

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
DOUTORADO EM TEORIA DA LITERATURA

Dos antigos e dos modernos se enriquece o pecúlio comum:  
Machado de Assis e a literatura greco-latina.

Patrícia Soares Silva.  
Orientação: Professora Doutora Maria da Piedade Moreira de Sá.

RECIFE  
2007

Patrícia Soares Silva

Aluna do Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco.

Dos antigos e dos modernos se enriquece o pecúlio comum:  
Machado de Assis e a literatura greco-latina.

Tese de doutoramento apresentada  
ao Programa de Pós-Graduação em  
Letras da Universidade Federal de  
Pernambuco.

RECIFE  
2007

**Silva, Patrícia Soares**

**Dos antigos e dos modernos se enriquece o  
pecúlio comum: Machado de Assis e a literatura  
greco-latina / Patrícia Soares Silva. – Recife : O  
Autor, 2007.**

**143 folhas: il., fig.**

**Tese (doutorado) – Universidade Federal de  
Pernambuco. CAC. Letras, 2007.**

**Inclui bibliografia.**

**1. Literatura brasileira . 2. Literatura grega . 3.  
Literatura latina . 4. Intertextualidade. I. Assis,  
Machado de. II. Título.**

**869.0(81)  
B869**

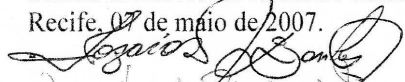
**CDU (2.ed.)  
CDD (22.ed.)**

**UFPE  
CAC2007-  
45**

ATA DA REUNIÃO DA COMISSÃO EXAMINADORA PARA JULGAR A TESE INTITULADA: "*Dos Antigos e dos Modernos se Enriquece o Pecúlio Comum: Machado de Assis e a Literatura Greco-Latina*", DE AUTORIA DE: **Patrícia Soares Silva**, ALUNA DESTE PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS.

O julgamento ocorreu às 14h do dia 07 de maio de 2007, no Centro de Artes e Comunicação/UFPE, para julgar a tese de doutorado intitulada: DOS ANTIGOS E DOS MODERNOS SE ENRIQUECE O PECÚLIO COMUM: MACHADO DE ASSIS E A LITERATURA GRECO-LATINA, de autoria de Patrícia Soares Silva, aluna deste Programa de Pós-Graduação em Letras. Presentes os membros da comissão examinadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria da Piedade Moreira de Sá (Orientadora), Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira, Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Sônia Lúcia Ramalho de Farias, Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Sandra Amélia Luna Cirne de Azevedo, Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Moema Selma da Silva D'Andrea. Sob a Presidência da primeira, realizou-se a arguição da candidata. Cumpridas as disposições regulamentares, foram lidos os conceitos atribuídos à candidata: Prof<sup>ª</sup>. Maria da Piedade Moreira de Sá: **Aprovada**, Prof. Anco Márcio Tenório Vieira: **Aprovada**, Prof<sup>ª</sup>. Sônia Lúcia Ramalho de Farias: **Aprovada**, Prof<sup>ª</sup>. Sandra Amélia Luna Cirne de Azevedo: **Aprovada**, Prof<sup>ª</sup>. Moema Selma da Silva D'Andrea: **Aprovada**. Em seguida, a prof<sup>ª</sup>. Maria da Piedade Moreira de Sá comunicou à candidata Patrícia Soares Silva, que sua defesa foi aprovada pela comissão examinadora. E, nada mais havendo a tratar eu, Jozaias Ferreira dos Santos, Auxiliar em Administração, encerrei a presente ata que assino com os demais membros da comissão examinadora.

Recife, 07 de maio de 2007.

  
- Maria da Piedade Moreira de Sá  
- Sônia Lúcia Ramalho de Farias  
- Anco Márcio Tenório Vieira  
- Sandra Amélia Luna Cirne de Azevedo  
- Moema Selma da Silva D'Andrea  
- Jozaias Ferreira dos Santos

“Nunca poderemos chegar aos clássicos como completos estranhos. Não há nenhuma outra cultura estrangeira que seja tão parte da nossa história.” (BEARD & HENDERSON, 1988, p. 44.)

“Cada tempo tem o seu estilo. Mas estudar-lhe as formas mais apuradas da linguagem, desentranhar deles mil riquezas, que, à força de velhas se fazem novas, – não me parece que se deva desprezar. Nem tudo tinham os antigos, nem tudo têm os modernos; com haveres de uns e outros é que se enriquece o pecúlio comum.” (ASSIS, 2004, p. 804.)

“Além dos títulos práticos de sempre, levamos uma *Ilíada* em espanhol. Quando chegou a hora de devolvê-la, os aldeões [de uma localidade na Colômbia] se recusaram. Decidimos presenteá-la, mas antes perguntamos por que queriam ficar aquele título em especial. Explicaram que a história de Homero refletia a sua própria história: um país dilacerado pela guerra em que os deuses desvairados decidem como querem o destino dos homens, que nunca sabem muito bem por que estão lutando ou quando vão ser mortos.” (MANGUEL, 2006, p. 191.)

A Antony.

“Senti que os anos tinham ali reforçado e  
aparado a natureza, e que as duas pessoas  
eram, ao cabo, uma só e única.” (Machado de  
Assis, no *Memorial de Aires*.)

## Agradecimentos

A Antony, pela presença, carinho e apoio constantes;

A meus pais, que tudo fizeram para que aqui eu estivesse;

A Marcelo e Dorotéia, pelo incentivo permanente;

A minha orientadora, Professora Doutora Maria Piedade Moreira de Sá, longa companheira de jornada, pela dedicação ímpar;

Aos professores Sônia Lúcia Ramalho de Farias e Anco Márcio Tenório Vieira, pelos comentários, que, sem o teor dos superlativos de José Dias, foram preciosíssimos;

Ao professor Ricardo Bigi de Aquino; sempre atencioso e fonte de sabedoria;

Ao professor José Rodrigues de Paiva, pelo carinho e pela ajuda sincera;

A professora Dóris Arruda, competente guia nos caminhos bakhtinianos;

A Diva, sempre prestativa e bondosa;

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE, que me cedeu espaço para esta pesquisa;

A todos que, de alguma forma, contribuíram para a elaboração deste trabalho.

## **Sumário**

<b>Introdução</b>	<b>8</b>
<b>1. Capítulo 1: Fundamentação teórica</b>	<b>12</b>
<b>2. Capítulo 2: Machado citador e a crítica</b>	<b>46</b>
<b>3. Capítulo 3: Vozes gregas e latinas em cinco romances machadianos</b>	<b>57</b>
<b>PALAVRAS FINAIS</b>	<b>123</b>
<b>RESUMO</b>	<b>126</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>129</b>



## **Introdução**

É sabido que a obra de Machado de Assis é rica em alusões, citações, paródias e paráfrases que dialogam explícita ou implicitamente com textos literários antecedentes ou contemporâneos, como é o caso das literaturas grega, latina, inglesa, italiana, alemã, francesa, entre outras.

Autores como Passos (1996, p. 10) já haviam constatado a presença, em vários textos machadianos, de um “belo arsenal literário haurido em outras literaturas”. Ainda segundo o autor, Machado de Assis sente a necessidade de fazer alusões a outros escritores “numa tentativa de participar da circulação literária e possibilitar ao leitor um jogo ficcional ainda mais complexo”. Para a realização de nosso trabalho, consideraremos uma parte dessas referências – aquelas que dizem respeito às literaturas grega e latina.

Pela sua importância, a literatura grega é uma das mais estudadas e mais referidas e, certamente, uma das que mais exerceram influência para a posteridade. Segundo Bowra (1983, p. 7), a literatura grega é a mais antiga dentre as que permanecem, conservando “os princípios, formas e medidas dos gregos” até os tempos modernos. De acordo com o autor, vários são os motivos da importância da literatura grega:

A literatura grega merece atenção por seu valor essencial, porque os gregos inventaram e aperfeiçoaram certos tipos de arte literária e realizaram obras magistrais que, apesar de tudo, assombram-nos e deleitam-nos, não obstante o transcorrer das gerações e das grandes mudanças ocorridas na visão humana do mundo. Na poesia épica, na lírica e na dramática, na prosa histórica, filosófica e retórica, os gregos chegaram a resultados tão satisfatórios na forma e tão sedutores no conteúdo que suas obras serão consideradas sempre como exemplo de perfeição e costuma-se propô-las e imitá-las como verdadeiros modelos. (BOWRA, 1983, p. 7.)

Por outro lado, o acervo literário latino também tem sua grandeza. Apesar do forte influxo grego, como reconhece o poeta latino Horácio<sup>1</sup>, a literatura latina está repleta de autores magistrais, além de conseguir imprimir uma feição nova e vigorosa a gêneros já consagrados, como é o caso da epopéia e da sátira menipéia. A literatura latina possui, ao lado das obras e autores gregos, o papel de formadora da moderna civilização ocidental.

O presente trabalho tem como objetivo analisar o diálogo intertextual estabelecido entre textos das literaturas grega e latina e cinco romances de Machado de Assis: *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba*, *Dom Casmurro*, *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires*. Vale aqui incluir um esclarecimento de cunho metodológico. Com algumas exceções (como, por exemplo, o estudo feito em torno da presença da sátira menipéia no *Memórias póstumas* e da tragédia grega no *Quincas Borba*), as referências aos textos greco-latinos a serem aqui analisadas estão restritas àquelas que são feitas de modo expresse, ou seja, quando Machado cita claramente um autor ou uma obra. As menções veladas ficariam reservadas para estudos posteriores a esta tese. Muito além de mero rastreamento de citações de textos da literatura clássica, o nosso trabalho busca compreender de que maneira essas citações podem contribuir na elaboração dos sentidos dentro do universo machadiano.

O nosso trabalho está dividido em três partes. O primeiro capítulo tem como objetivo apresentar e discutir alguns dos principais conceitos referentes ao tema de nossa investigação. Ao lado da exposição teórica, procuramos, sempre que possível e pareça pertinente, oferecer exemplos, de modo a tentar evitar um mero levantamento conceitual. A parte teórica consta de um tópico de abertura, em que procuraremos, de maneira breve, situar o leitor em torno da importância do conceito de dialogismo proposto por Bakhtin e das principais circunstâncias relativas ao seu surgimento e posterior difusão no Ocidente.

---

<sup>1</sup>Em sua epístola dedicada ao Imperador Augusto, Horácio afirma que a conquista da Grécia também foi a conquista de Roma, visto que esta se contamina com a influência cultural grega. Daí a célebre frase: *Graecia capta ferum uictorem cepit*. Ou seja: a cativa Grécia capturou seus ferozes vencedores.

Em seguida, tentamos explorar alguns dos desdobramentos que o dialogismo gera dentro e fora do ideário bakhtiniano, envolvendo as noções de intertextualidade, de plurilingüismo romanesco, de paródia e outros fenômenos com ela, por vezes, confundidos, como a sátira, por exemplo. A noção de intertextualidade está entre os pontos abordados no nosso capítulo teórico, visto que nos será bastante útil e norteará parte das conjecturas teóricas que realizaremos em nossa pesquisa. O termo intertextualidade, usado para nomear o processo de produtividade do texto literário, foi criado por Julia Kristeva em 1969. Bakhtin e Tynianov já haviam feito especulações sobre a presença de um texto em outro, mas foi Kristeva quem abordou o tema de forma mais conclusiva, como veremos mais adiante. Ainda no que concerne ao diálogo entre textos, utilizaremos as concepções de Bakhtin (2000; 2002a; 2002b; 2004), Jenny (1979) e Kristeva (1974), além de outros teóricos cujos pontos de vista nos parecem relevantes para as nossas considerações.

O segundo capítulo traz os comentários de críticos como Passos (2003), Candido (1993) e Miguel-Pereira (1988), entre outros, sobre o papel das citações na obra de Machado de Assis. Além disso, há também, nessa parte da tese, a oportunidade de avaliar a visão do próprio escritor, por meio de artigo de sua lavra intitulado “Instinto de nacionalidade”, a respeito da incorporação de outros textos no processo criativo.

O terceiro capítulo contém a análise, na qual poderemos observar como o grande mestre de nossa literatura dialoga, por meio de sua obra, com um dos mais significativos universos literários da cultura ocidental – as literaturas grega e latina – e a função dessas citações dentro de sua obra.

Por fim, as considerações finais – constituídas de uma breve recapitulação das principais conclusões às quais chegamos – fazem um arremate do percurso feito pelo trabalho.

## Capítulo 1: Fundamentação teórica.

## 1. O conceito de dialogismo bakhtiniano: repercussão e implicações

“O que foi, isso é o que há de ser, e o que se fez, isso se tornará a fazer; de modo que nada há novo debaixo do sol. Há alguma coisa de que se possa dizer: Vê, isto é novo? Já foi nos séculos passados, que foram antes de nós” (BÍBLIA, 1997, p. 959).

Até mesmo a definição mais convencional e conhecida de ‘diálogo’, como intercurso verbal entre dois ou mais participantes, deixa transparecer a natureza desse fenômeno, em que o outro é parte imprescindível do processo.

Além de troca, um diálogo pode representar artifício pedagógico ou criativo. Para os antigos gregos, simulacros de diálogos reais representaram uma maneira de expor doutrinas ou funcionaram como recurso expressivo em obras literárias como, por exemplo, *O diálogo dos Mortos*, escrito por Luciano de Samósata. O mesmo expediente de escrever sob forma dialogada também foi usado em terras brasileiras, como ocorre com os *Diálogos das Grandezas do Brasil*. É preciso lembrar também que a disposição do diálogo, com seqüências de falas trocadas entre interlocutores, é a base do texto teatral e faz a ação dramática caminhar, sem que haja necessidade da interferência de um narrador a conduzir os eventos.

O ‘diálogo’ serve, aqui, como ponto de partida para a construção de nossas especulações teóricas. Retomaremos, para tal propósito, a noção de ‘diálogo’ como parte das idéias de um grupo de intelectuais russos interessados em questões religiosas, culturais e filosóficas intitulado “Círculo de Bakhtin”<sup>2</sup>, levando em consideração a repercussão que o conceito gerou dentro e fora dos meios acadêmicos russos.

As obras mais significativas do Círculo foram escritas quando os principais membros fixaram-se em Leningrado, onde travam contato com a lingüística saussuriana

---

<sup>2</sup>O “Círculo de Bakhtin” tinha Bakhtin como figura central, daí a sua designação, e era composto por Matvei Isaevich Kagan (1889-1937), Pavel Nikolaevich Medvedev (1891-1938), Lev Vasilievich Pumpianskii (1891-1940), Ivan Ivanovich Sollertinskii (1902-1944), Valentin Nikolaevich Voloshinov (1895-1936), entre outros.

e o trabalho dos formalistas. Nesse contexto, a filosofia da linguagem passa a desempenhar um papel fundamental no estudo dos fenômenos lingüísticos e literários. As reflexões mais relevantes desse período – 1926 a 1930 –, sobre a filosofia da linguagem, estão contidas em *Marxismo e filosofia da linguagem* e numa série de artigos de autoria presumidamente de Voloshinov. A essa altura, aproximadamente no final da década de 1920, Bakhtin teria escrito a primeira versão de *Problemas da poética de Dostoiévski*, além de outros textos de menor extensão.

Embora produtivo, o grupo teve vida relativamente curta. A situação dos intelectuais de orientação política não-ortodoxa torna-se difícil na União Soviética do final da década de 20, impossibilitando as atividades do Círculo. A maioria de seus membros tornou-se vítima do regime político russo, — como se supõe, por exemplo, ter acontecido com Medvedev, — ou foi acometida por alguma enfermidade.

Bakhtin sofreu tanto a perseguição quanto a moléstia: quando sua frágil saúde começou a deteriorar, ele foi preso e condenado a dez anos nas Ilhas Solovetskii. Graças à intervenção de amigos e à revisão feita por autoridades em sua obra sobre Dostoiévski, Bakhtin teve sua pena reduzida. A esse respeito, afirmam Clark & Holquist (1998, p. 258) que o livro sobre o autor de *Irmãos Karamazov* teria salvado a vida do pensador russo, tanto nessa ocasião quanto em outra, ocorrida vários anos depois:

Quando da primeira edição, a crítica favorável de Lunatchárski [ao *Problemas da poética de Dostoiévski*] ajudou os amigos de Bakhtin em seus esforços para reduzir a sentença, que de uma morte certa no campo de trabalho forçado se converteu em um exílio relativamente brando no Casaquistão. Três décadas depois, o mesmo livro inspirou a um grupo de jovens estudiosos do Instituto Gorki a procurar o autor, já entrado em anos, em seu retiro mordaviano, iniciando o processo que haveria de resgatar [...] as outras obras inéditas de Bakhtin. A primeira publicação o salvou da morte física [...]; a segunda, da morte literária por negligência.

Apesar de todos os percalços, Bakhtin foi o único que continuou até 1975, ano de sua morte, a desenvolver os tópicos centrais discutidos pelo Círculo.

A produção do Círculo enfocava questões relevantes para a vida social e para a criação artística, discutindo, grosso modo, como a linguagem seria capaz de ‘registrar’

os conflitos entre camadas sociais diferentes. Um dos princípios defendidos pelo grupo é o de que a linguagem seria essencialmente dialógica e formada durante o processo de interação social. O conceito de dialogismo, largamente discutido por Bakhtin, oferece contribuições a várias áreas do conhecimento, dentre elas, o estudo dos textos e dos discursos.

Segundo Barros (2005, p. 25), as reflexões bakhtinianas sobre o princípio dialógico contribuíram para desenvolver e aprimorar as principais orientações teóricas de abordagem textual e discursiva dos últimos trinta anos, o que faz de Bakhtin um autor fundamental dentro de vários campos de análise de textos.

Por influência do conceito de dialogismo, a definição de texto associada à lingüística estruturalista é alterada. Como mostra Barros, a perspectiva bakhtiniana propõe que o texto é uma maneira de conhecer e formar o homem, tanto pelo que a produção textual de um indivíduo é capaz de revelar, como pela construção do homem, feita por si mesmo, quando se coloca como foco de estudo nos textos (2005, p. 26). A autora apresenta um panorama da visão bakhtiniana de texto, descrito como algo: a) que é dotado de significado; b) que engloba todo o seu contexto de produção e a sua função ou relevância dentro da sociedade; c) que é constitutivamente dialógico, pois pode ser definido pelo diálogo com outros textos e entre os interlocutores, e, por fim, d) que é um momento irrepetível.

Quando comenta as contribuições de Bakhtin ao estudo dos textos, acrescenta Barros que, ao introduzir o princípio dialógico, o teórico russo se recusa a seguir o caminho trilhado pela lingüística contemporânea dele — o da língua como objeto repetível. O pensador refuta os pressupostos de natureza estática do formalismo, conforme transparece nas seguintes palavras do próprio Bakhtin:

Na verdade, se fizermos abstração da consciência individual subjetiva e lançarmos sobre a língua um olhar verdadeiramente objetivo [...] não encontraremos nenhum indício de um sistema de normas imutáveis. Pelo contrário, depararemos com a evolução ininterrupta das normas da língua. [...] a língua apresenta-se como uma corrente evolutiva ininterrupta. (2004, p. 90.)

Sobre a concepção bakhtiniana de língua e linguagem, acrescenta Barros (2005, p. 33) que:

... para ele [BAKHTIN] a linguagem é, por constituição, dialógica e a língua não é ideologicamente neutra e sim complexa, pois a partir do uso e dos traços dos discursos que nela se imprimem, instalam-se na língua choques e contradições. Em outros termos, para Bakhtin, no signo confrontam-se índices de valor contraditório. [...] Ignorar a sua natureza dialógica é o mesmo, para Bakhtin, que apagar a relação que existe entre a linguagem e a vida.

Em outro artigo, a autora fornece mais um aspecto da definição de dialogismo – o que envolve a relação entre o conceito e a interação verbal – ao asseverar:

Em outros termos, concebe-se o dialogismo como o espaço interacional entre o eu e o tu ou entre o eu e o outro, no texto. (BARROS, 2003, p. 3.)

Dentre as observações de Barros (2003, p. 2), é pertinente lembrar a distinção feita entre *dialogismo* e *polifonia*. A autora adverte que os dois termos correspondem a conceitos diferentes, muito embora estejam muito próximos um do outro e freqüentemente sejam encarados como equivalentes. Entretanto, autores como Clark & Holquist (1998, p. 261) estão entre os que consideram os dois termos como dotados de uma mesma significação: “O que Bakhtin chama ‘polifonia’ é simplesmente aquele fenômeno cujo outro nome vem a ser dialogismo”.

Em oposição a essa perspectiva, Barros (2003, p. 5) explica que a polifonia é característica de textos que deixam transparecer outras vozes, revelando os diálogos estabelecidos, ao passo que dialogismo designa o componente primordial da linguagem e de todo discurso, sem que obrigatoriamente ocorram marcas reveladoras de outros textos. A polifonia aparece como fruto de “procedimentos discursivos que se utilizam, em textos, por definição, dialógicos” (BARROS, 2003, p. 6). Esses textos, por sua vez, são dialógicos “porque resultam do embate de muitas vozes sociais” e são polifônicos porque algumas vozes se deixam escutar.



### 1.1. O pensamento de Bakhtin no Ocidente: Kristeva e o conceito de intertextualidade

O pensamento de Bakhtin e do Círculo extrapola os limites do mundo acadêmico russo e entra no Ocidente, gerando uma intensa repercussão. Kristeva (1974), baseada nas idéias do autor, notadamente naquelas contidas no livro *Problemas da poética de Dostoievski*, cunhou o termo ‘intertextualidade’ para designar o diálogo entre textos. Tal termo representa uma nova denominação para as noções de “diálogo” e “ambivalência”, discutidas anteriormente por Bakhtin. Sobre tais noções, Kristeva afirma que Bakhtin não as distingue claramente, o que, segundo a autora, não representa uma falha metodológica, mas “uma descoberta que Bakhtin é o primeiro a introduzir na teoria literária: todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (1974, p. 64).<sup>3</sup>

A idéia de assimilação e reaproveitamento de referências entre os textos<sup>4</sup> também está presente na definição que Zumthor (1981, p. 8) oferece para o termo criado por Kristeva. Segundo o autor:

O conceito e o termo intertextualidade se referem à infinitude indefinida dinâmica que por si só dá conta, em todos os níveis, do conjunto das propriedades de um texto. Eles evocam (ou implicam) a existência de complexos significantes, articulados, de maneira diversa (frequentemente imprevisível), uns dos outros, e

---

<sup>3</sup> Cerqueira (2003, p. 7) lembra que se deve, a BAKHTIN, o primeiro estudo teórico literário sobre o fenômeno da intertextualidade, no *Problemas da poética de Dostoievski*.

<sup>4</sup> A noção de assimilação e reaproveitamento de referências entre os textos percorre também as idéias de Koch (2001, p. 23). A autora, ao comentar a organização das informações dentro de um texto, aponta a presença de dois grandes blocos constituintes de uma determinada produção textual: o dado e o novo. A informação dada se encontra no horizonte de consciência dos interlocutores e é retomada por meio de remissão ou referência textual. Essa remissão é feita não a termos expressos no texto, mas “a conteúdos de referência, isto é, a referentes estocados na memória dos interlocutores, que, a partir de ‘pistas’ encontradas na superfície textual, são (re)ativados, via inferenciação.”

fundadores de uma pluralidade interna desse texto. Sugerem a idéia de uma gênese ilimitada da significação. O texto, assim como o discurso, não é fechado. Ele é trabalhado por outros textos, assim como o discurso o é por outros discursos. A intertextualidade designa uma espécie de suplemento, talvez inesgotável, essencial ao próprio texto.

Nessa perspectiva, a compreensão e análise de textos literários só se tornam possíveis quando dois aspectos são considerados. Segundo o primeiro deles, os gêneros literários são impuros, ou seja, nunca são gerados *ex nihilo*. Dessa forma, a linguagem poética possui um caráter, no mínimo, duplo, impossibilitando qualquer tipo de leitura ou análise que utilize um sistema lógico de base zero-um. Para ilustrar isso, Kristeva cita autores e conceitos da lógica moderna. Segundo a autora, os procedimentos lógicos não dariam conta do texto literário, porque, de forma geral, excluem a possibilidade do duplo ou da multissignificação.

Acrescenta Kristeva que a lógica do dialogismo bakhtiniano possui, ao mesmo tempo, traços de: a) **distância** e **relação** entre os termos componentes de uma determinada estrutura textual, com a negação da continuidade e da unidade monológicas; b) **analogia** e **oposição não-exclusiva**, em oposição a relações de causa-consequência limitadoras do trabalho interpretativo; c) **transfinitude**, conceito criado por Cantor e recuperado por Kristeva para designar a superioridade do texto poético sobre obras científicas, monológicas ou narrativas. Essa superioridade seria decorrente do processo de formação da linguagem poética, alicerçado sobre dois princípios: o monológico (em que cada seqüência é delimitada por elementos circunvizinhos, ou seja, pelas relações que se estabelecem, de maneira mais imediata, entre os termos de uma unidade de sentido) e o dialógico (em que as seqüências passam a ser definidas por seqüências transfinitas, que abrem o espectro de possibilidades à compreensão textual).

No que diz respeito ao segundo aspecto, na linguagem literária, temos a expansão semântica de unidades do discurso como, por exemplo, frases, réplicas, diálogos ou outras formas. Levando isso em consideração, Kristeva (1974) afirma que:

Poder-se-ia, desta maneira, levantar e demonstrar a hipótese de que *toda a evolução dos gêneros literários é uma exteriorização*

*inconsciente de estruturas lingüísticas, em seus diferentes níveis. O romance, em particular, exterioriza o diálogo lingüístico. (p. 64.)*  
[grifo do autor.]

O posicionamento de Kristeva frente às idéias bakhtinianas representa, no dizer de Tezza (2003, p. 22), um reducionismo imposto pelo “império estruturalista na teoria literária”, que vigorava no final da década de 60, momento em que *Problemas da poética de Dostoievski* recebia uma de suas primeiras traduções no Ocidente. Tezza explica assim a “confusão teórica” gerada a partir do contato entre a perspectiva bakhtiniana e o ranço formalista preponderante à época:

Nesse quadro teórico, era difícil acomodar os pontos de vista de Bakhtin; na verdade, era difícil compreendê-los. Aconteceu assim uma rápida adaptação de seu vocabulário e de suas categorias ao quadro formal já à disposição da teoria literária corrente, de modo que as noções de dialogismo, polifonia e plurilingüismo se encaixaram sem muito conflito em tópicos popularizados e simplificados em torno do conceito de “intertextualidade”. (2003, p. 22.)

Segundo Tezza, esse tipo de raciocínio leva a um dos grandes problemas quanto à interpretação dos conceitos propostos por Bakhtin: muitos deles são encarados como pontos de chegada, quando, na realidade, são pontos de partida de raciocínios desenvolvidos pelo estudioso russo, ao longo de um percurso que não se limita apenas a uma obra.

Em torno dessa questão, Fiorin (2003, p. 29) defende um ponto de vista próximo ao de Tezza ao afirmar que:

Quando o semioticista russo foi introduzido no Ocidente, provocou vivo interesse. No entanto, seu pensamento foi um pouco empobrecido. À rica e multifacetada concepção do dialogismo em Bakhtin se opôs o conceito redutor, pobre e, ao mesmo tempo, vago e impreciso de intertextualidade. Foi Kristeva quem, no

ambiente do estruturalismo francês dos anos 60, pôs em voga esse conceito.

Dois fatores podem ser apresentados como complicadores para a interpretação segura dos conceitos bakhtinianos: em primeiro lugar, questões concernentes à publicação e, em segundo, a incerteza sobre a autoria de textos assinados por outros integrantes do grupo a que Bakhtin pertencia.

Quanto ao primeiro fator, sabe-se que a obra do pensador russo foi publicada, no Ocidente, fora da seqüência em que foi escrita, o que dificulta a compreensão de seu ideário. É bastante conhecido também que Bakhtin costumava apresentar, em seus escritos, oscilações terminológicas e conceituais. Algumas dessas oscilações eram fruto de reformulações, elaboradas por ele, de suas próprias concepções.

No que diz respeito ao segundo fator, discute-se exaustivamente se obras como *Marxismo e filosofia da linguagem* (1929), *Freudismo* (1927) e o ensaio *Discurso na vida e discurso na arte* (1926), assinadas por Voloshinov, não seriam, na realidade, produções bakhtinianas. Outro livro, apontado como provavelmente escrito por Bakhtin e atribuído a Medvedev, é o *Método formal nos estudos literários* (1928).

Tanto Voloshinov quanto Medvedev faziam parte do “Círculo de Bakhtin”. Segundo Tezza (2003, p. 27), é possível flagrar um parentesco entre as idéias de Bakhtin, Voloshinov e o Medvedev do *Método formal*, mas isso não ocorre, por exemplo, com os primeiros manuscritos bakhtinianos — *Para uma filosofia do ato e Sobre o autor e o herói*, que apresentam um Bakhtin mais dissociado de influências externas.

Tezza cita Hirschkop para chamar a atenção de que, Voloshinov já, na década de 30, trabalhava numa perspectiva sociológica, ausente dos primeiros textos bakhtinianos (2003, p. 27).

Apesar de se tratar de uma questão relevante dentro dos estudos sobre a obra de Bakhtin, não é propósito de nossa pesquisa desvendar o problema da autoria que cerca os escritos atribuídos ao teórico russo e a seus colegas de grupo. Nesse ponto, concordamos com Tezza, que prefere não enfatizar essa discussão e “tratar os autores do Círculo por seus próprios nomes” (p. 29), até que se saiba, com segurança, o papel de

cada um nesse processo. Tezza denomina “Bakhtin ele-mesmo” o Bakhtin que se mostraria mais livre da influência teórica do Círculo ou de algum de seus componentes <sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> A questão é assim comentada nas palavras de Tezza: “O grau dessa autonomia [de BAKHTIN quanto ao grupo] não é uma questão fácil de resolver. Se com relação à obra de Dostoievski, de 1929, e aos textos sobre o discurso romanesco, escritos nos anos 40, a proximidade teórica dos pressupostos de Bakhtin transparece com alguma nitidez, tirante uma certa diferença de estilo e um vocabulário mais ostensivamente marxista, o mesmo não se pode dizer dos primeiros escritos de Bakhtin, *Para uma filosofia do ato* e *Sobre o autor e o herói* [...]. Nesses textos, transparece nítido um Bakhtin ele-mesmo”. (2003, p. 25.)

### 1.1.1. As manifestações da intertextualidade.

Em seu estudo sobre os modos da intertextualidade medieval<sup>6</sup>, Zumthor (1981, p. 6), distinguiu dois fatores que determinam o funcionamento e as diversas facetas apresentadas pelo conceito de intertextualidade: a existência de *modelos* a serem seguidos e de *variações*<sup>7</sup> em torno deles.

No que concerne aos modelos, o autor propõe uma diferenciação que os divide em modelos intertextuais e teóricos. Mais flexíveis e mutáveis do que os modelos ditos teóricos, os modelos intertextuais são abstratos e designam uma relação de hierarquia<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup>O artigo mencionado intitula-se *Intertextualité et mouvance*, publicado na revista *Littérature*, de fevereiro de 1981.

<sup>7</sup> Ao passo que o modelo revela o eixo vertical da hierarquia dos textos, o termo ‘variação’, conforme explica Zumthor, refere-se ao eixo horizontal de tal arranjo e situa-se num contexto bem peculiar: o dos textos medievais. O autor explica que a variabilidade é uma característica essencial desse tipo textual, que, freqüentemente, apresenta versões diferentes ou ‘variantes’ para uma mesma obra (ZUMTHOR, 1981, p. 12), excluindo, assim, a noção de autenticidade defendida pela filologia moderna a partir do século XVIII. As variações apresentadas pelos manuscritos de uma mesma obra poderiam ser, consoante Zumthor, classificadas funcionalmente segundo a sua amplitude e incidência sobre a significação do texto alterado. Tais variações iriam desde intervenções menos relevantes, como alterações gráficas e lexicais, até profundas transformações, como redistribuição de episódios ou supressão de partes textuais inteiras.

