

SEMÍRAMIS DEUSDEDITH TEIXEIRA BASTOS

**ESTRATÉGIAS COMPOSICIONAIS DE UM AUTOR BRASILEIRO:
UM ESTUDO SOBRE A IRONIA, A PARÓDIA E A SÁTIRA EM
CONTOS DE MACHADO DE ASSIS**

Porto Alegre

2006

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
CURSO DE ESTUDOS DA LITERATURA
LITERATURA COMPARADA**

**ESTRATÉGIAS COMPOSICIONAIS DE UM AUTOR BRASILEIRO:
UM ESTUDO SOBRE A IRONIA, A PARÓDIA E A SÁTIRA EM
CONTOS DE MACHADO DE ASSIS**

Semíramis Deusdedith Teixeira Bastos

Orientadora: Profa. Dra. Patrícia Lessa Flores da Cunha

Tese de Doutorado em Literatura Comparada,
apresentada como requisito parcial para a obtenção
do título de Doutora pelo Programa de Pós-
Graduação em Letras da Universidade Federal do
Rio Grande do Sul.

Porto Alegre

2006

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
CURSO DE ESTUDOS DA LITERATURA
LITERATURA COMPARADA**

**ESTRATÉGIAS COMPOSICIONAIS DE UM AUTOR BRASILEIRO:
UM ESTUDO SOBRE A IRONIA, A PARÓDIA E A SÁTIRA EM
CONTOS DE MACHADO DE ASSIS**

por

SEMÍRAMIS DEUSDEDITH TEIXEIRA BASTOS

Tese submetida ao Corpo Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do Título de

Doutora em Literatura Comparada

Área de concentração: Literatura Comparada

Orientadora: **Profa. Dra. Patrícia Lessa Flores da Cunha**

Comissão examinadora:

Profa. Dra. Eliane Fernanda Cunha Ferreira

Profa. Dra. Helena Heloisa Fava Tornquist

Profa. Dra. Jane Fraga Tutikian

Profa. Dra. Maria Luiza Berwanger da Silva

**Profa. Dra. Lúcia Sá Rebello
Coordenadora do PPG – Letras
UFRGS**

Porto Alegre, 21 de julho de 2006

AGRADECIMENTOS

Ao curso de Pós-Graduação em Letras da UFRGS e ao CNPQ, pela concessão da bolsa de estudos.

À professora Patrícia Lessa Flores da Cunha, por sua atenciosa orientação.

Àqueles que me alimentaram de horizontes.

RESUMO

Nesta tese, pretendo desenvolver um estudo comparatista com o objetivo de demonstrar o efeito de crítica cultural implícito no uso da ironia e da paródia de discursos não-literários em contos de Machado de Assis. Este trabalho visa também investigar a relação das narrativas desse autor com o gênero sátira – a partir do manejo das referidas estratégias composicionais – e, assim, ressaltar a especificidade do seu realismo e a natureza de sua perspectiva satírica, quando comparada às que se apresentam nas sátiras de Voltaire (*Cândido*) e de Swift (*As Viagens de Gulliver*).

Palavras-chave: realismo, ironia, paródia, intertextualidade, interdiscursividade, sátira.

ABSTRACT

In this thesis, I intend to develop a comparative analysis, with the purpose of showing the implicit effect of cultural criticism through the use of irony and parody of non-literary discourses in Machado de Assis's short stories. This work also aims to investigate the relation of Assis's narratives to satire - through the use of the previously mentioned compositional strategies - and, in so doing, to highlight the peculiarity of his mode of realist writing and the nature of his satirical perspective, when compared to the ones perceived in Voltaire's (*Candide*) and Swift's (*Gulliver's Travels*) satires.

Keywords: realism, irony, parody, intertextuality, interdiscursivity, satire.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	8
2 O REAL DA LITERATURA.....	14
2.1 A MÍMESE MACHADIANA.....	31
3 NO TEMPO DE MACHADO: ALGUNS FATOS, CERTAS IDÉIAS.....	40
4 A IMANÊNCIA DO TEXTO.....	85
4.1 ESTRATÉGIAS COMPOSICIONAIS: IRONIA E PARÓDIA.....	85
4.2 A SÁTIRA.....	104
4.3 A TRADUÇÃO COMO PARADIGMA DE LEITURA.....	117
5 O RISO DOS CÉTICOS E DESABUSADOS.....	128
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	158
7 REFERÊNCIAS	162
8 BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	171

1 INTRODUÇÃO

A idéia deste trabalho surgiu da constatação, durante o desenvolvimento da minha dissertação de mestrado, intitulada *Ressonâncias do Subgênero Fantástico em Machado de Assis e Guy de Maupassant*, da veracidade de um fato comumente ressaltado pela crítica de Machado de Assis, que é a dominância da ironia em sua ficção como estratégia que aparece, não raro, associada à paródia. Pude observar, ao longo do trabalho, que esses recursos composicionais, expostos à inventividade técnica de Machado de Assis, conferiam à sua obra grande complexidade e riqueza e, sobretudo, contemporaneidade, quando vista à luz de teorias como a da Intertextualidade. Ao lado disso, o estudo da ironia em sua contística, segmento este ainda pouco examinado pela crítica, também me fez perceber que Machado de Assis tem um modo de ver e dizer o mundo que o insere em uma tradição por ele próprio inventariada, no conto “A Teoria do Medalhão”, ao referir-se à ironia como *esse movimento ao canto da boca, cheio de mistérios, inventado por algum grego da decadência, transmitido a Swift e Voltaire, feição própria dos cétricos e desabusados*. Vê-se, então, que o emprego que o autor faz desse recurso composicional confere ao seu discurso uma ambigüidade e um relativismo que apontam para a impossibilidade de se dar um sentido unívoco para as coisas, constituindo-se muitas vezes em estratégia para subverter a ideologia dominante na época.

Segundo Linda Hutcheon, em *Uma Teoria da Paródia*, a ironia funciona, no nível semântico, de forma análoga à paródia no nível textual, quer dizer, ambas marcam uma diferença. A paródia seria por isso um mecanismo textual que se utiliza freqüentemente da ironia como estratégia discursiva, situação em que a recusa dessa última à univocidade semântica conjuga-se à recusa da primeira à unitextualidade estrutural. Voltando a Machado de Assis, é comum, na sua prosa, a presença da paródia, associada à ironia, produzindo seu mesmo efeito de crítica cultural.

A partir do que foi exposto proponho este trabalho que, por uma abordagem orientada pelas noções de intertextualidade, interdiscursividade e paródia, pretende, inicialmente, examinar, em contos de Machado de Assis, os efeitos da ironia, associada ou não à paródia, na produção de um descentramento de sentido que desestabiliza os discursos político, científico e filosófico dominantes no Brasil e no mundo, na época do autor. No momento seguinte, será feita uma aproximação de cunho comparatista entre Machado de Assis, Voltaire

e Swift. Tomando como critério o uso comum da ironia, buscar-se-ão confluências e divergências entre esses escritores com o intuito de demonstrar a singularidade de cada qual no manejo de elementos do gênero sátira. Para isso, será feita uma comparação entre contos de Machado de Assis, *Cândido*, de Voltaire, e *Viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift. Para ser mais específica, estas duas etapas visam cumprir os seguintes objetivos: 1) avaliar a subversão dos discursos dominantes, operada, nos contos de Machado de Assis, pela ironia e a paródia; 2) mostrar o efeito de crítica cultural implícito no uso que o autor faz das referidas técnicas; 3) demonstrar a filiação comum de Machado de Assis, Voltaire e Swift a uma tradição de escritores que se destacam pelo uso da ironia, bem como a presença, na prosa do autor brasileiro, de elementos do gênero sátira; 4) promover um estudo das relações interliterárias que, ao aproximar a prosa de Machado de Assis a dos outros dois escritores, contribua para uma reflexão sobre o fenômeno literário e a especificidade do modo de narrar machadiano a partir da adoção de uma perspectiva do texto em função de seu processo de produtividade. Este trabalho extrai sua importância da colaboração que pretende oferecer aos estudos machadianos, acrescentando percepções sobre a articulação de sua técnica composicional com a crítica cultural que faz de sua época, tomando simultaneamente em consideração o contexto amplo da literatura como fenômeno que se insere no espaço intertextual e interdiscursivo em que se constituem autores e obras.

Assim, no primeiro capítulo, intitulado “O real da literatura”, são levantados aspectos da problematização da mimese no século XX, visando ao estabelecimento de critérios para a análise do peculiar realismo machadiano. São destacadas duas concepções do literário: do ponto de vista das teorias de base sociológica, que tomam como referência a mimese aristotélica, tendo em Lukács um de seus teóricos paradigmáticos, e segundo uma abordagem teórica imanentista como as de Julia Kristeva e Roland Barthes entre outros que abordam o literário como processo.

Viu-se que a teoria de Lukács mantém um diálogo com a concepção organicista da mimese aristotélica. Ela percebe a mimese como uma prática que acompanha a história da humanidade na sua relação com as condições materiais de existência, promovendo um esclarecimento sobre a posição do homem na sociedade. Lukács entende que o artista deve concentrar-se no cotidiano para evidenciar a essência que emerge da sucessão ordenada dos acontecimentos. Elege, então, as obras do realismo literário como as efetivamente capazes de representar a experiência através de uma forma que revela a estrutura da sociedade na qual

foram geradas. Adorno, por sua vez, recomenda o abandono da mimese realista, pois, na sua acepção, o realismo literário atuaria de modo totalizador homogeneizando as diferenças em favor de uma “essência da realidade”, que não é nada mais que a fachada da ideologia burguesa, uma forma de representação que exclui de cena as experiências humanas que escapam à visão do mundo da sociedade capitalista. Assim, mesmo tomando como referência a natureza, a mimese, em Adorno, não se reduz à imitação, mas congrega o regresso do arcaico. Sua concepção de arte está voltada para a expressão do que foge ao controle de uma racionalidade pragmática, do que não se enquadra na lei social. No entender de Adorno, a representação do estranho, do diferente, permitiria a superação do realismo com o resgate do humano não degradado pela ideologia. Benjamin também se contrapõe ao realismo literário. Para esse teórico, o romance, além de não apresentar uma visão integradora do mundo para o homem desenraizado, oferece-lhe uma falsa totalidade que o impede de perceber a fragmentaridade de sua experiência. Ele acredita que seja justamente como não-cópia da realidade que a literatura pode veicular um conteúdo maior de verdade, melhor dizendo, é devido ao seu caráter alegórico, à sua capacidade de dizer o “outro”, que a literatura alcança altos níveis de elaboração artística, tornando-se, com isso, mais verdadeira. Benjamin rejeita, pois, o conceito de literatura como reflexo da realidade em favor da alegoria, vista por ele como essência do literário devido a essa capacidade de sugerir um saber oculto que permite a contestação de idéias pré-estabelecidas e de narrativas totalizantes. Ao lado disso, Benjamin também considera a literatura uma historiografia inconsciente, pois mesmo não pretendendo servir como documento histórico, a obra consegue, graças a sua autonomia artística, fazer registros que superam as limitações impostas à historiografia oficial pela ideologia dominante. A seguir, vê-se que, enquanto Lukács não se interessa pelos aspectos composicionais, Bakhtin toma a linguagem como modelo de representação por considerar que a ideologia se traduz no texto social por um conjunto de vozes, estilos e conflitos. A interação social dos discursos, ou dialogismo, é tomada, por ele, como condição mesma do discurso e os gêneros literários são analisados em termos de serem mais ou menos dialógicos. Bakhtin apresenta o romance como sendo o gênero dialógico por excelência, demonstrando uma afinidade entre dialogismo e mimese realista. Esse novo tipo de vinculação da literatura com a sociedade elimina a dicotomia entre o dentro e o fora do texto, pois o conjunto textual acaba substituindo o conjunto social, ao mesmo tempo que aquele é concebido como uma estrutura complexa de vozes. Bakhtin chama a atenção para o diálogo interno na obra, mas também chama atenção para o diálogo que ela mantém com outras obras. Juntamente com as reflexões de Tynianov –

sua noção da obra literária como uma rede de relações diferenciais estabelecidas com outros textos – os conceitos bakhtinianos – “palavra literária”, “dialogismo” e “ambivalência” – constituíram-se pontos de partida para que Julia Kristeva chegasse à teoria da Intertextualidade. Teoria essa que aborda o processo de produtividade textual, trazendo à luz o modo como, na criação de um novo texto, ocorre absorção e transformação de elementos de outros textos. Nessa perspectiva, as “fontes” são consideradas apenas na medida em que permitem observar as transformações e, em certos casos, as deformações a que foram submetidas durante aquele processo. Assim, como mostra Compagnon, foi necessário que a teoria literária reinterpretasse Aristóteles para que, mesmo defendendo uma poética anti-referencial, em que o mundo é abolido da literatura, ainda encontrasse apoio na teoria daquele filósofo. O caminho encontrado passa pela desnaturalização da mimese, ou seja, o critério de verossimilhança em relação ao sentido natural é substituído pelo critério da verossimilhança em relação ao sentido cultural e a ideologia, razão pela qual a mimese é rejeitada. Ainda conforme Compagnon, a teoria literária faz uma leitura de Aristóteles da qual deduz a noção de que sua poética era uma narratologia. A partir disso, o verossímil é concebido como uma convenção partilhada pelo autor e o leitor e a relação entre literatura e realidade é admitida somente em termos do que Barthes chama “ilusão referencial”, pois o que, na literatura, convencionou-se chamar de real é somente um código que produz uma ilusão de realidade, utilizando-se de outros discursos. Com isso, a intertextualidade substituiria a referência, pois, segundo Barthes, o que existe por trás da escrita realista é apenas a *sutil imensidão de escrituras*.

Ainda nesse capítulo, buscou-se particularizar a mimese machadiana no contexto dessas perspectivas teóricas, considerando-se tanto o mundo representado, como aspectos de sua elaboração técnica e formal. Destacamos o “narrador volúvel”, analisado por Roberto Schwarz, em *Machado de Assis: um mestre na periferia do capitalismo* e o aproveitamento do motivo do “duplo” também como princípio estrutural do conto machadiano, apresentado por Patrícia Lessa Flores da Cunha em *Machado de Assis: um escritor na capital dos trópicos*. Outro aspecto da duplicidade da escritura machadiana é o constante diálogo que mantém com a tradição literária ocidental e com a cultura geral disponível no seu tempo. Sua prosa dialoga com uma variedade de textos e autores e também com outros gêneros literários, além de discursos não-literários, como teorias científicas, sistemas filosóficos, doutrinas político-econômicas, religiosas e a narrativa histórica. Esse aspecto da duplicidade do fazer literário de Machado de Assis abrange, portanto, não apenas textos ficcionais, mas outros textos da

cultura, abrindo-se para uma interdiscursividade na qual o literário funciona como um discurso, para usar as palavras de Laurent Jenny, centralizador em relação aos demais. A intertextualidade e a interdiscursividade apresentam-se, pois, como características dominantes da escritura machadiana. Seu diálogo com a tradição literária e com a cultura ocidental dá-se por meio de recursos composicionais que, no contexto do universo ficcional do autor, configuram-se instrumentos de crítica cultural. Dentre eles, destacam-se a ironia e a paródia, inclusive de outros gêneros literários. Como mostra o estudo de Enylton de Sá Rego, *O calundu e a panacéia*, Machado de Assis teria buscado na tradição da sátira menipéia recursos para superar o realismo clássico, produzindo com isso, uma forma inovadora de representação, cujo teor crítico abrange não apenas a dinâmica da sociedade brasileira, mas também o dogmatismo e a inconsistência de sistemas filosóficos, do cientificismo e das ideologias liberais européias.

O segundo capítulo, intitulado “No tempo de Machado: alguns fatos, certas idéias”, apresenta elementos do interdiscurso machadiano. Seu objetivo não foi elaborar um quadro detalhado do contexto histórico e sócio-cultural em que viveu Machado de Assis, mas pontuar fatos especialmente representativos para a compreensão de nosso processo histórico e também idéias que alimentaram a inteligência brasileira durante o Segundo Reinado e início da República. Elementos que são trabalhados artisticamente pelo autor.

O terceiro capítulo, “A imanência do texto”, focaliza a ironia e a paródia como estratégias composicionais, observando o tipo de relação que elas mantêm com o gênero sátira, inclusive nos contos de Machado de Assis. Quanto à ironia, destacamos a concepção de Linda Hutcheon, que, ao contrário dos estudos tradicionais, não a vê como um instrumento retórico estático – dizer uma coisa com o intuito de fazer entender o seu oposto – mas como algo que acontece no interior do discurso. Ao enfatizar as dimensões sociais e interativas da ironia, Hutcheon destaca sua natureza transideológica, isto é, o fato de ela funcionar taticamente a serviço de uma gama de posições políticas, legitimando ou solapando uma grande variedade de interesses. Esse ponto de vista, que leva em conta o quadro de referência político da ironia, constrói-se a partir da idéia de que ela não pode ser destacada de seus contextos de atribuição, os quais incluem as ditas comunidades discursivas – normas e crenças que constituem a compreensão anterior que trazemos à elocução – e ainda o ambiente textual e intertextual da passagem. Assumiu-se também um conceito de paródia como um mecanismo de transformação textual que se insere no jogo da intertextualidade, produzindo

uma deformação no texto parodiado. Contudo, como ressalta Hutcheon, a intertextualidade não dá inteiramente conta da paródia, pois se trata de um modo de apropriação que desencadeia uma relação formal e funcional de revisão crítica. Assim, as análises devem abranger, além dos aspectos formais ou estruturais da paródia, também a intenção de parodiar e a possibilidade de interpretar o texto-base em relação à paródia. Nesse mesmo capítulo, foram distinguidas duas tradições da sátira: a romana, na qual a ironia estava a serviço da afirmação de uma verdade moral indiscutível, e a menipéia que, ao contrário da anterior, não pretendia defender uma verdade unívoca. Conforme Bakhtin, essa última era permeada por uma concepção carnavalesca do mundo. Incorporava a paródia e uma variedade de gêneros e estilos, estabelecendo um ponto de vista em relação ao literário que corresponde à linha dialógica de evolução da prosa ocidental. Por fim, abordou-se o conceito de tradução de uma perspectiva contemporânea, aventando-se a hipótese de que a prosa machadiana não apenas tematiza o processo tradutório, como ela própria é uma tradução criativa de uma herança colonial assumida criticamente como um canto paralelo à voz da cultura colonizadora.

No último capítulo, são feitas aproximações entre contos de Machado de Assis e textos de Voltaire (*Cândido*) e de Jonathan Swift (*As Viagens de Gulliver*), respectivamente, com o intuito de indicar convergências e divergências da contística do autor brasileiro em relação à prosa desses consagrados satiristas. O *corpus* machadiano é constituído, na sua maioria, por contos que integram as seguintes coletâneas: *Papéis Avulsos*, *Histórias Sem Data*, *Várias Histórias*, *Páginas Recolhidas e Relíquias da Casa Velha*.

2 O REAL DA LITERATURA

A discussão que se dá, no século XX, sobre a relação entre literatura e realidade e da qual emergiram concepções contrastantes como as de fundo sociológico e as que privilegiam o texto em sua imanência, não foge, na base, ao conceito de mimese, cujas primeiras formulações se encontram no pensamento de Platão e de Aristóteles. As divergências teóricas mencionadas apontam, assim, para desenvolvimentos históricos paralelos desse conceito. Suas concepções díspares acerca do fenômeno literário encerram, de fato, diferentes modos de entender a mimese, cuja validade passa, inclusive, a ser colocada em questão. Lembremos, sumariamente, o que dizem aqueles filósofos.

Para Platão, o mundo das idéias é onde, através da reminiscência realizada pela alma, o verdadeiro conhecimento pode ser apreendido, pois as essências permanecem nele fixas, imutáveis, ao contrário do mundo sensível, ou das sombras, que é dominado pela mutabilidade e relatividade. Mundo esse em que o conhecimento é inviável, porque se constitui somente de aparência e não de verdade. Nesse contexto, a mimese é vista como imitação em segundo grau, cópia do mundo das sombras, o qual, por sua vez, seria uma cópia inexata e precária do mundo das idéias. No *Crátilo* (PLATON, 1993, p. 550), também a linguagem é vista como parte do mundo das sombras, uma vez que é insuficiente para expressar o real, o verdadeiro, que reside no mundo das idéias como essência e que, desse modo, é impossível de ser apreendido pela arte dos poetas e dramaturgos. À semelhança dos pintores, esses imitariam formas segundas, pintando quadros de palavras, cujos modelos habitam o mundo das sombras, cópia imperfeita do mundo das idéias ao qual pertencem as formas primeiras. É com base nessa concepção de arte como simulacro do simulacro, que, no Livro X, da *República*, Sócrates condena os artistas a serem expulsos da cidade. Alega que suas obras induzem os homens a considerar as aparências a única realidade, afastando-os da verdade, além de apelarem à emoção – elemento inferior da alma – à custa da razão: *E se acolheres também a musa prazenteira, seja em versos épicos ou líricos, reinarão em tua cidade o prazer e a dor em lugar da lei e da razão, que em cada caso aponta o que melhor convém a todos* (PLATÃO, 1964, p. 302).

Na *República*, a arte mimética é entendida como *téchne*, um construto da técnica e da racionalidade que implica prática, exercício, experiência, com vistas a resultados pré-

determinados, no caso, a imitação da aparência do real. Entretanto, no diálogo *Ion* (PLATÃO, 1962, p. 164-80), vê-se uma outra concepção de arte não mais vinculada a um saber fazer, mas à inspiração provocada pelos deuses. Quando possesso por um deus, o rapsodo é capaz de produzir uma mimese que abarca um conteúdo maior de verdade. Não se trata da essência, mas do conhecimento possível dentro do mundo das sombras, que o homem só consegue apreender com o auxílio dos deuses. Essa forma de arte ocuparia uma posição intermediária entre o mundo das idéias e o mundo das sombras, na medida em que realiza uma mimese ampliada, que não se limita, como na *República*, à imitação apenas melhor ou pior realizada da realidade.

Aristóteles opõe-se à teoria platônica ao recusar o mundo das idéias e a separação entre essência e aparência. Na *Poética*, obra que se constitui na primeira teoria da literatura com preocupação estrutural e caráter normativo, Aristóteles lança as bases do realismo literário. Contudo, ao se buscar, em sua obra, o sentido que teria dado à mimese, vê-se que tal conceito, não estando claramente definido, torna-se ainda mais controverso ao ser traduzido pela palavra imitação. Diferentes hipóteses interpretativas têm sido, então, aventadas com base no texto. Uma delas associa a mimese aristotélica à noção de *imitatio*, reprodução, cópia servil da realidade. Lê-se, no capítulo IV, da *Poética: Se a vista das imagens proporciona prazer é porque acontece a quem as contempla aprender e identificar cada original: por exemplo: “esse é Fulano”* (ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO, 1997, p. 22). Nesse caso, a mimese almejaria o reconhecimento, por parte do espectador, de uma realidade exterior, pré-existente ao objeto representado. Ao lado dessa interpretação, está a hipótese mais comumente aceita, que desvincula a mimese do real empírico, associando-a a procedimentos de criação artística através da verossimilhança interna, ou seja, da coerência e organicidade internas relativas à seleção e à disposição estrutural do material verbal do mito. Segundo essa aceção, as obras não poderiam ser julgadas por critérios estranhos ou exteriores a si mesmas. Assim, ao contrário do que postulava Platão, na *República*, a mimese não resultaria em imitação grosseira das verdades do mundo das idéias, mas seria invenção poética, um processo criativo, cujo produto conserva-se independente em relação ao real empírico a despeito de manter referência a ele pela verossimilhança externa e pelo reconhecimento.

Aristóteles admite, no capítulo XXV, da *Poética*, variações nas formas miméticas: *Imitador, como o pintor ou qualquer outro artista plástico, o poeta imita sempre por uma de*

três maneiras: ou reproduz os originais tais como eram ou são, ou como os dizem e eles parecem, ou como deviam ser (ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO, 1997, p. 48). Explicita-se, nessa passagem, a vinculação da mimese com um referente exterior por meio de um conjunto de possibilidades definido por referências presentes e passadas – *os originais tais como eram ou são* –, pela *doxa*, ou opinião pública – *como os dizem ou eles parecem* –, e pela verossimilhança – *como deviam ser*. Essa terceira forma teria por finalidade incitar, no espectador, uma adesão que a pura imitação nem sempre consegue promover. Aristóteles conclui no capítulo XXIV: *Quando plausível, o impossível se deve preferir a um possível que não convença* (ib.). O campo da invenção poética não seria, portanto, o campo do verdadeiro, o da realidade factual, mas o do artisticamente possível, segundo a lógica interna que preside a construção da obra.

Conforme a teoria aristotélica, verossimilhança interna é o aspecto mais importante do conceito de mimese. Essas duas noções atuam de modo inseparável na organização interna da obra para expor um saber que, mesmo vinculado a referências exteriores, não é por elas pré-determinado. Com isso, fica declarada a autonomia da literatura em relação ao mundo referencial, pois, como visto acima, o saber exposto pela criação poética, a despeito de estar relacionado à realidade, não a duplica nem produz seu mesmo efeito. A mimese não tem como foco de interesse o objeto imitado ou representado – o caráter de fábula do mito ou da ação humana – mas a composição da intriga, a técnica através da qual se apresenta a estrutura do mito com o objetivo de produzir uma ficção verossímil. De fato, Aristóteles não se preocupa em problematizar a relação entre literatura e realidade, mas tão somente o modo como se dá a criação de uma obra poética.

Outra noção que pode ser deduzida da *Poética* é a de que, embora a obra seja o produto da relação entre material e artista, ela não se limita a expressar o que chamaríamos de intenção do autor. Mesmo estando na dependência de um agente que a produza, a obra não pode ser inteiramente controlada seja pelo artista, seja por padrões exteriores. Assim, Aristóteles, a despeito de defender o caráter racional da arte, também admite que nela coexista um certo conteúdo de irracionalidade, aproximando-se, desse modo, daquela concepção de arte expressa, por Platão, no *Ion*. Partindo de posições divergentes, suas teorias na verdade se interseccionam no entendimento de que a produção racional contém momentos não racionais e vice-versa.

Na *Teoria do Romance*, de 1916, Lukács estabelece uma analogia entre o mundo em que a obra surge e o que nela se representa, analisando, ao mesmo tempo, a relação do homem com o que o cerca. Considera que, na Antiguidade Grega, existe uma continuidade entre o interior e o exterior, pois, como os homens vivem harmoniosamente integrados à natureza e à coletividade, não existe discordância entre os atos e as exigências internas de realização. Nesse mundo homogêneo, o herói épico experimenta uma totalidade, ou completude, que será perdida quando a ausência de sentido marcar o horizonte histórico. Surge em seu lugar o herói romanesco, cujo caráter problemático deve-se à fratura entre o sujeito e o mundo, à fragmentação da consciência e à angústia geradas na desordem capitalista:

Nosso mundo tornou-se infinitamente grande e, em cada recanto, mais rico em dádivas e perigos que o grego; mas essa riqueza suprime o sentido positivo e depositário de suas vidas: a totalidade. Pois totalidade, como primus formador de todo fenômeno individual, significa que algo fechado pode ser perfeito; perfeito porque nele tudo ocorre, nada é excluído e nada remete a algo exterior mais elevado; perfeito porque nele tudo amadurece até a própria perfeição e, alcançando-o, submete-o ao vínculo (LUKÁCS, 2003, p. 31).

Se a totalidade vivida na Grécia Antiga doava forma à epopéia, na modernidade burguesa, a fuga do sentido imanente à vida torna necessária a criação de uma forma. Será por um ato de violência formal que se buscará estruturar o sentido, unificar as contradições desse mundo instável, heterogêneo. O romance seria, então, *a epopéia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade* (id., p. 55).

Assim, a criação do romance, cuja forma exterior é essencialmente biográfica, atesta, segundo Lukács, o reconhecimento da dissonância existente entre a vida e a arte. Ela representa o indivíduo que se torna problemático diante da percepção da impossibilidade de conciliar seu ideal com o mundo circundante. No momento em que se estabelece tal cisão entre interioridade e exterioridade, o “eu” perde seu caráter orgânico, fragmenta-se, tornando-se o objeto de sua própria busca. A forma interior do romance realiza-se na trajetória que leva o herói ao conhecimento de si, de sua própria essência em um mundo destituído de significação. É dessa experiência que se extrai a imanência do sentido. A totalidade é representada pelos ideais que movem o indivíduo na sua experiência de mundo. Através desses ideais, ele vislumbra uma plenitude que não pode ser alcançada, pois não consegue

abolir a dissociação entre ser e dever ser ao qual está sujeito em um mundo heterogêneo (LUKÁCS, 2003, p. 80)

Desde *A Alma e as Formas* (1910), a teoria estética lukacsiana mantém um diálogo com a concepção organicista da mimese aristotélica. Conforme Lukács, o artista deve se concentrar no cotidiano para evidenciar a essência que emerge da sucessão ordenada dos acontecimentos – trama dos fatos, segundo Aristóteles – para um determinado fim. Circunstância em que os atos do agente poderão ser compreendidos. Para esse teórico, a forma romanesca constitui-se em uma tentativa de recompor a totalidade que, presente na Grécia Antiga e na *Poética*, de Aristóteles, foi perdida pela sociedade burguesa. Em *História e Consciência de Classe* (1923), Lukács enuncia o ponto de vista de que o produto da mimese seria feito da história humana, quer dizer, os elementos da obra seriam extraídos de entidades históricas concretas e transformados, pelo processo reflexivo da mente, em material estético organizado em um todo, conforme o princípio da necessidade e verossimilhança. A forma literária corresponderia, por isso, à história econômica, à materialidade do mundo em que a razão e a emoção humanas estão envolvidas na luta pela vida. Nesse contexto, a literatura deve atuar como reflexo, ou seja, como produto da mente de um sujeito enraizado historicamente, que, desejando a totalidade perdida, busca a unidade de si mesmo e a unidade com o mundo. Através de sua racionalidade própria, a forma literária representa a forma da história ou a forma como ela se faz a partir das condições materiais de produção. Segundo essa concepção totalizadora de mimese, o herói romanesco é aquele que encena a experiência humana em sua concretude histórica, aquela na qual, sob a injunção das forças econômicas, são gerados conflitos sociais e individuais.

Lukács percebe a mimese como uma prática que acompanha a história da humanidade na sua relação com as condições materiais de existência, promovendo um esclarecimento sobre a posição do homem na sociedade. Com isso, a mimese assume uma função cognitiva, permitindo uma investigação sobre a realidade, da qual emerge uma consciência do mundo. Conforme define na *Estética* (1963), o reflexo estético capta os nexos internos da dinâmica da vida social, sua lógica profunda, transformando-os em conhecimento (LUKÁCS, 1966, p. 7). Fundamentado na dialética entre aparência e essência (id., p. 17), o reflexo estético vai além da experiência fragmentada do cotidiano, pois seu conteúdo, ou realidade refletida, apresenta-se enquanto essência, mostrando momentos que, ao desvelarem o sentido da vida humana,

representam a essência do homem e da humanidade, enunciando a verdade a respeito do mundo.

Por entender que a obra literária não reproduz o mundo, os fenômenos em sua aparência imediata, Lukács rejeita o Naturalismo e elege as obras do chamado Realismo literário como aquelas efetivamente capazes de representar a experiência humana por meio de uma forma que revela a estrutura da sociedade na qual foram geradas. Theodor Adorno, por sua vez, promove uma desmistificação do romance realista quanto a tal capacidade de representar a verdade humana. Na acepção desse teórico, o Realismo atuaria de modo totalizador, homogeneizando as diferenças em favor de uma “essência da realidade”, que nada mais é que a fachada da ideologia burguesa, uma forma de representação que exclui de cena as experiências humanas que escapam à visão do mundo da sociedade capitalista. Assim, em *Dialética Negativa* (ADORNO, 1986), esse autor recomenda o abandono da mimese realista – que se limita a dar forma à experiência fragmentária do humano na sociedade de consumo, isto é, à totalidade do capital – em favor de uma concepção de arte voltada à expressão do que foge ao controle de uma racionalidade pragmática, que não se enquadra na lei social. A representação do “estranho”, do “diferente” permitiria a superação do Realismo com o resgate do humano não degradado pela ideologia.

No ensaio *Posição do narrador no romance contemporâneo*, Adorno aponta para a impossibilidade de narrar como uma consequência da desintegração da identidade da experiência do sujeito, na sociedade contemporânea.

Narrar algo significa, na verdade, ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandarização e pela mesmidade. Antes de qualquer mensagem de conteúdo ideológico já é ideológica a própria pretensão do narrador – como se o curso da vida ainda fosse em essência o da individuação, como se o indivíduo alcançasse o destino com suas emoções e sentimentos, como se o íntimo do indivíduo ainda pudesse alguma coisa sem mediação [...] (ADORNO, 1980, p. 270).

Então, se o romance ainda quiser manter-se fiel à herança realista, no sentido de dizer como as coisas se passam, ele tem de renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada da ideologia burguesa, só serve para ajudá-la na sua tarefa de enganar (ib.).

Se, para Lukács, o romance consistia na epopéia da era burguesa, Adorno vê o romance contemporâneo como uma epopéia negativa que expõe a impossibilidade da

ordenação congruente dos fatos por um narrador, cuja experiência individual fragmentou-se em um mundo regido pela mercadoria.

Na *Dialética Negativa*, principalmente, Adorno mostra a precariedade do conceito para o entendimento do mundo. Suas análises visam, de fato, recuperar o conteúdo mítico encoberto pela racionalidade moderna, ou seja, o caráter não-racional dessa última. Adorno compreende que a racionalidade e a irracionalidade funcionam dialeticamente configurando uma realidade, da qual ambas participam sem se confundirem ou se separarem. Conforme sua concepção de arte, a obra embora negue as determinações categorialmente impressas na empiria (ADORNO, 1988, p. 15), ainda relaciona-se a ela. Contudo, através da forma, a obra liberta-se do mundo empírico, a ponto de promover, nos indivíduos, a percepção do não-sentido no qual mergulha sua realidade aparentemente racional. Assim, em Adorno, a mimese, mesmo tomando como referência a natureza, não se reduz à imitação, mas congrega o regresso do arcaico, do não-conceitual. Refere-se àquilo que, negando a verdade teórica, faz emergir uma outra verdade independente do conhecimento científico. Nesse ponto, Adorno diverge de Aristóteles para quem o conhecimento veiculado pela mimese, apesar de não ser um conhecimento científico, constitui-se em um estágio intermediário que toma aquele como referência. Por outro lado, Adorno se aproxima da noção aristotélica ao entender que, por meio do processo mimético, as obras de arte representam um conteúdo de verdade não previamente assegurado por cânones específicos, nem preparatório a uma verdade superior (TIBURI, 1994, p. 600).

Adorno toma a mimese não apenas como tema estético e filosófico, pois analisa também o caráter mimético da linguagem e da escrita filosóficas (prefácio da *Dialética Negativa*). Alinha-se, nesse sentido, com Walter Benjamin na crítica que esse faz a um modelo de filosofia fundamentado no pensamento cartesiano. Conforme Benjamin (*Origem do Drama Barroco Alemão*, 1920), tal modelo se caracteriza por um método que, ao buscar uma ordenação linear, dedutiva do conhecimento, elimina o “problema da apresentação”, ou seja, desconsidera a relação entre pensamento filosófico, linguagem e história, ou mais especificamente, entre a historicidade do pensar e a historicidade da linguagem (dos conceitos, das metáforas, dos usos lingüísticos). Assim, ao defender a indissociabilidade entre pensamento e linguagem, Benjamin chama a atenção para a densidade lingüística e histórica do pensar, opondo-se, desse modo, à tradição cartesiana que, seguindo o paradigma matemático, busca emancipar o pensamento de sua dimensão mimético-essencial para

alcançar um pensamento supostamente puro. Em vez de construções sistemáticas, Benjamin propõe uma “elaboração micrológica” atenta das partes isoladas, dos fragmentos, pois entende que o teor de verdade só se deixa compreender pela imersão muitíssimo precisa nos detalhes do teor coisal (BENJAMIN, 1984, p. 51). Recomenda, na verdade, a renúncia da intenção do sujeito em favor do objeto ou de uma experiência mimética que permita uma aproximação do não-idêntico. Tal dimensão mimética do pensamento é exposta, particularmente, nos textos em que trata das brincadeiras infantis.

Para Benjamin, a faculdade mimética está relacionada a uma abordagem primeira do mundo, o que permite estabelecer uma analogia entre as estruturas de consciência que definem as experiências do “homem antigo” e as que definem as experiências da criança, percebendo-se, ao mesmo tempo, como essas se distinguem da experiência moderna/adulta do mundo. Na experiência mimética, os pólos sujeito-objeto não são fixos, assim, a criança pode travar uma relação de igual para igual com as coisas. Por meio de um jogo de transformações, os objetos são liberados de seus nexos convencionais, e a criança cria seu próprio mundo. Tal experiência contrapõe-se àquela do adulto, cuja estrutura da consciência se define por um rígido esquema sujeito-objeto que é análogo a sua vontade de domínio sobre as coisas (CASTRIOTA, 2001, p. 396 - 97).

Vê-se que, como em Aristóteles – *Imitar é natural ao homem desde a infância – e nisso difere dos outros animais, em ser capaz de imitar e de adquirir os primeiros conhecimentos por meio da imitação – e todos têm prazer em imitar* – (ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO, 1997, p. 21-2), a mimese é, para Benjamin, um modo de aprendizagem que, no caso das brincadeiras infantis, não duplica o mundo dos adultos, pois, ao se relacionar com o mundo de forma libertadora, a criança coloca *os restos e resíduos em uma forma nova e original* (BENJAMIN, 1984, p. 238). Então, do mesmo modo que o potencial lúdico do brinquedo está no que ele representa na fantasia infantil e não em ser ele uma cópia de um objeto real, para Benjamin, a verdade artística não está vinculada à capacidade da obra se apresentar como uma cópia exata da realidade. Contrapõe-se ao realismo literário, pois acredita que seja justamente como não-cópia da realidade que a literatura pode veicular um conteúdo maior de verdade. Seu caráter alegórico – sua capacidade de dizer o “outro” – lhe permitiria alcançar altos níveis de elaboração artística, tornando-a mais verdadeira. Benjamin rejeita, pois, o conceito ingênuo de literatura como cópia da realidade em favor da alegoria, que é vista como essência do literário (KOTHE,

1976, p. 95). Ultrapassando a condição de figura da retórica, a alegoria é valorizada pela sua capacidade de sugerir um saber oculto que permite a contestação de idéias pré-estabelecidas, de narrativas totalizantes. Ao lado disso, Benjamin vê a literatura como uma historiografia inconsciente, pois, mesmo não pretendendo servir como documento histórico, a obra literária consegue, graças a sua autonomia artística, fazer registros que superam as limitações impostas, à historiografia oficial, pela ideologia dominante. Tal ponto de vista é o que o leva a identificar, por exemplo, nos poemas de Baudelaire, uma visão antecipadora da mercantilização da vida e da arte submetidas à lógica do capital, bem como sinais que prenunciam a força destrutiva da massa humana, testemunhada nas décadas de 20 e 30, do século XX, nas manifestações fascistas e nazistas (id., p. 79). Benjamin também critica a concepção linear, evolutiva da história, pois entende que ela homogeneíza a realidade, eliminando os elementos discrepantes que ameaçam o sentido de totalidade ligado à história dos vencedores. Benjamin propõe, em vez disso, uma leitura alegórica da história que, valendo-se das ruínas, dos dados incongruentes, dos elementos heterogêneos, consiga ultrapassar o sentido dado pelo historicismo e recuperar o que ficou à margem da história oficial: a história dos vencidos.

Se, para Lukács, a história humana desenvolve-se conforme uma racionalidade que é a internalização da lógica do mundo e a obra de arte é o produto do desvelamento da consciência do homem e de sua inserção na totalidade, para Benjamin, a relação do homem com a arte é regida pela arbitrariedade do sentido e do valor. Segundo Benjamin, na *era de sua reprodutibilidade técnica* (BENJAMIN, 1994a, p. 165-96), a obra de arte destaca-se da tradição, perde a aura, a unicidade que lhe fora outorgada originariamente pelo seu antigo valor de uso – a função ritual, substrato de seu valor artístico – para transformar-se em mercadoria, cujo valor expositivo é definido arbitrariamente. Assim, a reprodutibilidade técnica para consumo massivo da obra de arte na sociedade capitalista torna a obra compreensível menos como expressão única, simbólica de uma totalidade autônoma que revela uma dimensão humana universal, do que como expressão alegórica da modernidade (SANSEVERINO, 1999, p. 101). A arbitrariedade do sentido e do valor da obra de arte remete à desvalorização do sujeito humano e de suas obras.

Em *O narrador: considerações acerca da obra de Nicolai Leskov* (BENJAMIN, 1994a, p. 197-221), Benjamin associa o surgimento do romance ao isolamento do sujeito que teria perdido a capacidade de narrar e de intercambiar experiências, porque elas teriam se

tornado cada vez menos comunicáveis com a evolução das forças produtivas. A narrativa desenvolvera-se em torno das antigas formas de trabalho manual, quando, ao escutar histórias, o ouvinte adquiria naturalmente o dom de narrá-las e também de dar conselhos, recorrendo, para isso, *ao acervo de toda uma vida*, o que incluía a experiência alheia. Mas quando o indivíduo vê-se isolado na multidão das grandes cidades, não consegue mais falar de si e, com isso, acaba perdendo, inclusive, a certeza da própria identidade.

Na sociedade moderna, a narrativa oral sofre a concorrência da imprensa e de formas literárias a ela ligadas como, por exemplo, o romance e o conto. Todos produtos de uma sociedade de massa, destinados a serem consumidos por um leitor solitário que, desligado de sua experiência, buscaria então, no romance, o sentido da existência. Sentido que somente poderia ser apreendido com a morte da personagem ou ao término do relato. Para Benjamin, o romance não oferece uma visão integradora do mundo para o homem desenraizado, mas uma falsa totalidade que o impede de perceber a fragmentaridade de sua experiência.

Como já foi visto, Lukács postula, no estudo sobre o romance, uma mimese realista, cujo substrato são as relações sociais que, por meio do reflexo estético, apresentam-se em sua concretude. Os aspectos composicionais não lhe despertam interesse como em Mikhaïl Bakhtin, teórico que toma a linguagem como modelo de representação por considerar que a ideologia burguesa traduz-se, no “texto social”, por intermédio de um conjunto de vozes estilos e conflitos. A interação social dos discursos, ou dialogismo, é tomada, por Bakhtin, como condição mesma do discurso e os gêneros literários são analisados em termos de serem mais ou menos dialógicos. O teórico apresenta o romance como o gênero dialógico por excelência, apontando, assim, uma afinidade entre dialogismo e mimese realista.

Em *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1929), Bakhtin detecta, na obra daquele autor, uma multiplicidade de vozes e de consciências que se cruzam e se neutralizam. Tal polifonia impedia que o resultado do diálogo se constituísse como uma verdade final e unificada originária de uma voz única que detivesse a autoridade e a verdade. A noção de dialogismo se contrapõe às idéias de ser estável, de substância imutável, as quais se fundamentam na lógica aristotélica que é característica do discurso monológico. Com isso, o teórico contrapõe a obra de Dostoiévski, dialógica e polifônica, à de Tolstói, vista como monológica, alheia à interação entre as várias consciências e, nesse sentido, menos realista que a obra daquele primeiro.

O romance polifônico é inteiramente dialógico. Há relações dialógicas entre todos os elementos da estrutura romanesca, ou seja, eles estão contrapontisticamente em oposição. As relações dialógicas – fenômeno bem mais amplo do que as relações entre as réplicas do diálogo expresso composicionalmente – são um fenômeno quase universal, que penetra toda a linguagem humana e todas as relações e manifestações da vida humana, em suma, tudo que tem sentido e importância (BAKHTIN, 2002, p. 42).

Para Bakhtin, o romance polifônico expressa o espírito do capitalismo, na medida em que representa a essência contraditória da vida social (id., p.19). Esse novo tipo de vinculação da literatura com a sociedade, elimina a dicotomia entre o dentro e o fora do texto, pois o conjunto textual acaba substituindo o conjunto social, ao mesmo tempo que aquele é concebido como uma estrutura complexa de vozes, um conflito dinâmico de línguas e de estilos heterogêneos. Contudo, vê-se que, tal como em Lukács, a mimese bakhtiniana, associada à textualidade literária, ao dar voz aos conteúdos ideológicos, também apresenta *um poder de síntese, que se baseia na pressuposição de uma estabilidade e clareza de posições possíveis de se identificar, seja na realidade, ou na linguagem* (OLIVEIRA, 2003, p. 194). Quer dizer, *tanto em Lukács como em Bakhtin, as idéias de contradição e conflito encontram uma síntese, seja na forma artística ou na possibilidade de diálogo – o que garante ao leitor uma imagem segura da realidade* (ib.).

Bakhtin chamava a atenção para o diálogo interno na obra e também para o diálogo que ela mantinha com outras obras. Para isso, foi necessário que desenvolvesse o conceito de “palavra literária”: unidade mínima da estrutura literária em que atuam as relações dialógicas.

No interior desse ‘grande diálogo’ ecoam, iluminando-o e condensando-o, os diálogos composicionalmente expressos das personagens; por último, o diálogo se adentra no interior, em cada palavra do romance, tornando-o bivocal [...] (BAKHTIN, 2002, p. 34).

O discurso bivocal surge como consequência do dialogismo. Ou seja, a “palavra literária” não se congela em um único sentido, constitui-se, ao invés disso, como um diálogo entre escrituras: a do escritor, a do destinatário, a do contexto presente ou passado. A “ambivalência” da palavra literária mostra-se então no modo como a história e a sociedade inserem-se no texto e esse se insere na história. Conforme Bakhtin, a linguagem poética tem uma natureza dupla que se manifesta no diálogo e na ambivalência que se instauram tanto no espaço interior dos textos quanto no espaço dos textos. Assim, para esse teórico, a escritura é essencialmente leitura de um *corpus* literário anterior, e todo texto, absorção e réplica de outro texto, pois o autor tenderia a explorar a palavra de outrem, sobrepondo ao que foi dito

um sentido novo, circunstância que tornaria o enunciado ambivalente. Desse modo, a noção de “sujeito da escritura” cederia lugar à “ambivalência” da escritura.

O conceito de evolução literária de Tynianov (TYNIANOV,1971) – sua noção de que a obra literária se constitui em uma rede de “relações diferenciais” com outras obras, no eixo da sincronia, da diacronia e também com sistemas não-literários – e os conceitos bakhtinianos de “palavra literária”, “dialogismo” e “ambivalência” serviram de pontos de partida para que Julia Kristeva, em 1969, chegasse a teoria da intertextualidade. O termo, composto por Kristeva, ressalta a idéia de processo, que se tornaria um dos princípios básicos da teoria textual, provocando, ao mesmo tempo, uma reorientação dos estudos comparatistas, pois colocava em dúvida as antigas noções de “fonte” e “influências” que eram usadas para explicar as relações entre os textos. Eis o que diz a teórica em suas considerações sobre a palavra no espaço dos textos:

Estudar o estatuto da palavra significa estudar as articulações desta palavra (como complexo sêmico) com as outras palavras da frase, e encontrar as mesmas funções (relações) no nível das articulações de seqüências maiores. Face a esta concepção espacial do funcionamento poético da linguagem, é necessário definir, primeiramente, as três dimensões do espaço textual, onde vão se realizar as diferentes operações dos conjuntos sêmicos e das seqüências poéticas. Essas três dimensões são: o sujeito da escritura, o destinatário e os textos exteriores (três elementos em diálogo). O estatuto da palavra define-se então, a) 'horizontalmente': a palavra no texto pertence simultaneamente ao sujeito da escritura e ao destinatário, e b) 'verticalmente': a palavra no texto está orientada para o 'corpus' literário anterior ou sincrônico (KRISTEVA, 1974, p. 63).

Concluindo adiante:

[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, se instala a de intertextualidade, e a linguagem poética se lê, pelo menos, como dupla (id., p. 64).

A teoria da intertextualidade traz à luz o modo como, na criação de um novo texto, ocorre absorção e transformação de elementos de outros textos. A partir dessa perspectiva, o interesse se volta para o processo de produtividade textual e as “fontes” são consideradas apenas na medida em que permitem observar as transformações e, em certos casos, as deformações a que foram submetidas durante aquele processo. Dá-se, com isso, um abalo da noção clássica de influência, vista agora como um confronto produtivo com o “Outro”, que

não implica dívidas, porque não comporta considerações hierárquicas baseadas em critérios de originalidade-cópia, anterioridade-posterioridade.

Se, para Bakhtin, o dialogismo mimetizava o social, colocado em cena através do conflito dinâmico de línguas e de estilos heterogêneos, a noção de intertextualidade desrealiza o dialogismo pois, ao ater-se à relação entre os textos, volta as costas ao que neles seria função referencial (COMPAGNON, 1999, p. 112). Assim, quando os outros textos tomam o lugar da realidade, o mundo deixaria de existir para a literatura (id., p. 113).

Até a publicação de *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental* (1946), obra em que Erich Auerbach apresenta um panorama da evolução da literatura que se estende da epopéia grega à ficção do século XX, não se fizera um questionamento da mimese realista e de sua base aristotélica. É a partir da teoria literária, fundada sob a influência da lingüística estrutural, de Ferdinand de Saussure e de Roman Jakobson, que o referente, ou o mundo das coisas, é excluído em defesa da tese da autonomia da literatura em relação à realidade. Tal postura deriva de uma interpretação da teoria daqueles precursores, segundo a qual o referente não existe fora da linguagem, pois ele próprio depende de uma interpretação, uma vez que a relação lingüística primária não teria ocorrido entre a palavra e a coisa, mas entre representações. De fato, o que se vê, no *Curso de Lingüística Geral*, uma compilação das palestras de Saussure, é que a arbitrariedade do signo implica a autonomia da língua em relação a realidade e que a significação se constrói a partir de uma relação diferencial entre signos, não sendo, portanto, o resultado de uma relação referencial entre as palavras e as coisas. Jakobson, por sua vez, enuncia seis fatores constitutivos de todo processo lingüístico, ou de todo ato de comunicação verbal (emissor, mensagem, destinatário, contexto, código, contato). Cada qual determinaria uma diferente função lingüística (JAKOBSON, 1975, p.122). Referencial seria a função orientada para o contexto em que a mensagem é transmitida, isto é, para o mundo. A mensagem preencheria a função poética, quando privilegiasse seu próprio modo de construção. Contudo, para Jakobson, a função poética ultrapassa os limites da poesia que, por sua vez, também não deve ser restringida à função poética. Reconhece, no entanto, que, na literatura, a ênfase recai sobre a mensagem.

Roland Barthes, representante da narratologia francesa, defende a análise dos textos literários em termos de suas propriedades estruturais, da sintaxe de suas estruturas narrativas em detrimento dos aspectos relativos à mimese:

A função da narrativa não é a de “representar”, mas de constituir um espetáculo que ainda permanece muito enigmático, mas que não poderia ser da ordem mimética. [...] “O que se passa”, na narrativa, não é do ponto de vista referencial (real), ao pé da letra, *nada*; “o que acontece”, é só a linguagem inteiramente só, a aventura da linguagem, cuja vinda não deixa nunca de ser festejada (BARTHES apud COMPAGNON, 1999, p. 101).

Como mostra Antoine Compagnon, em *O Demônio da Teoria: literatura e senso comum* (COMPAGNON, 1999, p. 102), foi necessário que a teoria literária reinterpretasse Aristóteles para que, mesmo defendendo uma poética anti-referencial em que o mundo é abolido da literatura, ainda encontrasse apoio na teoria daquele filósofo. Conforme Compagnon, o caminho trilhado, pela teoria literária, inicia com a desnaturalização da mimese, que deixa de ser tomada como representação da realidade. Sentido esse consagrado pelo realismo literário, desde o Renascimento até o final do século XIX, como demonstram as análises de Erich Auerbach. Os teóricos modernos ignoram, pois, a mimese a partir do critério da verossimilhança em relação ao sentido natural (*eikos*, o possível) e adotam, em seu lugar, o critério da verossimilhança em relação ao sentido cultural (*doxa*, a opinião) e a ideologia, razão pela qual a mimese é repudiada. Para a teoria literária, ela faria passar a convenção por natureza, oferecendo o sentido cultural como se fosse o sentido natural. A crítica da mimese e do realismo está, desse modo, atrelada à crítica da ideologia burguesa e do capitalismo, uma vez que o realismo é inerente ao romance, gênero tido como expressão do individualismo burguês e da ordem capitalista.

A teoria literária faz uma leitura de Aristóteles da qual deduz a noção de que sua poética era, na realidade, uma narratologia (id., p. 104). Melhor dizendo, o que interessaria a Aristóteles seria o encadeamento narrativo dos fatos visando à representação das ações humanas por intermédio da linguagem, ou de uma ficção poética verossímil. A partir disso, o verossímil é concebido como uma convenção partilhada pelo autor e o leitor, e a relação entre literatura e realidade é admitida somente em termos de “ilusão referencial”.

Ocorre que o artista “realista” nunca situa a “realidade” na origem de seu discurso, e sim, por mais longe que voltemos no tempo, em um real já escrito, um código prospectivo, ao longo do qual captamos apenas, a perda de vista, uma série de cópias (BARTHES, 1992, p. 187).

Na acepção de Barthes, o que, na literatura, se convencionou chamar de real é somente um código que produz uma ilusão de realidade, utilizando-se de outros discursos. Assim, a intertextualidade substituiria a referência, pois o que existe por trás da escrita realista é apenas a *sutil imensidão de escrituras* (id., p. 147). Ao proferir seu conceito de literatura em aula

inaugural, da cadeira de Semiologia Literária no Collège de France (1977), Barthes defende uma prática de escrever que, ao renunciar à ilusão referencial, constitua-se, sobretudo, em uma forma de combate à língua como instrumento da ideologia:

Entendo por 'literatura' não um corpo ou uma seqüência de obras, nem mesmo um setor de comércio ou de ensino, mas o grafo complexo de pegadas de uma prática: a prática de escrever. Nela visio portanto, essencialmente, o texto, isto é, o tecido dos significantes que constitui a obra, porque o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é instrumento, mas pelo jogo de palavras de que ela é teatro (BARTHES, 1997, p. 16-17).