<sup>8</sup>A suposta relação de hierarquia entre os textos designada pelo termo ‘modelo’ está associada ao mesmo tipo de valoração que uma obra tida como clássica recebe. Segundo Calvino (1993, p. 11), “um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer”. Em seu estudo, o autor oferece dezesseis definições para o que ele consideraria como clássico. A maioria delas aponta para o fato de que obras clássicas representam uma fonte quase inesgotável de conhecimento e inspiração. Para o autor, um clássico é capaz de manter-se no inconsciente coletivo ou individual e estender uma “nuvem de discursos críticos sobre si”, muito embora possa repeli-los. Cada clássico traria as marcas das leituras anteriores e teria uma posição bem marcada na “genealogia” da produção clássica. Vale lembrar que se pode chamar de clássica uma obra que, por seu valor, é digna de representar um modelo de expressão literária, encaixando-se nos cânones ou usos difundidos por uma tradição.

entre os textos, partindo-se do princípio de que, quando uma determinada obra é tomada como modelar, há uma atualização de suas “virtudes pré-existentes” numa outra produção. A elaboração de um texto significaria, portanto, a retomada de um dado admitido como “incontestável”, existente dentro da memória do poeta ou dentro do contexto em que ele se situa. Tal dado está diluído na ordem estrutural ou composicional da obra e o autor tenta conciliá-lo ou integrá-lo aos seus intentos criativos, ocasionando o surgimento de novos sentidos.

Na ligação entre um texto e o seu modelo, Zumthor considera importante levar em conta três aspectos: em primeiro lugar, a relação entre eles não é inteiramente passível de descrição, como poderia entender um esquema estruturalista em que há um mero levantamento de discursos alheios. Em segundo lugar, o modelo não está livre de processos de desgaste, como o que se dá no caso do clichê, formado a partir da repetição exaustiva de alguma idéia.

Em terceiro, em relação ao seu modelo, o texto não é nada mais do que um fragmento, visto que a atualização não corresponde ao total reaproveitamento da fonte, mas, sim, à retomada parcial de um vasto acervo disponível. Assim sendo, há a combinação, dentro de um mesmo texto, de trechos de vários modelos, ocorrendo uma múltipla fragmentação e uma “aspiração à totalidade, ao mesmo tempo mais veemente e mais imprudente” (ZUMTHOR, 1981, p. 11).<sup>9</sup>

Parece-nos, entretanto, que, teria sido mais pertinente, se, ao propor uma categorização nesses termos, Zumthor retomasse, mais uma vez, a advertência, por ele feita, no momento em que fala sobre a possibilidade de estabelecer o grau de contato entre um texto e aquele que lhe serve de modelo ou inspiração: que é preciso não ceder à ‘tentação’ estruturalista de estipular a medida de um texto em outro, cerceando qualquer esforço interpretativo. Nesse caso, ao se pretender uma categorização de variações, o cuidado deve consistir em não querer firmar uma tipologia que não seja capaz de compreender as conseqüências que uma alteração pode gerar de uma versão para outra, tolhendo, dessa forma, possíveis interpretações.

Ao lado das noções de ‘modelo’ e ‘variação’, considera o autor que a intertextualidade se apóia simultaneamente em três espaços, sendo eles: primeiro, um

---

<sup>9</sup> No original francês, a expressão aparece assim: “et l’aspiration à la totalité, à la fois plus instante et plus aveugle.” (ZUMTHOR, 1981, p. 11.) A tradução é nossa.

lugar de transformação dos enunciados vindos de outros contextos; segundo, um momento de compreensão operada sobre um código novo, produzido a partir do encontro de dois ou mais discursos de um enunciado; e por fim, no espaço interno do texto, em que o discurso manifesta explicitamente as relações que conservam as partes alógenas ou ‘externas’ do constituinte.

Zumthor defende que a produção textual se situa dentro dos dois primeiros espaços, que entendemos como sendo os momentos da inserção sociocultural e da gênese de um dado texto, visto que, nesses instantes, é possível encontrar processos hermenêuticos e de reelaboração, conforme fica sugerido pelo exemplo fornecido pelo autor: as canções de trovadores do século XIII. Tais canções são tributárias de uma tradição – ou como chama Zumthor, do primeiro espaço em que a intertextualidade se apóia e que preferimos chamar de inserção sociocultural (1981, p. 13). O espaço dois aparece, nessas circunstâncias, por conta da compreensão e reinterpretação de dados presentes no ato criativo. O terceiro espaço, por sua vez, se situa dentro do próprio texto.

Em suas considerações sobre o fenômeno da intertextualidade, Koch (2001, p. 46) também vê os textos como objetos sempre heterogêneos, que deixam transparecer “uma relação radical de seu interior com seu exterior; e, desse exterior, evidentemente, fazem parte outros textos que lhe dão origem, que o predeterminam, com os quais dialoga, que retoma, a que alude, ou a que se opõe”. Nesses termos, Koch propõe a noção de intertextualidade como uma das bases para a definição de texto, já que a relação dele com os demais marca profundamente a sua natureza.

Os vínculos estabelecidos entre os textos constituem um campo de especulações de caráter infinito e imensurável, porque cada ligação, embora possa partilhar contextos ou padrões semelhantes com outras, configura-se como circunstância única e irrepetível. Por acreditar nisso - na imensa variedade de formas de relacionamento entre os textos —, a Koch parece conveniente dividir a intertextualidade em dois grupos: a de sentido amplo e a de sentido estrito.

A intertextualidade de sentido amplo é descrita, por Koch (2001, p. 47), como “condição de existência do próprio discurso” e está fortemente associada, conforme a visão da análise do discurso, ao conceito de interdiscursividade ou, como chama Authier-Révuz (apud KOCH, 2001, p. 47), de heterogeneidade constitutiva.



Tal aproximação parece-nos um tanto problemática, porque, cremos, assim como Fiorin (2003, p. 30) que é necessário manter a diferenciação entre interdiscursividade e intertextualidade, e por extensão, entre discurso e texto.

Tanto o termo intertextualidade quanto o termo interdiscursividade apontam para a existência de, pelo menos, duas vozes num mesmo espaço textual ou discursivo. Entretanto, os dois mecanismos lidam com processos de incorporação em níveis diferentes. A intertextualidade ocorre no patamar da manifestação textual e incorpora um texto em outro, reproduzindo-o ou transformando-o por meio, basicamente, de três processos: a *citação* (em que palavras ou excertos são reproduzidos *ipsis verbis*), a *alusão* (com a reprodução de construções sintáticas ou figuras que mantenham relações hiperonímicas com o tema retomado) e a *estilização* (a reprodução do conjunto de procedimentos do estilo de outrem, de forma contratual ou polêmica).

De acordo com Maingueneau (2005, p. 07), em *Gênese dos discursos*, ao se estudar a heterogeneidade enunciativa, há a necessidade de distinguir as duas formas de presença do Outro: a *heterogeneidade mostrada* e a *heterogeneidade constitutiva*. A primeira delas é perceptível no plano dos aparelhos lingüísticos, ao passo que, da segunda, não se encontram marcas visíveis. Apesar de não haver marcas de heterogeneidade reveladas, é possível estabelecer relações de sentido que se encontram filiadas a determinados espaços discursivos, entendidos como subconjuntos de formações discursivas que o analista julga relevante para o seu propósito.

No que diz respeito à intertextualidade em sentido restrito, de acordo com Koch, a relação travada entre um texto e outros previamente existentes ou “efetivamente produzidos” (2000, p. 48) é o constituinte desse tipo de ligação textual. A autora partilha da mesma opinião de Jenny (1979) sobre a intertextualidade, como será visto mais adiante. Segundo tal ponto de vista, as marcas de elementos previamente existentes encontradas num texto, em qualquer nível de estruturação, constituem a natureza da intertextualidade.

Para Koch (2001, p. 48), a intertextualidade de sentido estrito pode ser subdividida, apresentando diversos tipos, dentre os quais:

- a) “de conteúdo X de forma/conteúdo” ou “intertextualidade de conteúdo”: ocorrida entre, por exemplo, “textos científicos de uma mesma área ou corrente do conhecimento, que se servem de conceitos e expressões comuns, já definidos

em outros textos daquela área ou corrente”. Entretanto, acreditamos que o mais pertinente a ser considerado, nesse tipo de intertextualidade, não é a mera retomada de conceitos anteriormente expostos e consagrados, mas o fato de que recuperar uma discussão, trazer de volta um dado, deve significar analisá-lo com novos olhos, fundamentalmente quando se trata de textos científicos – dados à controvérsia e argumentativos e críticos em sua verdadeira essência.

- b) “explícita ou implícita”: aqui a diferenciação ocorre pela citação (intertextualidade explícita) ou omissão da fonte mencionada (intertextualidade implícita). No caso da primeira delas, temos, como ilustração, as referências feitas na conversação ou em retomadas do texto de outrem, podendo haver a finalidade de contestar ou concordar. Outro exemplo de intertextualidade explícita pode ser o que está contido na página de 20 de janeiro do diário constituinte do *Memorial de Aires*. O Conselheiro, ao pensar sobre a bela viúva Fidélia, cita o verso “I can give not what men call love”, identificando o autor – Percy B. Shelley – dispensando o leitor do trabalho de fazê-lo.

Quanto à intertextualidade implícita, exige-se, do interlocutor, um trabalho de recuperação para situar, no texto, as menções a elementos externos. Como fazem autores como Hutcheon (1989) e Eco (2003), dos quais trataremos mais adiante, Koch confere um papel decisivo, à instância decodificadora, na apreensão dos vínculos intertextuais, deslocando do autor para o leitor ou ouvinte a responsabilidade de localizar a fonte utilizada. Cabem aqui a paródia, as paráfrases sem a fonte expressa e as ironias.

- c) “das semelhanças e das diferenças”: baseada na relação de adesão ou distanciamento quanto ao intertexto. Este pode ser usado como apoio, no caso da argumentação de autoridade, ou como origem de um questionamento, seja em tom crítico, como se dá em textos sobre assuntos polêmicos, seja em tom de ridicularização ou para mostrar incoerências (e ainda assim em tom crítico, já que aqui esse aspecto não deixa de existir) como na paródia e na ironia. A esse respeito, Koch cita a tipologia de Maingueneau, em que temos a expressão ‘valor de captação’ para designar a semelhança de perspectiva entre o intertexto e o citador, e o termo ‘valor de subversão’ para o oposto a isso.

- d) “com o intertexto alheio, com intertexto próprio ou com intertexto atribuído a autor genérico”: todos os casos anteriores de intertextualidade poderiam ser encaixados na primeira dessas três categorias, já que ocorrem com fontes externas ao texto que as cita. No caso da intertextualidade com material próprio do autor, pode-se dar o nome de intra ou autotextualidade. Machado de Assis constitui exemplo bem pertinente desse tipo de referência. Segundo Silva (2001, p. 13), alguns dos temas tratados por Machado de Assis em seus contos serão revisitados e ampliados em seus romances. Como ilustração dessa autotextualidade temática, citamos a estreita vinculação entre a personagem Maria Regina, do conto “Trio em Lá Menor”, e a Flora do *Esau e Jacó*. A personagem Maria Regina, de “Trio em Lá Menor”, escrito em 1896, pode ser considerada um esboço da Flora, do *Esau e Jacó*. Assim como Maria Regina, a jovem Flora busca quase que obsessivamente a perfeição. Esse desejo, manifesto em vários aspectos da vida das duas jovens, pronuncia-se principalmente no lado afetivo e faz com que ambas busquem um homem ideal. Maria Regina e Flora se dividem entre o afeto de dois homens, sem que consigam decidir-se por um deles. Ambas as personagens acreditam que somente a fusão do que há de mais nobre em seus pretendentes pode satisfazê-las — desejo certamente impossível de ser alcançado. O cotejo de duas passagens, a primeira retirada do conto “Trio em lá menor” e a segunda do *Esau e Jacó*, deixa mais claro o que estamos afirmando:

Então é que [Maria Regina] se lembrava do Maciel, dos seus anos em flor, da fisionomia franca, meiga e boa, e afinal da ação daquele dia. Comparação tão cruel para o Miranda, como fora para o Maciel o cotejo de seus espíritos. E a moça recorreu ao mesmo expediente. Completou um pelo outro; escutava a este com o pensamento naquele [...]. (ASSIS, 2004, p. 519)

Atrás falei das alucinações de Flora [...] Em caminho, depois do desembarque, não obstante virem os gêmeos separados e sós, cada um no seu *coupé*, cismou que os ouvia falar; primeira parte da

alucinação. Segunda parte: as duas vozes confundiam-se de tão iguais que eram, e acabaram sendo uma só. Afinal, a imaginação [de Flora] fez dos dois moços uma pessoa única. (ASSIS, 2004, p. 1078.)

Flora utiliza o mesmo recurso de Maria Regina e tenta encontrar num dos gêmeos o que falta ao outro. A indecisão, como se percebe, é algo comum às duas jovens. Entretanto, os seus destinos tomam sentidos diferentes. Não sabendo a quem escolher, resta a Maria Regina a solidão, ao passo que Flora encontra, na morte, a solução para o seu dilema.

Outro exemplo da intratextualidade reside em *A cidade e as serras* (1901), de Eça de Queirós. Romance crepuscular queirosiano, a narrativa sobre a vida de Jacinto tem como esboço o conto “Civilização”, conforme nos atesta Reis (1995, p. 24): “Eça publicara já, em 1892, o conto “Civilização”, cuja acção e procedimentos técnico-literários permitem considerá-lo um embrião d’*A cidade e as serras*”. No conto, está presente a personagem Jacinto, que aparecerá, mais tarde, no romance mencionado, acompanhado dos mesmos dilemas amargados em “Civilização”. Jacinto é um rapaz advindo de família abastada que:

... todavia, desde os vinte oito anos, Jacinto já se vinha repastando de Schopenhauer, do Ecclesiastes, de outros pessimistas menores, e três, quatro vezes por dia, bocejava, um bocejo cavo e lento, passando os dedos finos sobre as faces, como se nelas só palpasse palidez e ruína. (QUEIRÓS, 1996, p. 51.)

A apologia à placidez e às virtudes campestres oferecidas como solução, no romance, para as angústias de Jacinto, aparecem, de forma velada, no fecho do conto “Civilização”, de acordo com o que podemos perceber ao cotejar o excerto final deste com a conclusão da versão em romance da história do ‘Príncipe’ — assim como Jacinto era afetuosamente chamado, por José Fernandes, seu amigo-narrador de *A cidade e as serras*:

Àquela hora, decerto, Jacinto, na varanda, em Tormes, sem fonógrafo e sem telefone, reentrado na simplicidade, via, sob a paz

lenta da tarde, ao tremeluzir da primeira estrela, a boiada recolher entre o canto dos boieiros. (QUEIRÓS, 1996, p. 51.)

E na verdade me parecia que, por aqueles caminhos, através da natureza campestre e mansa – o meu Príncipe, atrigueirado nas soalheiras e nos ventos da Serra, a minha prima Joaninha, tão doce e risonha mãe, os dois primeiros representantes da sua abençoada tribo, e eu – tão longe de amarguradas ilusões e de falsas delícias, trilhando um solo eterno, e de eterna solidez, com a alma contente, e Deus contente de nós, serenamente e seguramente, subíamos para o Castelo da Grã-Ventura! (QUEIRÓS, 1995, p. 245.)

e) intertexto de enunciador genérico: segundo Koch, caracterizado pelo uso de uma enunciação de emissor desconhecido, já incorporada pelo acervo de uma comunidade, como temos nos provérbios e expressões de cunho popular. Como exemplo de tal procedimento numa obra literária, podemos citar o que ocorre no *D. Casmurro*, de Machado de Assis. O capítulo XCII tem como título um conhecido adágio popular – “O diabo não é tão feio quanto se pinta”. A expressão é muito utilizada coloquialmente e já pertence ao domínio público, sendo praticamente impossível saber suas origem e autoria. Tal provérbio serve de base a uma observação de Bentinho, narrador do romance, no trecho em questão. Nele, Bentinho comenta a morte, causada pela lepra, de seu vizinho Manduca, que, por conta da moléstia, havia adquirido um aspecto deformado. Servia de consolo e ocupação a Manduca trocar correspondência, com Bentinho, sobre a guerra da Criméia. A troca de cartas ameniza a dolorosa situação de Manduca e faz que ele não enxergue, com tanta amargura, a infelicidade que carrega, como fica claro no excerto adiante:

O resto deste capítulo é só para pedir que, se alguém tiver de ler o meu livro com alguma atenção mais da que lhe exigir o preço do exemplar, não deixe de concluir que o diabo não é tão feio quanto se pinta. Quero dizer... Quero dizer que o meu vizinho de Matacavalos, temperando o mal com a opinião anti-russa, dava à podridão de suas carnes um reflexo espiritual que as consolava. (ASSIS, 2004, p. 898.)

## 1.2. A noção de dialogismo e seus desdobramentos

Bakhtin costumava, ao longo de seus escritos, reelaborar conceitos já expostos, imprimindo-lhes novas facetas e complementando aspectos ainda não discutidos. Isso também ocorre com a noção de dialogismo.

Um dos textos mais relevantes para o entendimento desse conceito é *Problemas da poética de Dostoievski*. Nessa obra, percebe-se que o pensador russo amplia aspectos concernentes ao dialogismo e direciona-o para a compreensão do discurso literário.

O dialogismo encontra-se subjacente à própria explicitação do método de análise bakhtiniano: o autor faz críticas à lingüística praticada em sua época e, por isso, situa as suas discussões no campo da metalingüística, visto que esta ofereceria horizontes mais amplos ao estudo do discurso, algo que aquela não faz. Bakhtin (2002a, p. 182) enfatiza que “qualquer confronto puramente lingüístico ou grupamento de tais textos abstrai forçosamente todas as relações dialógicas entre eles enquanto enunciados integrais”.

O caráter coletivo e social dos textos constitui a base do princípio dialógico: a impossibilidade de elaborar isoladamente um material comunicativo torna o intertexto condição essencial para o evento comunicacional.

Além de mostrar a impossibilidade de se separar a língua como fenômeno social do conceito de dialogismo, Bakhtin também estabelece outras condições para o desenvolvimento das relações dialógicas. Segundo ele, dois juízos não estão ligados apenas por relações lógicas, mas também pela materialização da interação entre dois ou mais enunciados diferentes. É preciso, dessa maneira, que haja um espaço em que a relação dialógica se manifeste, sob a forma de “qualquer parte significativa do enunciado” (BAKHTIN, 2002b, p. 184), a qual, para o autor, pode compreender desde o enunciado na sua integralidade até a “palavra isolada” — entendida como “signo da posição semântica de um outro” —, passando pelo uso de um dialeto social ou de um estilo de linguagem, sempre compreendidos numa perspectiva mais ampla do que a oferecida pela lingüística tradicional. As relações dialógicas ainda poderiam ocorrer entre partes de uma mesma enunciação ou entre “matérias sîgnicas” diferentes, como, por exemplo, a literatura e a música.

O diálogo desenvolvido entre a obra de um autor e um material dito externo— o intertexto —atende a uma lógica inerente ao próprio processo de construção textual, do qual o acervo literário não pode ser excluído. Assim sendo, as palavras de um interlocutor carregam sempre marcas de alteridade e não podem ser pensadas de modo autônomo.

Aplicado ao estudo da criação literária, o dialogismo serve de lastro a importantes noções nesse campo, como a de que o romance se encontra alicerçado num conjunto de linguagens diferentes, gerando um plurilingüismo típico do gênero.

Como parte de nosso corpus é constituído de obras pertencentes ao gênero romanesco, acreditamos ser pertinente o exame da visão bakhtiniana sobre a constituição do romance, na medida em que este se configura como forma multiplamente elaborada.

### 1.2.1. O plurilingüismo romanesco

Conforme assevera Bakhtin (2002a, p. 107), as formas de construção do plurilingüismo romanesco são variadas e encontram-se relacionadas às muitas possibilidades estilísticas do gênero. O plurilingüismo tem seu lugar no romance quando, de acordo com Bakhtin, é possível flagrar:

“... o discurso de outrem na linguagem de outrem, que serve para refratar a expressão das intenções do autor. A palavra desse discurso é uma palavra bivocal especial. Ela serve simultaneamente a dois locutores e exprime ao mesmo tempo duas intenções diferentes: a intenção direta do personagem que fala e a intenção refrangida do autor.” (2002a, p. 127)

Nesse sentido, pode-se afirmar que o discurso plurilingüístico romanesco possui duas vozes dialogicamente relacionadas, que, ao demonstrarem conhecimento mútuo,

comportam-se como as réplicas de um diálogo. Assim, todo discurso bivocal é “internamente dialogizado” (p. 127) e organizado de forma a deixar entrever “um diálogo potencial, não desenvolvido, um diálogo concentrado de duas vozes, duas visões de mundo, duas linguagens” (BAKHTIN, 2002a, p. 128).

Como demonstração do plurilingüismo no romance, Bakhtin (2002a, p. 129) se dedica apenas às formas que considera fundamentais dentre as diversas configurações do estilo bivocal romanescos: as estratégias narrativas do chamado romance humorístico inglês, o discurso das personagens e a inclusão de outros gêneros – como poemas, peças líricas, textos científicos ou religiosos – como parte da estrutura do romance.

Para o autor, o romance humorístico inglês é a manifestação historicamente mais evidente da introdução do plurilingüismo nesse gênero. Nas obras romanescas de escritores como Fielding, Sterne e Dickens, é possível flagrar a reprodução paródica de gêneros e estilos encontrados em várias circunstâncias de produção textual: a forense ou parlamentar, com a representação de discursos e outras formas da eloquência jurídica ou política, a jornalística, a mercantil e a científica, entre outras. Tal reprodução se dá a partir de um narrador que, ao mesmo tempo em que submete outra linguagem à sua “mediação” no corpo do romance, pode interromper essa estilização paródica com um discurso direto, que “personifica diretamente (sem refração) as intenções semânticas e axiológicas do autor” (BAKHTIN, 2002a, p. 108).

Como ilustração disso, Bakhtin usou excertos do romance *Little Dorrit*, de Charles Dickens, entretanto, julgamos mais pertinente trabalhar com exemplos extraídos de obras machadianas (o que faremos daqui por diante, sempre que possível), como a passagem seguinte, retirada do *Esau e Jacó*. Nela, Batista, está mostrando a Aires antigos relatórios financeiros, da época em que era presidente de província. O narrador reproduz, em suas palavras, o estilo desse tipo de documento, composto essencialmente por levantamentos ou listagens:

E foi à estante e tirou um dos relatórios para ser melhor visto. Aberto, mostrou a impressão e as vinhetas — lido, podia mostrar o estilo por um lado, e, por outro, a prosperidade das finanças. Batista limitou-se aos algarismos totais: despesa, mil duzentos e noventa e quatro contos, setecentos e noventa mil-réis; receita, mil quinhentos e quarenta e quatro contos, duzentos e nove mil-réis;



saldo, duzentos e quarenta e nove contos, quatrocentos e dezenove mil-réis. Verbalmente, explicou o saldo, que alcançou pela modificação de alguns serviços, e por um pequeno aumento de impostos. Reduziu a dívida provincial, que achou em trezentos e oitenta e quatro contos, e deixou em trezentos e cinqüenta contos. Fez obras novas e consertos importantes; iniciou uma ponte... (ASSIS, 2004, p. 1016.)

Esse tipo de elaboração deriva naquilo que Bakhtin chama de construção híbrida. Segundo o autor, pode-se assim denominar um enunciado, quando ele emana de um único produtor, mas contém “dois modos de falar, dois estilos, duas linguagens, duas perspectivas semânticas e axiológicas” (2002a, p. 110). Não existem, nesse caso, marcas formais da separação entre os dois enunciados. A divisão das vozes e das linguagens se dá “nos limites de um único conjunto sintático, freqüentemente nos limites de uma proposição simples, freqüentemente também, um mesmo discurso pertence simultaneamente às duas línguas, às duas perspectivas que se cruzam numa construção híbrida...” (2002a, p. 110).

Salienta Bakhtin que, além da introdução de outras linguagens, o plurilingüismo presente nos romances humorísticos, notadamente os ingleses, visa a lançar um olhar crítico sobre outras realidades sociais, mostrando a fragilidade e a limitação delas.<sup>10</sup>

O discurso das personagens pode representar, conforme Bakhtin, outra maneira de introduzir o plurilingüismo no romance. Entre alguns dos momentos em que essa faceta do plurilingüismo pode se manifestar estão o discurso direto das personagens e os diálogos, mas também o discurso do autor, sob a forma de “zonas particulares”, ou seja, momentos em que, seja por meio de palavras ou expressões, as vozes do narrador e da personagem se misturam.

---

<sup>10</sup>A passagem retirada do *Esau e Jacó* e usada como exemplo pode ilustrar também isso. Nela, é possível perceber que, por trás das palavras de Batista citadas pelo narrador, subjaz uma nota saudosa em relação aos tempos em que ele foi presidente de província. Batista demonstra, com essa atitude, apego ao cargo e à posição que outrora ocupou. É interessante ainda notar que, como demonstração do apego ao antigo cargo, Batista conserva um retrato seu, com farda de presidente, no pequeno gabinete onde está localizada a estante, lugar de onde o relatório foi retirado.

Nas tais zonas particulares de que fala Bakhtin, há uma contaminação das palavras do narrador pela voz ou postura de uma determinada personagem, a exemplo do que vemos no seguinte fragmento colhido no *Esau e Jacó*, de Machado de Assis:

Aires opinou com pausa, delicadeza, circunlóquios, limpando o monóculo ao lenço de seda, pingando as palavras graves e obscuras, fitando os olhos no ar, como quem busca uma lembrança, e achava a lembrança, e arredondava com ela o parecer. Um dos ouvintes aceitou-o logo, outro divergiu um pouco e acabou de acordo, assim terceiro, e quarto, e a sala toda. (ASSIS, 2004, p. 965.)

Nessa passagem, o conselheiro Aires é inquirido sobre o que pensa a respeito da cabocla do Castelo, vidente que profetiza o destino das duas principais personagens do romance – os gêmeos Pedro e Paulo. Como não tem opinião pronta sobre o assunto e devido ao seu temperamento avesso a controvérsias, Aires prefere se esquivar a fornecer uma resposta. Por isso, o trecho em questão é construído com frases curtas e pausas assinaladas por vírgulas, na tentativa de reproduzir a atitude de hesitação do conselheiro.

Além das reproduções paródicas e do discurso das personagens, Bakhtin (2002a, p. 130) defende que há outra maneira de introduzir o plurilingüismo no romance: a inserção de outros gêneros. Esses gêneros podem ser literários – como novelas, peças ou poemas – ou extraliterários – como textos de natureza científica, religiosa, retórica, entre outros. Como ilustração disso, segue o fragmento do *Quincas Borba*, em que encontramos a transcrição parcial de um artigo de Camacho, uma das personagens do romance. O texto foi lido em voz alta para Rubião e seria publicado em periódico por ele mantido:

“Os partidos devem ser unidos e disciplinados. Há quem pretenda (mirabile dictu!<sup>11</sup>) que essa disciplina e união não podem ir ao

---

<sup>11</sup> Empregada sempre como exclamação, essa expressão latina pode ser traduzida como “Admirável de se dizer”.

ponto de rejeitar os benefícios que caem das mãos dos adversários. Risum teneatis!<sup>12</sup> Quem pode proferir tal blasfêmia sem que lhe tremam as carnes? Mas suponhamos que assim seja, que a oposição possa, uma ou outra vez, fechar os olhos aos desmandos do governo, à postergação das leis, aos excessos da autoridade, à perversidade e aos sofismas. Quid inde<sup>13</sup>? Tais casos, -aliás raros, - só podiam ser admitidos quando favorecessem os elementos bons, não os maus. Cada partido tem os seus díscolos e sicofantas. É interesse dos nossos adversários ver-nos afrouxar, a troco da animação dada à parte corrupta do partido. Esta é a verdade; negá-lo é provocar-nos à guerra intestina, isto é, à dilaceração da alma nacional... Mas, não, as idéias não morrem; elas são o lábaro da justiça...” (ASSIS, 2004, p. 737.)

Também de acordo com a tipologia bakhtiniana, os gêneros intercalados podem aparecer com propósitos definidos ou de maneira puramente “objetal”, em outros termos, “desprovidos inteiramente das intenções do autor” (BAKHTIN, 2002a, p. 125). Nesse ponto, discordamos da opinião bakhtiniana, pois acreditamos que não existe elemento inserido sem propósito dentro de uma obra. O próprio Bakhtin, poucas linhas adiante dessa afirmação, deixa transparecer que não existe inserção de gêneros no romance que não contemple, mesmo que de modo distante, o conjunto das indagações presentes numa obra:

Eles [os gêneros objetais] não foram ditos, mas apenas mostrados como uma coisa pelo discurso; na maioria das vezes, porém, eles refrangem em diferentes graus as intenções do autor, e alguns dos seus elementos podem afastar-se, de diferentes maneiras, da última instância semântica da obra. (BAKHTIN, p. 125.)

---

<sup>12</sup> Expressão retirada da *Ars Poetica* de Horácio. A expressão é originalmente proferida em tom interrogativo, pois o poeta se indaga se deve conter o riso diante de uma situação absurda. Aqui ela aparece acompanhada de um ponto de exclamação, como uma advertência para aqueles que pretendem rir das idéias defendidas por Camacho.

<sup>13</sup> Locução latina que significa “E daí?” ou “Qual a consequência disso?”

O excerto do *Quincas Borba* há pouco destacado também mostra que a intercalação de gêneros atende a determinados propósitos dentro da obra: no caso do artigo de Camacho, estão expressas suas idéias políticas, motivadas por questões fundamentalmente pessoais. O interesse de Rubião pelo artigo e a sua contribuição para a manutenção da publicação são sinais de uma vaidade ingênua e de falta de traquejo social. A publicação em questão constitui um instrumento por meio do qual visa Rubião promover-se, embora acabe sendo explorado.

Por outro lado, como afirma Bakhtin, certos gêneros – como a confissão, o diário, o relato de viagens, a biografia, as cartas, entre outros – podem alterar a estrutura do romance, ao gerar novas formas de constituição. Convém lembrar, por fim, como exemplo, o *Memorial de Aires*, de Machado de Assis:

1888

9 de janeiro: Ora bem, faz hoje um ano que voltei definitivamente da Europa. O que me lembrou esta data foi, estando a beber café, o pregão de um vendedor de vassouras e espanadores: "Vai vassouras! vai espanadores!" Costumo ouvi-lo outras manhãs, mas desta vez trouxe-me à memória o dia do desembarque, quando cheguei aposentado à minha terra, ao meu Catete, à minha língua. Era o mesmo que ouvi há um ano, em 1887, e talvez fosse a mesma boca.[...] Cinco horas da tarde: Recebi agora um bilhete de mana Rita, que aqui vai colado. (ASSIS, 2004, p. 1098.)

Elaborado conforme um diário, o *Memorial* reproduz alguns recursos possíveis de serem encontrados nesse gênero textual: as impressões pessoais, as reminiscências, a fala em primeira pessoa e as anotações diárias ou por ocasião de um acontecimento marcante. Haveria, dessa forma, a contaminação do romance por outros gêneros, conforme mostra BAKHTIN (2002a).

### 1.2.2. A paródia e os tipos textuais duplamente orientados

À questão da dupla orientação que um texto pode apresentar, Bakhtin (2002b) responde criando uma tipologia para o estudo de fenômenos metalingüísticos, como, por exemplo, a *estilização*, a *paródia*, o *skaz* e a *polêmica*.

Na paródia, segundo Bakhtin, o autor adere à linguagem do outro com propósitos diferentes daqueles presentes no texto primitivo, convertendo o discurso em “um palco de luta entre duas vozes” (2002a, p. 194). O afastamento em relação ao discurso ‘original’ ou ‘primitivo’ é a principal diferença entre a paródia e a estilização, já que, em ambas, existe o aproveitamento do “estilo ou modo do outro”.

A definição de Hutcheon (1989) para a paródia está próxima da proposta bakhtiniana: segundo a autora, o discurso parodístico se baseia na repetição com diferença ou na inversão, havendo sempre uma atitude transformadora em relação ao modelo, ao contrário do pastiche, que busca preservar o gênero do original.<sup>14</sup> Hutcheon enfatiza que a paródia pode representar tanto uma demonstração de respeito e admiração quanto uma crítica ao modelo parodiado:

Versões irônicas de transcontextualização e inversão são os seus principais operadores formais [da paródia], e o âmbito de *ethos* pragmático vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial. (1989, p. 54.)

Assim como fazem Bakhtin e Hutcheon, Jenny (1979, p. 6) também enfatiza a relação tanto de afastamento quanto de aproximação que a paródia estabelece com modelos inspiradores. Dentre esses modelos, que obviamente incluem textos exemplares, estariam também as obras que recorrem ao recurso da paródia. Em outros

---

<sup>14</sup> “O pastiche tem geralmente que permanecer dentro do mesmo gênero que o seu modelo, ao passo que a paródia permite adaptação”, conforme Hutcheon (1989, p. 55).

termos, a paródia procura não só reinventar textos influenciadores, mas também busca recriar a si mesma.<sup>15</sup>

Em torno dessa discussão, vale destacar que Hutcheon, ao definir a paródia nos termos há pouco citados, mostra-se consciente de que poderia ser acusada de reduzi-la à intertextualidade, o que não está entre os seus propósitos. A autora demonstra uma atitude de cautela em relação à noção proposta por Kristeva, pois, crê Hutcheon, que a teórica francesa e outros autores a ela alinhados (como Genette e Jenny) quiseram converter a intertextualidade em “uma categoria puramente formal de interação textual” (HUTCHEON, 1989, p. 54). Isso se justificaria, na opinião de Tezza (2003, p. 22) pela forte orientação formalista que, como já mencionamos, nessa época, circulava.

Defende também Hutcheon que a paródia só se concretiza com a percepção do intertexto. Ao discutir esse ponto – a relação entre intertexto e leitor – a autora considera que a capacidade hermenêutica da instância receptora é condição *sine qua non* para a “realização” da paródia. Relacionado a isso, assevera Hutcheon:

Desta forma, embora a minha teoria da paródia seja intertextual na sua conclusão tanto do decodificador como do texto, o seu contexto enunciativo é ainda mais vasto: tanto a codificação como o compartilhar de códigos entre produtor e receptor são centrais... (1989, p. 54.)

Como é possível perceber, a autora defende uma espécie de parceria entre as partes que compõem o processo criativo – visto aqui não como o trabalho solitário e isolado de um autor, mas como uma ação em que se encontra também envolvido o esforço interpretativo de um provável decodificador do texto.

No intuito de demonstrar a importância de um domínio extratextual mais complexo no reconhecimento de efeitos como o elogio ou a crítica, tanto ao leitor quanto ao produtor da paródia, Hutcheon estabelece uma comparação entre a paródia e a metáfora. Segundo a autora:

---

<sup>15</sup> Segundo Jenny (1979, p. 06): “uma paródia relaciona-se em simultâneo com a obra que caricatura e com todas as obras parodísticas constitutivas de seu próprio gênero”.

[...] pode dizer-se que a paródia se assemelha à metáfora. Ambas exigem que o decodificador construa um segundo sentido através de interferências acerca de afirmações superficiais e complementa o primeiro plano com o conhecimento e reconhecimento de um contexto em fundo. (1989, p. 50.)

A exigência de um leitor ‘especializado’ ou mais bem ‘treinado’ como requisito para um entendimento mais profundo do texto, em que recursos como a paródia (e não apenas ela) sejam notados, também faz parte das considerações elaboradas por Eco (2003). De acordo com o autor, existem dois tipos de leitores-modelo: o primeiro é um leitor de primeiro nível, dito semântico, preocupado apenas com aspectos superficiais do texto, como, por exemplo, o desfecho que uma narrativa receberá; o segundo, denominado leitor de segundo nível, semiótico ou estético, é capaz de tecer especulações sobre o tipo de leitura e o modo como o autor procede, além de possuir domínio sobre os aspectos explorados no primeiro nível. Esse segundo tipo estaria mais habilitado a perceber efeitos produzidos pelo autor textual, entre os quais está a paródia, pois, segundo Eco, é no segundo nível que se decide se o texto tem um ou mais sentidos (2003, p. 209).

Eco (2003, p. 210) fundamenta-se nas observações de Bakhtin para mostrar que o fato de um leitor ter ou não a consciência de que há uma citação, num texto, muda toda a compreensão em torno deste. O semioticista italiano evoca a expressão *double coding*, idealizada por Charles Jenks e a utiliza para explicar que a obra de arte pós-moderna estaria voltada tanto para um público de elite, com domínio de códigos elevados, quanto para um público de massa, não tão privilegiado em termos de referências culturais (ECO, 2003, p. 210).

É importante mencionar, entretanto, que dentro do esquema do *double coding* há três níveis: em primeiro lugar, está a não absorção, por parte de quem lê o texto, de estilemas e conteúdos cultos por desconhecimento; em segundo, o deleite do leitor capaz de perceber as citações de outros contextos e, por último, a possibilidade de leitura da obra de modo superficial, com a perda de remissões importantes para a construção de sentidos como, por exemplo, a expressão de ironias. É exatamente nessa última situação que percebemos uma relação com as idéias bakhtinianas.

Ao falar em *diálogo*, Bakhtin (2002b, p. 183) não está referindo-se à situação conversacional em que os falantes se alternam. As relações dialógicas estabelecidas por meio das citações são diferentes das presentes no diálogo propriamente dito: enquanto as réplicas contidas neste último se desenvolvem num mesmo contexto, a operação citacional precisa da retomada de um enunciado anterior. Os níveis de leitura serão modificados justamente a partir da possibilidade de se fazer a retomada desses enunciados.

Além de necessitarem de uma leitura mais crítica para serem percebidas, as relações dialógicas, de acordo com o que afirma Bakhtin (2002b, p. 184), precisariam “materializar-se”, ou seja, ganhar configuração de discurso, dotado de autor e situação enunciativa. Toda obra —, mesmo aquela que é fruto de uma coletividade, — revelaria uma “vontade criativa única, uma posição determinada diante da qual se pode reagir dialogicamente”.

A via de acesso ao campo enunciativo estaria nessa “vontade criativa” expressa pelo próprio enunciado:

Neste sentido, todo enunciado tem uma espécie de autor, que no próprio enunciado escutamos como o seu criador. Podemos não saber absolutamente nada sobre o autor real, como ele existe fora do enunciado. [...] A reação dialógica personifica toda enunciação à qual ela reage. (BAKHTIN, 2002b, p. 184.)

Afirma Brait (2005, p. 19) que Bakhtin, ao buscar o “contexto extraverbal” do enunciado, leva em consideração três elementos:

- 1) os limites espaciais dos interlocutores envolvidos no processo comunicativo;
- 2) o conhecimento e o entendimento comum da situação estabelecida entre os interlocutores;
- 3) o posicionamento avaliativo perante o quadro em questão.

Jenny (1979, p. 21) também discute a questão da percepção dos leitores às referências intertextuais. De acordo com ele, cada referência comporta duas possibilidades de leitura: na primeira delas, os fragmentos de outros textos são encarados como “parte integrante da sintagmática do texto”, sem que o leitor se



preocupe em desvendá-los, numa superficialidade típica do leitor que Eco denomina de semântico. Na segunda, as menções poderiam ser investigadas, assim, volta-se “ao texto-origem, procedendo a uma espécie de anamnese intelectual em que a referência intertextual aparece como um elemento paradigmático ‘deslocado’ e originário duma sintagmática esquecida”. (ECO, 2003, p. 21.) Assim como ocorre com o leitor dito semiótico, nesse tipo de leitura exige-se um maior grau de preparo.

Ao traçar a definição de paródia, Hutcheon destaca dois relevantes aspectos relativos ao estudo do texto parodístico. O primeiro deles diz respeito à metodologia de abordagem da paródia moderna em termos teóricos. Nesse ponto, Hutcheon se afasta da perspectiva do formalismo russo, que via, na paródia, “uma substituição dialéctica de elementos formais cujas funções se tornaram mecanizadas ou automáticas” (1989, p. 52). A visão formalista da paródia também pressupunha que ela representava um “protótipo do estágio de transição nesse processo gradual de desenvolvimento das formas literárias” (HUTCHEON, 1989, p. 52), julgando, assim, o texto paródico como um tipo de “aperfeiçoamento”. O percurso da autora é inverso ao dos formalistas: a própria paródia deve ser o ponto de partida para a formulação de uma teoria explicativa do caráter e do uso desse recurso nas obras artísticas. Além disso, a autora, ao entender a paródia como “imitação com diferença crítica”, alarga consideravelmente o conceito, dando-lhe um sentido de “continuidade e mudança” (HUTCHEON, 1989, p. 53).

O segundo dos aspectos está ligado à refutação que faz Hutcheon da acusação de que a paródia é dotada de um caráter “parasitário” e “derivativo”. Afirma a autora que à estética romântica pode ser atribuída tal visão, já que, de acordo com essa concepção, o egocentrismo autoral está acima do objeto artístico, conforme lembra Moisés (1995, p. 463): “o romântico sente-se centro do Universo; o seu ego constitui a única paisagem que lhe interessa, de tal forma que a Natureza se lhe afigura mera projeção de seu mundo interior”.

Nessa mesma direção, Candido (1993, p. 23) explica que a relação entre o artista e a arte se altera no cenário do Romantismo: a natureza e o autor estão acima da expressão artística e esta se apresenta “sempre aquém da ordem de grandeza que lhe competia exprimir e, por isso mesmo, relegada a plano secundário”. A título de exemplo, os poetas românticos ingleses podem ser lembrados, pois, de acordo com Saliba (2003, p. 45), eles conferiam grande valor às suas experiências pessoais, “filtrando-as e traduzindo-as numa linguagem poética que buscava a imediação, a

espontaneidade e a plenitude da vida”. Ainda sobre a questão do egocentrismo autoral na estética romântica, Saliba afirma que havia, antes de tudo, “um esforço pertinaz do poeta, do artista e mesmo do filósofo no sentido de voltar-se a si mesmo, de enveredar por uma atitude reiterada de ensimesmamento” (2003, p. 45).

De acordo com a visão romântica, ao ter um texto seu parodiado, o artista romântico teria a sua ‘individualidade’ e a sua ‘originalidade’ roubadas. Apesar da visão limitadora da paródia como aperfeiçoamento, são os formalistas, em parte, que deslocam o interesse para a obra e para o uso de referências a outros textos, eliminando o peso da preocupação romântica com o gênio individual. Salienta Hutcheon que o ponto de vista formalista aproxima-se da dos autores clássicos e renascentistas, que viam o resgate e adoção de modelos como algo natural (1989, p. 53).

Para Jenny (1979, p. 5), a obra literária representa sempre, em relação aos “modelos arquetípicos”, um movimento de “realização, de transformação ou de transgressão”. De acordo com essa visão, o texto literário só poderia ser pensado em termos de sistema – como peça de um arranjo maior – e a intertextualidade seria parte essencial do projeto de concepção da obra, orientando o “uso do código” e estando “presente ao nível do conteúdo formal” (JENNY, 1979, p. 6). É aqui que, segundo Jenny, reside um dos pontos de contato entre a intertextualidade e a paródia, assim como entre a intertextualidade e outras variantes textuais que evidenciam sua relação com materiais externos.<sup>16</sup>

De acordo com seus objetivos – delimitar a sua concepção de um termo tão controverso como a paródia – Hutcheon considera importante diferenciá-la de formas afins como o pastiche, o plágio, a citação e a sátira, o que acreditamos ser muito útil aos propósitos de nossa investigação.

As formas citadas também apresentam definições polêmicas, assim como a paródia, e com ela são freqüentemente confundidas. É o que ocorre no caso do pastiche. Segundo Hutcheon, não era raro encontrar autores que não distinguiam o pastiche da paródia. Proust, por exemplo, usava indistintamente os dois termos para designar as

---

<sup>16</sup> “Acontece ainda que a intertextualidade não só condiciona o uso do código, como também está presente ao nível do conteúdo formal da obra. Assim sucede com todos os textos que deixam transparecer a sua relação com outros textos: imitação, paródia, citação, montagem, plágio, etc.” (JENNY, 1979, p. 6.)

imitações irônicas, por ele elaboradas, de escritores como Balzac e Flaubert. Para separar um do outro, ao invés de tentar definir o pastiche como dotado de um *ethos* mais sério e honroso do que a paródia, Hutcheon propõe que aquele seja entendido como uma manifestação mais limitada ao modelo inspirador do que esta. Em outros termos, Hutcheon chama a atenção para a natureza imitativa e movida mais por semelhança e correlação apresentada pelo pastiche. Ele também, de acordo com a autora, deve estar preferencialmente dentro do gênero da obra inspiradora, ao contrário da paródia, que pode fazer ajustes ou transformações do modelo. Afirmar Hutcheon que “a paródia está para o pastiche talvez como a figura de retórica está para o clichê” (1989, p. 55), ou seja, o pastiche, assim como o clichê, baseia-se na repetição e na semelhança, sem buscar a renovação efetiva de um dado material aproveitado. A proximidade entre o pastiche e a paródia reside na questão da intencionalidade, visto que tanto um como outro são apropriações declaradas (HUTCHEON, 1989, p. 56).

A intencionalidade autoral<sup>17</sup> também serve, de acordo com HUTCHEON, como fator distintivo entre a paródia e o plágio. Este, em oposição àquela, visa a ludibriar o decodificador, negando-lhe o reconhecimento dos textos subjacentes. Como é possível observar, no caso da diferenciação entre paródia e plágio, ao leitor ou receptor, é conferido um papel fundamental, visto que nele está a chave para a compreensão adequada dos dois termos: na paródia, o autor aposta na sua capacidade interpretativa, ao passo que, no plágio, na sua ingenuidade e despreparo.

Isso comprova, a nosso ver, um dos pontos mais interessantes da teoria da paródia de Hutcheon: mais uma vez, a autora leva em consideração, além da relação entre os textos e suas fontes, a instância decodificadora, enfatizando a sua participação ativa no processo de construção da paródia.

Relembra a autora que a citação é comumente utilizada para conferir valor e confiabilidade a um determinado texto. Como exemplo disso, basta lembrarmos as citações presentes nos textos científicos, empregadas como argumentos de autoridade ou como ponto de partida para controvérsias. Para Bakhtin, entretanto, como mostra Hutcheon, a paródia também podia ser considerada, ainda que metaforicamente, como

---

<sup>17</sup> Salienta Hutcheon que a intencionalidade, embora seja utilizada como traço distintivo entre paródia e o plágio, é algo complicado e difícil de observar. É por isso que a autora se restringe apenas “à intenção codificada ou inferida ao discutir a paródia.” (1989, p. 57.)

uma citação, já que o gênero, o estilo e a linguagem do texto fonte eram aproveitados de modo irreverente. Butor (apud HUTCHEON, 1989, p. 56) vê a citação, mesmo a mais literal, como uma forma de paródia por conta do processo de mudança de contexto ou transcontextualização, que ocorre ao citarmos outrem. Hutcheon concorda que, no ato de parodiar, é também gerada uma alteração contextual, mas rejeita a concepção de paródia como citação, pois esta não contém o distanciamento crítico peculiar ao jogo paródico (1989, p. 57). Aos seus argumentos sobre esse tópico, Hutcheon acrescenta a afirmação de Jenny (1979), anteriormente comentada. Baseada em Jenny, a autora assevera que, “a paródia tem uma determinação bitextual mais forte do que a citação simples ou até que a alusão: partilha tanto o código de um texto particular a ser parodiado, como o código paródico genérico em geral.” (HUTCHEON, 1989, p. 58).

A sátira, conforme mencionamos, também tem uma relação bastante próxima com a paródia. Esta, de acordo com Hutcheon, partilha, com formas como o pastiche e a citação, “uma restrição de foco” que constitui uma maneira de repetir outro texto discursivo, com variadas representações de *ethos*, mas sempre se delimitando a aspectos intramurais. Isso não ocorre no caso da sátira, que é vista como extramural (seja social ou seja moral), isto é, dotada de um caráter revelador, no sentido de desmascarar os delitos humanos com o propósito de censurá-los (1989, p. 61). A autora defende que esse é o principal argumento em favor da diferenciação entre sátira e paródia, desprezando o que outros autores propõem como traço distintivo<sup>18</sup>. Hutcheon justifica a constante confusão entre paródia e sátira, em primeiro lugar, como consequência do uso conjugado das duas, e em segundo, pelo fato de que tanto uma como a outra apresentam um distanciamento crítico em relação as suas fontes, sendo que a sátira geralmente usa essa distância “para fazer uma afirmação negativa acerca daquilo que é satirizado” (1989, p. 62). Por outro lado, segundo a autora, na paródia moderna:

---

<sup>18</sup> Diz a autora que: “Os fundamentos sobre os quais outros teóricos baseiam a separação dos dois gêneros são, por vezes, discutíveis. Winfried Freund (1981, p. 20) afirma que a sátira visa a restauração de valores positivos, ao passo que a paródia só pode ocorrer negativamente. Dado que se centra essencialmente na literatura do século XIX, é dito que à sátira faltam importantes dimensões metafísicas e morais que a paródia pode demonstrar. Mas eu argumentaria que a diferença entre as duas formas não reside tanto na sua perspectiva sobre o comportamento humano, como ela julga, mas naquilo que é transformado em alvo.” (HUTCHEON, 1989, p. 62.)

... verificamos não haver um julgamento negativo necessariamente sugerido no contraste irônico dos textos. A arte paródica desvia de uma norma estética e inclui simultaneamente essa norma em si, como material de fundo. Qualquer ataque real seria autodestrutivo. (HUTCHEON, 1989, p. 62.)

No que diz respeito à polêmica velada, há uma associação muito forte com o fazer literário, visto que cada obra comportaria uma espécie de reação a elementos que lhe seriam exteriores, como o leitor, o estilo de outro autor ou de outra época.

Para Bakhtin, tanto a paródia quanto a estilização e o *skaz* estão relacionados pelo uso que atribuem ao discurso do outro: sempre de acordo com seus propósitos, os três tipos mencionados dão novo sentido ao material utilizado, sem perder de vista a significação original.

A *estilização* é incluída por Fiorin (2003, p. 31) no conjunto dos elementos componentes da intertextualidade, ao lado da *citação* e da *alusão*. O autor retira a estilização do conjunto dos processos interdiscursivos e define-a como “a reprodução do conjunto de procedimentos do discurso de outrem, isto é, do estilo de outrem”, sendo que o estilo é entendido aqui como “o conjunto das recorrências tanto no plano da expressão quanto no plano do conteúdo (manifestado, é claro) que produzem um efeito de sentido de individualização”.

Para fins da nossa pesquisa, interessam-nos a citação, a alusão e a paródia. A primeira é conceituada por Fiorin (2003, p. 31) como a menção ao texto citado, alterando-o ou confirmando-o; ao passo que a segunda é vista como a reprodução de construções sintáticas, sem que ocorra, todas as vezes, a citação literal de palavras da fonte textual. Ao longo da imitação de tais construções sintáticas, pode haver a substituição de certas figuras por outras, “sendo que todas mantêm relações hiperonímicas com o mesmo hiperônimo ou são figurativizações do mesmo tema” (FIORIN, 2003, p. 31).

Ainda no que diz respeito ao processo citacional, Bakhtin postula que “o discurso citado é o discurso no discurso, a enunciação na enunciação, mas é, ao mesmo tempo, um discurso sobre o discurso, uma enunciação sobre a enunciação” (2004, p. 144). Dessa forma, o teórico russo aponta para a essência do que representa a citação: a

distinção clara entre o que seria o tema de nossas próprias palavras ou o conteúdo do discurso e o discurso de outrem. Sob esse ponto de vista, o conteúdo do discurso, na medida em que representa as nossas palavras sobre um assunto previamente existente, não deixa de ser uma produção marcada por realizações anteriores. Isso sem mencionar que o discurso de outrem, ao ser utilizado, funciona como diretriz e confere a “unidade integral de construção”. (BAKHTIN, 2004, p. 144.)

Essa relação com o material citado é um tanto diferente no caso do discurso narrativo. Nessa perspectiva, o discurso do outro é incorporado ao tema do universo narrativo, fazendo com que o “tema autônomo” se torne o “tema de um tema” (BAKHTIN, 2004, p. 144). Mesmo com essa incorporação temática do discurso de outrem, é possível perceber uma independência entre a “enunciação de outra pessoa e o contexto em que aparece o discurso citado”. O falante, nos termos de Bakhtin, é o primeiro a perceber isso e tal percepção, ou até mesmo a sua falta, interfere diretamente tanto na produção quanto na recepção textual.

## Capítulo 2: Machado de Assis citador e a crítica

## 2. Machado de Assis citador e a crítica

Ao longo de toda a sua obra, Machado de Assis demonstra ser um grande leitor de textos de várias literaturas estrangeiras. Se o vasto cabedal de leituras machadianas é claramente perceptível, medir e conhecer, entretanto, a extensão desse universo de leituras é tarefa quase impossível.

Desconsiderando as citações presentes nas obras machadianas, algumas pistas para o conhecimento desse assunto poderiam estar contidas na biblioteca deixada pelo autor, porém, tal recurso não se constitui prova fidedigna de qualquer hipótese que se queira levantar. Jobim (2001, p. 12) aponta nessa direção quando afirma que saber quais títulos compõem a biblioteca de Machado de Assis ajuda a ter apenas uma noção dos gêneros e autores com os quais o escritor travou contato. No entanto, Jobim formula cinco questionamentos que poderiam ser parcialmente respondidos por meio da análise do acervo machadiano:

- a) o conhecimento do universo de obras lidas por Machado e a relação dessas leituras com os padrões literários europeus e brasileiros;
- b) as influências recebidas por ele de outros autores;
- c) a ligação machadiana com as ciências;
- d) a análise dos comentários deixados por Machado ao longo das margens dos livros;
- e) a relação do público-leitor com os títulos presentes no acervo machadiano. (JOBIM, 2001, p.13.)

Também Massa (2001) examinou os livros de Machado de Assis com o propósito de encontrar notas manuscritas que pudessem nos oferecer revelações importantes sobre as leituras realizadas pelo ficcionista. Apesar de, nesse sentido, o material ser escasso, o acervo de Machado é capaz de fornecer informações relevantes sobre as leituras feitas pelo escritor. Embora não se possa afirmar categoricamente que uma determinada obra, por constar da biblioteca machadiana, faça parte do seu universo



citacional, talvez seja possível perceber algumas influências a partir do exame dos livros componentes da biblioteca.

O método de Massa consistiu em dividir o acervo em domínios de acordo com a língua de origem do título: o grego, o latino, o francês, o luso, o italiano, o alemão, entre outros. Três dos maiores e mais significativos domínios da biblioteca machadiana — o grego, o latino e o francês — têm uma presença forte dentro da produção do escritor. Vale salientar que os domínios latino e grego só perdem em relevância para o domínio francês em termos de número e variedade. Massa (2001, p. 29) comenta assim o conjunto de obras clássicas encontradas na coleção machadiana:

Duas ausências nos domínios grego e latino: Demóstenes e Cícero. Embora hoje esteja incompleta, sua biblioteca não devia ser rica em oradores: certamente o gênero oratório não agradava ao gosto do escritor de contos brasileiro, ele mesmo pouco orador e até anti-orador. Por outro lado, nos outros gêneros são encontrados os maiores escritores, épicos, trágicos, cômicos, filósofos, historiadores. A escolha de autores latinos é da mesma qualidade.

Massa salienta ainda que havia poucas obras de crítica sobre a literatura clássica dentre o domínio latino e grego, o que sugere que Machado preferia ter as suas próprias interpretações, sem a possível interferência da opinião de outrem.

A familiaridade machadiana com os autores greco-latinos – talvez demonstrada pelo espaço a eles reservado no acervo do escritor – não é, entretanto, razão suficiente para explicar a aparição dessas referências na obra do autor. Outras hipóteses precisam ser levantadas e devidamente fundamentadas.

Acreditamos que conhecer as obras lidas e referenciadas por Machado de Assis, por meio do exame de sua biblioteca, se constitui num esforço incompleto, visto que esse método apresenta limitações como, e.g., a de ter o acervo do autor sofrido sucessivas dilapidações.

É, então, que a análise das citações presentes nos romances – tarefa a ser concretizada no terceiro capítulo desta tese – entra em cena. Faz-se necessário, nessa observação, entretanto, não incorrer em equívocos como o que cometeu Magalhães Jr.

(1957), que situa as afirmações sobre as referências a outros textos, em Machado, no campo do pré-textual e do subjetivo.

Magalhães Jr. chama de vaidade a prática de Machado de muito citar e justifica isso como um possível pretexto para “fazer praça de amplos conhecimentos de literatura estrangeira” (1957, p. 257). Explicação limitada e até ofensiva acerca de um recurso de construção textual. O crítico reduz as citações a mero cacoete de produção sem outra finalidade mais consistente. Ele as trata como “hábito” e diz que as “deturpações” ocorreriam de acordo com o seguinte padrão: 1) alterações do texto original; 2) a troca da fonte do excerto citado; 3) a falsificação de um trecho usado.

A ânsia taxonômica de Magalhães Jr. é clara até mesmo quando ele constrói uma exceção para as regras há pouco mostradas. Diz ele que a existência de tais deturpações não significa dizer, contudo, que Machado não fizesse citações fidedignas, como é o caso, por exemplo, de um fragmento de *Les Femmes Savantes*, de Molière, presente em uma de suas crônicas das “Balas de Estalo”.

Problemáticos também são os critérios nos quais se baseia o reconhecimento das deturpações. Para ele, a primeira das formas de deturpação de citações — a alteração do excerto utilizado — poderia ser fruto tanto de lapsos de memória de Machado quanto uma estratégia meticulosamente traçada pelo autor. Magalhães Jr. cita, como ilustração a essa possibilidade, a mudança que Machado faz de dois versos de Molière, citados nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, no capítulo 8, intitulado “Razão contra sandice”: “Já o leitor compreendeu que era a Razão que voltava à casa e, convidava a Sandice a sair, clamando, e com melhor jus, as palavras de Tartufo: *La Maison est à moi, c’est à vous d’en sortir*” (ASSIS, 2004. p. 524.)

De acordo com Magalhães Jr., a transformação é justificada por Machado, bom conhecedor da métrica e da língua francesa, ter fundido os dois versos num único alexandrino, operação que não teria ficado clara nem mesmo para alguns tradutores da obra machadiana para o francês.

Mas a questão é: como pode saber Magalhães Jr. se a modificação do excerto mencionado foi feita, por Machado, devido a algum deslize mnemônico ou a um plano estudado? E ainda: em que isso ajudaria a compreender a relevância dessa citação no texto do ficcionista?

Outros problemas são visíveis na segunda categoria de mudança de citações criada por Magalhães Jr. – a troca da fonte do excerto citado, na qual uma passagem

utilizada por Machado é atribuída a um autor que não é o verdadeiro responsável por ela. É o que ocorre, de acordo com Magalhães Jr., numa crônica da *Semana*, na qual Machado insinua que Molière seria o verdadeiro autor de um fragmento de Regnard. Mais um exemplo desse tipo de enviesamento de citações está em outras duas crônicas da *Semana*, nas quais estão presentes referências ao “botão de Diderot”, que, se apertado em algum lugar do mundo, daria fim à vida de um chinês. O tal botão não é criação de Diderot e já havia sido referido, juntamente com as implicações de seu uso, por autores como Rousseau e, posteriormente, foi retomado por Chateaubriand e Balzac. O que Magalhães Jr. ignora, nesse ponto, é a intertextualidade inerente à criação literária, estratégia que possibilita um tema, uma imagem ou idéia poderem ser compartilhadas dentro de uma tradição, sem a necessidade de se buscar fonte ou autor. No dizer de Culler (1999, p. 41), isso também se chama “autoreflexividade” da literatura e se baseia no princípio de contraste, comparação e relação existente entre os escritos componentes de uma dada herança literária.

A terceira forma de alteração de citações — a falsificação de um trecho usado — é encarada por Magalhães Jr. dentro de duas possibilidades, difíceis de serem plenamente confirmadas. Para ele, as modificações poderiam ser fruto tanto de uma estratégia calculada quanto de uma confusão feita despercebidamente por Machado. Como exemplo de uma suposta alteração proposital, Magalhães Jr. relata que, quando cronista do “Diário do Rio de Janeiro”, Machado alegou ter esquecido o nome do autor de um trecho mencionado naquele momento. O escritor carioca chega a simular um pedido de desculpas ao poeta esquecido, mas isso não passaria de um artifício de quem “deveria encher um rodapé e se achava atrapalhado, à míngua de assunto” (1957, p. 268). Machado, na realidade, adaptara o tal verso às suas necessidades autorais naquele instante e, como meio de proteção, afirmou ter esquecido o nome do poeta citado.

Esse terceiro aspecto repete os princípios dos dois anteriores, assim como os seus enganos. As observações de Magalhães Jr. reduzem o trabalho citacional machadiano a um mero exercício de exibição das leituras feitas pelo autor, conferindo, às referências, um aspecto acessório ou quase supérfluo.

Além disso, a palavra ‘deturpador’ precisa ser examinada com cuidado. Não se pode esquecer que todo aquele que cita, que desloca um texto de seu contexto original, inserindo-o numa nova situação e realizando as adaptações necessárias, é uma espécie

de deturpador. Deturpar uma citação seria, então, nessa perspectiva, uma operação essencial a todo aquele que menciona uma obra.

A limitação da visão de Magalhães Jr. já havia sido percebida por autores como Rego (1989, p. 94). Segundo ele, o crítico tem idéias abertamente relacionadas a teóricos como Peregrino Júnior, o qual justificava a “iteratividade” machadiana como decorrência do quadro de epilepsia apresentado pelo escritor, e Mário Matos, que via as repetições como traço comum a todo artista. Assim como Rego, acreditamos que, por não considerar as possíveis relações que essas citações criam entre a obra machadiana e outros gêneros, como é caso da menipéia, Magalhães Jr. acaba adotando uma perspectiva redutora na análise que empreendeu.

Mesmo de forma breve, Miguel-Pereira (1988) emite opiniões relevantes sobre as citações a outros autores presentes na produção machadiana. Conforme a autora, Machado nunca pensara em ocultar os escritores aos quais recorre ao longo de sua obra, o que teria lhe dado um lugar acima de seus contemporâneos. As leituras escolhidas por ele também contribuem para o papel diferenciado que teve nas nossas letras, visto que os interesses dele divergiam do gosto comum e apontavam para direções que outros nomes de nossa literatura não conseguiram alcançar:

Os livros que [Machado] amava não eram os que nutriam os seus contemporâneos; e onde iria esse autodidata buscar tão estranhas simpatias, senão numa sensibilidade e num gosto literário que já de si o distinguiam? Chateaubriand, Fenimore Cooper e Victor Hugo foram os modelos dos românticos, Zola e Eça de Queirós os dos naturalistas, e se houve quem lesse o seu Balzac e o seu Flaubert, outros, mais numerosos, se deliciavam com Georges Ohnet ... (p. 61).

Segundo Miguel-Pereira, estariam incluídos, na galeria de escritores mencionados por Machado os ingleses Shakespeare, Swift, Sterne, Thackeray e Dickens; os franceses Montaigne, Pascal, Xavier de Maistre e Victor Hugo e, dentre os portugueses, figura Almeida Garrett, o qual seria um dos que mais impressionaram o autor de *D. Casmurro* “e de quem mais se valeu, já na sua visão de mundo, já na sua forma de expressão”. Apesar de Miguel-Pereira não falar dos escritores dos acervos

latino e grego, isso não significa dizer que as suas observações sobre as citações de autores de outras literaturas não possam oferecer boas pistas para a compreensão do diálogo machadiano com o universo literário de nossa pesquisa.

No comentário de Miguel-Pereira sobre o lugar de Machado de Assis nas letras nacionais, a autora parece fornecer uma pista para a compreensão das citações a literaturas estrangeiras presentes nas obras machadianas. Diz a estudiosa que o “adjetivo brasileiro, limitador, caiu ou passou a segundo plano” no que concerne à produção do autor, “permitindo que o substantivo homem se revestisse afinal, pela primeira vez em nossa literatura, de toda a sua significação” (1988, p. 62), o que aponta para uma clara tendência universalizante. Isso não quer dizer, contudo, que ele deixou de contemplar o local e que, na sua atitude, a relação da cultura autóctone com elementos externos não estivesse bem representada, de acordo com o que nos explica Miguel-Pereira (1988, p. 67):

Nessa posição assumida por Machado de Assis se reflete mais nitidamente a situação do Brasil de então do que no brasileirismo dos outros escritores. Afirmção só na aparência paradoxal, porque, precisamente por possuir o que chamou de instinto de nacionalidade, é que não se sentia obrigado a estar a todo momento procurando os traços específicos de seus patrícios, e sobretudo procurando-o em exteriorizações. A frase que lembra, de um crítico francês, a propósito do escocês David Masson, de que se pode ser bretão sem falar em tojo e escocês sem falar em cardo, se lhe aplica inteiramente.

Esse processo teria resultado, ainda segundo a autora, no fato de ser Machado de Assis “um caso, único em seu tempo na ficção, e ainda hoje raro, de total aproveitamento da cultura importada sem despersonalização, sem prejuízo dos traços essenciais à índole nativa” (MIGUEL-PEREIRA, 1988, p. 69). As citações a outros autores, aí incluindo os gregos e latinos, fariam parte dessa tendência universalizante da obra machadiana e seriam um recurso para inserir o que o autor produziu numa tradição literária mais ampla, entretanto, sem perder de vista o elemento nacional. Como veremos adiante, o próprio Machado, em seu “Instinto de nacionalidade” admite

trabalhar nessa perspectiva de abertura, a qual o permitiria manejar materiais diversos e alçar vôos mais altos.