Nesse contexto teórico, a obra de Jacques Derrida institui-se como uma crítica da metafísica ocidental e da mimese. Suas reflexões são um questionamento do sistema de pensamento no qual, desde Platão, estamos inseridos. Mostra que sua lógica está centrada em três eixos: no logocentrismo, ou na Razão cartesiana; no fonocentrismo, porque a fala ocupa um lugar hierarquicamente superior em relação à escrita; e no falocentrismo, que toma o homem como princípio fundamental e a mulher como o “Outro” excluído. A crítica de Derrida tem por objetivo a desnaturalização das construções epistemológicas e dos instrumentos discursivos de que dispomos, por meio da desconstrução, uma estratégia que, ao expor o modo como aqueles funcionam, possibilitaria a construção de um outro sistema.

Derrida combate o logocentrismo colocando sob suspeita as noções de significado transcendental e de sujeito cartesiano nas quais ele se fundamenta. A primeira delas diz respeito à crença em um significado pré-determinado, independente do contexto lingüístico de uso, um significado que transcende a escrita e a fala. Para esse teórico, o significado é um produto sempre passageiro, instável, pois, no seu entender, a linguagem depende de um constante processo de interpretação/tradução. Os predicados, os conceitos definidores, as significações lexicais, as articulações sintáticas não têm, eles mesmos, “um significado exato”. Seu valor de uso se define a partir de uma cadeia de substituições possíveis, de um contexto, o que inviabiliza a existência de uma verdade que pretenda servir de fundamento para a construção de uma hierarquia de significações. A segunda noção, de sujeito cartesiano, baseia-se na idéia de que existe um sujeito que “diz o que quer”, ou seja, um centro de consciência que, pensando-se presente em si mesmo, pensa ser a origem e ter o controle do que diz, imaginando-se capaz de extrair o significado das coisas. Significado que acredita estar presente nos objetos e ser passível de transmissão, através da linguagem, a outro centro de consciência ou sujeito. Derrida também argumenta contra o fonocentrismo, outro

fundamento da metafísica ocidental. Segundo a concepção fonocêntrica, no ato da fala, as palavras se apresentariam instantaneamente à consciência do indivíduo enquanto que, no texto impresso, as significações fugiriam-lhe ao controle, como se o ato de escrever sempre resultasse em um distanciamento do indivíduo em relação a sua consciência. A fala seria, por isso, uma representação mais imediata e fiel do pensamento.

Assim, a crítica da metafísica ocidental e da mimese, feita por Derrida, resulta em um abalo da noção clássica de origem do significado que expõe a realidade em seu vínculo com a linguagem e a ideologia. Quer dizer, se a realidade é antes construída do que refletida pelo nosso discurso, o único modo de conhecê-la é por meio de uma reflexão sobre o próprio discurso. Com isso, fez-se necessária uma reavaliação do processo leitura-escritura. Eis o que diz o teórico a respeito da relação entre significante e verdade:

A racionalidade – mas talvez fosse preciso abandonar esta palavra, pela razão que aparecerá no final desta frase –, que comanda a escritura assim ampliada e radicalizada, não é mais nascida de um 'logos' e inaugura destruição, não a demolição mas a de-sedimentação, a desconstrução de todas as significações que brotam da significação de 'logos'. Em especial a significação de 'verdade' (DERRIDA, 1973, p. 13).

Para Derrida, as oposições binárias que governam os textos mostram sua inconsistência justamente nos pontos em que pretendem ser mais persuasivas, evidenciando como todo conceito está implicado em um jogo de significação e contém vestígios de outras idéias. Buscando subverter o que é aparentemente significativo nos textos, a desconstrução destacaria suas contradições e conflitos, os momentos em que se dão “impasses” de significado que lhes comprometem a coesão (EAGLETON, 1997, p. 184). Quanto ao próprio termo “desconstrução”, Derrida refere-se à palavra, usada pela primeira vez em *Gramatologia* (1967), como sendo, também ela, uma palavra que, *como qualquer outra, não extrai seu valor de uso senão de sua inscrição em uma cadeia de substituições, naquilo que se chama tão tranqüilamente, de um contexto* (DERRIDA, 1998, p. 24).

A desconstrução apresenta-se como uma estratégia crítica voltada para o desmantelamento da lógica binária do logocentrismo, que é responsável por um sistema de hierarquias em cuja base está a afirmação da superioridade de um termo sobre o outro. A desconstrução operaria, em primeiro lugar, uma inversão dessa hierarquia: o termo que ocupa uma posição inferior seria alçado a uma posição superior e vice-versa. Após essa inversão, haveria um deslocamento, uma ruptura mais radical, embora não total, marcando a distância

entre o momento da inversão da hierarquia e a emergência de um novo conceito que não poderá mais ser compreendido no regime anterior. Ao combater a lógica binária do logocentrismo, a desconstrução se afirma como uma forma de questionamento do sistema de valores dos grupos detentores de poder e da realidade social, promovendo um descentramento. Com isso, os grupos que ocupavam a margem desse sistema – a mulher, as minorias étnicas, religiosas e sexuais – podem se instituir em relação ao pretense centro, o qual é deslocado para a margem. A perspectiva desconstrucionista da cultura vincula-se, desse modo, a uma concepção de realidade excêntrica e pluralista, na qual o jogo da alteridade é considerado fundamental para a construção do significado.

O conceito aristotélico de mimese já abarcava uma dicotomia entre conteúdo e forma, considerando-se que, para Aristóteles, a matéria de representação era o mito que deveria ser organizado, conforme certas normas de composição, com vistas a uma criação poética verossímil. Todavia, observa-se que, no século XX, dá-se uma polarização dos pontos de vista teóricos a respeito da relação entre a literatura e a realidade. As teorias sociológicas voltam-se para o conteúdo, ou as estruturas da realidade exterior, enquanto que a teoria literária, ou as teorias imanentistas, privilegiam as estruturas internas do texto, sua forma. Subjacentes a essas diferentes posturas, identificam-se distintas concepções de mimese e linguagem. Enquanto as teorias sociológicas vêem a literatura como representação da realidade por meio de uma linguagem que pode efetivamente refleti-la, as teorias imanentistas rejeitam a mimese, pois entendem que, sendo a linguagem arbitrária, a representação realista nada mais é do que uma falácia da ideologia burguesa, que pretende passar sua visão do mundo por realidade. Em Aristóteles, no entanto, a mimese literária ia além da correspondência entre a linguagem e o mundo. O fato de a invenção poética ser, para esse teórico, indissociável de um critério de verossimilhança – é preferível o inverossímil que convença ao verossímil que não convença – sugere que a ficcionalidade realiza-se a partir de uma prescrição da forma, o que aponta para aspectos do fenômeno literário que extrapolam a mera correspondência entre a obra e o mundo.

2.1 A MIMESE MACHADIANA

É na dita fase realista que Machado de Assis surpreende com uma agudez crítica e inventividade técnica sem precedentes na literatura brasileira da época. O autor, de fato, supera os limites do espaço estilístico do Realismo clássico de Balzac e Flaubert, cujas obras correspondem ao auge da representação mimética, buscando apresentar o cotidiano de forma sistemática e analítica, com vistas a uma verossimilhança que pretende ser uma imitação imparcial e objetiva da vida concreta.

O que se vê então em Machado de Assis é que, embora esse autor faça uso do signo representacional do Realismo e utilize um narrador que, aparentemente, empenha-se em oferecer ao leitor uma narrativa objetiva dos fatos, o universo ficcional configurado no texto não segue o cânone do Realismo, muito menos do Naturalismo. Melhor dizendo, a prosa machadiana produz um excedente de significado que coloca sob suspeita a realidade aparente, anulando a possibilidade de se dar um sentido unívoco para as ações e os sentimentos humanos. Assim, o narrador, em vez de “revelar a verdade dos fatos”, sugere a existência de uma realidade mutável, que se oculta sob as aparências e as convenções sociais.

A obra de Machado de Assis, da chamada segunda fase, inaugurada com o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) e a coletânea de contos *Papéis Avulsos* (1882), extrapola os limites da Escola Realista, na qual temporalmente se inscreve. Um dos aspectos em que isso acontece é a relativização da tese de que o real pode ser apreendido por uma atenta observação e análise e posteriormente fixado, pelo escritor, sob a forma de romance ou conto. Ao propor uma verdade relativa em lugar da concepção clássica do real, a prosa machadiana renuncia à síntese totalizadora do Realismo e aprofunda o teor crítico de suas análises da sociedade brasileira. Tomando como microcosmo a sociedade carioca da segunda metade do século XIX, Machado de Assis expõe contradições da vida nacional que, segundo Roberto Schwarz (2003, p. 15), teriam sua origem no descompasso entre o ideário liberal, adotado pelas elites locais, e a estrutura sócio-econômica, herdada do Brasil colonial, baseada na escravatura e na prática do favor. Contradições que se traduzem em uma razão insólita, uma ideologia que propõe o jogo de máscaras como dinâmica da vida social, e que, não raro, se instala na consciência dos indivíduos como um vácuo a ser preenchido com valores de ocasião, conforme as exigências de um mundo que é regido pela aparência. Vê-se, então, que o universo ficcional machadiano não é orientado por uma vontade de verdade unívoca, mas

para a problematização da ambigüidade e da ambivalência como traços da sociedade e do homem brasileiro. Para atender a esse propósito, Machado de Assis experimenta novas técnicas composicionais que demonstram ser mais adequadas à representação e análise da peculiar construção social de nossa realidade. Procedimento que tanto subverte como inova o cânone realista: *Trata-se de um autor cheio de recursos de vanguarda, mas cujo efeito geral é realista. Machado é um autor extraordinariamente mimético, sendo que ele usa recursos de uma literatura não-mimética* (SCHWARZ, 1982, p. 317).

A partir de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e de *Papéis Avulsos*, a densidade temática, da prosa machadiana, consubstancia-se à forma narrativa para dramatizar o impasse da cultura brasileira: a fragilidade do sentimento de identidade nacional que se confunde com a superficialidade, volubilidade e descompasso no modo de absorção dos paradigmas civilizatórios importados da Europa. As análises de Machado de Assis ultrapassam então o horizonte dos nexos com a vida social para lançar um olhar, igualmente crítico, sobre a mentalidade brasileira no que diz respeito à sua relação com as teorias em voga na época. Mais especificamente as que circulavam sob a forma de discursos científicos, filosóficos e político-ideológicos, prestando-se, sobretudo, ao diletantismo de uma elite para a qual assumiam um valor antes ornamental que propriamente instrumental. Do mesmo modo, a intelectualidade brasileira mal se servia das idéias importadas, pois não as assimilava criticamente, nem buscava, a partir delas, elaborar uma razão pragmática que pudesse influir no destino da nação. Soma-se a isso o fato, assinalado por José Guilherme Merquior, de que Machado de Assis, ao adotar um tom humorístico para sugerir a inadequação de certas idéias, produzidas na Europa, ao contexto nacional, provoca uma corrosão crítica da ideologia européia, mostrando que sua importação era geradora do que Schwarz denominou “idéias fora de lugar” (MERQUIOR, 1998, p. 45). Veremos alguns aspectos da elaboração técnica e formal do fazer literário desse autor brasileiro dotado da capacidade de transmutar sua aguda percepção dos mecanismos sociais em procedimentos de composição literária. Dentre eles, destacamos o “narrador volúvel”, detalhadamente analisado, por Roberto Schwarz, em *Machado de Assis: um Mestre na Periferia do Capitalismo*, e o aproveitamento do motivo do “duplo”, como princípio estrutural do conto machadiano, apresentado no estudo *Machado de Assis: um Escritor na Capital dos Trópicos*, de Patrícia Lessa Flores da Cunha. O primeiro procedimento é visto por Schwarz como consequência do aprofundamento de certos temas, por Machado de Assis, a partir de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Nesse romance, a técnica narrativa – o narrador volúvel – mimetizaria o capricho e o arbítrio da classe

dominante em relação àqueles que dela dependiam. Melhor dizendo, a estrutura sócio-econômica de base escravista, do Segundo Reinado, havia gerado um contingente de indivíduos livres e pobres que, devido à inexistência de um mercado de trabalho, via-se obrigado a buscar proteção junto a um proprietário. Configura-se, a partir disso, o universo do favor que irá mediar a peculiar organização da sociedade brasileira.

A pessoa pobre, no universo do favor, nunca pode ser afirmativa, ela tem que, sempre, ser oblíqua, ela tem que passar pela boa-vontade do proprietário [...]. Enquanto o modelo do romance europeu seria o rapaz de grande rompanete que abre a porta com um pontapé, Capitu vai aos passinhos. Isso tem tudo a ver com o universo do favor. [...] está nas mãos do proprietário tratar o seu dependente como igual ou como dependente, e isso ele faz em parte segundo o seu interesse, mas, sobretudo, segundo o seu capricho (SCHWARZ, 1998, p. 56- 57).

O narrador volúvel subverte o modelo de coerência e confiabilidade, sustentáculo da racionalidade moderna e da conduta civilizada. Dessarte, frustra as expectativas do leitor que, por levá-lo a sério, sente-se, a todo momento, logrado. O discurso desse narrador, cuja característica é a constante desidentificação com as posições ideológicas assumidas anteriormente, pode ser visto, ao mesmo tempo, como uma dramatização das “idéias fora de lugar” e como uma crítica de sua própria conduta. Por fim, esse recurso narrativo também pode ser entendido como uma denúncia da arbitrariedade da linguagem, na elaboração de uma retórica por meio da qual se reproduziam as posições ideológicas prestigiadas no século:

Para exemplificar esse processo: o narrador numa frase toma o acento científico, na seguinte é um cronista mundano, depois é comerciante descarado e assim por diante. Temos então uma espécie de mascarada retórica, em que vão sendo percorridas as posições ideológicas do tempo. Mas o essencial é que o romance de Machado não pára em nenhuma, e é nisso que está a posição dele (SCHWARZ, 1982, p. 316).

Schwarz mostra que, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, a volubilidade é um aspecto da condição humana concomitante à estrutura social brasileira. O autor dá-lhe, por isso, não apenas expressão temática, através do conteúdo da obra, mas aprofunda o tema, articulando-o com sua técnica, até transformá-lo em princípio formal que representa o contexto de origem, subvertendo e inovando o cânone realista.

Em relação à contística machadiana, conforme as análises de Patrícia Lessa Flores da Cunha, o autor brasileiro “apropria-se” do legado crítico ficcional de Edgar Allan Poe, adaptando-o ao seu próprio modo de narrar (FLORES DA CUNHA, 1998, p. 27). Quer dizer, Machado de Assis assimila, da obra de Poe, a teoria do efeito e o motivo do “duplo”,

imprimindo-lhes transformações para adequá-los ao seu universo ficcional. Assim, o “duplo” aparece incorporado, ao conto machadiano, não apenas como motivo, signo da ambivalência e da ambigüidade de uma complexa realidade humana e social, mas também como princípio composicional. As narrativas mostram-se, subitamente, duplas na sua estrutura, produzindo, como efeito inesperado, o desvelamento de uma realidade “outra” até então escondida sob a aparência prosaica do cotidiano:

Que caracterização seria melhor para designar Machado na escritura de seus contos? Realista, é certo, mas de um modo especial, pois recusa-se a pintar os pormenores objetivos das coisas e das pessoas, como queriam os realistas. Não obstante, renunciando aos pormenores, manteve-se fiel ao seu motivo, qual seja, o do reconhecimento da duplicidade e ambigüidade das situações e das emoções que perfazem o cotidiano da existência humana, mesmo que sob diferentes aparências (FLORES DA CUNHA, 1998, p. 103).

O efeito buscado, por Machado de Assis – a emergência súbita do “duplo” na narrativa e, por vezes, na consciência do leitor – reafirma sua atitude crítica, a qual se expressa pela recusa em aceitar um sentido unívoco para a realidade, o que inclui uma desconfiança em relação aos discursos adotados pela elite brasileira da época.

A intertextualidade é, pois, outro aspecto da duplicidade da escritura machadiana que atesta a contemporaneidade de sua obra. Uma das características mais notáveis de seu fazer literário é o constante diálogo que mantém com a tradição literária ocidental e com a cultura geral disponível no seu tempo. Melhor dizendo, sua prosa dialoga com uma variedade de textos e autores, que inclui desde a *Bíblia* e autores greco-latinos até Shakespeare, Cervantes, Voltaire, Swift, Sterne, entre outros. E também dialoga com outros gêneros literários, como o fantástico e a sátira menipéica, além de discursos não-literários como teorias científicas, sistemas filosóficos, doutrinas político-econômicas, religiosas e a narrativa histórica. Esse aspecto da duplicidade do fazer literário de Machado de Assis abrange, portanto, não apenas relações com textos ficcionais, mas com outros textos da cultura, abrindo-se para uma interdiscursividade, na qual o literário funciona como discurso centralizador em relação aos demais (JENNY, 1979, p. 14). A intertextualidade e a interdiscursividade apresentam-se, assim, como características dominantes da escritura machadiana. Seu diálogo com a tradição literária e com a cultura ocidental se dá, então, por meio de certos recursos composicionais que, no contexto do universo ficcional do autor, configuram-se em instrumentos de crítica cultural. É através deles que o autor expõe e analisa questões relativas à estrutura sócio-econômica brasileira, articulando-as a certos paradigmas culturais do século XIX como, por

exemplo, o cientificismo. Dentre os recursos composicionais, utilizados por Machado de Assis, a ironia e a paródia se destacam. A primeira atua, no nível semântico, como uma estratégia retórica – ou discursiva – cujo impacto provém da contradição entre o que é dito e a intenção do que é dito. Antonio Candido analisa o uso da ironia no texto machadiano:

A sua técnica consiste essencialmente em sugerir as coisas mais tremendas da maneira mais cândida (como os ironistas do século XVIII); ou em estabelecer um contraste entre a normalidade social dos fatos e a sua anormalidade essencial; ou em sugerir, sob aparência do contrário, que o ato excepcional é normal e anormal seria o ato corriqueiro (CANDIDO, 1977, p. 23).

A paródia, por sua vez, atua no nível formal como assimilação e deformação de um texto-base. Com isso, produz um distanciamento irônico-crítico entre o texto-base e sua paródia, evidenciando o contraste entre ambos. A paródia aparece como um dos recursos preferenciais de Machado de Assis para questionar as verdades instituídas do seu tempo:

O texto de Machado é quase sempre baseado na paródia. [...] Parodiam-se tipos sociais e caracteres individuais, históricos ou literários, personagens parodiam personagens; personagens se parodiam a si mesmos; operam-se paródias de paródias; sistemas parodiam sistemas; doutrinas parodiam doutrinas (RIEDEL, 1982, p. 399).

Machado de Assis também parodia outros gêneros literários e, não raro, os mistura. Eis outra característica que dificulta a tarefa dos que se limitam a tomar, como base para a análise da obra machadiana, o paradigma do Realismo clássico. Em seus contos, por exemplo, não é rara a presença de elementos do gênero fantástico como certos temas e motivos – a loucura, o insólito, o duplo, a invasão do onírico, a transposição de fronteiras no tempo e/ou espaço – e de estratégias discursivas para introduzir a incerteza, conferir credibilidade ao relato e manter o suspense na narrativa como um narrador “representado”, que dá seu testemunho, além do uso do pretérito perfeito do indicativo. A constatação de tais procedimentos tem alimentado uma linha de pesquisa sobre a obra machadiana que não se restringe a percebê-la apenas enquanto desvio em relação ao cânone realista-naturalista, mas busca vinculá-la à outra tradição, a da sátira menipéia. O estudo de Enylton de Sá Rego, *O calundu e a panacéia*, é uma análise comparatista que aproxima o fazer literário de Machado de Assis dessa outra tradição, mais especificamente, da sátira de Luciano de Samosata. A transgressão do autor brasileiro a certos paradigmas literários de sua época poderia, segundo Sá Rego, decorrer de uma confluência entre a prosa machadiana e aquela tradição, que o crítico prefere chamar de luciânica.

Luciano teria nascido na cidade de Samosata, na Síria, entre 120 d.C. e 140 d.C., mas escreveu em grego, adotando o estilo e vocabulário do passado clássico. Sua obra abrange uma variedade de formas literárias, dentre elas, diálogos, ensaios, narrativas, críticas, exercícios de retórica. Embora admita que a diversidade de tal obra, por si só, dificulta sua classificação, Sá Rego resume suas características aglutinando-as nos seguintes pontos: mistura de gêneros, uso da paródia, extrema liberdade de imaginação, caráter não-moralizante e ponto de vista distanciado (SÁ REGO, 1989, p. 67). Características que, ao lado de referências explícitas a Luciano de Samosata como, por exemplo, a que aparece em “Teoria do Medalhão” (*Papéis Avulsos* - 1881) (ASSIS, 2004, v. 2, p. 294), sugerem que Machado de Assis tenha buscado, na tradição da sátira menipéia, recursos para superar o Realismo, produzindo, com isso, uma forma inovadora de representação, cujo teor crítico abrange não apenas a dinâmica da sociedade brasileira, mas também o dogmatismo e a inconsistência de sistemas filosóficos, do cientificismo e das ideologias liberais européias.

A junção de elementos do realismo formal com procedimentos da sátira menipéia não é incomum na contística machadiana. A utilização desse recurso composicional, na verdade, aparece tanto em narrativas da dita primeira fase do autor – “Uma Excursão Milagrosa” (*Outros Contos* - 1866), “Uma Visita de Alcibíades” (*Papéis Avulsos* - 1876) – como em narrativas da sua chamada fase realista – “Entre Santos” (*Várias Histórias* - 1886).

“Uma Excursão Milagrosa”, uma reescritura de “O País das Quimeras” (*Relíquias da Casa Velha II* - 1862), inicia com um preâmbulo, no qual o narrador comunica a intenção de contar o que lhe foi transmitido pelo protagonista da história. Trata-se do relato de uma viagem extraordinária da qual um jovem poeta teria retornado trazendo na bagagem, em lugar das riquezas materiais – objetivo predominante das típicas histórias de viagens – meios para perceber as *fraquezas da humanidade*. O narrador descreve fisicamente o protagonista, Tito, dando logo a entender uma duplicidade, efeito de uma contradição da natureza do poeta: ele conjuga traços de uma beleza quase clássica com *pés prodigiosamente tortos e pernas zaimbras*. Vê-se a seguir que Tito, de fato, carece de bases firmes de sustentação, faltando-lhe, assim, forças para preservar sua arte do aviltamento. Por isso, embora talentoso, acaba vencido pelo estado de privação em que vive e concorda em realizar uma espécie de pacto fáustico com um burguês que, desejando se fazer passar por poeta, contrata-o para que componha, abrindo-lhe mão da autoria: *Ele não tinha recursos; depois de uma noite atribulada lembrou-se do sujeito, e tratou de procurá-lo; disse-lhe quem era, e que estava*

disposto a aceitar o negócio; o sujeito, rindo-se com um riso diabólico, fez o primeiro adiantamento [...]. (ASSIS, 2004, v. 2, p. 761). Ao contrário de Fausto, Tito não vende sua alma/arte para obter bens simbólicos, cujo valor excede a possibilidade de cálculo, como juventude e conhecimento. A transação efetuada entre o poeta e o burguês tem como pano de fundo o rebaixamento da existência ao nível da necessidade e da aparência. Observa-se, pois, uma inversão irônica e paródica do pacto fáustico, considerando-se que juventude e conhecimento são justamente bens que Tito possui, mas que lhe são insuficientes para sobreviver em um mundo regido pela lógica do capital.

Afora as aflições causadas pela falta de recursos materiais, Tito experimenta a dor de uma frustração amorosa. Para colocar fim a suas penas, vê apenas duas alternativas: o suicídio ou uma viagem. Debatia-se entre essas possibilidades, quando ouve baterem-lhe à porta. A partir de então, o protagonista assume a voz narrativa e passa a relatar o que lhe aconteceu naquela noite, desde o momento em que, ao abrir a porta, foi arrebatado por uma *criatura celestial, vaporosa, fantástica*, que o leva a voar na imensidão do espaço. Conta como, após terem deixado para trás os demais planetas do Sistema Solar, chegaram a seu destino, o país das Quimeras. Nesse lugar, Tito é apresentado a personagens como o Gênio das bagatelas, que se exhibe coroadado de vaidade. A vacuidade do seu poder é encenado por intermédio do ritual, inúmeras vezes repetido, do beija-mão a esse soberano que usa, preso à cabeça, um pavão vivo. A Moda é outra personagem encontrada pelo poeta. Suas *trezentas belas, caprichosas filhas*, trabalham para promover, na Terra, a substituição das Modas anteriores. Tito também testemunha uma reunião cujo objetivo seria criar, no nível institucional, *pretextos para encher o tempo e apavorar os espertos com futilidades e espantalhos* (id., p. 768). E escuta um filósofo, inebriado com o som da própria voz, defender a vaidade como o justo reconhecimento da verdadeira superioridade de espírito. Por fim, dirigindo-se a Utopia, descobre ser ela que, conduzida pela loura Fantasia, confortava-o, com outras Utopias e Quimeras, nos momentos de aflição. Na verdade, Fantasia, Utopias e Quimeras, constituiriam não apenas os sonhos dos poetas, mas também o pensamento dos filósofos e homens de ciência, todos igualmente expostos aos desarrazoamentos da imaginação. Começa então a dissolver-se o país das Quimeras. Evapora-se até sumir sob os pés do poeta que, em queda vertiginosa, volta ao planeta de origem, aterissando, de pé, a poucos metros de casa. O narrador inicial relata que Tito teria retornado com a capacidade de identificar indivíduos que contêm, no lugar do cérebro, massa quimérica, proveniente daquele país. Com isso, acabara

atraindo antipatias que lhe aumentaram as desditas, *preço da liberdade de desmascarar a humanidade*.

Em “Uma Excursão Milagrosa”, motivos como o “duplo” e a “transposição de fronteiras no tempo/espço” são recursos auxiliares na expressão da perspectiva irônico-crítica de Machado de Assis a respeito dos costumes e da cultura de sua época. Perspectiva que é fundamental na produção do efeito satírico da narrativa, o qual também é obtido no conto uma “Uma Visita de Alcibíades”, relato insólito, em forma de carta, transmitido, por um desembargador, ao chefe de polícia da corte. Esse magistrado, um admirador do mundo grego e recém-convertido ao espiritismo, lia sobre a vida de Alcibíades, quando sua atenção é momentaneamente desviada da atividade. Pousando o olhar sobre a própria vestimenta, ocorre-lhe indagar-se sobre a opinião que teria um ateniense, como Alcibíades, diante da indumentária moderna. Considera que o espiritismo seria um valioso recurso para esclarecer questões históricas, uma vez que se poderia recorrer às próprias personagens envolvidas nos fatos. Resolve então testar sua tese, evocando o espírito de Alcibíades. Mas eis que, em vez de *uma sombra impalpável*, surge-lhe o próprio grego, em carne e osso. Surpreso, o visitante lança um olhar de estranheza sobre os objetos que simbolizam a vida elegante da sociedade daquele século. Desvela a aparência insólita do presente aos olhos de um passado para o qual a cor preta, adotada como padrão de elegância do vestuário masculino moderno, aparecia como um sinal do espírito da época: *O mundo deve andar imensamente melancólico, se escolheu para uso uma cor tão morta e triste. Nós éramos mais alegres; vivíamos [...]* (ASSIS, 2004, v. 2, p. 357). O ateniense poderia, por analogia, chamar a atenção para outras roupagens – sistemas filosóficos, teorias científicas, doutrinas – que definiam a feição racional do século. O clímax do efeito satírico dá-se no desfecho da narrativa, quando o leitor é informado de que, ao ver o desembargador, que terminava de vestir seu traje de noite, colocar a cartola, Alcibíades não teria resistido e morrerá pela segunda vez.

“Entre Santos” é outro conto, no qual Machado de Assis usa elementos do gênero fantástico para produzir uma narrativa de efeito satírico. Nesse caso, seres inanimados adquirem vida, mais especificamente, as imagens de santos da igreja que, tarde da noite, põem-se em assembléia para discutir a relação dos homens com a fé. Com isso, eles promovem um desnudamento da consciência dos indivíduos, que são mostrados em conflito interno, divididos entre a nobreza de seus propósitos e a tibieza de seus caracteres. Segue-se um debate no qual os santos concordam que a ambivalência, traço irredutível da natureza

humana, explicaria o fato dos seus defeitos não raro sobrepujarem os esforços para a ação ética. Sob tais circunstâncias, a questão era se ainda mereceriam os homens a simpatia deles, os santos? Dois casos exemplares são relatados: o da adúltera que desiste da graça que viera pedir a São José – forças para abandonar o amante – quando, durante a oração, veio-lhe a memória dos prazeres a que se dispusera renunciar. O outro caso narrado é o do usuário Sales, que se debate entre o apego ao dinheiro e o cumprimento da promessa de doar uma perna de cera em troca da cura da erisipela da esposa. Sales resolve o conflito, mudando as bases da negociação com o santo. Oferece-lhe, em lugar da perna de cera, um número incontável de orações, soma que, no seu entender, seria uma oferta mais atrativa. Os elementos do fantástico são utilizados, nesse conto, para veicular uma visão satírica da condição humana. Conforme tal perspectiva, o homem teria uma índole antes fraca do que propriamente má, uma vez que lhe falta, sobretudo, energia moral para se libertar do círculo da ambivalência que lhe amesquinha a vida.

Como visto nos três contos, Machado de Assis satiriza, ora a atitude dos homens em relação ao poder e cultura, ora os costumes, ora a contraditória natureza humana, usando, para isso, elementos do fantástico que denotam uma liberdade de imaginação que transcende os ditames da convenção realista. Embora supere o realismo clássico, o autor nunca deixa de problematizar a realidade humana e social, buscando sempre recursos para representá-la em seus aspectos mais complexos e fugidios. Exemplo disso é o diálogo que a prosa de Machado de Assis propõe com outros textos da cultura. Vê-se, nessa relação interdiscursiva, a abrangência de seu pensamento que articula questões específicas da sociedade brasileira ao contexto cultural e ideológico daquele século. No próximo capítulo, pretende-se delimitar tal contexto, destacando certas idéias que tiveram repercussão em determinados setores da vida nacional, bem como fatos históricos que marcaram o Brasil do Segundo Reinado e início da República e que, se não foram diretamente representados, produziram ressonâncias na prosa machadiana.

3 NO TEMPO DE MACHADO: ALGUNS FATOS, CERTAS IDÉIAS

Machado de Assis inicia sua produção contística em 1858 – “Três Tesouros Perdidos” – e a encerra em 1907 – “O Escrivão Caminha” –, desenvolvendo-a, pois, durante um período que corresponde, na História do Brasil, ao reinado de D. Pedro II (1840-1889) e início da República. Apesar do autor não ter tido a intenção de filiar sua prosa à narrativa histórica, é inegável que certos fatos marcantes na formação da sociedade brasileira encontram-se ali representados, se não explicitamente, a partir de suas repercussões econômicas, políticas e ideológicas na vida nacional.

Entre os anos de 1850 e 1870, deu-se o apogeu da política centralizadora e do poder do imperador D. Pedro II. Sua autoridade influía nas decisões do Senado vitalício e do Conselho de Estado. Através da escolha do chefe do Gabinete, o soberano comandava um período de conciliação partidária em que conservadores e liberais alternavam-se no poder. A supremacia política coube, entretanto, aos conservadores que, obedientes ao imperador, garantiam o funcionamento de um parlamentarismo às avessas, ou seja, um parlamentarismo em que todo o poder emanava do soberano.

Povo dominado pelos políticos e políticos tutelados pelo imperador, que os afeiçoa a um quadro institucionalizado – esta a essência do mecanismo. Entre a base e o ápice agita-se, discute, finge que manda, com rédeas curtas, atadas também nos dentes do supremo chefe, chefe dotado com a capacidade de expulsar do paraíso os maus e convocar do ostracismo os anjos caídos. As eleições invariavelmente homologam as decisões do alto e confirmam os gabinetes.

Nada mais estranho ao modelo vitoriano, imagem ardentemente amada pelos estadistas do Segundo Reinado, do que essa realidade, calcada em reminiscências absolutas e abrandada pela fé monárquica (FAORO, 2000, v. 1, p. 392)

Machado de Assis estreava, em 1860, como redator do *Diário do Rio de Janeiro*, atuando ao mesmo tempo como repórter no Senado. A partir de então, a retórica e o jogo de cena políticos se tornariam para ele objetos de observação e crítica. Na crônica “O Velho Senado” (*Páginas Recolhidas*), são relatadas impressões do jovem cronista acerca das personalidades que compunham aquela casa.

A figura de Itanhaém era uma razão visível contra a vitaliciedade do Senado, mas é também certo que a vitaliciedade dava àquela casa uma consciência de duração perpétua, que parecia ler-se no rosto e no trato de seus membros. Tinham um ar de família que se dispersava durante a estação calmosa, para ir às águas e outras diversões, e que se reunia depois, em prazo certo, anos e anos. Alguns não tornavam

mais, e outros novos apareciam; mas também nas famílias se morre e nasce. Dissentiam sempre, mas é próprio das famílias numerosas brigarem, fazerem as pazes e tornarem a brigar; parece até que é a melhor prova de estar dentro da humanidade. Já então se evocavam contra a vitaliciedade do Senado os princípios liberais. As vozes vibrantes cá fora, calavam-se lá dentro, é certo, mas o germen da reforma ia ficando [...] (ASSIS, 2004, v. 2, p. 638).

Contudo, a queda do Gabinete Zacarias, em 17 de julho de 1868, daria início à crise do Império, inaugurando um período de descrença e declínio das instituições monárquicas. A substituição do ministro Zacarias, que era liberal, pelo conservador visconde de Itaboraí, a convite de D. Pedro II, foi interpretada pelos liberais como um golpe imperial. É desperta, assim, a indignação dos políticos que vêem no parlamentarismo controlado pelo imperador a causa da corrupção do regime. A partir desse acontecimento, ganham força as opiniões oposicionistas que, nos anos seguintes, evoluíram para ataques à monarquia e defesa do regime republicano.

Os anos de conciliação partidária, comandada pelo imperador, representaram um período de estabilidade política e de fortalecimento da ordem pública interna, possibilitando um aumento da oferta de crédito. Tal medida, embora visasse estimular os negócios, acabou também gerando especulação financeira. Por outro lado, com a extinção do tráfico negroiro (Lei Eusébio de Queirós – 1850), grande parte dos capitais, antes investidos no comércio de escravos, voltou para a agricultura – essa década coincide com o auge da produção cafeeira –, mas outra parte transferiu-se para a atividade industrial ligada, sobretudo, às comunicações, transporte e melhoramentos urbanos. Destaca-se, nessa época, a ação pioneira de Irineu Evangelista de Souza, o visconde de Mauá, que, além de atuar como banqueiro, dedicou-se a criar no país uma infra-estrutura para a produção industrial. Foram muitas as suas obras. Entre elas, constam a Companhia de Iluminação a Gás do Rio de Janeiro, a Companhia Pastoral, Agrícola e Industrial e a Companhia de Navegação a Vapor do Rio Amazonas. Para que fosse possível acompanhar as oscilações diárias dos preços nos mercados internacionais, Mauá empenhou-se na instalação do telégrafo submarino. Todavia, sua mais arrojada iniciativa foi a construção da primeira ferrovia brasileira que, ao ser inaugurada em 1854, estendia-se por um trecho de pouco mais de quatorze quilômetros. Os esforços de Mauá davam início a um incipiente processo de industrialização que seria, no entanto, interrompido pela falta de um mercado consumidor interno e pela oposição dos cafeicultores que aprovavam leis e decretos que dificultavam o desenvolvimento industrial.

Em 1875, a crise econômica que atingira os países industrializados alcança o Brasil, provocando a falência de estabelecimentos de crédito como o Banco Mauá e o Banco Nacional.

De certo modo, o malogro comercial de um Mauá também é indício eloqüente da radical incompatibilidade entre as formas de vida copiadas de nações socialmente mais avançadas, de um lado, e o patriarcalismo e personalismo fixados entre nós por uma tradição de origens seculares. Muitas das grandes iniciativas progressistas que se devem a Irineu Evangelista de Sousa puderam ser toleradas e até admiradas, enquanto não comprometessem esses padrões venerados (HOLANDA, 1997, p. 79).

Essa crise favorece o surgimento de um nacionalismo econômico e a incipiente indústria nacional une-se exigindo medidas protecionistas contra os produtos estrangeiros. O movimento é iniciado pela indústria de chapéus, que lutava contra a concorrência do artigo importado da Alemanha. A lã, matéria-prima usada na confecção desses chapéus, era submetida, naquele país, a um processo que a tornava semelhante ao pêlo de lebre, usado pela indústria nacional. Com isso, o produto chegava ao mercado interno a um preço mais baixo.

No final da década de 70, o processo industrial brasileiro tomaria um novo impulso estimulado também por fatores como a guerra civil nos Estados Unidos (1861-1865), que desarticulou sua produção algodoeira; a Guerra do Paraguai (1864-1870), que favoreceu a indústria têxtil além de reativar setores como os de produtos químicos, instrumentos ópticos e náuticos, couros, vidros, chapéus, cigarros, papel etc., e a queda dos preços dos gêneros agrícolas, principalmente do açúcar. Tal fato ocasionaria a transferência, para a indústria, de recursos antes destinados somente à agricultura.

O café, entretanto, só entraria em crise na década seguinte. Essa cultura fora responsável, a partir de 1861-62, por saldos positivos na balança comercial do país, definindo uma nova aristocracia rural, a dos cafeicultores, em substituição à dos senhores de engenho de cana-de-açúcar. Não obstante, a estrutura sócio-econômica, herdada do período colonial, não mudava: latifúndio, mão-de-obra escrava, monocultura, dependência do mercado externo, importação de produtos manufaturados. Desse modo, ao final do Segundo Reinado, a economia brasileira estava ajustada à divisão internacional do trabalho, desempenhando o papel que lhe cabia conforme sua posição periférica no capitalismo: fornecedor de matérias-primas e produtos tropicais e consumidor de produtos industriais. Assim, a política econômica e fiscal brasileira vinculava-se às necessidades do café, produto que acabou favorecendo a

expansão do mercado interno, devido, principalmente, à utilização gradual da mão-de-obra assalariada e ao crescimento dos serviços urbanos e das cidades.

Para uma compreensão do processo histórico brasileiro, na segunda metade do século XIX e virada do século, é imprescindível o reconhecimento da herança colonial escravista como um fator determinante na formação social, econômica e política brasileira. Antes disso, porém, cumpre ressaltar a vinculação do escravismo às exigências do mercado capitalista, pois é a partir dela que se define o modo de inserção da atividade produtiva colonial no cenário das relações econômicas internacionais, mais especificamente, seu papel no posterior desenvolvimento do capitalismo industrial e surgimento de uma classe de trabalhadores assalariados.

Conforme Maria Sylvia de Carvalho Franco, *colônia e metrópole são desenvolvimentos particulares do capitalismo, mas carregam ambos, no seu interior, o conteúdo essencial – o lucro – que percorre todas as suas determinações* (FRANCO, 1984, p. 174). O ressurgimento da escravidão nos tempos modernos poderia então ser explicado como uma decorrência da necessidade de ajustamento entre produção colonial e comércio capitalista. Quer dizer, o cultivo das grandes propriedades coloniais demandava uma força de trabalho que não poderia ser suprida por homens livres, uma vez que, na Europa, ainda inexistia a “categoria social” dos expropriados, indivíduos que, tendo perdido os meios de produção, fossem obrigados a vender sua força de trabalho. Ainda que essa categoria existisse, tais indivíduos, ao se transferirem para a colônia, poderiam superar a condição de expropriados, pois havia ali terra em abundância para prover seu sustento. Por isso, segundo a lógica do capitalismo emergente:

[...] o escravo africano revela-se como o agente de trabalho historicamente 'possível' quando se dá a colonização portuguesa por via da grande propriedade açucareira: ele constituía o único expropriado total, o único que podia ser compelido a trabalhar inteiramente a serviço de outros. Além disso, ele revela-se o agente de trabalho 'adequado' à produção vinculada ao comércio do açúcar: podia ser acrescentado conforme as tendências de expansão (FRANCO, 1984, p. 178).

Nesse contexto, o latifúndio, centrado na monocultura voltada para o mercado externo e na utilização do trabalho escravo, aparece como a contrapartida necessária para que, na Europa, se implantasse, um modo de produção que se orientava para o “trabalho livre”. Por outro lado, se a atividade da colônia vinculava-se, pela mediação do capital, às transformações que ocorriam no mundo europeu, tal conjuntura, que se afirmava como uma

rede de interdependências, também influiria *no destino do homem livre e pobre no Brasil, com sua existência quase dispensável, mas que, por longo tempo o colocou a salvo de transformar-se num assalariado* (id., p. 185).

Enquanto não se completou o processo de apropriação privada da terra e se chegou ao limite de sua exploração lucrativa, fora possível que pequenos agricultores, organizados em grupos rurais dispersos, se mantivessem com relativa auto-suficiência, ao menos quanto a suas necessidades básicas. Mas, completando-se aquele processo, esse estado de coisas tornou-se inviável devido à dificuldade do homem livre e pobre de ter acesso à terra ou, caso a tivesse, de mantê-la. Com isso, a categoria do pequeno agricultor independente acaba cedendo lugar a do sitiante ou a do agregado em terra alheia.

A demanda por mão-de-obra livre se daria somente na segunda metade no século XIX, após a extinção do tráfico de escravos. Cumpre lembrar que esse fato foi decorrente de pressões externas, pois, naquele momento histórico, o sistema capitalista europeu, já plenamente constituído, encontrava na escravidão um entrave. Se, nos séculos anteriores, a mão-de-obra escrava havia sido fundamental para o alargamento dos mercados, no século XIX, a expansão capitalista assumia outra forma devido a fatores técnicos e sociais – Revolução Industrial, divisão do trabalho e organização de classes – e também a fatores políticos como a consolidação dos Estados Nacionais. Melhor dizendo, a exigência de novos mercados consumidores, que seriam obtidos através da conquista tanto militar como comercial, tinha agora como pressuposto a generalização do trabalho assalariado.

Voltando ao agregado, este mantinha um estilo de vida que dificultaria seu aproveitamento como força de trabalho assalariada. Uma conseqüência da relação, baseada no “favor”, que estabelecera com o grande proprietário de terras. Tal relação constituía-se em um sistema de prestação mútua de serviços, em que a parte mais fraca empenhava sua autonomia em uma cadeia sempre renovada de compromissos para com o fazendeiro. Embora formalmente livre, na prática, o agregado encontrava-se atado ao poder pessoal do dono da terra. Esse processo de sujeição, que se ocultava sob uma aparência de espontaneidade, era produzido por um sistema de dominação que se materializava na arbitrariedade do proprietário no trato com seu dependente. Como os interesses que prevaleciam eram os da classe dominante, a qualquer momento, ela podia desobrigar-se dos compromissos assumidos com os agregados, o que tornava esse tipo de relação bastante instável. A abolição da escravidão não alterou o quadro, pois tais homens livres continuaram na mesma posição de

dependência. Se, por um lado, as pressões econômicas que sofriam não eram suficientemente fortes para torná-los trabalhadores assalariados, por outro lado, eles resistiam a essa idéia. Sua atitude era o reflexo de uma ideologia que gerara um sentimento de desprezo pela condição de “homem alugado”. A substituição da mão-de-obra escrava pela mão-de-obra livre dar-se-ia, assim, por meio da imigração de colonos europeus.

O paternalismo, a escravidão, a situação do agregado no universo do favor, o arbítrio da classe dominante no trato com seus dependentes são aspectos da vida social brasileira sobre os quais, já foi dito, a prosa machadiana não silencia. Com efeito, sua produção literária retoma essas questões em diferentes momentos, aprofundando as análises e aumentando-lhes o teor crítico. Mesmo em “Virginius” (*Outros Contos* -1864), um dos primeiros contos de Machado de Assis, no qual a obediência à convenção romântica resulta em uma representação um tanto inverossímil do paternalismo e da escravidão, alguns elementos, poder-se-ia dizer, já anunciam a denúncia contundente que sua obra fará de tais sistemas de dominação. A narrativa se organiza como o relato de um advogado da corte que rememora a inusitada experiência de certa vez ter sido convidado, por meio de um misterioso bilhete anônimo, para *tomar conta de um processo* no interior. Antevendo uma situação romanesca, havia cedido à curiosidade. Pôs-se então a caminho da vila, onde encontrou um amigo que lhe antecipou o conhecimento dos fatos. O bilhete era do velho Pio, um fazendeiro conhecido na região como *Pai de todos*, que o contratava para defender Julião, um protegido seu, que havia matado a própria filha, Elisa, *a mulatinha mais formosa daquelas dez léguas em redor*, para impedir que ela fosse desonrada por Carlos, o filho do fazendeiro. O narrador é também logo informado sobre a generosidade e sabedoria de Pio, a um só tempo pai e juiz para os que viviam sob sua proteção e influência:

Pio é, por assim dizer, a justiça e a caridade fundidas em uma só pessoa. [...] tudo o que não sai de certa ordem é decidido na fazenda de Pio, cuja sentença todos acatam e cumprem. Seja ela contra Pedro ou contra Paulo, Paulo e Pedro submetem-se como se fora uma decisão divina (ASSIS, 2004, v. 2, p. 738).

Na sua fazenda, órfãos e pobres ficam ao abrigo da miséria, pois recebem o que lhes é necessário à vida: *leite e instrução às crianças, pão e sossego aos adultos* (ib.). A ternura patriarcal é tamanha, que dizem que *Pio não tem escravos, tem amigos. Olham-no todos como se fora um Deus. É que em parte alguma houve nunca mais brando e cordial tratamento a homens escravizados* (ASSIS, 2004, v. 2, p. 739). O fazendeiro chegara mesmo a instituir um concurso anual, cujo objetivo era dar liberdade a alguns escravos, entretanto, ao que parece,

era-lhes indiferente continuarem a viver naquelas terras na condição de homens livres ou escravizados. Quanto a Julião,

[...] ...fora um daqueles a quem a alma caridosa de Pio dera sustento e trabalho. Suas qualidades, a gratidão, o amor, o respeito com que falava e adorava o protetor, não ficaram sem uma paga valiosa. Pio, no fim de certo tempo, deu a Julião um sítio que ficava pouco distante da fazenda (id., p. 740).

Carlos, por sua vez, que não saíra ao pai, era um rebento degenerado. Ele encarna os aspectos mais brutais do sistema que legitima seus privilégios. Após anos de ausência, Carlos retorna à fazenda, onde assume sua verdadeira vocação que, ao contrário da expectativa paterna, não era a carreira política, administrativa ou judiciária, mas a vocação para o usufruto do direito que lhe era assegurado pela ideologia senhorial: o direito de submeter os dependentes a sua vontade soberana, levado por ele ao limite do instinto predatório. Como ressalta o narrador, anos atrás:

Carlos e Elisa viviam quase sempre juntos, naquela comunhão da infância que não conhece desigualdades nem condições. [...] Trouxe o tempo as divisões, e anos depois, quando Carlos apeou à porta da fazenda com uma carta de bacharel na algibeira, uma esponja se passara sobre a vida anterior. [...] Carlos era homem. Conhecia as condições da vida social, e desde os primeiros gestos mostrou que abismo separava o filho do protetor da filha do protegido (ASSIS, 2004, v. 2, p. 741).

Essa passagem traz à luz a verdadeira temática do conto, no caso, a tensão que a ideologia impõe entre a ordem humana, ou natural, e a ordem social. Tanto o pai como o filho se equivalem como representações do paternalismo que ora se apresenta na versão idealizada pelas elites, que as absolve de culpas históricas – convém mencionar que, em certo momento, o narrador se refere a *Pai de todos* como *aquele deus na terra* (id., p. 745) – ora mostra sua natureza intrinsecamente violenta como instrumento de poder que perpetua desigualdades. No universo do favor, o indivíduo dependente encontra-se sempre à mercê do arbítrio do senhor, ao qual deve simultaneamente obediência e gratidão. Por isso, o agregado Julião, quando sabe que a filha fora assediada por Carlos, sente-se impotente para enfrentar o problema: *Fugir do local onde morava o pai não era mostrar-se ingrato?* (id., p. 742) Decide-se por procurar o filho do protetor. Constrangido, pede que deixe Elisa em paz. Apesar da promessa, Carlos faz nova investida, está decidido a tomar a jovem à força. A impotência de Julião se traduz em um gesto insólito, poupa a filha de ser violentada, tirando-lhe a vida. O velho Pio então castiga Carlos, forçando-o a ingressar no exército onde, por recomendação do

pai, deveria servir como soldado em um batalhão de linha, no sul do país. O epílogo do conto é sugestivo. Após cumprir a sentença de dez anos, Julião não retorna a sua casa, vai para a fazenda do protetor: *Pio não quis que ele voltasse ao lugar em que se dera a catástrofe, e fá-lo residir ao pé de si* (id., p. 747). A ordem que se recompõe é ainda aquela projetada pela vontade senhorial.

No conto Mariana (*Outros Contos* - 1871), Machado de Assis retoma as mesmas questões, encenando-as agora no contexto urbano. Macedo narra seu encontro com Coutinho, quando recém chegava ao Rio de Janeiro, após ter passado uma longa temporada na Europa. Convidara o amigo para almoçar no hotel. Ele aceitara o convite, sob a condição de chamar outros dois companheiros que Macedo apreciaria rever. Reunidos, Macedo conta-lhes sobre suas viagens, os amigos trocam confidências. Coutinho declara entrever a possibilidade de se casar. Macedo manifesta surpresa ao saber que ele não casara com a prima Amélia, de quem era noivo por ocasião de sua partida, há 15 anos. Por fim, Coutinho decide fazer uma delicada confidência ao grupo. Refere-se a Mariana, a mulher por quem afirma ter sido amado como por nenhuma outra. Conta-lhes sobre a mulatinha, cria da casa, que era *tratada como filha*, apenas não se sentava à mesa nem vinha à sala quando havia visitas. No mais, era *como se fosse livre*, até suas irmãs nutriam-lhe *certa afeição fraternal*. Mas Mariana possuía a *inteligência de sua situação, e não abusava dos cuidados com que era tratada. Compreendia bem que na situação em que se achava só lhe restava pagar com muito reconhecimento a bondade da senhora* (ASSIS, 2004, v. 2, p. 773). A educação da escrava não havia sido tão apurada quanto a de suas irmãs, mas ela chegara a aprender francês. Aos 18 anos, relata Coutinho, Mariana *era o tipo mais completo de sua raça*, o que incluía um *fogo inquieto e vivaz que lhe rompia dos olhos negros e rasgados, talhe esbelto e elegante, colo voluptuoso, pé pequeno e mãos de senhora*. Sua figura cativava a todos que a conheciam, sobretudo ao tio João Luís, que a apelidara de *flor peregrina*. Contudo, Mariana amava secretamente Coutinho. Seu abatimento ao descobrir que nhonhô estava de casamento marcado com a prima Amélia chama a atenção. Intrigado, Coutinho quis saber o que a fazia andar tão *triste e misteriosa*. Suspeita de um possível namorico da escrava, tenta extrair-lhe uma confissão. Mariana reage:

– Não falemos nisso, nhonhô. Não se trata de amores, que eu não posso ter amores. Sou uma simples escrava. – Escrava, é verdade, mas escrava quase senhora. És tratada aqui como filha da casa. Esqueces esses benefícios? – Não os esqueço, mas tenho grande pena em havê-los recebido.– Que dizes, insolente? Insolente? Disse

Mariana com altivez. Perdão! Continuou ela voltando a sua humildade natural [...] (id., p. 776).

Segue-se o comentário de Coutinho: *Não sou mau; compreendi que alguma grande preocupação teria feito com que Mariana esquecesse por instantes a sua condição e o respeito que nos devia a todos* (ib.). Assim, ao contrário do que se viu em “Virginius” – Machado de Assis utiliza-se de dois personagens, Pio e Carlos, para explorar aspectos contrastantes do paternalismo – em “Mariana”, a ambivalência do sistema de dominação vem representada já no discurso do narrador. Segundo Coutinho, Mariana é uma escrava quase senhora, tratada como filha, mas que se mostra ingrata, ou insolente, ao lamentar ter sido contemplada com tais benefícios. Os vocábulos “quase”, “como”, marcam a vontade senhorial de encenar um mundo regido pela sua “boa-vontade” ou, como diria Roberto Schwartz, pelo seu capricho. O “insolência” da escrava traduz a consciência de que a concessão dos ditos benefícios, na prática, reafirmam sua condição de não-senhora e não-filha. Ao expressar tal percepção, a escrava incide em uma grave falta, a da ingratidão que afronta a generosidade do senhor. Quanto à paixão que ela nutre por Coutinho, sua suspeita não lhe causará desgosto, ao contrário: *Confesso, entretanto que, apesar de não competir de modo nenhum os sentimentos de Mariana, entrei a olhar para ela com outros olhos. A rapariga tornara-se interessante para mim [...] Além disto, surgiu em meu espírito uma idéia que a razão pode condenar, mas que nossos costumes aceitam perfeitamente* (ASSIS, 2004, v. 2, p. 777-78). Coutinho é diferente de Carlos, lhe repugnaria usar a força para submeter a escrava aos seus instintos, contudo, sente-se momentaneamente tentado a usufruir de certas prerrogativas de classe. Prosseguindo o relato, ele informa que, dias antes do casamento, Mariana desaparece. A senhora, sua mãe, fica abalada, ou melhor, triste e indignada ao mesmo tempo. Doía-lhe a ingratidão da escrava (id., p. 778). Coutinho sai a sua procura, põe a polícia no seu encalço, mas as buscas são inúteis. É Mariana que vem ao seu encontro. Ela o espera, à noite, em frente à casa da prima Amélia. Coutinho a repreende com severidade, suas palavras saem carregadas de indignação senhorial: são os resultados da educação que minha mãe te deu. Já te supões senhora e livre. Pois enganas-te; hás de voltar já e já, para casa. Sofrerás as conseqüências da tua ingratidão (ib.). Mariana inicialmente se nega a acompanhá-lo, mas acaba concordando, quando Coutinho ameaça levá-la de volta com a ajuda de agentes policiais. Então desaparece de novo, dias depois, durante a festa do natal das escravas. Este segundo ato de rebeldia da mulatinha produziu a mais furiosa impressão em todos (ASSIS, 2004, v. 2, p. 780). Novas buscas frustradas. Coutinho afirma sentir-se dividido entre a culpa,

pois suspeita que Mariana possa ter se suicidado por sua causa, e o dever de resgatar e punir a escrava fujona. Por um golpe de sorte, ele a localiza em um quarto de hotel. Embora aparentemente não esteja imune a uma certa “compaixão cristã” pela desgraça de Mariana, sua principal preocupação é o resguardo das respectivas posições hierárquicas: *Confesso que deveria ter alguma caridade mais; mas eu queria conciliar os meus sentimentos com os meus deveres, e não fazer com que a mulher não se esquecesse de que era escrava* (ASSIS, 2004, v. 2, p. 782). Dessa vez Mariana resiste. Aproveitando um momento em que fica só, ela se envenena e acaba morrendo ali mesmo. Antes, porém, isenta Coutinho de responsabilidade: a culpa é da natureza (id., p. 783), diz a escrava. A despeito dos exageros românticos – Mariana prova que estava acima das veleidades (id., p. 778), encaminhando-se com altivez e resignação para a morte – Machado de Assis introduz no conto, por meio dos elementos contraditórios na fala do narrador, sua visão irônica a respeito da propalada bondade dos senhores no universo da escravidão e do favor. A ironia mais contundente, no entanto, talvez seja fazer a escrava entoar a fala da ideologia, que transforma em natureza o que é próprio da cultura. Ao final do conto, ouve-se novamente a voz de Macedo:

Coutinho concluiu a narração, que foi ouvida com tristeza por todos nós. Mas daí a pouco saímos pela Rua do Ouvidor fora, examinando os pés das damas que desciam dos carros, e fazendo a esse respeito mil reflexões mais ou menos engraçadas e oportunas. Duas horas de conversa tinha-nos restituído a mocidade (id., p. 783).

A consternação pelo destino da escrava foi breve, na medida inversa à distância entre os mundos. Mas o que importa é que a inesperada proximidade entre os elementos do grupo os revigorou, fazendo-os cúmplices para se lançarem, novamente, às frivolidades dos jovens abastados que foram.

Em outros dois contos de Machado de Assis, “Caso da Vara” (*Páginas Recolhidas* - 1891) e “Pai contra Mãe” (*Relíquias da Casa Velha* - 1905), os mesmos temas são tratados, alcançando agora um nível de elaboração bem mais complexo. O primeiro narra o episódio protagonizado por Damião, um menino em fuga do seminário. Trajado de batina, estava ele parado no meio da rua, confuso. Não sabia para onde ir. *Não assentara no ponto de refúgio, porque a saída estava determinada para mais tarde; uma circunstância fortuita a apressou* (id., p. 577). Se o padrinho o ajudasse. Mas o fato é que João Carneiro *era um moleirão sem vontade, que por si só não faria cousa útil* (ib.). Precisava descobrir um modo de convencê-lo a intervir junto ao pai para evitar que fosse mandado de volta ao seminário. Eis que lhe

ocorre procurar aquela senhora que tinha certa influência sobre o padrinho: *Sinhá Rita era uma viúva, querida de João Carneiro; Damião tinha umas idéias vagas dessa situação e tratou de a aproveitar*. Dirige-se à casa, no Largo do Capim, na qual adentra, espavorido, para se esconder de um padre que vira passar: – *Mas que é isto, Sr. Damião? bradou novamente a dona da casa, que só agora o reconhecera. Que vem fazer aqui?* (ASSIS, 2004, v. 2, p. 577) O jovem coloca-a a par de seu drama e lhe suplica que o salve. Diz que prefere matar-se a voltar para o seminário. Pede-lhe pelo amor que tem a Deus, por tudo que lhe é sagrado, pela alma do finado, beija-lhe as mãos. Embora lisonjeada, a viúva ainda tenta convencê-lo a seguir carreira tão *santa e bonita*, mas, por fim, acaba aconselhando-o a procurar o padrinho, ao que Damião astutamente se opõe: – *Meu padrinho? Esse é ainda pior que papai; não me atende, duvido que atenda a ninguém [...]* (id., p. 578). A reação é imediata – *Não atende? Interrompeu Sinhá Rita ferida em seus brios. Ora eu lhe mostro se atende ou não...* (ib.). A viúva abraçava-lhe a causa, tratando em seguida de mandar um moleque a casa de João Carneiro com o recado de que precisava lhe falar imediatamente. Damião lembra outra personagem machadiana, Bentinho Santiago: ambos são adolescentes, de famílias abastadas, que desejam abandonar o seminário para onde foram mandados a contragosto. A semelhança entre eles, no entanto, acaba por aí. Ao contrário de Bentinho, Damião não precisa da esperteza de Capitu. Ele é resoluto, calculista: planejou a fuga do seminário, mas soube aproveitar uma oportunidade que se adiantou a hora marcada. Perspicaz, hábil na arte da persuasão, mobiliza a influência alheia para vencer a intransigência paterna, resguardando-se do confronto direto. Quanto a Sinhá Rita, ela *vivia principalmente de ensinar a fazer renda, crivo e bordado* (ASSIS, 2004, v. 2, p. 577-78). Talvez por pertencer a uma classe social inferior, ela trate Damião por “senhor” e se empenhe em afirmar sua autoridade sobre o padrinho do seminarista. Mas Sinhá não é tão pobre, que não tenha suas “crias de casa”. Então, enquanto João Carneiro não chega, ela tenta distrair o rapaz contando-lhe anedotas. Eles riem, Damião também conta as suas, provocando o riso de uma das crias de Sinhá Rita que interrompera o trabalho com a agulha para olhá-lo. A viúva pega de uma vara e ameaça a menina:

– Lucrécia, olha a vara!

A pequena abaixou a cabeça, aparando o golpe, mas o golpe não veio. Era uma advertência; se à noitinha a tarefa não estivesse pronta, Lucrécia receberia o castigo de costume. Damião olhou para a pequena; era uma negrinha magricela, um frangalho de nada, com uma cicatriz na testa e uma queimadura na mão esquerda. Contava onze anos. Damião reparou que tossia, mas para dentro, surdamente, a fim de não interromper a conversação. Teve pena da negrinha, e resolveu apadrinhá-la,

se não acabasse a tarefa. Sinhá Rita não lhe negaria o perdão...Demais, ela rira por achar-lhe graça; a culpa era sua, se há culpa em ter chiste (id., p. 578-79).

João Carneiro finalmente chega e fica desconcertado ao encontrar o afilhado na casa da viúva. Sinhá adianta-se, coloca-o a par dos acontecimentos e lhe exige que vá falar com o compadre, afinal, o menino não tinha vocação e, *antes um padre de menos que um padre ruim* (ASSIS, 2004, v. 2, p. 579). João Carneiro tenta resistir, diz que não crê que seja possível, mas Sinhá mostra-se inflexível na sua determinação:

Há de ser possível, afianço eu. Se o senhor quiser, continuou ela, com certo tom insinuativo, tudo há de se arranjar. Peça-lhe muito, que ele cede. Ande Senhor João Carneiro, seu afilhado não volta para o seminário; digo-lhe que não volta [...]

– Mas, minha senhora [...]

– Vá, vá. (id., p. 580)

O padrinho de Damião ainda relutou intimamente, faltava-lhe ânimo para sair e também não podia ficar. João Carneiro sabia que não era da sua natureza contrariar Sinhá Rita, por isso acabou cedendo à exigência da senhora e, resignado, pôs-se a caminho da casa do compadre, embora sem esperança de ser bem sucedido na missão. Havia passado horas, quando chegou uma carta na qual João Carneiro informava que o negócio ainda não estava resolvido. A fúria do compadre havia sido tremenda, o máximo que conseguira fora convencê-lo a meditar sobre o assunto. Voltaria a insistir no dia seguinte. Damião terminou de ler a carta. Sinhá Rita era sua última esperança, lançou-lhe um novo olhar suplicante. E como o caso já houvesse se tornado questão de honra, a viúva tomou então a pena e, no próprio papel da carta, escreveu sua resposta curta, incisiva como um decreto: *Joãozinho, ou você salva o moço, ou nunca mais nos vemos* (id., p. 581). Depois tratou de espantar o abatimento do rapaz:, dizendo-lhe *que sossegasse, que aquele negócio era agora dela* (id., p. 582). Anoitecera, hora de recolher os trabalhos. Todas meninas haviam terminado, com exceção de Lucrecia. Sinhá Rita ficou fora de si, agarrou a pequena pela orelha. A escrava ainda conseguiu escapular e correu para dentro, mas a senhora foi atrás e a apanhou:

– Minha senhora, me perdoe! tossia a negrinha.

– Não perdôo não. Onde está a vara?

E tornaram ambas à sala, uma presa pela orelha, debatendo-se, chorando e pedindo; a outra dizendo que não, que a havia de castigar.

– Onde está a vara?

A vara estava à cabeceira da marquesa, do outro lado da sala. Sinhá Rita, não querendo soltar a pequena, bradou ao seminarista:

– Sr. Damião, dê-me aquela vara, faz favor?

Damião ficou frio [...]. Cruel instante! Uma nuvem passou-lhe pelos olhos. Sim, tinha jurado apadrinhar a pequena, que por causa dele, atrasara o trabalho [...]

– Dê-me a vara, Sr. Damião!

Damião chegou a caminhar na direção da marquesa. A negrinha pediu-lhe então por tudo o que houvesse mais sagrado, pela mãe, pelo pai, por Nosso Senhor...

– Me acuda, meu sinhô moço!

Sinhá Rita, com a cara em fogo e os olhos esbugalhados, instava pela vara, sem largar a negrinha, agora presa de um acesso de tosse. Damião sentiu-se conpungido; mas precisava tanto sair do seminário! Chegou à marquesa, pegou a vara e entregou-a a Sinhá Rita (ASSIS, 2004, v. 2, p. 582).

A concretude da cena com a qual Machado de Assis encerra o conto é um exemplo de sua maestria no uso da técnica realista. A sequência de imagens não poderia ser mais eloqüente como representação da violência e perversidade do sistema da escravatura. Porém, não menos impressionante é a denúncia que o autor faz do processo de corrupção da consciência do protagonista. À semelhança de “Teoria do Medalhão”, “O Espelho”, “Conto de Escola”, “Caso da Vara” narra uma experiência de “ensino-aprendizagem” relativa à vida social. O seminarista, que não é um jovem insensível, particularmente egoísta ou mau, traça uma estratégia para se livrar da vida religiosa que lhe foi impingida pelo autoritarismo paterno. Ciente de que não teria forças para defender sua própria causa, utiliza-se de meios oblíquos para alcançar seu objetivo. Damião precisa que o padrinho seja seu aliado e compreende que ninguém seria tão persuasivo quanto a viúva para extrair de João Carneiro o máximo de empenho a fim de demover o pai daquela resolução infeliz. Manipula Sinhá Rita, estimulando-lhe a vaidade, com isso, atrai sua simpatia e mobiliza seus esforços para ajudá-lo. O seminarista é um jovem esperto e determinado ao qual também não falta uma certa inclinação natural para defender os mais fracos. Assim, era coisa decidida que usaria seu prestígio de moço abastado para impedir que Lucrecia fosse castigada. Com o que não contava é que tal atitude protetora estaria condicionada a uma difícil escolha. Machado de Assis foi especialmente hábil no encaminhamento da trama cujo clímax é a exposição do dilema moral do rapaz. A escolha de Damião assume um valor emblemático, ela significa a adesão do “ninhô moço” a uma consciência moral forjada no seio do arbítrio da classe a qual ele pertence, isto é, subordinada ao seu interesse. Com isso, a relativização de valores poderá se justificar como um imperativo do jogo da vida social.

Mas é, provavelmente, em “Pai contra Mãe” que Machado de Assis apresenta sua crítica mais violenta aos sistemas de dominação. O próprio título, que alude ao darwinismo

social, sugere uma competição que, conforme se verá, denuncia os aspectos mais desumanos e aviltantes da organização da sociedade brasileira, no século XIX. A ironia do autor é mordaz desde o primeiro parágrafo, no qual, utilizando uma linguagem que parodia o discurso histórico, narra verdadeiros horrores de uma forma objetiva e, aparentemente, neutra:

A escravidão levou consigo ofícios e aparelhos, como terá sucedido a outras instituições sociais. Não cito alguns aparelhos senão por se ligarem a certo ofício. Um deles era o ferro ao pescoço, outro o ferro ao pé; havia também a máscara de folha-de-flandres. A máscara fazia perder o vício da embriaguez aos escravos, por lhes tapar a boca. Tinha só três buracos, dois para ver, um para respirar, e era fechada atrás da cabeça por um cadeado. Com o vício de beber, perdiam a tentação de furtar, porque geralmente era dos vinténs do senhor que eles tiravam com que matar a sede, e aí ficavam dois pecados extintos, e a sobriedade e a honestidade certas. Era grotesca tal máscara, mas a ordem social e humana nem sempre se alcança sem o grotesco, e alguma vez o cruel (ASSIS, 2004, v. 2, p. 659).

A presença do motivo da máscara é comum na prosa machadiana onde, em geral, encontra-se a serviço do tema da desumanização das relações intersubjetivas e do próprio indivíduo em um mundo votado às aparências. Na passagem acima, entretanto, o autor vai além. Dentre os “aparelhos” citados pelo narrador, a máscara é tomada como o objeto que simboliza, a um só tempo, a crueldade da escravidão e a face verdadeiramente grotesca da ordem social oculta sob a máscara da ideologia. A ironia do autor se manifesta, sobretudo, ao descrever o instrumento de tortura atribuindo-lhe uma função edificante: eliminar, nos escravos, o vício da embriaguez e a tentação de furtar com o fim de manter a ordem social e “humana”. As considerações que se seguem estão impregnadas do mesmo grau de ironia, com alta voltagem crítica:

Há meio século, os escravos fugiam com freqüência. Eram muitos, e nem todos gostavam da escravidão. Sucedia ocasionalmente apanharem pancada, e nem todos gostavam de apanhar pancada. Grande parte era apenas repreendida; havia alguém na casa que servia de padrinho, e o mesmo dono não era mau; além disso, o sentimento da propriedade moderava a ação, porque dinheiro também dói. [...] Ora, pegar escravos fugidios era um ofício do tempo. Não seria nobre, mas por ser instrumento da força com que se mantém a lei e a propriedade, trazia esta outra nobreza implícita das ações reivindicadoras. Ninguém se metia em tal ofício por desfastio ou estudo; a pobreza, a necessidade de uma achega, a inaptidão para outros trabalhos, o acaso, e alguma vez o gosto de servir também, ainda que por outra via, davam o impulso ao homem que se sentia bastante rijo para pôr ordem à desordem (ASSIS, 2004, v. 2, p. 659-60).

Machado de Assis apresenta assim outro desdobramento da escravidão, a existência do ofício de pegar escravos fujões, ao qual se dedicava uma outra categoria de párias sociais, indivíduos que, embora livres, encontravam-se à margem do sistema por sua condição de

extrema pobreza e despreparo ou inaptidão para se inserir no mercado de trabalho. O narrador contrapõe à indignidade do ofício a sua alegada virtude: *pôr ordem à desordem*, isto é, defender o direito do senhor a sua propriedade. Em seguida, particulariza o problema na figura do protagonista da história:

Cândido Neves, – em família, Candinho, – é a pessoa a quem se liga a história de uma fuga, cedeu à pobreza, quando adquiriu o ofício de pegar escravos fugidos. Tinha um defeito grave esse homem, não agüentava emprego nem ofício, carecia de estabilidade; é o que ele chamava caiporismo. Começou por querer aprender tipografia, mas viu cedo que era preciso algum tempo para compor bem, e ainda assim talvez não ganhasse o bastante; foi o que ele disse a si mesmo. O comércio chamou-lhe a atenção, era carreira boa. Com algum esforço entrou de caixeiro para um armarinho. A obrigação, porém, de atender e servir a todos feria-o na corda do orgulho, e ao cabo de cinco ou seis semanas estava na rua por sua vontade. Fiel de cartório, contínuo de uma repartição anexa ao Ministério do Império, carteiro e outros empregos foram deixados pouco depois de obtidos (id., p. 660).

Convém lembrar que, em uma sociedade marcada por aspirações aristocráticas, precisar sobreviver à custa do próprio trabalho significava, por si só, um estado de rebaixamento social. No caso de Candinho, a falta de estabilidade nos empregos deve-se tanto à inconstância como ao excesso de orgulho. Uma atitude que, conforme já se mencionou nesse capítulo, baseava-se em um sentimento de desprezo à condição de “homem alugado”, que se gerara no seio daquela sociedade escravocrata. Sentimento esse que era o reflexo de uma ideologia, segundo a qual estar a serviço outrem era coisa de escravo, uma situação, pois, indigna para um homem branco e livre. Acontece que Candinho era um homem branco, livre e pobre, recém-casado com Clara. Enquanto ela e sua tia Mônica cosiam para fora, ele, sem emprego certo, saía atrás de biscates, isto é, ia à caça de escravos fugitivos. O ofício tinha a vantagem de fornecer boas gratificações, liberando-o de passar longas horas sentado. Esquivava-se assim da miséria mantendo sua “autonomia briosa”. Clara não demorou a engravidar. Cândido acabou arrumando competidores, seus ganhos diminuíram e suas dívidas aumentaram. A essas alturas já comiam fiado. Clara chegou ao último mês de gestação e a penúria só aumentava. Foi quando tia Mônica aconselhou-os a deixar a criança que estava por nascer na Roda dos enjeitados. Candinho ficou fora de si:

Em verdade, não podia haver palavra mais dura de tolerar a dous jovens pais que espreitavam a criança para beijá-la, guardá-la, vê-la rir, crescer, engordar, pular... Enjeitar quê? Enjeitar como? Candinho arregalou os olhos para a tia, e acabou dando um murro na mesa de jantar (ASSIS, 2004, v. 2, p. 664).

Mas a situação só piorou. O senhorio iria despejá-los ao final de cinco dias se não pagassem os três meses de aluguel atrasados. Candinho não conseguiu o dinheiro. A tia arranjou-os de favor nos fundos da casa de uma viúva rica, a criança nasceu. Tia Mônica insiste em que o menino seja levado à Roda. Desolado, o pai concorda, mas como está chovendo, diz que o fará na noite seguinte. Põe-se então a examinar os anúncios de escravos fugidos. Chama-lhe a atenção a recompensa de cem mil-réis oferecida pela captura de uma mulata. De manhã, sai no encalço da escrava, mas não é bem sucedido. Não a capturou nem a nenhum outro cuja gratificação fosse mais baixa. Chegada a noite, Candinho ainda reluta em cumprir a promessa, consulta Clara, ela está resignada. Pede-lhe que amamente o filho mais uma vez, quando o menino adormece ele o pega e sai.

Que pensasse mais de uma vez em voltar para casa com ele, é certo; não menos certo é que o agasalhava muito, que o beijava, que lhe cobria o rosto para preservá-lo do sereno. Ao entrar na Rua da Guarda Velha, Cândido Neves começou a afrouxar o passo.

– Hei de entregá-lo o mais tarde que puder, murmurou ele (id., p. 665- 66).

Tentando prolongar por mais alguns instantes o contato com o filho, Candinho dá voltas. Entra em um beco, quando vai tomar a direção do Largo da Ajuda, reconhece, no lado oposto da rua, a escrava fugida. Com o espírito alvoroçado, ele a segue. Ao passar pela farmácia, precipita-se para o seu interior. Entrega o filho aos cuidados do farmacêutico, garantindo que virá buscá-lo, e continua a perseguição. Aproxima-se da mulher, chama-a pelo nome informado no anúncio, ela se volta, começa a luta. Já com os pulsos atados, Arminda roga a Cândido Neves que a solte:

– Estou grávida, meu senhor! exclamou. Se Vossa Senhoria tem algum filho, peço-lhe por amor dele que me solte; eu serei tua escrava, vou servi-lo pelo tempo que quiser. Me solte, meu senhor moço!

– Siga! Repetiu Cândido Neves.

– Me solte!

– Não quero demoras; siga!

Houve aqui luta, porque a escrava, gemendo, arrastava-se a si e ao filho. Quem passava ou estava à porta de uma loja, compreendia o que era e naturalmente não acudia. Arminda ia alegando que o senhor era muito mau, e provavelmente a castigaria com açoutes, – cousa que, no estado em que ela estava, seria pior de sentir. Com certeza, ele lhe mandaria dar açoutes.

– Você é que tem culpa. Quem lhe manda fazer filhos e fugir depois? perguntou Cândido Neves. (ASSIS, 2004, v. 2, p. 666).

Até esse ponto da narrativa, o leitor acompanhara as aflições de Cândido Neves com simpatia e desejo de que, por fim, ele obtivesse os recursos necessários para a sobrevivência da família, e o casal não tivesse que abandonar o filho. Todavia, quando a solução se apresenta, une-se um desconforto àquele sentimento de solidariedade, pois o que se vê é um Cândido Neves transmutado de oprimido em opressor, convertido em algoz. Percebe-se que o referido embate entre pai e mãe, encena, de fato, um confronto de párias sociais e não surpreende que Cândido Neves seja o vencedor nesse desfecho:

Arminda caiu no corredor. Ali mesmo o senhor da escrava abriu a carteira e tirou os cem mil-réis de gratificação. Cândido Neves guardou as duas notas de cinquenta mil-réis, enquanto o senhor novamente dizia à escrava que entrasse. No chão, onde jazia, levada do medo e da dor, e após algum tempo de luta a escrava abortou. [...] O pai recebeu o filho com a mesma fúria com que pegara a escrava fujona de há pouco, fúria diversa, naturalmente, fúria de amor. Agradeceu depressa e mal, e saiu às carreiras, não para a Roda dos enjeitados, mas para a casa de empréstimo com o filho e os cem mil-réis de gratificação. Tia Mônica, ouvida a explicação, perdoou a volta do pequeno, uma vez que trazia os cem mil-réis. Disse é verdade, algumas palavras duras contra a escrava, por causa do aborto, além da fuga. Cândido Neves, beijando o filho, entre lágrimas verdadeiras, abençoava a fuga e não se lhe dava do aborto.

– Nem todas as crianças vingam, bateu-lhe o coração (id., p. 667).

É notória, na passagem acima, a representação da luta pela sobrevivência de uma perspectiva darwinista, em que a escrava obviamente é a parte mais fraca, a expropriada total, privada sobretudo do reconhecimento de sua condição humana. Machado de Assis radicaliza, nesse conto, sua crítica a uma ordem social que se mantém a custa de mecanismos de controle, marginalização e brutalização do sujeito humano. Talvez o efeito mais desconcertante da narrativa seja o impasse moral suscitado no leitor que, ao se identificar com o drama do protagonista é, não raro, obrigado a admitir que, na situação de Cândido Neves, acabaria agindo com a mesma violência. O leitor se defronta, pois, com a mais perversa consequência, engendrada pelos sistemas de dominação e validada pela concepção darwinista de sociedade: a corrupção da consciência e o desfiguramento do humano. Ao examinarmos os contos anteriores, percebemos que Machado de Assis veio aprofundando a análise sobre as relações de poder, especialmente a escravidão. Contudo, em “Pai contra Mãe”, a culminância crítica do texto inclui uma interpelação direta ao leitor, que é instigado a se posicionar diante do problema. Quando Cândido Neves encerra a questão com as palavras *nem todas as crianças vingam*, a personagem, ironicamente, faz-se porta-voz de um discurso que traduz o cinismo da ordem social, fundada no princípio supostamente natural da sujeição dos mais fracos aos mais fortes. Entretanto, o leitor sabe que, no desfecho narrado, o abortamento não

se deu por “vontade” da natureza, se a entendermos como um conjunto de processos aleatórios, ou não, a partir dos quais alguns seres são contemplados com a vida, enquanto outros nem chegam a nascer. O leitor percebe que, naquele contexto, o abortamento é, antes de tudo, signo da absoluta inviabilidade, da existência frustrada de uma multidão de indivíduos que, historicamente, foram submetidos à violência praticada em favor da manutenção daquela ordem social. A declaração de Cândido Neves constitui-se, por isso, em uma provocação de Machado de Assis ao leitor, que é desafiado a experimentar um outro “sentimento do mundo” feito de indignação, necessidade, impotência, e a refletir sobre os mecanismos de exclusão que o geram.

Voltando aos fatos históricos, viu-se que, no Brasil, a escravidão foi extinta devido antes a pressões externas, oriundas do desenvolvimento do capitalismo industrial e da conseqüente demanda de mercados consumidores, que por razões humanitárias. A substituição da mão-de-obra escrava pela mão-de-obra assalariada constituía-se parte da política européia para a expansão de mercado. Tal processo, no Brasil, envolveu a imigração de colonos europeus, descartando o negro liberto, que foi abandonado à própria sorte, sem que fossem cogitadas medidas para sua inserção social. A abolição servia sobretudo aos grandes interesses econômicos e políticos, mas ao lado disso, a defesa pública da causa também foi usada com propósitos que atendiam menos a valores humanos do que à vaidade dos que reconheciam no abolicionismo uma oportunidade de promoção pessoal. Na crônica de 19 de maio de 1888 (*Bons Dias*), Machado de Assis se refere a uma determinada categoria de brasileiros que, percebendo a iminência da abolição, adiantavam-se em capitalizar o fato, proclamando-se ardorosos defensores da causa, na expectativa de que tal investimento lhes aumentasse prestígio social, ajudando-lhes a concretizar eventuais pretensões políticas.

[...] toda história desta lei de 13 de maio estava por mim prevista, tanto que na segunda-feira, antes mesmo dos debates, tratei de alforriar um molecote que tinha, pessoa de seus dezoito anos, mais ou menos. Alforriá-lo era nada; entendi que, perdido por mil, perdido por mil e quinhentos, e dei um jantar.

Neste jantar, a que meus amigos deram o nome de banquete, em falta de outro melhor, reuni umas cinco pessoas, conquanto as notícias dissessem trinta e três (anos de Cristo), no intuito de lhe dar um aspecto simbólico.

[...] levantei-me com a taça de champanha e declarei que acompanhando as idéias pregadas por Cristo, há dezoito séculos, restituía a liberdade a meu escravo Pancrácio; que entendia que a nação inteira devia acompanhar as mesmas idéias e imitar o meu exemplo; finalmente que a liberdade era um Dom de Deus, que os homens não podiam roubar sem pecado.

Pancrácio que estava à espreita entrou na sala como um furacão, e veio abraçar-me os pés. Um dos meus amigos (creio que é ainda meu sobrinho) pegou de outra taça,

e pediu à ilustre assembléa que correspondesse ao ato que acabava de publicar, brindando ao primeiro dos cariocas. Ouvi cabisbaixo; fiz outro discurso agradecendo, e entreguei a carta ao molecote. Todos os lenços comovidos apanharam as lágrimas de admiração. Cai na cadeira e não vi mais nada. De noite, recebi muitos cartões. Creio que estão pintando o meu retrato, e suponho que a óleo (ASSIS, 2004, v. 3, p. 489-90).

Nessa mesma crônica, Machado de Assis expressa o ponto de vista de que a extinção da mão-de-obra escrava, por si só, não faria do negro um cidadão autônomo, pois não alteraria sua situação de dependência e marginalização. Com efeito, os escravos, vítimas do preconceito, privados do acesso à educação e à qualificação profissional, foram substituídos pelos colonos europeus que, não apenas estavam familiarizados com tecnologias mais avançadas, como atendiam ao ideal de branqueamento da população brasileira, defendido por certos ideólogos locais. Nessa crônica, Machado de Assis alude ao fato de que a relação entre o branco e o negro, liberto ou não, continuaria, na prática, a mesma, isto é, condicionada ao capricho do senhor:

No dia seguinte, chamei Pancrácio e disse-lhe com rara franqueza:

– Tu é livre, podes ir para onde quiseres. Aqui tens casa amiga, já conhecida e tens mais um ordenado, um ordenado que ...

– Oh! Meu senhô! fico.

– ... Um ordenado pequeno, mas que há de crescer [...].

[...] Pancrácio aceitou tudo; aceitou até um peteleco que lhe dei no dia seguinte, por não escovar bem as botas; efeitos da liberdade. Mas eu expliquei-lhe que o peteleco, sendo um impulso natural, não podia anular o direito civil adquirido por um título que lhe dei. Ele continuava livre, eu de mau humor; eram dois estados naturais, quase divinos.

Tudo compreendeu meu bom Pancrácio; daí para cá, tenho-lhe despedido alguns pontapés, um ou outro puxão de orelhas, e chamo-lhe besta quando lhe não chamo filho do diabo; cousas todas que ele recebe humildemente, e (Deus me perdoe!) creio que até alegre.

O meu plano está feito; quero ser deputado, e, na circular que mandarei aos meus eleitores, direi que, antes, muito antes de abolição legal, já eu, em casa, na modéstia da família, libertava um escravo, ato que comoveu a toda a gente que dele teve notícia; que esse escravo tendo aprendido a ler, escrever e contar, (simples suposição) é então professor de filosofia no Rio das Cobras; que os homens puros, grandes e verdadeiramente políticos, não são os que obedecem à lei, mas os que se antecipam a ela, dizendo ao escravo: *és livre*, antes que o digam os poderes públicos, sempre retardatários, trôpegos e incapazes de restaurar a justiça na terra, para satisfação do céu (Assis, 2004, v. 3, p. 490-91).

O paradoxo a partir do qual uma boa ação resulta muitas vezes de propósitos e interesses vis, ou do desejo fútil de atrair admiração, é um dos temas explorados na ficção machadiana. O conto “Fulano” (*Histórias sem Data* - 1884) é exemplar na exposição desse

paradoxo, enquanto analisa os movimentos da subjetividade e os expedientes, utilizados pelo protagonista, para construir sua reputação em uma sociedade regulada pela opinião e pelas aparências. O narrador inicia a história convidando o leitor a assistir à abertura do testamento de Fulano Beltrão, um indivíduo que fora tocado pelo desejo de se elevar do anonimato, quando vira seu nome impresso no *Jornal do Comércio*, em uma homenagem que um amigo lhe prestara por ocasião do aniversário de quarenta anos. Nomeado ironicamente como Fulano, esse homem de natureza reservada e dedicado à família, que levava, a princípio, uma existência social indiferenciada, começara então a revelar, como diz o narrador, *um espírito universal e generoso* (ASSIS, 2004, v. 2, p. 436), cuja principal manifestação era o propósito de construir uma reputação pública. Conforme a avaliação do narrador:

Pode ser que me engane; mas estou que o espetáculo da justiça, a prova material de que as boas qualidades e as boas ações não morrem no escuro, foi o que animou o meu amigo a dispersar-se, a aparecer, a divulgar-se, a dar à coletividade humana um pouco das virtudes com que nasceu. Considerou que milhares de pessoas estariam lendo o artigo, a mesma hora em que o lia também; imaginou que o comentavam, que interrogavam, que confirmavam, ouviu mesmo, por um fenômeno de alucinação que a ciência há de explicar, e que não é raro, ouviu distintamente algumas vozes do público. [...].

– A imprensa é uma grande invenção, disse ele à mulher. (ASSIS, 2004, v. 2, p. 436-37).

Como a notoriedade demandava ações apropriadas, o nome de Fulano não tardou a reaparecer em vários jornais que publicaram uma carta que lhe fora enviada agradecendo, em nome dos pobres, uma doação feita à Santa Casa de Misericórdia. Em outra oportunidade, divulgaram a notícia – recebida em duplicada – de um presente recebido por Lampadosa, a igreja na qual Fulano fora batizado: um castiçal de prata, no qual apareciam gravados seu nome, a data da doação e do batizado. Fulano também atuara em favor da causa da abolição, contribuindo, em praça pública, com três quartos das subscrições necessárias para alforriar crianças escravas. Tal expediente garantia que logo se completasse o valor a ser pago, mas *a justiça que se lhe fazia, animava-o*[...] (id., p. 437). Sua excelente reputação conduziu-o naturalmente à política, em 1868, ano da queda do Gabinete Zacarias e subida dos conservadores. O narrador sugere que a nova experiência correspondeu ao período menos expressivo na vida do afamado cidadão. A razão fora que o entusiasmo não lhe compensava a ausência de idéias: *quando muito dispunha de um desses temperamentos que substituem as idéias, e fazem crer que um homem pensa, quando simplesmente transpira* (id., p. 439). Por fim, ao leitor é dado conhecer certa particularidade do testamento de Fulano Beltrão. Ele doara uma vultosa soma para ser aplicada na construção de um monumento a Pedro Álvares

Cabral, acrescentando algumas recomendações, dentre elas, que, em seu pedestal, houvesse quatro medalhões:

o retrato do bispo Coutinho, presidente da Constituinte, o de Gonzaga, chefe da conjuração mineira, e o de dous cidadãos da presente geração “notáveis por seu patriotismo e liberalidade” à escolha da comissão, que ele mesmo nomeou para levar a empresa a cabo (id., p. 440).

Machado de Assis problematiza, nesse conto, uma associação culturalmente instituída entre anonimato e insuficiência ontológica, própria de um meio social que tanto inviabiliza o desenvolvimento de subjetividades fortes, como repudia a obscuridade, vista como uma situação a ser superada para o indivíduo afirmar uma condição existencial plena. Com efeito, o nome do protagonista agrega, ao longo da narrativa de seus esforços para se fazer renomado, o sentido da precariedade de um “eu” dependente do olhar do “outro”, insuficiente, incerto de si mesmo. Sob tais circunstâncias, o projeto do monumento constitui-se a evidência irônica de que, a despeito de seu empenho em incluir-se entre figuras ilustres, a personagem passará à posteridade, quando muito, como um figurante, um “fulano”.

Outro aspecto esclarecedor sobre a dinâmica da sociedade brasileira, ressaltado nesse conto, é que a notoriedade era, muitas vezes, confundida com uma forma de exibicionismo social cujo ponto alto constituía-se o ingresso na vida política. Essa é a ambição de Vieira, personagem de “O Caso do Romualdo” (*Relíquias da Casa Velha* - 1884), que, determinado a se tornar deputado por um distrito do Ceará, planeja beneficiar-se da influência que Romualdo tem naquele distrito para fazer *vingar sua candidatura*. Trata, pois, de convencer a mulher a colaborar com o projeto, aceitando o virtual padrinho político como amigo da casa e oferecendo-lhe um sofisticado jantar antes de sua partida para o Norte. Carlota, no entanto, opõe-se, declara achá-lo antipático e aborrecido. O marido insiste:

– Bem, mas não podes sacrificar-me alguma cousa? Que diabo é uma ou duas horas de constrangimento, em benefício meu? E mesmo teu, porque, eu na Câmara, tu ficas sendo mulher de deputado, e pode ser ... quem sabe? Pode ser até que ministro, um dia (ASSIS, 2004, v. 2, p. 983-84.)

Carlota obstina-se na recusa, mesmo assim, o marido não se dá por vencido. Por fim, no auge da exasperação, a mulher revela o motivo de sua intolerância à Romualdo: – *Ouviu bem? O tal seu amigo persegue-me com os olhos de mosca morta, e das oito palavras que me*

disse, três, pelo menos, foram atrevidas (id, p. 984). Vieira ficou, a princípio, atordoado de espanto e indignação. Mas seu espírito logo se recompôs, ágil em ponderações:

Veio depois o segundo momento, que foi o da ambição, a cadeira na Câmara, a reputação parlamentar, a influência, um ministério... Tudo atenuou a primeira impressão. Então ele perguntou a si mesmo, se, estando certo da mulher, não era já uma grande habilidade política, explorar o favor do amigo, e deixá-lo ir-se de cabeça baixa. Em rigor, a pretensão do Romualdo não seria única; Carlota teria outros namorados *in petto*. Não se havia de brigar com o mundo inteiro. Aqui entrou o terceiro momento, o da resolução. Vieira determinou-se a aproveitar o favor político do outro, e assim o declarou à mulher, mas começou por dissuadi-la (ASSIS, 2004, v. 2, p. 984).

Carlota continuava ainda assim refratária aos argumentos de Vieira, que tentava persuadi-la com alegações do tipo: *A vida é uma combinação de interesses ... O que eu quero é fazer-te ministra de Estado ...*(ib.). O conflito entre os princípios e as motivações do casal parecia insolúvel. Carlota não se interessava pelo posto e suas prerrogativas. Com efeito, bastava-lhe à vaidade certa ênfase que imprimia na divulgação de *seus sentimentos de amor ao marido e honra conjugal*. Fizera, por isso, ouvidos moucos aos apelos de Vieira, deixando-o falar à toa.

Como ele insistisse, ela prorrompeu e disse-lhe cousas duras. Estava sinceramente irritada. Gostava muito do marido, não era loureira, e nada podia agravá-la mais do que o acordo que o marido procurava entre conveniência política e os sentimentos dela (ib.).

O fato é que Carlota acabou cedendo e providenciou, antes da partida de Romualdo, um soberbo jantar no qual, figuraram, entre os convidados, vários políticos. Vieira não tardou em seguir o padrinho e viajou para o Norte, precisava dedicar-se à eleição. Carlota permaneceu na corte, aguardando notícias do marido e matando o tempo. Para encurtar a história, Vieira não se tornou ministro, nem mesmo deputado, pois logo adoeceu, morrendo lá mesmo, no Ceará. E a viúva, cumprido o tempo de luto, voltou a casar, com o tal Romualdo.

Esse é outro conto no qual Machado de Assis afirma sua posição de observador crítico da classe política brasileira, mostrando-a sob a ótica do interesse e da vaidade pessoais. Luís Tinoco, protagonista de “Aurora sem Dia” (*Histórias da Meia-Noite* - 1873), ilustra outra variante da ambição política. O jovem, que era pobre, morava com o padrinho e sustentava-se de um míngua salário que recebia nas lides forenses. Seus escassos recursos materiais não lhe limitavam, porém, os sonhos. Acreditava-se destinado a um futuro glorioso. Para surpresa

e desgosto do padrinho, convenceu-se, primeiramente, de que era poeta. Dedicou-se com afinco às letras e, recolhendo assinaturas, fez publicar *Goivos e Camélias*:

Esta obra monumental passou despercebida no meio da indiferença geral. Apenas um folhetinista do tempo escreveu a respeito dela algumas linhas que fizeram rir a toda a gente, menos o autor, que foi agradecer ao folhetinista (ASSIS, 2004, v. 2, p. 225).

Tinoco não esmorecia, confiava no futuro, tinha por certo que a posteridade lhe faria justiça. Também não lhe faltava a convicção de que logo obteria seu sustento com versos e artigos literários. Enquanto isso, descuidava-se do trabalho no foro. Conseguiu novo emprego, virou escrevente de um advogado que fora deputado e cujo escritório, freqüentado por muitos homens públicos, era local de conversas políticas. Tinoco, que os ouvia, foi, aos poucos, abandonando a altiva indiferença de poeta. Quer dizer, deixou-se picar pelo interesse e ambição políticas, embora o talento, para essa área, não excedesse ao que tinha para a outra. Pôs-se, então, a escrever artigos sobre o assunto, mas lhe faltava tanto conhecimento, como capacidade de refletir, observar, analisar. Assim, *ele ia atrás das grandes frases, – sobretudo das frases sonoras – demorava-se nelas, repetia-as, ruminava-as com verdadeira delícia.* (id., p. 230). Luís Tinoco elegeu-se, no entanto, deputado na província, onde seu estilo oratório não passou despercebido, sobretudo dos adversários políticos. Passados três anos, o narrador atualiza o leitor sobre a vida do protagonista:

O Dr. Lemos estava efetivamente pasmado a olhar para a figura de Luís Tinoco. Era aquele o poeta dos *Goivos e Camélias*, o eloqüente deputado, o fogoso publicista? O que ele tinha diante de si era um honrado e pacato lavrador, ar e maneiras rústicas, sem o menor vestígios das atitudes melancólicas do poeta, do gesto arrebatado do tribuno, – uma transformação, uma criatura muito outra e muito melhor (id., p. 234).

Surpreendentemente, Tinoco não havia abandonado a política por desgosto. Fora, na verdade, agraciado por um desses mecanismos da consciência que redimem o sujeito do hábito da farsa e o libertam da auto-ilusão. Tivera um *insight* que ressignificara sua vida, conciliando-o com sua verdadeira natureza. Era como se houvesse sido desfeito um encantamento malévolo que o mantinha sob o domínio de mandados sociais, como Macbeth estivera sob a influência do vaticínio das bruxas, quando elas lhe atizaram uma ambição desmedida que o conduziu ao fracasso, à desgraça, à perda de si mesmo. Tinoco, ao contrário da personagem shakespeariana, emancipara-se pela via do discernimento que o conduziu a uma vida mais autêntica:

[...] descobri que não era fadado para grandes destinos. Um dia leram-me na assembléia alguns versos. Reconheci então quanto eram pífios os tais versos; e podendo vir mais tarde a olhar com a mesma lástima e igual arrependimento para as minhas obras políticas, arrepiei carreira e deixei a vida pública. Uma noite de reflexão e nada mais. [...] Eu era um ridículo poeta e talvez ainda mais ridículo orador. Minha vocação era esta. Com poucos anos mais estou rico (ASSIS, 2004, v. 2, p. 234).

Para mostrar mais claramente a dimensão de crítica cultural que as análises e representações de Machado de Assis assumem na sua prosa, convém lembrar alguns aspectos sócio-ideológicos que dizem respeito à formação da classe política brasileira, em particular, a do Segundo Reinado e início da República. Ocorre, pois, que o declínio da lavoura de cana-de-açúcar coincidiu com a ascensão dos centros urbanos, os quais demandavam uma classe de indivíduos para se ocupar da atividade política, da burocracia e das profissões liberais. Ocupações que, em geral, seriam exercidas por representantes das elites açucareiras, que, desse modo, transferem, para as cidades, a ideologia de seu grupo de origem. Segundo Sérgio Buarque de Holanda, a família patriarcal forneceria o modelo para a vida política, conformando as relações entre governante e governados, entre monarca e súditos (HOLANDA, 1997, p. 85). Todavia, na segunda metade do século XIX, são os filhos da elite cafeeira que dominam a política nacional. Essa peculiaridade é muitas vezes ressaltada na prosa machadiana, onde a política, em certos casos, aparece como uma atividade, cujo objetivo é tão somente afugentar o tédio da existência ociosa, levada por um grupo de elegantes parasitas sociais. O deputado Cordovil, de “Marcha Fúnebre” (*Relíquias da Casa Velha* - 1905), figura como um caso característico. Era um abastado quarentão, de bons sentimentos, que jamais desejou o mal alheio, senão na política, embora também pudesse perdoar. Ao referir-se à boa índole da personagem, o narrador machadiano lança-nos mais um de seus paradoxos: *Preguiça amamenta muita virtude. Sempre é alguma cousa minguar força à ação do mal* (ASSIS, 2004, v. 2, p. 681). A inércia é assim apresentada como uma qualidade da consciência que tanto promove o vício – quando o ócio se torna a *oficina do diabo* – como, ocasionalmente, configura-se em virtude, considerando-se que o exercício do mal exige não pouco dispêndio de energia. Presume-se, pois, que Cordovil se esquivava de ações que lhe demandassem empenho. Casara-se aos vinte e cinco anos, a esposa morrera semanas depois. Preferiu permanecer viúvo. Herdara do avô duas fazendas. Vendeu-as, viajou pela Europa. Ocupara-se, desde então, da política e da sociedade. Nos últimos tempos, ambas o vinham entediando, porém

[...] não tendo em que matar o tempo, não abriu mão delas. Chegou a ser ministro uma vez, creio que da Marinha, não passou de sete meses. [...] Não era ambicioso, e mais puxava para a quietação que para o movimento (ASSIS, 2004, v. 2, p. 682).

Além do fato de os políticos que atuavam no Parlamento serem provenientes da aristocracia agrária, e, por isso, herdeiros de sua mentalidade e preconceitos, convém ressaltar outras particularidades que poderão ser melhor compreendidas à luz do que, no Brasil, foi uma verdadeira instituição: o bacharelismo.

Numa sociedade como a nossa, em que certas virtudes senhoriais ainda merecem largo crédito, as qualidades do espírito subsistem, não raro, os títulos honoríficos, e alguns de seus distintivos materiais, como o anel de grau e a carta de bacharel, podem equivaler a autênticos brasões de nobreza. Aliás, o exercício dessas qualidades que ocupam a inteligência sem ocupar os braços tinha sido considerado, já em outras épocas, como pertinente aos homens nobres e livres, de onde, segundo parece, o nome de liberais dado a determinadas artes, e, oposição às mecânicas, que pertencem às classes servis (HOLANDA, 1997, p. 87).

Azevedo, de “Linha Reta e Linha Curva” (*Contos Fluminenses* - 1865) é um desses bacharéis provenientes das elites. Na história que, segundo o narrador, foi *tomada dos anais contemporâneos e dos costumes atuais* (ASSIS, 2004, v. 2, p. 117), ele é descrito como um jovem de 26 anos, filho de fazendeiro, a quem *a fortuna deu um emprego suave: não fazer nada* (id., p. 118), isto é, fizera-o usufruir do excelente rendimento de algumas propriedades. Azevedo, que não se interessava por política, fora tomado de paixões por Adelaide a quem logo desposara. O casal isolou-se, desde então, em Petrópolis onde, entre mimos e leituras, ocupava-se em desfrutar de um idílio, que juravam ser interminável. Mencionou-se que Azevedo era bacharel, o fato é que a ciência jurídica também não o atraía, nas palavras do narrador: *esse diploma nunca lhe serviu; existe guardado no fundo da lata clássica em que o trouxe da faculdade de São Paulo* (ib.).

Na prática, o apreço ao trabalho mental não significava, necessariamente, afinidade pelo pensamento especulativo. Identificava-se a inteligência mais com a erudição ostentosa e menos com especulações intelectuais, o que lhe conferia uma função sobretudo ornamental, distanciada da genuína busca de conhecimento e de sua aplicação efetiva.

[...] tímidos na imaginação criadora e vergados ao peso das lições sem crítica, fazem, educados, polidos, bem-vestidos, a matéria-prima do Parlamento. Olhados à distância terão o ar ridículo dos velhos retratos, com os versos finos dedicados às musas e damas mal-alfabetizadas. Falta-lhes a voz áspera, o tom rude, a energia nativa dos colonos norte-americanos e dos políticos platinos, menos obedientes ao

estilo europeu, mais homens, menos artistas e mais dotados de encanto poético (FAORO, 2000, v. 1, p. 439).

Não faltam, na galeria machadiana de personagens e de políticos bacharéis, tipos que lembram os acima descritos, como Antunes, de “O Destinado” (*Outros Contos* – 1883), que disputava, com Soares, as atenções de Delfina. O último tinha a seu favor *um rico par de bigodes*, enquanto o outro, de *olhos mansos*, impressionava pelo uso de uma retórica, que embora revelasse talento duvidoso, soava docemente aos ouvidos da jovem, como atesta o narrador:

O Antunes acudiu com uma frase tão piegas, que não a ponho aqui para não desconcertar o estilo; mas, realmente, foi cousa que deu à moça uma idéia avantajada do rapaz. Verdade é que Delfina não tinha o espírito muito exigente; era um bom coração, excelente índole, educada a primor, amiga de bailar, mas sem largos horizontes intelectuais: quando muito, um pedaço de azul visto da janela de um sótão (ASSIS, 2004, v. 2, p. 932).

Ao lado dos bacharéis provenientes de famílias abastadas, havia outra categoria de origem, em certos casos, muito modesta, para a qual a carta de bacharel constituía-se na primeira etapa de uma escalada, cujos instrumentos eram as aptidões literárias e retóricas. Embora nem sempre talentosos, investiam as supostas habilidades em um projeto de ascensão social, por meio da política, visando, no mais das vezes, um cargo ministerial. Romualdo, de “O Programa” (*Relíquias da Casa Velha II* – 1882), insere-se nessa categoria. Era rapaz de condição social modesta que, aos dezoito anos, resolveu cumprir a lição que, ainda menino, recebera, do mestre Pimenta: entrar na vida *com um programa na mão*. A decisão fora motivada pela vizinhança de um ministro – impressionara-o a vista dos ordenanças, a farda, o *coupé* – e de uma família abastada cujos bailes eram freqüentados por *damas, ricamente vestidas, com brilhantes no colo e nas orelhas, algumas no toucado, dando o braço a homens encasacados e aprumados* (id., p. 910). Esses estímulos, acolhidos por sua imaginação romanesca, incitaram-lhe ambições, e o jovem tratou de escrever um programa que previa incursões na literatura, ciência e política. Começou juntando alguns amigos com os quais fundou o *Mosaico*, um periódico literário, cuja vida foi brevíssima. Lançou depois um livro, *Verdades e Quimeras*, o qual apresentou como o primeiro tomo do que, em sua fantasia, tornar-se-ia uma extensa obra poética e, por certo, um clássico. O próximo passo foi buscar um diploma de bacharel. Seguiu então para São Paulo. Trabalhando muito para manter-se na faculdade, entregou-se com determinação aos estudos. Aspirava projetar-se como jurisconsulto e já vislumbrava seu nome incluído entre os mais citados. A vida, contudo, era

cara e a renda de Romualdo escassa, entendeu, por isso, que era hora de arrumar um bom casamento. Investiu suas esperanças em Lucinda, jovem de quinze anos, filha de um fazendeiro de Guaratinguetá e prima de Josino, seu colega de curso. Os planos prosseguiam. Uma vez casado e bacharel, passaria dois anos na Europa. Um futuro ministro de Estado necessitava adquirir certa bagagem cultural, *observando de perto as cousas políticas e sociais* (ASSIS, 2004, v. 2, p. 913). Mas a moça acabou frustrando-lhe as expectativas: apaixonou-se por um promotor. Esta, na verdade, não seria a última decepção amorosa de Romualdo que, tempos depois, perdeu uma viúva, com 300 contos. Recuperando-se do abalo, tratou de reordenar suas prioridades: *Em vez de ir do casamento para o parlamento, e de marido a ministro de Estado, resolveu proceder inversamente: primeiro seria deputado e ministro, depois casaria rico.* (id., p. 920) A essas alturas, já tinha diploma e um escritório de advocacia na corte:

O escritório era um ponto no globo, onde ele podia, tranqüilamente, fumar um charuto e prometer ao Fernandes uma viagem ou uma inspetoria de alfândega, se não preferisse seguir a política. O Fernandes estava por tudo; tinha um lugar no foro, lugar ínfimo, de poucas rendas e sem futuro. O vasto programa do amigo, companheiro de infância [...] era dos que arrastam consigo todas as ambições adjacentes. O Fernandes fez esse raciocínio: – Eu, por mim, nunca hei de ser nada; o Romualdo não esquecerá que fomos meninos (id., p. 916).

Fernandes dedicava-se, por isso, com afinco aos projetos de Romualdo. Procurou-lhe noivas, foi seu cabo eleitoral na campanha para deputado. Nada, porém, dava certo. Tristemente, o bacharel teve que admitir que suas empresas haviam sido uma sucessão de fracassos. Perguntava-se por que, afinal, nada ocorrera conforme planejado. A quem deveria culpar? A si mesmo? Às circunstâncias? Fernandes, desanimado, percebeu que urgia desatrelar seu destino do programa do companheiro de infância. Tardou meses até que arrumou algo em Curitiba. A vida seguiu seu curso e, anos depois, Romualdo estava advogando na roça onde desposara uma jovem modesta, mas de extraordinária fecundidade: dera-lhe seis filhos em cinco anos. Este era o maior cabedal de Romualdo. Vez por outra, ainda vinha à corte. Numa dessas ocasiões, tinha lá seus cinquenta e três anos, deu-se de cara com Fernandes, cuja aparência em nada lembrava a do humilde funcionário de outrora:

[...] explicou-lhe que se metera em empresa lucrativa, e fora abençoado pela sorte. Estava bem. Morava fora, no Paraná. Veio à corte ver se podia arranjar uma comenda. Tinha um hábito; mas tanta gente lhe dava o título de comendador, que não havia remédio senão fazer do dito certo (ASSIS, 2004, v. 2, p. 923).

Tal encontro ensejou em Romualdo certa reflexão. Percebia-lhe um sentido irônico que apontava para algo que talvez jamais compreendesse: Fernandes nem fizera um programa e, no entanto, lá estava ele, bem-sucedido, com aparência de banqueiro. Acudiu-lhe então o pensamento: – *Foi talvez o programa que me fez mal; se não pretendesse tanto [...]* (ib.) Romualdo ignorava que não foram a ambição e o planejamento que o atrapalharam, mas os “artigos” e os valores culturais que orientaram o programa que elaborou para si. Em vez de procurar ascender através do trabalho, o jovem Romualdo optou por trilhar o caminho da nobilitação pessoal, utilizando, para isso, os meios mais comuns naquela sociedade pré-capitalista. Sua escalada incluía – não necessariamente nessa ordem – além de um casamento vantajoso, atuações nas áreas da literatura, direito e política. Atividades para as quais não era especialmente dotado. Fernandes, por seu turno, ciente de não estar qualificado para ingressar em tal círculo aristocrático, investiu, a princípio, no futuro promissor do companheiro de infância, na expectativa de que esse, quando estivesse em posição de influência, lhe arrumasse um rendoso emprego público. O fracasso de Romualdo, entretanto, o obriga a tomar as rédeas da própria vida, e, mesmo sem ter planejado, a orientar-se por novos valores. Fernandes se desloca para o sul do país, encontrando, em Curitiba, uma terra de oportunidades em que, a despeito de sua carência de recursos, pôde ascender por meio do trabalho e fazer fortuna, tornando-se um capitalista a quem a sociedade local atribuiu, espontaneamente, o título de comendador. Com efeito, o contraste entre as trajetórias das duas personagens de “O Programa” representa a oposição entre uma ordem social, que ainda cultivava traços coloniais e uma outra ordem, emergente, não-aristocrática, calcada no individualismo capitalista. O autor ressalta, ao mesmo tempo, a influência de determinados aspectos da ordem burocrática e seus efeitos na dinâmica da vida nacional.