Outros dois autores também flagraram a existência de citações na obra machadiana e emitiram, sobre elas, opiniões que podem ser cotejadas com as idéias de Miguel-Pereira (1988) sobre o tema. O primeiro deles é Passos (2003, p. 20), que vê a presença de tais citações como um reconhecimento, por parte de Machado, de que a literatura nacional se encontra profundamente ligada a fontes externas:

Não será caso, por conseguinte, encontrarmos consignadas passagens de Goethe, Shakespeare, Prévost, Homero, Walter Scott, Ariosto, Dante, Luciano, Montaigne, Camões, Victor Hugo, Platão, Plutarco, além da Bíblia, constituindo-se uma sugestiva galeria de leituras, a mostrar que a circulação literária não podia passar despercebida por Machado de Assis, o qual intentava lograr a reorientação de sentidos, efetuando a mescla em que o nacional se corporificava sem localismos excessivos e com parte de sua legibilidade ligada à presença da literatura estrangeira a que o Brasil estava indissoluvelmente preso. (PASSOS, 2003, p. 20.)

Tanto Miguel-Pereira quanto Passos deixam entrever, nas suas observações sobre o assunto em pauta, um Machado de Assis consciente de uma vasta tradição literária e suficientemente seguro e amadurecido para dispor de tais referências sem perder a ligação com o nacional.

O segundo crítico a comentar as citações na obra do criador de Quincas Borba é Candido (1993, p. 104) que, ao falar sobre os temas e modos de expressão do romance brasileiro, chama a atenção para a prática machadiana de não desprezar a contribuição daqueles que o antecederam. Segundo o crítico:

Se voltarmos, porém, as vistas para Machado de Assis, veremos que esse mestre admirável se embebeu meticulosamente da obra dos predecessores. A sua linha evolutiva mostra o escritor altamente consciente, que compreendeu o que havia de certo, de definitivo, na orientação de Macedo para a descrição dos costumes, do realismo sadio e colorido de Manuel Antonio, na vocação

analítica de José de Alencar. Ele pressupõe a existência dos predecessores, e esta é uma das razões de sua grandeza: numa literatura em que, a cada geração, os melhores recomeçam *da capo* e só os medíocres continuam o passado, ele aplicou o seu gênio em assimilar, aprofundar, fecundar o legado positivo das experiências anteriores.

Candido confere maior destaque à assimilação, feita por Machado, de influências nacionais. Contudo, ele não deixa de enxergar o gosto machadiano pela intertextualidade com a tradição literária, o que o aproxima de Miguel-Pereira e de Passos, visto que estes – tanto quanto Candido – percebem o olhar de Machado lançado sobre o farto material literário que o antecedeu.

Para entender a retomada que o escritor carioca fez da tradição literária e das literaturas estrangeiras, mostram-se muito reveladoras as considerações por ele tecidas, em “Instinto de nacionalidade”. De uma forma ou de outra, as constatações de Miguel-Pereira, Candido e Passos apontam para o que diz Machado nesse artigo. Nele, Machado tem, como propósito principal, comprovar a existência da inclinação, nas letras brasileiras da época, a buscar matérias voltadas para os temas nacionais<sup>19</sup>. Quando autores como Santa Rita Durão, Basílio da Gama, Gonçalves Dias e Porto Alegre não são esquecidos, isso ficaria comprovado, consoante o pensamento machadiano. Porém, o que nos interessa observar é que, por trás desse interesse pelo material literário local, estaria uma dinâmica de recuperação de textos e autores anteriores, a qual Machado aprova, mas defende com ressalvas. A principal delas aparece no seguinte excerto:

A razão é que eles buscaram a roda de si os elementos de uma poesia nova, e deram os primeiros traços da fisionomia literária, enquanto que outros, Gonzaga, por exemplo, respirando, aliás, os ares da pátria, não souberam desligar-se das faixas da Arcádia nem dos preceitos do tempo. Admira-se-lhes o talento, mas não se

---

<sup>19</sup> Assis (2004, p. 802) expressa, nesses termos, as suas intenções ao escrever o “Instinto de nacionalidade”: “Meu objetivo principal é atestar o fato atual; ora, o fato é o instinto de que falei, o geral desejo de criar uma literatura mais independente.”

perdoa o cajado e a pastora, e nisto há mais erro do que acerto.  
(ASSIS, 2004, p. 802)

No fragmento acima, Machado comenta uma das razões que fazem de Basílio da Gama e Durão autores amados e lembrados: os passos que souberam dar sem a subserviência de outros, como Gonzaga, que reproduziu idéias e cenários alheios ao nosso. O que é notável aqui é o elogio machadiano aos acréscimos e contribuições e a censura à submissão a modelos. Tal atitude se constitui numa boa evidência para a compreensão do trabalho citacional na obra de Machado: seja recuperando autores gregos e latinos, seja recuperando outras literaturas, a preocupação dele seria a de não apenas repetir, mas a de utilizar referências de forma a dar-lhes uma nova situação. Essa operação se assemelha a uma via de mão dupla: ao mesmo tempo em que as citações ganham novos contextos, elas também ajudam a inserir a obra machadiana num diálogo de maior amplitude.

Para Machado, a questão do tratamento das referências externas é tão importante, que, em seu entender, ela é capaz de definir o lugar de um autor na literatura de seu país. Podemos observar isso quando o escritor-crítico comenta que não são só as obras dedicadas aos interesses e imagens peculiares ao universo brasileiro que podem ser chamadas de literatura nacional: “Devo acrescentar que neste ponto manifesta-se às vezes uma opinião, que tenho por errônea: é a que só reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local, doutrina que, a ser exata, limitaria muito os cabedais da nossa literatura.” (ASSIS, 2004, p. 803.)

Para ilustrar esse ponto de vista, Machado lembra que nem sempre um autor ou obra, para expressar a essência de suas origens, precisa mostrar apenas conteúdos ou cenários de seu contexto de produção. Como exemplo disso, Machado menciona Shakespeare, que situou boa parte de suas obras fora de terras inglesas – como é o caso de *Romeu e Julieta*, passada em Verona, do *Hamlet*, na Dinamarca e de *Macbeth*, na Escócia – e manejou referências diversas, como Plutarco, por exemplo, não deixando de ser, por isso, “um poeta essencialmente inglês” (ASSIS, 2004, p. 804).

Machado não deixa de salientar, em parágrafos posteriores, que, sem dúvida, uma literatura, principalmente se ela é nascente, precisa se servir fundamentalmente dos “assuntos que lhe oferecem a sua região” (p. 804). Contudo, o escritor-crítico, ao fazer a afirmação anterior, não pretende estabelecer uma doutrina empobrecedora, como ele



mesmo assevera. Por isso defende que o que se “deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem de seu tempo e de seu país, ainda que trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (ASSIS, 2004, p. 804). Mais uma vez, transparece a atitude de diálogo que Machado tanto busca e aprecia.

A chave para a compreensão da relação entre a obra machadiana e as citações a outros autores e textos – não apenas latinos e gregos – estaria, a nosso ver, na defesa feita pelo autor de que a boa literatura, seja ela dita nacional ou não, não pode estar limitada a aspectos espaciais ou temporais, pois, de acordo com ele:

Cada tempo tem o seu estilo. Mas estudar-lhe as formas mais apuradas da linguagem, desentranhar deles mil riquezas, que, à força de velhas se fazem novas, – não me parece que se deva desprezar. Nem tudo tinham os antigos, nem tudo têm os modernos; com haveres de uns e outros é que se enriquece o pecúlio comum. (ASSIS, 2004, p. 804.)

Acreditamos que, com isso, buscava Machado reinventar influências e inscrever sua literatura num acervo formador tanto da cultura ocidental quanto da cultura brasileira, debitária da primeira. Machado levava adiante tal empresa de acordo com o seu olhar de homem nascido no Rio de Janeiro do século XIX, sem ser, por isso, “típico” ou regional.

### Capítulo 3: Vozes gregas e latinas em cinco romances machadianos.

### 3.1. Vozes gregas e latinas no *Memórias póstumas de Brás Cubas*: a recuperação da tradição da sátira menipéia.

HERMES: Esse crânio aí é Helena.

MENIPO: Então é por causa disso aí que foram lotados milhares de navios da Grécia inteira e tombaram tantos gregos e bárbaros! E tantas cidades foram arrasadas!

HERMES: Mas, Menipo, tu não viste essa mulher em vida; senão tu também terias dito que não merece castigo “sofrer dores por muito tempo por uma tal mulher”, porque também as flores secas, se alguém as contempla depois que elas perderam o viço, é evidente que lhe parecerão murchas; mas enquanto florescem e mantêm o colorido, elas são muito belas.

MENIPO: Pois é isso mesmo que me causa admiração, Hermes: que os Aqueus não perceberam que estavam sofrendo por uma coisa tão efêmera e tão facilmente perecível. (LUCIANO, 1999, p. 67)

O capítulo IV do *Memórias póstumas*, intitulado “A idéia fixa”, é aberto com uma referência a dois autores latinos – Sêneca e Suetônio. Nesse ponto da narrativa, Brás Cubas explica que, para ele, havia se tornado idéia fixa, em nome do “amor da glória” ou da “sede de nomeada” (termos que ele mesmo utiliza), criar um emplasto “anti-hipocondríaco, destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade” (ASSIS, 2004, p. 515):

A minha idéia, depois de tantas cabriolas, constituíra-se idéia fixa. Deus te livre, leitor, de uma idéia fixa; antes um argueiro, antes uma trave no olho. Vê o Cavour; foi a idéia fixa da unidade italiana que o matou. Verdade é que Bismarck não morreu; mas cumpre advertir que a natureza é uma grande caprichosa e a história uma eterna loureira. Por exemplo, Suetônio deu-nos um Cláudio, que era um "verdadeiro banana", -- ou "uma abóbora" como lhe chamou Sêneca, e um Tito, que mereceu ser as delícias de Roma.

Veio modernamente um professor e achou meio de demonstrar que ambos esses conceitos eram errôneos e abstrusos, e que dos dois césares, o delicioso, o verdadeiramente delicioso, foi o "abóbora" de Sêneca.

No excerto, Machado alude a duas obras nas quais a figura de Cláudio aparece de forma, no mínimo, pouco prestigiosa: *A vida dos doze Césares*, de Suetônio, escrita por volta de 120 d.C e cujo título original é desconhecido, e o *Apocolocyntosis divi Claudii* (Transformação em abóbora do divino Cláudio), concebida por Lucius Annaeus Seneca (o segundo filho de Sêneca, o Antigo), por ocasião da morte do imperador Cláudio em 54 d.C.

Na primeira delas, estão presentes as biografias de doze imperadores romanos: Júlio César, Augusto, Tibério, Calígula, Nero, Galba, Óton, Vitélio, Vespaziano, Tito, Domiciano e o Cláudio do qual Machado fala. Na obra, Suetônio faz um relato dos hábitos, dos feitos, da personalidade e dos principais fatos da vida de cada um deles, oferecendo, mesmo sem pretender dar uma dimensão de registro histórico fidedigno ao texto, um bom retrato da Roma Imperial. O tom da obra é quase anedótico e enfatiza o lado engraçado e as falhas físicas ou morais dos imperadores ali mencionados. É o que ocorre, de forma bem clara, no caso de Cláudio. Esse Cláudio mencionado é Tibério Cláudio Druso ou Tibério Cláudio César, nascido na região atualmente pertencente à cidade de Lyon, na França, sob o consulado de Júlio Antônio e Fábio Africano. Suetônio faz uma detalhada narração da existência de Cláudio: desde as circunstâncias de seu nascimento, em torno do qual havia uma suspeita de adultério da parte de sua mãe Lúvia; até a fragilidade de sua saúde, que o fazia ser considerado inapto para “toda e qualquer função pública ou privada” (SUETÔNIO, 2004, p. 243). Relata o autor latino que, em certa ocasião, Cláudio presidiu um espetáculo de gladiadores com a cabeça protegida, contrariamente à praxe, devido à sua constituição frágil. Noutro momento, também por razões de saúde, ele teria sido levado ao Capitólio, para receber a toga viril, em liteira, cerca de meia-noite, de forma a evitar os cumprimentos ou solenidades cabíveis à ocasião. A isso se juntam outros acontecimentos, muitos deles demonstrativos do pouco prestígio do qual dispunha o imperador.

Em várias passagens de *A vida dos doze Césares*, é possível perceber as razões para a afirmação machadiana de que “Suetônio deu-nos um Cláudio, que era um

verdadeiro banana”. Numa delas, fala o escritor latino que o tio-avô de Cláudio, Augusto, descreveu-o, numa carta, como “retardado e enfermigo, tanto de corpo quanto de espírito” (SUETÔNIO, 2004, p. 244), ao mesmo tempo em que apelava, ao seu interlocutor, que “não devemos fornecer ensejo a que se riam à sua e à nossa custa, homens que têm por costume escarnecer e ridicularizar esta espécie de coisas” (SUETÔNIO, 2004, p. 244). Augusto, consoante Suetônio, ainda aponta Cláudio como incapaz de ocupar “qualquer emprego”.

Cláudio vivia de tal forma “exposto às desconSIDerações”, segundo conta o escritor, que, além dos seus a desprezá-lo, ele também era alvo de gozações em outros espaços de convívio. Noutra passagem, é narrado que Cláudio, ao atrasar-se para as refeições, era xingado. Sem contar que, quando adormecia após comer, o que era freqüente, importunavam-no, enchendo-o de sementes de frutas e caroços de azeitonas ou acordando-o com chicotadas ou pancadas de palmatória.

As circunstâncias nas quais se tornou imperador tampouco estão cercadas de nobreza. De acordo com Suetônio, Cláudio ascende ao cargo, aos cinquenta anos, em meio à desordem gerada pelo assassinato de Caio Calígula. Aproveitando-se do caos vigente, o imperador teria comprado a fidelidade de soldados e alterado leis de modo a beneficiar possíveis aliados. Também puniu com a morte os traidores de Caio Calígula.



Tibério Cláudio (10 a.C.- 54 d.C.)<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup>Todas as figuras desta tese são reproduções.

Já que a *Vida dos doze Césares* é uma obra posterior ao *Apocolocintose*, é possível dizer que Suetônio conserva, em certa medida, a desconstrução da figura de Cláudio, realizada por Sêneca na sátira de sua autoria. Ao falar da “abóbora de Sêneca”, Cubas se refere àquela que é considerada o ápice das sátiras romanas, escrita após um momento de grande repressão à produção satírica. Segundo Cardoso (2003, p. 96), se, na era de Augusto, esse tipo de manifestação literária não encontrou terreno fértil, durante os mandatos de Tibério Nero César, Calígula e Cláudio, a proibição atinge níveis ainda mais elevados. Apenas na época de Nero, é possível constatar o reflorescimento da sátira, como por exemplo, a *Apocolocintose* de Sêneca e as *Sátiras* de Pérsio.

Na *Apocolocintose* de Sêneca, é relatada, de forma cáustica e risível, a chegada do mesmo Cláudio de Suetônio ao céu e, posteriormente, ao inferno, incluindo a narração de como ele é maltratado pelos deuses. Aos olhos de Sêneca, a morte de um imperador romano se converte, no caso de Cláudio, de um momento de glória, com uma possível transmutação em deus, numa ocasião cercada de ridículo. Além de honras não terem sido consagradas a Cláudio, os seus crimes são lembrados e cogita-se punir o imperador pelos abusos cometidos em vida:

Ele [Pedo Pompeius] o [Claudius] levou ao tribunal de Aecus, que conduziu o julgamento de acordo com a lei Cornélia contra os assassinos. Ele pediu à corte que registrasse o nome e relembresse a acusação: senadores mortos, 15; cavaleiros romanos, 121; outros, tanto quanto os grãos de areia nas costas marítimas. Não se encontrou advogado disposto a defender o réu. Finalmente, apareceu P. Petronius, antigo companheiro de Cláudio, um homem hábil na língua claudiana, que postula a defesa do acusado, sendo o pedido negado. Pedo Pompeius acusa com fortes apelos. Ao começar a responder, o defensor foi impedido de falar por Aecus, homem justíssimo, que condena Cláudio depois de ouvir apenas uma das partes e diz: Será justo se for tratado como a muitos tratou. Então houve um profundo silêncio. Todos estavam estupefatos diante do novo procedimento, que não havia sido adotado antes. Pareceu a Cláudio que o processo representava muito mais uma injustiça do que uma novidade. Sobre a natureza

da pena, houve uma discussão durante muito tempo ...(SÊNECA, 2006)<sup>21</sup>

E, sem direito a um julgamento justo, Cláudio é transformado em escravo:

De repente apareceu César e o [Cláudio] quis como seu escravo ...  
Cláudio foi entregue a César, que o presenteou a Aecus ...<sup>22</sup>  
(SÊNECA, 2006)

É interessante notar que a semente da obra em questão foi plantada bem antes de sua realização. Sêneca era respeitado tanto do ponto de vista literário quanto do político. Entretanto, Cláudio – o mesmo imperador que, anos mais tarde, seria atacado na *Apocolocintose* – não leva isso em consideração e, em 41, expulsa Sêneca de Roma, por “prováveis intrigas palacianas”, conforme Cardoso (2003, p. 96). O autor só retornaria a Roma depois de oito anos de exílio na ilha de Córsega e devido à atuação de Agripina, que, agora casada com Cláudio, desejava ter Sêneca como preceptor de seu filho Nero, enteado do imperador.

Com a morte de Cláudio, Sêneca produz dois escritos: o primeiro deles é um elogio fúnebre, lido por Nero<sup>23</sup>, durante as exéquias, e o segundo representa o “acerto de contas” do autor satírico com o imperador que outrora o maltratara – a *Apocolocintose*.

---

<sup>21</sup>A versão é nossa. Segue o trecho do original para cotejo: “Ducit illum ad tribunal Aeaci: is lege Cornelia quae de sicariis lata est, quaerebat. Postulat, nomen eius recipiat; edit subscriptionem: occisos senatores XXXV, equites R. CCXXI, ceteros *osa psamathos te konis te*. Advocatum non invenit. Tandem procedit P. Petronius, vetus convictor eius, homo Claudiana lingua disertus, et postulat advocacyem. Non datur. Accusat Pedo Pompeius magnis clamoribus. Incipit patronus velle respondere. Aeacus, homo iustissimus, vetat, et illum altera tantum parte audita condemnat et ait: *aikê pathoi ta t' erexe, dikê k' itheia genoito*. Ingens silentium factum est. Stupebant omnes novitate rei attoniti, negabant hoc unquam factum. Claudio magis iniquum videbatur quam novam. De genere poenae diu disputatum est ...” (SÊNECA, 2006).

<sup>22</sup>A observação da nota anterior vale para esta: Apparuit subito C. Caesar et petere illum in servitutem coepit... Adiudicatur C. Caesari; Caesar illum Aeaco donat. (SÊNECA, 2006)

De volta ao *Memórias póstumas*, a princípio, pode-se pensar que Brás Cubas desejou, com a citação, apenas ilustrar as suas divagações sobre a criação de seu emplasto. Mas, na realidade, tal citação estabelece um diálogo de muito maior densidade do que os anseios egoístas de Brás Cubas. Apesar da intertextualidade com Suetônio, a citação de maior peso é a de Sêneca (o próprio Machado dá pistas disso quando afirma que o Cláudio “verdadeiramente delicioso” é o de Sêneca), porque, nela, estaria expressa a base constitutiva do *Memórias póstumas*, calcada na tradição da sátira menipéia<sup>24</sup>, conforme Rego (1989, p. 173):

Isso Brás Cubas o faz no capítulo IV [voltar ao tema do emplasto], intitulado “A Idéia fixa”. E é exatamente aqui que aparecem claramente indicações da vertente luciânica da sátira menipéia à qual pertencem as suas *Memórias Póstumas*.

---

<sup>23</sup>Paratore (1983, p. 586) lembra que é possível não pertencer, a Sêneca, a autoria do discurso fúnebre lido por Nero, mas ao próprio enteado do imperador morto, visto que: “Os ambientes malignos da Roma imperial, invejosos da posição conseguida por Sêneca e prontos às críticas, às ferroadas e às maledicências, atribuíram ao filósofo a responsabilidade de todos os atos e escritos de Nero, até a separação de seu aluno: até lhe atribuíram a paternidade da mensagem enviada por Nero ao Senado para justificar o matricídio.” Dessa forma, não haveria talvez dissimulação ou contradição na atitude de Sêneca em escrever um elogio exequial e, após isso, uma ácida sátira contra Cláudio.

<sup>24</sup>Gênero cuja origem remonta à obra do erudito romano Marco Terêncio Varrão (116-27 a.C.), composta de cento e cinquenta livros, dos quais chegaram até nós apenas alguns fragmentos e que se acredita ter sido um dos ápices da literatura romana. Foi escrita em prosa e verso e trazia uma multiplicidade de temas, apresentados de diversas maneiras. A paródia, a discussão filosófica, a fantasia, aforismos e provérbios estavam presentes no escrito de Varrão. A menipéia recebeu tal denominação graças a Menipo de Gádara, filósofo do século II a.C., autor de sátiras das quais muitas se perderam. Para Bakhtin (2002), foi Menipo que deu ao gênero a forma “clássica”, consagradora da sátira. Estão, entre os representantes dessa modalidade textual, um contemporâneo de Aristóteles, Heracleides Pôntico; Bion de Boristenes; Luciano, cuja obra oferece uma boa fonte de compreensão da menipéia; e, posteriormente, Petrônio, que desenvolveu a sátira menipéia de maneira a deixá-la mais próxima de formas literárias mais tardias, como o romance, por exemplo. Deve ser citado também Apuleio, autor de *O asno de ouro*, como um dos perpetuadores da tradição da sátira menipéia.



Antes de Rego (1989), Merquior (1972, p. 13), em artigo sobre o gênero e o estilo nas *Memórias póstumas*, já havia apontado a relação desse romance machadiano com a sátira menipéia:

Brás Cubas é um representante moderno do gênero cômico-fantástico. Esta é a linhagem a que efetivamente pertence o livro. O gênero cômico-fantástico, também conhecido como literatura menipéia, tomou corpo, na literatura ocidental, desde o fim da Antigüidade; sua realização mais perfeita são as sátiras em prosa de Luciano de Samósata (séc. II), autor dos *Diálogos dos Mortos*.

Em seu estudo, orientado por idéias bakhtinianas, Merquior (1972, p. 13-14) mostra alguns aspectos constitutivos da sátira menipéia e como eles se encontram presentes no *Memórias póstumas*. Segundo o crítico brasileiro, estão entre tais aspectos:

- 1) “a ausência de qualquer distanciamento enobrecedor da figuração dos personagens e de suas ações”, o que diferenciaria a literatura cômico-fantástica da epopéia e da tragédia;
- 2) “a mistura do sério e do cômico”, que tem, como consequência, o tratamento humorístico de indagações essenciais como “o sentido da realidade, o destino do homem, a orientação da existência”;
- 3) “a absoluta liberdade do texto em relação aos ditames da verossimilhança”, o que permite tanto elaborar uma obra de ritmo peculiar quanto mostrar, lado a lado, no dizer de Merquior, as “fantasmagorias mais desvairadas” e os “detalhes mais veristas”.

Esse último item é apontado por Rego como presente tanto no *Apocolocintose* quanto nas *Memórias póstumas*. Esse ritmo teria, como feição principal, um “andamento irregular da forma narrativa” (1989, p. 42-43) e pode ser exemplificado, dentro da obra de Sêneca em questão, pelo fato de a exposição dos eventos ocorrer de uma perspectiva inusitada: após a morte de Cláudio e de lugares ‘pouco convencionais’

como o céu e o inferno, incluindo momentos em que o imperador morto vaga, confuso, pela terra, sem saber muito bem onde está.

Esse mesmo ritmo – irregular e construído a partir de perspectivas inusitadas – está presente no *Memórias póstumas*, na figura de um narrador que fala do mundo dos mortos, tendo a própria morte como acontecimento inicial de suas memórias. Assim, segundo Rego (1989, p. 171), Cubas altera as recomendações da poética horaciana, da mesma forma que o faz em relação à estrutura narrativa típica da epopéia – *in media res* – e à feição dos relatos cronológicos – *ab ovo*. Lembra o autor que o próprio Brás, ao falar de seu estilo trôpego de narrar, no capítulo LXXI, oferece pistas sobre o arranjo peculiar do romance.

Uma das obras capitais da tradição menipéica, *O diálogo dos mortos*, de Luciano, também apresenta um modo peculiar de arranjo dos eventos, já que, como o próprio título sugere, tais diálogos são mantidos no mundo dos mortos, entre figuras como Agamenon, Menelau, Aquiles, Helena, entre outros, cuja pretensão, arrogância ou algum dom especial não conseguiu livrar do fim inevitável. Como exemplo, apontamos o diálogo XXVI, entre Aquiles e Antíloco, filho caçula de Nestor. Nesse trecho, Aquiles dá resposta à afirmação indignada de Antíloco, que havia censurado o Pelida por ter ele expresso a Odisseu, durante a passagem deste pelo mundo subterrâneo, o seu arrependimento por haver preferido a glória a uma existência simplória, mas longa:

Filho de Nestor, eu ainda era ignorante a respeito do que se passa aqui [no mundo dos mortos]; e, não sabendo qual das coisas era melhor, eu preferi aquela miserável gloriuzinha à vida. Agora, no entanto, eu já estou entendendo como a glória é inútil, ainda que os vivos cantem rapsódias em meu louvor. (LUCIANO, 1996, p. 195.)

A respeito da questão da arquitetura especial da sátira menipéia, existem referências feitas por Bakhtin no *Problemas da poética de Dostoiévski*. Consoante o teórico russo, há, entre as distinções do gênero menipéico, “uma excepcional liberdade de invenção de enredo e filosófica” (2002a, p. 114), o que teria como consequência uma magnífica ampliação dos recursos criativos possíveis a um autor. Dessa forma, por exemplo, um herói da menipéia pode aparecer com traços dos mais incomuns: tanto como seres históricos e lendários, a exemplo de Aquiles e Antíloco, quanto como um

narrador defunto, que dedica as suas memórias ao verme roedor de suas carnes. A liberdade de criação das personagens se estende à caracterização do cenário, pois, de acordo com Bakhtin, tais figuras podem ser levadas a subir aos céus ou descer aos infernos<sup>25</sup>, andar por terras desconhecidas e ser colocadas em situações fora do comum (2002a, p. 114), assim como ocorre tanto no *Memórias póstumas*, com Cubas, como no *Diálogo dos mortos*, com uma legião de almas, que falam do plano dos mortos.

Entretanto, essa liberdade inventiva não é fortuita. Ela está a serviço, segundo Bakhtin (2002a, p. 114), de um “fim puramente filosófico-ideológico, qual seja, o de criar situações extraordinárias para provocar e experimentar uma idéia filosófica”. O propósito não é o de ilustrar ou materializar uma dada verdade, mas buscá-la, por meio da provocação e da experimentação. Dessa forma, da mesma maneira que a mistura do sério e do cômico está a serviço da análise de questões essenciais, conforme Merquior, a liberdade criativa da sátira menipéia, reproduzida no *Memórias póstumas*, também se presta ao exame de questões filosóficas, ideológicas ou existenciais.

4) “a freqüência da representação literária de estados psíquicos aberrantes”, como as paixões desenfreadas e os delírios, por exemplo.

Assim como os demais, esse traço está entre aqueles<sup>26</sup> que Bakhtin (2002a, p. 116) reconhece como pertinentes para a caracterização da sátira menipéia. Consoante o teórico russo, a presença da experimentação moral e psicológica na menipéia se dá pela “representação de inusitados estados psicológico-morais anormais do homem – toda espécie de loucura, da dupla personalidade, do devaneio incontido, de sonhos extraordinários, de paixões limítrofes com a loucura”. O estudioso explica que a relação entre a menipéia e esses fenômenos ultrapassa o campo temático e atinge um caráter formal, ou seja, de elemento profundamente ligado à natureza da sátira menipéia.

---

<sup>25</sup>Bakhtin, nesse mesmo estudo, chama a atenção para a importância de outros planos como a Terra, o Olimpo e o Inferno na construção do universalismo filosófico da menipéia. A circulação quase livre entre esses espaços gera o que o teórico chamou de “diálogos no limiar” (diálogos travados, por exemplo, entre o céu e o inferno, como, no caso, do *Apocolocintose*, quando Cláudio é impedido de adentrar o recanto divino). Esses “diálogos no limiar”, diz Bakhtin, foram um gênero largamente difundido na Idade Média e permearam tanto escritos de tom sério quanto de tom jocoso (BAKHTIN, 2002, p. 116).

<sup>26</sup>Bakhtin dá uma lista de quatorze itens para a caracterização da menipéia.

Segundo Bakhtin, o ato de delirar possui um papel muito relevante dentro da sátira menipéia, porque, juntamente com os sonhos e a loucura, destrói a “integridade épica e trágica do homem”, fazendo com que ele perca sua “perfeição e univalência” (2002a, p. 117), características essas que estariam mais relacionadas à epopéia.

Pelo menos três passagens do *Memórias póstumas* estão entre os vários momentos em que estados psicológicos alterados surgem dentro da obra. A primeira delas se situa no capítulo VII – O delírio –, em que Brás Cubas é tomado por estranhas visões:

Que me conste, ainda ninguém relatou o seu próprio delírio; faço-o eu, e a ciência mo agradecerá. Se o leitor não é dado à contemplação destes fenômenos mentais, pode saltar o capítulo; vá direito à narração. Mas, por menos curioso que seja, sempre lhe digo que é interessante saber o que se passou na minha cabeça durante uns vinte a trinta minutos. Primeiramente, tomei a figura de um barbeiro chinês, bojudo, destro, escanhoando um mandarim, que me pagava o trabalho com beliscões e confeitos: caprichos de mandarim. Logo depois, senti-me transformado na Suma Teológica de São Tomás, impressa num volume, e encadernada em marroquim, com fechos de prata e estampas; idéia esta que me deu ao corpo a mais completa imobilidade; e ainda agora me lembra que, sendo as minhas mãos os fechos do livro, e cruzando-as eu sobre o ventre, alguém as descruzava (Virgília decerto), porque a atitude lhe dava a imagem de um defunto. (ASSIS, 2004, p. 520.)

Tomado por uma alucinação causada pela doença, Cubas imagina assumir várias formas: um barbeiro chinês, a Suma Teológica de São Tomás e novamente uma figura humana. Em meio a um turbilhão de imagens, Cubas encontra Pandora e declara sentir, ao contemplá-la, a “decomposição súbita” de si mesmo (ASSIS, 2004, p. 522). Conduzido por Pandora durante o delírio, Cubas observa um desfile dos séculos e de suas antinomias: “Cada século trazia a sua porção de sombra e de luz, de apatia e de combate, de verdade e de erro, e o seu cotejo de sistemas, de idéias novas, de novas ilusões...” (ASSIS, 2004, p. 523.) Tal experiência, marcada pelas transmutações, leva o narrador defunto a uma condição em que ele será capaz de enxergar além da univalência

mencionada por BAKHTIN. O delírio, para Brás Cubas, é uma forma de destruição, assim como deconstrutora é a perspectiva do *Memórias póstumas*.

Associado à representação de um estado psicológico alterado, o fragmento transcrito contém um teor pessimista que, se não é determinante, ajuda a reforçar a hipótese de um diálogo com a sátira menipéia. As interpretações de dois críticos – Merquior (1972) e Bosi (1999) – para o capítulo VII apontam, nele contido, um desengano que se dissemina por toda a obra. O primeiro deles – Merquior – vê o fragmento como a chave filosófica do *Memórias póstumas*. No delírio, o homem é mostrado como o “chocalho das paixões, o rebelde inútil, para quem mesmo o prazer é senão uma dor bastarda” (1972, p. 15). O *pathos* da amargura presente em *O Alienista* é retomado e a Natureza é vista como um flagelo e a História como uma catástrofe. Desse modo, a destruição e a crueldade figuram como normas da existência.