Vale, nesse caso, lembrar a conexão que havia entre a carreira política e a do funcionário público. Galgar postos na ordem burocrática significava passar por um processo de aristocratização, o que justificava uma verdadeira caça a empregos públicos. Assim, conquistando-se um cargo e ascendendo-se na hierarquia burocrática, podia-se aspirar a uma cadeira no Parlamento, no Senado vitalício e até mesmo à farda ministerial. O funcionalismo tornou-se, por isso, uma “profissão nobre” e uma “vocação generalizada”. O bacharelismo, o funcionalismo público e a carreira política, constituíam-se, pois, caminhos para a nobilitação que libertava o indivíduo da luta árdua pela sobrevivência, da labuta que *sujeita e humilha a personalidade* (HOLANDA, 1997, p. 157). Essas atividades estavam vinculadas a uma concepção de personalidade como um valor acima das contingências. Concepção da qual

derivava uma ânsia por meios de vida que fossem definitivos e que demandassem o mínimo de esforço e de sujeição pessoal. Com isso, a ordem burocrática era antes marcada pela busca do bem-estar individual, que voltada à produção de obras.

Somemos, ao supracitado, a falta de distinção entre os domínios do público e do privado como uma característica da ordem burocrática, inspirada no modelo da família patriarcal. De forma análoga a esse modelo, no qual predominam as vontades particulares, o sistema administrativo configura-se em círculos fechados que se ordenam freqüentemente mais pelo critério da confiança pessoal, merecida pelo funcionário, do que por sua capacidade objetiva de corresponder às exigências do cargo. É o que nos mostra Machado de Assis em, por exemplo, “Viagem à Roda de Mim Mesmo” (*Relíquias da Casa Velha I* - 1885, com acréscimos ed. Jackson), quando informa sobre o otimismo do jovem Plácido, *bacharel em folha*, recém-chegado da província: *Não se imagina a minha confiança no futuro. Viera recomendado a um dos ministros do gabinete Furtado, para algum lugar de magistrado no interior, e fui bem recebido por ele* (ASSIS, 2004, v. 2, p. 1054).

O sistema administrativo se constitui, além disso, em instrumento de cooptação, quando atrai certa categoria de intelectuais, ideólogos, que, pressionados pelas dificuldades de subsistência, integram-se às esferas do poder, tendo, com isso, sua ação restringida. Distanciados do povo, alguns deles se tornavam permeáveis à ideologia das classes dominantes do país. Daí provêm certas características da vida intelectual brasileira, durante o Segundo Reinado: relação ornamental com a cultura, subordinação ao pensamento europeu, caráter retórico e geralmente assistemático da produção cultural (NOGUEIRA, 1984, p. 57). Machado de Assis critica essa postura intelectual, que é representada, ironicamente, através de certos personagens, como o Elisário, de “Um Erradio” (*Páginas Recolhidas* – 1894):

Não era formado em cousa nenhuma, posto estudasse engenharia, medicina e direito, deixando em todas as faculdades fama de grande talento sem aplicação. Seria bom prosador, se fosse capaz de escrever vinte minutos seguidos; era poeta de improviso, não escrevia os versos, os outros é que os ouviam e transladavam ao papel, dando-lhe cópia, muitas das quais perdia (ASSIS, 2004, v. 2, p. 586).

Elisário difere de personagens que há pouco foram vistas pela sua absoluta falta de ambição social e intelectual. Ele não tem *um programa*, um rumo determinado a seguir. Aspira, quando muito, a um modo de vida “poético”, alimentado por imagens e idéias cuja função é somente entreter-lhe o espírito:

Quiseram fazer-lhe deputado. Ouvi que dois amigos dele, homens políticos, entenderam que o Elisário daria um bom orador parlamentar. Não se opôs, pediu apenas aos inventores do projeto que lhe emprestassem algumas idéias políticas; riram-se, e o projeto não foi adiante.

Quero crer que lhe não faltassem idéias, talvez as tivesse de sobra, mas tão contrárias umas às outras que não chegariam a formar uma opinião. Pensava segundo a disposição do dia, liberal exaltado ou conservador corcunda (id., p. 591).

Quanto ao gosto e à atitude intelectual dos letrados oriundos da elite, cumpre ressaltar que a preferência por uma retórica de efeito, construída com belas palavras e argumentos impressionantes, achava-se muitas vezes associada à incoerência resultante da falta de rigor crítico com que acatavam, simultaneamente, doutrinas distintas e mantinham convicções díspares. Pouco exigentes quanto à consistência lógica do pensamento, a contradição não os perturbava. O filósofo Tobias, de “Só” (*Relíquias da Casa Velha II* - 1885), é um desses casos. Filho de família abastada, estudara em Coimbra. Permanecera na Europa ainda durante vários anos, onde gastou a maior parte dos seus recursos. Daí resolveu voltar para o Rio de Janeiro. Ele tinha o hábito de, vez por outra, pôr-se recluso, por um ou dois meses, com o propósito de pensar:

_ [...]Trago um certo número de idéias; e logo que fico só, divirto-me em conversar com elas. Algumas vêm já grávidas de outras, e dão à luz cinco, dez, vinte e todo esse povo salta, brinca, desce, sobe, às vezes lutam umas com as outras, ferem-se e algumas morrem; e quando dou por mim, lá se vão semanas (ASSIS, 2004, v. 2, p. 1045).

Enquanto isso, a rejeição ao esforço intelectual corresponderia à já comentada tendência cultural de evitar atividades que submetessem a personalidade, exigindo-lhe empenho. Prestigiava-se, por isso, o pensamento inflexível, as idéias claras e definitivas, que não desafiavam a inteligência (HOLANDA, 1997, p. 158). Visto no que consistia a atitude intelectual da elite brasileira frente a um pensamento especulativo, cabe agora destacar algumas idéias que alimentaram a inteligência dos “homens de espírito” da época.

José Murilo de Carvalho (1998, p. 14) assinala que a importação de idéias não é uma tendência própria ou exclusiva de países periféricos, mas um fenômeno universal. Poderíamos observá-lo, por exemplo, na influência do pensamento clássico, na Revolução Francesa. Convém, no entanto, prestar-se atenção ao tratamento dado, em cada sociedade, às idéias importadas. Se elas servem de substrato para a produção de idéias próprias, que passam a circular na comunidade internacional, ou se, ao contrário, são assimiladas de forma passiva e reverente como modelos de civilidade a serem apenas reproduzidos pelas elites das

sociedades periféricas. No Brasil, a importação de idéias teria se dado pela adoção dessa segunda postura, a qual se conjugou uma atitude intelectual identificada com sistemas de pensamento que pretendiam se validar e se impor pela sua irrefutável racionalidade.

O positivismo de Augusto Comte (1798-1857) é bem recebido no Brasil, primeiramente, por se harmonizar com a natureza de nossa vida intelectual. Soma-se a isso o fato de que a idéia de “ordem e progresso” era compatível com o ideal de modernização conservadora do país, defendido pelo liberalismo. O propalado cientificismo da doutrina comteana encontrou especial acolhida junto aos militares, engenheiros, matemáticos e médicos. Os jovens militares, que não tinham representação política, sentiam-se atraídos, sobretudo, pela idéia de ditadura republicana. Era grande o prestígio da ciência. Sua influência chegava a áreas como a criminalística, o sanitarismo e o urbanismo.

Conforme os dicionários de filosofia, o vocábulo, positivismo, teria sido primeiramente utilizado, por Saint-Simon, para designar o método exato das ciências e sua aplicação à filosofia. Comte teria se apropriado do termo, conferindo-lhe um significado central nas obras *Curso de Filosofia Positiva* (1830-1842) e no *Discurso Sobre o Espírito Positivo* (1844). Sua doutrina acabaria depois ultrapassando os limites da teoria da ciência para desembocar na Religião da Humanidade (*Catecismo Positivo* - 1852) e em um projeto de reorganização da sociedade. Nos dias de hoje, entende-se que o positivismo foi uma corrente filosófica que, na segunda metade do século XIX, assumiu diferentes formas. Abbagnano, em seu *Dicionário de Filosofia* (ABBAGNANO, 2003), diferencia uma forma social, representada por Saint-Simon, Comte e Stuart Mill, de uma outra, evolucionista, associada a Spencer.

Considerando-se alguns aspectos da doutrina comteana, cabe ressaltar a base cientificista do seu modelo de análise da sociedade, que foi tomado da Ciência Natural, como se sociedade e natureza se equivalessem enquanto objeto de observação. O objeto de estudo, de Comte, é o fato positivo, uma verdade que tanto pode impor-se ao sujeito, cabendo a esse apenas retratá-la, como pode ser conhecida através de processos que não lhe imprimem marcas quer do sujeito, quer da sociedade.

Para Comte, a evolução do espírito humano dá-se conforme a “lei dos três estados”, isto é, segundo três modos de pensar: o estado teológico-fictício, em que os fenômenos são atribuídos a causas sobrenaturais ou transcendentais; o estado metafísico-abstrato, no qual a

explicação dos fenômenos fundamenta-se em princípios abstratos como, por exemplo, a idéia de que existe um *logos* que governa todas as coisas e, por fim, o estado positivo-científico, onde os fenômenos são explicados por intermédio de leis que podem ser experimentalmente demonstradas. Essa lei dos três estados diz respeito a uma concepção de história em que o estado positivo representa o pleno progresso espiritual e social.

Ao contrário da metafísica, o positivismo renuncia à busca por noções absolutas, voltando-se somente para os fenômenos e suas relações, únicas verdades que considera passíveis de conhecimento. Seu objetivo é entender o mecanismo do mundo, aplicando-lhe o método científico, inspirado no pensamento de Bacon, Hume e outros filósofos para os quais a verdade só poderia ser alcançada pela experiência dos sentidos. Nas palavras do próprio Comte, o espírito positivo:

Circunscreve seus esforços ao domínio, que agora progride rapidamente, da verdadeira observação, única base possível de conhecimentos verdadeiramente acessíveis, sabiamente adaptados a nossas necessidades reais. [...] Numa palavra, a revolução fundamental, que caracteriza a virilidade de nossa inteligência, consiste, essencialmente, em substituir em toda parte a inacessível determinação das causas propriamente ditas pela simples pesquisa das leis, isto é, relações constantes que existem entre os fenômenos observados (COMTE, 1978, p. 48-9).

A doutrina comtiana, que se vincula ao progressismo, suscitado pelo grande desenvolvimento científico do século XIX, visa ao aproveitamento das virtudes do progresso, por meio da compreensão racional ou científica da questão da ordem, para trazer à luz os elementos fundamentais da sociedade. Segundo esse teórico, pode-se estudar sua estrutura dividindo-a em dois campos principais, que ele denomina “estática social” e “dinâmica social”. O primeiro se ocupa da ordem social e o outro da evolução ou progresso da sociedade.

A filosofia política do positivismo está voltada para a ordenação do corpo social, buscando harmonizar os diferentes setores da sociedade. O progresso aconteceria através de um processo disciplinado de divisão do trabalho, promovendo mudanças graduais, sem violência. A orientação da vida social mostra-se, portanto, ligada às noções de arranjo e organização como sugere o lema, “Ordem e Progresso”, proclamado pela doutrina comtiana.

Para a nova filosofia, a ordem constitui sem cessar a condição fundamental do progresso e, reciprocamente, o progresso vem a ser a meta necessária da ordem; como no mecanismo animal, o equilíbrio e a progressão são mutuamente indispensáveis, a título de fundamento ou destinação (id., p. 69).

A sociedade estaria sujeita à mesma norma biológica que regula a evolução dos organismos. Seu ritmo evolutivo seria, por isso, incompatível com transformações bruscas.

A moral comtiana baseia-se no altruísmo, instinto que nos inclina aos semelhantes, possibilitando a sobrevivência da humanidade, uma vez que essa só pode existir em sociedade. Os instintos egoístas do homem, embora necessários, não devem prevalecer sobre os altruístas, pois deles depende o progresso da sociedade. Disso advém o paradoxo do positivismo – o egoísmo leva ao altruísmo – e o lema, “Viver para Outrem”, que sintetiza a moral altruísta a qual os homens devem ser conduzidos pela educação e pela ciência. Moral que se materializa em uma cadeia de subordinações voluntárias: o indivíduo submete-se à família, a família à pátria e esta à humanidade. O positivismo fundamenta-se, pois, em uma dialética que pode ser expressa nos seguintes termos: o altruísmo – sacrifício e dedicação – orienta-se para a ordem, impelindo-a para o progresso; a ordem consolida o altruísmo e dirige o progresso o qual desenvolve a ordem, reconduzindo o altruísmo (RIBEIRO JÚNIOR, 1985, p. 31).

O positivismo ganha um desenvolvimento religioso por meio da “Religião da Humanidade”. Conforme seus preceitos, o destino moral do homem é servir ao Grande Ser, ou seja, a humanidade. É nessa prática que o homem pode suprir tanto sua necessidade de um Deus, como seu anseio por imortalidade. Essa doutrina utiliza-se da ciência – que se ocupa das necessidades do homem – para fazer da humanidade um objeto de culto de uma religião, cujas realizações dizem respeito ao mundo físico. Com isso, o positivismo preserva, do cristianismo, o princípio do amor ao próximo, transformando-o em altruísmo para aplicá-lo a uma concepção de mundo que prescindia da transcendência, mas no qual ele, o altruísmo, é o fundamento dos deveres de cada indivíduo (id., p. 41). Nesse contexto positivista, a república tornar-se símbolo do sentimento social que se desenvolve a partir do conhecimento do Grande Ser.

Concebida como uma ditadura nos moldes clássicos – sem o teor pejorativo da acepção moderna – a república tem a nobre função de refrear o egoísmo em prol da harmonia, do bem comum, constituindo-se, sobretudo, em uma ética. Em defesa desses objetivos, Comte recomenda a intervenção do Estado na vida econômica e na organização social. Para o positivismo, a ditadura republicana representa a evolução rumo à modernidade por meio de um modelo político que absorve os avanços da ciência, traduzindo-os para o discurso moral, sentimental, simbólico e religioso (LARIZZA, 1999, p. 56).

Embora essa doutrina tenha tido uma repercussão inexpressiva em seu contexto de origem, as idéias de Comte encontraram acolhida não apenas no Brasil, mas em outros países da América Latina. Em solo brasileiro, a despeito do ecletismo de Victor Cousin ser o pensamento filosófico em voga, o positivismo foi bem recebido devido ao seu potencial gerador de modernização para o país. Quer dizer, suas idéias correspondiam a um desejo de renovação nas áreas científica, política, econômica e social. Mas a experiência política mais marcante do positivismo deu-se, no Estado do Rio Grande do Sul, com o governo de Júlio de Castilhos, iniciado em 1891.

As primeiras influências da doutrina de Comte, no Brasil, já são detectadas em 1844, quando suas idéias começam a repercutir nos estabelecimentos de ensino secundário e superior, na imprensa e no Parlamento, causando certo impacto nos centros intelectuais do país. Seus seguidores, segundo Murilo de Carvalho, constituíam uma *contra-elite que baseava o seu poder no saber técnico*, tratando-se, pois, de uma espécie de *bolchevismo de classe média* (CARVALHO, 1990, p. 138).

Em 1868, Benjamin Constant Botelho de Magalhães cria a primeira sociedade voltada ao estudo da obra científica do positivismo de Comte. Contudo, até 1870, as idéias desse teórico ainda não haviam se tornado um modismo nacional. Constituía-se, antes de tudo, motivo de disputas pelo controle oficial do movimento. A vertente religiosa era representada por Miguel Lemos, o sacerdote, e Teixeira Mendes, o apóstolo. Assim, a Sociedade Positivista, fundada em 1876, que passaria depois a Apostolado Positivista do Brasil (1881), tinha como principal objetivo defender a pureza da doutrina comtiana, provável razão pela qual não ultrapassou a condição de pequena seita (PAIM, 1967, p. 179). Benjamin Constant Botelho de Magalhães, por sua vez, tornar-se-ia uma liderança intelectual prestigiada pelos jovens oficiais do exército entre os quais difundiu as idéias positivistas republicanas. Essa classe de militares opunha-se, em nome do progresso, ao modelo político imperial que, segundo a lei dos três estados, corresponderia ainda à fase teológica, anterior à fase positivocientífica, cuja concretização seria a república.

A idéia de separação entre Igreja e Estado teria especial acolhida entre professores, estudantes e militares. Estes últimos que, ao contrário da elite civil cuja cultura era fundamentalmente literária, tinham uma formação técnica, identificavam-se com o destaque dado, pela doutrina de Comte, à ciência e ao progresso industrial. Sentiam-se, além disso, especialmente atraídos pela idéia de ditadura republicana, pois um Estado forte e

intervencionista atendia aos seus interesses. De fato, o positivismo fornecia, aos jovens militares, uma base teórica que justificava um novo tipo de autoritarismo que vinha ao encontro dos anseios dessa classe de indivíduos que, até então, vira-se à margem do poder (RIBEIRO JÚNIOR, 1985, p. 68).

Quanto à outra forma histórica do positivismo, o evolucionismo de Herbert Spencer (1820-1903), esse também se baseava na negação da metafísica e na afirmação das ciências positivas como únicas fontes de conhecimento. Declarava, do mesmo modo que o positivismo de Comte, que, ao homem, caberia investigar apenas o mundo dos fenômenos. Todavia, enquanto para o teórico francês o método era essencialmente descritivo, visando às relações constantes entre os fatos, às leis que permitiriam previsões, para Herbert Spencer, o método tinha por sentido mostrar a gênese evolutiva dos fatos mais complexos a partir dos mais simples. Enquanto Comte defendia *a Ordem por base e o Progresso por meta*, Spencer falava em uma lei evolutiva, segundo a qual a sociedade passava de um estado social homogêneo – os primeiros agregados humanos não apresentavam divisão de classes, divisão de trabalho nem diferenciação entre dirigentes e dirigidos – para um estado mais heterogêneo e complexo (id., p. 46). Assim, na acepção de Spencer, o Estado é um organismo que tende a evoluir do estado militar, dominado pela arbitrariedade dos governantes, para o estado industrial, civil e liberal, fundado na lei. Mas, para que isso aconteça, é imprescindível que seu poder se restrinja a funções essenciais como, por exemplo, garantir a segurança da nação e as liberdades individuais. De outro modo, o Estado se constitui em obstáculo para a evolução natural e a diferenciação da estrutura social, que são condições para o progresso. Nesse contexto, o spencerismo se traduz como darwinismo social, ou seja, a luta pela vida e a seleção natural são vistas como princípios que governam a evolução da humanidade:

Em concorrência com os membros de sua própria espécie, em luta com os de outras, o indivíduo debilita-se e morre, ou prospera e se multiplica, segundo esteja dotado. [...] Se os benefícios recebidos por cada indivíduo, fossem proporcionais a sua inferioridade; se, por conseguinte, a multiplicação dos indivíduos inferiores fosse favorecida e obstada a dos superiores, o resultado seria uma degeneração progressiva da espécie; e depressa a espécie degenerada não poderia subsistir ante a que estivesse em luta e em concorrência com ela. [...] Uma sociedade humana em luta, ou em concorrência com outras sociedades, pode ser considerada como uma espécie, ou melhor, como uma variedade de espécie; e se pode afirmar que, da mesma forma que outras sociedades ou variedades, sucumbirá se favorecer suas unidades inferiores à custa das superiores (SPENCER, 1930, p. 104-5).

Para esse teórico, a seleção natural eliminaria os mais fracos, quer dizer, os pobres. Spencer adotava, pois, as mesmas premissas, fundadas no etnocentrismo e no capitalismo, das quais partiu a teoria de Darwin.

A hipótese de que a dimensão social, política e econômica tenha exercido um papel decisivo na elaboração dos conceitos expostos, por Charles Darwin (1809-1882), em *Origem das Espécies* (1859), parece ter sido ainda pouco estudada (REGNER, 1988, p. 7). Contudo, é inegável que as relações travadas pelos membros da sociedade capitalista em muito se assemelham às relações naturais entre seres vivos, descritas por Darwin.

Conforme Nélio Marco (MARCO, 1993), a missão do *Beagle*, navio a bordo do qual o jovem Darwin fez sua viagem de estudos, não era, como ele próprio pensava, filantrópica, porém movida a interesses capitalistas. Sua tarefa seria mapear regiões economicamente rentáveis, atendendo às pretensões coloniais da Inglaterra que, em plena revolução industrial, precisava ir, ao redor do mundo, em busca de novas fontes de matérias-primas.

Conquanto o nascimento do capitalismo seja bem anterior à teoria darwiniana, é cabível a hipótese de que Darwin tenha incorporado a sua teoria elementos ideológicos da sociedade em que vivia:

[...] a imagem que se produziu da natureza como sendo um campo de batalha, competição por toda parte e, justamente devido a isto, em evolução, nada mais é do que a transposição involuntária para o plano das idéias de relações sociais muito concretas (id., p. 46).

O darwinismo teria como matriz a lógica capitalista de estruturação social, assumida como sinônimo de progresso e de bem-estar social a despeito da multiplicação da miséria às expensas da qual o modelo se mantém. Vejamos o que diz Darwin, na *Origem do Homem*:

No que toca às nações altamente civilizadas, num nível subordinado, o contínuo progresso depende da seleção natural: com efeito, tais nações não se sobrepujam e exterminam mutuamente como fazem as tribos selvagens. Não obstante isto, os membros mais inteligentes no seio da mesma comunidade, terão mais êxito com o correr do tempo do que os menos inteligentes, e terão prole mais numerosa; e isto não deixa de ser uma forma de seleção natural. As causas mais eficazes do progresso parecem consistir numa boa educação [...] e num alto nível de excelência, imposto pelos homens mais capazes e melhores, incorporado nas leis, costumes e tradições da nação e reforçado pela opinião pública (DARWIN, 1982, p. 172).

E na conclusão da mesma obra:

Como qualquer outro animal, o homem sem dúvida chegou a sua atual condição elevada através de uma luta pela existência, [...] se deve progredir ainda mais, teme-se que deva estar sujeito a uma dura batalha. [...] Deveria estar aberta a competição para todos os homens; e com as leis e os costumes não se deveria impedir que os mais capazes tivessem melhor êxito e que criassem o maior número de filhos (id., p. 711).

Voltando a Spencer e ao seu evolucionismo ou darwinismo social, vê-se que a visão de mundo, implícita em sua teoria, remete a um individualismo que se harmoniza com as aspirações da burguesia industrial, embora não apenas com ela. O spencerismo tornar-se-ia, de fato, *a Ideologia oficiosa, atitude filosofante mais de acordo com a tradição livre pensadora iluminista e liberal, inclusive da classe média brasileira, que a quase Religião comtista de Estado, que os positivistas ortodoxos queriam implantar no Brasil* (CHACON, 1977, p. 30).

O liberalismo era a ideologia do individualismo político. Sua perspectiva de análise centrava-se, pois, no indivíduo, enquanto que a sociedade era vista apenas como uma maneira de nos referirmos a determinada quantidade de indivíduos e às relações que estabeleciam entre si. Conforme o pensamento político liberal, o indivíduo era o detentor primário de direitos, cuja proteção seria a única justificativa para a existência do Estado. A ênfase dessa ideologia incidia no racionalismo, na lei natural, na igualdade e na democracia. Sua origem remonta às noções de direito natural e pacto social, enunciadas por John Locke (1632-1704), em *Dois tratados sobre o governo* (1690).

Para Locke, os homens, no estado natural, seriam todos iguais, livres e governados pela razão. Assim sendo, cada indivíduo deteria, em suas mãos, o poder da lei da natureza. Contudo, para evitar, inclusive, que alguns tentassem se beneficiar em detrimento dos outros, teria sido criada uma sociedade política sob a forma de um pacto, não entre governantes e governados, mas entre homens igualmente livres, com o objetivo de reprimir as ameaças de violação desses direitos naturais:

As inconveniências a que se vêem expostos em razão do exercício irregular e incerto do poder que cada um detém de castigar as transgressões de terceiros impelem-nos a se refugiarem sob as leis estabelecidas de um governo e a nele buscarem a ‘conservação de sua propriedade’. É isso que leva cada qual a renunciar a seu poder individual de castigar para que este passe a ser exercido por um único indivíduo, designado para tal fim entre eles [...]. E aí encontramos o direito original e a origem dos poderes ‘legislativo e executivo’, bem como dos governos e das sociedades mesmos (LOCKE, 1998, p. 497).

Essas idéias, que inspiraram os iluministas e que estão na base da Revolução Francesa e das democracias liberais, desembocaram no liberalismo econômico, ou ideologia do livre-mercado, alvo de crítica da doutrina marxista por favorecer a acumulação de riqueza e de poder nas mãos de poucos, ajudando, com isso, a proliferar a miséria.

A ideologia liberal exerceu importante papel no movimento de emancipação política do Brasil, porém, sua influência já era perceptível ao final do século XVIII, na Inconfidência Mineira (1789) e Conjura do Rio de Janeiro (1794), bem como na Revolução Pernambucana (1817). Durante esse período, diz Sérgio Adorno (ADORNO, 1988), as aspirações democráticas e liberais coincidiam: queria-se a independência do país, a libertação gradual dos escravos, extinguir privilégios e riquezas obtidos e consolidados nos tempos coloniais, entre outras. Um conjunto de reivindicações que, embora pudesse atender aos interesses das camadas que surgiam com a diversificação da estrutura social da colônia, nas últimas décadas do século XVIII, resultou apenas em oposição à política mercantil da metrópole. A rigor, as teses de soberania popular, liberdade de manifestações, igualdade jurídica e exigência de um governo representativo motivaram diferentes concepções da prática do liberalismo. Quer dizer, se os proprietários rurais identificavam o ideário liberal com o progresso, liberdade, modernização e civilização, para a classe urbana pobre, liberdade e igualdade representavam a possibilidade de eliminação da miséria, do preconceito racial e dos privilégios de classe. Assim, enquanto a esses últimos interessava sobretudo a democracia, as elites concebiam um projeto político-econômico para a nação que, além de conservar a base escravista, não tinha aspirações democratizantes, republicanas ou de igualdade jurídica, política e social. Configurava-se uma cisão no modo como o ideário liberal, importado da Europa, fora assimilado no Brasil; cisão que será revivida, ao longo do processo histórico brasileiro, na oposição entre conservadorismo e radicalismo. Para Sérgio Adorno:

A partir da formação do Estado Nacional, o liberalismo brasileiro pôs a nu seu caráter essencialmente instrumental, promovendo uma demarcada dissociação entre seus princípios e os princípios democráticos [...]. Característico daquela época, o gosto pela liberdade de poucos sufocar o grito pela condição de igualdade de muitos. Liberdade associou-se à modernização e progresso; democracia à anarquia. Nesse contexto de lutas políticas, o “liberalismo heróico” nascido e edificado nos movimentos pré-independência, foi paulatinamente substituído por um liberalismo regressista (ADORNO, 1988, p. 47).

Sergio Buarque de Holanda ao analisar, em *Raízes do Brasil* (1936), a evolução de nosso processo político, já assinalara que a democracia fora um *lamentável mal-entendido* em

nosso país. Conforme o historiador, ela teria sido objeto de distorção por parte de uma elite agrária, com características semifeudais, que tratou de acomodá-la a seus interesses. Interesses que se materializavam nos mesmos privilégios aristocráticos contra os quais a burguesia havia lutado na Europa. Aquela elite brasileira converteria, assim, o liberalismo democrático em mera negação de *uma autoridade incômoda*, atitude que expressava sua tendência de rejeitar hierarquias e tratar com familiaridade os governantes (HOLANDA, 1997, p. 160).

Quanto ao Partido Liberal, sua atuação, durante o Segundo Reinado, limitou-se, basicamente, à defesa de leis descentralizadoras. Sua concepção jurídico-constitucionalista do poder visava ao fortalecimento do legislativo que, uma vez autônomo, poderia colocar limites às intervenções do imperador na condução da política nacional. Sabe-se, entretanto, que a política de congraçamento entre os partidos Liberal e Conservador, consolidada no governo da Conciliação (1853-1858), correspondeu a uma fase de clientelismo e cooptação dos liberais. De fato, tal política apoiava-se no ecletismo, pensamento filosófico dominante na época, ele mesmo uma ideologia de mediação. O ecletismo de Victor Cousin (1792-1867), cujo princípio geral consistia em aproveitar o que as demais escolas tinham de “verdadeiro”, eliminando o “falso” – escolhia dentre as diferentes doutrinas as teses que lhe interessavam, sem se importar em demasia com a coerência dessas teses entre si e com a conexão com seus sistemas de origem (ABBAGNANO, 2003, p. 298) –, foi muito bem recebido pelas elites dirigentes do Segundo Reinado. Nas palavras de Marco Aurélio Nogueira, o ecletismo de Victor Cousin:

[...] pregava a conciliação, a moderação, a prudência, a combinação das perspectivas, como forma de encontrar uma “paz” entre as correntes filosóficas, delas retendo tudo o que houvesse de “verdadeiro”. Como é fácil perceber, dada a condição de subalternidade de nossa cultura e o próprio caráter “conciliador” de nossa evolução social, esses princípios haviam encontrado no Brasil terreno fértil para a expansão. [...] O ecletismo reinava absoluto quando as novas forças sociais começariam a ascender e a se converter em base para a difusão do naturalismo, do evolucionismo e do positivismo, bem mais ajustados às aspirações de progresso e reforma político-social que passariam a se generalizar (NOGUEIRA, 1984, p. 78-9).

Com suas teses conciliatórias, o ecletismo, que se tornou a escola oficial no Brasil, de 1840 a 1880 – conforme atestam os compêndios adotados, métodos de ensino e programas (MARTINS, 1978a, p. 165) – respondia às contradições da vida nacional como tentativa de apaziguamento das tensões culturais, sociais e políticas inerentes ao processo histórico e à condição de um país que buscava adaptar-se a um modelo civilizatório gerado pela

experiência de outros povos (SOUZA, 2003, p. 45). Assim, o pensamento de Victor Cousin, livremente interpretado pelas elites locais que o rebatizaram como “ecletismo esclarecido”, serviu à formação de uma consciência conservadora que, no entanto, não excluía certo anseio de modernidade como, por exemplo, a *adoção dos princípios do liberalismo econômico quando as atividades produtivas eram realizadas pelo braço escravo; disposição para praticar o liberalismo político defrontando-se, ao mesmo tempo, com o imperativo de preservar a unidade nacional [...]* (PAIM, 1967, p. 75).

Nesse contexto, os políticos liberais, em geral, pouco identificados com os princípios democráticos e com as causas populares, adotaram uma versão do liberalismo que não abalava os alicerces daquela sociedade em cuja estrutura mantinha-se viva a herança dos tempos coloniais. A economia baseada no latifúndio, na monocultura, na escravidão e na dependência do mercado internacional exigia uma adaptação do ideário liberal à nossa realidade. Por conta disso, o liberalismo torna-se conservador, elitista e antipopular, traduzindo-se, sobretudo, em liberdade de comércio e modernização conservadora do país. Impregna a vida política e intelectual, forçando as ideologias à conciliação e ao ecletismo (NOGUEIRA, 1984, p. 67).

Segundo a visão de Sergio Adorno (ADORNO, 1988), a opção pela liberdade antes da democracia estaria vinculada à dominância da influência liberal lockeana sobre a versão liberal rousseauiana. As elites brasileiras teriam rejeitado o *ultrapassado radicalismo revolucionário* para aderir às *modernas posturas conservadoras* em voga na Europa. De tal perspectiva, suas idéias não estariam, portanto, *fora de lugar* (id., p. 74). Marco Aurélio Nogueira (NOGUEIRA, 1984) também compartilha desse ponto de vista. Conforme sua análise, a importação de idéias européias foi uma consequência de nossa condição de emergência histórica, considerando-se que, antes da colonização, não havia uma cultura interna com capacidade de estabelecer relações de universalidade. Absorver expressões culturais européias tornar-se-ia então o modo de nos inserir no mundo, buscando, ao mesmo tempo, dar forma e expressão a uma identidade nacional. Nesse sentido, as idéias européias não teriam sido, de fato, exóticas, embora possa ter havido, por vezes, exotismo na sua aplicação. Um exemplo, apontado por Nogueira, foi a circulação do ideário liberal no Brasil do século XVIII, quando não havia ainda uma classe burguesa, ou seja, não existiam os sujeitos sociais do liberalismo (id., p. 65).

Voltando ao período de conciliação partidária, que correspondeu ao auge do centralismo monárquico, viu-se que o fato causador do rompimento da aliança política entre liberais e conservadores, e que daria início ao declínio da monarquia, foi a decisão arbitrária do imperador de substituir o gabinete Zacarias, quando esse contava com maioria na Câmara. O descontentamento de D. Pedro II fora gerado por discussões acerca de assuntos relativos à Guerra do Paraguai (1864-1870). Essa guerra também trouxe outras conseqüências que ajudaram a agravar a crise do regime, como, por exemplo, o aumento da dívida externa e o surgimento de uma corrente oposicionista no exército. Os anos de conflito haviam exigido a modernização do exército, tornando-o um corpo disciplinado e profissional. Os militares voltavam da guerra dispostos a assumir seu papel político e permeáveis a idéias progressistas, rejeitando, ao mesmo tempo, as lideranças civis que ocupavam pastas militares. Em 1873, as idéias republicanas começam a ser difundidas no exército a partir da Escola Militar onde eram divulgadas pelo professor positivista Benjamin Constant Botelho de Magalhães. Contagiados pela idéia de ditadura republicana, os jovens militares abraçam a missão de salvar o país dos vícios da política monárquica.

A 9 de novembro de 1889, dá-se a última aparição da monarquia no Baile da Ilha Fiscal. Enquanto a corte se divertia, os oficiais do exército se reuniam no Clube Militar, onde eram conclamados, por Benjamin Constant Botelho de Magalhães, a lutarem contra o governo. A queda do regime monárquico dar-se-ia seis dias depois sem resistência ou entusiasmo da população. A monarquia tornara-se vítima de suas contradições e deficiências: um parlamentarismo às avessas, hipertrofia do poder pessoal do imperador, excessiva confiança na fidelidade dos generais à coroa e despreocupação com o todo do exército, atraso nas reformas. Tais fatores fizeram com que o regime fosse perdendo apoio político, enquanto surgiam novos atores sociais e novas idéias que abalavam os fundamentos ideológicos da monarquia. Tornava-se evidente assim o desajuste entre as instituições políticas e os interesses dos setores emergentes.

A Proclamação da República foi viabilizada por três forças sociais que, a despeito de suas divergências, uniram-se para derrubar a monarquia: o exército, os cafeicultores paulistas e as camadas médias urbanas. Uma vez atingido seu objetivo comum, esses grupos entrariam freqüentemente em conflito nos anos que viriam.

Enfocando ainda, de forma sintética, o modo de assimilação de certas idéias importadas no Brasil do século XIX, destacaremos a influência do cientificismo, que teve

como principais representantes os membros da escola de Recife. Embora houvesse divergências em relação à abordagem das questões filosóficas – alguns aderiram ao comtismo, outros ao monismo de Ernest Haeckel, outros ainda ao darwinismo ou ao evolucionismo de Spencer – os membros da escola de Recife – Tobias Barreto, seu fundador, Sílvio Romero, Clóvis Bevilacqua, entre outros – concordavam na proposição de uma nova mentalidade para a vida nacional, visando a uma perspectiva englobante da totalidade do saber (PAIM, 1967, p. 164). A principal questão problematizada dizia respeito à possibilidade de se conhecer o substrato último da realidade. A atividade de Tobias Barreto (1839-1889) concentrou-se tanto na crítica ao ecletismo vigente e ao comtismo, que se propagava no país, quanto na reabilitação da metafísica. Para isso, recorreu ao humanismo – à crença nas virtuosidades do humano e na sua capacidade de descobrir novas verdades, na sua aptidão para criar – por meio do qual buscava reabilitar a metafísica sem abrir mão do cientificismo (PAIM, 1967, p.137, 143). Atraído pelas idéias alemãs, Tobias Barreto tenta conciliar o rígido materialismo do biólogo Ernest Haeckel com o idealismo de Immanuel Kant por meio do chamado monismo teleológico.

Sílvio Romero (1851-1914), por sua vez, aderiu à outra forma histórica do positivismo, o evolucionismo de Spencer, que abandonava os princípios da doutrina de Comte relacionados à conduta para conservar somente o que, segundo a concepção de ciência do século XIX, poderia ser expresso em termos científicos. Sílvio Romero escreveu *A Filosofia no Brasil*, primeiro livro sobre a filosofia no país, publicado em 1878, no qual demonstra empenho em assumir uma posição autônoma no contexto das “idéias novas”, por ele batizada como criticismo. Recusando-se a aceitar dogmatismos, acreditava que, pelo caminho da ciência, poder-se-ia atingir aquele substrato último da realidade. No âmbito da política, como observa Antonio Candido:

[...] não aceitava as tendências ditatoriais do positivismo (a “ditadura republicana”) corrente de pensamento que atacou com violência e coragem, num momento em que ela contava com o apoio dos grupos no poder. [...] O interesse crescente pelos estudos sociológicos é manifesto nos “Estudos de Filosofia do Direito” (1895) e nos “Ensaio de Sociologia e Literatura” (1901). E também no fato de qualificar a sua crítica de sociológica, o que é correto se entendermos uma sociologia inspirada em analogias biológicas, como a do seu mestre predileto, Herbert Spencer (CANDIDO, 1978, p. XVI).

Sílvio Romero tornar-se-ia, na verdade, mais conhecido como crítico literário do que como filósofo. Seu temperamento polêmico e sarcástico rendeu críticas mordazes como em

Machado de Assis: estudo comparativo de literatura brasileira (1897), livro em que teria dado vazão ao ressentimento causado, em 1879, pelo artigo pouco entusiástico daquele autor, publicado na *Revista Brasileira*, sobre seus *Cantos do Fim do Século* (MARTINS, 1978b, p. 21). Referindo-se ao desempenho intelectual de Tobias Barreto e de Sílvio Romero, eis a avaliação de Sylvio Rabello:

Como autodidatas, viveram os dois maiores representantes da “escola” do Recife ao sabor dos entusiasmos pelos autores que ditavam a última palavra em ciência e em filosofia. Nunca lhes foi possível envolver os sistemas num grande quadro em que cada um deles ocupasse hierarquicamente o seu lugar devido. O mais que lhes permitiu a alvoroçada faculdade crítica, foi justapor esses sistemas como peças isoladas [...] (RABELLO, 1967, p. 95).

Reconhece-lhes, contudo, o mérito de representarem uma fase de emergência de um espírito que combatia o dogmatismo de uma concepção metafísica do mundo e do homem que fundamentava os domínios da religião, da moral e da política, manifestando-se tanto na ação da Igreja como na criação de leis que privilegiavam os interesses das classes poderosas em prejuízo das necessidades do povo. Tobias Barreto e Sílvio Romero defendiam o pensamento livre (RABELLO, 1967, p. 101). Quanto a Clóvis Bevilacqua, este aproximou-se, em sua trajetória intelectual, de correntes como o comtismo, o monismo de Haeckel, aderindo, por fim, ao evolucionismo de Spencer. Suas obras concentraram-se, principalmente, na filosofia do direito.

Retornando ao processo político brasileiro e aos primeiros anos da República, convém lembrar que, ao lado da concepção positivista, existiam outras concepções de república que disputaram o poder político como, por exemplo, a de inspiração spenceriana, teorizada por Alberto Sales, que era uma adaptação do modelo norte-americano. Dadas as especificidades históricas contrastantes dos respectivos países, em particular, no caso brasileiro, o contexto marcado por profundas desigualdades e concentração de poder, a república liberal, ou o darwinismo republicano, representava a sanção do mais forte, pois tal modelo dispunha de instrumentos ideológicos e políticos para constituir-se em um regime autoritário (CARVALHO, 1990, p. 24-5). Havia também a opção republicana jacobina, ou radical, pregada por Silva Jardim, que atraía os segmentos que rejeitavam as concepções positivista e liberal, como os pequenos proprietários, os profissionais liberais, os jornalistas, etc. Grupos que, embora descontentes, reconheciam a inviabilidade de uma revolução. Na verdade, como observa Carvalho (id., p. 30), a República brasileira nasceu em meio a uma agitação que não foi do Terceiro Estado, mas dos especuladores. Rui Barbosa, Ministro da Fazenda e defensor

do liberalismo econômico, promove uma política de ampliação de créditos para favorecer a industrialização do país e acelerar as atividades comerciais. O resultado foi especulação desenfreada no mercado de capitais e forte inflação, a chamada crise do Encilhamento. O termo usado para se referir à crise fazia uma analogia entre a idéia de jogo, de risco e até trapaça, comuns nas apostas em hipódromo, e as especulações financeiras. O governo de Deodoro da Fonseca (1889-1891) sofreria as injunções dessa mentalidade capitalista predatória exclusivamente voltada para o rápido enriquecimento pessoal e alheio aos interesses públicos. O segundo governo militar (1891-1894) tenta reverter essa situação. Foi a chamada Fase Jacobina da República, em que Floriano Peixoto combate banqueiros e especuladores, procurando implantar um regime de austeridade pública. Os efeitos positivos foram, contudo, breves e o governo viu-se de novo às voltas com corrupção e negociatas. No conto “Suje-se Gordo!” (*Relíquias da Casa Velha* – 1905), Machado de Assis refere-se a um crime contra o sistema financeiro, apresentando a situação insólita, paradoxal, em que Lopes, um ex-jurado que havia ajudado a condenar um réu, alegando como fator agravante ter ele “sujado-se” por uma baixa quantia, é absolvido ao ser julgado por cometer um grande desvio de dinheiro, quando era caixa no Banco do Trabalho Honrado:

Vi que não era um ladrão reles, um ladrão de nada, sim de grande valor. O verbo é que definia duramente a ação. “Suje-se gordo!” Queria dizer que o homem não se devia levar a um ato daquela espécie sem a grossura da soma. A ninguém cabia sujar-se por quatro patacas. Quer sujar-se? Suje-se gordo! (ASSIS, 2004, v. 2, p. 698).

Os efeitos da crise econômica gerada pelo Encilhamento estenderam-se até o governo do próximo presidente da República, o paulista Prudente de Moraes (1894-1898). Iniciava-se, com o primeiro governo civil, um período de hegemonia política dos grupos agroexportadores que duraria até 1930: a República das Oligarquias.

O objetivo deste capítulo não foi traçar um quadro detalhado do contexto histórico e sócio-cultural em que viveu Machado de Assis, mas pontuar alguns fatos especialmente representativos para a compreensão de nosso processo histórico e certas idéias que alimentaram a inteligência brasileira durante o Segundo Reinado e início da República. Com isso, procuramos mostrar que a importação de ideologias e sua adaptação a uma sociedade, em que coexistiam aspirações de progresso e uma estrutura social que conservava traços de uma herança colonial escravista, resultou em um modo particular de aplicação do ideário liberal no Brasil. Os princípios do liberalismo econômico sobrepuseram-se aos princípios

democráticos, consagrando, mesmo após a Proclamação da República, um Estado conservador, oligárquico e, portanto, antidemocrático. Viu-se também que a tendência à conciliação e ao ecletismo foram características importantes do pensamento brasileiro que encontraram apoio na escola filosófica de Victor Cousin, uma ideologia de mediação que propunha a conciliação de teses que, vistas a partir de seus sistemas de origem, eram não raro inconciliáveis. Mesmo com a posterior expressiva adesão da inteligência brasileira ao positivismo e ao evolucionismo, a “atitude eclética” manteve-se como forma de acomodar as contradições da vida nacional.

Assim, procurou-se, em linhas gerais, expor alguns elementos que serviram de referência para a composição do universo ficcional machadiano, entendendo que o autor não os utiliza com vistas a compor uma obra que pretenda ser um “reflexo da realidade”, usando-os antes para sugerir que a trama humana se constrói através da conjunção de elementos históricos, ideológicos, econômicos e sociais. Trama sobre a qual Machado de Assis atua por meio da ironia e da paródia e muitas vezes de modo satírico para traduzir-nos as virtualidades do “mundo-texto” em que viveu.

4 A IMANÊNCIA DO TEXTO

No primeiro capítulo, levantaram-se aspectos da problematização da mimese no século XX para eleger e justificar os critérios adotados para a análise do peculiar realismo de Machado de Assis. Viu-se também que a complexidade de sua prosa deve-se ao tratamento que dá ao material de representação, isto é, seu texto se constrói por processos imanentes a partir dos quais se configura um universo ficcional em que a perspectiva crítica do autor se torna visível através do manejo de certas estratégias composicionais como, por exemplo, a ironia e a paródia.

O segundo capítulo contextualiza a prosa machadiana no âmbito de alguns fatos históricos e de certos elementos culturais e ideológicos que assumimos como seu interdiscurso. Consideramos que a ficção de Machado de Assis dialoga, pois, com outros discursos, constituindo-se em uma análise crítica de seu tempo.

O presente capítulo estará voltado, primeiramente, ao estudo de dois mecanismos de composição preferenciais desse autor, que foram acima mencionados: a ironia e paródia. Entendemos que eles desempenham importante função no fazer literário de Machado de Assis, sendo em grande parte responsáveis pelo impacto que seu texto continua a produzir no leitor do século XXI. A seguir, será examinado o conceito de sátira com a finalidade de se avaliar a hipótese de uma relação entre o realismo machadiano e o gênero satírico. Por fim, será abordado o conceito de tradução de uma perspectiva contemporânea, aventando-se a hipótese de assumi-la como mais um aspecto da intertextualidade machadiana.

4.1 ESTRATÉGIAS COMPOSICIONAIS: IRONIA E PARÓDIA

Considerando-se a abundância da teorização existente sobre a ironia, serão aqui privilegiadas as acepções que pareceram especialmente aplicáveis ao autor. Embora não se tenha a intenção de apresentar o histórico do termo, cuja evolução semântica deu-se por intermédio de um acúmulo de acepções (MUECKE, 1995, p. 22), lembremos que o vocábulo *eironeia* tem seu primeiro registro no Livro I, da *República*, de Platão. Trasimaco o utiliza para referir-se à atitude auto-depreciativa, adotada por Sócrates, no trato com seus adversários (*Rep.*, I, 336-37): uma modéstia simulada que era, na verdade, uma estratégia lisonjeira para

enganá-los. Aristóteles, por sua vez, considera a ironia uma das atitudes extremas em relação ao meio termo, condizente com a verdade. Enquanto, o jactancioso a exagera, o irônico a diminui, tornando-se a ironia, nessas circunstâncias, simulação (*Et. nic.*, II, 7, 1108-22). Tomada inicialmente como uma forma de comportamento, Aristóteles, mais ou menos na mesma época, agrega-lhe o sentido de figura de retórica e *eironeia* também passa a significar ironia verbal. Contudo, antes mesmo que a ironia fosse reconhecida como parte de um sistema conceitual que visa à compreensão do mundo, antes mesmo que lhe dessem nome, ela já era um fenômeno conhecido. Referimo-nos à Ironia Situacional, encenada desde Homero, que se apresenta a um espectador que, por encontrar-se em um ponto de observação privilegiado, percebe a ironia de uma situação, quando essa é inacessível aos indivíduos nela diretamente envolvidos:

Quanto à Ironia Situacional, a ironia dos pretendentes que, na presença de Ulisses, diziam que este nunca voltaria para casa, embora tenha sido a principal ironia do drama desde Ésquilo até os dias atuais, ninguém a chamou ironia até o século XVIII (MUECKE, 1995, p. 30).

Conforme Muecke, é a partir do final do século XVIII e início do século XIX que o termo ironia incorpora vários outros significados, sem abandonar os antigos – “modo de tratar o oponente em um debate”, que, em Cícero, não tem a conotação negativa da acepção grega; e o de “estratégia verbal de um argumento completo”, reconhecido pelo retórico Quintiliano. Destaca-se, nessa época, a chamada Ironia Romântica cujo principal teórico foi Friedrich Schlegel (*Fragmentos*, 1797-1800). Inicialmente, o foco desloca-se do ironista, para a vítima da ironia, isto é, para o fato de alguém ver-se envolvido, de forma insuspeita, em acontecimentos ou circunstâncias irônicas. Ganha relevo, ao mesmo tempo, a idéia de que ironia e fortuna estariam associadas, agindo de forma zombeteira em relação aos anseios humanos: a fortuna não raro promete felicidade, mas distribui, em seu lugar, decepção e miséria. Designando um contraste entre as expectativas humanas e um destino inflexível, essas ironias de eventos ganham uma dignidade metafísica, pois, conforme tal concepção, o destino seria uma deidade caprichosa, indiferente e, por vezes, até hostil às esperanças e empreendimentos humanos. O conceito teria, assim, expandido-se para além da Ironia Instrumental – uso deliberadamente irônico da linguagem como meio de se atingir um propósito – para abranger o que Muecke chama de Ironia Observável:

[...] Ironias Observáveis – sejam ironias de eventos, de personagem (auto-ignorância, autotraição), de situação, sejam de idéias (por exemplo, as contradições

internas inobservadas de um sistema filosófico como o marxismo) – podem ser locais ou universais. Todas elas eram desenvolvimentos principais, nada menos que o desenvolvimento do conceito de *Welt-Ironie*, Ironia Cós mica ou Ironia Geral, a ironia do universo que tem como vítima o homem ou o indivíduo (MUECKE, 1995, p. 39).

O entendimento de Schlegel da situação humana como metafisicamente irônica seria sintetizado na consideração de que o homem, em sua finitude, empenha-se em compreender uma realidade que o transcende, que é infinita e, por isso, incompreensível. Muecke acrescenta:

[...] ele é impelido ou, como se diz agora, “programado” para compreender o mundo, para reduzi-lo à ordem e coerência, mas qualquer expressão de seu entendimento será inevitavelmente limitada, não só porque ele próprio é finito, mas porque pensamento e linguagem são inerentemente sistemáticos “fixativos”, enquanto que a natureza inerentemente elusiva e protéica (ib.).

O artista, por sua vez – tal como a natureza personificada que ironiza suas criaturas, prometendo-lhes uma completude e uma permanência que não se cumprem – é simultaneamente parte e agente da natureza, reproduzindo, na criação artística, tanto o movimento de expansão criativa, como o movimento contrativo, reflexivo e irônico a respeito de sua criação. Com isso, a arte se revelaria tanto artificial, na medida em que sua produção é regida por processos conscientes, quanto natural, pois, do mesmo modo que a natureza, *cria eternamente e eternamente vai além de suas criações*. A Ironia Romântica promove, assim, uma percepção inovadora do fazer literário que se traduz na valorização dos recursos metaficcionalis, assumidos como uma apurada forma de autocrítica:

Schlegel cita muitas vezes *Dom Quixote*, *Tristram Shandy* e *Jacques, le fataliste*, de Diderot, todas obras em que o processo de composição está integrado ao produto estético que, por sua vez, é explicitamente apresentado ao mesmo tempo como arte e como (imitação da) vida. Paradoxalmente, esta autoconsciência autoparódica torna a obra mais natural, não menos (MUECKE, 1995, p. 41).

Esse último comentário sobre a Ironia Romântica nos leva a incluir *Memórias Póstumas de Brás Cubas* na categoria de obras apontada por Schlegel, pois entendemos que, em tal romance, Machado de Assis realiza plenamente a *autoconsciência autoparódica* a que se refere Muecke. De fato, esse não seria um caso isolado de uso de mecanismos metaficcionalis pelo autor brasileiro.

A dita “ironia do destino”, ou Ironia Dramática, seria o desenvolvimento inglês do conceito de ironia, atribuído a Connop Thirlwall (*On the Irony of Sophocles*, 1833). Ela denota a situação em que a fala da personagem tem uma dupla referência, sem que ela o saiba, pois se aplica, simultaneamente, a sua limitada percepção da realidade, e ao modo como tal realidade se apresenta ao público, que dispõe de um conhecimento mais amplo dos fatos.

Aqui também cabe uma menção ao termo *bovarismo*, cunhado em 1902, por Jules Gautier. Embora não tenha se preocupado em teorizar sobre a ironia, Gautier aplicou o termo para descrever uma situação irônica: o modo como indivíduos põem-se a pensar sobre si mesmos atribuindo-se uma condição superlativamente elevada que contrasta com a sua realidade. O conto “O Diplomático” (*Várias Histórias*, 1884), de Machado de Assis, ilustra claramente esse tipo de ironia por meio da figura de Rangel, um obscuro funcionário, cuja prodigiosa imaginação alimenta-o com sonhos de poder, riqueza e aventura:

De imaginação fazia tudo, raptava mulheres e destruía cidades. Mais de uma vez foi, consigo mesmo, ministro de Estado, e fartou-se de cortesias e decretos. Chegou ao extremo de aclamar-se imperador; um dia, 2 de dezembro, ao voltar da parada no Largo do Paço; imaginou para isso uma revolução, em que derramou algum sangue, pouco, e uma ditadura benéfica, em que apenas vingou alguns pequenos desgostos de escrevente. Cá fora, porém, todas as suas proezas eram fábulas. Na realidade, era pacato e discreto (ASSIS, 2004, v. 2, p. 536).

“Seu Diplomático”, como o chamam nas rodas familiares, é muito prestigiado pelos modos e uma retórica que é o ornamento das festas. Rangel compensa sua posição social subalterna, adotando uma versão paródica do comportamento das elites. Em sua natureza, o sonho não se constitui em germe da ação, mas gera apenas mais devaneio, indolência e afetação:

Nem os acontecimentos, nem os anos lhe mudaram a índole. Quando rompeu a guerra do Paraguai, teve idéia muitas vezes de alistar-se como oficial de voluntários; não o fez nunca; mas é certo que ganhou algumas batalhas e acabou brigadeiro (ASSIS, 2004, v. 2, p. 542).

Voltando às considerações de Muecke, que parecem operacionais por destacarem diferentes aspectos da ironia e uma variação de tipos dos quais não faltam exemplos na prosa machadiana, o teórico menciona dois nomes que estão ligados respectivamente à Ironia Instrumental e a Ironia Observável: *Eiron* e *Alazon*. Ambos, conforme referência em Teofrasto (MUECKE, 1995, p. 54), são tipos dissimuladores. O primeiro comporta-se de modo evasivo e autodepreciativo, o segundo oculta-se sob uma fachada de fanfarronice. O

traço que compartilham, a dissimulação, permaneceria no ironista moderno que, diz Muecke, finge para ser entendido. Assim, a Ironia Instrumental estaria fundamentada em uma intencionalidade que não visa ao logro, pois, em vez de falsear a realidade, o que esse tipo de ironista faz é torná-la menos explícita, afirmando, ao mesmo tempo, inconsciência a respeito do que deve ser inferido. Em outras palavras, o ironista finge não perceber o significado latente, “transliteral” e contrastante em relação ao que é literalmente expresso (id., p. 58). Na Ironia Observável, o indivíduo com pretensão irônica, do caso anterior, cede lugar a uma vítima de sua própria falta de reflexão, excesso de autoconfiança ou até mesmo de cautela. Essa vítima seria o *alazon*, tomado agora em uma acepção moderna que extrapola a fanfarronice apontada em *Alazon*, por Teofrasto, para denotar uma inconsciência de fato, que vai da cegueira obstinada à ingenuidade patética.

Instrumental ou Observável, para que a ironia seja interpretada como tal é necessário que induza à percepção de um contraste entre aparência e realidade. Mas, para que isso aconteça, é imprescindível que o falso seja apresentado como real:

Um Ironista Instrumental completo tentará obter a maior plausibilidade possível para seu significado ostensível; um autor consumado que apresente Ironias Observáveis procurará emprestar às suas personagens alazônicas a maior convicção possível: Lady Macbeth não dirá: “Um pouco d’água nos limpará desse ato” como se ela tivesse graves dúvidas. [...] Por mais que retornemos a *Macbeth* ou a uma Ironia Instrumental que “percebemos”, desfrutamos mais uma vez daquela curiosa sensação especial de paradoxo, do ambivalente e do ambíguo, do impossível tornado efetivo, de uma dupla realidade contraditória. A ausência desta sensação é que distingue a ironia do que é pesado demais para merecer o nome (id., p. 65).

O teórico também comenta a classificação da ironia, postulada Norman Knox (*On the Classification of Ironies*, 1972), com base em suas nuances filosófico-emocionais. As classes relacionadas seriam: trágica, cômica, satírica, niilista e paradoxal. Para Muecke, a última apenas enfatizaria a sensação de paradoxo comum aos demais tipos de ironia. Prefere, assim, reagrupá-las segundo as categorias fechada e aberta. A Ironia Fechada, que abrange as classes trágica, cômica, satírica e niilista, desvelaria uma realidade sem afetar-lhe a coerência, enquanto que na Ironia Aberta – paradoxal – a realidade dar-se-ia a perceber como intrinsecamente contraditória. O teórico acrescenta que, no primeiro tipo, evidenciam-se os sentimentos de superioridade, liberdade e divertimento de quem observa a cena de uma posição privilegiada, na qual dispõe de poder ou conhecimento superior à vítima da ironia. Essa visão de Muecke vem ao encontro da descrição do herói irônico, apresentada por Northrop Frye, em sua teoria dos modos ou tonalidades básicas das obras de ficção:

Se inferior em poder ou inteligência a nós mesmos, de modo que temos a sensação de olhar de cima uma cena de escravidão, malogro ou absurdez, o herói pertence ao modo irônico. Isso é verdade mesmo quando o leitor sente que está ou poderia estar na mesma posição, pois a situação está sendo julgada com maior independência (FRYE, 1973, p. 40).

Tal perspectiva, diz Muecke (MUECKE, 1995, p. 68), remete-nos a Deus como ironista arquetípico que, na condição de Ser onisciente, onipotente, absoluto, observa o homem, vítima arquetípica da ironia que, ingenuamente confiante, mantém-se alheio a sua condição existencial contingente e limitada. Vários exemplos desse tipo de ironia – cujo efeito se produz a partir de uma “visão do alto” – são encontrados na contística machadiana. Só para lembrar alguns, “Galeria Póstuma” (*Histórias Sem Data*, 1883) apresenta-nos uma situação que se dá a perceber como irônica a partir da descoberta dos diários de Joaquim Fidélis, um distinto senhor cuja morte causara grande consternação, pois, de tão amável, era muitíssimo estimado. Ocorre que o sobrinho Benjamin é surpreendido, ao ler *as confidências do homem a si mesmo*, com a mordacidade e exatidão usadas pelo tio para descrever os que lhe eram familiares. Depara-se, finalmente, com o próprio retrato, traçado de modo menos cáustico, porém igualmente irônico. A imagem que guardava do tio é assim desfigurada pela emergência de uma outra face até então insuspeitada:

Evocou a figura do tio, com o olhar espirituoso e meigo, e a pilhéria grave; em lugar dessa, tão cândida e simpática, a que lhe apareceu foi a do tio morto, estendido na cama, com os olhos abertos e o lábio arregaçado. Sacudiu-a do espírito, mas a imagem ficou. Não podendo rejeitá-la, Benjamin tentou mentalmente fechar-lhe os olhos e consertar-lhe a boca; mas tão depressa o fazia, como a pálpebra tornava a levantar-se, a ironia arregaçava o beijo. Já não era o homem, era o autor do manuscrito (ASSIS, 2004, v. 2, p. 401).

Se, em “Galeria Póstuma”, a “visão do alto” aponta para uma ironia satírico-niilista, em “Conto Alexandrino” (*Histórias Sem Data*, 1883), ela desvela uma ironia trágica. Enquanto os “sábios” Stroibus e Pítias, vítimas de sua “verdade científica”, são dissecados vivos, as cobaias sobreviventes, salvas do escalpelo, comemoram:

Diziam os alexandrinos que os ratos celebraram esse caso aflitivo e doloroso com danças e festas, a que convidaram alguns cães, rolas, pavões e outros animais ameaçados de igual destino, e outrossim, que nenhum dos convidados aceitou o convite, por sugestão de um cachorro, que lhes disse melancolicamente: – “Século virá em que a mesma cousa nos aconteça”. Ao que retorquiu o rato: “Mas até lá, riamos!” (id., p. 417).

A mesma ironia trágica se sobressai em “Lágrimas de Xerxes” (*Páginas Recolhidas* - 1899), conto que tematiza a precariedade da condição humana dependente da matéria e sujeita à corrosão do tempo e, por isso, destinada a uma finitude que relativiza a dimensão de seus feitos:

[...] essa estrela feita de lágrimas que a brevidade da vida arrancou um dia ao orgulho humano ficará pendente do céu como o astro da ironia, luzirá cá de cima sobre todas as cousas construídas em desafio dos tempos. Onde as bodas cantarem a eternidade, ela fará descer um dos seus raios, lágrimas de Xerxes, para escrever a palavra da extinção, breve, total, irremissível. Toda epifania receberá esta nota de sarcasmo. Não quero melancolias, que são rosas pálidas da lua e suas congêneres; – ironia, sim, uma dura boca, gelada e sardônica [...] (id. p. 618).

“Idéias de Canário” (*Páginas Recolhidas* - 1895) é uma narrativa em que a ironia cômico-satírica advém da exposição de uma atitude filosofante, cuja pretensão em abarcar a totalidade contrasta com a inconsciência do sujeito acerca dos limites da própria percepção. Convicto de seu sistema de crenças, o indivíduo, canário ou homem, ignora que a verdade propalada é expressão irônica de sua situação contingente no mundo, conjugada a uma percepção autocentrada, circunstância que faz qualquer ponto de vista ser relativo e arbitrário. Assim, o canário pensa a si mesmo não como prisioneiro, mas como senhor do lugar onde habita:

– Que dono? Esse homem que aí está é meu criado, dá-me água e comida todos os dias, com tal regularidade que, se eu devesse pagar-lhe os serviços, não seria com pouco; mas os canários não pagam criados. Em verdade, se o mundo é propriedade dos canários, seria extravagante que eles pagassem o que está no mundo.

[...] – Mas, perdão, que pensas deste mundo? Que cousa é o mundo?

– O mundo, redargüiu o canário com certo ar de professor, o mundo é uma loja de belchior, com uma pequena gaiola de taquara quadrilonga pendente de um prego; o canário é senhor da gaiola que habita e da loja que o cerca. Fora daí tudo é ilusão e mentira (ASSIS, 2004, v. 2, p. 612-13).

Tempos depois, tendo fugido da casa do novo dono com quem entretinha filosóficas conversações, o canário retorna em visita ao jardim:

Falei ao canário com ternura, pedi-lhe que viesse continuar a conversação, naquele nosso mundo composto de um jardim e repuxo, varanda e gaiola branca circular...

– Que jardim? Que repuxo?

– O mundo, meu querido.

– Que mundo? Tu não perdes os maus costumes de professor.

O mundo, concluiu solenemente, é um espaço infinito e azul, com o sol por cima.

Indignado, retorqui-lhe que, se eu lhe desse crédito, o mundo era tudo; até já fora uma loja de Belchior [...].

– De belchior? trilou ele às bandeiras despregadas. Mas há mesmo lojas de belchior? (id., p. 614)

Nos contos recém mencionados, tomou-se como base para a apreciação do efeito irônico a categoria Ironia Fechada, de Muecke, que inclui as classes trágica, cômica, satírica e niilista, postuladas por Knox. Quanto à categoria Ironia Aberta, de natureza mais explicitamente paradoxal, dela também não faltam exemplos na contística de Machado de Assis. Por hora, lembremos “O Espelho” (*Papéis Avulsos* - 1882) e “A Causa Secreta” (*Várias Histórias* - 1885). Na primeira narrativa, o “eu”, que aparece cindido em “alma exterior” e “alma interior”, prova a natureza paradoxal de um mundo em que a sobrevivência social do indivíduo exige a renúncia a uma subjetividade autêntica e plena, anulando-o enquanto sujeito. “O Espelho” focaliza a perplexidade do jovem Jacobina ao descobrir que seu ingresso na vida adulta exige antes o apego à farda – à alma exterior – que a uma interioridade que se mostra insustentável frente as demandas do mundo:

O alferes eliminou o homem. Durante alguns dias as duas naturezas equilibraram-se; mas não tardou que a primitiva cedesse à outra; ficou-me uma parte mínima de humanidade. Aconteceu então que a alma exterior, que era dantes o sol, o ar, o campo, os olhos das moças, mudou de natureza, e passou a ser a cortesia e os rapapés da casa, tudo o que me falava do posto, nada do que me falava do homem (ASSIS, 2004, v. 2, p. 348).

Privado do contato com outros indivíduos, Jacobina sente esvaecer-se o “eu”, representado agora pela imagem difusa no espelho. Teme estar à beira da loucura, desespera. É quando lhe ocorre lançar mão de um expediente:

– Lembrou-me vestir a farda de alferes. Vesti-a, aprontei-me de todo; e, como estava defronte do espelho, levantei os olhos, e [...] não lhes digo nada; o vidro reproduziu então a figura integral; nenhuma linha de menos, nenhum contorno diverso; era eu mesmo, o alferes, que achava, enfim, a alma exterior (id., p. 351-52).

Por fim, em “A Causa Secreta”, o paradoxo emerge da admissão do “estranho”, que abala a idéia de sujeito fundamentada nas virtuosidades do humano, afirmando-se, nesse caso, como o primado do dissonante, do cruel, porém familiar. O clímax de tal efeito dá-se na cena em que Fortunato descobre que a esposa falecida era amada pelo amigo Garcia. Após sentir-se momentaneamente ressentido, não por ciúme, mas por vaidade ferida, a emoção cede lugar à fruição da dor alheia:

[...] Garcia inclinou-se ainda para beijar outra vez o cadáver, mas então não pode mais. O beijo rebentou em soluços, e os olhos não puderam conter as lágrimas de amor calado, e irremediável desespero. Fortunato, à porta, onde ficara, saboreou tranqüilo essa explosão de dor moral que foi longa, muito longa, deliciosamente longa (id., p. 519).

Ironia Aberta, paradoxal que inclui o próprio leitor convidado a fruir esteticamente de uma representação da crueldade que aponta para instâncias sombrias do ser, regidas por uma irracionalidade que é tanto familiar como incompatível com uma visão coerente, fechada do mundo. Ironia ambivalente que relativiza uma noção de realidade fundamentada em valores humanos.

No que diz respeito à prática da ironia, fez-se anteriormente uma distinção entre Ironia Instrumental, caso em que o ironista usa a linguagem como instrumento para afirmar algo cujo sentido literal espera ser rejeitado, e Ironia Observável, quando, por exemplo, o autor de ficção usa a linguagem para apresentar situações irônicas que, de algum modo, são preexistentes: um fato, uma personagem, um sistema de crenças, etc. Com isso, podemos nos remeter à noção de ironia aplicada, por Lukács, ao gênero romance. Para esse teórico, a situação que revela a falsa imagem construída pela personagem acerca do mundo e/ou de si mesma, imagem que, por vezes, entra desastrosamente em choque com a realidade dos fatos, constitui-se na ironia fundamental do romance cuja vítima típica seria Dom Quixote. A ironia do romance de Cervantes tematiza, segundo Lukács, a consciência, adquirida pelo autor, da perda da totalidade épica em um mundo que se tornou alienador:

[...] que o mais puro heroísmo tem de tornar-se grotesco e que a fé mais arraigada tem de tornar-se loucura quando os caminhos para uma pátria transcendental tornaram-se intransitáveis; que a mais autêntica e heróica evidência subjetiva não corresponde obrigatoriamente à realidade. É a profunda melancolia do curso histórico, do transcorrer do tempo, que se expressa no fato de as atitudes eternas e os conteúdos eternos perderem o sentido uma vez passado seu tempo [...] (LUKÁCS, 2003, p. 107).

Vemos assim que, em *A Teoria do Romance*, o gênero encontra-se normativamente associado à Ironia Romântica, enunciada por Schlegel. A ironia que Lukács considera própria do romance é a que se instala pela incorporação da autoconsciência do autor, que impregna a obra com a dinâmica do processo criativo e que, simultaneamente, produz uma forma artística que representa a ilusão da autocriatividade (MUECKE, 1995, p. 119).

Consideradas algumas idéias referentes à ironia enquanto tropo retórico (ex: Ironia Socrática), estratégia composicional, ponto de vista filosófico em relação ao universo e aos limites da criação artística que se constitui também em um modo de consciência que problematiza a natureza do conhecimento e as contradições do humano (Ironia Romântica), nos voltaremos agora para o que Linda Hutcheon denomina cena social e política da ironia (HUTCHEON, 2000, p. 17). Ao contrário dos autores supracitados, cujo foco das análises é basicamente taxonômico, essa teórica detém-se no estudo da ironia que opera no nível da linguagem e que possui uma carga política: a ironia como estratégia discursiva. Ao enfatizar as dimensões sociais e interativas de seu funcionamento, tal abordagem destaca a natureza transideológica da ironia, isto é, o fato de que ela *funciona taticamente a serviço de uma gama de posições políticas, legitimando ou solapando uma grande variedade de interesses* (HUTCHEON, 2000, p. 26-27). A partir desse pressuposto, Hutcheon define a cena da ironia como sendo social e política. Suas análises voltam-se, então, para *as relações dinâmicas e plurais entre o texto ou elocução (e seu contexto), o dito ironista, o interpretador, e as circunstâncias que cercam a situação discursiva* (id., p. 27). Com isso, a autora opõe-se a teorias, como a de Wayne Booth, que, no seu entender, simplificam o funcionamento da ironia ao atribuírem ao interpretador a tarefa de resgatar o sentido “real” (no caso, irônico), subjacente ao declarado, como se a questão se resumisse ao desvelamento de um sentido oculto que se realiza conforme a competência do interpretador. Parece ser mesmo essa a sugestão de Booth, na abertura do primeiro capítulo de *A Rhetoric of Irony*, quando afirma que todo o bom leitor deve ser, entre outras coisas, sensível para detectar e reconstruir sentidos irônicos (BOOTH, 1974, p. 1). Contudo, para Hutcheon, tal sentido irônico depende menos da intenção do ironista a ser detectada pelo interpretador, do que da disposição deste para atribuir intenção irônica ao dito. Quer dizer, o sentido irônico pode acontecer à revelia da intenção do ironista, bastando para isso que o interpretador, tendo uma vez decidido que uma elocução é irônica, encarregue-se de interpretá-la como tal. O que a teórica considera, na verdade, imprescindível é que não se perca de vista *o caráter inclusivo e relacional da ironia:*

O “sentido irônico” não é, assim, simplesmente o sentido não dito e o não dito nem sempre é uma simples inversão ou o oposto do dito: ele é sempre diferente – o “outro do” dito e mais que ele. É por isso que não se pode confiar na ironia: ela mina o sentido declarado, removendo a segurança semântica de um ‘significante: um significado’ e revelando a natureza inclusiva complexa, relacional e diferencial da criação do sentido irônico (HUTCHEON, 2000, p. 30).

Segundo tal perspectiva, a ironia é uma estratégia que coloca simultaneamente em relação significados ditos e não ditos e pessoas que são criadoras de significado. Incluiria, por isso, o dito e o não dito – ao invés de substituir um pelo outro como prevê o modelo tradicional, perifrásico – promovendo uma percepção alternada e concomitante de significados plurais e diferentes (id., p. 102). Cria, desse modo, algo novo a partir da junção de conceitos que, embora diferentes, não precisam ser opostos.

Outra característica própria da ironia, apontada por Hutcheon, seriam suas “arestas”: a atribuição de uma atitude avaliadora, à qual se associam diferentes níveis de carga afetiva, e que comporta uma articulação tanto positiva como negativa. Para esclarecer seu ponto de vista, a teórica apresenta um quadro em que tenta organizar as ditas funções da ironia – reforçadora, complicadora, lúdica, distanciadora, autoprotetora, provisória, de oposição, atacante e agregadora – representando, simultaneamente, o crescimento da força avaliadora que culmina na função agregadora. Como as demais, essa função pode ser vista de modo tanto positivo quanto negativo (HUTCHEON, 2000, p. 76). Evitando-se alongar a descrição dos mecanismos envolvidos nessas funções, serão destacados somente os aspectos mais diretamente relacionados às análises literárias empreendidas nos próximos capítulos. Assim, a ironia percebida como um mecanismo distanciador, pode ser entendida tanto como uma forma de introduzir novas perspectivas, que alargam a visão das coisas, como uma recusa ao comprometimento. Atribuindo-se-lhe a função provisória, seu valor positivo seria o de neutralizar ou relativizar presunções de “Verdade”, podendo, entretanto, ser desaprovada se associada a uma duplicidade que visa ao logro. Por fim, na função atacante, a ironia poderá ser interpretada como uma força de efeito satírico – mais adiante discutiremos sob que circunstâncias tal efeito se traduz em uma ação crítica e politicamente positiva – ou meramente destrutiva.

Vê-se então que, ao contrário da tradição dos estudos sobre a ironia, Hutcheon não a aborda como um instrumento retórico estático – dizer uma coisa com o intuito de fazer entender o seu oposto – mas como algo que acontece no interior do discurso. Tal concepção, que leva em conta o quadro de referência político da ironia, constrói-se a partir da idéia de que ela não pode ser destacada *dos aspectos social, histórico e cultural de seus contextos de atribuição* (id., p. 36). Quanto aos contextos, a autora inclui sob tal denominação as chamadas comunidades discursivas ou *normas e crenças que constituem a compreensão anterior que trazemos à elocução* e o que alega ser *o ambiente mais especificamente circunstancial, textual*

e intertextual da passagem em questão (id., p. 205-06). O ambiente circunstancial, que se identifica com o conceito de contexto apresentado na teoria da comunicação de Jakobson (1975, p. 122), é de natureza social e física. O contexto textual é o que fornece o enquadramento para a atribuição da ironia, trata-se da obra como um todo, enquanto que o contexto intertextual refere-se a *todas as outras elocuições relevantes que se relacionam com a interpretação da elocução e questão* (HUTCHEON, 2000, p. 207). Neste último contexto, a paródia institui-se como um mecanismo que atua, no nível textual, de forma análoga à ironia no nível semântico, ou seja, do mesmo modo que a ironia se recusa à univocidade semântica, a paródia se recusa à unitextualidade estrutural. Ambas marcam uma diferença, razão pela qual a ironia é um dos instrumentos preferidos da paródia, atuando juntas como estratégias avaliativas que exigem interpretação (HUTCHEON, 1989, p. 74-75).

Quanto a essa forma particular de intertextualidade que é a paródia, convém lembrar que, em sua etimologia (*para-ode*, contracanto/canto paralelo), o termo já veiculava uma noção de duplicidade. Embora não se tenha a intenção de traçar a história desse vocábulo, serão mencionados alguns detalhes referentes à sua acepção original. Assim, como observa Affonso Romano de Sant'Anna (SANT'ANNA, 1995, p. 11), ainda que o termo só tenha se institucionalizado no século XVII, a paródia é uma invenção que remonta à Antiguidade. Tal asserção fundamenta-se na referência que Aristóteles faz a Hegemon de Thasso (séc. 5 a.C.), na *Poética*, associando-o à origem da paródia como arte: *Homero, por exemplo, imitava pessoas superiores; Cleofonte, iguais; Hegemon de Thasso, o primeiro a compor paródias, e Nicocares, o autor da "Dilíada", inferiores* (ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO, 1997, p. 20). A paródia designaria uma ação inferior, no modo narrativo, caracterizada pelo uso do gênero épico – convencionalmente destinado à representação de ações nobres – para mostrar indivíduos em situações nas quais apareciam como inferiores ao que eram no cotidiano, ocorrendo, desse modo, uma dissociação, seguida de uma inversão entre a letra da epopéia e seu espírito de heroicidade. Assim, a palavra grega *para-ode*, tomada na acepção de *uma ode que perverte o sentido de outra ode* – dicionário de Brewer – ou de *contracanto* – dicionário de Shipley – (SANT'ANNA, 1995, p. 12), denotaria uma espécie de duplo de uma ode – poema a ser cantado – um canto, em outro tom, que lhe subverte o sentido original, marcando uma diferença. Seria a partir desse sentido musical a ela associado que a paródia se firmaria, na Idade Média, entre trovadores e literatos.

O conceito de paródia do qual nos apropriamos neste trabalho é aquele tributário das reflexões de dois teóricos formalistas russos: Yuri Tynianov – texto sobre Gogol publicado em 1919 – e Mikhail Bakhtin – *Problemas da Poética de Dostoiévski*, 1928 – (SANT’ANNA, 1995, p. 13). Suas obras, dedicadas ao estudo da estilização e da paródia, apresentaram uma visão desse último mecanismo textual que ultrapassa a aproximação que se fazia, pelo viés do ridículo, com o gênero burlesco, bem como desenvolvimentos teóricos posteriores que identificam a paródia com o pastiche. Adotou-se, assim, um ponto de vista sobre a paródia que prescinde de enquadramentos de gênero ou de modo de imitação para considerá-la um caso de *intertextualidade das diferenças* (id., p. 28). Assume-se que, ao contrário do pastiche, cuja relação com o texto-base se dá pela imitação do estilo (GENETTE, 1982, p. 32), a paródia é um mecanismo de transformação textual que se insere no jogo da intertextualidade, produzindo uma deformação no texto parodiado.

Voltando às reflexões de Tynianov e Bakhtin, Affonso Romano de Sant’Anna chama a atenção para a confluência existente entre suas teorias. Ambos aproximam estilização e paródia, concebendo-as como formas discursivas duplas nas quais se distingue, simultaneamente, o plano da obra em questão e um outro que pode ser estilizado ou parodiado. No caso da estilização, os planos seriam concordantes, ou seja, o plano do estilizando não se opõe, não subverte o do estilizado. A discordância entre os planos ocorreria na paródia como consequência de um tipo de apropriação da fala do outro que lhe deforma o sentido, introduzindo-lhe uma intenção que contradiz a original (SANT’ANNA, 1995, p. 13-14). A paródia, segundo Bakhtin, se consumaria quando, no discurso bivocal, as vozes não podem fundir-se ao modo da estilização, devido a um antagonismo que as faz digladiarem-se como se estivessem em um campo de batalha:

A estilização estiliza o estilo do outro no sentido das próprias metas do autor. [...] O mesmo ocorre com a narração do narrador, que, refratando em si a idéia do autor, não se desvia de seu caminho direto e se mantém nos tons e entonações que de fato lhe são inerentes. Após penetrar a palavra do outro e nela se instalar, a idéia do autor não entra em choque com a idéia do outro [...] É diferente o que ocorre com a paródia. Nesta, como na estilização, o autor fala a linguagem do outro, porém, diferentemente da estilização, reveste essa linguagem de orientação semântica diametralmente oposta à orientação do outro. A segunda voz, uma vez instalada no discurso do outro, entra em hostilidade com o seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diametralmente opostos. O discurso se converte em palco de luta entre duas vozes (BAKHTIN, 2002, p. 193-94).

A paródia absorve, pois, o conceito de dialogismo textual – situação em que o diálogo interno do texto penetra em cada palavra como uma recusa a fixar um único sentido, gerando

um discurso bivocal que, por sua vez, encontra-se em diálogo com outros discursos – e o conceito de intertextualidade – o texto parodiado configura-se em uma *escritura-réplica* de outro(s) texto(s) cuja interpretação requer que atentemos para a rede de conexões a partir da qual se constrói o seu significado. Quer dizer, a paródia incorpora a noção de que o texto parodiado é um duplo de outro(s) texto(s) que se viabiliza por meio de um intercâmbio textual. Processo esse do qual emerge seu significado, mas que, ao mesmo tempo, faz agregar novos significados aos textos aos quais remete.

A paródia tem estado cada vez mais presente nas obras contemporâneas, corroborando uma concepção de literatura como um sistema de trocas entre as literaturas nacionais. A constatação dessa prática, introduz uma perspectiva comparatista que afirma o fenômeno literário mais como um processo de transitividade e produtividade textuais do que em termos dos critérios tradicionais de fontes e influências. Mas a paródia excede os limites da intertextualidade tal como essa foi teorizada por Kristeva, Jenny, Genette dentre outros autores contemporâneos. Lembremos que, para Kristeva, a noção de intertextualidade se instala com a constatação de que *todo texto se constrói como um mosaico de citações; todo texto é absorção e transformação de outro texto* (KRISTEVA, 1974, p. 64). Laurent Jenny, por sua vez, a concebe como um *trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido* (JENNY, 1979, p. 14); e Genette como um tipo de relação transtextual que se caracteriza pela relação de copresença entre dois ou mais textos, ou, mais especificamente, pela presença de um texto em outro como, por exemplo, no caso da citação (GENETTE, 1982, p. 8). A visão de Linda Hutcheon, entretanto, é a de que *os textos não geram nada – a não ser que sejam apreendidos e interpretados* (HUTCHEON, 1989, p. 35). Conforme o seu entendimento, a intertextualidade não dá conta da paródia, porque esta se constitui em um modo de apropriação textual que desencadeia uma relação formal e funcional de revisão crítica. A autora adota, por isso, um ponto de vista que não é apenas formal, mas também pragmático, ou seja, sua análise não se limita aos aspectos formais ou estruturais da paródia, mas abrange também a intenção de parodiar e a possibilidade de se interpretar o texto-base em relação à paródia.

O conto “A Cartomante” (*Várias Histórias* - 1884) inicia com uma referência explícita a Shakespeare: *Hamlet observa a Horácio que há mais cousas no céu e na terra do que sonha nossa filosofia* (ASSIS, 2004, v. 2, p. 477). O narrador então acrescenta: *Era a mesma explicação que dava a bela Rita ao moço Camilo, numa sexta-feira de novembro de 1869,*

quando este ria dela por ter ido na véspera consultar uma cartomante; a diferença é que o fazia por outras palavras (id., p. 477). E mais adiante:

Camilo riu outra vez:

– Tu crês deveras nessas cousas? perguntou-lhe.

Foi então que ela, sem saber que traduzia Hamlet em vulgar, disse-lhe que havia muita coisa misteriosa e verdadeira neste mundo. Se ele acreditava, paciência; mas o certo é que a cartomante adivinhava tudo. Que mais? A prova é que ela estava agora tranqüila e satisfeita (id., p. 478).

Esse fragmento do conto de Machado de Assis exemplifica dois tipos de intertextualidade. O primeiro parágrafo traz uma citação parafrásica da fala de Hamlet: *Há mais coisas entre o céu e a terra, Horácio, do que sonha a tua filosofia* (SHAKESPEARE, 2001, p. 36). Mas, logo a seguir, o autor introduz a reprodução paródica da mesma fala, ou, como diz o narrador, a tradução em vulgar, de Hamlet, pela voz de Rita. A primeira referência a Shakespeare poderia anunciar, entre outras coisas, a existência de um paralelismo entre o dilema moral vivido pelo príncipe da Dinamarca e a situação a ser apresentada. As frases seguintes produzem, no entanto, um deslocamento da narrativa para um registro mais mundano que exclui essa hipótese. No centro da trama, figura um casal de amantes e uma cartomante, bem como é dado saber que o “jovem Camilo” e a “bela Rita” não protagonizam um simples namoro, mas um caso de adultério. Com efeito, logo se percebe que a *tradução em vulgar de Hamlet* não se resume às palavras, mas ao movimento da consciência das personagens do conto. Melhor dizendo, se o famoso solilóquio de Hamlet, introduzido por *ser ou não ser*, aponta para o clímax do conflito interior de um sujeito cuja consciência questiona os limites morais do agir, o mesmo não ocorre com o casal de amantes. Rita e depois Camilo procuram a cartomante, um oráculo duvidoso, na expectativa de esclarecer a única questão que lhes interessa: ele, o marido de Rita, sabe ou não sabe da dupla traição, a da mulher e a do amigo? O desfecho inesperado da história, que contraria as previsões otimistas do oráculo, produz um efeito irônico-crítico que é reforçado pelo contraste que a paródia, *tradução em vulgar de Hamlet*, estabelece com o texto que lhe serve de enquadramento.

Outro exemplo de paródia de Shakespeare, em conto de Machado de Assis, vê-se em “Curta História” (*Contos Flumineses II* - 1886). A “romanesca” Cecília, então com dezoito anos, assiste a *Romeu e Julieta*. O namorado, não pudera acompanhá-la pois, como esclarece o narrador:

Juvêncio, que já tinha ido a uma representação, e que a achou insuportável (era “Hamlet”) iria a esta outra por causa de estar ao pé de Cecília, a quem ele amava de veras; mas por desgraça apanhou uma constipação, e ficou em casa para tomar um suadouro, disse ele. E aqui se vê a singeleza deste homem, que podia dizer enfaticamente, – um sudorífico; – mas disse como a mãe lhe ensinou, como ele ouvia à gente de casa. Não sendo cousa de cuidado não entristeceu muito à moça; mas sempre lhe ficou algum pesar de o não ver ao pé de si. Era melhor ouvir Romeu e olhar para ele [...] (ASSIS, 2004, v. 2, p. 1061).

Machado de Assis vale-se do recurso da paródia para produzir um efeito de contraste que vem ao encontro de sua perspectiva irônica a respeito do amor romântico. Juvêncio, que é uma paródia de Romeu, metamorfoseia-se na personagem parodiada, aos olhos da amada. Com isso, o autor produz uma dupla sobreposição de planos contraditórios que não deixa de ser esclarecedora de seu ponto de vista a respeito dos mecanismos de auto-ilusão romântica.

Esses dois casos de intertextualidade parodística mostram que, sem a existência de um leitor-decodificador que ative o intertexto, a paródia não pode ser reconhecida do ponto de vista formal. O mesmo pode ser dito em relação ao seu aspecto pragmático. Sua intenção e efeito são, de fato, apreendidos a partir de um amplo contexto enunciativo que requer um compartilhamento de código entre receptor e produtor:

[...] todo o contexto enunciativo se encontra envolvido na produção e recepção do tipo de paródia que utiliza a ironia como meio principal de acentuação, e até de estabelecimento, de contraste paródico. [...] Tanto a ironia como a paródia operam a dois níveis – um primeiro, superficial ou primeiro plano; e um secundário, implícito ou de fundo. Mas este último, em ambos os casos, deriva o seu sentido do contexto no qual se encontra. O sentido final da ironia ou da paródia reside no reconhecimento da sobreposição desses níveis. É este caráter duplo “tanto” de forma, “como” de efeito pragmático, ou “ethos”, que faz da paródia um modo importante de moderna auto-reflexividade na literatura [...] (HUTCHEON, 1989, p. 51).

A paródia implica, pois, um distanciamento irônico-crítico que se traduz em um juízo de valor. Contudo, este não precisa ser negativo. Como vimos, a assimilação, desvio, subversão e deformação do texto de Shakespeare, operado por Machado de Assis, não tem um sentido pejorativo, antes, rende-lhe homenagem. O que não impede que, do ponto de vista pragmático, a paródia possa ser usada como instrumento de crítica e, em certos casos, de sátira social.

Em suas análises, Linda Hutcheon retoma a ligação, enunciada por Bakhtin, entre paródia e carnavalização. Diz o teórico russo:

Na Antiguidade, a paródia estava indissoluvelmente ligada à cosmovisão carnavalesca. O parodiar é a criação do 'duplo destronante' do mesmo 'mundo às avessas'. [...] Na paródia literária formalmente limitada da Idade Moderna rompe-se quase totalmente a relação com a cosmovisão carnavalesca. Mas nas paródias do Renascimento (Erasmus, Rabelais e outros) a chama carnavalesca ainda arde: a paródia é ambivalente e sente sua relação com a morte e a renovação. Foi por isso que pode germinar no seio da paródia um dos romances maiores e simultaneamente mais carnavalesco da literatura universal – O “Dom Quixote”, de Cervantes. (BAKHTIN, 2002, p. 127-28).

Quanto à cultura popular carnavalesca:

[...] não houve qualquer interrupção entre a Antiguidade e a Idade Média. Em todos esses períodos de sua evolução, os festejos de tipo carnavalesco exerceram influência imensa, até hoje não avaliada nem estudada suficientemente, sobre o desenvolvimento de toda a cultura, inclusive a literatura, que teve alguns de seus gêneros e correntes submetidos a uma 'carnavalização' especialmente vigorosa (id., p. 129).

Linda Hutcheon compartilha do ponto de vista de Bakhtin sobre a relação entre a paródia e o Carnaval, mas discorda de sua afirmação de que o lugar da paródia, na literatura moderna, seja nulo (HUTCHEON, 1989, p. 91), pois entende que as formas culturais – incluindo obviamente a literatura – vêm se tornando cada vez mais auto-reflexivas e paródicas. Credita-lhe, no entanto, o desvendamento do princípio subjacente a toda paródia, o qual ela designa como *o paradoxo da sua transgressão autorizada das normas* (id., p.95). Assim como o Carnaval, que representa o mundo às avessas, é uma transgressão consentida, cuja precondição é o reconhecimento das normas que regulam a vida oficial, a paródia pressupõe a existência de formas estáveis e convenções estéticas. A partir disso, ela opera uma subversão autorizada de tais elementos que coloca em questão a legitimidade dos mesmos. Daí que, para Hutcheon, a *essência paradoxal da paródia* se traduz em uma ambivalência que decorre de sua dupla orientação: a paródia é normativa na sua necessidade de se identificar com o texto-base – nesse sentido, ela é conservadora – mas é simultaneamente revolucionária e contestadora, ao afirmar sua diferença em relação ao texto parodiado. Como lembra a autora, foi o reconhecimento da força disruptiva e desestabilizadora da paródia que levou os formalistas russos – Chklovski, Tomachevski, Tynianov, Eikhenbaum – a considerá-la de fundamental importância na evolução das formas literárias (EIKHENBAUM et al., 1971). Eles perceberam que, ao atuar sobre as convenções estéticas do passado, a paródia as renovava, antecipando mudanças que tenderiam a ocorrer com a passagem do tempo. Contudo, salienta Hutcheon, trata-se de uma repetição com diferença em que está implícito um distanciamento crítico, um julgamento em relação ao

texto-base, que é marcado por graus de ironia que variam conforme o *ethos* ou *reação intencionada inferida, motivada pelo texto* (HUTCHEON, 1989, p. 76). Embora tenha sido tradicionalmente marcada por um *ethos* pejorativo, explicitado por uma ironia depreciativa em relação ao texto parodiado, a intenção da paródia não precisa ser ridicularizar. Usando as palavras de Linda Hutcheon, o que se vê modernamente é *uma combinação de homenagem respeitosa e um “torcer o nariz” irônico a uma tradição antiga* (id., p. 49). Quanto ao *status* ideológico da paródia, atribuímos-lhe o que foi dito em relação à natureza transideológica da ironia. Consideramos que, sendo a ironia a estratégia discursiva preferida da paródia, a natureza transideológica daquela contamine esta última, habilitando-a a colocar-se a serviço de diferentes ideologias. Com efeito, vê-se que, no âmbito pragmático, a paródia tanto pode ser subversiva como conservadora em termos estéticos e sociais. Destacamos, entretanto, seu uso contemporâneo como instrumento de crítica cultural, em virtude da capacidade que tem de operar uma transcontextualização das formas e conteúdos representados e, com isso, promover uma reavaliação dos mesmos. Assim, privilegiou-se nas análises, sua atuação como canto paralelo que desnaturaliza as formas culturais vigentes, constituindo-se em um recurso para problematizar o fato de certas representações serem historicamente legitimadas e autorizadas em detrimento de outras.

Embora tenha sido adotado neste trabalho um conceito de paródia que a define, pela via da intertextualidade, como um mecanismo ou procedimento literário, cumpre lembrar que a mesma está sujeita a diferentes abordagens teóricas. Certos autores a consideram, por exemplo, um gênero literário, outros, um tropo retórico. Não existe, na verdade, um consenso a respeito da paródia. Interessa-nos, contudo, certas relações que alguns teóricos fazem entre paródia e sátira. Em *A Rhetoric of Irony*, Wayne Booth refere-se à paródia como uma forma de sátira na qual o estilo da vítima é imitado e distorcido (BOOTH, 1974, p. 123). Hutcheon também a aproxima como gênero a partir do uso comum que fazem da ironia como estratégia discursiva. A diferença entre ambas, segundo a autora, ficaria por conta de seus respectivos *ethos* e tipos de referência. Quer dizer, o *ethos* da paródia comporta diferentes possibilidades de marcação, incluindo os extremos do ridículo e da reverência. Além disso, ao *ethos* da paródia, sobrepõe-se o *ethos* da ironia que, por sua vez, também admite diferentes gradações. A referência da paródia é intramural ou intertextual, isto é, outro texto. Quanto à sátira, em virtude de ter uma orientação moralizante, seu *ethos* é pejorativamente marcado como desdenhoso ou escarnecedor. Conforme Hutcheon, *seria no extremo da escala irônica de “ethos” em que um desdenhoso riso amargo é suscitado que a sátira se casaria com a ironia*

mais eficazmente (HUTCHEON, 1989, p. 77). A referência da sátira, acrescenta Hutcheon, é extramural, externa – moral ou social –, pois seu fim é corretivo em relação aos *vícios da humanidade*. A autora também se refere a uma freqüente sobreposição de paródia e sátira, cujo resultado tanto pode ser uma paródia satírica como uma sátira parodística. No primeiro caso, o parodista tem intenção de ridicularizar o outro texto, sua referência é, portanto, intertextual; no segundo caso, o satirista serve-se do texto parodiado como instrumento para provocar o riso corretivo, ele não é, de fato, o seu alvo.

Conquanto tenha se optado por tratar a paródia, ao lado da ironia, como estratégia composicional e não como gênero, é interessante observar a sobreposição de paródia e sátira na contística machadiana. Vejamos as seguintes narrativas: “Um Esqueleto” (*Outros Contos* - 1875) e “Na Arca” (*Papéis Avulsos* - 1878). Logo ao início da primeira, cria-se, com o auxílio de um narrador heterodiegético, uma sugestiva ambientação para o relato posterior de uma das personagens: *Batia justamente meia-noite; a noite, como disse, era escura; o mar batia funebremente na praia. Estava-se em pleno Hoffmann. Alberto começou a narração* (ASSIS, 2004, v. 2, p. 815). Desenrola-se, a partir daí, a história de um esqueleto guardado pelo excêntrico Dr. Belém, um homem que, segundo a descrição do narrador:

era alto e magro; tinha os cabelos grisalhos e caídos sobre os ombros; em repouso era reto como uma espingarda; quando andava curvava-se um pouco. Conquanto o seu olhar fosse muitas vezes meigo e bom, tinha lampejos sinistros, e, às vezes, quando ele meditava, ficava com olhos como de defunto (id., p. 815).

Essa estranha criatura teria matado a primeira esposa por suspeitar que ela o traía. Manteve seu esqueleto em um armário até contrair segundas núpcias, quando passou a obrigar a nova esposa a compartilhar a mesa de refeições com o esqueleto da falecida como modo de alertá-la das conseqüências de uma eventual suspeita quanto a sua fidelidade. A trama, que é pouco verossímil, tem como clímax de seu efeito satírico o desaparecimento de Dr. Belém, embrenhando-se no mato em companhia *daquela que sempre o amara*, o esqueleto de Luísa. Ao final do conto, é dado saber que Alberto admitira aos ouvintes ser toda a história uma invenção sua *para fazer apetite para tomar chá*. Repete-se assim, no nível da diegese, o efeito produzido na metadiegeese: o riso que desconstrói gêneros – nesse caso, o gótico e o fantástico – cujas convenções já mostram sinais de desgaste. Como diz Raul Fiker:

As condições propícias para tal manifestação residem na crise ou fim de uma tradição, formação ou gosto literário, quando as formas estabelecidas estão prestes a

se exaurir ou já exaustas e reduzidas no mais das vezes a clichê. Um clichê, conforme definição de dicionário, é uma expressão esgotada (FIKER, 2000, p. 99).

O efeito da paródia pode variar de uma crítica bem-humorada a uma crítica mordaz de outros discursos que não o literário. Veremos mais adiante que Machado de Assis usa com frequência essa estratégia composicional para colocar em questão a legitimidade dos discursos científico, filosófico e político, entre outros. A paródia satírica aparece então como um procedimento literário que atua de forma corrosiva sobre a tradição e os discursos da ideologia, constituindo-se em poderoso instrumento de crítica cultural.

Na Arca” apresenta um caso de sobreposição de paródia e sátira em sentido contrário ao acima exposto, uma vez que, nesse conto, a sátira tem como alvo não o texto parodiado, mas uma referência extratextual. A paródia intitulada “Três Capítulos Inéditos do Gênesis” narra uma disputa de terras entre os filhos de Noé – Jafé e Sem – enquanto a arca ainda *boiava sobre as águas do abismo*. O efeito satírico dessa narrativa dá-se à custa não do texto parodiado, mas da exposição do fundo de cobiça no agir daqueles indivíduos a quem Deus destinou instaurar uma nova ordem no mundo, fundar nações, povoar a terra. A indagação de cunho prospectivo, enunciada por Noé, atualiza historicamente a conduta moral duvidosa que o autor encena nos primórdios dos tempos bíblicos: *Eles ainda não possuem a terra e já estão brigando por causa dos limites. O que será quando vierem a Turquia e a Rússia?* (ASSIS, 2004, v. 2, p. 307) O efeito da paródia, embora não seja corretivo, é ironicamente crítico em relação à moral dos homens.

Privilegiamos, nesse item, a ironia e a paródia, uma como estratégia discursiva, a outra como procedimento literário, lembrando que ambas também se relacionam com o gênero satírico. A seguir, focalizaremos, com mais detalhes, esse gênero controverso que é a sátira.

4.2 A SÁTIRA

Comparando-se, no item anterior, a sátira com a paródia, viu-se que a primeira tem um caráter mais geral, não apenas porque independe de um texto-base, uma vez que seu alvo é a sociedade, mas porque utiliza, opcionalmente, diferentes recursos composicionais para seus fins, entre eles a ironia e a paródia. A sátira é, pois, um gênero cuja denominação deriva do termo latino *satura*, usado, no século I d.C., para designar um tipo de texto humorístico que

misturava gêneros, formas e registros (TEIXEIRA, 1988, p. 95). Suas raízes estão no riso popular, no pensamento não-oficial, no presente “vulgar”, elementos a partir dos quais surgiu um tipo de literatura que se tornou conhecida na Antiguidade como o domínio do sério-cômico. Nele integravam-se gêneros nos quais o irônico mesclava-se ao sério como a sátira romana (Lucílio, Horácio, Pérsio, Juvenal) e a sátira menipéia (Luciano de Samosata) entre outros. Como mostra Bakhtin (1988, p. 412-14), o riso livre de temor e veneração promovia, nesses gêneros ditos inferiores, uma familiarização do mundo, pois desnudava os objetos na atualidade, eliminando o distanciamento épico que era inerente à representação do passado e do mito na epopéia. Com isso, eram dados os primeiros passos para a investigação objetiva do mundo e criação da forma realista do romance.

O desenvolvimento da sátira ocorreu segundo duas tradições distintas, cada qual regida por seus próprios critérios formais e pragmáticos. A sátira romana, composta em versos hexâmetros, tinha uma orientação moralizante, servindo-se do riso como instrumento de denúncia para melhorar a sociedade. Nela a ironia assumia diferentes níveis de intensidade, podendo ora ser branda como em Horácio, ora mordaz como nos escritos de Juvenal, porém estava sempre a serviço da afirmação de uma *verdade moral indiscutível* (SÁ REGO, 1989, p. 60). Esse tipo de sátira constituía-se, pois – usando-se a terminologia de Bakhtin – em um discurso literário do tipo monológico. Ivan Teixeira descreve a sátira romana nos seguintes termos:

O autor satírico tende a ser impiedoso, mas acredita na bondade e na ordem justa das coisas, razão pela qual ele satiriza. Sua denúncia pretende restaurar um equilíbrio perdido. Numa palavra, a sátira é a expressão ressentida de uma crença contrariada (TEIXEIRA, 1988, p. 94-5).

A sátira menipéia, ligada à tradição grega, tinha características distintas. Sua origem é associada a Menipo de Gadara, pensador sírio que, segundo Diógenes Laércio (séc. III d.C.), teria vivido no século II a.C. (SÁ REGO, 1989, p. 31). Embora suas obras tenham se perdido, Diógenes Laércio atribui-lhe a autoria de um texto intitulado *Necomancia*, no qual Menipo teria parodiado Homero – mais especificamente o tema da descida ao inferno – subvertendo a tradição literária da época. Sua importância histórica reside em ter sido chamado de predecessor por dois satiristas: o romano Terêncio Varrão (século I a.C.) e o sírio helenizado Luciano de Samosata (séc. II d.C.). O primeiro teria escrito adaptações dos textos de Menipo, além de outras obras das quais nos chegaram somente os títulos e alguns fragmentos. Quanto ao último, suas “sátiras menipéias” (*Diálogo dos Mortos*, *História Verdadeira*) – imitadas de

Menipo de Gadara – foram preservadas, tornando-se possível se obter, a partir delas, uma noção mais completa sobre o gênero (BAKHTIN, 2002, p. 113). Formalmente, a sátira menipéia se diferenciava da sátira romana pelo seu caráter híbrido, pois misturava não apenas metros como também verso e prosa. Esse critério prosiométrico foi utilizado pelos classicistas para distinguir as duas tradições da sátira, mas havia também um outro critério de ordem moral ou pragmática. A sátira menipéia, ao contrário da sátira romana, não pretendia defender nenhuma verdade unívoca. Com efeito, ela dessacralizava a concepção épica de um mundo sem ambigüidade, regido por uma verdade única, absoluta e preexistente. Enylton José de Sá Rego apresenta-nos, resumidamente, as principais características da “sátira menipéia” de Luciano de Samosata:

1 - criação – ou continuação – de um gênero literário inovador, através da união de dois gêneros até então distintos: o diálogo filosófico e a comédia; 2 - utilização sistemática da paródia aos textos literários clássicos e contemporâneos, como meio de renovação artística; 3 - extrema liberdade de imaginação, não se limitando às exigências da história ou da verossimilhança; 4 - estatuto ambíguo e caráter não-moralizante da maior parte de sua sátira, na qual nem o elemento sério, nem o elemento cômico tem preponderância, mas apenas coexistem; 5 - aproveitamento sistemático do ponto de vista “kataskopos” ou observador distanciado, que, como um espectador desapaixonado, analisa não só o mundo a que se refere como também a sua própria obra literária, a sua própria visão-de-mundo (SÁ REGO, 1989, p. 45-6).

Esse gênero é permeado por uma concepção carnavalesca do mundo que vira ao avesso seus aspectos mais nobres através do riso dirigido ao superior, às verdades instituídas, à ordem estabelecida. Para isso, dispõe de *excepcional liberdade de invenção do enredo e filosófica* (BAKHTIN, 2002, p. 114), utilizando-se da fantasia em larga escala para colocar suas personagens em situações extraordinárias – elas sobem aos céus, descem ao inferno, visitam países fantásticos – nas quais sua experiência assume um sentido filosófico-ideológico. Eis o que diz Bakhtin a respeito do elemento fantástico na sátira menipéia:

[...] está subordinado à função ideológica de provocar e experimentar a verdade. A mais descomedida fantasia da aventura e a idéia filosófica estão aqui em unidade artística orgânica e indissolúvel. Trata-se precisamente da experimentação da “idéia” da verdade e não da experimentação de um determinado caráter humano, individual ou típico-social (id., p. 114).

Com a intenção de *por a prova e desmascarar idéias e ideologias*, o autor busca ângulos inusitados para observar a vida como, por exemplo, uma visão do alto. Ele também explora estados psicológicos fora do comum – loucura, dupla personalidade, sonhos extraordinários – que adquirem, na sátira menipéia, um caráter formal de gênero, quando

rompem com a noção de integridade humana própria da epopéia e da tragédia, mostrando outras possibilidades do ser. A utilização de elementos da “utopia social”, apresentados por meio de sonhos e viagens a lugares estranhos, é igualmente comum nesse tipo de sátira. Além disso, diz Bakhtin (BAKHTIN, 2002, p. 118-19), a menipéia faz a crítica social-ideológica da época, polemizando, de forma aberta ou velada, com diferentes tendências e correntes da atualidade enquanto examina a dinâmica do cotidiano e a emergência de novos tipos sociais. Por fim, uma característica que consideramos especialmente significativa em virtude de sua repercussão no processo literário: a sátira menipéia incorpora a paródia e uma variedade de gêneros e estilos, estabelecendo um ponto de vista em relação ao literário que corresponde à linha dialógica de evolução da prosa ocidental. Sua ressonância, através da obra de Luciano de Samosata, será perceptível em autores cujas obras veiculam uma visão carnavalesca do mundo como, por exemplo, Erasmo de Rotterdan (*Elogio da Loucura*), Voltaire (*Cândido*), Laurence Sterne (*Tristan Shandy*) e, não raro, em Machado de Assis.

Vejamos, por exemplo, o caso de “O Alienista”, 1881 (*Papéis Avulsos*). Este conto refere-se a acontecimentos, situados em *tempos remotos*, que foram, supostamente, recuperados pelo narrador por meio das *Crônicas da Vila de Itaguaí*. O texto ficcional, ao se apresentar como um relato histórico, permite que se anteveja uma paródia da História. Nos deparamos, então, com o protagonista da trama, a ilustre figura do Dr. Bacamarte:

[...] filho da nobreza da terra e o maior dos médicos do Brasil, de Portugal e das Espanhas. Estudara em Coimbra e Pádua. Aos trinta e quatro anos regressou ao Brasil, não podendo el-rei alcançar dele que ficasse em Coimbra, regendo a universidade, ou em Lisboa, expedindo os negócios da monarquia.

– A ciência, disse ele a Sua majestade, é meu emprego único; Itaguaí é meu universo (ASSIS, 2004, v. 2, p. 253).

Essa personagem, de excelente qualificação, não deixa de provocar certa estranheza. Afinal, o que teria levado o eminente cientista a exilar-se em uma modesta vila no interior do Brasil, a limitar seu universo a Itaguaí, quando poderia ter aceito uma das prestigiosas ofertas de *el-rei*? Ao leitor é dado suspeitar de um traço de extravagância na personalidade do médico. Seis anos após ter se fixado em terras brasileiras, o primeiro projeto pessoal de Bacamarte confirma sua natureza incomum. A eleição da consorte é orientada não pelo sentimento ou por algum interesse vulgar da personagem, mas pela sua *convicção científica*:

D. Evarista reunia condições fisiológicas e anatômicas de primeira ordem, digeriria com facilidade, dormia regularmente, tinha bom pulso, e excelente vista; estava

assim apta para dar-lhe filhos robustos, sãos e inteligentes. Se além dessas prendas, – únicas dignas da preocupação de um sábio, D. Evarista era mal composta de feições, longe de lastimá-lo, agradecia-o a Deus, porquanto não corria o risco de preterir os interesses da ciência na contemplação exclusiva, miúda e vulgar da consorte (ASSIS, 2004, v. 2, p. 254).

Torna-se então evidente que o autor retrocedeu a narrativa aos tempos coloniais – ao que tudo indica, segunda metade do século XVIII – para melhor examinar seu objeto de representação satírica: o cientificismo do século XIX, calcado no mito da Razão iluminista. O leitor verifica a seguir que o casamento de Bacamarte, planejado conforme os princípios da medicina higienista daquele século, contraria os prognósticos, malogrando não somente a constituição de uma prole a contento do cientista, mas a sobrevivência de sua linhagem. Após cinco anos de diligentes pesquisas e consultas a universidades européias, o projeto do médico permanece frustrado, pois D. Evarista não engravidou, supostamente, devido a sua resistência em abrir mão da *bela carne de porco de Itaguaí* em favor da dieta prescrita pelo marido. Bacamarte supera o desapontamento graças à devoção com a qual se entrega aos estudos e ao trabalho até conceber um arrojado projeto: investigar *o recanto psíquico* da medicina.

Não havia na colônia, e ainda no reino, uma só autoridade em semelhante matéria, mal explorada, ou quase inexplorada. Simão compreendeu que a ciência lusitana, e particularmente a brasileira, podia cobrir-se de “louros imarcescíveis”, – expressão usada por ele mesmo, mas em um arroubo de intimidade doméstica; exteriormente era modesto, segundo convém aos sabedores (ib.).