O pessimismo notado por Merquior também está presente na leitura de Bosi (1999, p. 156) para o mesmo trecho. Segundo este, “o delírio de Brás Cubas com sua regressão à origem dos tempos e o encontro com a Natureza madrasta é a contra-alegoria de todas as ideologias progressistas”. Destarte, o escritor fluminense nega a positividade do tempo defendida por essas teorias e concebe-o numa perspectiva eivada de amargura, consoante o que nos explica Bosi:

Machado diz o contrário. O tempo é “cúmplice dos atentados” e não traz em si a libertação dos homens em face da opressão e da mentira. O tempo corre fazendo esquecer os bons propósitos: nenhuma promessa lhe resiste, “curta é a piedade dos homens”, “les morts vont vite”. O tempo apenas consolida a posição do vencedor enquanto apaga as veleidades de altruísmo e generosidade. (1999, p. 156)

Bosi vai além de Merquior, pois acredita que o pessimismo do delírio de Brás Cubas se estende não só ao *Memórias póstumas* como um todo, mas a toda a obra machadiana, visto que “para Machado, [...], qualquer forma de otimismo cósmico ou histórico deve soar como imponente ilusão” (BOSI, 1999, p. 156)

A segunda passagem que trata de estados psicológicos alterados está no capítulo CLIV, chamado “Os navios do Pireu”. Nessa altura, Cubas dialoga com o

alienista sobre a loucura de Quincas Borba. Inquieto sobre o estado mental do amigo, Brás é ‘tranqüilizado’ com essas palavras:

– Há de lembrar-se, disse-me o alienista, daquele famoso maníaco ateniense, que supunha que todos os navios entrados no Pireu eram de sua propriedade. Não passava de um pobretão, que talvez não tivesse, para dormir, a cuba de Diógenes; mas a posse imaginária dos navios valia por todas as dracmas da Hélade. Ora bem, há em todos nós um maníaco de Atenas; e quem jurar que não possuiu alguma vez, mentalmente, dois ou três patachos, pelo menos, pode crer que jura falso. – Também o senhor! perguntei-lhe. – Também eu. – Também eu? - Também o senhor; e o seu criado, não menos, se é seu criado esse homem que ali está sacudindo os tapetes à janela. De fato, era um dos meus criados que batia os tapetes, enquanto nós falávamos no jardim, ao lado. O alienista notou então que ele escancarara as janelas todas desde longo tempo, que alçara as cortinas, que devassara o mais possível a sala, ricamente alfaiada, para que a vissem de fora, e concluiu: – Este seu criado tem a mania do ateniense: crê que os navios são dele; uma hora de ilusão que lhe dá a maior felicidade da terra. (ASSIS, 2004, p. 636.)

Corroborando a afirmação bakhtiniana de que um dos traços da menipéia é o interesse por temas relacionados à loucura ou a outros estados psicológicos anormais, Rego (1989, p. 92) inclui essa passagem do *Memórias póstumas* no conjunto de referências machadianas ao gênero cultivado por Luciano. Segundo o estudioso, o episódio dos navios do Pireu é um “topos luciânico” e foi novamente citado por Machado em crônica da revista *A semana*, do dia 22 de novembro de 1896. Além de recuperar um fragmento da obra de Luciano, consoante Rego, Machado estaria também retomando uma “longa tradição de alusão ao texto luciânico” (p. 93), visto que Xavier de Maistre e La Rochefoucauld já haviam utilizado esse excerto.

Os devaneios derradeiros de Quincas Borba, narrados no capítulo CLIX – intitulado “Semidemência” constituem a terceira passagem, alusiva à sátira menipéia, por meio da representação de um estado psicológico. Na narração de Brás Cubas sobre

as condições de Quincas Borba, transparece a nota melancólica e desenganada, pertinente ao ideário da menipéia:

A voz mal podia sair-me do peito; e, aliás, não tinha descoberto toda a cruel verdade. O Quincas Borba não só estava louco, mas sabia que estava louco, e esse resto de consciência, como uma frouxa lamparina no meio das trevas, complicava muito o horror da situação. Sabia-o, e não se irritava contra o mal; ao contrário, dizia-me que era ainda uma prova de Humanitas, que assim brincava consigo mesmo. Recitava-me longos capítulos do livro, e antífonas, e litanias espirituais; chegou até a reproduzir uma dança sacra que inventara para as cerimônias do Humanitismo. A graça lúgubre com que ele levantava e sacudia as pernas era singularmente fantástica. Outras vezes amuava-se a um canto, com os olhos fitos no ar, uns olhos em que, de longe em longe, fulgurava um raio persistente da razão, triste como uma lágrima... Morreu pouco tempo depois, em minha casa, jurando e repetindo sempre que a dor era uma ilusão, e que Pangloss, o caluniado Pangloss, não era tão tolo como o supôs Voltaire. (ASSIS, 2004, p. 638-639)

Sobre o tema da loucura em Machado de Assis, acrescenta Rego (1989, p. 96) que, além de menção velada à sátira menipéia, tal assunto é “uma metáfora central para sua visão de mundo”, o que estaria explicitado em obras como *O alienista* e o *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

5) “o uso constante de gêneros intercalados”, como o uso de cartas ou de histórias menores inseridas no todo da obra. Os exemplos utilizados por Merquior são os capítulos dedicados a Marcela, a D. Plácida, a Vilaça e ao almocreve.

Além dos aspectos elencados por Merquior (1972) e Rego (1989), é possível flagrar outros traços da menipéia no *Memórias póstumas*, alguns deles presentes na *Apocolocintose* que Machado citou.

Chamada por Bakhtin (2002a, p. 113) de “sátira menipéia clássica”, a *Apocolocintose* de Sêneca, de acordo com Rego (1989, p. 38), possui, além de teor político, traços que a inserem mais na tradição menipéica do que na herança das sátiras

romanas. O primeiro deles diz respeito à presença da paródia, manifesta, por exemplo, na simulação do tom solene dos tribunais ou dos tratados de historiadores, evocando-os, de maneira irônica. São parodiados também a linguagem e a sabedoria populares e autores clássicos como, por exemplo, Homero e Virgílio, que têm seus versos repetidos em tom de paródia. Para ilustrar, reproduzimos o fragmento lembrado por Rego:

Quando ele [Hércules] olhou mais de perto, a coisa lhe pareceu ser uma espécie de homem. Recuperando-se, disse então o que de seu greguinho lhe saiu mais facilmente: Quem és tu? Qual teu país, e quem teus pais? Cláudio ficou encantado de encontrar homens de letras naquele lugar, e chegou a ter alguma esperança de arranjar algum lugar para seus trabalhos de história. Daí lhe responde com outro verso homérico, explicando que era César: “os ventos me trouxeram do Ílion à terra das cegonhas”. Mas ele poderia ter citado o verso seguinte, também homérico e não menos verdadeiro: “lá chegado, saqueei a cidade e matei toda a gente”. (1989, p.40)<sup>27</sup>

No fragmento acima, a apropriação paródica se dá quando Hércules recita versos de Homero para indagar a Cláudio sobre sua identidade e origem. Isso ocorreu após ter o herói confundido o imperador morto, pelo seu aspecto desagradável, com uma possível décima terceira tarefa, depois das doze já realizadas. Cláudio, por sua vez, feliz por ter encontrado homens ilustrados naquele ambiente, retruca usando versos também de Homero. Em ambas as ocasiões, o distanciamento e a renovação do sentido original do texto (no caso, os versos homéricos) – típicos da paródia – se estabelecem.

---

<sup>27</sup>Para cotejo, eis o trecho correspondente do original: Tum Hercules primo aspectu sane perturbatus est, ut qui etiam non omnia monstra timuerit. Ut vidit novi generis faciem, insolitum incessum, vocem nullius terrestris animalis sed qualis esse marinis beluis solet, raucam et implicatam, putavit sibi tertium decimum laborem venisse. Diligentius intuenti visus est quasi homo. Accessit itaque et quod facillimum fuit Graeculo, ait: *tis pothen eis andrôn, poiê polis êde tokêes*. Claudius gaudet esse illic philologos homines, sperat futurum aliquem historiis suis locum. Itaque et ipse Homerico versu Caesarem se esse significans ait: *Iliothen me pherôn anemos Kikonessi pelassen*. Erat autem sequens versus verior, aequè Homericus: *entha d'egô polin eprathon, ôlesa d'autous*. (Apocolocyntosis divii Claudii, V).



No caso do *Memórias póstumas*, há também a apropriação paródica de textos clássicos, quando encontramos passagens como a seguinte, situada no capítulo XXIV - “O autor hesita”:

Eu deixava-me estar ao canto da mesa, a escrever desvairadamente num pedaço de papel, com uma ponta de lápis; traçava uma palavra, uma frase, um verso, um nariz, um triângulo, e repetia-os muitas vezes, sem ordem, ao acaso, assim: arma virumque cano Arma virumque cano arma virumque cano arma virumque arma virumque cano virumque Maquinalmente tudo isto; e, não obstante, havia certa lógica, certa dedução; por exemplo, foi o virumque que me fez chegar ao nome do próprio poeta, por causa da primeira sílaba; ia a escrever virumque, - e sai-me Virgílio, então continuei: Vir Virgílio Virgílio Virgílio Virgílio Virgílio. (ASSIS, 2004, p. 548-549)

À morte da mãe, Brás Cubas reage com perplexidade e, numa tentativa de amainar a dor, recolhe-se a uma propriedade no morro da Tijuca. O capítulo acima narra quando o pai de Brás tenta retirá-lo do isolamento em que o jovem se encontra. O pai Cubas propõe que o rapaz se dedique à política, mas, para tal, antes de mais nada, seria conveniente arranjar um bom casamento, o que, nos termos paternos, já estava razoavelmente bem encaminhado. Brás Cubas ouve tudo com desinteresse, enquanto rabisca figuras e alguns versos iniciais da *Eneida*. Há, inclusive, uma desconstrução, do ponto de vista estrutural, do texto virgiliano. Os versos são sucessivamente modificados, partindo de sua forma original até derivarem no nome do grande poeta latino. Ao rabiscar tais versos, Brás Cubas desmonta, simbolicamente, o sentido originalmente elevado deles. Esse desmonte retira o texto de seu contexto original e coloca-o mais próximo de Cubas e de sua condição, já que o épico, aos olhos machadianos, é retrabalhado de maneira a aproximar-se do ideal de homem de um dado momento.

É o que nos mostra Rego (1989, p. 165). De acordo com ele, Machado de Assis, em obras como *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro* e *Quincas Borba*, elabora uma “re-escritura irônica dos grandes gêneros da literatura ocidental”, baseando-se nos preceitos de uma poética da tradição luciânica relacionada à sátira

menipéia. No caso de *Memórias póstumas*, o gênero retomado é o épico, mas não aquele pertinente ao texto homérico ou aos escritos bíblicos, ditos autoritários. Na obra machadiana, o épico traduz a cosmovisão do “herói de cada época” (p. 167), pois “através de suas transformações, os heróis épicos escrevem a epopéia do espírito humano”. Ainda segundo Rego (1989, p. 167), Machado consegue enxergar “a ambigüidade irônica do herói do século vinte” e mostra que esse herói é inverossímil (como Rocambole), maravilhoso – na sua capacidade de cruzar as etapas de uma existência –, cômico e sem a mesma nota autoritária das obras épicas.

Esse novo épico transparece na atitude do homem vacilante, angustiado, cheio de incertezas, como é Brás Cubas. A personagem central do *Memórias Póstumas* reproduz o seu sentimento de insegurança por meio da forma distraída na qual retoma um texto associado a uma tradição – épica e heróica - em que os homens encontravam respostas com mais facilidade. A condição de Brás Cubas explica a sua atitude. Mais do que um homem em crise, ele é a representação da falência moral de toda uma estrutura. Schwarz (1998, p. 123) dedica parte de seu célebre estudo sobre o *Memórias póstumas* a algumas observações sobre o caráter do amante de Virgília. Mesmo apontando que a tese da hereditariedade, como justificativa para a índole de Cubas, é um ataque machadiano ao Naturalismo, Schwarz não deixa de flagrar elementos que, ao mesmo tempo em que são fatores de influência para o protagonista do romance, também representam as bases frágeis na qual a sociedade brasileira do Império está apoiada: família permissiva, ausente e cheia de vícios, ao lado de práticas de exploração e ganância. A Brás Cubas cabe perpetuar as “regras da oligarquia, a saber, [...] casamento arranjado, filhotismo político e horror aos pobres” (SCHWARZ, 1998, p. 125) e é, diante disso, que ele hesita, como a paródia a Virgílio insinua, não por honestidade ou decência, mas por constituição ociosa, fútil e imprestável.

Ao usar parodicamente o fragmento da *Eneida*, Machado está duplamente associado à tradição da sátira menipéia: em primeiro lugar, pelo uso paródico da citação (não exclusivo da sátira, mas muito pertinente a ela) e, em segundo, pelo empréstimo franco e aberto de textos alheios – feição que Rego mostra ser consideravelmente relevante para a caracterização menipéica.

Sobre a questão de empréstimo de textos, Rego (1989, p. 169) afirma que, de acordo com Gilbert Highet, é possível identificar, como um dos traços da sátira, a apresentação de um “pedigree”, ou seja, de uma linha da qual o texto satírico seria

‘descendente’. Essa informação poderia ser obtida por meio da própria obra satírica. O exemplo citado por Highet está no *Elogio da loucura*, em que Erasmo diz que tem, como base, autores como Apuleio e Sêneca.

Mesmo reticente quanto a esse critério de análise da sátira, Rego acha pertinente aplicá-lo ao caso do *Memórias póstumas*, já que Machado se empenha, aqui e acolá, em indicar os textos retomados e parodiados. Inclusive, a ‘ascendência’ do *Memórias póstumas* estaria indicada no capítulo IV – A Idéia fixa – conforme vimos anteriormente. Claramente afinado com a feição típica dos narradores da tradição da menipéia, Machado não teria problema algum, em usar textos de outrem, por meio da paródia, consoante Rego (1989, p. 176).

O próprio Machado sugere, no capítulo XXIV, “Curto, mas alegre”, esse trabalho de retomada, por meio das palavras de Brás Cubas, que admite ter colhido citações de vários autores para compor o seu ‘acervo pessoal’:

Não tinha outra filosofia. Nem eu. Não digo que a Universidade me não tivesse ensinado alguma; mas eu decorei-lhe só as fórmulas, o vocabulário, o esqueleto. Tratei-a como tratei o latim: embolsei três versos de Virgílio, dois de Horácio, uma dúzia de locuções morais e políticas, para as despesas da conversação. Tratei-os como tratei a História e a Jurisprudência. Colhi de todas as coisas a fraseologia, a casca, a ornamentação, que eram para o meu espírito, vaidoso e nu, o mesmo que, para o peito do selvagem, são as conchas do mar e os dentes de pessoa morta. Talvez espante ao leitor a franqueza com que lhe exponho e realço a minha mediocridade; advirta que a franqueza é a primeira virtude de um defunto. (ASSIS, 2004, p. 545-546)

Essa apropriação paródica de textos ajuda a confirmar o diálogo com a sátira menipéia presente no romance. Por sua vez, esse diálogo representa muito mais do que referências pontuais e limitadas a obras da tradição menipéica. Tais menções evidenciam que a intertextualidade se estabelece tanto em níveis mais evidentes quanto em patamares mais profundos, resultando na incorporação de práticas pertinentes aos

gêneros dos textos aludidos, colocadas a serviço da análise de temas relativos à nossa história e formação.

### 3.2. Vozes gregas no *Quincas Borba*: Homero e a tragédia grega.

Misturou idéias próprias e alheias, imagens de toda sorte, idílicas, épicas, a tal ponto que Rubião perguntava a si mesmo como é que um homem, que ia morrer dali a dias, podia tratar tão galantemente aqueles negócios. (ASSIS, 2004, p. 649)

Sobre a questão das referências à literatura grega no romance *Quincas Borba*, inicialmente é possível afirmar que elas estão distribuídas em dois planos dentro da narrativa: um é mais evidente e se concretiza por meio das referências expressas aos autores e textos, enquanto o outro comporta menções sutis, ao longo da obra, à tragédia clássica grega. Nesse último aspecto, o *Quincas Borba* demonstra, além das razões clássicas para a associação com o *Memórias póstumas* (como a personagem Quincas Borba e a teoria do Humanitismo, por exemplo), outra relação de parentesco com o romance que lhe antecede: tanto um como outro possuem uma forte ligação a gêneros textuais desenvolvidos dentro da literatura grega.

Antes, contudo de analisar a presença de elementos da tragédia grega no *Quincas Borba*, tratemos das referências expressas aos autores e textos. Uma dessas menções se encontra no capítulo LII desse romance. Buscando livrar-se da inquietação gerada pelas palavras enamoradas que lhe dirigira Rubião, Sofia vai ao jardim de sua casa, de onde observa os transeuntes. Dentre eles, está “um rapaz alto”, que a corteja e que ela depois reconhece ser Carlos Maria, um jovem de quem recebera galanteios em certa festa. Em meio a isso, Sofia vê um carteiro tropeçar e cair, o que causa nela o riso que Machado compara à “gargalhada inextinguível” dos deuses:

Perdoem-lhe esse riso. Bem sei que o desassossego, a noite mal passada, o terror da opinião, tudo contrasta com esse riso inoportuno. Mas, leitora amada, talvez a senhora nunca visse cair um carteiro. Os deuses de Homero, e mais eram deuses, debatiam uma vez no Olimpo, gravemente, e até furiosamente. A orgulhosa Juno, ciosa dos colóquios de Tétis e Júpiter em favor de Aquiles, interrompe o filho de Saturno. Júpiter tropeja e ameaça; a esposa

treme de cólera. Os outros gemem e suspiram. Mas quando Vulcano pega da urna de néctar, e vai coxeando servir a todos, rompe no Olimpo uma enorme gargalhada inextinguível. Por quê? Senhora minha, com certeza nunca viu cair um carteiro. (ASSIS, 2004, p. 687)



Tétis implora a Zeus por Aquiles, conforme Homero, no canto 1 da *Ilíada*: quadro de Ingres.



Afresco pompeiano que traz a imagem de Aquiles e Briseida.

Nesse trecho, reporta-se Machado ao canto I da *Ilíada*. Para a compreensão do papel dessa citação dentro do texto machadiano, é muito importante levar em consideração o fechamento dado por Homero a esse canto, que narra a causa da cólera de Aquiles, motivada pelo insulto de Agamenon. O general supremo grego retira, da companhia do herói, a cativa Briseida, por quem o Pelida muito se afeiçoara. O Atrida

queria, com isso, compensação por ter perdido o seu próprio ‘troféu de guerra’ (a jovem Criseida, entregue de volta ao pai, sacerdote apolíneo, para aplacar a fúria divina). Ofendido, Aquiles se ausenta do conflito e suplica, à sua mãe deusa, que interceda por ele junto a Júpiter (ou Zeus). Do esforço de Tétis em satisfazer os desejos filiais, são consequência os “colóquios de Tétis e Júpiter”, os quais tanto enfurecem Juno ou Hera. Temeroso pelo destino de Hera, numa possível represália de Zeus, Hefesto tenta acalmar a mãe. Esse gesto desperta, nos deuses presentes no Olimpo, largo riso.

A introdução do risível se dá pelo aparecimento da figura de Hefesto. Mesmo sendo um deus, Hefesto não tinha uma vida digna disso. A aparência desse deus era um constante convite ao riso para as divindades olímpicas: feio, coxo, peludo, dono de ombros largos, pernas finas e tortas. As condições de seu nascimento também estão cercadas de ridículo. Seduzida por Zeus quando ainda era casta, Hera a ele se entrega e, desse modo, concebe Hefesto. Na tentativa de esconder seus atos pré-nupciais, Hera joga o filho recém-nascido, do monte Olimpo, no mar. Teria Hefesto, assim, adquirido a deformação. Reforçam, ainda, o caráter ridículo de Hefesto, as circunstâncias de seu casamento com Afrodite e como ele a surpreende durante uma traição com Ares.

Na passagem do *Quincas Borba* em questão, dentre as várias possibilidades de leitura oferecidas pelo canto I da *Ilíada*, prefere Machado destacar o risível. Esse aspecto, introduzido tanto pelo fragmento do texto homérico quanto pela imagem do carteiro caído, pode ser relacionado com a personagem Rubião. Sofia ri da má sorte do carteiro, mas se encontra ainda tomada pelas sensações causadas pela investida audaciosa do antigo professor, ocorrida nos jardins de sua casa. Indiretamente Sofia ri de Rubião, que, tanto quanto o carteiro, praticou um ato desajeitado e vexatório.

Durante a corte desastrada de Rubião, narrada entre os capítulos XXXIX e XLII, é bastante visível como ele se torna merecedor de escárnio. Vários são os elementos, relacionados a esse momento, que ajudam a reforçar a aura de ridículo presente na personagem do antigo mestre de meninos. Dentre alguns deles, estão, em primeiro lugar, o fato de que ele usa “uma comparação velha, mui velha, apanhada em não sei que décima de 1850, ou de qualquer outra página em prosa de todos os tempos” para falar dos olhos de Sofia, o que denuncia o provincianismo e a simploriedade da personalidade de Rubião.

Em segundo, há uma sugestão contida nas palavras do narrador, no capítulo XL, de que o gesto de Rubião é mesmo digno de riso, porque “Em cima, as estrelas pareciam rir daquela situação inextricável” (ASSIS, 2004, p. 672).

Em terceiro, propõe Rubião a Sofia que “todas as noites, às dez horas fitasse o Cruzeiro, ele o fitaria também, e os pensamentos de ambos iriam achar-se ali juntos, íntimos, entre Deus e os homens”. Essa atitude é interpretada por Cristiano, marido de Sofia, como decorrente da “origem matuta” de Rubião, além de, segundo Palha, tratar-se de “um pedido de alma cândida”, pois “é assim que as moças falam aos quinze anos; é assim que falam os tolos em todos os tempos, e os poetas também; mas ele nem é moça nem poeta” (ASSIS, 2004, p. 683).

Vale lembrar ainda que Sofia recebeu similar galanteio ao de Rubião, por parte de Carlos Maria. Tanto ela quanto Cristiano apresentam uma reação bem diversa daquela que tiveram por conta do atrevimento de Rubião. Sofia chega a apreciar o galanteio de Carlos Maria, ao passo que sente repulsa pelo gesto que, vindo do sócio de seu marido, é desagradável, conforme o trecho a seguir:

[Sofia e Carlos Maria] dançaram uma quadrilha, por simples condescendência dele, que não dançava nunca lembrava-se de lhe ter ouvido muitas palavras agradáveis, relativamente à beleza da mulher, que, dizia ele, consistia principalmente nos olhos e nos ombros. Os dela, como sabemos, eram magníficos. E quase não tratou de outro assunto, os ombros e os olhos; a propósito de uns e outros contou várias anedotas sucedidas com ele, algumas sem interesse, mas falava tão bem! E o assunto era tão dela! É verdade; lembrava-se agora que, apenas ele a deixou, Palha veio ter com ela, sentou-se na cadeira, ao lado, e disse-lhe o nome do rapaz, porque ela não ouvira bem à pessoa que lhe apresentara: era Carlos Maria, o próprio do almoço do nosso Rubião. - É a primeira figura do salão, disse-lhe o marido com orgulho de ver que se ocupara tanto tempo com ela. - Entre os homens, explicou Sofia. (ASSIS, 2004, p. 687)

Além dessa interpretação, em que o fragmento é visto como contribuição indireta para a caracterização de Rubião, Rego vê o trecho do *Quincas Borba* alusivo ao



canto 1 da *Ilíada* (1989) sob outro ângulo. Defende o autor que o episódio da queda do carteiro contém ecos da tradição luciânica, visto que se apropria de “um topos clássico com uma finalidade claramente humorística” (1989, p. 100). Esse trecho de Homero, de acordo com Rego, teria sido parodiado por Luciano, no *Diálogo dos deuses*, numa passagem em que Hera e seu marido discutem: Hefestos não aparece durante a cena, é apenas citado por Zeus, que o faz com o propósito de ridicularizar o deus manco. Diz ainda Rego (1989, p. 102) que a alusão machadiana ao riso dos deuses constituiria um caso de paródia de segundo grau, pois “a sombra de Luciano está presente no texto de Machado, por detrás da sombra homérica” (REGO, 1989, p. 102). Haveria, assim, “a paródia ao riso grotesco obtido pela mistura do trágico e do cômico, mistura tão típica da tradição luciânica”.

Entendemos que a mistura do trágico e do cômico já estaria contida em Homero e não haveria, no texto de Luciano, uma paródia ao final do canto 1 da *Ilíada*. Ambos mostram o caráter ridículo de Hefestos, mas o traço do risível estaria presente apenas na obra do poeta epopeico. Recuperamos o fragmento de Luciano citado por Rego, presente no sexto dos *Diálogos dos deuses*, com a finalidade de esclarecer a nossa proposição:

HERA: Tudo bem se queres casar com ele, mas te lembra de que estás me insultando como se estivesses apaixonado, por causa desse escanciador.

ZEUS: Não, se pelo visto deveria ser teu filho Hefestos, com sua deformidade, quem nos serviria a bebida, recém-chegado da forja, ainda cheio de fagulhas, quando acaba de deixar as tenazes. E nós temos que tomar a taça de suas mãos, abraçá-lo e beijá-lo, quando nem sequer tu, sua própria mãe, o beijaria de boa vontade, estando como está com o rosto todo negro de fuligem.<sup>28</sup> (LUCIANO, 1997, p. 43)

---

<sup>28</sup>Segue o trecho da versão espanhola para cotejo: “HERA: Por mí, como si quieres casarte con él, pero acuérdate de que me estás insultando como si estuvieras borracho, por culpa de esse escanciador. ZEUS: No, si por lo visto tendría que ser tu hijo Hefesto, con su cojera, quien nos sirviera la bebida, recién llegado de la fragua, todavía lleno de pavesas, cuando acaba de dejar las tenazas. Y nosotros tenemos que tomar la copa de sus manos, abrazarle y besarle, quando ni

Ao longo do diálogo, Hera repreende Zeus por seu interesse excessivo por Ganimedes. Ela lembra, ao marido infiel, suas constantes traições, das quais faz parte a atração que Zeus demonstra, nesse trecho da obra, por Ganimedes. O filho de Cronos responde à sua queixosa esposa que Ganimedes é preferível a Hefestos, cuja presença é desagradável até mesmo para Hera. Aqui, a deformidade do deus da forja não causa o riso, mas suscita o desprezo da parte de Zeus e dos demais. Luciano enfatiza, de forma mais pronunciada, o disforme e o desagradável da imagem de Hefestos, sem necessariamente precisar recorrer ao texto de Homero, já que tal dado – a aparência bizarra do deus coxo – pode ser encontrado em toda uma tradição mitológica e literária. Dessa forma, podemos insistir na idéia de que o texto homérico é diretamente recuperado por Machado. A interferência luciânica ocorreria pelo uso paródico da citação de Homero, já que tal recurso é comum na sátira menipéia.

Também no que diz respeito às referências explícitas aos textos greco-latinos, há, no capítulo CLVI, uma citação a Luculo, uma das personalidades históricas tratadas por Plutarco, em *Vidas paralelas*. Na passagem citada do *Quincas Borba*, o declínio psicológico e financeiro de Rubião é narrado. Os acessos de insanidade de Rubião tornam-se mais freqüentes e ele interpreta notícias políticas, recebidas da Europa, como triunfos pessoais: “Quaisquer que fossem as notícias dava-lhes o sentido da vitória. Fazia a conta dos mortos e feridos, e achava sempre um grande saldo a seu favor” (ASSIS, 2004, p. 774). Aos que freqüentavam sua casa, distribuía patentes militares imaginárias, chamando-lhes, por exemplo, de Marechal Pio ou Marechal Torres. Os jantares não possuíam mais a riqueza de outrora, contudo, ainda assim, Rubião os considerava luxuosos, ocorrendo, nessa altura da narração, a menção a Luculo:

Quando Rubião deixava o campo de batalha para tornar à mesa, esta era outra. Já sem prataria, quase sem porcelana nem cristais, ainda assim aparecia aos olhos de Rubião regamente esplêndida. Pobres galinhas magras eram graduadas em faisões; picados triviais, assados de má morte traziam o sabor das mais finas iguarias da terra. Os comensais faziam algum reparo, entre si, ou

---

siquiera tu, su propia madre, le besarías a gusto, estando como está con el rostro todo negro de hollín”. A tradução é nossa.

ao cozinheiro, mas Luculo ceava sempre com Luculo. (ASSIS, 2004, p. 775)

Luculo, ou Lúcio Licínio Luculo, (118-56 a.C) foi um cônsul da antiga Roma e serviu a Lúcio Cornélio Sula, general e ditador romano. Luculo nasceu em Roma, no berço de uma importante família, e era neto homônimo do também cônsul Lúcio Licínio Luculo. Plutarco escreveu a respeito de Luculo em *Vidas paralelas*, coletânea de quarenta e seis biografias de estadistas gregos e romanos agrupados em pares. Além do valor literário dessa obra, é notável também o trabalho de pesquisa e registro históricos empreendido por Plutarco. Muitas fontes consultadas pelo escritor se encontram perdidas, o que aumenta a relevância da obra em pauta. Segundo Bowra (1983, p. 189), Shakespeare leu Plutarco em traduções e muitas palavras deste são recuperadas por aquele nas peças de assunto romano – como, por exemplo, *Antônio e Cleópatra*, *Coriolano* e *Júlio César*. Plutarco teria sido, nas palavras de Bowra (1983, p. 188), “um grande colecionador de costumes, crenças locais e curiosidades”.



Fac-símile do frontispício da edição de 1676 das *Vidas paralelas*, de Plutarco, publicado em Londres, por George Sawbridge.

Em *Vidas paralelas*, Plutarco faz o percurso biográfico de Luculo, incluindo informações como sua ascendência, relacionamentos amorosos, trajetória política, carreira militar e habilidades, dentre elas, falar fluentemente tanto o latim quanto o grego. O modo de vida luxuoso e exuberante de Luculo também é descrito por Plutarco, que compara a existência dele a uma comédia antiga, dividida em duas partes: a primeira dedicada ao engajamento político e militar do cônsul e a segunda voltada para as crises de bebedeira e para os banquetes, além de outras formas de diversão e frivolidade. Estão entre o que Plutarco chama de frivolidade as riquezas adquiridas por Luculo: construções luxuosas, obras de arte, além de outros bens acumulados durante as campanhas militares nas quais o cônsul se engaja. Os banquetes oferecidos pelo chefe militar se tornam famosos pela opulência, despertando a inveja alheia e os comentários jocosos. Pratos ricos e bem elaborados, servidos em baixelas adornadas com pedras preciosas, música e recitações dramáticas estão entre os requintes dessas ocasiões.

Machado, no capítulo CLVI do *Quincas Borba*, alude à passagem da obra em que Plutarco narra uma das anedotas contadas sobre a ostentação cultivada por Luculo: nela, o líder recrimina um servo pela falta de apuro no jantar servido. A frase recuperada por Machado – Luculo ceia com Luculo – é dita pelo próprio Luculo ao seu criado, que negligenciara a refeição pela ausência de convidados. O cônsul exige de seu servo pratos mais elaborados, visto que, para a existência deles, não era necessária a presença de outrem:

Além disso, que Luculo tinha não apenas prazer, mas orgulho desse modo de vida, está claro nas anedotas contadas sobre ele. Uma vez, quando ele estava jantando sozinho, e um modesto repasto servido em prato único tinha sido preparado para ele, ficou furioso, e chamou o criado que era responsável por isso. O servo disse que não supôs que, já que não havia convidados, que ele queria algo muito caro. “O que disseste tu”, perguntou o senhor, “não sabias tu que hoje Luculo janta com Luculo?” (PLUTARCH, 2005).<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup>Extraído de “<http://www.gutenberg.org/dirs/etext96/plivs10.txt>” e por nós traduzido: Moreover, that Lucullus took not only pleasure but pride in this way of living, is clear from the anecdotes recorded of him. [...] And once, when he was dining alone, and a modest repast of

No texto de Plutarco, é interessante notar que o ocorrido é lembrado como uma das várias anedotas contadas sobre a extravagância de Luculo. No *Quincas Borba*, a frase resgatada aparece como um índice da inconsciência de Rubião quanto a sua decadência tanto financeira quanto psicológica: de índole fraca e desnortado pelos delírios cada vez mais constantes e intensos, o ex-professor caminha a passos largos em direção à pobreza, motivada, principalmente, pelas ações de pessoas inescrupulosas e pelo desperdício. Entretanto, não é isso que a personagem vê diante de seus olhos. Rubião continua enxergando a fortuna de outrora. Por essa razão, seria válido pensar que uma nota de patético é conferida à citação do *Vidas paralelas*.

Seja por meio da citação ao texto de Plutarco, seja por outros recursos, a inserção do patético, no *Quincas Borba*, possui uma função bastante relevante, na medida em que tal conceito tem uma relação estreita com a tragédia clássica grega, gênero com o qual o romance em questão manteria um diálogo, como mencionado. Rego (1989, p. 177) já havia sugerido essa ligação, ao afirmar que: “Nele [no *Quincas Borba*], praticando uma re-escritura trágica de um tema cômico, Machado repete o processo de hibridização genérica utilizado no romance anterior [o *Memórias Póstumas*]”. O estudioso defende que Machado constrói a personagem Rubião envolvida em “situação característica da comédia, numa obra que é levada a um desenlace trágico”. Para Rego, o aspecto cômico de Rubião seria decorrente de sua condição, que remonta à caracterização das personagens típicas da comédia consoante Aristóteles<sup>30</sup>.

Concordamos com Rego quando o autor postula que, na arquitetura do *Quincas Borba*, é possível perceber características trágicas. Todavia, não acreditamos que o

---

one course had been prepared for him, he was angry, and summoned the servant who had the matter in charge. The servant said that he did not suppose, since there were no guests, that he wanted anything very costly. "What sayest thou?" said the master, "dost thou not know that today Lucullus dines with Lucullus?"

<sup>30</sup>Aqui está um dos trechos nos quais Rego (1989, p. 179-180) comenta essa possível característica de Rubião: “Trata-se assim de um dos personagens típicos da comédia, já identificado por Aristóteles sob o nome de *agroikos*, isto é, rústico, roceiro ou matuto. [...] ... ao fazer de Rubião um professor provinciano enriquecido que se perde em meio à alta sociedade da época, Machado está utilizando um protagonista típico e uma situação característica da comédia.”

romance em pauta represente uma maneira trágica de tratar um assunto cômico. O que Rego entendeu como cômico – o choque, a incongruência, a inadaptação de um homem simples a uma nova realidade e as situações derivadas dessa condição – nós consideramos patético.

Além da passagem em que a citação de Plutarco aparece, há outros momentos da narrativa do *Quincas Borba* em que o patético transparece. Com o declínio financeiro e psicológico, Rubião enfrenta a solidão. Antes cercado de amigos, dentre eles, o casal Palha, o ex-professor passa a ser rejeitado por aqueles que, outrora, desfrutaram, de alguma forma, de sua generosidade ingênua ou que viram nele um meio para a concretização de um interesse. É o que se dá nos capítulos CLXXIX e CLXXXI. No primeiro deles, Rubião visita Camacho, em seu escritório, e é friamente recebido por ele. A recepção anterior de Camacho – comprada a custo de boas contribuições por parte de Rubião – é substituída por gestos de repulsa. O ex-amigo desvia de Rubião os olhos e mantém “minutos de silêncio absoluto” (ASSIS, 2004, p. 794), além de fazer uma expressão dura e séria e simular leituras e redações de textos para não dar atenção ao ex-mestre provinciano. Atordado e humilhado, Rubião não se dá conta do que motiva tal tratamento: “Estendeu-lhe a mão; Camacho segurou-lha de leve, e tornou ao papel. Rubião desceu a escada, aturdido, magoado com a frieza do seu ilustre amigo. Que lhe teria feito?” (ASSIS, 2004, p. 794).

No outro exemplo, presente no capítulo CLXXXI, Rubião está na casa do Major e de sua filha Tonica. O pai e a moça repetirão, com Rubião, o mesmo comportamento de rejeição e preconceito que sofreram de amigos em melhor sorte do que eles. Um dos acessos do protagonista se inicia durante a visita e ele se vê como Napoleão III. O Major se dá conta do que está havendo e prontamente inventa meios de expulsá-lo dali, chegando a ser rude: “Já então o pai pegava Rubião pelo braço e o encaminhava para a porta” (p. 796).

Na saída, à porta, Rubião cruza com o noivo de Tonica. A descrição física da cena é uma sugestão do incômodo representado pelo enfermo: “D. Tonica entrou para receber o noivo, mas a porta estava atravancada com o pai e Rubião” (ASSIS, 2004, p. 796). Ela, outrora, sem casamento ou noivado aos quarenta anos, contemplou Rubião com olhos esperançosos de moça ansiosa por casar. Agora, ela ignorava-o, tanto que: “Da rua, ainda Rubião olhou para as janelas, com os dedos no chapéu, a fim de

cumprimentar D. Tonica; mas D. Tonica estava na sala, onde Rodrigues acabava de entrar, fresco e delicioso, como a primeira rosa de verão” (ASSIS, 2004, p. 796).

Essas duas passagens são sucedidas por uma outra também significativa no tocante ao patético. No capítulo CLXXXII, o delírio de Rubião prossegue e, na rua, ele gesticula e fala sozinho. Enquanto caminha, moleques o insultam e muitos curiosos observam-no em atitudes de gozação e desrespeito. Porém, há aqueles que sentem compaixão pelo infortúnio de Rubião e, cotejando a sua sorte com a dele, consolam-se em relação ao próprio destino, às vezes não muito feliz: “E mais de um tinha pena do pobre diabo; comparando as duas fortunas, mais de um agradecia ao céu a parte que lhe coube, amarga, mas consciente. Preferiam o seu casebre real ao alcáçar fantasmagórico” (ASSIS, 2004, p. 799).

O desfecho do romance também apresenta um teor patético:

Poucos dias depois morreu... Não morreu súbito nem vencido. Antes de principiar a agonia, que foi curta, pôs a coroa na cabeça, uma coroa que não era, ao menos, um chapéu velho ou uma bacia, onde os espectadores palpassem a ilusão. Não, senhor; ele pegou em nada, levantou nada e cingiu nada; só ele via a insígnia imperial, pesada de ouro, rútila de brilhantes e outras pedras preciosas. O esforço que fizera para erguer meio corpo não durou muito; o corpo caiu outra vez; o rosto conservou porventura uma expressão gloriosa. -Guardem a minha coroa, murmurou. Ao vencedor... A cara ficou séria, porque a morte é séria; dous minutos de agonia um trejeito horrível, e estava assinada a abdicação (ASSIS, 2004, p. 806).

De volta a Barbacena, os estados mental e físico de Rubião pioram. Decadente, enfermo e acompanhado tão somente do cão Quincas Borba, a personagem central do romance vaga perdido, esfomeado e envolto no delírio, até ser reconhecido pela comadre, que o recolhe das ruas e que o ampara até o momento final, descrito na passagem há pouco mostrada. A vertigem derradeira dá, em definitivo, a Rubião, as glórias que ele imaginara em vida e é o ápice do processo de decadência por ele enfrentado.

Pela recuperação do patético e de outros elementos componentes da tragédia clássica grega, cremos ter o *Quincas Borba* traços convergentes com esse gênero. Entre outros elementos pertinentes à tragédia nesse romance, estaria tanto o cometimento de um erro trágico, por parte da personagem do ex-professor, quanto a idéia de que, assim como os heróis da tragédia, tal erro conduz a um desfecho ou situação infeliz.

Se estamos falando da tragédia grega, é bom que façamos referência à relevante contribuição de Aristóteles sobre o assunto. No capítulo VI da *Poética*, Aristóteles (1990, p. 110) define a tragédia como “a imitação de uma ação de caráter elevado”, apresentando um certo fim e uma certa extensão. Tal imitação é feita pelas personagens em ação e se destina a despertar a pena e o terror, com o objetivo de obter a purgação dessas emoções<sup>31</sup>. No capítulo XIII, Aristóteles explica que esses sentimentos – o temor e a compaixão – devem ser instigados pela contemplação de um homem comum, não detentor de virtudes superiores, mas também desprovido de grandes defeitos, sendo levado da felicidade para o infortúnio:

... evidentemente se segue que não devem ser representados nem homens muito bons que passem da boa para a má fortuna – caso que não suscita terror nem piedade, mas repugnância –, nem homens muito maus que passem da má para a boa fortuna, pois não há coisa menos trágica, faltando-lhe todos os requisitos para tal efeito [...] Resta, portanto, a situação intermediária. É a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no

---

<sup>31</sup>Seguem aqui a citação de duas traduções da *Poética*, relativas a esse tópico. A primeira delas é a consagrada versão de Eudoro de Souza e a segunda é uma edição francesa, cuja referência se encontra na bibliografia: 1) “É, pois, a tragédia imitação de ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes, não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções.” 2) “La tragédie est donc l’imitation d’une action noble, conduite jusqu’à sa fin et ayant une certaine étendue, en une langage relevé d’assaisonnements dont chaque espèce est utilisée séparément selon les parties de l’oeuvre: c’est une imitation faite par des personnages en action et non par le moyen d’une narration, et qui par l’entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre”.



infortúnio, tal acontece, não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro [...] (ARISTÓTELES, 1990, p. 120.)

O infortúnio da personagem trágica não ocorreria, dessa forma, por conta de um ato de perversidade dela: a motivação estaria em falta grave por ela cometida, um erro trágico ou hamartia. Concernente a esse erro trágico, afirma Lesky (2001, p. 29) que ele “se refere a uma falha no sentido da incapacidade humana de reconhecer aquilo que é correto e obter uma orientação segura”. Isso pressupõe a fragilidade do homem, já que este não estaria “à altura de determinadas tarefas e situações”. Para Lesky, Aristóteles é bastante claro quanto a essa questão: a falha não deve ser compreendida como moral, mas como possível de ser cometida por qualquer um, o que geraria o efeito de temor e compaixão pretendido pela tragédia.

Numa visão próxima de Lesky, Luna (2005, p. 262) também discute a natureza do erro trágico. Antes de mostrar o seu ponto de vista, a autora aponta o fato de que há, em torno da hermenêutica do conceito aristotélico de falha trágica, uma larga discussão, dividida em duas grandes vertentes. Uma delas acredita que o Estagirita propôs o termo pensando “em erro moral, indicativo, portanto, de vício de caráter”. A outra postula que a hamartia seria um erro de julgamento ou intelectual. Luna considera a segunda linha como a mais pertinente, já que não quis Aristóteles aderir à perspectiva moralista de Platão, estando aquele mais interessado “no engendrar da fábula, na concatenação dos episódios a partir dos critérios de verossimilhança e necessidade” (2005, p. 276), ou seja, o erro trágico estaria a serviço de propósitos estéticos, excluindo preocupações moralizantes. A queda ocorre, segundo a estudiosa, “não como consequência de uma deficiência moral que se apresente como traço do caráter do agente do erro, mas por um erro involuntário, que irá desencadear os episódios causadores da catástrofe” (p. 277).

Certo de que toma uma decisão correta ao partir para o Rio de Janeiro, o guardião de Quincas Borba caminha para a própria desgraça. O erro trágico de Rubião seria ter tentado viver num mundo distante das suas referências pessoais habituais, sem condições de compreender a complexidade do que se abria diante de seus olhos: ex-professor de meninos de uma cidade interiorana, ingênuo, crédulo e generoso, Rubião desloca-se para a Corte, “cansado da província” e para “gozar a vida” ou “tirar a morrinha do corpo”, numa atitude típica de um novo rico.

O despreparo de Rubião para lidar com a sua nova condição fica bem evidente no capítulo XXI, em que é narrado o primeiro encontro do provinciano com o casal Palha. Aos dois estranhos, durante a viagem de trem de Barbacena para o Rio de Janeiro, Rubião revela detalhes de sua ventura financeira. O perigo de sua conduta aparece ironicamente mostrado na advertência de Cristiano. A ironia decorre de tal conselho partir justamente dele, que, com sua ganância e ausência de escrúpulos, será um dos responsáveis pela queda de Rubião: “Outra cousa. Não repita o seu caso a pessoas estranhas. Agradeço-lhe a confiança que lhe mereci, mas não se exponha ao primeiro encontro. Discrição e caras serviçais nem sempre andam juntas” (ASSIS, 2004, p. 660)

No capítulo LXII do romance, uma cena é simbólica da relação existente entre Rubião e o novo mundo ao qual ele se lançou. O infeliz herdeiro de Quincas Borba descia as escadas do escritório de Camacho, após uma visita, quando se depara com a baronesa do Piauí:

RUBIÃO despediu-se. No corredor passou por ele uma senhora alta, vestida de preto, com um arruído de seda e vidrilhos. Indo a descer a escada, ouviu a voz do Camacho, mais alta do que até então. Oh! senhora baronesa! No primeiro degrau parou. A voz argentina da senhora começou a dizer as primeiras palavras; era uma demanda. Baronesa! E o nosso Rubião ia descendo a custo, de manso, para não parecer que ficara ouvindo. O ar metia-lhe pelo nariz acima um aroma fino e raro, cousa de tontear, o aroma deixado por ela. Baronesa! Chegou à porta da rua; viu parado um coupé; o lacaios, em pé, na calçada, o cocheiro na almofada, olhando; fardados ambos... Que novidade podia haver em tudo isso? Nenhuma. Uma senhora titular cheirosa e rica, talvez demandista para matar o tédio. Mas o caso particular é que ele, Rubião, sem saber por que, e apesar do seu próprio luxo, sentia-se o mesmo antigo professor de Barbacena. (ASSIS, 2004, p. 695-696)

A figura elegante e perfumada da baronesa envolve Rubião numa espécie de embriaguez – “cousa de tontear” – que pode ser comparada à embriaguez causada pelo

ambiente da Corte no ex-mestre. Poderíamos afirmar que, nessa altura do romance, temos um quadro, em escala reduzida, que representa o tipo de interação do ex-professor com a sociedade da Corte: ao mesmo tempo que o embriaga, aquele universo o desnorteia. Essa representação poderia ser aplicada também a outros indivíduos que tentam travar relações com essa sociedade e sentem dificuldade ou desejo em compreendê-la e por ela ser aceito. Nesse sentido, é possível concordar com as palavras de Gledson (1991, p. 104), quando ele afirma que Rubião é “o centro catalisador das ilusões partilhadas por toda a sociedade, inclusive Palha e Sofia, que também sonham com o enobrecimento (embora o primeiro insista em dizer que o deseja apenas para a esposa!)”.

Por outro lado, a reação de Rubião, diante daquela mulher rica e dona de um título, denuncia o caráter simplório e “deslumbrado” da personagem: ele mesmo, “apesar do seu próprio luxo”, momentaneamente, parece se dar conta da sua essência rústica e ingênua, que não lhe permite compreender plenamente aquela sociedade cheia de armadilhas.

Ainda no que concerne à questão do erro trágico, Rubião acumula equívocos que o conduzem a um processo de decadência, constatado quando examinamos a presença do patético no *Quincas Borba*. A punição dos enganos do protagonista vem, em maior parte, por meio de sua degradação social. Isso nos permite afirmar que, na convergência machadiana com a tragédia, a sociedade ocupa o lugar dos deuses furiosos, visto que, tanto quanto eles, ela pune sem misericórdia o homem, quando ele se torna autor de um deslize comprometedor da ordem de um dado universo.

Por último, gostaríamos de lembrar as palavras de Vernant (1999, p. 219) sobre os questionamentos que podem estar presentes na tragédia clássica grega. Acreditamos que alguns deles aparecem no romance *Quincas Borba*, visto que o percurso de Rubião é marcado pelo equívoco, pela tensão social e pela ruína, dos quais fala Vernant:

O drama antigo explora os mecanismos pelos quais um indivíduo, por melhor que seja, é conduzido à perdição, não pelo domínio da coação, nem pelo efeito de sua perversidade ou de vícios, mas em razão de uma falta, de um erro, que qualquer um pode cometer. Desse modo, ele desnuda o jogo de forças contraditórias a que o homem está submetido, pois toda sociedade, toda cultura, da

mesma forma que a grega, implica tensões e conflitos. Dessa forma, a tragédia propõe ao espectador uma interrogação de alcance geral sobre a condição humana, seus limites, sua finitude necessária. Ela traz consigo, na sua mira, uma espécie de saber, uma teoria relativa a essa lógica ilógica que preside à ordem de nossas atividades de homem. (1999, p. 219)

### 3.3. A voz da Grécia no *D. Casmurro*: Homero, Plutarco e Luciano.

#### 3.3.1. Homero

Uma referência à *Ilíada* presente no capítulo LXI, intitulado “A vaca de Homero”, é o nosso ponto de partida para a análise que buscaremos empreender do *D. Casmurro*.

Nessa passagem da obra em questão, José Dias – o agregado de D. Glória, mãe de Bentinho – planeja uma estratégia para afastar o jovem Bento do seminário. Para tanto, pensa José Dias em fazer Bentinho simular um mal do peito, o que justificaria uma viagem de tratamento à Europa. Com isso, o rapaz estaria mais distante dos propósitos de vida eclesiástica que lhe foram impostos pela mãe. O agregado expõe a Bentinho o que deve fazer para atingir tal objetivo, e, como é de seu hábito, profere frases de efeito como: “vale sempre entrar no mundo ungido com os santos óleos da teologia” e “o mundo também é igreja para os bons”. Nesse ponto do texto machadiano, entra a referência a Homero:

Tenha paciência, vá estudando, não se perde nada em ir sabendo já daqui alguma cousa; e, demais, ainda não acabando padre a vida do seminário é útil, e vale sempre entrar no mundo ungido com os santos óleos da teologia... Neste ponto, — lembra-me como se fosse hoje, — os olhos de José Dias fulguraram tão intensamente que me encheram de espanto. As pálpebras caíram depois, e assim ficaram por alguns instantes, até que novamente se ergueram, e os olhos fixaram-se na parede do pátio, como que embebidos em alguma cousa, se não era em si mesmos, depois despegaram-se da parede e entraram a vagar pelo pátio todo. Podia compará-lo aqui à vaca de Homero; andava e gemia em volta da cria que acabava de parir. [...] — Já, já, não, mas eu hei de avisar você para tossir, quando for preciso, aos poucos, uma tossezinha seca, e algum fastio; eu irei preparando a Excelentíssima... Oh! tudo isto é em benefício dela. Uma vez que o filho não pode servir a Igreja, como

deve ser servida, o melhor modo de cumprir a vontade de Deus é dedicá-lo a outra coisa. O mundo também é igreja para os bons... Pareceu-me outra vez a vaca de Homero, como se este "mundo também é igreja para os bons", fosse outro bezerro, irmão dos "santos óleos da teologia." (ASSIS, 2004, p. 872.)

Bentinho compara os gestos de José Dias ao comportamento de Menelau, no canto XVII da *Ilíada*, diante do cadáver de Pátroclo, morto em combate por Heitor, por ocasião da funesta Guerra de Tróia, consoante o trecho abaixo nos mostra:

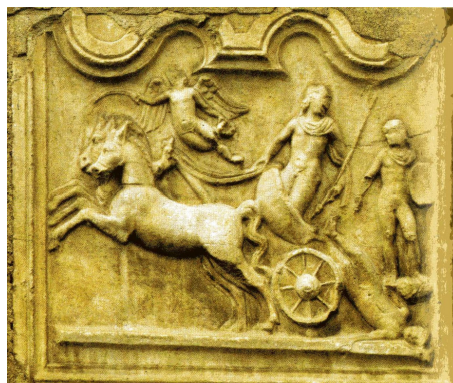
O nobre filho de Atreu, Menelau, valoroso guerreiro, /ciência tivera de que Pátroclo aos golpes dos Troas caíra./Corta, envolvido de bronze, através das fileiras da frente, /e ao redor do cadáver se pôs a girar, qual novilha /inexperiente do parto, que muge rodeando o bezerro... (HOMERO, 2002, p. 387)

Bem visível é a desmedida entre as duas cenas aproximadas pela citação. Embora a possível ida de Bentinho para o seminário seja uma questão de grande importância para ele, a situação não comporta o grau de comoção contida na morte de Pátroclo. Tal comoção não é o único motivo da 'desproporção': Machado, com a citação, retoma o gênero épico, que narra os grandes feitos dos grandes homens, num ponto de vista coletivo, para falar da 'conspiração' de um rapazote, com um agregado de sua casa, visando à fuga do sacerdócio. O perecer de Pátroclo atinge uma dimensão muito maior, pois altera o destino de um conflito das proporções do que foi a Guerra de Tróia<sup>32</sup>. Em decorrência desse fato, Aquiles, até então, ausente do conflito por causa da

---

<sup>32</sup>A Guerra de Tróia é reconhecida como um acontecimento ímpar e de uma magnitude nunca vista. É o que se dá, *exempli gratia*, no canto VI da *Ilíada*, em que Agamenon, ao incitar as tropas gregas, compara os feitos de Diomedes com as conquistas dos antepassados deste, relacionadas à expedição dos sete contra Tebas. Esténelo, o companheiro de Diomedes, entretanto, rejeita tal comparação, pois crê que o episódio aludido por Agamenon é de menor monta: "Conscientemente, Agamenon, torces os fatos verídicos./Temos orgulho de ser mais prestantes que os nossos maiores./De sete portas, foi Tebas por nós facilmente expugnada,/com

ofensa praticada por Agamenon, retorna aos campos de batalha e muda a sorte a favor dos gregos.



Relevo romano do século II d.C. que representa Aquiles arrastando o corpo de Heitor. A sombra de Pátroclo aparece ao fundo.

Além disso, a dedicação de José Dias em ajudar Bento a se livrar do seminário não tem uma motivação das mais nobres. O agregado, dissimulado como era, trabalhava também em benefício próprio, ao aderir à causa do rapaz. Isso porque, além do desejo de viajar à Europa, Dias já antevia a época em que Bentinho ocuparia o lugar de D. Glória. Gledson (1991, p. 89) atesta o fato de que José Dias é movido por interesses pessoais, ao contrário da imagem subserviente e leal que o agregado procura transmitir:

Seus pontos de vista estão em inteira concordância com seu caráter. Sabemos que o servidor aparentemente devotado à família é, na maioria das vezes, fiel por cálculo, e não por lealdade, o que não o impede de ser um romântico pomposo e sentimental. Certo, a impraticabilidade e a flexibilidade de suas opiniões são o resultado de sua subordinação inveterada, porém ressentida e calculista.

Em torno dessa questão, Schwarz (1997), retomando idéias freyrianas, afirma que José Dias pertence à amostragem variada, oferecida dentro do *D. Casmurro*<sup>33</sup>, de

---

pouca gente, lançada de encontro às possantes muralhas, [...] Não queiras, pois, comparar à dos nossos avós a nossa glória.” (HOMERO, 2002, p. 129).

<sup>33</sup>A questão aqui levantada – das relações sociais e familiares baseadas em interesses pessoais – não aparece apenas no *D. Casmurro*. Belo exemplo disso está no *Esau e Jacó*. João de Melo,

tipos que se beneficiam com a proteção paternalista da persistente estrutura da “grande família rural da Colônia em condições de cidade e europeização oitocentista” (1997, p. 23). Dentre essas figuras, segundo o autor, estariam agregados, vizinhos, parentes de poucas posses, entre outros, boa parte deles aspirantes à proteção oferecida por aqueles de melhor situação. A atitude de José Dias representaria, nessa perspectiva, uma adesão ao partido de seus senhores que, consoante Schwarz, ao mesmo tempo em que garante certas “delícias”, “compensando em imaginação o desvalimento social efetivo” (1997, p. 22), elimina, por outro lado, “a formação do critério próprio e a reflexão a respeito”.

Bosi (1999) também se inclina sobre a análise de ligações como a existente entre José Dias e D. Glória. Segundo o autor, é possível reconhecer, nas narrativas do escritor carioca, um “quadro” (1999, p. 153), no qual é mostrada uma “teia de relações sociais, quer intrafamiliares (na ampla acepção de parentesco, compadrio e agregação), quer de vizinhança, profissão e vida pública entre pares ou entre pessoas situadas em níveis distintos” (1999, p. 153). O que chama a atenção de Bosi é o fato de que tais relações estão marcadas pela assimetria e pela disparidade, as quais são bem ilustradas pela imagem bosiana da escada de degraus de diferentes alturas. Como numa escada, nessa teia de relações, os participantes “nunca podem olhar-se ou falar-se como verdadeiros pares” (1999, p. 153), como é caso de Dias e Bentinho.

Dessa forma, da mesma maneira que há um abismo entre a cena recuperada da *Ilíada* por Bentinho e a situação em que ele e o agregado estão envolvidos, um largo

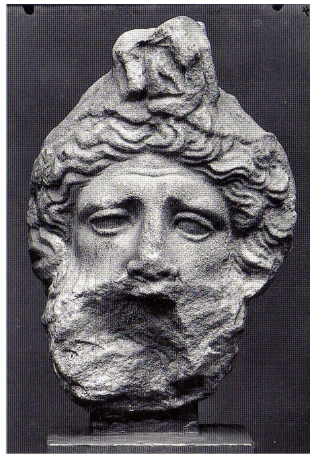
---

parente pobre do outrora também pobre Santos, deseja que este lhe consiga um emprego. Os propósitos de Melo, entretanto, frustram-se, visto que Santos tomava as suas ‘precauções’ quanto a possíveis aborrecimentos dessa natureza: “[Santos] Casou em 1859 com esta Natividade, que ia então nos vinte anos e não tinha dinheiro, mas era bela e amava apaixonadamente. A Fortuna os abençoou com a riqueza. Anos depois tinham eles uma casa nobre, carruagem, cavalos e relações novas e distintas. Dos dous parentes pobres de Natividade morreu o pai em 1866, restava-lhe uma irmã. Santos tinha alguns em Maricá, a quem nunca mandou dinheiro, fosse mesquinhez, fosse habilidade. Mesquinhez não creio, ele gastava largo e dava muitas esmolas. Habilidade seria; tirava-lhes o gosto de vir cá pedir-lhe mais. Não lhe valeu isto com João de Melo, que um dia apareceu aqui, a pedir-lhe emprego. Queria ser, como ele, diretor de banco. Santos arranjou-lhe depressa um lugar de escrivão no cível em Maricá, e despachou-o com os melhores conselhos deste mundo.” (ASSIS, 2004, p. 954.)



fosso social existe entre o seminarista e futuro chefe da família e o homem que vive de favores na casa de sua mãe.

Dentro do *D. Casmurro*, Homero também é citado no capítulo “CXXV: Uma comparação”. Escobar havia morrido por afogamento e Bento Santiago escrevera, para serem lidas durante o enterro, algumas palavras de louvor e despedida. Entretanto, tomado pelo ciúme da maneira como Capitu contemplara o cadáver do amigo morto, Bento muda seus sentimentos em relação ao ex-companheiro de seminário e se compara a Príamo, que foi obrigado a prestar reverência a Aquiles, após ter este matado o seu filho amado Heitor.



Cabeça de Príamo em mármore, *circa* 380-370 a.C, na qual se vê a expressão de dor da personagem diante de seu destino terrível.



Taça ática com figura de Príamo, suplicando a Aquiles a devolução do corpo do filho Heitor. Note-se que o cadáver de Heitor se encontra embaixo do leito de banquete.

Na *Ilíada*, o resgate do corpo desse herói troiano é narrado no canto XXIV. Como vingança por ter Heitor matado Pátroclo, Aquiles faz sucumbir o filho de Príamo e comete um ultraje ao cadáver do príncipe morto: em redor do túmulo de Pátroclo,

arrasta o corpo inanimado do guerreiro. Os deuses se chocam diante de tal cena e intervêm: Tétis é mandada para acalmar o Pelida e Íris orienta Príamo a ir buscar o filho morto, mediante o oferecimento de presentes a Aquiles, que aceita a proposta. Na tenda do guerreiro grego, Príamo suplica pelos despojos de Heitor, como narra Homero (2002, p. 539), no trecho abaixo:

Sem pelos outros ser visto, entra o grande monarca, e de Aquiles/  
aproximando-se, abraça-lhe os joelhos e beija as terríveis/ mãos  
homicidas, que muitos dos filhos lhe havia matado.

Bento crê que, assim como Príamo, estava saudando alguém que lhe roubara um bem precioso:

Príamo julga-se o mais infeliz dos homens, por beijar a mão daquele que lhe matou o filho. Homero é que relata isto, e é um bom autor, não obstante contá-lo em verso, mas há narrações exatas em verso, e até mau verso. Compara tu a situação de Príamo com a minha; eu acabava de louvar as virtudes do homem que recebera, defunto, aqueles olhos... É impossível que algum Homero não tirasse da minha situação muito melhor efeito, ou quando menos igual. Nem digas que nos faltam Homeros, pela causa apontada em Camões; não, senhor, faltam-nos, é certo, mas é porque os Príamos procuram a sombra e o silêncio. As lágrimas, se as têm, são enxugadas atrás da porta, para que as caras apareçam limpas e serenas, os discursos são antes de alegria que de melancolia, e tudo passa como se Aquiles não matasse Heitor. (ASSIS, 2004, p. 928.)

A própria citação de Homero já traria, em si, elementos para a sua compreensão. Bento afirma que a sua situação poderia ser narrada com a mesma elevação com a qual as circunstâncias enfrentadas por Príamo foram relatadas. Se isso não ocorre, não é porque falem “Homeros”, mas pelo fato de Bento ter sido obrigado a dissimular os seus reais sentimentos em relação a Escobar. Haveria, dessa forma, uma insinuação de paródia, já que fica sugerido o aproveitamento do formato do texto homérico, mas numa

direção diferente daquela presente na *Ilíada*, já que Bento não é Príamo e não precisará enfrentar tudo o que a morte de um filho amado, valoroso (especialmente num momento terrível como a Guerra de Tróia) e leal implica. A desgraça de Bento é pessoal e talvez uma armadilha engendrada por ele mesmo, contaminado pela mentalidade do meio em que foi gerado.<sup>34</sup>

Bakhtin (2002b, p. 194), aponta, justamente como um dos traços da paródia, a utilização do texto de outrem numa perspectiva de afastamento em relação ao discurso original, assim como faz Machado ao conferir um novo significado para o poema homérico citado.

Outros autores também enfatizam o sentido de afastamento, em relação ao texto fonte da citação, que a paródia contém. Hutcheon (1989, p. 54) baseia a sua definição de paródia na mudança, quando afirma que a repetição calcada na diferença ou na inversão, numa atitude transformadora do modelo, é o alicerce da construção paródica.

Também segundo a autora, como já foi comentado, a paródia pode conter uma crítica ou representar uma atitude de homenagem ao texto citado. No caso machadiano, flagramos um uso irreverente e irônico das alusões, ressaltando que a desconstrução empreendida por Machado atinge, sobretudo, a personagem ou situação do romance em que a referência aparece. Isso não significa, contudo, que a obra, quando citada, passe incólume por esse processo. Como é natural no caso de referências, há uma adaptação ao novo contexto em que elas surgem. Contudo, é muito provável que o trabalho machadiano de citação não seja dedicado simplesmente à reverência ou à crítica do texto usado: este se converteria numa ferramenta, num instrumento, artifício ou recurso para discutir, retratar ou analisar determinada situação. Assim sendo, a ironia ou outro efeito decorrente da alusão recai, em maior medida, sobre o assunto em pauta no momento em que há a intertextualidade.

Outro ponto relevante a ser destacado reside no papel do leitor no que toca à percepção da paródia. Assim como HUTCHEON, acreditamos que a capacidade

---

<sup>34</sup> Refiro-me, nesse ponto, às idéias defendidas por Schwarz (1997, p. 41). Segundo o autor, na narração “capciosa” do *D. Casmurro*, está expresso, dentre outros aspectos, “o enlouquecimento do proprietário em face de seus dependentes”. A atitude de Bento Santiago, ao longo do livro, estaria permeada de grosseria e de autoritarismo patriarcal, conforme Schwarz. Daí a possibilidade de se falar numa armadilha montada pelo próprio narrador-autor.

hermenêutica do leitor tem papel crucial nesse processo. Basta pensarmos que os efeitos gerados pelas citações só podem ser percebidos se a instância receptora tem algum conhecimento sobre a referência em uso. Sem uma noção, pelo menos, do que representa o texto parodiado, a paródia se esvazia. Assim sendo, ela só se “realizaria” por meio do leitor semiótico proposto por Eco (2003) ou por meio do leitor capaz de voltar ao texto-origem.

A paródia ao texto homérico representaria aqui também uma intertextualidade com a tradição da sátira menipéia, pois faz parte da concepção desse gênero evocar textos, retirando-os de seu tom original e conferindo-lhes um uso irônico. Dessa forma, prolonga-se um diálogo iniciado no *Memórias póstumas*.

Um sinal de que Luciano teria um lugar relevante no *D. Casmurro* está no capítulo LXVI – *Uma Idéia e um escrúpulo*, no qual o autor é claramente referido e usado, segundo Rego (1989, p. 91), num momento de grande importância dentro da obra.