Buscando elevar a ciência brasileira – e por que não, o cientista de Itaguaí? – ao nível de tais glórias imorredouras, Simão Bacamarte pleiteia junto à Câmara Municipal a construção de uma casa destinada a recolher e tratar doentes mentais. Embora o projeto de fazer alienados conviverem em um mesmo local tenha despertado, entre alguns membros da população, suspeita quanto a sanidade de seu autor, a Câmara o aprovou, votando, na mesma ocasião, um imposto para subsidiar o tratamento dos pobres. Fixou em dois tostões o tributo que lhe seria devido por quem quisesse emplumar os cavalos do coche mortuário, uma aceitável taxação sobre a vaidade. O cientista, filho da nobreza da terra cujo prestígio fora confirmado por *el-rei*, obtém, assim, o aval do poder político de Itaguaí para submeter a população ao seu arbítrio. Prerrogativa que foi viabilizada pelo reconhecimento do *status* social e da autoridade discursiva, de Bacamarte, por meio da qual o mesmo se instituía como desinteressado praticante de uma atividade exercida em nome do amor à ciência e à Verdade. O assentimento da Câmara pode ser traduzido como uma atitude de reverência ao portador de um saber, aparentemente neutro, orientado por conceitos e critérios que se elevam acima do

senso comum. Destarte, uma vez erguida a Casa Verde, o cientista pôs-se a ela recolher os notoriamente doidos. Mas o critério de seleção logo se tornou estranhamente abrangedor, incluindo qualquer indivíduo cujo comportamento revelasse traços de singularidade. Costa fora recolhido por ter dissipado a fortuna devido ao excesso de *sentimentos cavalheirescos*; sua prima, por credice; Mateus, o fabricante de albardas, porque, sempre antes do almoço, passava uma hora estendido no jardim a contemplar a própria casa; Martins Brito, em virtude da extravagância da retórica – arte essa que, segundo Bacamarte, permitia arrojados sem significação – (ASSIS, 2004, v.2, p. 267); Gil Bernardes em consequência de sua vocação para cortesias. Com efeito, o médico selecionava modos de ser que, ao se distanciarem do usual, do estabelecido pelos costumes, afirmavam certa independência do sujeito em relação ao comportamento da maioria, configurando um desvio estatístico que abalava a homogeneidade da norma. A tematização da diferença no conto de Machado de Assis se articula, de certo modo, à noção de monomania, desenvolvida por Jean Etienne Esquirol (1772-1840) a partir de seu estudo sobre o delírio (MURICY, 1988, p. 41). A loucura, concebida na época como uma perturbação do intelecto, também incluiria casos nos quais sua manifestação se restringia a um único objeto. Esquirol ampliou o campo de pesquisa sobre a loucura, abrangendo o estudo das paixões e dos afetos, até concluir que *a alienação mental caracteriza-se mais por uma desordem do afeto que da inteligência* (ib.). O cientista conferia à moléstia uma qualidade moral que interferia no comportamento tanto moral quanto social do sujeito alienado. Essa nova concepção de loucura caiu no contexto de uma ideologia que dela acabou se apropriando para justificar a intervenção da medicina na sociedade. Machado de Assis estava ciente desses fatos e de suas repercussões na comunidade médica brasileira da época, entretanto, optou por situar a história de “O Alienista” em *tempos remotos*. Esse recurso permitiu-lhe imprimir um distanciamento crítico à análise de questões que lhe eram contemporâneas, ajudando a compor o efeito satírico da narrativa. A psiquiatria nasceu no Brasil com a criação do Hospício Pedro II, em 1841. O Segundo Reinado, acompanhando a orientação do século na Europa, estabelecera-se sob a égide da ciência e do progresso, absorvendo idéias vindas do além-mar. No âmbito da embrionária psiquiatria brasileira, suas teses sobre a loucura constituíam-se em uma mistura pouco criteriosa das teses de estudiosos franceses como Philippe Pinel (1745-1826) e Esquirol. O Hospício Pedro II, custeado com “impostos sobre a vaidade” – denominação atribuída por José Clemente Pereira ao dinheiro de loterias e de títulos nobiliários (ASSIS, 2004, v. 3, p. 637) – seguia o molde das instituições asilares concebidas por aqueles representantes da psiquiatria positivista. Desde que a loucura

passara a ser vista como um fenômeno de ordem sobretudo moral, que podia se manifestar no sujeito sem lhe deixar sinais evidentes, a psiquiatria brasileira pôs-se a discutir sobre a dificuldade de se identificar a loucura no comportamento aparentemente normal (MURICY, 1988, p. 41). Defendeu, por isso, a necessidade do olhar vigilante sobre a população, enquanto a instituição asilar era tomada como o espaço para busca, observação e análise sistemática de traços perceptíveis da doença mental. Isso posto, vê-se que o olhar científico, perscrutador de Simão Bacamarte sobre os habitantes da vila e seu projeto da Casa Verde alinham-se com a tendência dessa psiquiatria brasileira, inspirada no modelo positivista francês. Modelo esse que, na ficção machadiana, receberá um tratamento satírico através da ironia e da paródia. Se o ardoroso e delirante amor do alienista à ciência lembra ao leitor os desvarios de Dom Quixote (MOISÉS, 2001, p. 140) esse é apenas um dos exemplos da intertextualidade parodística voltada para a produção do efeito satírico da narrativa. No caso citado, a identificação de Simão Bacamarte com o “cavaleiro da triste figura” tem o objetivo de ironizar a exaltada devoção do médico à ciência, colocando ao mesmo tempo sob suspeita a teoria de que é porta-voz. Outro importante aspecto da configuração da personagem diz respeito às suas relações com o poder, pois delas advém o reconhecimento da sua autoridade científica. Do mesmo modo, a tirania de Bacamarte no trato com a população ilustra o papel do médico, como controlador social, a serviço das razões de Estado. Reportando-nos à medicina higienista do século XIX, cabe lembrar que os preceitos importados da Europa seriam adaptados no Brasil com o objetivo pedagógico de construir um cidadão em harmonia com as demandas da modernidade e do bem comum, no Estado que então se implantava. A medicina, servindo a um amplo projeto de racionalização da vida social, assumiria o papel de “vanguarda da civilização”, tomando para si *a tarefa emancipadora de condução da sociedade à plenitude da civilização* (MURICY, 1988, p. 28). No conto “O Alienista”, Machado de Assis faz uma paródia da psiquiatria com a intenção de satirizar suas infundáveis discussões sobre o conceito de loucura. A crítica do autor, entretanto, não se restringe a essa área médica, mas à presunção de Verdade do cientificismo, fundamentado no mito da Razão. Por esse motivo, Machado de Assis representa o médico de um modo que destaca menos seu caráter humano que as ditas qualidades do cientista: amor à ciência, compromisso com a verdade, com a civilização e com o progresso. Contudo, vê-se que, na pessoa de Simão Bacamarte, essas qualidades se deformam. Assim, o amor à ciência se transforma em veneração a um conhecimento tão absoluto e sagrado, quanto a religião: se Deus era Deus, *a Ciência era a Ciência*. Inquestionável e acessível somente aos eleitos que possuem o espírito

dotado de clarividência. Da mesma forma, o compromisso do alienista com a verdade, com a civilização e com o progresso é antes fanatismo e tirania, baseados na pretensão de uma Verdade científica, no caso, a equivalência entre razão e saúde mental.

[...] o meu fim, Sr. Soares, é ver se posso extrair a pérola que é a razão; por outros termos, demarquemos definitivamente os limites da razão e da loucura. A razão é o perfeito equilíbrio de todas as faculdades; fora daí insânia, insânia e só insânia (ASSIS, 2004, v. 2, p. 261).

Para a psiquiatria positivista, pré-freudiana, do século XIX, o homem seria determinado pela supremacia da razão, afirmada pelo *cogito* cartesiano em que a dúvida aponta para o sujeito que pensa e para a exclusão da loucura, pois a mesma acarretaria a impossibilidade do pensamento. Simão Bacamarte é, pois, uma personagem caricatural que encarna o lado potencialmente perigoso do cientificismo positivista, mostrando-o como uma das formas discursivas do poder. A discriminação, exercida em nome da ciência – uma atividade supostamente neutra e inspirada pelo amor à Verdade – aparece, assim, como um instrumento de controle, utilizado para submeter a população à autoridade delirante do cientista. Seu método consistia em sujeitar os fenômenos à teoria em vez de extraí-la da observação dos fatos. Instala-se uma *fase de terror* em que a maior parte dos habitantes de Itaguaí acabam recolhidos à Casa Verde. Sucede uma rebelião – a revolta dos Canjicas –, liderada pelo barbeiro Porfírio. Os rebeldes põem-se em marcha contra aquela casa, denominada pelo líder do movimento *Bastilha da razão humana*. Como observa o narrador: *os trezentos que caminhavam para a Casa Verde, – dada a diferença de Paris a Itaguaí, – podiam ser comparados aos que tomaram a Bastilha* (ASSIS, 2004, v. 2, p. 271). Machado de Assis parodia uma das páginas da História para encenar a inversão da ordem instituída ou a carnavalização da vida em Itaguaí. E, na mesma passagem, o autor ressalta mais uma vez a desumanização implícita na ausência de emoção e sensibilidade do médico aos estímulos exteriores, ou, por outra, sua desconexão com a vida. O narrador informa que, enquanto bradavam os revoltosos pela morte do tirano, Simão Bacamarte, alheio à balbúrdia, permanecia na sala de estudos, mergulhado em obsessão científica (ib.). Mas o que era subversão, deve se estabelecer como uma nova ordem personificada em outro tirano, isto é, a tirania científica de Bacamarte cede lugar a tirania do líder dos revoltosos que, parodiando Oliver Cromwell, o Lorde Protetor da Comunidade Britânica (1651), autoproclama-se *protetor da vila em nome de Sua Majestade e do povo*. Porfírio compreende que, tendo ascendido ao poder, urge firmar alianças para garantir condições para o controle e a

obediência do povo. Trata então de se aproximar da Igreja e do próprio alienista a quem agora declara reconhecer a soberania nas questões da ciência. Segue-se uma paródia de um discurso de inspiração liberal progressista em que o protetor da vila preconiza que governo e ciência dêem-se as mãos:

A generosa revolução que ontem derrubou uma câmara vilipendiada e corrupta, pediu em altos brados o arrasamento da Casa Verde; mas pode entrar no ânimo do governo eliminar a loucura? Não. E se o governo não a pode eliminar, está ao menos apto para discriminá-la, reconhecê-la? Também é matéria de ciência. Logo, em assunto tão melindroso, o governo não pode, não deve, não quer dispensar o concurso de Vossa Senhoria. O que lhe pede é que de certa maneira demos alguma satisfação ao povo. Unamo-nos e o povo saberá obedecer (ASSIS, 2004, v. 2, p. 277).

Porfírio, a quem passou a interessar da manutenção da ordem, continua exibindo sua retórica liberal enquanto afirma compromisso com os anseios populares:

[...] porque eu velo, podeis estar certos disso, eu velo pela execução das vontades do povo. Confiai em mim e tudo se fará pela melhor maneira. Só vos recomendo ordem. A ordem, meus amigos, é a base do governo [...](ASSIS, 2004, v. 2, p. 277).

Mas, em seguida, ocorre uma contra-revolução sob o comando do barbeiro João Pena, rival de Porfírio, em que o governo rebelde é derrotado pelas forças enviadas pelo vice-rei. Com a restauração da ordem anterior, o terrorismo científico de Bacamarte não apenas se reinstala como se radicaliza, a ponto de a própria mulher, D. Evarista, ser recolhida à Casa Verde. Quatro quintos dos habitantes já estavam ali encerrados, quando a comunidade foi surpreendida com a notícia de que os alienados seriam todos postos na rua. Acontece que o médico, sempre fiel ao rigor científico, tivera que se render à evidência estatística: se a normalidade – a sanidade mental – correspondia à maioria e esta era desequilibrada, logo o equilíbrio das faculdades mentais deveria corresponder à loucura. Bacamarte invertia a teoria e, com ela, a representação do objeto de estudo. Após classificar os alienados pela qualidade moral que neles se destacava – os modestos, os tolerantes, os leais, os sinceros, etc. – decidiu submetê-los ao mais *racional sistema terapêutico* que consistia em induzir-lhes a qualidade oposta. Acreditava que estaria restituindo-lhes assim o *perfeito desequilíbrio das faculdades mentais*. A dúvida, entretanto, volta a assaltá-lo, colocando a teoria em questão:

[...] eis o resultado a que chegou: os cérebros bem organizados que ele acabara de curar eram tão desequilibrados como os outros. Sim, dizia ele consigo, eu não posso

ter a pretensão de haver-lhes inculcido um sentimento ou uma faculdade nova; uma e outra coisa existiam em estado latente, mas existiam (id., p. 287).

Por fim, Simão Bacamarte reconhece somente em si o *perfeito equilíbrio mental e moral* que identifica *um acabado mentecapto*, quer dizer, após ter operado uma verdadeira subversão conceitual, ele conclui o que o leitor há muito suspeitava: o alienista era o único alienado de Itaguaí. Machado de Assis apresenta nesse conto uma de suas críticas mais bem-humoradas e corrosivas ao positivismo em moda na sua época, mas, sobretudo, satiriza o dogmatismo em geral seja ele científico, filosófico, político, etc., expondo, por meio da ironia e da paródia, a relatividade de certos valores estabelecidos pela cultura.

“O Segredo de Bonzo”, 1882 (*Papéis Avulsos*) é outra narrativa de cunho satírico. A crítica machadiana concentra-se, dessa vez, no discurso filosófico, em particular, na metafísica, que é tomada como objeto de paródia. Antes, porém, Machado de Assis lança mão do artifício de conferir ao conto uma aparência de relato histórico. Usa para tanto um subtítulo – “Capítulo inédito de Fernão Mendes Pinto” – inscrevendo os fatos, à semelhança do que fizera em “O Alienista”, em um passado remoto, o qual pode ser situado no século XVI, época em que o autor de *Peregrinações*, obra de ficção autobiográfica, publicada em 1614, viajou pela China e Japão. O narrador relata que, estando ele e o amigo Diogo Meireles a passeio na cidade de Fuchéu, testemunharam o discurso de um orador que anunciava uma formidável descoberta que, no seu dizer, era acessível somente a versados, como ele, em matemática, física e filosofia. Tratava-se da origem dos grilos que, segundo afirmava, surgiam do ar e das folhas de coqueiro, durante a conjunção da lua nova. Ao final da exposição, os ouvintes aclamaram o notável cientista, erguendo-o nos braços: *Patimau, Patimau, viva Patimau, que descobriu a origem dos grilos* (ASSIS, 2004, v. 2, p. 323). Prosseguindo a caminhada, a dupla teria assistido a novo espetáculo de igual natureza. Outra multidão ovacionava um homem que garantia ter descoberto *o princípio da vida futura, quando a terra houvesse de ser inteiramente destruída, e era nada menos que uma certa gota de sangue de vaca*. Em retribuição pelos seus diligentes esforços, Languru informava *desejar apenas dar glória ao reino de Bungo e receber dele a estimação que os bons filhos merecem* (id., p. 324). Atônitos, os dois amigos não sabiam o que pensar dessas prestigiadas “manifestações culturais” que, embora absurdas, pareciam estar incorporadas à vida de Fuchéu. Ao reivindicarem para si um estatuto científico, tais discursos charlatães forjavam uma credibilidade que os credenciava como um conhecimento superior que vinha enriquecer e dignificar a comunidade. Com isso, a mesma era induzida a acolhê-los de forma tão

entusiasmada quanto passiva. Titané, a terceira personagem a integrar a narrativa, é um alparqueiro, amigo de Diogo Meireles, que aventa a possibilidade das extravagâncias discursivas de Patimau e Languru serem fruto de suas conversões a uma recente doutrina, inventada por Pomada, *um bonzo de muito saber*. Tal hipótese desperta a curiosidade dos outros dois a respeito da dita doutrina. Titané concorda em levá-los, no dia seguinte, à casa de seu criador, *um ancião de cento e oito anos, muito lido e sabido nas letras divinas e humanas* (ib.), para que o mesmo lhes exponha os princípios teóricos. Constatam então que a crença, expressa na máxima pomadista *não há espetáculo sem espectador*, serviu de fundamento a uma curiosa doutrina, cuja principal proposição é a de que, *se uma coisa pode existir na opinião, sem existir na realidade, e existir na realidade, sem existir na opinião [...] das duas existências paralelas, a única necessária é a da opinião, não a da realidade, que é apenas conveniente* (ASSIS, 2004, v. 2, p. 325). Nesse ponto da narrativa, destaca-se a utilização que o autor faz da paródia para subverter, nesse caso, o discurso filosófico e apresentá-lo sob uma perspectiva satírica. O pomadismo aparece, assim, como o avesso da metafísica, pois, enquanto esta pretende ser a chave para o conhecimento do real – em oposição à aparência –, na doutrina do bonzo, o real cede lugar ao verossímil, isto é, a uma aparência que se constrói através do discurso, impondo-se aos outros por meio da publicidade que lhes incute *a opinião de uma qualidade que não possuímos* (id., p. 327). O clímax do efeito satírico dá-se, pois, no desfecho do conto, quando o médico Diogo Meireles combina seu conhecimento científico com a doutrina pomadista para convencer os habitantes de Fachéu, que foram acometidos de uma moléstia que lhes deformava o nariz, a se deixarem desnarigar, sob a alegação de que o órgão seria substituído por outro de superior qualidade metafísica. O fato de os pacientes operados continuarem usando seus lenços de assoar é a prova irônica da vitória da verossimilhança sobre os dados objetivos da realidade ou da força persuasiva e desfigurante do discurso que instala no lugar do objeto real a ilusão construída por meio da publicidade. Finalmente, pode-se também conferir ao nariz um valor metonímico como elemento de referência à doutrina evolucionista da qual derivaram certas conotações racistas associadas à forma e tamanho dos narizes, doutrina essa que, no início da década de 1880, gozava de prestígio entre políticos e intelectuais brasileiros (CHALHOUB, 2003, p.129).

“Evolução”, 1884 (*Relíquias da Casa Velha*) é outra narrativa de cunho satírico em que Machado de Assis expõe a ineficácia ou má vontade das elites brasileiras em aplicar o modelo civilizatório importado da Europa para atingir a supostamente pretendida meta de modernização das estruturas políticas, econômicas e sociais do país. Através da figura de

Benedito, o conceito spenceriano de evolução ganha, nesse conto, um tratamento irônico que tanto funciona como uma crítica à razão burguesa na esteira da qual se importou tal modelo progressista, como desvela um curioso aspecto do processo de apropriação das idéias estrangeiras. Parodiando uma fala de Julieta, o narrador, Inácio, apresenta Benedito, o menos Romeu das personagens, cuidando por despertar no leitor curiosidade a seu respeito.

Chamo-me Inácio: ele, Benedito. Não digo o resto dos nossos nomes por um sentimento de compostura, que toda a gente discreta apreciará. Inácio basta. Contentem-se com Benedito. Não é muito, mas é alguma cousa, e está com a filosofia de Julieta: “Que valem nomes? Perguntava ela ao namorado. A rosa, como quer que se lhe chame, terá sempre o mesmo cheiro”. Vamos ao cheiro de Benedito (ASSIS, 2004, v. 2, p. 703).

O *cheiro*, a essência, as peculiaridades, ou, quem sabe, justamente o contrário é o que faz de Benedito uma personagem exemplar, característica de sua classe social. A descrição da aparência não poderia ser mais esclarecedora: pernas, braços, cabeça, olhos, roupa, sapatos, corrente do relógio, bengala mais o alfinete de diamante, enfim, um todo homogêneo em que não se diferencia o corpo dos adereços distintivos da elite. Benedito é com naturalidade um burguês, um bom burguês, afirma o narrador que imediatamente acrescenta: *ou para melhor dizer, pacato* (id., p. 704). Eis um novo toque de ironia machadiana, pois logo será dado verificar que a dita tranqüilidade da personagem cheira a dissimulação e oportunismo. Do ponto de vista intelectual, Benedito reproduz o mesmo caráter superficial, acrítico, assistemático e eclético-conciliatório dominante no pensamento do Segundo Reinado:

[...] intelectualmente, é que ele era menos original. Podemos compará-lo a uma hospedaria bem afreguesada, aonde iam ter idéias de toda parte e de toda sorte, que se sentavam à mesa com a família da casa. Às vezes, acontecia acharem-se ali duas pessoas inimigas, ou simplesmente antipáticas; ninguém brigava, o dono da casa impunha aos hóspedes a indulgência recíproca. Era assim que ele conseguia ajustar uma espécie de ateísmo vago com duas irmandades que fundou [...]. Usava assim, promiscuamente, a devoção, a irreligião e as meias de seda (ib.).

A história descreve o processo de apropriação de uma idéia que *evolui* para o autoconvencimento da autoria por parte do plagiador. Inácio relata ter conhecido Benedito, quando viajavam de diligência a Vassouras. Dadas as circunstâncias do encontro, a conversa tinha enveredado para as estradas de ferro. Ambos concordavam serem elas condição indispensável para que o progresso do país. Assim, em um determinado momento da discussão, o narrador fizera o seguinte comentário: *Eu comparo o Brasil a uma criança que está engatinhando; só começará a andar quando tiver muitas estradas* (ASSIS, 2004, v. 2, p.

704). Benedito reagira com entusiasmo, saudando a idéia: – *Bonita e justa, redargüiu ele com amabilidade. Sim, senhor tem razão: – o Brasil está engatinhando; só começará a andar quando tiver muitas estradas de ferro* (id., p. 704-05). Dessa primeira repetição que valida a idéia do outro, Benedito passará, tempos depois, a uma reiteração na qual o sujeito do discurso se metamorfoseia em “nós”. Inácio encontra Benedito em Paris, ele havia perdido uma eleição para deputado:

– Quero vê-lo ministro, disse-lhe.

Benedito não contava com esta palavra, o rosto iluminou-se-lhe; mas disfarçou depressa.

– Não digo isso, respondeu. Quando, porém, seja ministro, creia que serei tão-somente ministro industrial. Estamos fartos de partidos; precisamos desenvolver as forças vivas do país, os seus grandes recursos. Lembra-se do que **nós** dizíamos na diligência de Vassouras? O Brasil está engatinhando; só andar com estradas de ferro [...]

– Tem razão, concordei um pouco espantado. E por que é que eu mesmo vim à Europa? Vim cuidar de uma estrada de ferro. Deixo as cousas ajeitadas em Londres (id., p. 706-07).

Ver-se-á que, ao contrário de Inácio, Benedito está longe de ser um homem de ação. Com efeito, pouco lhe interessam as informações técnico-empresariais. O progresso serve-lhe apenas como motivo para a retórica política, também recheada de fórmulas parlamentares, tomadas de empréstimo principalmente da tradição liberal inglesa.

[...] eu não sei se ele aceitaria jamais a liberdade real sem aquele aparelho verbal; creio que não. Creio até que, se tivesse de optar, optaria por essas formas curtas, tão cômodas, algumas lindas, outras sonoras, todas axiomáticas, que não forçam a reflexão, preenchem os vazios, e deixam a gente em paz com Deus e os homens (ASSIS, 2004, v. 2, p. 707).

Machado de Assis problematiza a dependência cultural brasileira, satirizando uma classe de indivíduos para quem a apropriação das idéias do tempo tinha uma função meramente ornamental, servindo menos como matéria de reflexão orientada para uma prática, que ao culto das aparências. Além disso, segundo o narrador, a apropriação, em Benedito, se internalizou como convencimento de ser ele mesmo o produtor da idéia contida em seu discurso de estréia no parlamento: *há alguns anos, dizia eu a um amigo, em viagem pelo interior: o Brasil é uma criança que engatinha; só começará a andar quando estiver cortado de estradas de ferro...* (ASSIS, 2004, v. 2, p. 108) Machado de Assis ressalta, com isso, o efeito anódino da importação cultural que se reduz ao plágio e se esgota na retórica. O ponto

alto de sua ironia está na afirmação do autoconvencimento ou da inconsciência do plagiador, transformado em parodista involuntário do evolucionismo de Spencer.

4.3 A TRADUÇÃO COMO PARADIGMA DE LEITURA

Antes de comentarmos uma hipótese de leitura da prosa machadiana, tomando-se como paradigma a tradução, nos reportaremos a alguns aspectos da teoria contemporânea sobre a atividade tradutória. Nesse momento de ampliação dos horizontes teóricos, o conceito de tradução ganha abrangência cultural e política indo muito além de uma concepção *stritu sensu*, baseada na busca de equivalência lexical entre o texto-fonte e o texto-de-chegada. Viu-se anteriormente que a teoria da intertextualidade, ao possibilitar uma nova percepção do fenômeno literário como um processo que se dinamiza e revitaliza com os empréstimos mútuos, ensejou uma crítica aos binarismos – original/cópia, anterioridade/posterioridade, por exemplo – da visão tradicional sobre as relações interliterárias, desierarquizando tais relações. A tradução também foi incorporada pela teoria da intertextualidade, que a reconheceu como uma das formas de transitividade textual.

Outra importante contribuição teórica para que a tradução deixasse de ocupar uma posição marginal no sistema literário foi a teoria dos polissistemas, que Even-Zohar começou a elaborar na década de 1960 a partir de uma retomada das idéias de Tynianov (1971). Em 1927, esse último já afirmara que: a tradição não evoluía de forma linear e contínua, mas como um processo de idas e vindas; uma obra se construía como uma “rede de relações diferenciais” com textos anteriores, simultâneos e também com sistemas não-literários; um elemento, ao ser transferido de contexto, tinha sua natureza alterada, pois adquiria nova função no sistema que passava a integrar. Tynianov concebia, pois, a literatura como um sistema correlacionado com outros sistemas literários e não-literários. Retomando essa noção, Even-Zohar formula sua teoria da literatura como um sistema heterogêneo ou, mais especificamente, um “sistema de sistemas” ou polissistema (EVEN-ZOHAR, 1990). Propõe, ao lado disso, a dicotomização dos sistemas que participam do polissistema em canonizado e não-canonizado, bem como a divisão desses em subsistemas. Literatura canonizada seria aquela a cujas obras se atribui valor estético. Elas não apenas são preservadas como parte da herança cultural, mas ditam as normas através das quais se estrutura o centro do sistema literário. A literatura não-canônica, por sua vez, seria constituída por obras que carecem de

reconhecimento nas instâncias de consagração e que tendem a ser logo esquecidas. As reflexões de Even-Zohar facilitaram a percepção do funcionamento interno dos sistemas literários e, simultaneamente, mostraram que tal funcionamento depende da articulação dos sistemas literários entre si e também da articulação desses com os demais sistemas da cultura. A diferença no interior do polissistema seria, para Even-Zohar, um fator que favorece a revitalização da literatura canônica, pois ela costuma se renovar com formas não-canônicas como, por exemplo, a literatura em tradução. O teórico ressalta que tal literatura chegaria mesmo a atuar como sistema canônico no interior de sistemas literários em formação. Argumenta, além disso, que os sistemas nunca ocupam posição idêntica no polissistema, de modo que as noções de superioridade e inferioridade estão sempre em jogo, tanto em relação aos textos literários, como em relação aos sistemas. Even-Zohar introduz, assim, a questão da ideologia ao mesmo tempo em que promove uma discussão sem precedentes, a respeito da tradução, em que se buscam respostas a perguntas tais como: que relação pode se estabelecer, na História Literária, entre a atividade tradutória e a produção de textos considerados canônicos? Que tipos de textos são traduzidos? Por que certas culturas traduzem mais do que outras? Quanto a essa última pergunta, seu ponto de vista é o de que a atividade tradutória se intensifica, quando uma literatura se encontra em estágio inicial de desenvolvimento, quando uma literatura se identifica como periférica, pouco desenvolvida ou ambas; em casos de mudança ou de vácuos literários. A teoria dos polissistemas vê a tradução como uma força modeladora da História Literária cuja compreensão se dá à luz da ideologia. Outras teorias, como as de Walter Benjamin, George Steiner e Jacques Derrida, buscam definir a natureza da tradução por meio de uma abordagem filosófica.

Em “A Tarefa do Tradutor” (BENJAMIN, 1994b), ensaio que serviu de introdução a sua tradução para a língua alemã de *Quadros Parisienses*, de Baudelaire, Walter Benjamin introduz o ponto de vista de que a tradução não tem por finalidade transmitir, ao leitor, conteúdos do texto original, mas recriá-lo, assegurando, com isso, sua sobrevivência. Para o filósofo, a boa tradução evidencia relações que a língua-alvo e a língua estrangeira mantêm entre si, relações que, embora presentes, permanecem sem tradução. Esse resultado não é obtido buscando-se produzir um texto “igual” ou equivalente ao original, mas tentando-se *harmonizar* ou reconciliar as formas das duas línguas, permitindo-se que a língua-alvo seja *poderosamente afetada* pela língua estrangeira. A tradução seria orientada, pois, no sentido de *libertar*, em sua própria língua, o ideal pré-babélico da *língua pura* que, no texto original, encontra-se aprisionada na forma de outra língua, e de contribuir, simultaneamente, para o

crescimento da língua-alvo, que seria enriquecida com o novo texto. Ao identificar a atividade tradutória com a revelação de uma “verdade maior”, expressa pela metáfora da libertação da *língua pura* do aprisionamento, Walter Benjamin concentra-se na forma da língua em vez do significado.

Para George Steiner (*Depois de Babel* - 1975), ao contrário, a tradução consiste em um *movimento hermenêutico*, isto é, *um ato de extração e transferência apropriadora do significado* (STEINER, 2005, p. 317) que, segundo o teórico, passa por quatro estágios. Há, inicialmente, um *investimento de crença* do tradutor. Ele confia que existe, no texto-fonte, algo a ser compreendido e que poderá ocorrer transferência de significado. No momento seguinte, o tradutor é *invasivo e extrativo*, produzindo, nos termos de Heidegger, um ataque ao texto, considerando-se que, para esse filósofo, a compreensão, o reconhecimento e a interpretação representam uma forma de apropriação violenta. O terceiro estágio é o da *incorporação* em que o significado do texto-fonte é assimilado por uma língua-alvo, cujo campo semântico já se encontra repleto de significados. Tal processo ocorre em graus que variam entre os extremos da *domesticação* – familiarização do texto-fonte com sua integração ao cânone literário da língua-alvo – e do estranhamento, caso em que o texto-fonte é rejeitado, permanecendo em posição marginal naquele cânone. Da importação de significado decorre, segundo Steiner, uma possibilidade de transformação da estrutura da língua-alvo, do sistema simbólico e do grupo cultural (id., p. 320). Na hipótese de assimilar o texto estrangeiro, a cultura-alvo se enriqueceria, contudo, se for por ele *contagiada*, reagiria *tentando neutralizar ou expelir o corpo estranho* (STEINER, 2005, p. 317). Tal contágio estaria na origem, por exemplo, de parte do Romantismo europeu: uma reação aos *bens setecentistas estrangeiros, especialmente franceses* (id., p.320). Finalmente, no estágio de *compensação*, a tradução restaura o equilíbrio, entre ela e o texto-fonte, que foi perdido no ato de apropriação e incorporação do significado. O *estabelecimento de reciprocidade para reconstituir o equilíbrio* (id., p. 121) é necessário para completar o paradigma da tradução. Assim, o texto-fonte é dignificado como merecedor de uma tradução, ganhando em permanência e abrangência geográfico-cultural, e também ampliado na medida em que o ato interpretativo informa que *“há mais aqui do que os olhos vêem”* (ib.) Steiner contrapõe à tradicional concepção binária da tradução (literal/livre, fiel/criativa), outro ponto de vista sobre uma boa tradução:

pode ser definida como aquela em que a dialética da impenetrabilidade e da penetração, da exterioridade intratável e da familiaridade percebida permanece não

resolvida, mas expressiva. Para além da tensão de resistência e afinidade, uma tensão diretamente proporcional à proximidade das duas línguas e comunidades históricas, cresce a estranheza elucidativa da grande tradução (STEINER, 2005, p. 412).

De tal perspectiva, a tradução entre culturas e línguas distantes seria *trivial*, pois a tensão ficaria aquém da intensidade que caracteriza uma grande tradução. Quanto à teoria de Derrida, ela se fundamenta na crítica que esse filósofo faz ao essencialismo e ao universalismo, isto é, à presunção da existência de um conhecimento objetivo, universal e ideologicamente neutro, passível de ser apreendido pela razão humana que, no seu entender, não passaria de uma construção da história institucional, da educação, das filiações políticas e religiosas (RODRIGUES, 2000, p. 177). Para esse filósofo, os valores/significados são convencionais e socialmente determinados e não se encontram fixos nas línguas como supõem as teorias da tradução que se orientam pelo paradigma da equivalência. Dito de outro modo, toda representação diz respeito a valores e interesses ideológicos, o que descarta qualquer possibilidade de transparência e neutralidade. Conforme a concepção de linguagem saussuriana, os signos não podem ser concebidos, individualmente, como imagens (referências) do mundo (referente) que existe fora da linguagem, porque, além de serem arbitrários, são objetos relacionais. Assim sendo, o significado não emerge das propriedades intrínsecas dos signos – visto que não são dotados de essência – mas da relação diferencial que estabelecem entre si. Derrida também investiu contra a tradição logocêntrica da cultura para a qual a fala seria uma representação natural, imediata e direta do *logos*, quer dizer, a representação de significados que estão na consciência do falante e que, devido a uma suposta universalidade conceitual, poderiam ser resgatados pelo ouvinte. Essa concepção fonocêntrica da linguagem privilegiaria a fala como exteriorização do intelecto e representação transparente do pensamento, em detrimento da escrita, assumida como artificial, secundária e imperfeita. Então, admitindo que os signos não estão fixados ao referente e que o valor deles depende de sua organização no interior do sistema, Derrida considera inadmissível a hipótese de que dois sistemas lingüísticos estejam organizados de modo que o elemento de um deles equivalha a determinado elemento do outro sistema. Alega que, para tanto, seria necessária a existência de um significado transcendental, pré-lingüístico um *significado autônomo na consciência, situação em que haveria transporte de significados puros que as mudanças de significantes deixariam intactas* (RODRIGUES, 2000, p. 193). As idéias que Derrida desenvolveu a partir da leitura de Ferdinand de Saussure resultaram, também, no questionamento da própria noção de origem do significado pois, no seu entender, nenhum

elemento é auto-suficiente, a ponto de conter em si mesmo um significado. O processo de significação se dá por meio de séries de remissões, ou seja, um significante só adquire significado se remeter a outro significante, porque ele se encontra preso a uma rede tecida por outras palavras. Não existe, contudo, remissão a um ponto fixo, uma presença fora da linguagem, na qual o significado se estabilize. As reflexões de Derrida sobre a linguagem indicam que a mesma depende de um constante processo de interpretação por meio do qual se dá a transformação e a produção do significado. Os textos, portanto, não alojam significados “plenos”, prontos a serem resgatados como prevê a noção de equivalência. Pensar que se possa ter acesso ao “verdadeiro” valor dos elementos no texto é, segundo Cristina Carneiro Rodrigues, *pensar na univocidade, na possibilidade de uma leitura definitiva que encerra o jogo da intertextualidade e se constitui enquanto verdadeira e única* (id. p. 201). Do mesmo modo, pensar em texto original ou texto-fonte implicaria admitir não apenas que o texto contém idéias e significados que representam a vontade consciente do autor, mas que se pode regressar à pura origem na qual reside, em sua plenitude, o sentido intencional. Em “Des Tours de Babel” (DERRIDA, 1987), ensaio crítico sobre “A Tarefa do Tradutor” (BENJAMIN, 1994b), Derrida propõe a abolição da dicotomia entre texto-fonte e texto em tradução, ao sugerir que ambos constituem formas de elaboração de uma idéia e, por isso, traduções. Para esse teórico, o texto-fonte não é aquele objeto estável a partir do qual se pode avaliar a tradução, pois também ele é *signo do signo*, movimento inscrito no jogo da linguagem, que não pode ser recuperado como origem ou essência, mas apenas como efeito. Portanto, do mesmo modo que a representação cria e interpreta o referente, sem permitir acesso direto a ele, o texto-fonte, como a tradução, é produzido no ato da leitura/escritura (RODRIGUES, 2000, p. 205). Em outras palavras, o tradutor não trabalha com o “texto original”, mas com a interpretação que dele construiu, a qual, por seu turno, irá se inserir no movimento de onde emergem novas interpretações. Com isso, o texto-fonte perde o estatuto de texto original e ficam superados os binarismos a partir dos quais o texto em tradução costuma ser relegado à condição inferior de cópia e a tradução vista como uma atividade secundária e subalterna. Ao mesmo tempo, a dita noção de equivalência entre os textos cede lugar à noção de complementaridade, ou seja, o texto em tradução não equivale, nem complementa o texto-fonte – que nunca é completo em si mesmo – mas o transforma através de uma significação substitutiva que se dá por meio de uma cadeia de remissões diferenciais. Derrida também ressalta a importância da tradução para a sobrevivência do texto-fonte e alega que o débito, sendo uma condição bilateral e não própria da versão traduzida, não pode servir

como critério para definir hierarquias entre os textos. Assim, de forma semelhante a Even-Zohar, Derrida trouxe à cena a ideologia como um elemento que participa da construção dos significados nos discursos da cultura, e que está implicado na canonização dos textos literários. E, simultaneamente, conforme se viu, ele se aproxima de Walter Benjamin, pois concebe a tradução como um trabalho com a forma – não com o significado – da língua, que possibilita a sobrevivência do texto-fonte.

As idéias de Derrida favoreceram o surgimento de uma nova abordagem da tradução, orientada por uma perspectiva pluralista, não-elitista da cultura cujo foco incide comumente sobre as questões de gênero (Sherry Simon), raça e pós-colonialismo (Homi Bhabha, Susan Bassnett, Tejaswini Niranjana, Haroldo de Campos, Else R. Pires Vieira, Rosemary Arrojo) e sobre a questão da “invisibilidade” do tradutor na cultura anglo-americana contemporânea (Lawrence Venuti). Esse último enfoque incide sobre a situação de marginalidade da tradução, principalmente na cultura anglo-americana e sobre a interface entre cultura-fonte e cultura-alvo, em particular, o modo como a ideologia e o discurso dominantes se fazem presentes nas estratégias de tradução. Lawrence Venuti (*Escândalos da Tradução* - 1998) reelabora o conceito de domesticação, herdado de George Steiner, para descrever o processo de redução etnocêntrica da diferença do texto-fonte, aos valores culturais anglo-americanos, quando o inglês é a língua-alvo. O teórico destaca a “invisibilidade” do tradutor como condição necessária para que o mesmo traduza “fluentemente” para o inglês, isto é, simule uma transparência que faça os leitores da língua-alvo terem a impressão de estarem lendo o “original” em vez da tradução. A esse tipo de abordagem homogeneizadora do texto estrangeiro, Venuti contrapõe a desfamiliarização como forma de resistência:

O discurso heterogêneo da tradução minorizante resiste a essa ética assimilativa ao salientar as diferenças lingüísticas e culturais do texto – dentro da língua maior. A heterogeneidade não precisa ser tão alienante a ponto de frustrar completamente uma abordagem popular; se o resíduo é liberado em pontos significativos numa tradução que é de forma geral legível, a participação do leitor só será interrompida momentaneamente (VENUTI, 2002, p. 29).

Eis o que Venuti diz sobre *Kitchen*, versão inglesa, feita por Megan Backus, da obra de Banana Yoshimoto:

Essa versão é muito fácil de ler, mas é também estrangeirizadora na sua estratégia de tradução. Em vez de cultivar uma fluência inteira que inscreva de modo sutil os valores americanos no texto, Backus desenvolveu uma linguagem extremamente heterogênea, que comunica a americanização do Japão, mas que, ao mesmo tempo,

ressalta as diferenças entre a cultura japonesa e a americana para um leitor de língua inglesa (id., p. 162).

A abordagem de Lawrence Venuti, ao contrário do modelo científico-descritivo de Toury, por exemplo, engloba o papel do tradutor, os valores sócio-culturais que orientam a tradução e as instituições que a controlam, ressaltando o papel da indústria editorial e da crítica literária. Sua teoria se relaciona, por um lado, com as abordagens filosóficas da tradução – Steiner, Benjamin, Derrida – no seu modo de considerar a relação lingüística, hermenêutica e ética da tradução com o texto-fonte, mas também se relaciona com os estudos culturais, mais especificamente, com a teoria pós-colonial da tradução em suas múltiplas formas – Bassnett, Niranjana, Bhaba, Campos, Vieira, Arrojo, entre outros. Suas teorias contrapõem à visão tradicional da tradução como um ato puramente estético, que envolve somente a língua, a noção de que se trata de uma atividade ideologicamente marcada pelos sistemas políticos e culturais, no interior dos quais se desenvolve, e pela história. Vejamos o que diz Susan Bassnett a esse respeito:

Escrever não é uma atitude que ocorra em um vácuo, ela acontece em um contexto e o processo de traduzir textos de um sistema cultural para outro não é uma atividade transparente, neutra, inocente. A tradução é antes uma atitude altamente carregada, transgressora, e a política da tradução e o ato de traduzir merecem uma atenção maior do que a recebida no passado. A tradução teve um papel fundamental na mudança cultural e, ao considerarmos a diacronia da prática tradutória, podemos aprender muito sobre a posição de culturas receptoras em relação às culturas dos textos-fonte (BASSNETT, 1993, p. 147).¹

A principal interseção entre os estudos da tradução e a teoria pós-colonial encontra-se, pois, na relação de poder estabelecida entre os países hegemônicos e as ex-colônias. Niranjana, por exemplo, observa que a tradução para a língua inglesa tem servido, historicamente, para construir uma imagem do oriente, segundo os valores ideológicos do colonizador. Essa teórica indiana concebe a tradução como uma prática modeladora que é, ao mesmo tempo, modelada no contexto das relações assimétricas de poder em que se baseia o colonialismo (NIRANJANA, 1992, p. 2). Anos antes, Homi Bhabha não abordara a atividade tradutória desse prisma negativo da dominação, mas a partir da idéia de hibridismo. O termo foi por ele reelaborado (BHABHA, 1980) para se referir a um terceiro espaço no qual, em se tratando da tradução, não haveria a predominância nem do texto/cultura-fonte, nem do texto/cultura-alvo. Conforme Bhabha, o hibridismo, ao desestabilizar o conceito de identidade, configuraria um momento de desafio, das culturas periféricas, ao poder da cultura

hegemônica. Na América Latina, a tradução, que media o processo histórico e cultural das ex-colônias, tornou-se metáfora da necessidade da relação, da presença do Outro, dramatizando, ao mesmo tempo, o deslocamento das noções de origem e débito para com a Europa. Considerando-se as formulações teóricas de Benjamin e Derrida a respeito da tradução, poder-se-ia dizer que a América Latina é uma “tradução criativa da Europa”, que permite a sobrevivência do “texto/cultura-fonte” através de seu renascimento e não como cópia. Afinal, como observa Rosemary Arrojo, essa é *a tarefa essencial do jogo tradutório*:

a transformação da língua “estrangeira” em língua “materna”, do desconhecido em conhecido, da leitura em escritura, e de qualquer pretensão ao universal numa perspectiva marcada e localizada na tribo em que nasce (ARROJO, 1993, p. 68).

Essa visão também remete à antropofagia como metáfora do processo de assimilação e transformação da cultura européia, realizado pela cultura brasileira em busca de formas de expressão criativa genuinamente nacionais: a prática antropofágica nos possibilitou “traduzir” a cultura do Outro. Como ressalta Else Pires Vieira, em “Liberating Calibans”, o dialogismo oswaldiano, implícito no *Manifesto Antropofágico* dos anos 20, tinha significação política para o Brasil, porque a negação da univocidade significava afirmação do espaço brasileiro polifônico e pluricultural. A metáfora da antropofagia enfatizava a natureza repressiva do colonialismo. O país havia sido traumatizado pela repressão e condicionamento colonial, cujo paradigma era a supressão do rito antropofágico original pelos jesuítas. A antropofagia significava, em última análise, libertação do colonialismo mental (VIEIRA, 1999, p. 98). Essa dimensão política do conceito oswaldiano é retomada, nos anos 60, por Haroldo de Campos, em “Da Razão Antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”, quando o autor desloca a noção de um nacionalismo/identidade ontológico, centrado em si mesmo para um nacionalismo dialético e dialógico no contexto universal, fundado pela diferença (CAMPOS, 2004, p. 237). Quanto à tradução, ela é desvinculada das noções de origem e equivalência e assumida como reinvenção, recriação, transtextualização, transcrição, transluciferação, para citar alguns dos termos usados por Haroldo de Campos. No *Post-scriptum* de sua tradução de *Fausto*, de Goethe, ele aponta a seguinte analogia entre tradução e paródia:

A tradução é também uma “persona” através da qual fala a tradição. Nesse sentido, como na paródia, ela é também um “canto paralelo”, um diálogo não apenas com a voz do original, mas com outras vozes textuais (CAMPOS, 1981, p. 191).

¹¹ Tradução de Amanda Ramos Francisco.

A tradução tenderia então à paródia, quando transgride as fontes que a nutrem e traz à tona ou, conforme Romano de Sant'Anna, “re-apresenta” o que estava oculto:

Ora, o que o texto parodístico faz é exatamente uma re-apresentação daquilo que havia sido recalcado. Uma nova e diferente maneira de ler o convencional. É um processo de libertação do discurso. É uma tomada de consciência crítica (SANT'ANNA, 1995, p. 31).

Com isso, tradução, antropofagia e paródia aparecem como manifestações de uma mesma “intertextualidade das diferenças” (ib.) que se põe a serviço do colonizado quando esse reinterpreta sua história por meio da “re-apresentação” não apenas das formas literárias herdadas do colonizador, mas dos demais discursos legitimados pela ideologia dominante como, por exemplo, os discursos científico, filosófico, político etc.

Feitas essas considerações sobre tradução, antropofagia e paródia, voltamos a Machado de Assis, lembrando o comentário de Haroldo de Campos sobre o autor:

O grande e inclassificável Machado, deglutidor de Laurence Sterne e de incontáveis outros (é dele a metáfora da cabeça como um “bicho ruminante”, onde, como lembra Augusto Meyer num atilado estudo de fontes, “todas as sugestões, depois de misturadas e trituradas, preparam-se para nova mastigação, complicado quimismo em que já não é possível distinguir o organismo assimilador das matérias assimiladas”). Pois bem, Machado – nosso Borges no Oitocentos –, cuja obra marca o zênit da **parousia** na suma concordante dessas leituras logofônicas, é nacional por não ser nacional (CAMPOS, 2004, p. 236- 37).

Também constatamos, a partir do que foi visto sobre tradução, que sua atividade tradutória não se limita a uma prática *stritu sensu*, mas se constituiu em um mecanismo de sua intertextualidade que o alça à condição de tradutor cultural:

As traduções efetuadas por Machado, como parte integrante de sua produção literária, contribuíram não apenas para o enriquecimento de seu trabalho intelectual, mas principalmente para a formação da literatura nacional como partícipe do “pecúlio comum”. [...] Para Machado, o patrimônio literário de uma nação só aumentaria se houvesse um intercâmbio cultural entre os antigos e os modernos com vistas a constituir um “pecúlio comum”, isto é, universal [...]. Pensar no tradutor como mediador desse intercâmbio é atribuir-lhe a condição de tradutor cultural... (FERREIRA, 2004, p. 62-64).

A citação é outro recurso intertextual largamente utilizado por Machado de Assis. Na língua original ou em tradução, sua presença é constante em todos os gêneros da sua produção literária. Shakespeare é um dos autores mais citados:

Pode-se afirmar que “Hamlet”, “Otelo”, “Romeu e Julieta” e “Macbeth” foram seus textos prediletos. Citações de falas desses personagens aparecem em suas crônicas, contos, romances, enfim, disseminados pela sua obra. Porém as referências adquirem uma roupagem machadiana com novos significados: irônicos, galhofeiros, perversos ou satânicos. Machado sempre se valia de citações de Shakespeare, ora para invertê-las, ora para questioná-las (FERREIRA, 2004, p.123).

Vale lembrar “A Cartomante”, cuja trama se desenvolve a partir da citação da fala da *bela Rita* que, por sua vez, é uma paródia da fala de Horácio – a personagem shakespeariana – qualificada, pelo narrador, como uma tradução em vulgar de Hamlet (ASSIS, 2004, v. 2, p. 478). A mesma designação cabe a outras paródias de clássicos, como “Teoria do Medalhão”, *que vale o Príncipe* (id., p. 295), conforme admite o pai cujo discurso é uma “tradução em vulgar”, para o contexto local, do discurso de Maquiavel, o fundador da ciência política moderna. Percebe-se então que, pelo viés da intertextualidade e interdiscursividade, a prosa machadiana se apresenta, muitas vezes, como uma paródia que reinterpreta e traduz criticamente os discursos da cultura. Do mesmo modo, se concebermos a tradução como um processo de transformação textual e de leitura crítica, é possível concluirmos que, em Machado de Assis, a mesma equivale a um processo “antropofágico-hermenêutico”, em que a devoração assume o sentido de uma releitura crítica ou reinterpretação das formas culturais herdadas da Europa.

“O Alienista” seria um conto emblemático no seu modo de lidar com o discurso filosófico-científico, principalmente com o positivismo, e também com a História. Quanto a esse última, destaca-se a narração da Revolta dos Canjicas, que faz tombar a Casa Verde – apelidada de “Bastilha da razão humana “ – a qual era dirigida por Simão Bacamarte, o alienista obcecado pelo ideal de uma impossível verdade que tornasse preciso os limites entre a razão e a loucura. A passagem reencena, em solo brasileiro, o conhecido episódio da Revolução Francesa, movimento que se constituiu marco do triunfo político da ordem liberal-burguesa sobre o regime aristocrático, consolidando uma ideologia que seria interpretada e traduzida no contexto colonial. O episódio histórico é, então, recriado de modo a deslocar a perspectiva eurocêntrica e colocar sob suspeita seus ideais, o mesmo acontece em relação à dita verdade científica. Em outras palavras, a narrativa machadiana não apenas contradiz as crenças do alienista, como também subverte qualquer presunção de verdade, pois o único dado que expõe como certo é um relativismo do qual se deduz a impossibilidade de se extrair o “significado pleno” das coisas. Parece assim admissível a hipótese de leitura de que a prosa machadiana tematiza o processo tradutório ao mesmo tempo em que ela própria é, no sentido

amplo, uma tradução criativa de uma herança colonial assumida criticamente como um “canto paralelo” à voz da cultura colonizadora. Tradução paródica, antropofágica, que se antecipa às idéias modernistas como procedimento estético e crítica cultural, inaugurando um novo paradigma na literatura brasileira.

5 O RISO DOS CÉTICOS E DESABUSADOS

Foi, possivelmente, em 1736, que Voltaire (1694-1778) inteirou-se do sistema de Leibniz e da doutrina do otimismo que esse postulava na sua *Teodicéia*, publicada, em 1710, com o título *de Ensaio de teodicéia sobre a bondade de Deus, a liberdade do homem e a origem do mal* (CHARTIER, 1994, p. 51-54). A obra do filósofo alemão propunha a existência de uma ordem providencialista que, sem atentar contra o livre-arbítrio humano, manifestava a bondade de Deus. Tal metafísica justificava racionalmente a ordem do mundo, isentando o Criador de responsabilidade pelos seus males, que seriam decorrência da liberdade e imperfeição de suas criaturas. Originária do providencialismo cristão, a doutrina de Leibniz buscava, assim, conciliar a existência de Deus, a liberdade do homem e a questão do mal, fundamentando-se não mais no cristianismo e sim no racionalismo filosófico. Sucessor de Descartes, seu pensamento vinha ao encontro do anseio de uma época na qual a descoberta de que o universo era regido por leis mecânicas gerou um grande entusiasmo pela ciência, alimentado pelo desejo de agir sobre a natureza e controlá-la por meio da racionalidade. Do mesmo modo, o providencialismo leibniziano pretendia defender a causa do Criador, provando racionalmente sua existência, enquanto afirmava uma harmonia preestabelecida através do postulado de que Deus, quando escolhe, só escolhe o melhor que, por sua vez, constitui-se na razão suficiente para que esse seja o melhor dos mundos possíveis. Em outras palavras, nada pode ser como é sem que haja uma forte razão para isso. Assim sendo, no nível da totalidade em que se situam Deus e sua Providência, tudo sempre vai bem ainda que vivamos de desgraça em desgraça.

Para Voltaire, esse crítico mordaz de seu tempo, a literatura tinha a função de promover não apenas divertimento, mas, sobretudo, ampliação da consciência dos indivíduos, atuando como importante instrumento de combate à ignorância, ao fanatismo religioso, à superstição, na luta das luzes contra as trevas. Escrito em 1758, sob o signo do leibnizianismo, *Cândido* é um conto filosófico no qual Voltaire ataca a metafísica, considerada por ele cúmplice do arbítrio dos reis, da intolerância clerical e das mais variadas formas institucionalizadas de violência. Em função disso, o autor critica a linguagem teológico-metafísica, denunciando-a como semanticamente vazia no sentido filosófico, porém semanticamente plena no sentido político, pois recobre os horrores sociais, escamoteando o fato de que vivemos, na verdade, no pior dos mundos (CHAUÍ, 1999, p. 127). *Cândido*

configura-se, pois, em uma sátira na qual, utilizando os recursos da ironia e da paródia e também tomando o empirismo filosófico de Locke como referência, Voltaire dispõe-se a demolir um sistema filosófico falso, enquanto problematiza a natureza humana e a possibilidade de se adquirir conhecimento, por meio da experiência, nesse mundo em que prosperam a ilusão e o absurdo. O conto narra a sucessão de infortúnios e decepções por que passa o jovem Cândido ao se deixar guiar pela doutrina do mestre Pangloss – o maior metafísico da Vestfália – e pelo seu amor por Cunegundes, a inacessível filha do senhor barão de Thunder-ten-tronckh. O otimismo amplificado de Pangloss – paródia do providencialismo filosófico de Leibniz – é o *leitmotiv* que denota a ilusão a ser desfeita no processo de reeducação da personagem. A ironia que rege o texto emerge, então, da discrepância entre a linguagem teológico-metafísica, único recurso lingüístico-conceitual de que dispõe a personagem para compreender/traduzir a realidade, e o estado de coisas antinatural e anti-humano que conforma sua efetiva experiência do mundo. Sem árvore genealógica, sem origem definida, o prenome, Cândido, designa a um só tempo, a boa natureza da personagem e a necessidade de que ela se lance na busca de suas próprias referências. Um dos principais motivos do conto é a guerra que, logo no início da narrativa, proporciona ao *jovem metafísico, bem ignorante das coisas deste mundo*, o primeiro grande choque de realidade. *Com grandes pontapés no traseiro*, Cândido fora expulso do castelo, o *paraíso terrestre* no qual crescera na companhia de Cunegundes, quando o barão flagrara os adolescentes se beijando atrás de um biombo. Assim, o jovem ingressa no mundo real onde, munido apenas da doutrina de seu mestre, é involuntariamente “recrutado como herói” pelo exército búlgaro:

– eis que o senhor é o apoio, o sustento, o defensor, o herói dos búlgaros; sua fortuna está feita, e sua glória assegurada.