### 3.3.2. Luciano

REGO (1989), em seu já citado estudo sobre a sátira menipéia, aponta o capítulo LXVI (“Uma idéia e um escrúpulo”) do relato de Bento Santiago como um dos pontos da obra machadiana em que há intertextualidade com a tradição luciânica. No fragmento do *D. Casmurro* em questão, o então seminarista Bentinho, junto à janela, reflete sobre os sonhos, em virtude de ter ele visto Capitu num deles. A natureza fugaz dos sonhos chama a atenção do jovem, que, neste momento, refere-se, por duas vezes, a Luciano:

Antes de concluir este Capítulo, fui à janela indagar da noite por que razão os sonhos hão de ser assim tão tênues que se esgarçam ao menor abrir de olhos ou voltar de corpo, e não continuam mais. A noite não me respondeu logo. Estava deliciosamente bela, os morros palejavam de luar e o espaço morria de silêncio. Como eu insistisse, declarou-me que os sonhos já não pertencem à sua

jurisdição. Quando eles moravam na ilha que Luciano lhes deu, onde ela tinha o seu palácio, e donde os fazia sair com as suas caras de vária feição, dar-me-ia explicações possíveis. Mas os tempos mudaram tudo. Os sonhos antigos foram aposentados, e os modernos moram no cérebro da pessoa. Estes, ainda que quisessem imitar os outros, não poderiam fazê-lo; a ilha dos sonhos, como a dos amores, como todas as ilhas de todos os mares, são agora objeto da ambição e da rivalidade da Europa e dos Estados Unidos. Era uma alusão às Filipinas. Pois que não amo a política, e ainda menos a política internacional, fechei a janela e vim acabar este capítulo para ir dormir. Não peço agora os sonhos de Luciano, nem outros, filhos da memória ou da digestão; basta-me um sono quieto e apagado. (ASSIS, 2004, p. 876.)

De acordo com Rego (1989, p. 91), no fragmento acima, existe uma alusão, em discurso indireto livre, à obra *História verdadeira*, de Luciano, na qual está a ilha dos Sonhos a que Bentinho alude. Ainda segundo o estudioso, ocorre, nesse ponto da narrativa, uma das “digressões típicas dos romances machadianos”, com a associação entre a “necessidade dos sonhos para dar unidade à vida e o objetivo que confessara ser o de seu livro: ligar as duas pontas da vida”, visto que, “assim como os sonhos servem para ‘continuar pela noite velha o sonho truncado da noite moça’, o livro de Bento Santiago é sua tentativa de atar as duas pontas da vida”. Dessa forma, a referência a Luciano representa tanto um diálogo com a obra deste autor quanto um momento de reflexão sobre os propósitos do narrador-autor Bentinho.

Rego defende ainda que, no trecho em pauta, reside um tema comumente tratado na tradição luciânica – “a novidade da banalidade” (1989, p. 91), expresso na seguinte afirmação de Bentinho, contida na abertura do capítulo: “Relendo o Capítulo passado, acode-me uma idéia e um escrúpulo. O escrúpulo é justamente de escrever a idéia, não a havendo mais banal na terra, posto que daquela banalidade do sol e da lua, que o céu nos dá todos os dias e todos os meses” (ASSIS, 2004, p. 875). A idéia que Bento considera banal é a citação de Luciano por ele mesmo utilizada.

A pertinência das observações de Rego quanto à presença da sátira menipéia no *D. Casmurro* poderia ter sido ampliada se o autor tivesse levado em consideração o

tratamento paródico conferido por Machado aos textos de Homero e Plutarco no romance em análise. Dessa forma, a sátira menipéia e suas influências seriam percebidas não apenas num plano mais visível – como Rego faz –, mas também como elemento entrelaçado à tessitura do romance. Isso ajudaria a entender, por exemplo, a ocorrência de paródias, não só aquelas feitas em relação aos autores latinos e gregos – nosso objeto de estudo –, como também aquelas que dizem respeito a outras literaturas.

### 3.3.3. Plutarco

Assim como no *Quincas Borba*, as *Vidas paralelas* de Plutarco também figuram entre as obras mencionadas por Machado ao longo do *D. Casmurro*. Desta feita, a alusão se refere à parte da obra dedicada ao político romano Catão de Útica, ou Marco Pórcio Catão, ou ainda Catão, o Jovem (para diferenciá-lo de seu bisavô homônimo Cato, o Censor).

A referência ocorre quando, atormentado pelas suas desconfianças, Bento planeja se matar. Ele relata como pensou em fazê-lo no capítulo CXXXVI – “Uma xícara de café”. Recolhido ao gabinete, o narrador do *D. Casmurro* tinha, nas mãos, um volume da obra de Plutarco:

O meu plano foi esperar o café, dissolver nele a droga e ingeri-la. Até lá, não tendo esquecido de todo a minha história romana, lembrou-me que Catão, antes de se matar, leu e releu um livro de Platão. Não tinha Platão comigo; mas um tomo truncado de Plutarco, em que era narrada a vida do célebre romano, bastou-me a ocupar aquele pouco tempo, e para em tudo imitá-lo, estirei-me no canapé. Nem era só imitá-lo nisso; tinha necessidade de incutir em mim a coragem dele, assim como ele precisara dos sentimentos do filósofo, para intrepidamente morrer. Um dos males da ignorância é não ter este remédio à última hora. Há muita gente que se mata sem ele, e nobremente expira, mas estou que muita

mais gente poria termo aos seus dias, se pudesse achar essa espécie de cocaína moral dos bons livros. Entretanto, querendo fugir a qualquer suspeita de imitação, lembra-me bem que, para não ser encontrado ao pé de mim o livro de Plutarco, nem ser dada a notícia nas gazetas com a da cor das calças que eu então vestia, assentei de pô-lo novamente no seu lugar, antes de beber o veneno. (ASSIS, 2004, p. 935.)

Mesmo não conseguindo repetir o gesto de Catão, o narrador se compara a ele, pois o político romano se mata após uma grande desventura. Ao contrário de Bentinho, as razões de Catão são relacionadas à vida pública: Júlio César, a quem fortemente o político se opunha, vence a Batalha de Tapso, motivando o ato. Narra Plutarco que, dotado de forte integridade moral, Catão planejou meticulosamente dar cabo de sua própria vida, do que alguns familiares e companheiros desconfiaram, devido ao ardor com que foram abraçados pelo futuro suicida. O filho e um dos criados de Catão esconderam dele a espada, numa tentativa de evitar o mal. Entretanto, ele reage com indignação, os expulsa e leva seus propósitos adiante, depois de, segundo Plutarco, ter lido “mais da metade de um volume de Platão” (PLUTARCH, 2005).<sup>35</sup>

É interessante notar que esse não é único momento da narrativa em que é possível perceber um desejo de aproximação de Bentinho tanto com figuras romanas importantes quanto com a obra de Plutarco. No capítulo II – Do livro, Bento tenta explicar a finalidade de sua narrativa, o que faz desse trecho um ponto de fundamental importância dentro do livro: “Agora que expliquei o título, passo a escrever o livro. Antes disso, porém, digamos os motivos que me põem a pena na mão” (ASSIS, 2004, p. 810).

Segue-se, então, a descrição de sua atual casa, na qual ele tentara recriar o aspecto daquela em que vivera durante a infância: “Um dia, há bastantes anos, lembrou-me reproduzir no Engenho Novo a casa em que me criei na antiga Rua de Mata-Cavalos, dando-lhe o mesmo aspecto e economia daquela outra, que desapareceu”.

---

<sup>35</sup>Trecho de *Vidas paralelas*, extraído de <http://www.gutenberg.org/dirs/etext96/plivs10.txt> e por nós traduzido.

Constam, nessa reprodução, dentre outros objetos, “os medalhões de César, Augusto, Nero e Massinissa, com os nomes por baixo”. Bentinho afirma repetir apenas a disposição da residência anterior, sem saber a razão para a escolha de tais personagens, talvez ocorrida porque “Naturalmente era gosto do tempo meter sabor clássico e figuras antigas em pinturas americanas”. (ASSIS, 2004, p. 811)

Três elementos são muito significativos nessa passagem. O primeiro deles é haver implicitamente, na reconstrução da residência de outrora, o mesmo propósito do livro: “O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência” (ASSIS, 2004, p. 810). Os projetos da casa e do relato são irmãos nas motivações, o que faz crer que eles ‘partilham’ recursos de construção.

O segundo deles é crermos haver, nas imagens de romanos expostas tanto numa como noutra casa, uma citação indireta das *Vidas paralelas*, pois todos eles são imperadores que, excluindo Massinissa, têm suas histórias narradas por Plutarco na obra em questão. Se a casa é uma representação do livro, fica insinuado que, tanto quanto a sala de Bentinho, a narração elaborada por ele também pode querer se aproximar do universo contemplado pela obra de Plutarco. Pensemos que o narrador-escritor do *D. Casmurro* torna conhecida uma tragédia pessoal, num cruzamento do público e do privado talvez similar ao que se tem no texto do autor grego, já que este combinava essas duas esferas da vida ao comentar a trajetória de homens notáveis.

O terceiro elemento é Bentinho admitir que repetiu a forma da casa de Mata-Cavalos, numa sugestão de que, para ele, não seria problema também reproduzir, num livro, o feitio de alguma obra lida, ocorrendo, dessa maneira, a paródia.

Fica sugerido, desse modo, que o *D. Casmurro*, relato biográfico em primeira pessoa, parodia a forma dos relatos, de teor biográfico, feitos por Plutarco nas *Vidas paralelas*. Além de uma paródia, essa e outras citações também poderiam ser um dos artifícios usados por Bento Santiago para atenuar os propósitos suspeitos – a defesa de uma perspectiva que ele aponta como verdade, sem que a outra parte envolvida tenha possibilidade de defesa ou argumentação. Ao comparar o seu drama pessoal com o de Príamo, Bento estaria tentando velar o jogo de dominação por ele conduzido, do qual se pretende vítima, mas, na realidade, desempenha o papel de algoz.



### 3.4. A voz da Grécia no *Esau e Jacó*

Várias são as referências à literatura greco-latina no *Esau e Jacó*, cada uma delas com pesos e relevâncias diferentes entre si. Algumas ocupam um papel crucial quanto ao eixo temático da obra, calcado fundamentalmente na idéia do duplo e da oposição. É o que se dá no capítulo XLV do romance, intitulado “Musa, canta...”. Nele, encontramos referência às duas epopéias homéricas — *Ilíada* e *Odisséia* —, usadas por Aires para ilustrar o temperamento antagônico de Pedro e Paulo, personagens capitais do romance em questão:

No fim do almoço, Aires deu-lhes uma citação de Homero, aliás, duas, uma para cada um, dizendo-lhes que o velho poeta as cantara separadamente, Paulo no começo da *Ilíada*: – Musa, canta a cólera de Aquiles, filho de Peleu, cólera funesta aos gregos [...] Pedro estava no começo da *Odisséia*: – Musa, canta aquele herói astuto, que errou por tantos tempos [...]. (ASSIS, 2004, p. 1002.)

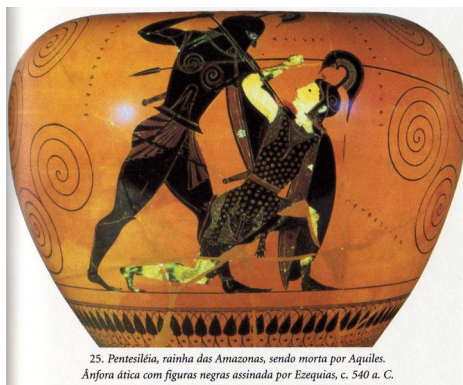
Os gêmeos têm uma relação conturbada, que se inicia no ventre materno e se estende até a vida adulta. Eles divergem em tudo: posições políticas, carreira, personalidade. O irremediável espírito de antagonismo, marcante na relação dos dois irmãos, fará com que até as questões mais banais se tornem motivos freqüentes de desentendimentos. Apenas uma coisa, em comum, os dois rapazes apresentam: o sentimento nutrido pela jovem Flora, que, na impossibilidade de fazer dos dois um só, evade-se precocemente da vida.

Aires menciona Homero, durante o almoço em que busca atender ao pedido de Natividade, mãe dos rapazes: “trabalhar” pela união dos dois. Por isso, o tom conciliatório e ameno assumido pela citação. O propósito de Aires seria fazê-los reconhecer, por meio do texto homérico, que aquilo que cada um dos irmãos condenava no outro, nos poemas de Homero e sob um olhar “épico”, eram virtudes dos dois grandes heróis gregos aqui mencionados. Daí, o comentário do narrador referindo o sentimento íntimo de orgulho nos gêmeos, despertado pelas palavras de Aires. É

interessante notar que os irmãos não deixam de conferir um sentido deprimente ao que é atribuído ao outro:

Era um modo de definir o caráter de ambos, e nenhum deles levou a mal a aplicação. Ao contrário, a citação poética valia por um diploma particular. O fato é que ambos sorriam de fé, de aceitação, de agradecimento, sem que achassem uma palavra ou sílaba com que desmentissem o adequado dos versos. Que ele, o conselheiro, depois de citá-los em prosa nossa, repetiu-os no próprio texto grego e os dous gêmeos sentiram-se ainda mais épicos, tão certo é que traduções não valem originais. O que eles fizeram foi dar um sentido deprimente ao que era aplicável ao irmão: — Tem razão, Sr. conselheiro. — disse Paulo, — Pedro é um velhaco... — E você é um furioso... — Em grego, meninos, em grego e em verso, que é melhor que a nossa língua e a prosa do nosso tempo. (ASSIS, 2004, p. 1002.)

Paulo é comparado a Aquiles, pelo ímpeto e fúria, e Pedro a Ulisses, pela dissimulação e engenho. Na *Ilíada*, ilustram o temperamento implacável e furioso de Aquiles, pelo menos, três eventos: o abandono de seu posto, junto às tropas gregas, como represália à ofensa que sofre por parte de Agamenon; o tratamento cruel e desmedido dado ao príncipe troiano Heitor pela culpa deste na morte de Pátroclo e o assassinato de Tersites. Este último ato foi cometido pelo Atrida, durante um acesso de ira: tendo morto Pentésiléia, a bela rainha das amazonas, Aquiles manifesta o seu pesar, tornando-se alvo do escárnio de Tersites, punido severamente pelo herói grego.



25. Pentésiléia, rainha das Amazonas, sendo morta por Aquiles.  
Ânfora ática com figuras negras assinada por Ezequias, c. 540 a. C.

Pentésiléia sendo morta por Aquiles. Cena mostrada em ânfora ática.

À têmpera arrebatada de Aquiles se opõe o caráter astuto de Ulisses. Em várias passagens da obra de Homero, Ulisses é descrito como dotado de grande sagacidade, notória entre os que o cercam: como exemplo, temos, no livro XXIII da *Ilíada*, o herói pai de Telêmaco, mostrado como aquele que é “nos ardis fecundo” (HOMERO, 2003, p. 504).

Dentre os inúmeros exemplos que poderíamos lembrar, destacaremos apenas um para ilustrar a índole sagaz do pai de Telêmaco: o episódio envolvendo o ciclope Polifemo, monstro antropófago filho de Pos idon. Ulisses desembarca na ilha que tal criatura habitava, juntamente com doze companheiros e carregando jarros de vinho para presentear possíveis moradores daquele lugar. Após terem o herói e seu grupo explorado a ilha, chegam à caverna de Polifemo, que, ao retornar dos pastos com seu rebanho, enfurece-se com a ‘visita indesejada’ e devora um dos acompanhantes do guerreiro errante.

  aí que o engenho de Ulisses entra em cena: o herói embriaga Polifemo com vinho, diz ao monstro que se chama Ninguém e fura seu único olho. Os demais ciclopes são iludidos quando, ao indagarem a Polifemo sobre quem o ferira, a criatura lhes responde: Ninguém! Para fugir da gruta com seus acompanhantes, o guerreiro usa outra artimanha: certo de que Polifemo s  apalparia o dorso dos animais durante a saída deles da caverna, Ulisses instrui sua comitiva a agarrar-se ao ventre dos carneiros enquanto o rebanho deixasse o local pela manhã. Assim o grupo consegue se livrar da ameaça do filho monstruoso de Pos idon.



Célebre representação de Ulisses e as sereias em vaso  tico datado de 490 a. C. O episódio nele ilustrado   outro, dentre os muitos, que t mb m demonstra o caráter astuto do herói grego: quando a embarcação de Ulisses precisou passar ao longo da ilha das sereias, ele tapou os

ouvidos dos seus companheiros com cera – para livrá-los dos efeitos nefastos do canto de tais criaturas –, e pediu que fosse amarrado ao mastro do navio, com receio de também perecer. Ao se verem derrotadas, as sereias lançam-se ao mar.



Fragmento de cratera policroma argiva, de meados do século VII a.C., que mostra Ulisses cegando Polifemo.

Os versos iniciais da *Odisséia* resumem bem a personalidade de Ulisses:<sup>36</sup>

Canta, ó Musa, o varão que astucioso, /Rasa Ílion santa, errou de  
clima em clima ...(HOMERO, 2004, p. 27).

O uso da passagem em análise apresenta um tom irônico e paródico. Aires, na sua comparação, recorre a dois textos da tradição épica – um gênero grandiloquente, usado para narrar grandes feitos de grandes heróis –, com o objetivo de falar de querelas banais. Os dois jovens são indivíduos comuns, não dotados da superior força, tanto física quanto psíquica ou moral, que um herói epopéico costuma apresentar. Há, portanto, um novo sentido para o texto homérico.

Dessa forma, as considerações feitas, em torno da paródia e de sua presença, na referência à *Ilíada* contida no *D. Casmurro*, podem ser retomadas, pois aqui se instala um processo similar ao que temos na outra passagem comentada.

<sup>36</sup> Outras traduções da *Odisséia* dão a mesma descrição para a personalidade de Ulisses: “Musa, reconta-me os feitos do herói astucioso que muito/peregrinou, dêz que esfz as muralhas sagradas de Tróia...” (HOMERO, 2002, p. 28).

Por outro lado, ainda em torno da citação do *Esau e Jacó*, gostaríamos de destacar que Machado aproveita a oposição tão patente e difundida, entre os dois heróis gregos, para enfatizar a lógica de dualidade, segundo a qual o romance está estruturado. Na obra em questão, muitos elementos possuem um duplo ou opõem-se. Podemos citar duas sugestões, dentro do texto, da estrutura dual criada por Machado. A primeira delas está presente no capítulo I — “Cousas futuras”, que narra o episódio em que Natividade, a mãe dos gêmeos, procura a cabocla do Castelo para tentar conhecer o destino dos filhos. Os números da senha recebida por Natividade — 1.012 —, ao serem somados, resultam em quatro. O número quatro é divisível por dois, o que é bastante sugestivo se levarmos em conta as dualidades do romance. Essa passagem, como veremos adiante, também se encontra relacionada a uma das menções à literatura greco-latina ocorridas na obra.

A segunda sugestão desse jogo de dualidades ocorre no capítulo V — “Teste David cum Sybilla”, quando Santos consulta Plácido, seu conselheiro espiritual, a respeito dos gêmeos Pedro e Paulo terem brigado no ventre materno:

O doutor foi à estante e tirou uma Bíblia [...] Abriu a Epístola de S. Paulo aos Gálatas, e leu a passagem do capítulo 2, versículo 11, em que o apóstolo conta que, indo a Antioquia, onde estava S. Pedro, “resistiu-lhe na cara”. Santos leu e teve uma idéia. [...] Deslumbrado, ergueu a mão e deu uma palmada na folha, bradando: — Sem contar que este número onze do versículo, composto de dois algarismos iguais, 1 e 1, é um número gêmeo, não lhe parece? — Justamente. E mais: o capítulo é segundo, isto é, dous, que é o próprio número dos irmãos gêmeos. (ASSIS, 2004, p. 968.)

A fala de Plácido, em réplica à observação de Santos, é uma das inúmeras evidências que Machado dissemina, ao longo do *Esau e Jacó*, do jogo dual por ele estabelecido. Esse mesmo jogo de dualidades contamina também a citação de Homero acima mencionada. Conforme SILVA (2001, p. 16), essa estratégia — de estruturar a narrativa com base em dicotomias — permitiu “reconstituir, no romance em questão, a atmosfera de um momento importante da história brasileira — a transição da Monarquia

para a República —, recorrendo a simbolismos que deixam transparecer a dualidade de posições da época”.<sup>37</sup>

Como parte das citações a textos literários gregos no *Esau e Jacó*, é possível encontrar uma menção a uma das peças da trilogia de Orestes – *As Eumênides*– ocorrida no capítulo I da obra. Nesse capítulo, Natividade está à espera da cabocla do Castelo, adivinha de larga fama no Rio de Janeiro da época, segundo o narrador. A mãe dos gêmeos Pedro e Paulo lá está, porque, como mencionamos há pouco, deseja saber o futuro de seus filhos. Na sala da casa da vidente, Natividade recebe, do pai da cabocla, uma senha para ser atendida. Machado justifica essa prática como um recurso antigo e muito utilizado e sugere a leitura d’*As Eumênides* para que o leitor possa confirmar isso:

Natividade deu o nome de batismo somente, Maria, como um véu mais espesso que o que trazia no rosto, e recebeu um cartão, porque a consulta era só de uma, — com o número 1.012. Não há que pasmar do algarismo; a freguesia era numerosa, e vinha de muitos meses. Também não há que dizer do costume, que é velho e velhíssimo. Relê Ésquilo, meu amigo, relê as Eumênides, lá verás a Pítia, chamando os que iam à consulta: "Se há aqui Helenos, venham, aproximem-se, segundo o uso, na ordem marcada pela sorte"... A sorte outrora, a numeração agora, tudo é que a verdade se ajuste à prioridade, e ninguém perca a sua vez de audiência. Natividade guardou o bilhete, e ambas foram à janela. (ASSIS, 2004, p. 948.)

Natividade tinha consciência de que visitar a cabocla, para inquiri-la sobre seus filhos, era um ato reprovável aos olhos de muitos, visto que outras crenças diferentes do catolicismo não eram bem aceitas. Atestam isso os expedientes usados por Natividade: ela oculta o rosto e omite uma parte de seu nome. Além disso, há o diálogo dela, com

---

<sup>37</sup>Dixon (1998, p. 20) salienta que, em nenhum outro texto machadiano, o contexto social está mais presente do que no *Esau e Jacó*, a despeito de seu “desenho abstrato, apresentando simetrias, dicotomias e outras estruturas binárias num jogo de formas”.

Santos, no capítulo VIII. Nesse trecho, o marido de Natividade desdenha dos propalados dons da cabocla, comentados pelas amas dos gêmeos. Segundo as criadas, a cabocla:

... adivinhava tudo, o que era e o que viria a ser; conhecia o número da sorte grande, não dizia qual era nem comprava bilhete para não roubar os escolhidos de Nosso Senhor. Parece que era mandada de Deus. A outra ama confirmou as notícias e acrescentou novas. Conhecia pessoas que tinham perdido e achado jóias e escravos. A polícia mesma, quando não acabava de apanhar um criminoso, ia ao Castelo falar à cabocla e descia sabendo; por isso é que não a botava para fora, como os invejosos andavam a pedir. Muita gente não embarcava sem subir primeiro ao morro. A cabocla explicava sonhos e pensamentos, curava de quebranto... (ASSIS, 2004, p. 960.)

Natividade relata a Santos as palavras das amas e ele, a princípio, mesmo sendo espírita, rejeita a crença nos poderes da adivinha. A essa rejeição, ele acrescenta o comentário de um desembargador sobre a questão, segundo o qual, “enquanto a polícia não pusesse cobro ao escândalo...” (ASSIS, 2004, p. 960).

A passagem recuperada d’*As Eumênides* também contém uma ‘profetisa’, mas numa situação bastante diferente. A sacerdotisa da obra de Ésquilo pertence a um contexto oficial, ao contrário da cabocla, acusada de representar uma farsa (apesar de, segundo as amas dos gêmeos, haver uma relação de tolerância entre ela e as autoridades, que, de vez em quando, recorriam aos seus poderes divinatórios para encontrar criminosos). A Pítia pertencia ao templo de Apolo, um dos mais adorados deuses gregos, e era responsável pela manutenção do dom oracular do deus, sendo-lhe delegada também a função de proferir o futuro por meio da interferência de Apolo.

A situação em que a sacerdotisa Pítia se envolve difere bastante do contexto da cabocla. A vidente do *Esau e Jacó* é chamada a predizer o futuro dos protagonistas do romance, numa atmosfera bem diversa daquela encontrada em Ésquilo. Na visita de Natividade ao morro do Castelo, predominam as suas ambições fúteis e levianas. A mãe dos gêmeos anseia ardorosamente por um futuro grandioso para seus filhos e, juntamente com parentes e amigos, especula qual será a carreira escolhida pelos dois

garotos. As suposições são muitas, mas colocam os dois meninos em altos postos, o que daria, à mãe deles, a possibilidade de galgar uma posição social ainda mais elevada. Seria aqui interessante lembrar, como demonstração do desejo de Natividade por uma boa situação social, o capítulo XX, intitulado “A jóia”. Nele, ao receber, como presente de aniversário, o título de Baronesa de Santos, Natividade muito se comove<sup>38</sup>. No capítulo seguinte (XXI, “Um ponto escuro”), o narrador fala da importância que o evento tinha tanto para Santos quanto para Natividade: “Resta saber (é o ponto escuro) como é que Santos pôde calar por longos dias um negócio tão importante para ele e para a esposa.” (ASSIS, 2004, p. 976)

Por outro lado, a descrição da figura da cabocla e dos seus trejeitos confere um caráter um tanto ridículo à visita de Natividade ao morro do Castelo. Bárbara, a vidente, é mostrada como uma “criaturinha leve e breve”, dona de olhos misteriosos e com “os cabelos, apanhados no alto da cabeça por um pedaço de fita enxovalhada”, que “faziam-lhe um solidéu natural, cuja borla era suprida por um raminho de arruda. Já vai nisto um pouco de sacerdotisa”. Quando o narrador comenta o processo por meio do qual a adivinha executa seu ofício, evidencia-se ainda mais como pode ser considerada risível a cena que Natividade e a cabocla protagonizam:

Custa-me dizer que acendeu um cigarro, mas digo, porque é verdade, e o fumo concorda com o ofício. [...] Enquanto o fumo do cigarro ia subindo, a cara da adivinha mudava de expressão,

---

<sup>38</sup>Eis o trecho que mostra isso: “Defronte o marido espreitava a mulher, sem absolutamente importar-lhe o que parecia ler. Assim se passaram alguns minutos. De repente, Santos viu uma expressão nova no rosto de Natividade; os olhos dela pareciam crescer, a boca entreabriu-se, a cabeça erguesse, a dele também, ambos deixaram a cadeira, deram dous passos e caíram nos braços um do outro, como dous namorados desesperados de amor. Um, dous, três, muitos beijos. Pedro e Paulo, espantados, estavam ao canto, de pé. O pai, quando pôde falar, disse-lhes: —Venham beijar a mão da Senhora Baronesa de Santos. Não entenderam logo. Natividade não sabia que fizesse; dava a mão aos filhos, ao marido, e tornava ao jornal para ler e reler que do despacho imperial da véspera o Sr. Agostinho José dos Santos fora agraciado com o título de Barão de Santos. Compreendeu tudo. O presente do dia era aquele; o ourives desta vez foi o imperador.” (ASSIS, 2004, p. 975)



radiante ou sombria, ora interrogativa, ora explicativa. Bárbara inclinava-se aos retratos, apertava uma madeixa de cabelos em cada mão, e fitava-as, e cheirava-as, e escutava-as, sem afetação que porventura aches nesta linha. Tais gestos não se poderiam contar naturalmente. (ASSIS, 2004, p. 948.)

Contudo, na peça esquiliana, o ambiente é sombrio. Na abertura da tragédia, a ‘profetisa’ grega presencia a punição que as Eumênides procuram lançar a Orestes pelo matricídio por ele cometido. O infeliz Orestes mata a própria mãe, Clitemnestra, como consequência de ter ela assassinado seu marido Agamenon, pai do matricida, quando este retornou do conflito de Tróia. O ressentimento da mulher de Agamenon decorre de ter ele sacrificado a filha do casal, Ifigênia, para conseguir lançar-se à guerra contra os troianos<sup>39</sup>. Vale lembrar que a Pítia é quem transmite a Orestes a terrível missão da qual ele foi encarregado por Apolo.

A nota de terror e perdição que a peça, em parte, carrega — ao contrário do tom do texto machadiano — é dada pela presença das Eumênides, com as quais a Pítia interage na abertura da obra. As Eumênides eram deusas primitivas, anteriores aos deuses olímpicos, representadas, às vezes, com cobras na cabeça, e em outras, como mulheres aladas. Podiam ser mostradas também como belas figuras de mulher, bem ao contrário do que se dá na peça de Ésquilo em questão. Nascidas do sangue derramado de Urano quando este foi dilacerado por seu filho Crono, assumiam a responsabilidade de punir quem havia se portado de maneira a perturbar a ordem do universo, seja por ignorância seja por orgulho. Dirigiam seu ódio particularmente a quem havia praticado algum crime contra o próprio sangue, como foi o caso de Orestes. Atrapalhavam os adivinhos e oráculos para que o destino fosse cumprido. São também mencionadas no *Édipo Rei*, de Sófocles, e na *Andrômaca*, de Racine. Implacáveis, seus nomes são revelados em Virgílio: Alectó, Megaira e Tisifone. Também chamadas de Fúrias, o termo ‘Eumênides’ significa ‘as benévolas’ (algo que elas estavam longe de ser) e era usado como forma de atenuar a punição sempre terrível aplicada por essas entidades.

---

<sup>39</sup> Na peça de Ésquilo em questão, Orestes, por interferência de Apolo, é submetido a um julgamento organizado por Atena. Orestes consegue ser absolvido, ao contrário do que ocorre na *Andrômaca* de Racine, em que ele enlouquece perseguido pelas Eumênides.

Ao mencionar a obra de Ésquilo no episódio referente à cabocla do Castelo, busca Machado opor, de forma irônica e paródica, as duas passagens. A dimensão das questões tratadas, nos dois excertos, é bem diferente: no *Esau e Jacó*, temos, sobretudo, a curiosidade materna a respeito do *fatum* dos filhos. Mas essa curiosidade ajuda a revelar, por outro lado, um destino marcado também pela constante oposição entre os gêmeos, e que tem sua origem no ventre materno, como a cabocla informara a Natividade. N'As *Eumênides*, há o julgamento de um crime nefasto. Por meio de tal julgamento, faz-se uma apologia às instituições, na medida em que se recorre a elas para saber o rumo a ser tomado por um indivíduo, ao inverso do que faz Natividade, que se serve de um expediente extra-institucional para informar-se sobre o percurso dos filhos ao longo da vida.

Noutra perspectiva, mencionar uma tragédia grega dedicada a um herói de destino dos mais dramáticos ajuda também a compor uma espécie de 'mística do predestinamento', ou por outros termos, a noção de que os dois irmãos estão marcados por forças antagônicas – e superiores a eles – que não permitirão, sob qualquer hipótese, a união entre os dois. A recuperação do tom solene do ambiente d'As *Eumênides*, por meio da citação, ajudaria a construir a atmosfera necessária para esse efeito.

Os afastamentos e as oposições são condizentes com um dos traços mais importantes contidos nas relações intertextuais: o caráter atualizante que os novos usos dos textos ostentam. Tendo em vista esse princípio, Brait (1996, p. 20) chama a atenção para a função crítica que a intertextualidade desempenha, notadamente quando se trata de citações que contêm sentidos irônicos. A autora cita ainda Bertrand para ilustrar o apagamento do sentido original sofrido pelo intertexto ao ser inserido numa composição irônica (*apud* BRAIT, 1996, p. 21). Desse ângulo, o fenômeno da ironia torna-se bastante ilustrativo do que se dá no espaço intertextual, como sugerido na passagem a seguir:

O fato é que para haver ironia há necessariamente a opacificação do discurso, ou seja, um enunciador produz um enunciado de tal forma a chamar a atenção não apenas para o que está dito, mas para a forma de dizer e para as contradições existentes entre as duas dimensões. Nesse sentido, a ironia é:

uma citação, ou seja, o ironista convoca em seu enunciado, sob forma de alusão ou paródia, um universo axiológico (coletivo ou individual) estabelecido em outros discursos e com o qual ele não compartilha. (BERTRAND apud BRAIT, 1996, p. 21)

A convocação desse “universo axiológico”, presente tanto na ironia quanto, em termos mais amplos, na intertextualidade, pressupõe uma nova leitura e compreensão da referência utilizada. Entre os fatores que motivam essa mudança, pode-se apontar o “acento de valor ou apreciativo” (BAKHTIN, 1997, p. 132) natural a cada enunciação. O uso de cada palavra traria não apenas o que, na concepção bakhtiniana, representa o sentido objetivo de conteúdo, mas questões de valoração intrínsecas a todo processo enunciativo.