Imediatamente, põem-lhe correntes nos pés e levam-no ao regimento.

[...] Cândido, estupefato, não atinava ainda muito bem como podia ser herói. Num belo dia de primavera, resolveu ir passear, andando para frente em linha reta, achando que era um privilégio da espécie humana, bem como da espécie animal, servir-se das pernas a seu bel-prazer. Nem fez duas léguas, e eis que quatro outros heróis de seis pés de altura o agarraram, o amarraram e o levaram para uma masmorra. Perguntaram-lhe judiciosamente o que ele preferia: ser fustigado trinta e seis vezes por todo o regimento ou receber de uma só vez doze balas de chumbo no cérebro. Não adiantou ele dizer que as vontades são livres e que não queria nem uma coisa nem outra: tinha de escolher. Decidiu, em virtude do dom divino chamado *liberdade*, passar trinta e seis vezes pelas varetas; agüentou duas rodadas (VOLTAIRE, 1995, p. 17-18).

A percepção de Cândido é inibida pelo uso de uma linguagem que não dá conta da experiência vivida. Daí seu atordoamento e incapacidade de compreender o verdadeiro

sentido do que vê. A representação de uma ordem inversa produz a ironia cuja mordacidade é proporcional à inadequação das palavras do narrador ou à contradição implícita entre o seu discurso e o sentido da cena. Na passagem a seguir, Voltaire ataca a glorificação da guerra, mostrando, por meio do aparente distanciamento do narrador, o caos e a selvageria cruenta do campo de batalha:

Nada era tão belo, tão ágil, tão brilhante, tão bem organizado quanto os dois exércitos. As trombetas, os pífaros, os oboés, os tambores e os canhões compunham uma harmonia tal, como jamais houve no inferno. Primeiro, os canhões derrubaram mais ou menos seis mil homens de cada lado; em seguida, a artilharia tirou do melhor dos mundos entre nove e dez mil patifes que infectavam a superfície da Terra. A baioneta foi também a razão suficiente da morte de alguns milhares de homens. O total chegava bem a umas trinta mil almas. Cândido, que tremia como um filósofo, escondeu-se o melhor que pode durante aquela carnificina heróica (id., p.19).

Cândido foge para a Holanda onde é reconhecido por um mendigo que, na verdade, era mestre Pangloss. O metafísico tinha o corpo tão degradado, que o antigo discípulo não pode deixar de inquiri-lo sobre a causa e o efeito, e a razão suficiente que o colocara naquela deplorável condição. Informado de que a causa havia sido o amor, novamente indaga Pangloss: *Como esta bela causa pode produzir no senhor um efeito tão abominável?* (id., p. 23) O mestre explica-lhe a genealogia de sua sífilis, remontando a Colombo e, quando questionado se, na sua origem, não estaria o diabo, alega que a doença era coisa indispensável no melhor dos mundos, pois, de outro modo, *não teríamos nem o chocolate nem a cochonilha* (id., p. 24). Pangloss, como o nome sugere, é todo palavras, porém palavras sem sentido. O inusitado da proposição reflete o absurdo, a deformidade do sistema filosófico, tornada agora evidente na figura de quem o postulou. Mas essa relação esdrúxula de causa e efeito também estaria no centro de outros males do mundo civilizado, como mostra a seguinte relato:

Após o terremoto que destruíra três quartos de Lisboa, os sábios do país não encontraram meio mais eficaz para prevenir a ruína total senão dar ao povo um belo auto-de-fé. Foi decidido pela universidade de Coimbra que o espetáculo de algumas pessoas queimadas em fogo lento, com grande solenidade, é um segredo infalível para impedir a terra de tremer (VOLTAIRE, 1995, p. 30).

Voltaire denuncia a um só tempo o engodo de uma academia orientada pelo fanatismo religioso, e a lógica paradoxal da Igreja em relação aos sacrifícios humanos, considerando-se que, durante o processo de cristianização do novo mundo, aqueles eram tomados como prova da selvageria das civilizações pré-colombianas e pretexto para o seu extermínio.

Cândido e Pangloss são presos pela inquisição. O primeiro é *ritmadamente açoitado* ao som de cânticos e o segundo, enforcado. Outros dois homens ardem na fogueira. Ao final da cerimônia, o jovem é absolvido, abençoado e liberto. Uma velha o aborda e o conduz a sua casa onde lhe trata as feridas. Dias depois, Cândido é levado à presença de sua protetora: Cunegundes, que, segundo Pangloss, fora violada e morta pelos búlgaros. A jovem relata as desventuras por que passou desde o ataque ao castelo de Thunder-ten-tronckh, quando exterminaram sua família. No momento, era mantida por um banqueiro judeu, Dom Issacar, que aceitara compartilhar suas graças com o Inquisidor-mor desde que, vendo-a um dia na missa, esse último ameaçara o outro com um auto-de-fé.

Os jovens são surpreendidos, primeiro pelo banqueiro, depois pelo Inquisidor-mor. Cândido mata os dois. Acompanhado da velha, o casal põe-se em fuga. Durante a viagem, Cunegundes tem os diamantes roubados. Voltaire reitera seu anticlericalismo, atribuindo atitudes anticristãs aos padres, enquanto novamente ressalta o despreparo de Cândido para interpretar os fatos:

– Que infelicidade! – diz a velha. – Desconfio muito de um reverendo frade franciscano que se deitou ontem no mesmo albergue que nós em Badajoz, Deus me livre de fazer um julgamento temerário! Mas ele entrou duas vezes no nosso quarto e partiu muito antes de nós.

– Ai, ai! – diz Cândido. – O bom Pangloss muitas vezes me provara que os bens da terra são comuns a todos os homens, que cada um tem direito igual a eles. Esse frade devia, segundo tais princípios, ter deixado alguma coisa para que terminássemos nossa viagem (id., p. 41).

Cândido sente-se mais uma vez desorientado ao constatar que os princípios defendidos e “provados” pelo mestre não resistem à prova da realidade. A despeito disso, o jovem mantém-se apegado à idéia do melhor dos mundos possíveis que, no seu entender, só pode ser o novo mundo para onde embarca na companhia das duas mulheres, após ter conseguido, graças a sua experiência entre os búlgaros, uma patente de capitão no exército que daria combate aos jesuítas no Paraguai. Contudo, mal haviam chegado a Buenos Aires, correu a notícia de que estava por desembarcar um oficial de justiça que vinha no encalço dos assassinos do monsenhor, o Inquisidor-mor. Cândido foi convencido a fugir. As mulheres permaneceram na cidade sob a proteção do governador, que se interessara por Cunegundes. Na companhia de Cacambo, um jovem mestiço de Tucumán, Cândido rumo ao Paraguai agora para se unir aos jesuítas. O comentário do valete sobre a Companhia de Jesus reafirma a crítica de Voltaire ao clero. Sua ironia alveja uma realidade paradoxal, isto é, a natureza

pouco cristã de seus empreendimentos religiosos, apresentados sob o prisma de uma ordem político-econômico-espoliativa.

– Então já estive no Paraguai? – perguntou Cândido.

– Claro que sim! – disse Cacambo. – Fui serviçal no colégio de Assunção e conheço o governo dos Padres tão bem quanto conheço as ruas de Cádiz. É uma coisa admirável esse governo. O reino já tem mais de trezentas léguas de diâmetro: é dividido em trinta províncias. Os Padres têm tudo lá, e o povo nada; é a obra-prima da razão e da justiça. A meu ver, não há nada tão divino quanto os Padres, que aqui fazem guerra ao rei de Espanha e ao rei de Portugal, e que na Europa confessam esses reis; que aqui matam espanhóis e em Madri os enviam ao céu: isso me arrebatava. Avancemos. O senhor será o mais feliz dos homens. Que prazer terão os Padres quando souberem que está chegando para eles um capitão que conhece a prática búlgara! (VOLTAIRE, 1995, p. 56)

Vê-se que a *obra-prima da razão e da justiça* é consequência da corrupção dos princípios religiosos. A associação do *prazer dos Padres* à crueldade da *prática búlgara* constitui-se no ponto alto da ironia voltaireana em relação à suposta piedade jesuítica e aos seus propósitos evangelizadores.

As desventuras de Cândido, todavia, não cessam no Paraguai. Após um emocionado reencontro com o irmão de Cunegundes – o jesuíta barão de Thundher-ten-tronckh, que fora dado como morto – Cândido volta a tingir as mãos com sangue. O fato se deu ao reagir a um golpe de espada, desferido em seu rosto, pelo antigo amo, amigo e cunhado, que se indignara ao saber que o jovem bastardo pretendia desposar sua irmã. Antes de ser agredido, Cândido ainda argumentara em favor da união, lembrando ter ouvido de Pangloss que todos os homens eram iguais. O novo infortúnio obrigou-o a prosseguir em fuga até caírem, ele e o valete, prisioneiros de uma tribo de selvagens, os Orelhões, que, pensando serem ambos jesuítas, pretendiam cozinhá-los. O comentário de Cândido a respeito da *pura natureza* é mais uma alusão irônica de Voltaire ao otimismo de Leibniz, associado à idéia do “bom selvagem”, de Rousseau:

Certamente vamos ser assados ou cozidos. Ah! O que diria o mestre Pangloss se visse como a pura natureza é feita? Tudo está bem, sim, mas confesso que é bem cruel ter perdido a senhorita Cunegundes e ser posto num espeto por Orelhões (VOLTAIRE, 1995, p. 64).

Mas a dupla é salva pela argúcia de Cacambo, cujo discurso convence os Orelhões a interromperem seus preparativos o tempo necessário para verificarem que tanto Cândido como o valete não eram inimigos jesuítas, e que o amo havia, de fato, matado um deles e

vestido sua batina para fugir. Por fim libertos, continuam a viajar enfrentando a falta de provisões e o cansaço até darem na margem de um rio, onde encontram um pequeno barco. Por sugestão de Cacambo, eles põem-se a navegar. As considerações do valete provêm de um saber empírico como, por exemplo, de que *um rio leva sempre a um local habitado* (id., p. 68) enquanto que, para Cândido, navegar – e viver – significa entregar-se à Providência. A correnteza os leva até os Andes peruanos, o barco é despedaçado. Eles se arrastam pelos rochedos até chegarem a uma terra que descobrem ser Eldorado, o antigo reino dos Incas. Esse é o segundo lugar de referência na trajetória de Cândido, um outro “paraíso” que o faz pensar ter enfim encontrado *o país onde tudo vai bem*.

Aqui é bem diferente da Vestfália e do castelo do senhor barão: se nosso amigo Pangloss tivesse visto Eldorado, não teria mais dito que o castelo de Thunder-ten-tronckh era o que havia de melhor na Terra: de fato, é preciso viajar (id., p. 74).

O deslocamento geográfico da personagem desperta-lhe, pois, consciência da diversidade cultural e do relativismo de valores inerentes às sociedades humanas. Ao mesmo tempo, esse conhecimento permite-lhe auferir da experiência sentido e valor que denotam movimento da subjetividade em direção à autonomia. Eldorado é uma comunidade em que a perfeição se mantém por meio de uma rígida estratificação social e da ausência de contato com outras culturas. Embora favoravelmente impressionado com esse mundo ideal, livre da intolerância, da cobiça e do sofrimento, Cândido não deseja integrar-se a ele. Prefere retornar à imperfeição do mundo real onde, mesmo renunciando ao otimismo do mestre, acredita que ocupará uma posição excepcionalmente privilegiada com os recursos que transportar de Eldorado para o mundo de desigualdade ao qual ele, na verdade, pertence.

Se ficarmos aqui, seremos apenas como os outros; ao passo que, se voltarmos ao nosso mundo com apenas doze carneiros carregados de pedregulhos de Eldorado, seremos mais ricos que todos os reis juntos, não teremos mais inquisidores a temer e poderemos comodamente recuperar a senhorita Cunegundes (VOLTAIRE, 1995, p. 76).

Cândido e o valete, Cacambo, partem de Eldorado levando consigo carneiros, presenteados por Sua Majestade, providos de víveres e de pedregulhos e lama do país, quer dizer, de pedras preciosas e ouro. Todavia, dos cinquenta carneiros que transportavam riquezas, restaram apenas dois, os demais pereceram durante a viagem até o Suriname. Então, ao aproximarem-se da cidade, encontram um negro que tinha a perna esquerda e a mão direita amputadas. Nessa passagem, os alvos da crítica de Voltaire são o colonialismo e a escravidão,

instituições que se justificam no fundo irredutível de violência e ganância da natureza humana o qual se manifestava, naquele momento histórico, na ação espoliativa do europeu, associada ao oportunismo e cumplicidade dos africanos que escravizavam e vendiam indivíduos de sua própria raça.

– [...] Quando trabalhamos nos engenhos de açúcar e a mó prende um dedo, cortam-nos a mão; quando queremos fugir, cortam-nos a perna: achei-me nos dois casos. É a este preço que os senhores comem açúcar na Europa. No entanto, quando minha mãe me vendeu por dez escudos patagões na costa da Guiné, ela disse-me: "Meu caro filho, bendiz nossos fetiches, adora-os sempre, eles te farão viver feliz; tens a honra de seres escravo de nossos senhores brancos, e com isso fazes a fortuna do teu pai e da tua mãe. Ai de mim! Não sei se fiz a fortuna deles, mas eles não fizeram a minha. Os cães, os macacos e os papagaios são mil vezes menos infelizes que nós. Os fetiches holandeses que me converteram dizem-me todos os domingos que somos todos filhos de Adão, brancos e negros. Não sou genealogista; mas, se estes pregadores dizem a verdade, somos todos primos nascidos de irmãos. Ora, os senhores reconhecerão que não se pode tratar os parentes de maneira mais horrível (id., p. 79).

A ironia que rege o texto aponta mais uma vez para uma contradição entre a ordem enunciada – segundo a providência e a justiça divina – e a experiência da realidade, cujo verdadeiro sentido, embora encoberto pela linguagem, traduz-se como inescapável sujeição a uma ordem ignóbil, geradora de miséria e desgraça. O relato enseja, enfim, a total ruptura, de *Cândido*, com a delirante metafísica de Pangloss, sua renúncia a um mundo idealizado:

– Ó Pangloss! – exclamou Cândido – O senhor não tinha adivinhado essa abominação; acabou, é preciso que eu finalmente desista do seu otimismo.

O que é otimismo? – perguntou Cacambo.

Ai – disse Cândido –, é a tara de afirmar que tudo está bem quando está mal (VOLTAIRE, 1995, p. 79- 80).

O juízo de Cândido sobre a doutrina do mestre – uma compulsão que leva o indivíduo a perverter o sentido da realidade – marca o início de sua reeducação para o mundo, que não poderia evidentemente acontecer sem o abandono daquela referência ilusória. Nesse ponto da narrativa, o autor introduz outra personagem, o sábio Martinho, que acompanha Cândido na viagem de volta à Europa, enquanto Cacambo retorna a Buenos Aires para buscar Cunegundes. Contraponto de Pangloss, ele é um pessimista resignado, cuja concepção do mundo e do homem não provém de uma doutrina. Ele a construiu em contato com seus semelhantes, observando-lhes o agir individual e coletivo. É uma testemunha das vilezas humanas que repudia a lógica heróica da guerra, cuja ausência de sentido moral ele denuncia.

– [...] deitando a vista sobre este globo, ou antes, este glóbulo, penso que Deus o abandonou a algum malfeitor; excetuo sempre Eldorado. Nunca vi uma cidade que não desejasse a ruína da cidade vizinha, nenhuma família que não quisesse exterminar alguma outra família. Por toda a parte os fracos execram os poderosos diante dos quais se arrastam, e os poderosos os tratam como gado cujo couro e carne a gente vende. Um milhão de assassinos arregimentados, correndo de uma ponta a outra da Europa, exercem o assassinato e o banditismo com disciplina para ganhar seu pão, porque não existe profissão mais honesta; e nas cidades que parecem gozar de paz e onde as artes florescem, os homens são devorados por mais inveja, angústia e inquietação do que os flagelos que castigam uma cidade sitiada. As mágoas secretas são ainda mais cruéis que as misérias públicas. Numa palavra, tanto já vi e sofri que sou maniqueísta.

Mas o bem existe – replicava Cândido.

Pode ser – dizia Martinho –, mas não o conheço (id., p. 85).

Tempos depois, Cândido e Cacambo se reencontram em um hotel de Veneza. O valete informa o antigo amo que Cunegundes fora levada para Constantinopla, onde era escrava de um príncipe da Transilvânia. O mais lamentável, entretanto, é que deixara de ser um *prodígio de beleza*, na verdade, havia se tornado horrivelmente feia. Dispondo-se a amar Cunegundes de qualquer modo, Cândido embarca para Constantinopla, na companhia de Martinho e de Cacambo, a fim de libertá-la. Estava a caminho da Propôntida, indo ao seu encontro, quando descobriu Pangloss e o jesuíta barão de Thundher-ten-tronckh no trabalho forçado, como remadores de galé. Miraculosamente, haviam sobrevivido, um ao enforcamento, o outro, ao ferimento de espada. Por fim, juntam-se os cinco a Cunegundes e a velha, e todos se acomodam em uma granja. Cândido, embora desiludido e sem vontade de casar, está determinado a enfrentar a oposição obstinada do barão e honrar o compromisso assumido com sua irmã. Depois de devolvê-lo às galés, desposa Cunegundes, que fica, com o passar do tempo, ainda mais feia, rabujenta e insuportável. Ao final da narrativa, vê-se que a experiência de Cândido provou-lhe a falência dos dois princípios que lhe guiavam a trajetória: o doutrina do otimismo e o ideal romanesco da paixão. A degradação desses princípios, porém, não significa que a realidade tenha se tornado para ele insuportável. Cândido sobreviveu às decepções sem perder a candura e a coragem, sem se revoltar, nem maldizer sua condição. Quanto às outras personagens, essas também, embora desiludidas e maltratadas por toda a sorte de desgraça, não sucumbiram nem deixaram de amar a vida. As palavras da velha ao final do relato de suas desventuras exprimem esse ponto de vista:

Quis matar-me uma centena de vezes, mas ainda amava a vida. Essa fraqueza ridícula talvez seja uma das nossas inclinações mais funestas. Pois há algo mais imbecil do que carregar continuamente um fardo que sempre queremos jogar no chão? Do que ter horror ao seu próprio ser e de se prender a ele? Enfim, do que

acariciar a serpente que nos devora, até que nos tenha comido o coração? (VOLTAIRE, 1995, p. 51).

No entanto, essa mesma personagem, quando acomodada na granja onde desfrutava de segurança e repouso, rememora seus padecimentos, comparando-os ao efeito dissolvente do tédio que tomara conta da vida do grupo. Viver nas *convulsões da inquietação* parecia-lhe preferível a *letargia do tédio*. A resolução do impasse é, finalmente, apontada no discurso do ancião turco: *Tenho apenas vinte jeiras – respondeu o turco – cultivo-as com meus filhos; o trabalho afasta de nós três grandes males: o tédio, o vício e a necessidade* (id., p. 134). Suas palavras expressam a natureza do otimismo de um Voltaire que descrê da bondade inata do homem – o melhor dos mundos possíveis é uma quimera porque o homem é mau –, mas acredita no progresso do espírito humano, e que refuta toda a ilusão em nome de uma razão prática, orientada para uma ordem de estabilidade ativa, baseada no trabalho em comum. Parece ser esse o sentido do terceiro lugar de referência na trajetória do protagonista, espaço da felicidade possível em um mundo turbulento – melhor dos mundos sociais –, condensado na fórmula que encerra o conto: *temos de cultivar nosso jardim* (VOLTAIRE, 1995, p. 135).

A partir do que foi visto, consideramos então *Cândido* uma sátira à doutrina do otimismo de Leibniz na qual Voltaire interroga a ordem do mundo e a autoridade da metafísica, valendo-se para tanto da paródia e da ironia, que governa o conto. Essa última emerge, principalmente, da encenação simultânea da ignorância de um protagonista malconduzido, educado para a alienação, e do saber que se impõe de forma contingente e violenta à personagem, mas que não lhe chega à consciência senão ao final de um penoso e lento processo de transformação, cujo propósito é a sua reeducação para uma nova ordem social.

Considerações feitas sobre o conto de Voltaire, retorna-se a Machado de Assis, esse autor brasileiro que problematiza o homem, e as questões de seu tempo de um modo que o aproxima da tradição satírica na qual se insere o autor francês. Volta-se, pois, ao conto, “O Alienista”, com o intuito de procurar confluências e divergências entre esse conto de Machado de Assis e *Cândido*, tomando-se como parâmetro a orientação satírica de ambos os textos com seus respectivos manejos da ironia e da paródia.

Ao aproximar-se as narrativas, percebe-se imediatamente que se constituem paródias de sistemas filosóficos. Enquanto Voltaire faz uma recriação irônica da metafísica

providencialista de Leibniz e de sua doutrina do otimismo – apresentada no discurso do admirável mestre Pangloss, *o maior metafísico da Vestfália* – Machado de Assis transforma o positivismo de Comte, utilizando-se da ironia e da paródia, para fazê-lo nutrir o cientificismo delirante do alienista Simão Bacamarte. Ambos autores visam, desse modo, a satirizar sistemas consagrados pela tradição: Voltaire, uma metafísica que considera servil ao poder vigente; Machado de Assis, o dogmatismo científico e o progressismo positivistas, fundamentados no mito da Razão iluminista. Constatada essa confluência, paralelismos podem ser feitos no que diz respeito à perspectiva assumida, ou à construção conceitual dos respectivos objetos de crítica. Em outras palavras, tanto Voltaire como Machado de Assis abordam aqueles sistemas filosóficos como discursos mediados pelo poder – religioso, político, econômico – e pelo otimismo – providencialista-teológico, científico-progressista – que se vinculam, por meio de conceitos dogmáticos, a um finalismo suspeito, gerador de uma mesma quimera: *o melhor dos mundos possíveis*. De tal perspectiva, a ciência assume foros de religião. Com uma linguagem própria, munida de um glossário estrito, o cientista exerce sua autoridade quase mística, exigindo da população uma fé equivalente a dos convertidos. Como o leigo não dispõe de recursos conceituais para uma análise crítica da ciência, seus conceitos são elevados à categoria de dogmas, quer dizer, as pessoas são induzidas a não duvidar de afirmações rotuladas de científicas, desprezando o fato de que seus porta-vozes compartilham da falibilidade do sujeito humano, sendo, por isso, também vulneráveis a motivações duvidosas. Os contos também são confluentes quanto à incorporação de elementos da História. Ressalta, em *Cândido*, a crítica do autor aos conflitos armados que assolavam o século. Voltaire mostra a guerra como uma atividade sanguinária, promovida pela vaidade pessoal de governantes que mergulham o país nesse que, dentre os males, é o mais devastador na vida das nações, pois, ao destruir o vencido, também consome o vencedor, implicando sempre desgraça para ambos os lados. Ao mesmo tempo, retrata a guerra como um ofício por intermédio do qual os homens podem ganhar a vida, não raro como mercenários. Em *Cândido*, as navegações percorrem o circuito econômico da época, abrangendo Europa, América e o Oriente, além disso, não faltam referências à escravidão dos negros, ao mundo selvagem e às culturas indígenas, ao estabelecimento dos jesuítas no país guarani e sua guerra contra o rei da Espanha, à intolerância clerical, ao fanatismo religioso e, por fim, à ordem burguesa emergente, representada no conto pela reeducação das personagens através do trabalho, exposto como uma forma concreta de liberdade, que elimina a dependência.

Em “O Alienista”, a representação da História toma a forma satírica, por exemplo, da Revolta dos Canjicas, quando um grupo de habitantes de Itaguaí, liderados pelo barbeiro Porfírio, investe contra a Casa Verde, protagonizando uma cena que carnavaliza uma das mais emblemáticas passagens da História. O sentido da paródia, nesse caso, parece ser uma crítica irônica e jocosa ao transplante e tropicalização dos ideais europeus liberal-burgueses. Outro aspecto do uso do mesmo mecanismo composicional pode se verificar na apropriação da forma do relato histórico, que fornece o enquadramento da narrativa, a qual, a partir disso, também se institui como paródia, nesse caso, de crônica histórica. Existem, contudo, outras referências ao Brasil colonial do século XVIII e às suas relações com a coroa portuguesa, então mediadas por uma elite, cujo poder se legitimava no relacionamento privilegiado com a metrópole: a autoridade científica de Simão Bacamarte é respaldada pelo seu *status* social e condição de protegido do *el-rei*. Afora isso, o autor mostra o incipiente surgimento de uma nova classe de indivíduos, cuja prosperidade se fundava antes no trabalho que nos privilégios aristocráticos. É o que se apreende da figura do artesão Mateus, que, após de ter enriquecido fabricando albardas, adquirira o hábito de estender-se no jardim, antes do almoço, a contemplar a casa que fizera construir para si.

Vê-se, pois, que ambos os textos dialogam com a tradição cultural – teológico-filosófica, filosófico-científica – e com a História, sem falar, evidentemente, no diálogo que os dois contos mantêm com a tradição literária. *Cândido* é um conto filosófico satírico no qual a paródia atua como signo de desvalorização da ordem providencial postulada pela metafísica de Leibniz servindo, juntamente com a ironia que governa o texto, a um propósito moralista. Aliás, esse é o sentido dominante da sátira de Voltaire. Embora duvide da natural bondade humana, esse autor crê no sonho iluminista, isto é, no aperfeiçoamento das sociedades, na expansão contínua do progresso, na elevação do espírito do homem por meio da instrução e do trabalho, únicas ferramentas capazes de libertá-lo das formas inferiores da vida. A sátira machadiana, por seu turno, não pretende ser instrumento corretivo, com efeito, ela serve, antes, à tematização da ambivalência moral da humanidade, relativizando, ao mesmo tempo, os valores instituídos através do riso irônico que subverte e desautoriza a norma vigente. Com isso, Machado de Assis assevera sua posição crítica em relação aos principais discursos da cultura de sua época. Em “O Alienista”, os principais alvos são a doutrina positivista e o cientificismo progressista, assumidos, não raro, como profissões de fé por um segmento das elites intelectual e política brasileira na segunda metade do século XIX. Assim, Machado de Assis usa a figura do alienista alienado para questionar a presunção de Verdade da ciência e

as motivações ocultas sob a obsessão científica. Nesse contexto, a paródia, ao contrário do que se vê em *Cândido*, não implica desvalorização ou rebaixamento do discurso parodiado, mas tão somente a problematização de certos aspectos ideológicos que são inseparáveis da prática da ciência.

Outra aproximação que se pretende fazer é entre Machado de Assis e Jonathan Swift (1667-1745), escritor irlandês também mencionado em “Teoria do Medalhão”, quando o pai, desaconselhando ao filho o uso da ironia, descreve-lhe a genealogia dessa inconveniente estratégia discursiva. Satirista polêmico, repudiado não apenas pelos contemporâneos, mas pelas gerações que logo se sucederam, Swift notabilizou-se por uma ironia extremamente mordaz, cujo exemplo mais radical vê-se em *Uma Modesta Proposta* (1729), panfleto político-satírico no qual o autor, deão da catedral de São Patrício em Dublin, sugere que os filhos de gente pobre da Irlanda sejam criados como gado para fornecer carne à mesa dos ricos do reino, impedindo, dessa maneira, *que sejam um peso para os seus pais ou país; e para torná-los úteis ao povo* (SWIFT, 1999, p. 491). Mas a obra a ser examinada é *As Viagens de Gulliver*, seu texto mais conhecido e anterior àquele. Publicado em Londres, em 26 de outubro de 1726, essa obra foi escrita quando Swift já havia perdido a posição de destaque que desfrutara na corte. Após a queda dos *tories* e morte da rainha Ana, em 1714, ele parte para o exílio na Irlanda onde, em 1720, dá início a uma campanha em defesa de seus compatriotas com o panfleto *A Proposal for the Universal Use of Irish Manufacture*. Morre em 19 de outubro de 1745 e é enterrado na catedral de São Patrício. Swift deixou escrito o próprio epitáfio – *Ubi Saeva Indignatio/Ulterius/Cor Lacerare Nequit* – que pode ser traduzido assim para o português: *Ele foi para onde a violenta indignação não pode mais dilacerar seu coração*.

As Viagens de Gulliver surgiram sete anos após a também famosa narrativa de viagem, *As Aventuras de Robinson Crusóé*, romance no qual o inglês Daniel Defoe representava a emergência do capitalismo moderno, mediante o processo de aburguesamento de uma personagem concebida à luz da ideologia econômica vigente (WATT, 1996, p. 64). Ao contrário da obra de Defoe, que valida e enaltece o individualismo burguês, *As Viagens de Gulliver* constituem-se em uma crítica ao poder, à política e a ciência, construída a partir de uma perspectiva que rejeita qualquer ilusão sobre a natureza humana. Com efeito, o autor parece ter antes se apropriado da forma da narrativa de viagem, quer dizer, parodiado esse gênero que se tornara popular na época, para fazer seus comentários sobre o que o indignava

de modo menos ostensivo, disfarçado, então, mais livre. A história – suposto relato de Lemuel Gulliver sobre suas quatro incríveis viagens – inicia com a personagem informando dos acontecimentos que lhe sucederam após ter sobrevivido ao naufrágio do navio, no qual prestava serviço como cirurgião e acordado na praia, totalmente imobilizado, preso por fios e estacas ao solo. Essa circunstância inusitada fora o começo de uma aventura, uma viagem com quatro escalas no mundo da desrazão. A primeira delas em Lilipute, a terra dos pequeninos, que oferece uma versão miniaturizada da sociedade humana. Experimentando-se gigante, Gulliver compartilha com o leitor uma perspectiva do alto em relação à vida naquele país – organização, política, costumes – ressaltando-lhe particularidades que se prestam à analogias com o Estado inglês. As lutas entre os dois partidos do reino de Lilipute, cujos membros se diferenciam pelo uso de sapatos de salto alto e de salto baixo, são, provavelmente, uma referência às disputas entre *tories* e *whigs*. Do mesmo modo, Blefuscu, o poderoso reino inimigo, deve representar a França, país que muitas vezes, ao longo de séculos, esteve em guerra com a Inglaterra. A acusação que por fim pesa sobre Gulliver também lembra a denúncia feita contra o ministro britânico Henry Saint-John, o visconde de Bolingbroke, cujos oponentes políticos acusaram de traição com os embaixadores da França por ter preferido um acordo de paz vantajoso para a Inglaterra, no momento em que as duas nações disputavam a hegemonia na Europa, em vez de levar a guerra adiante até a subjugação completa dos franceses. Enfim, nesse mundo de indivíduos minúsculos que, vistos do alto, parecem moverem-se como formigas, Gulliver é feito prisioneiro, condição em princípio absurda se considerarmos sua agora enorme estatura. Esse artifício de Swift prova-se, no entanto, adequado à elaboração da ironia que conforma a sátira, pois a representação de ações insólitas por indivíduos tão pequenos é mais facilmente percebida do que quando a humanidade as encena. A corte de Lilipute torna-se, conseqüentemente, engraçada para o leitor que, através do olhar Gulliver, vê com superior distanciamento suas disputas políticas, sua linguagem e solenidades até reconhecê-las como um conjunto de imagens do irracional.

O temperamento dócil do *Homem-Montanha* acaba despertando a simpatia do imperador, que se pronuncia no Conselho, em plenário, por sua liberdade, a qual lhe é, por fim, concedida, mediante o juramento pela observância e assinatura de oito artigos que determinavam seu comportamento e obrigações para com o reino. Certo dia, Reldresal, primeiro secretário dos Assuntos Particulares, compartilha com Gulliver sua preocupação com o futuro de Lilipute, externamente ameaçada de invasão por Blefuscu e internamente por dissidências políticas:

Calculamos que os Tramecksan, ou saltos altos, nos excedam em número, mas o poder está inteiramente em nossas mãos. Andamos, porém, um pouco apreensivos, pois Sua Alteza Imperial, o herdeiro da coroa, mostra um certo pendor para os saltos altos como facilmente se nota pelo fato de um dos seus saltos ser mais elevado do que o outro, o que o faz vacilar quando anda (SWIFT, 2004, p. 42).

Além dos saltos altos e baixos, há também a dança da corda, outra imagem *nonsense* que combina o absurdo com o ridículo na sátira do autor à política e ao poder:

Esta habilidade é praticada apenas por aqueles que aspiram a boas situações e favores da corte. Com esse fim exercitam-se na modalidade desde a juventude, não sendo obrigatório que tenham ascendência nobre ou educação liberal. Assim, quando quer por morte ou descrédito, vaga um cargo importante (o que acontece freqüentemente), cinco ou seis destes candidatos obtêm do imperador o consentimento para divertir Sua Majestade e a corte com a dança da corda. Quem saltar mais alto sem cair da corda, consegue o cargo. Muitas vezes até aos altos magistrados é pedido que saltem na corda e mostrem a sua habilidade, de modo a convencerem o imperador de que não perderam as suas faculdades (id. p. 32-33).

A linguagem da liturgia do poder também é alvo da crítica de Swift. O autor a mostra como um jargão vazio, que ostenta e celebra o não-sentido, constituindo-se, ele próprio, no poder real e no signo de sua irracionalidade. Na passagem a seguir, o autor satiriza o uso cerimonial da linguagem para ressaltar a vacuidade do poder do minúsculo imperador de Lilipute,:

Golbasto Momarem Evlame Gurdilo Shefin Mullu Ullly Gue, mui poderoso imperador de Lilipute, delícia e terror do universo, cujos domínios se estendem por cinco mil “blustrugs” (cerca de doze milhas em circunferência) até as extremidades do globo, rei dos reis, mais alto que os filhos dos homens, cujos pés oprimem a Terra até ao centro e cuja cabeça toca o Sol, de quem um aceno de cabeça faz tremer as pernas a todos os poderosos do mundo; belo como a Primavera, agradável como o Verão, pródigo como o Outono e terrível como o Inverno – faz saber (id., p. 37).

Posto em liberdade, Gulliver se oferece para servir Lilipute na guerra contra Blefuscu. Coloca em ação um plano por meio do qual captura parte da armada inimiga, forçando o reino vizinho a propor um vantajoso acordo de paz. O sucesso do empreendimento lhe granjeia o título de *Nardac*, a mais elevada honraria concedida entre eles. Todavia, Gulliver não tarda a provar a hipocrisia, a ingratidão e a crueldade da corte de Lilipute. É secretamente informado de que irão acusá-lo de alta traição. Os artigos do processo de *impeachment* efetivam o absurdo-cômico de uma retórica pomposa, produzida por indivíduos de mesquinha estatura moral, como também atesta o relato dos debates sobre o castigo a ser infligido à Gulliver:

[...] Reldresal, primeiro-secretário de Assuntos Particulares, que sempre provou ser teu amigo verdadeiro, foi chamado pelo imperador a dar o seu parecer, o que ele fez, correspondendo à boa opinião que fazes dele. Admitiu que os teus crimes eram grandes, mas que havia ainda lugar para misericórdia, a mais recomendável das virtudes num príncipe, e pela qual Sua Majestade era tão justificadamente louvada. Disse que a sua amizade para contigo era conhecida publicamente, que talvez o júri mais honrado o considerasse parcial, mas que, no entanto, obedecendo à ordem que recebera, exporia livremente os seus sentimentos. Que se Sua Majestade, em consideração pelos teus serviços e conforme à sua própria inclinação misericordiosa, se dignasse a poupar-te a vida e apenas desse ordem para te tirarem os olhos, ele humildemente supunha que, em certa medida e por esse meio, seria feita justiça e todos aplaudiriam a clemência do imperador, assim como o procedimento justo e generoso daqueles que têm a honra de ser seus conselheiros; que, com a perda dos teus olhos, tu não serias afetado na tua força física, pela qual ainda poderias ser útil a Sua Majestade [...] (SWIFT, 2004, p. 62-63).

A punição sugerida por Reldresal foi considerada demasiado branda, por isso, ficou acertado que, além de perder os olhos, Gulliver teria a alimentação gradualmente diminuída para que morresse à míngua. Diante de tais informações, o mesmo resolve fugir para Blefuscu, de onde finalmente consegue voltar à Inglaterra.

Nessa primeira viagem, Gulliver é apresentado à luz de valores que induzem o leitor a uma identificação positiva com a personagem. Desperta-nos simpatia sua natureza cordata, tolerante, comparada à ridícula desumanidade da corte de Lilipute. Com efeito, a excelente humanidade de Gulliver, sua gentileza, cooperação, respeito e adaptação aos costumes da terra estrangeira harmoniza-se com a idéia de uma consciência liberal, fundada nos melhores valores da civilização. Na segunda viagem, a perspectiva, no entanto, se inverte, pois, sendo Brobningnag uma terra de gigantes, Gulliver experimenta ali uma drástica diminuição de *status*, que é acompanhada das humilhações decorrentes de sua insignificante estatura. Sob tão desvantajosas circunstâncias, a própria manutenção do orgulho e da auto-estima o faz parecer ridículo. Ademais, tornando-se objeto de riso, fica-lhe também mais difícil conduzir-se com a mesma nobreza que em Lilipute. Outro motivo de perturbação é o olhar microscópico de Gulliver. Ele oferece uma visão grotesca do corpo dos gigantes, e, por analogia, do corpo dos seres humanos. Contudo, o aspecto mais significativo dessa viagem são as conversas de Gulliver com Sua Majestade. Imbuído do orgulho de súdito da coroa inglesa, o visitante faz uma longa exposição sobre o governo e a vida social da Inglaterra, ouvindo, ao final do relato, duras críticas aos seu país:

Ficou extremamente surpreendido com a resenha histórica que lhe apresentei dos acontecimentos ocorridos no nosso país durante o último século, chamando a atenção para o fato de não passarem de um sem número de conspirações, rebeliões, assassínios, massacres, revoluções e deportações; na verdade, os mais desastrosos

efeitos que a avareza, facção, hipocrisia, perfídia, crueldade, paixão, loucura, ódio, inveja, luxúria, malícia e ambição poderiam produzir (SWIFT, 2004, p. 122).

Dessa vez é o rei quem observa do alto o comportamento da sociedade européia. Vê-se, mais adiante, a conclusão da Sua Majestade:

Mas, de tudo o que colhi da tua própria descrição e das respostas, que com tanta dificuldade extorqui de ti, não posso deixar de concluir que os teus compatriotas constituem a mais pernicioso raça de vermes odiosos que a natureza jamais permitiu que rastejassem na face da terra (id., p. 123).

Ferido no orgulho pátrio, Gulliver atribui a indignação do monarca à ignorância e preconceito, a uma tacanhez de espírito por viver isolado do resto do mundo, privando-se do contato com os países mais cultos da Europa. Para confirmar esse ponto de vista, narra o horror com o qual Sua Majestade ouviu a descrição dos efeitos destrutivos da pólvora, recusando-se a receber de presente o segredo dessa invenção que lhe poderia garantir o poder absoluto sobre os súditos. Na segunda viagem, o rei de Brobdingnag figura a simplicidade e a nobreza de espírito, enquanto Gulliver representa um mundo de desrazão e de corrupção moral. Sua defesa da superioridade européia serve, ironicamente, para demonstrar o contrário, ou seja, o nível de bestialidade a que o homem dito civilizado pode chegar. Se o Gulliver, gigante em Lilipute, encarnava os melhores valores humanos, o que se destaca no homúnculo da segunda parte é o lado ignóbil da mesma natureza humana. Essa alternância de perspectiva na obra relativiza tanto a noção de beleza – Gulliver tinha uma aparência repugnante ao olhar dos liliputianos – como o valor das realizações da cultura européia, sugerindo uma insignificância cósmica, que também se traduz em ironia. Ao final de dois anos de permanência entre os gigantes, a caixa na qual Gulliver habitava é roubada por uma águia, caindo depois das alturas no mar, de onde a personagem é resgatada por um navio inglês, que a leva de volta ao seu país.

Em sua terceira viagem, Gulliver atua somente como espectador. Da ilha voadora, ou flutuante, de Lapúcia – que, graças ao manejo da força magnética, pode ser conduzida às diferentes regiões dos domínios do rei – ele oferece a imagem de um mundo habitado por indivíduos com forma e proporção humanas, voltado para realizações da alta civilização – matemática, astronomia, música –, mas no qual se evidencia apenas o absurdo. O fato da ilha voadora ser um mecanismo sugere que seus habitantes não apenas se encontram distanciados da realidade, como essa foi convertida em um mecanismo e/ou processo mecânico. Os

lapucianos vivem tão apartados da experiência sensorial, que sua percepção estética dá-se no limite de conceitos matemáticos, assim, quando querem elogiar a beleza de uma mulher, descrevem-na usando termos geométricos como elipse, paralelogramo, quer dizer, por meio de uma relação arbitrária da forma humana com aquelas outras que existem nas suas mentes. Enquanto ignoram o conhecimento dos sentidos e nada percebem no dia-a-dia, as questões de ordem intelectual e abstrata os absorvem de tal modo, que dispõem de “servos-despertadores” para chamá-los de volta à realidade. Mas essa intensa especulação mental nunca se converte em sabedoria, é antes uma prática que sinaliza uma deformação da mente, do mesmo modo que a estranha disfunção visual: um dos seus olhos está voltado para dentro e o outro diretamente para cima. Dessa falta de sinergismo do olhar, que os impossibilita de dirigi-lo às coisas, provêm a absoluta incapacidade dos lapucianos contactarem com a natureza, seus conceitos distorcidos, seus sonhos vazios – eles parecem ter abolido em si tudo o que é humanamente criativo e construtivo – e as incríveis preocupações que os afligem – a possibilidade da Terra, por exemplo, ser tragada pelo Sol, ou que esse se apague e deixe de dar luz e calor ao mundo, provocando a destruição da Terra e de outros planetas – enquanto a infelicidade, causada por problemas urgentes e concretos, alastra-se por todo o reino.

Vivem num tal estado de alarme constante, motivado por todas essas apreensões e perigos iminentes, que não conseguem dormir tranquilos nem gozar sequer um pouco dos prazeres e divertimentos que a vida oferece. Quando de manhã se encontram, a primeira pergunta que se fazem uns aos outros é sobre o estado do Sol, qual o seu aspecto ao por-se e ao levantar-se e que esperanças haveria de evitar o choque com o cometa que está por vir (SWIFT, 2004, p. 152).

As damas lapucianas, no entanto, são despreocupadas e, segundo Gulliver, *prazenteiras*. Preferem, ao que parece, os cavalheiros estrangeiros aos meditativos esposos, comportando-se, não raro, de forma imprópria: *Como o marido está sempre absorvido na sua meditação, basta ele ter a mão papel e utensílios adequados e o seu despertador não estar presente para os outros dois se permitirem as maiores familiaridades, mesmo na sua frente.* (ib.)

Gulliver abandona a ilha voadora, aterrizando no domínio de Balnibardi, mais especificamente em sua capital, Lagado. Essa cidade, habitada por uma população miserável, abriga uma academia na qual os cientistas se ocupam de experimentos bizarros como casas construídas a partir do telhado, reciclagem de excrementos com o fim de obter o alimento original, entre outros. Tal obsessão científica, materializada em experimentos que avaliam erroneamente as necessidades humanas, fora responsável pela decadência da outrora pujante

agricultura de Balnibardi e pela a atual ruína e pobreza que assolavam a região. Conforme o testemunho de Lorde Munodio, o resultado de um desses empreendimentos fora a destruição, em sua propriedade, do moinho que sustentava sua família e servos para dar lugar a uma invenção que deveria ser mais eficiente, mas que não funcionou. Os projetos de Lagado redundam, pois, em uma atividade sem sentido, que só produz destruição, de fato, ela parece ser o reflexo de uma perversão originária do sentido das coisas.

A academia de Lagado constitui-se, muito provavelmente, em uma paródia da *Royal Society* de Londres, assim como os experimentos descritos por Gulliver devem ser uma paródia satírica das pesquisas divulgadas pela *Philosophical Transactions of the Royal Society* (DAVIS, 1974, p. 127). Swift chamaria desse modo a atenção para o perigo que representava o espírito de pesquisa, quando cientistas maus pensadores – à semelhança dos lapucianos – distanciavam-se das impressões sensoriais e das prioridades humanas na sua pretensão de alcançar uma suposta verdade eterna. Mas, na mesma passagem, a política também é alvo da sátira, como mostra o seguinte relato de Gulliver:

Visitei também a escola dos inventores políticos, que não me satisfez de modo nenhum, pois os professores pareciam-me todos uns insensatos, e não há nada que me dê maior melancolia. Estes infelizes propunham esquemas para persuadir os monarcas a escolherem os seus favoritos levando em conta a sua sabedoria, capacidade e virtudes; para que se ensinasse os ministros a terem sempre em vista o bem comum; para que se recompensasse o mérito, o talento e os serviços eminentes; para que se instruisse os príncipes a reconhecerem o seu verdadeiro interesse, identificando-o com o do seu povo; para que para os vários lugares públicos se escolhessem as pessoas verdadeiramente capazes de os exercer; e ainda muitas outras quimeras, que jamais inspiraram os homens, vindo tudo isso a confirmar aquele pensamento antigo de que não existe nada, por mais absurdo e irracional, que não tenha sido tomado como verdadeiro por alguns filósofos (SWIFT, 2004, p. 173).

Após deixar Lagado, Gulliver vai para a ilha de Gubbdubribb, cujo nome, segundo a interpretação da personagem, significaria ilha dos feiticeiros, ou magos. Essa visita oferece uma imagem que aprofunda a visão anterior de Lapúcia e Lagado como representações de um mundo sem sentido e desvitalizado, associando esse mundo, agora mais diretamente, à idéia de morte. É o que se deduz do encontro de Gulliver com o feiticeiro, governador da ilha, cujo palácio é freqüentado por fantasmas de mortos famosos com os quais ele conversa. Gulliver fica maravilhado com essa oportunidade única de ter contato com tão ilustres figuras.

[...] César, com a maior das naturalidades, confessou-me que nenhum dos atos mais grandiosos por ele praticados em vida se comparava em glória ao de o terem assassinado. Tive a honra de conversar bastante com Brutus, que me disse estarem o seu antepassado Junius, Sócrates, Epaminondas, Catão, o Jovem, Sir Thomas More e

ele próprio perpetuamente juntos, constituindo um sextunvirato, ao qual o mundo, por mais que dure, não poderá juntar um sétimo membro.

Não poderei descrever todo aquele vasto número de pessoas ilustres evocadas para satisfazer o meu insaciável desejo de ver perante mim o mundo representado em todos os seus períodos da antiguidade (id., p. 181- 82).

Após ter desfrutado da companhia de eminentes filósofos como Aristóteles e Descartes, o interesse de Gulliver se volta para a história moderna da Europa. Grande, no entanto, é o seu desapontamento ao descobrir quão pouca dignidade e heroísmo se revelavam na origem de muitas fortunas e títulos de nobreza. Suborno, perjúrio e fraude pareciam-lhe faltas até insignificantes frente à escandalosa corrupção moral manifestada nos relatos de incesto, prostituição das próprias esposas e filhas, traições, assassinatos. Gulliver admite terem essas descobertas abalado a profunda admiração que nutria por aqueles indivíduos de tão alta estirpe. Assim, ao encerrar sua estada em Gubbdubribb, o entusiasmo inicial fora já substituído por um sentimento de repugnância e amargura que se estendia ao gênero humano mas, particularmente, aos seus compatriotas:

Como todas as pessoas evocadas apareciam tal qual tinham sido em vida, vi, com grande mágoa, quanto o gênero humano não se tem modificado de há cem anos a esta parte. Quanto a devassidão, com todas as suas conseqüências e denominações, não tem alterado as feições do rosto, contraído os nervos, afrouxado os músculos, descorado e corrompido a carne aos ingleses (SWIFT, 2004, p. 187).

Após voltar da ilha de Gubbdubribb, Gulliver viaja ao reino de Luggnagg, onde ouve falar dos *struldbruggs*, ou imortais. Nessa última etapa da terceira viagem, a atmosfera torna-se profundamente sombria e melancólica. O sonho humano de imortalidade torna-se ironicamente um pesadelo, uma condenação a uma existência que se resume a um interminável processo de decadência, no qual os indivíduos experimentam níveis progressivamente inimagináveis de sofrimento e decrepitude, sem que haja uma perspectiva de fim para suas penas. Mesmo sem temer a morte, esses *struldbruggs* compartilham com os outros homens a insatisfação, o medo, a infelicidade, porque também pertencem ao gênero humano. Swift talvez os tenha criado como metáfora do horror que pode significar estar vivo. Assim, a terceira viagem, que iniciara entre indivíduos alheios aos fatos da existência humana, encerra apontando para uma realidade inevitável e dolorosa.

Depois de tudo o que ouvi e vi, o leitor facilmente compreenderá porque calei dentro de mim aquela ânsia de viver eternamente. Senti-me profundamente envergonhado pelas ilusões que formulara e na altura pensei que, por mais horrível que a morte fosse, preferia-a, mil vezes, a viver daquele modo. O rei, posto ao par de tudo o que

se passara entre mim e os meus amigos, gracejou amavelmente comigo, propondo-me que eu levasse um casal de *struldbruggs* para o meu país, para ensinar os meus compatriotas a não recearem a morte (id., p. 197-98).

Na quarta e última viagem de Gulliver, ao país dos Houyhnhnms, o alvo da sátira de Swift não é mais a corrupção moral e a insanidade humanas, mas o orgulho que fazia os indivíduos da sua espécie, incluindo o leitor, imaginarem-se capazes de viver à luz da razão. Com isso, o autor ataca doutrinas filosóficas como, por exemplo, as de Locke e de Leibniz, que professavam a dignidade da natureza do homem, estimulando-lhe uma renovada crença na razão. Nessa última parte do romance, a análise domina sobre a ação narrativa. O encontro de Gulliver com Houyhnhnms e depois com Yahoos promove-lhe a destruição da auto-imagem positiva, do bom conceito que formara de si com base nos padrões e valores da civilização. Daí por diante, Swift detém-se na análise, por um lado, da repercussão do fato na subjetividade da personagem e, por outro, das causas da perversidade dos humanos, que se utilizam da inteligência para atingir inacreditável patamar de corrupção e vileza.

O procedimento adotado pelo autor para intensificar o poder corrosivo da sua sátira foi cindir a natureza humana em razão e instinto, fazendo Houyhnhnms e Yahoos encarnarem cada qual um desses aspectos. Os primeiros cujo nome significaria “perfeição da natureza”, representam, a despeito de terem forma de cavalo, um inatingível ideal de racionalidade, virtude e justiça, conforme atestam as palavras de Gulliver ao descrever os seres aos quais passara a tributar imenso respeito e admiração:

Atendendo a que os Houyhnhnms nasceram todos com grande inclinação para a virtude, e nem mesmo concebem a idéia de maldade numa criatura de raciocínio, a sua máxima principal consiste em cultivar a “razão” e deixar-se guiar por ela em todas as ocasiões. Entre eles a “razão” não é uma questão problemática, de modo a permitir a argumentação plausível em sentidos opostos, mas impressiona o indivíduo numa convicção imediata, pelo que, necessariamente, também não admite ser confundida, ofuscada, desvirtuada pela paixão e interesse. Lembro-me que foi com extrema dificuldade que consegui levar o meu amo a compreender o significado da palavra “opinião”, ou a possibilidade de discussão, pois a “razão” ensina-nos a negar ou afirmar apenas aquilo de que temos a certeza, porque para além do nosso conhecimento nada disso nos é possível (SWIFT, 2004, p. 245).

Com efeito, o modo de vida dos Houyhnhnms não é acessível, nem parece ser um modelo relevante para os seres humanos. Eles são pouco curiosos e criativos, não estabelecem vínculos pessoais e o próprio casamento é concebido apenas como uma ação necessária a um ser racional. Como nos Houyhnhnms racionalidade e natureza se equivalem, suas virtudes não resultam do triunfo sobre os instintos e as paixões, mas simplesmente de não estarem

sujeitos a essas coisas, da mesma forma que também são imunes ao medo da morte. Os Yahoos, por outro lado, são a imagem da completa degeneração do humano ou da bestialidade a que conduz a vida orientada pelo instinto. Eles são uma sátira do autor à humanidade que, embora seja capaz de usar a razão, compartilha com os Yahoos sua propensão para o mal. Na passagem a seguir, o autor mostra com que repugnância Gulliver descobriu-se semelhante aos medonhos Yahoos:

A besta e eu fomos colocados frente a frente e as nossas caras cuidadosamente comparadas, tanto pelo chefe como pelo criado, enquanto repetiam várias vezes a palavra “Yahoo”. São indescritíveis o horror e o espanto que senti ao reconhecer naquele abominável animal um perfeito homem. [...] As patas dianteiras do *yahoo* distinguem-se das minhas mãos apenas pelo comprimento das unhas, a aspereza e tom acastanhado das palmas e os pelos nas costas. O mesmo valia para os nossos pés, o que os cavalos não puderam apreciar por causa do meu calçado. Essa mesma semelhança estendia-se a todo o resto do corpo [...] (SWIFT, 2004, p. 210).

Adiante, Gulliver volta a expressar o mesmo asco, complementando o quadro com outros dados que obtivera estudando a natureza das tais criaturas. O detalhe da cor dos pelos dos Yahoos de pior índole é, possivelmente, uma referência satírica do autor à raça anglo-saxônica.

Pelo que pude observar, os Yahoos parecem ser, de todos os animais, os menos susceptíveis de ensino, não indo as suas capacidades para além de carregarem fardos. É minha opinião, porém, ser este defeito exclusivamente devido à sua disposição perversa e indomável, pois de resto são astutos, maliciosos, traiçoeiros e vingativos. São fortes e robustos, mas cobardes, o que, conseqüentemente, os torna insolentes, abjetos e cruéis. Observou-se que os ruivos de ambos os sexos são mais libidinosos e maldosos que os outros, que eles também superam, de muito, em força e atividade (id., p. 244).

Gulliver adota a visão simplista dos Houyhnhnms e aceita o julgamento deles sobre a sua espécie, mergulhando em amarga misantropia. Tendo considerado as virtudes daqueles opostas à corrupção humana e percebido a semelhança entre homens e Yahoos, a personagem só consegue distinguir o *yahoo* no homem. Com aversão a si próprio, Gulliver passa a cultivar atitudes e gestos de cavalo, mas a despeito disso, seu amo é constrangido a cumprir a “exortação” da assembléia, conforme a qual Gulliver, sendo um *yahoo*, não poderia permanecer sob o seu teto.

A personagem deixa a terra dos Houyhnhnms a bordo de uma canoa, sendo mais tarde resgatada por um navio português. O capitão, D. Pedro, é descrito como um homem educado e bondoso, de surpreendente civilidade para um *yahoo*. Contudo, ao chegar na Inglaterra, a

repugnância e desprezo que sente por todos, inclusive pela família, faz da sua vida um tormento.

O cordial e amável Gulliver da viagem a Lilipute transformou-se, pois, em alguém que aprendeu a odiar os semelhantes ao querer limitar sua complexa natureza somente à razão. Swift satiriza, desse modo, tanto os esquemas filosóficos, na sua pretensão de resolver os males da humanidade, como o orgulho do homem civilizado, chamando atenção para a ambivalência que o caracteriza. Assim, para Swift, o homem não é um ser racional, mas apenas capaz de usar a razão, e essa deve vigiar os instintos, para controlar sua irredutível inclinação para o mal. Consideramos, por isso, que a sátira de Swift, embora finalize como um ataque feroz à estupidez e corrupção da humanidade, ela tem o propósito moralista de corrigir esses vícios.

Voltando à comparação, dessa vez, entre Machado de Assis e Jonathan Swift, buscar-se-á, primeiramente, demonstrar a existência de pontos comuns, na ficção desses autores, no que diz respeito ao aproveitamento de temas, motivos e estratégias composicionais.

Dentre as aproximações possíveis, destacaremos, por enquanto, o sistema partidário de reino de Lilipute e aquele descrito pelo cômico Vargas (“A Sereníssima República”, 1882 - *Papéis Avulsos*) em conferência aos concidadãos quando, para *ressalvar os direitos da ciência brasileira* – sua primazia em relação às pesquisas sobre o mesmo assunto em curso na Inglaterra – divulga ter descoberto uma espécie de aranha dotada de fala e capacidade de organização social. Como era necessário achar uma forma de governo para a recém-criada sociedade das aranhas, o cômico relata ter se decidido pela república, adotando-a ao modo de Veneza, copiando-lhe, inclusive, o sistema eleitoral:

Entre os diferentes modos eleitorais da antiga Veneza, figurava o do saco e bolas, iniciação dos filhos da nobreza no serviço do Estado. Metiam-se as bolas com os nomes dos candidatos no saco, e extraía-se anualmente um certo número, ficando os eleitos desde logo aptos para as carreiras públicas. Este sistema fará rir aos doutores do sufrágio; a mim não. Ele exclui os desvãos das paixões, os desazos da inépcia, o congresso da corrupção e da cobiça. Mas não foi só por isso que o aceitei; tratando-se de um povo tão exímio na fiação de suas teias, o uso do saco eleitoral era de fácil adaptação, quase uma planta indígena (ASSIS, 2004, v. 2, p. 342).

E referindo-se depois aos partidos:

[...] faleceu o primeiro magistrado, e três cidadãos apresentaram-se candidatos ao posto, mas só dous importantes, Hazeroth e Magog, os próprios chefes dos partidos.

Devo explicar-vos estas denominações. Como eles são geômetras, é a geometria que os divide em política. Uns entendem que a aranha deve fazer as teias com fios retos, é o partido retilíneo; – outros pensam, ao contrário, que as teias devem ser trabalhadas com fios curvos; – é o partido curvilíneo. Há ainda um terceiro partido, misto e central, com este postulado: as teias devem ser urdidas de fios retos e fios curvos; é o partido reto-curvilíneo; e finalmente, uma quarta divisão política, o partido anti-reto-curvilíneo, que fez tábua rasa de todos os princípios litigantes, e propõe o uso de umas teias urdidas de ar, obra transparente e leve, em que não há linhas de espécie alguma (ASSIS, 2004, v. 2, p. 343).

Se os partidos da Sereníssima República parecem tão absurdos quanto os de Lilipute, isso se deve, provavelmente, ao fato de que em ambas as sociedades a política é uma encenação cujo sentido, encoberto pela retórica solene, não vai além de promover disputas e alimentar vaidades. Por outro lado, se as contendas entre os partidos políticos de Lilipute – dos saltos altos e dos saltos baixos – dizem respeito às lutas entre *tories* e *whigs* no reino de sua majestade da Inglaterra, a Sereníssima República e seu curioso sistema de eleição parecem aludir à legislação eleitoral do Segundo Reinado, que, durante muito tempo, favorecera abusos e fraudes por meio de um sistema de lista e nomeação de votantes pela junta de qualificação. Os eleitos por essa complexa teia de interesses e influências políticas eram, metaforicamente, tirados de um saco preenchido com os nomes dos candidatos qualificados na forma da lei. Em 1881, houve a reforma do sistema eleitoral através da Lei Saraiva, que instituía o título de eleitor e o voto direto. A exigência de renda mínima era mantida, mas o direito ao voto estendia-se agora aos não-católicos, aos brasileiros naturalizados e aos libertos.

Voltando ao conto de Machado de Assis, o leitor é informado de que, a despeito das emendas que reformavam a lei, introduzindo-lhe medidas para prevenir os erros e as fraudes, o sistema eleitoral da Sereníssima República revelou-se falho. O narrador conclui o relato sugerindo que, enquanto faltar “sapiência” à jovem república, haverá uma infundável sucessão de tentativas para se criar um sistema eleitoral imune à fraude, levando o leitor a perceber que essa tarefa excede a de Penélope, pois se constituirá, verdadeiramente, em um tramar sem fim, considerando-se que a dita “sapiência de Ulisses” não excluirá a natural inclinação do homem para o vício.

No prólogo de “Uma Excursão Milagrosa”, 1866 (*Outros Contos*), Machado de Assis, ao referir-se às narrativas de viagem, menciona a obra de Swift, afirmando, em seguida, que o relato da aventura de sua personagem parecerá ainda mais extraordinário que a narrativa das viagens de Lemuel Gulliver. Com isso, Machado de Assis ativa no leitor sua memória de

leitura indicando, ao mesmo tempo, de modo irônico, que “Uma Excursão Milagrosa” mantém uma relação intertextual com as narrativas de viagem e, particularmente, com a obra daquele autor irlandês.

Suponho que os leitores terão lido todas as memórias de viagem, desde as viagens do Capitão Cook às regiões polares até as viagens de Gulliver, e todas as histórias extraordinárias desde as narrativas de Edgar Poe até os contos de Mil e Uma Noites. Pois tudo isso é nada à vista das excursões singulares do nosso herói, a quem só falta o estilo de Swift para ser levado à mais remota posteridade (ASSIS, 2004, v. 2, p. 759).

Conforme se viu na primeira análise de “Uma Excursão Milagrosa”, o protagonista Tito, após sua viagem, compartilha com Swift o ostracismo, amargo destino daqueles que expõem as fraquezas dos homens, ridicularizando-lhes a vaidade.

É a sorte de todos quantos entendem dever dizer o que sabem; nem se compra por outro preço a liberdade de desmascarar a humanidade.

Declarar guerra à humanidade é declará-la a toda a gente, atendendo-se a que ninguém há que mais ou menos deixe de ter no fundo do coração esse ápide venenoso.

Isto pode servir de exemplo aos futuros viajantes e poetas, a quem acontecer a viagem milagrosa que aconteceu ao meu poeta.

Aprendam os outros no espelho deste. Vejam o que lhes aparecer à mão, mas procurem dizer o menos que possam as suas descobertas e as suas opiniões (id., p. 770-71).

Com efeito, no comentário acima, Machado de Assis enuncia a principal diferença entre o seu modo de satirizar e o de Swift. Esse último adotou, tal como a personagem machadiana, preferencialmente o ataque direto, violento e sentencioso, enquanto o autor brasileiro persistiria no método oblíquo, no ponto de vista distanciado, que tudo relativiza, evitando a formulação de julgamento moral.

Em “Uma Excursão Milagrosa”, a liturgia do poder e o uso cerimonial da linguagem também são alvos da sátira de Machado de Assis que, assim como Swift, expõe o dezarrazoado ridículo da vaidade humana, mostrando como os rituais do poder não passam, muitas vezes, de uma encenação de sua própria vacuidade.

O próprio soberano tinha por coifa um pavão vivo, atado pelos pés, a uma espécie de solidéu, maior que o dos nossos padres, o qual por sua vez ficava firme na cabeça por meio de duas largas fitas amarelas, que vinham atar-se debaixo dos reais queixos. Coifa idêntica adornava a cabeça dos gênios da corte, que correspondem aos viscondes desse mundo, e que cercavam o trono do brilhante rei. Todos aqueles

pavões, de minuto a minuto armavam-se, *apavoneavam-se*, e davam os guinchos do costume.

Quando entrei na grande sala pela mão da visão, houve um murmúrio entre os fidalgos quiméricos. A visão declarou que ia apresentar um filho da terra. Seguiu-se a cerimônia de apresentação, que era uma enfiada de cortesias, passagens e outras cousas quiméricas, sem excluir a formalidade do beija-mão. Não se pense que fui eu o único a beijar a mão do gênio soberano; todos os gênios presentes fizeram o mesmo, porque segundo ouvi depois, não se dá naquele país o ato mais insignificante sem que esta formalidade seja preenchida (ASSIS, 2004, v. 2, p. 765).

O não-sentido que rege a vida dos habitantes desse país é, como se verá mais adiante, o resultado de mentes nutridas pela atmosfera quimérica que os rodeia. Essa mesma atmosfera forneceria a substância branca, leve, fofa e volátil que compõe a massa cerebral daqueles que, em nosso planeta, revelam disposições quiméricas como certos estadistas, poetas, etc.

Considerando-se o trecho a seguir, ressaltamos a semelhança da concepção da personagem com aquelas descritas na terceira viagem de Gulliver, especialmente, com os habitantes da ilha de Lapúcia:

Este chefe tinha uma cara insinuante, mas, como todos os quiméricos, era sujeito a abstrações, de modo que não pude arrancar-lhe mais uma palavra, porque ele ao dizer as últimas começou a olhar para o ar e a contemplar o vôo de uma mosca. Este caso atraiu os companheiros, que se chegaram a ele e mergulharam-se todos na contemplação do alado inseto (id., p. 767).

É também notória a inversão de sentido expressa no discurso do filósofo quimérico em defesa da vaidade, transformada em substância e fundação moral do indivíduo, em superioridade de espírito que confirma as qualidades do sujeito, sobretudo quando impressiona os demais, provocando-lhes admiração.

Dizia o filósofo:

– Meus caros filhos, o universo é composto de maldade e invejas. Não há talento, por mais prodigioso, que não seja ferido pela seta da calúnia e do desdém dos egoístas. Como fugir a esta triste situação? De um modo único. Que cada um começando a viver deve logo compenetrar-se de que nada há acima de si, e desta convicção própria nascerá a convicção alheia. Quem há de contestar o talento de um homem que começa por senti-lo em si e diz que o tem?

Os ouvintes alçaram a voz e num coro exclamaram:

– Muito bem.

O filósofo continuou:

– Dirão que isso é vaidade; mas se bem compreendeis a nossa natureza e a natureza dos outros deveis saber que isso que lá embaixo se chama vaidade não é entre nós outra coisa mais do que a verdadeira tensão do espírito, a consciência da nossa elevação moral (ASSIS, 2004, v. 2, p. 768).

Contudo, a despeito da desrazão que domina esse país das Quimeras, não se trata de um mundo propriamente desvitalizado, como o da terceira viagem de Gulliver. A representação da vaidade e do não-sentido nas esferas do poder político e intelectual não invalida, no conto de Machado de Assis, as influências potencialmente benéficas da fantasia e da utopia para uma atividade criativa e humanizadora, no caso, a arte dos poetas. Sob esse ponto de vista, a sátira de Machado de Assis tem, comparada a de Swift, um caráter menos cáustico e detrator da natureza das realizações humanas, superando-a, ao mesmo tempo, no humor. Não nos parece despropositado cogitar que o autor brasileiro tenha se inspirado em *As Viagens de Gulliver*, quando escreveu “Uma Excursão Milagrosa”, vê-se, no entanto, que essa absorção deu-se via paródia, havendo uma reelaboração estética de temas e motivos que marcam sua diferença em relação ao texto de Swift.

Examinando-se mais três contos satíricos do autor brasileiro: “As Academias de Sião”, 1884 (*Histórias sem Data*); “Uma Visita de Alcibíades”, 1876 (*Papéis Avulsos*); “O Imortal”, 1882 (*Relíquias da Casa Velha II*), percebe-se, no primeiro deles, que a sátira do orgulho acadêmico já se faz anunciar pelo tom jocoso com que o narrador propõe que se suponha verídica a existência de academias em Sião. Esse presumido acordo forjaria o objeto ficcional para as críticas bem-humoradas de Machado de Assis, paralelo à história da troca de almas entre o jovem rei Kalaphangko. O leitor depara-se então com a narrativa dos desvarios de uma classe de auto-proclamados sábios, cujas divergências teóricas tornam-se pretexto para que protagonizem cenas de violência explícita, indignas do elevado espírito que representam.

Veio primeiramente a controvérsia, depois a descompostura, e finalmente a pancada. No princípio da descompostura tudo andou menos mal; nenhuma das rivais arremessou um impropério que não fosse escrupulosamente derivado do sânscrito, que era a língua acadêmica, o latim do Sião. Mas dali em diante perderam a vergonha. A rivalidade desgrenhou-se, pôs as mãos na cintura, baixou à lama, à pedrada, ao murro, ao gesto vil, até que a academia sexual, exasperada, resolveu dar cabo das outras, e organizou um plano sinistro... [...] Caíram-lhes em cima, espumando de raiva. Os que puderam fugir, não fugiram por muitas horas; perseguidos e atacados, morreram na beira do rio [...]. Ao todo, trinta e oito cadáveres. Cortaram uma orelha aos principais, e fizeram delas colar e braceletes para o presidente vencedor, o sublime U-Tong. Ébrios da vitória, celebraram o feito com um grande festim, no qual cantaram esse hino magnífico: “Glória a nós, que somos o arroz da ciência e a luminária do universo” (ASSIS, 2004, v. 2, p. 468-9).

A radical contradição, ilustrada na passagem acima, constitui-se, pois, no centro irradiador de uma ironia, cuja voltagem se eleva ao nível satírico, quando exhibe a enorme discrepância entre o ideal de civilização, associado à instituição acadêmica, e os instintos que

transformam as disputas entre seus digníssimos membros em um espetáculo cruel e sangrento no qual até a celebração da vitória é representada como rito selvagem.

Aproximando novamente as ficções de Machado de Assis e de Swift, observaremos agora o compartilhamento da imortalidade, como tema, e da visita de fantasmas ilustres, como motivo, nas obras desses dois autores. Em “Uma Visita de Alcibíades”, a semelhança do que acontece na terceira viagem de Gulliver (*Glubdubdribb*), o nobre ateniense atende à evocação do narrador, apresentado-se para uma entrevista. Todavia, afora esse detalhe, as narrativas se desenvolvem de modos absolutamente distintos. No caso de Swift, o motivo serve ao tema principal da sua obra, ou seja, o testemunho do passado apresenta a História como uma sucessão de vilanias, confirmando a Gulliver uma imagem negativa da espécie humana. No conto machadiano, o olhar de Alcibíades introduz a perspectiva do Outro – o passado – sobre o presente do narrador, colocando-o em questão: *Nós éramos mais alegres; vivíamos [...]* (id., p. 357). Mas, a despeito dessa sombra de melancolia, o que domina é a relativização dos valores e da roupagem ideológicas do século, veiculada pelo humor satírico do autor que suscita o riso que tudo dilui, inclusive a credibilidade do narrador, tornando-o suspeito de alienação mental.

Como Eugênio Gomes assinala, em *Machado de Assis: influências inglesas* (1976), é possível que o autor brasileiro tenha se inspirado nos *struldbruggs*, da terceira viagem de Gulliver, para conceber “O Imortal”. Nesse conto, um médico homeopata, Dr. Leão, narra a história do pai, que teria nascido em Recife, há mais de dois séculos e era frade do convento de Iguaraçu, em 1639, ano em que ocorrera uma das invasões holandesas. Conforme o narrador, o pai deixara, nessa época, o convento, tendo sido acolhido por uma tribo de índios onde casou com a filha do chefe. Tempos depois, o sogro lhe mostrara um frasco com um líquido dizendo se tratar de um elixir da imortalidade. Rui de Leão – assim se chamava o pai do médico – a princípio não acreditou que a substância produzisse tal efeito, todavia, estando uma vez às portas da morte, bebera metade do frasco. Um dia a aldeia foi invadida e mataram-lhe a esposa, seguiu então para Olinda levando consigo o que sobrara da poção. Com o fim do domínio holandês, rumou para a Europa, onde viveu toda a sorte de aventuras, exerceu diversos ofícios, teve um número incontável de amantes, foi condenado ao cadafalso, mas sobreviveu à execução. A morte não o aceitara. Continuava jovem, não cessava de acumular experiências e conhecimento. Mas, com o passar do tempo, o tédio foi tomando conta da sua vida e, como se não bastasse, veio-lhe o medo de enlouquecer, de tornar-se um *doudo eterno*.

Presenciou a Revolução Francesa, voltou para o Brasil em 1808, com a corte portuguesa. Participara desde então do processo histórico-político do país. Há dois anos era deputado, no entanto a política, como tudo o mais, o enjoava. Sua alma havia mergulhado na mais profunda melancolia.

Um dia, dizendo-lhe que não compreendia tamanha tristeza, quando eu daria a alma ao diabo para ter a vida eterna, meu pai sorriu com uma tal expressão de superioridade, que me enterrou cem palmos abaixo do chão. Depois, respondeu que eu não sabia o que dizia; que a vida eterna afigurava-se-me excelente, justamente porque a minha era limitada e curta; em verdade, era o mais atroz dos suplícios [...]. Tinha provado tudo, esgotado tudo; agora era a repetição, a monotonia, sem esperanças, sem nada (ASSIS, 2004, v. 2, p. 900).

O fim do sofrimento lhe é oferecido pelo princípio homeopático da cura pelo semelhante, assim, doente de excesso de vida, Rui de Leão tomou o que restara do elixir da imortalidade. Se na primeira vez o líquido lhe dera a vida, na segunda o mesmo curou-o, dando-lhe a morte.

O ponto de vista sobre a existência humana é, de fato, mais sombrio, nesse conto machadiano, do que na passagem dos *struldbruggs*, na terceira viagem de Gulliver. Isso porque, ao contrário desses seres que viviam como mortais até aproximadamente os trinta anos, quando começavam a cair em melancolia e depressão e nos quais a imortalidade não detinha o envelhecimento, deixando seus males se agravarem com a passagem do tempo, a personagem do conto não apenas permanece jovem, como usufrui de uma vida plena. O paradoxo é que, da perspectiva da imortalidade, a vida humana parece esvaziar-se de sentido em um ciclo infinito de repetições que mergulha o indivíduo na letargia de um tédio que se afigura antes morte incompleta que vida. Gulliver renuncia ao desejo de viver para sempre porque as informações que lhe são dadas sobre os *struldbruggs* não correspondem ao seu ideal de imortalidade. A personagem machadiana, por sua vez, dela abre mão porque, embora disponha das melhores condições, viver tornou-se um suplício, uma condenação.

Considerando-se o que foi visto a respeito das sátiras de Machado de Assis, Voltaire e Swift serão feitas agora algumas observações no sentido de objetivar confluências e divergências entre esses autores. Destaca-se, evidentemente, como principal aspecto em comum o largo uso que fazem da ironia como estratégia discursiva e da paródia como mecanismo textual. Viu-se, em capítulos anteriores, que Machado de Assis também parodiava outros discursos além de obras literárias, todavia, neste item, procurou-se indicar a presença

disseminada, ecos de *As Viagens de Gulliver* em contos do autor brasileiro, chamando a atenção para o uso particular que o mesmo faz desses elementos. Observou-se também que o satirista Swift não só parodia o *Philosophical Transactions of the Royal Society*, como sua própria obra deve ser uma paródia das narrativas de viagem ao estilo de Robinson Crusoe. Voltaire, por sua vez, satiriza a metafísica, no *Cândido*, por meio de uma paródia do sistema de Leibniz, aliás, do mesmo modo que Machado de Assis o faz no “O Alienista” em relação ao positivismo de Comte. Cumpre ressaltar que o conto de Voltaire parodia, ao mesmo tempo, outros gêneros como, por exemplo, os romances picaresco, de formação, de aventuras heróicas e galantes. As obras dos dois autores europeus foram escritas em uma época, na qual o ceticismo e a crença na corrupção da natureza humana cediam lugar, sob a influência de Descartes, ao racionalismo e à crença na inata bondade humana. Ambos autores atacam esse otimismo. Voltaire se volta igualmente contra a idéia de um governo divino que garantisse a ordem do mundo. Era um deísta, isto é, professava o credo de uma religião natural em que o conceito de Deus era reduzido às características que lhe poderiam ser atribuídas pela razão. Negava, com isso, a revelação bem como a idéia de que Deus se ocupasse da humanidade: Ele existe, é razão suficiente de todas as coisas, mas não se faz conhecer aos homens nem lhes dispensa um cuidado especial. Voltaire era descrente da natural bondade humana, porém acreditava no ideal iluminista do progresso por meio da instrução esclarecida – que liberta o homem da superstição e da ignorância – e do trabalho concentrado. Swift parece ser um racionalista que perdeu a fé na razão, ou melhor, perdeu a fé na capacidade de ela sozinha orientar a vida humana e fazer o indivíduo senhor de si mesmo, isso porque, sendo as paixões parte de nossa natureza, a razão talvez só possa dar conta delas, se guiada pela consciência e pela fé em Deus. Mas o fato é que tanto um autor quanto o outro escreveram sátiras moralistas, no sentido de que ambos censuram a torpeza humana em nome de uma ordem justa das coisas, que eles pretendem restaurar por meio da denúncia e do julgamento imposto. Assim – retomando a terminologia de Bhakthin – as sátiras de Voltaire e de Swift são discursos monológicos, de orientação didática, que propõem valores morais unívocos, universais e normativos. Identificamos aí a maior divergência de Machado de Assis em relação aos dois satiristas predecessores. Sua ironia não é feroz, mas fina e oblíqua, deixando espaço ao humor, ao riso que é dirigido às verdades estabelecidas, colocando-as à prova. Para isso, assume o ponto de vista do espectador distanciado que tudo analisa, porém sem paixão, e um modo de narrar ambíguo. Quanto ao critério moral, o autor brasileiro não defende valores ou verdades absolutas, ao contrário, a sátira machadiana questiona toda e qualquer presunção

de verdade – principalmente a crença nas virtuosidades do humano e no progresso da civilização – apresentando um caráter não-moralizante e dialógico que pode ser tomado como um dos principais aspectos de sua contemporaneidade, juntamente com as relações intertextuais e interdiscursivas presentes na sua ficção.

Em *Cândido*, a velha encerra o relato de suas desventuras afirmando que, embora muitas vezes tenha desejado morrer, nunca conseguiu dar fim a vida porque, a despeito de tudo a amava (VOLTAIRE, 1995, p. 51). Suas palavras talvez expressem o amor de Voltaire pela vida e – mesmo ressentido – pelos homens. No que diz respeito a Swift, o fato de Gulliver ter sido resgatado, ao final da história, por um *yahoo*, o capitão Pedro Mendes que, segundo sua avaliação, era homem cortês e bondoso (SWIFT, 2004, p. 263), nos faz pensar que o autor não corrobora a misantropia da sua personagem. Quanto a Machado de Assis, já se tornou lugar comum afirmar que se trata de um autor cético em relação aos homens, contudo escapa-lhe às vezes ternura como em seu último conto, “O Escrivão Coimbra”, 1907 (*Relíquias da Casa Velha*). Nessa narrativa, em certo sentido auto-biográfica (FLORES DA CUNHA, 1998, p. 171-73), o autor apresenta uma personagem que, aos sessenta anos, já era descrente de tudo, salvo da loteria e que, após anos de tentativa, quando resolve comprar um último bilhete é finalmente premiada. Essa idéia de persistir dá a impressão de que, a despeito de tudo, Machado de Assis imprime sentido ao agir humano e também admite que a vida pode ser tudo, até generosa. O que não seria pouco.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese teve como objetivos examinar os efeitos da ironia e da paródia de discursos não-literários – discursos político, científico e filosófico – em contos de Machado de Assis; demonstrar que a técnica composicional do autor brasileiro o liga a uma tradição de escritores que se distinguem pelo uso da ironia satírica; aproximar, pelo viés comparatista, contos de Machado de Assis, de *Cândido*, de Voltaire e de *As Viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift; realizar um estudo de relações interliterárias, buscando, por um lado, refletir sobre a natureza do fenômeno literário e, por outro, mostrar a especificidade da ficção machadiana no contexto de tais relações.

Assim, no primeiro capítulo – “O real da literatura” –, retomou-se a mimese aristotélica, conceito-chave do realismo formal, trazendo-se alguns aspectos da sua problematização à luz das teorias da literatura de base sociológica – Luckács, Adorno, Benjamin, Bakhtin – das teorias imanentistas – Kristeva, Barthes – e também das reflexões de Derrida sobre a linguagem e de sua crítica da metafísica ocidental. Esse procedimento teve por fim a definição de critérios para se considerar a especificidade do realismo de Machado de Assis. Procurou-se, em seguida, particularizar a ficção do autor – “A mimese machadiana” – segundo a perspectiva das abordagens teóricas mencionadas, enfocando-a a partir do mundo representado e, simultaneamente, sob o ponto de vista do processo de produtividade do texto. Foram destacados certos aspectos de sua elaboração técnica e formal como, por exemplo, o “narrador volúvel”, analisado por Roberto Schwarz, a utilização do motivo do “duplo” como princípio composicional, demonstrada por Patrícia Lessa Flores da Cunha, e o diálogo que a prosa de Machado de Assis estabelece com a tradição literária ocidental e com a cultura de sua época. Viu-se que esse diálogo, instaurado pelas vias da intertextualidade e interdiscursividade, operacionaliza-se por meio de estratégias e mecanismos textuais como, por exemplo, a ironia e a paródia de textos ficcionais, de gêneros literários e de outros textos da cultura, que servem muitas vezes como instrumentos de crítica cultural. Consideramos, além disso, o estudo de Enylton de Sá Rego, que aponta uma relação entre a prosa de Machado de Assis e a sátira menipéica, gênero no qual o autor brasileiro teria buscado, no seu entender, elementos para produzir uma ficção realista inovadora do modelo clássico e de alta voltagem crítica.

Nos dois capítulos seguintes – “No tempo de Machado: alguns fatos, certas idéias”; “A imanência do texto” – pretendeu-se desenvolver o que foi mencionado no item anterior. Primeiramente, indicar o quadro de referência histórico, social, cultural e ideológico da ficção machadiana, mostrando elementos com os quais a mesma dialoga, quando o autor reflete sobre a condição humana, em outras palavras, expusemos aspectos do seu interdiscurso. Na seqüência, foram examinadas duas estratégias preferenciais de Machado de Assis para o manejo estético do material de representação: ironia e paródia. Ressaltou-se o ponto de vista de Linda Hutcheon sobre a ironia como estratégia discursiva – detentora de carga política – inseparável dos aspectos sociais, históricos, culturais e ideológicos do contexto, no qual a mesma é atribuída, e sua concepção de paródia como mecanismo textual análogo à ironia. Segundo essa teórica, a afinidade entre ambas provém de atuarem do mesmo modo, marcando uma diferença, em níveis diferentes: a ironia negando-se à univocidade semântica, a paródia, à unitextualidade estrutural. Entendida como um mecanismo de transformação textual que participa do jogo da intertextualidade, deformando o texto-base, a paródia, acrescenta Hutcheon, implica, no sentido pragmático, uma relação formal e funcional de revisão crítica, que mostra sua dimensão política, quando desnaturaliza os discursos da cultura. Viu-se, ao mesmo tempo, que ironia e paródia são comuns na sátira, gênero no qual se constituem instrumentos para a última atingir seu alvo, a sociedade. Isso posto, divisou-se duas tradições do gênero: a sátira romana, de natureza monológica, em que a ironia tem a função de censurar e corrigir em nome de uma verdade moral indiscutível; e a sátira menipéia, que incorpora uma visão carnavalesca do mundo, não atua em favor de nenhuma verdade e se identifica com a linha dialógica de evolução da prosa literária, absorvendo não apenas a paródia, mas uma variedade de gêneros e estilos. Foram, ao mesmo tempo, analisados contos de Machados de Assis, nos quais se identificou elementos da sátira menipéia que colaboram para sua crítica ao dogmatismo científico, filosófico, político, etc., ou seja, elementos que ajudam a compor o efeito satírico das narrativas, promovendo a relativização de certos valores culturais. Na esteira da intertextualidade e da paródia, abordou-se também a tradução, considerando-se a possibilidade de elegê-la como um paradigma para a leitura da prosa machadiana. Tal aspecto do trabalho demandará mais investigação com vistas a comprovar a hipótese de que a obra de Machado de Assis tematiza o processo tradutório, constituindo-se, simultaneamente, em uma tradução criativa da herança colonial.

Por fim, no último capítulo, foram examinados textos de Voltaire e de Jonathan Swift para depois aproximá-los de textos de Machado de Assis. Usando o método comparatista,

distinguiu-se, inicialmente, algumas características da sátira dos dois primeiros autores. Observou-se que, em seus textos, a ironia combina-se a procedimentos da sátira menipéia. Em *Cândido*, por exemplo, destacam-se a paródia do sistema filosófico de Leibniz, a mistura de gêneros literários – romance picaresco, de formação, de aventuras heróicas e galantes, comédia burlesca – e a incorporação de elementos da História. É a partir disso que Voltaire dialoga com a tradição cultural e faz a crítica sócio-ideológica do seu tempo. No caso de *As Viagens de Gulliver*, as ressonâncias da sátira menipéia ficam por conta sobretudo da paródia do gênero narrativa de viagem e da liberdade de imaginação com que Swift se utiliza de recursos do fantástico, não se atendo às exigências da verossimilhança. No mais, a ironia mordaz – que raramente provoca o riso – e o tom sentencioso que o autor utiliza para condenar as vilezas da humanidade, principalmente as que se manifestam nas esferas do poder, da política da ciência, aproximam-no da tradição satírica romana, ao estilo de Juvenal.

Comparando-se *Cândido* com “O Alienista”, viu-se que ambas narrativas são governadas pela ironia e dialogam com a tradição cultural – o conto de Voltaire, com a tradição teológico-filosófica, o de Machado de Assis com a tradição filosófico-científica – e também com a História. Todavia, percebeu-se que a paródia, no conto de Machado de Assis, tem um sentido diferente daquele encontrado no conto filosófico de Voltaire, pois, ao contrário do que se notou nesse último, a paródia não atua, juntamente com a ironia, como signo de desvalorização do discurso parodiado. Serve antes para evidenciar a perspectiva crítica do autor quanto à presunção de Verdade da ciência e as motivações humanas implicadas no seu exercício, chamando desse modo a atenção para questões, inclusive, de ordem ideológica. Por outro lado, comparando-se outros contos de Machado de Assis – “A Sereníssima República”, “Uma Excursão Milagrosa”, “Uma Visita de Alcibíades”, “O Imortal” – com *As Viagens de Gulliver*, constatou-se ressonâncias da obra de Swift nos textos do autor brasileiro, uma absorção de temas e motivos, via paródia, que, mais uma vez, comprova inventividade de Machado de Assis para submeter elementos da tradição literária a seus fins e criar um universo ficcional autônomo. É no critério moral, no entanto, que reside a principal diferença entre os modos como Machado de Assis, Voltaire e Swift satirizam. Para esses dois últimos autores, a sátira é o gênero por meio do qual eles denunciam os defeitos da humanidade e expressam indignação, visando restaurar uma ordem moral perdida. Seu discurso é imposto como uma verdade indiscutível, que não admite réplica. O discurso satírico de Machado de Assis, ao contrário, não pretende moralizar. Sua perspectiva é a do espectador distanciado, destituído de paixão, que não tem por objetivo punir e reformar a

sociedade, mas expor suas contradições, problematizando, com o seu modo de narrar ambíguo, a eterna ambivalência humana.

Sugeriu-se e tentou-se demonstrar que, na prosa machadiana, a ironia e a paródia filiam-se não raro a elementos da sátira menipéica para produzir um efeito de crítica cultural, colocando em questão e relativizando as verdades instituídas de sua época. Essa característica do fazer literário de Machado de Assis é em grande parte responsável pela contemporaneidade de sua obra e o põe em diálogo com outros autores e obras, evidenciando a transitividade do fenômeno literário na rede intertextual e interdiscursiva e em que se constituiu esse autor tão brasileiro quanto – ou por isso mesmo – universal.

7 REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. (Trad. de Alfredo Bosi e de Ivone Castilho Benedetti). São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ADORNO, Sergio. *Os aprendizes do poder: o bacharelismo liberal na política brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

ADORNO, Theodor. Posição do Narrador no Romance Contemporâneo. In: ADORNO, Theodor et. al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril, 1980.

ADORNO, Theodor. *Dialéctica negativa*. Madrid: Taurus, 1986.

ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. (Trad. de Artur Morão). Lisboa: Edição 70, 1988.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. (Trad. de Jaime Bruna). São Paulo: Cultrix, 1997.

ARROJO, Rosemary. *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

ASSIS, Machado de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Jackson, 1955. 31v.

_____. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960.

_____. *O Conto de Machado de Assis*. 2. ed. Organização e introdução de Sônia Brayner. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

_____. *Contos: uma antologia*. Seleção, introdução e notas de John Gledson. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 2v.

_____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004. 3v.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BAKHTIN, Mikhaïl. Epos e Romance. In: _____. *Questões de literatura e estética*. São Paulo: UNESP, HUCITEC, 1988, p. 397-439.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. (Trad. de Yara Frateschi). São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. *Os problemas da poética de Dostoiévski*. (Trad. de Paulo Bezerra). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BARTHES, Roland. *Éléments de Semiologie*. In: *L'Aventure Semiologique*. Paris: Du Seuil, 1985, p. 206.

_____. *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

_____. *Aula*. 7.ed. (Trad e posfácio de Leyla Perrone-Moisés). São Paulo: Cultrix, 1997.

BASSNET, Susan. From Comparative Literature to Translation Studies. In: _____. *Comparative literature: a critical introduction*. Oxford: Blacknell, 1993.

_____. *Translation studies*. London: Routledge, 2004.

BASSNET, Susan; TRIVEDI, Harish (edited by). *Post-colonial translation: theory and practice*. London: Routledge, 1999.

BASTOS, Semíramis Deusdedith Teixeira. *Ressonâncias do subgênero fantástico em Machado de Assis e Guy de Maupassant*. 177 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2001.

_____. Teixeira. Machado de Assis: Realismo e Sátira Menipéia. Apresentação de trabalho. In: *IX Congresso Internacional ABRALIC – travessias*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, jul. 2004.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama alemão*. (Trad. apresentação e notas de Sergio Paulo Rouanet). São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

_____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994a.

_____. A Tarefa do Tradutor. (Trad. de Vários). 2. ed. rev. e ampl. *Cadernos de Mestrado/Literatura*. Rio de Janeiro: UERJ, 1994b.

BHABHA, Homi. The Commitment to Theory. *Social formations* 5, Summer 1980.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulinas, 2003.

BOOTH, Wayne C. *A Rhetoric of irony*. Chicago/London: University of Chicago Press, 1974.

CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1971. 2v.

_____. *Literatura e sociedade*. 3.ed. São Paulo: Nacional, 1973.

CANDIDO, Antonio et al. *A Personagem de ficção*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

_____. *Tese/Antítese*. São Paulo: Nacional, 1978a.

_____. (seleção e apresentação). *Sílvio Romero*: teoria, crítica e história literária. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978b.

_____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

_____. Machado de Assis de Outro Modo. In: _____. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 105-09.

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

_____. O Positivismo e a Importação de Idéias. In: GRAEBIN, Cleusa Maria G.; LEAL, Elizabete (Org.). *Revisitando o positivismo*. Canoas: Editora La Salle, 1998, p. 13-27.

CASTRIOTA, Leonardo Barci. Analogia e Semelhança: a mimesis do outro em Walter Benjamin. In: DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virginia. *Mimesis e expressão*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001, p. 389-401.

CHACON, Vamireh. *História das idéias sociológicas no Brasil*. São Paulo: Grijalbo, Editora da Universidade de São Paulo, 1977.

CHALHOUB, Sydney; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda .(Orgs.). *A história contada*: capítulos de história social da literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

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

CHARTIER, Pierre. *Candide de Voltaire*. Paris: Gallimard, 1994.

CHAUÍ, Marilena de Souza. *Da realidade sem mistérios ao mistério do mundo*: Espinosa, Voltaire, Merleau-Ponty. São Paulo: Brasiliense, 1999.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. (Trad. de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago). Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

COMTE, Auguste. *Curso de filosofia positiva; discurso sobre o espírito positivo; discurso preliminar sobre o conjunto do positivismo; catecismo positivista*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

DARWIN, Charles. *A origem das espécies*. (Trad. de Eduardo Fonseca). São Paulo: Hemus, 1981.

_____. *A origem do homem e a seleção natural*. (Trad. de Attílio Cancian). São Paulo: Hemus, 1982.

DAVIS, Herbert. Moral Satire. In: GRAVIL, Richard (Ed.). *Swift: Gulliver's Travels*. New York: PALGRAVE, 1974, p.120-35

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. Des Tours de Babel. In: *Psyché: Invention de l'autre*. Paris: Galilée, 1987, p. 203-35.

_____. Carta a um Amigo Japonês. Tradução de Érica Lima. In: OTTONI, Paulo (Org.). *Tradução, a prática da diferença*. Campinas. Editora da Unicamp, 1998, p. 19-25.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. (Trad. de Waltensir. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

EIKHENBAUM, B. et. al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Organização de Dionísio de Oliveira Toledo. Porto Alegre: Globo, 1971.

EVEN-ZOHAR, I. Polysystem Theory. *Poetics Today*. n. 1, v. 11, p. 7-94, 1990.

FAORO, Raymundo. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. São Paulo. Globo, 2000. 2v.

_____. *A pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Globo, 2001.

FERREIRA, Eliane Fernanda Cunha. *Para traduzir o século XIX: Machado de Assis*. São Paulo: Annablume; Rio de Janeiro: ABL, 2004.

FIKER, Raul. *Mito e paródia: entre a narrativa e o argumento*. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2000.

FLORES DA CUNHA, Patrícia Lessa. *Machado de Assis: um escritor na capital dos trópicos*. Porto Alegre: IEL: Editora da Unisinos, 1998.

_____. Em Busca da Autonomia Literária: Machado de Assis Contista. SANSEVERINO, Antônio (Org.). *Nonada: letras em revista*. Porto Alegre: UE Porto Alegre - Faculdade Ritter dos Reis, 1999, p. 107-17.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. Organização Social do trabalho no Período Colonial. In: CASTRO, Antonio Barros de et al. *Trabalho escravo, economia, e sociedade*. (Trad. de Beatriz Vianna Boeira). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. (Trad. de Péricles Eugênio da Silva Ramos). São Paulo: Cultrix, 1973.

GENETTE, Gérard. Introdução ao arquitexto. Lisboa: *Veja*, [19--]

_____. Verossímil e Motivação. In: GENETTE, Gérard et al. (Org.) *Literatura e Semiologia Pesquisas Semiológicas*. Petrópolis: Vozes, 1972, p. 7-34.

_____. *Palimpseste: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

HOLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. (Trad. de Teresa Louro Pérez). Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.

_____. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. (Trad. de Ricardo Cruz). Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. *Teoria e política da ironia*. (Trad. de Julio Jeha). Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.

JAKOBSON, Roman. Linguística e Poética. In: *Linguística e comunicação*. (Trad. de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes). São Paulo: Cultrix, 1995, p. 118-162

JENNY, Laurent. A Estratégia da Forma. *Poétique*, Coimbra, v. 27, p. 5-49, 1979.

KOTHE, Flávio R. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1976.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. (Trad. de Maria Carlota Carvalho Gomes). Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LARIZZA, Mirella. A República, a Ciência e as Paixões. In: TRINDADE, Héliqio Henrique Casses (Org.). *O positivismo: teoria e prática*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999, p. 49-57.

LOCKE, John. *Ensaio acerca do entendimento humano*. (Trad. de Anoar Aiex). São Paulo: Nova Cultural, 1988. (Os Pensadores)

_____. *Dois tratados sobre o governo*. (Trad. de Júlio Fischer). São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LUKÁCS, Georg. *Estética*. Barcelona: Grijalbo, 1966. v. 2: Problemas de la Mímesis.

LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe: estudos de dialética marxista*. Lisboa: Escorpião, 1974a.

_____. *Soul and form*. London: Merlin Press, 1974b.

_____. *A Teoria do romance*. (Trad., posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo). São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

MARCO, Néri. *O que é darwinismo*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira: 1877-1896*. v. 4. São Paulo: Cultrix, 1978a.

_____. *História da inteligência brasileira: 1897-1914*. v. 5. São Paulo: Cultrix, 1978b.

MERQUIOR, José Guilherme. Machado em Perspectiva. In: SECCHIN, Antonio Carlos; ALMEIDA, José Maurício Gomes de; MELO E SOUZA, Ronaldes (Org.). *Machado de Assis: uma revisão*. Rio de Janeiro: *Fólio*, 1998, p.33-45.

MOISÉS, Massaud. *Machado de Assis: ficção e utopia*. São Paulo: Cultrix, 2001.

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

MURICY, Kátia. *A razão cética: Machado de Assis e as questões de seu tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

NESTROVSKY, Arthur. Influência. In: JOBIM, José Luís et al. *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 213-30.

NIRANJANA, Tejaswini. *Siting Translation: history, post-structuralism, and the colonial context*. Berkeley, CA: University of California Press, 1992.

NOGUEIRA, Marco Aurélio. *As desventuras do liberalismo: Joaquim Nabuco, a monarquia e a república*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

O'CONNOR, Frank. *The lonely voice*. 3. ed. London: Macmillan, 1963.

O'FARLAIN, Sean. *The short story*. Bristol: Mercier Press, 1972.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. Lukács e implicações de leitura. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). *Lukács e a literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003, p. 181-07.

PAIM, Antonio. *História das idéias filosóficas no Brasil*. São Paulo: Grijalbo, 1967.

PIZA, Daniel. *Machado de Assis: um gênio brasileiro*. São Paulo: IMESP, 2005.

PLATÃO. Ion. *Diálogos*. Madri: EDAF, 1962, p. 164-80.

_____. *A República*. (Trad. de Leonel Vallandro). Porto Alegre: Globo, 1964.

PLATON. *Cratilo*. Madrid: Aguilar, 1993.

RABELLO, Sylvio. *Itinerário de Sílvio Romero*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S. A., 1967.

REGNER, Anna Carolina R. P. *Charles Darwin, notas de viagem: tessitura social no pensamento de um naturalista*. Porto Alegre: Grafosul, 1988.

RIEDEL, Dirce Cortês. Mesa Redonda. In: BOSI, Alfredo et al. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.

RIBEIRO JÚNIOR, João. *O que é positivismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. *Tradução e diferença*. São Paulo: Editora da UNESP, 2000.

SÁ REGO, Enylton. *O Calundu e a Panacéia*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

SANT'ANNA. Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática, 1995.

SANSEVERINO, Antonio Marcos Vieira. *Realismo e alegoria em Machado de Assis*. Tese. 339 f. (Doutorado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1999a.

SANSEVERINO, Antônio Marcos Vieira. A Poética do Irrealizável, ou o Princípio da Corrosão. SANSEVERINO, Antônio (Org.). *Nonada: letras em revista*. Porto Alegre: UE Porto Alegre – Faculdade Ritter dos Reis, 1999b, p. 119-38.

SANTOS, Francisco de Araújo. *O Liberalismo*. 2 ed. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1999.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Lingüística Geral*. São Paulo: Cultrix, 1989.

SCHWARZ, Roberto. Mesa Redonda. In: BOSI, Alfredo et al. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.

_____. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

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

_____. A Novidade de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. In: SECCHIN, Antonio Carlos; ALMEIDA, José Maurício Gomes de; MELO E SOUZA, Ronaldo (Org.). *Machado de Assis: uma revisão*. Rio de Janeiro: *Fólio*, 1998, p. 47-64.

_____. As Idéias Fora de Lugar. In: _____. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 2003, p. 9-31.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. (Trad. de Millôr Fernandes). Porto Alegre: L&PM, 2001.

SOUZA, E. M. Tradução e Intertextualidade. In: _____. *Traço crítico*. Salvador: PPGL/UFBA, 1996, p. 35-41.

SOUZA, Ricardo Timm de. *O Brasil filosófico*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SPENCER, Herbert. *O Indivíduo contra o Estado*. (Trad. de Leôncio de Sá Filho). São Paulo: Edições e Publicações Brasil, 1930.

STEINER, George. *Depois de Babel: questões de linguagem e tradução*. (Trad. de Carlos Alberto Faraco). Curitiba: Editora da UFPR, 2005.

SWIFT, Jonathan. *Gulliver's Travels*. London: Penguin, 1994.

_____. *A tale of a tub and other works*. Oxford: Oxford University Press, 1999a.

_____. *Panfletos satíricos*. (Trad. e introdução de Leonardo Fróes). Rio de Janeiro: Topbooks, 1999b.

SWIFT, Jonathan. *As Viagens de Gulliver*. (Trad. de Maria Francisca Ferreira de Lima). Mem Martins, Portugal: Europa-América, Lda, 2004.

TEIXEIRA, Ivan. *Apresentação de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

TIBURI, Márcia. Relações entre a noção de mimesis em Platão, Aristóteles e Adorno. In: *Véritas: Revista trimestral de Filosofia e Ciências Humanas da PUCRS*. Porto Alegre, v.39, n.156, p. 581-600, dez.1994.

TYNIANOV, Yuri. Da Evolução Literária. In: EIKENBAUM, B. et. al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Dionísio de Oliveira Toledo (Org.). Porto Alegre: Globo, 1971.

VENUTI, Lawrence. *Escândalos da tradução: por uma ética da diferença*. (Trad. de Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda, Valéria Biondo). Bauru: EDUSC, 2002.

VIEIRA, Else Ribeiro Pires. “Liberating Calibans: readings of *Antropofagia* and Haroldo de Campos’s poetics of transcreation”. In: BASSNET, Susan; TRIVEDI, Harish (edit. by). *Post-Colonial translation: theory and practice*. London: Routledge, 1999, p. 95-13.

VOLTAIRE. *Candide, ou, L’Optimisme*. Paris: Hachette, 1979.

_____. *Cândido*. (Trad. de Marcos Araújo Bagno). São Paulo: Nova Alexandria, 1995.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

8 BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ALENCASTRO, Luís Felipe. A Vida Privada e Ordem Privada no Império. In: ALENCASTRO, Luís Felipe. (Org.). *História da vida privada no Brasil: Império*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ANDRADE, Ana Luiza. Linhagens do Olhar Machadiano. SANSEVERINO, Antônio (Org.). *Nonada: letras em revista*. Porto Alegre: UE Porto Alegre – Faculdade Ritter dos Reis, 1999, p. 147-57.

ARANHA, Graça. (Org.) *Correspondência: Machado de Assis, Joaquim Nabuco*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003.

BORDINI, Maria da Glória. (Org.). *Lukács e a literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

BOSI, Alfredo et al. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988.

_____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *O Enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 2003.

BRUNEL, Pierre et al. *Que é literatura comparada?* São Paulo: Perspectiva, 1990.

CALVINO. Italo. “Candide” ou a Velocidade. In: *Por que ler os clássicos*. (Trad. de Nilson Moulin). São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 108-12.

CHAGAS, Wilson. *A fortuna crítica de Machado de Assis*. Porto Alegre: Movimento, 1994.

CÂMARA JÚNIOR. J. Mattoso. *Ensaio machadiano: língua e estilo*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1962.

CARBONELL I CORTÉS, Ovidi. *Traducir al otro: traducción, exotismo, poscolonialismo*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1986.

CARVALHAL, Tania Franco (coord.). *Culturas, contextos e discursos: limiares críticos do comparativismo*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1999.

CARVALHAL, Tania Franco. *O Próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. (Trad. de Marina Appenzeller). São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

COELHO, Márcia Moura; OLIVEIRA, Marcos Fleury. (Orgs.) de. *O bruxo do Cosme Velho: Machado de Assis no Espelho*. São Paulo: Alameda, 2004.

CONNERY, Brian A.; COMBE, Kirk (Ed.). *Theorizing Satire: Essays in literary criticism*. New York: St. Martin's Press, 1995.

COUTINHO, Afrânio. *A filosofia de Machado de Assis: e outros ensaios*. Rio de Janeiro: São José, 1959.

COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

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

CULLER, Jonathan. *The pursuit of signs: semiotics, literature, deconstruction*. Ithaca: Cornell University Press, 1993.

_____. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. (Trad. de Patrícia Burrowes). Rio de Janeiro: Record, 1997.

_____. *Teoria literária: uma introdução*. (Trad. e notas de Sandra Guardini T. Vasconcelos). São Paulo: Beca, 1999.

CURTIUS, E.R. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Rio de Janeiro: I. N. L, 1957.

DEMERS, Jeanne. *L'art du conte écrit ou le lecteur complice*. *Études Françaises*. Montréal, v. 9, n.1, 1972.

DIXON, Paul. *Os contos de Machado de Assis: mais do que sonha a filosofia*. Porto Alegre: Movimento, 1992.

ECO, Humberto. *Sobre a literatura*. (Trad. de Eliana Aguiar). Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. *Os limites da interpretação*. (Trad. de Pérola de Carvalho). São Paulo: Perspectiva, 2004.

ERSKINE-HILL, Jonathan. *Jonathan Swift: Gulliver's Travels*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. Rio de Janeiro: Terra e Paz, 1986.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: impostura e realismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GOMES, Eugenio. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.

_____. *Machado de Assis: influências inglesas*. Rio de Janeiro: Pallas, 1976.

GOTLIB, Nádya Battela. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1985.

GRANJA, Lúcia. *Machado de Assis, escritor em formação*. Campinas, SP: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 2002.

GRAVIL, Richard (Ed.). *Swift: Gulliver's Travels*. New York: Palgrave, 1974.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura do século XIX*. São Paulo: Nankin Editorial: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

HAUSSER, Arnold. *História Social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

HOHFELDT, Antônio. *Conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

HUME, David. *Investigação sobre o entendimento humano*. Lisboa: Edições 70, 1985.

JACQUES, Alfredo. *Machado de Assis: equívocos da crítica*. Porto Alegre: Movimento, 1974.

JOBIM, José Luís. *A biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.

KAISER, Gerhard R. *Introdução à literatura comparada*. (Trad. de Teresa Alegre). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

KOCH, Ana Maria. *Intertextualidade em memórias póstumas de Brás Cubas*. Tese (Doutorado em Letras). 581 f. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2004.

LIMA, Luiz Costa. *Vida e Mimesis*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

LIMA, Luiz Costa. (Org.). *Teoria literária em suas fontes*. v. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LOPES, Marcos A. *Voltaire literário: Horizontes Históricos*. São Paulo: Imagiário, 2000.

_____. *Voltaire historiador: uma Introdução ao pensamento histórico na época do iluminismo*. Campinas: Papirus, 2001.

LOPES, Marcos A *Voltaire político: espelhos para príncipes de um novo tempo*. São Paulo: UNESP, 2004.

LUBBOCK, Percy. *The Craft of Fiction*. New York: Viking, 1957.

MAGNAN, André. *Voltaire: Candide ou L'Optimisme*. Paris: Presses Universitaires de France, 1995.

MARIANO, Ana Salles; OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte de. (Orgs.) *Recortes machadianos*. São Paulo: EDUC, 2003.

MAYA, Alcides. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Jacintho Silva, 1912.

MEYER, Augusto. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Presença, 1975.

_____. *A forma secreta*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *História da literatura brasileira: Prosa de Ficção – de 1870 a 1920*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

_____. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1982.

MUNDAY, Jeremy. *Introducing translation studies: theories and applications*. London: Routledge, 2001.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: EDUSP, 1997.

PAZ, Octavio; CAMPOS, Haroldo de. *Transblanco*. São Paulo: Siciliano, 1994.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. O Efeito Derrida. In: _____. *Inútil poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 301-08.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Barthes e o Pós-Modernismo. In: _____. *Inútil poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 294-300

REALE, Miguel. *A filosofia na obra de Machado de Assis*. São Paulo: Pioneira, 1982.

SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do Riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SARAIVA, Juracy Assman. *O circuito das memórias em Machado de Assis*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; São Leopoldo: Editora da Unisinos, 1993.

SARAIVA, Juracy I. A. “O Espelho” ou a Representação da Ilusão. SANSEVERINO, Antônio (Org.). *Nonada: Letras em revista*. Porto Alegre: UE Porto Alegre – Faculdade Ritter dos Reis, 1999, p. 139-46.

TETTAMANZY, Ana Lúcia Liberato. Machado de Assis, Augusto dos Anjos e os Cadáveres Impertinentes da Nação. SANSEVERINO, Antônio (Org.). *Nonada: letras e revista*. Porto Alegre: UE Porto Alegre. Faculdade Ritter dos Reis, 1999, p. 47-67.

TODOROV, Tzvetan. *Mikhaïl Bakhtine: le principe dialogique*. Paris: Seuil, [19--].

WARREN, Austin; WELLEK, René. *Teoria da literatura*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1971.

WELLEK, René. The Crisis of Comparative Literature. In: FRIEDERICH, Werner. *Comparative literature: proceedings of the second congress of the ICLA*. Chapel Hill: University of Carolina Press, 1959, v. 1, p. 149-60.