### 3.5. Vozes gregas e latinas no *Memorial de Aires*.

Assim como seus antecessores, o romance crepuscular de Machado de Assis – o *Memorial de Aires* – também traz referências a autores gregos. Nesse caso, são recuperados Plínio, o Jovem, e Teócrito de Siracusa (316-260 a.C), poeta grego, num ambiente um tanto diverso dos romances anteriores, como, por exemplo, o *Memórias póstumas* e o *Quincas Borba*.

A primeira das citações aparece na página dedicada ao dia 25 de julho de 1888 do diário de Aires. Trata-se de uma menção a Plínio, o Jovem. Nesse ponto, narra o conselheiro que não fora ainda ver Tristão, o afilhado querido do casal Aguiar e recém-chegado de Lisboa, porque estivera ocupado, rasgando cartas antigas. Delas, Aires conservou apenas “oito ou dez para reler algum dia e dar-lhes o mesmo fim” e, para ilustrar o valor que tais cartas tinham para ele, cita, então, Plínio: “Nenhuma delas vale uma só das de Plínio, mas a todas posso aplicar o que ele escrevia a Apolinário: “teremos ambos o mesmo gosto, tu em ler o que digo, e eu em dizê-lo”. Os meus Apolinários estão mortos ou velhos; as Apolinárias também” (ASSIS, 2004, p. 1133).

Aires lembra, dessa forma, um dos grandes nomes do gênero epistolar nas letras latinas: Caio Plínio Cecílio Segundo, alcunhado de Plínio, o Jovem, para diferenciá-lo de seu tio homônimo Plínio, o Velho, também escritor, cuja morte, ocorrida nos arredores de Pompéia, durante a funesta erupção do Vesúvio (79 d. C), o sobrinho narrou numa de suas cartas.

A coleção epistolar de Plínio, o Jovem, concentra-se em *As cartas*, obra composta de dez livros, dividida em duas partes: os nove primeiros livros contêm 247 epístolas que tratam de assuntos muito variados e são dedicadas a diversas personalidades, dentre elas, Domício Apolinário, o destinatário da carta de Plínio mencionada por Machado de Assis. A segunda parte é constituída pelo décimo livro, no qual estão 122 cartas escritas por Plínio para Trajano, incluindo as respostas deste à correspondência daquele. As cartas de Plínio, segundo Carlo (1995, p. 165), despertam um interesse apaixonante pelo relato dos costumes, leituras, vida literária e da existência íntima de seu autor, “que foi um espírito seletto e cultivado”.

Estão presentes, em suas epístolas, além de uma espécie de inventário de costumes, descrições de ambientes e cenas pitorescos, como ocorre no caso da carta dedicada a Domício Apolinário e citada por Machado. Nessa epístola, Plínio, num tom afável e terno, convida Apolinário a visitá-lo em sua propriedade, localizada na região da Toscana. Plínio descreve longamente o lugar, mencionando o clima, com verões frescos, o solo fértil, as vinhas imensas, os campos floridos e a água em abundância. Há também uma detalhada descrição da casa do escritor, dotada de espaços agradáveis para o descanso e a contemplação. É então que, por conta da exposição demorada, Plínio justifica-se a Apolinário, afirmando que não deveria ter se alongado tanto em sua tarefa descritiva, pelo perigo de tornar-se cansativo: “Eu não deveria ter me estendido tanto, pelo receio de me tornar palrador, não tivesse eu me proposto, com essa carta, a dar-lhes todos os ângulos das cercanias”<sup>40</sup>.

Apesar disso, Plínio acredita que seu interlocutor não pensará ser um problema ler a descrição de um lugar que certamente muito o agrada. A empolgação de Plínio pode ser percebida ao longo de todas as descrições realizadas na carta, mas a convicção de que suas palavras serão recebidas, com igual satisfação, por Apolinário, fica bem evidente nesse trecho: “Também não o vejo pensar que seja trabalhoso ler o que a ti escrevi”.<sup>41</sup> Aires reproduz a justificativa de Plínio ao afirmar que “teremos ambos o mesmo gosto, tu em ler o que digo, e eu em dizê-lo” (ASSIS, 2004, p. 1133).

A atmosfera de valorização dos prazeres da vida privada – visível na carta de Plínio a Apolinário – também está presente nas duas citações a Teócrito presentes no *Memorial de Aires*. A primeira das citações ao poeta grego se encontra na anotação diária de Aires de 29 de janeiro. Relata o conselheiro, nesse ponto de seu registro, o pedido de casamento feito por Tristão a Fidélia e a resposta afirmativa desta ao jovem. Apesar da grande felicidade de ambos, decide Tristão anunciar seu matrimônio a apenas uns poucos amigos íntimos, até que seus pais, residentes em Lisboa, possam lhe dar assentimento para sua decisão. Entre esses amigos está Aires, a quem Tristão havia

---

<sup>40</sup> Segue o trecho do original para cotejo: “Vitassem iam dudum ne viderer argutior, nisi proposuissent omnes angulos tecum epistula circumire” (Extraído de [www.thelatinlibrary.com/pliny.ep5](http://www.thelatinlibrary.com/pliny.ep5)). A versão para o português é nossa.

<sup>41</sup> Consta aqui outro trecho do original latino: “Neque enim verebar ne laboriosum esset legenti tibi...”. A tradução é nossa. (Extraído de [www.thelatinlibrary.com/pliny.ep5](http://www.thelatinlibrary.com/pliny.ep5)).

confidenciado seu amor pela viúva. O conselheiro registra, em seus escritos, a notícia recebida de Tristão e os termos que teriam sido usados pelo noivo – idílio e elegíaca. Tais palavras fazem Aires reconhecer uma quase alusão ao poeta Teócrito:

Referindo-me o que se passou há cinco dias, Tristão explicou esta comunicação nova: sentia-se obrigado a contar-me o final de um idílio, cujo princípio me confiara em forma elegíaca. Usou dessas mesmas expressões, e quase me citou Teócrito. Eu apertei-lhe a mão com sincero gosto, e prometi calar. (ASSIS, 2004, p. 1179.)

Em segundo, Teócrito é novamente aludido na anotação do diário do conselheiro do dia 13 de fevereiro. Nesse trecho, narra Aires que:

Mandei saber do Aguiar; amanheceu bom; não sai para se não arriscar, mas está bom. Escreveu-me que vá jantar com eles. Respondi-lhe que a doença foi um pretexto para passar o dia de hoje ao pé da esposa, e por isso mesmo não me é possível ir contemplar de perto esse quadro de Teócrito. Realmente, não posso, tenho de ir jantar com o encarregado de negócios da Bélgica. (ASSIS, 2004, p. 1181.)

Em resposta ao bilhete de Aires, Aguiar também menciona Teócrito:

“Quadro de Teócrito, escreveu-me Aguiar em resposta à minha recusa, quer dizer alguma coisa mais particular do que parece. Venha explicar-mo amanhã, entre a sopa e o café, e contar-me-á então os planos secretos da Bélgica. Tristão diz-me que jantará também, se V. Ex.<sup>a</sup> vier. Veja a que ponto chegou este ingrato, que só janta conosco, se houver visitas; se não, some-se. Virá, conselheiro?” (ASSIS, 2004, p. 1182.)

A associação feita por Aires decorre do conteúdo apresentado pela obra de Teócrito: de “idílios” se costumam chamar os poemas de sua autoria. É bem provável que o termo tenha sido empregado, pela primeira vez, pelo mesmo Plínio há pouco mencionado, para indicar poemas de curta extensão. Consoante Lesky (1995), o

vocabulo é de origem obscura e não teve, a princípio, relação com a poesia pastoril ou “em geral com aquilo a que chamamos de idílico” (p. 760). Apenas posteriormente a palavra passa a designar parte da produção poética teocritiana.

Nesses idílios, segundo Bowra (1983, p. 181), Teócrito tratou de assuntos como os deleites da vida, a rotina dos pastores na Sicília e um mundo de arte pura, em que a beleza possui espaço. Entre os temas teocritianos, assim como Bowra, Gual & Guzmán (2004, p. 187) também incluem os momentos familiares e o amor, além do gosto pela evocação de cenas idílicas, às quais se reporta Aires quando fala de “um quadro de Teócrito”. Consoante os autores, amor e paisagem campesina se entrelaçam em cenas de jovens pastores, dotadas de ambientação lúdica e de uma “arte refinada e sensual” (2004, p. 187). O cenário pastoril, dessa forma, se converteria tão somente em mote para o tratamento de um tema de cunho privado, como é o caso das relações amorosas na poesia de Teócrito.

Acreditamos que as alusões a Plínio e a Teócrito fariam parte do tom conciliador que Bosi (1999, p. 129) percebeu na tessitura do *Memorial de Aires*. Arquitetado em forma de diário, o *Memorial* traz as impressões de Aires, registradas após o seu retorno ao Rio de Janeiro, depois de ter ele passado anos representando o país no exterior. Segundo o autor, nesse arranjo, de relato pessoal de um sexagenário, ex-diplomata e aposentado, estariam as “três condições ideais para quem se quer afastado da praia, mas com os olhos na gente que fica”. Não haveria mais, no dizer de Bosi, “aquele poder terrorista de tudo dizer, logo, sem pejo, nem pregas” concedido pela morte a Brás Cubas no *Memórias póstumas*. O momento vivido por Aires é de busca pela serenidade, sem o combate que o espírito crítico e a análise dos acontecimentos são capazes de gerar. Há uma espécie de trégua, em que “o alvo é gozar um pouco de paz, pois o tempo da vida é roaz, o tempo é ministro de morte e cúmplice de atentados; e o pouco que se tem não pode ser dissipado em querelas vãs” (BOSI, 1999, p. 132).

Esse clima já havia sido percebido por Miguel-Pereira (1988, p. 72) quando afirma que: “Se seu último livro, o *Memorial de Aires*, patenteia apaziguamento, é que de fato traduz uma reconciliação do artista com sua velha e cara inimiga, a vida”.<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup>Do derradeiro romance de Machado de Assis, ainda segundo Miguel-Pereira (1988, p. 98), seria possível extrair o seguinte ensinamento: “Só na velhice, com o recolhimento e as renúncias

Prossegue a autora, nessa direção, ao falar que o caminho descoberto por Machado, para a compreensão da existência, baseia-se na ternura “expandindo-se livremente, envolvendo e suavizando todas as coisas”. Acrescenta Miguel-Pereira que o abrigo oferecido pela vida privada apareceria, no último romance machadiano, como compensação ao desgaste causado pelas adversidades:

O contato de umas poucas criaturas generosas também paga a pena de viver: de divertido, o espetáculo passa a ser comovente; a voz humana já não se perde na vastidão de um universo indiferente, mas ao contrário ecoa no aconchego de uma sala bem abrigada, fechada às dúvidas como às intempéries. (MIGUEL-PEREIRA, 1988, p. 72.)

Em convergência com Miguel-Pereira, Bosi (1999, p. 133) situa, no plano das experiências privadas, a solução machadiana para “os antagonismos da vida social”. O autor apresenta, como lenitivos para os conflitos e embates da arena social, a “memória, a música e, sobretudo, o amor”. Dois desses aspectos da vida estão diretamente relacionados com as citações aos autores gregos presentes no romance derradeiro de Machado: a memória e o amor.

Quanto ao primeiro deles, a memória, lembremos que, quando fala de Plínio, o ex-diplomata está destruindo cartas antigas, das quais guardará algumas poucas “para reler algum dia e dar-lhes o mesmo fim”. Dessa forma, Aires destrói uma parte de suas recordações, de seu passado, de sua história pessoal, mas, ao mesmo tempo, conserva parte de tudo isso, para que, talvez, as lembranças de outrora lhe tragam consolo nos momentos necessários.

Assim como a memória, o amor – seja ele recente, como o de Tristão e Fidélia, seja ele duradouro e profundo, como o do casal Aguiar – compensa e alivia os aborrecimentos do convívio social mais amplo. No trecho em que a primeira das referências a Teócrito aparece, no dia 29 de janeiro, a condição da jovem viúva a impede, da mesma maneira que a Tristão, de externar seus sentimentos com efusão, daí, a atitude discreta do rapaz na revelação feita a Aires. Entretanto, os receios de Fidélia

---

que acarreta, logra a criatura, então, em posse de si mesma, liberar o que porventura traz de bom. Ao menos é esta a lição do Memorial de Aires”.



quanto à forma como ela e Tristão devem conduzir o noivado, por questões de convenção social, são compensados pela alegria do amor. Essa alegria é tamanha que Fidélia mal consegue manter as aparências: “A viúva punha certa moderação na ventura, necessária à contigüidade dos dous estados, mas esquecia-se algumas vezes, e totalmente no fim” (ASSIS, 2004, p. 1179). Fica claro, nas entrelinhas, que uma felicidade pessoal sincera estaria acima de qualquer regra de sociedade, o que confirmaria o ambiente redentor do *Memorial*, sugerido por Bosi.

Tal sugestão também se configura na outra citação a Teócrito. Aires mostra preferir a companhia dos Aguires a jantar com o encarregado de negócios da Bélgica, que, nesse instante, simboliza a rejeição do Conselheiro a assuntos públicos de hoje e de ontem. É maçante, para Aires, deixar de contemplar o quadro de Teócrito e desfrutar do calor humano do casal. Também é incômodo lidar com o diplomata belga, fonte de lembranças de um tipo de vida que Aires não quer mais: “Quero dizer que, cansado de ouvir e de falar a língua francesa, achei vida nova e original na minha língua, e já agora quero morrer com ela na boca e nas orelhas. Todos os meus dias vão contados, não há recobrar sombra do que se perder.” O Conselheiro também demonstra impaciência, advinda de sua convicção de que não deve perder suas preciosas horas com questões dessa ordem, remetendo ao pacto de paz e de simulação do “tempo sem tempo da felicidade” de que fala Bosi (1999, p. 132)

Com a finalidade de garantir a manutenção das soluções para o antagonismo social, as quais podem ser comprometidas pelas “rugas da divisão e a cunha da negatividade”, consoante Bosi (1999, p. 133), o Aires narrador desenvolve estratégias de atenuação de conflitos e problemas.

De acordo com o autor, “um primeiro modo de atenuar é duvidar, ou fingir que duvida”, pois a “língua humana tem formas resvaladiças de dizer sem dizer” (BOSI, 1999, p. 133). Em vários momentos do *Memorial*, seria possível flagrar um Aires a observar e descrever o que está à sua volta num tom dubio, como ocorre, por exemplo, no início do romance, quando Fidélia visita o túmulo do marido. Bosi destaca tanto o uso do verbo “parecer” quanto a utilização do advérbio “talvez” no jogo de atenuação feito pelo Conselheiro: fala o narrador que a jovem viúva parecia rezar e que talvez quisesse beijar a lápide do marido morto.

O ex-diplomata volta a usar, conforme nos mostra BOSI, o advérbio “talvez”, quando descreve os trajes de Fidélia para o jantar de comemoração às bodas do casal

Aguiar: as jóias e um “raminho de miosótis à cinta” portados pela jovem viúva apareceriam talvez por homenagem a D. Carmo ou talvez por vaidade. Novamente, assim como na cena do cemitério, Aires surge como um observador que nos dá a sensação de que não externa plenamente suas opiniões e prefere evitar o julgamento crítico ou qualquer forma de inquietação (BOSI, 1999, p. 133.).

Esses “mecanismos de disfarce e desvio”, no dizer de Bosi (1999, p. 133), foram interpretados por Gledson (2003, p. 267) de outra forma, notadamente no caso da personagem Fidélia:

No cerne de qualquer interpretação do Memorial de Aires está Fidélia. [...] Tristão é hipócrita sem rodeios, em comparação com ela, e não é difícil verificar isso, mesmo quando se aceita a versão do enredo narrada por Aires [...] Mas estou longe de reconhecer que seria mais difícil encaixá-la num enredo mais sinistro, pelo contrário, como sugeri, existem muitas coisas em seu retrato tal como o pinta Machado, que só adquirem verdadeiro significado quando se considera essa possibilidade.

O crítico inglês preferiu entender o jogo de atenuação flagrado por BOSI no *Memorial* como um artil machadiano das proporções daquele encontrado no *D. Casmurro*. É bom lembrar que Bosi (1999, p. 135) não ignora que Aires nota os gestos dúbios da bela viúva, os quais, como vimos, são suavizados por uma postura complacente dele. Entretanto, Gledson atribui, de maneira reducionista, ao modo de ser de Fidélia, a frieza do cálculo e da premeditação, renegando o fato de que, tanto quanto Capitu, a jovem viúva está sujeita às regras de uma sociedade atrasada e patriarcal (2003, 267)

As citações se configuram como uma estratégia a mais nesse jogo de disfarce e desvio, engendrado por Aires, do qual fala Bosi. É importante notar que as citações partem de Aires. Ele as recupera e as relaciona com o evento ou circunstância dos quais deseje falar.

A nosso ver, a presença e o uso das citações a Plínio e a Teócrito ajudam a reforçar a pertinência das observações de Bosi, em detrimento da leitura pessimista e antagonica ao sugerido pelas citações oferecida por Gledson.

As citações aos autores gregos no *Memorial* ajudam a reforçar o rumo tomado por Machado de Assis, na sua última obra, conforme nos lembra Bosi (1999, p. 141):

A obra final de Machado, sentida às vezes como o amaciamento de todos os atritos, parece, antes, desenhar em filigrana a imagem de uma sociedade (ou talvez melhor, de uma classe) que, tendo acabado de sair de seus dilemas mais espinhosos (a abolição da escravidão, a queda do Império), quer deter e adensar o seu tempo próprio, fechando-se ciosamente nas alegrias privadas, que o narrador percebe valerem mais que as públicas.

O trabalho paródico é deixado de lado e, no *Memorial*, as citações mostram uma convergência de perspectivas entre quem cita e quem é citado.

## PALAVRAS FINAIS.

A nosso ver, uma das conclusões mais válidas para um trabalho como este é a descoberta de como o tema aqui tratado – as citações ao universo literário greco-latino nos romances *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba*, *D. Casmurro*, *Esauí e Jacó* e *Memorial de Aires* – mesmo sendo pouco explorado pela crítica, se constitui num vasto e fértil campo de discussões.

No percurso teórico, em que conceitos como dialogismo, intertextualidade e paródia foram examinados sob a ótica de autores como Bakhtin (2002b), Koch (2001), Hutcheon (1989), foi possível perceber que o procedimento de incorporação de outros escritos que Machado adota e defende acaba por revelar uma sintonia com o princípio bakhtiniano de que todo texto absorve e transforma outros textos.

Autores como Koch (2001), Zumthor (1981) e Kristeva (1974) levam adiante o pensamento de Bakhtin, ao considerarem os textos como objetos sempre heterogêneos e ao verem a intertextualidade como uma das bases para a definição textual. Por essa razão, eles também podem ser utilizados para confirmar a pertinência do *modus operandi* machadiano. Assim sendo, a atitude de Machado, segundo as palavras do próprio ficcionista, de construir um pecúlio comum a partir de haveres novos e antigos – do que as citações às literaturas grega e latina constituem exemplo –, demonstra um profundo grau de consciência sobre o processo de concepção textual de uma forma geral, não apenas restrita ao campo literário.

No segundo capítulo, tentamos discutir as opiniões de alguns críticos sobre as citações presentes em escritos de Machado de Assis. Foram utilizados autores como Magalhães Jr. (1957), Miguel-Pereira (1988), Candido (1993), além do próprio Machado de Assis (2004). Constatamos que uma parte da crítica apresenta um ponto de vista problemático sobre a prática machadiana de muito citar. É o que se dá com Magalhães Jr. (1957), segundo o qual, as referências são frutos de uma mera demonstração de leituras ou de usos equivocados por parte do escritor.

As melhores observações para a compreensão do papel das citações emanam do próprio Machado, que, no seu artigo “Instinto de Nacionalidade”, deixa transparecer a

idéia de que, ao mesmo tempo em que se serve das fontes oferecidas pela tradição, busca inseri-las num constante movimento de renovação, capaz de conferir-lhes novo fôlego e novos sentidos. Dessa maneira, as citações aos gregos e latinos estariam encaixadas num cuidadoso projeto de obra, o qual visa, entre outros aspectos, ao reaproveitamento de materiais externos, articulando-os, muitas vezes, com temas da realidade brasileira.

O terceiro capítulo é constituído pela análise das citações aos escritores gregos e latinos nos cinco romances mencionados. Verificamos que as alusões paródicas se configuram como o principal recurso na construção de novos significados para as referências aos textos gregos e latinos utilizadas por Machado de Assis. Na visão dos três principais autores do nosso arcabouço teórico – Bakhtin (2002b), Hutcheon (1989) e Jenny (1979) –, a paródia é entendida como reprodução de uma fonte, tendo por base a repetição ou a diferença, a aproximação ou o desvio. Hutcheon ainda ressalta que a paródia pode ser um sinal de respeito ou de desconstrução do modelo usado. No caso das paródias das obras greco-latinas nos romances analisados, percebemos que a nota predominante é a de afastamento. A paródia que inverte, refaz ou reelabora um dado texto se constituiria num terreno mais propício ao sentido de reconstrução dado por Machado às citações.

Embora subvertam as fontes recuperadas, as paródias aparentam não visar ao rebaixamento dos modelos utilizados. Ao contrário disso, elas seriam uma evidência da “distância”, por fatores culturais e temporais, entre os textos citados e o novo contexto no qual eles aparecem. Por outros termos, o recurso paródico funcionaria como uma espécie de mediador entre o material greco-latino utilizado e a obra machadiana. Nesse sentido, é possível até afirmar que as paródias carregariam um gesto de reverência à tradição literária resgatada. Essa tradição perderia parte de seu caráter pelo uso da paródia como estratégia de aproximação ou instrumento de acesso.

Quando há críticas insinuadas por meio das paródias, elas se dirigem a outra direção. Como exemplo, podemos retomar o que vimos a respeito da citação ao canto XVII da *Ilíada* no *D. Casmurro*. A comparação entre o comportamento de José Dias e o desespero de Pátroclo acentua a dissimulação presente nas ações do agregado, motivada, principalmente, pelo desequilíbrio social de sua condição. O fragmento da epopéia homérica contrasta com o episódio narrado por Bentinho e se converte num expediente por meio do qual a posição de José Dias é ridicularizada.

No último romance – o *Memorial de Aires*, – em que se sobressaem o tom conciliador e o cansaço diante da vida, materializados na personagem do Conselheiro Aires, a paródia perde o espaço que teve em escritos anteriores. A atitude crítica exigida pelas paródias vistas nas outras obras analisadas não encontraria espaço num romance em que a busca pela serenidade e o abandono da argúcia analítica, como Bosi (1999) enfatiza, são marcas relevantes. As citações aos dois autores gregos – Teócrito e Plínio – ajudariam a reforçar o arrefecimento do ânimo combativo encontrado em outros romances, mas ausente no *Memorial*.

Por último, apontamos o desejo de voltar a este tema – o diálogo machadiano com o universo literário da Grécia e da Roma antigas – para ampliá-lo e aprofundá-lo e também para analisar como ele ocorre em outros livros de um dos nossos maiores escritores.

## RESUMO

Ao estudarem as obras de Machado de Assis, analistas como Passos (1996, p. 10) identificaram um “belo arsenal literário haurido em outras literaturas”. Uma parcela desse conjunto de referências pertence à literaturas grega e latina, cujas citações explícitas, em cinco romances machadianos, são tratadas neste trabalho. As obras constituintes do corpus são: *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba*, *D. Casmurro*, *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires*. Para analisar os textos sob o enfoque eleito, lançamos mão de um percurso teórico integrado por conceitos como dialogismo, intertextualidade e paródia, conforme trabalhados em escritos de Bakhtin (2002b), Koch (2001), Hutcheon (1989) *et al.* Para situar a nossa leitura no plano dos críticos que se ocuparam das citações na obra machadiana, recorreremos a Magalhães Jr. (1957), Miguel-Pereira (1988), Candido (1993) e ao próprio Assis (2004). Em linhas gerais, verificamos que, nos romances por nós estudados, as alusões paródicas se mostram como o *modus operandi* mais recorrente, uma vez que Machado de Assis constrói novos significados para as referências aos textos gregos e latinos. Isso nos faz ver que o tom predominante, nessas paródias, é o de afastamento, conseguido por meio da reinvenção de uma dada referência. Percebemos, assim, que é esse o processo mais propício ao sentido de reconstrução dado por Machado às citações.

**PALAVRAS-CHAVE:** romance machadiano, literatura grega, literatura latina, intertextualidade, paródia.

## ABSTRACT

Critics like Passos (1996, p. 10), when studying the works of Machado de Assis, identify an “admirable literary wealth taken from other national literatures”. A part of that group of references belongs to both Greek Literature and Latin Literature. In this thesis, we analyse the explicit citations of those literatures within five of Assis’s novels. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba*, *D. Casmurro*, *Esaú e Jacó* and *Memorial de Aires* are the constituent works of our corpus. To enquire those texts through the chosen bias, our theoretical basis takes into consideration the concepts of dialogism, intertextuality and parody, as treated by authors like Bakhtin (2002b), Koch (2001), Hutcheon (1989) *et al.* We also read some commentators – namely Magalhães Jr. (1957), Miguel-Pereira (1988), Candido (1993) and the very Assis (2004) – to locate our position within the scope of critics who study the citations made by Machado de Assis in his writings. Extensively, we perceived that the parodic allusions, in the novels we studied, are the commonest way chosen by Assis, because the novelist elaborates new meanings when referring to Greek and Latin texts. That frame makes possible observing that the dominant tone of those parodies is the one which establishes a span between the texts. That is achieved by the reinvention of a given reference. We, then, conclude that the mentioned process is adequate to the reconstruction of meaning constructed by Assis in his citations.

**KEYWORDS:** Machado de Assis’s novels, Greek Literature, Latin Literature, intertextuality, parody.



## RESUMEN

Cuando estudian las obras de Machado de Assis, existen analistas que, a ejemplo de Passos (1996, p. 10), encuentran una “bella fortuna literaria originada de otras literaturas nacionales”. Parte de esas referencias pertenece a las Literaturas Griega y Latina, cuyas citaciones explícitas, en cinco novelas de Assis, son abordadas en este trabajo. Nuestro corpus es compuesto por: *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba*, *D. Casmurro*, *Esau e Jacó* y *Memorial de Aires*. Con la intención de analizar los textos bajo la lectura propuesta, trillamos un camino teórico que contiene los conceptos de dialogismo, intertextualidad y parodia, según trabajados por Bajtín (2002b), Koch (2001), Hutcheon (1989) *et al.* La recurrencia a Magalhães Jr. (1957), Miguel-Pereira (1988), Candido (1993) y al propio Assis (2004), por su vez, sirvió para situar nuestro examen en el conjunto de los críticos que se ocuparon de las citaciones en la obra de Machado de Assis. Ampliamente, verificamos que, en las novelas que estudiamos, las alusiones paródicas si revelan como siendo el *modus operandi* más recurrente, de vez que Assis construye nuevos significados para las referencias a los textos griegos y latinos. Esto es una comprobación de que el tono predominante, en esas parodias, es el de alejamiento, que se consigue por medio de la reinención de una dada referencia. Percibimos, así, que ese es el proceso más propicio al sentido de reconstrucción que Machado de Assis ofrece a las citaciones hechas en sus narrativas.

**PALABRAS CLAVES:** novelas de Machado de Assis, Literatura Griega, Literatura Latina, intertextualidad, parodia.

## Bibliografia

Constam, nesta bibliografia, os títulos citados ao longo do trabalho e aqueles que, mesmo sem terem sido mencionados expressamente, contribuíram de alguma forma para a elaboração desta tese. A opção por uma lista conjunta, contendo títulos citados e não citados, obras teóricas e obras literárias, deu-se por crença de que, assim, a consulta à bibliografia se tornaria mais objetiva e dinâmica.

ACHCAR, Francisco. **Lírica e lugar-comum**: alguns temas de Horácio e sua presença em português. São Paulo: EDUSP, 1994.

ADRADOS, Francisco R. **Del teatro griego al teatro de hoy**. Madrid: Alianza, 1999.

ALESO, Marta. **Odisea Homero**: una introducción crítica. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2005.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974.

ARISTÓFANES. **As rãs**. Lisboa: Edições 70, 1996.

\_\_\_\_\_. **As vespas**. Lisboa: Inquérito, [s.d.]

ARISTÓTELES. **Poética**. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1990.

\_\_\_\_\_. **Poétique**. Paris: Librairie Générale Française, 1990.

ASSIS, J. M. Machado de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. 5. ed. São Paulo: Anna Blume, 2002a.

\_\_\_\_\_. **Problemas da poética de Dostoiévsky**. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002b.

\_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

\_\_\_\_\_. **El método formal en los estudios literarios**. Madrid: Alianza, 1994.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Contribuições de Bakhtin às teorias do discurso. In: BRAIT, Beth [orgs.]. **Bakhtin: dialogismo e construção do sentido**. 2. ed. rev. Campinas: UNICAMP, 2005. p. 25-33.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz [orgs.]. **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2003.

BÍBLIA Shedd: Antigo e Novo Testamentos. 2. ed. rev. atual. São Paulo: Vida Nova, 1997.

BOITANI, Piero. **A sombra de Ulisses**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BOSI, Alfredo. **Machado de Assis e o enigma do olhar**. São Paulo: Ática, 1999.

BOWRA, C. M. **Historia de la literatura griega**. Mexico: Fondo de Cultura Economica, 1983.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro grego: tragédia e comédia**. Petrópolis: Vozes, 1985.

BRAYNER, Sonia. **Labirinto do espaço romanesco: tradição e renovação da literatura brasileira (1880-1920)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.

BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: UNICAMP, 1996.

CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAMARA JR., J. M. **Ensaio machadiano**. 2 ed. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1979.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.

CARDOSO, Zélia de Almeida. **A literatura latina**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CARLO, Agustín Millares. **Historia de la literatura latina**. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

CÁS, Danilo da. **Hesíodo: o mito e a vida**. Bauru: EDUSC, 1996.

CATULO. **Poesias**. 2. ed. Madrid: Alianza, 2003.

CERQUEIRA, Dorine. **O espelho de Maria Dusá e outros ensaios: o textual e o intertextual**. Ilhéus: Editus, 2003.

CHIAMPI, Irlemar [org.] **Fundadores da modernidade**. São Paulo: Ática, 1991.

CICERO, Marco Túlio. **Sobre o destino**. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.

CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael. **Mikhail Bakhtin**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

COELHO, Márcia; FLEURY, Marcos. [orgs.] **Machado de Assis no espelho: o bruxo do Cosme Velho**. São Paulo: Alameda, 2004.

COLOMBANI, María Cecilia. **Ilíada Homero: una introducción crítica**. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2005a.

\_\_\_\_\_. **Teogonia Hesíodo: una introducción crítica.** Buenos Aires: Santiago Arcos, 2005b.

COMMELIN, P. **Mitologia grega e romana.** 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CORTE, J. C. Fernández; HÉRNANDEZ, A. Moreno. **Antología de la literatura latina.** Madrid: Alianza, 2005.

COSTA, Aída. **Temas clássicos.** São Paulo: Cultrix, 1978.

CUENCA, Luis Alberto de; ALVAR, Antonio [orgs.] **Antología de la poesía latina.** Madrid: Alianza, 2004.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária: uma introdução.** São Paulo: Beca, 1999.

CURTIUS, E. R. **Literatura européia e Idade Média Latina.** São Paulo: Hucitec; EDUSP, 1996.

DEMÓSTENES. **A oração da coroa.** Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.].

ECO, Umberto. **Sobre a literatura.** Rio de Janeiro: Record, 2003

\_\_\_\_\_. **Seis passeios pelos bosques da ficção.** São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ÉSQUILO. **Persas.** Coimbra: INIC, 1992.

\_\_\_\_\_. **As suplicantes.** Lisboa: Inquérito, [s.d.].

\_\_\_\_\_. **Prometeu acorrentado.** Lisboa: Inquérito, [s.d.].

EURÍPIDES. **Ifigênia em Áulide**. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

\_\_\_\_\_. **As bacantes**. Lisboa: Inquérito, [s.d.]

EUTRÓPIO. **Resumo de história romana**. Rio de Janeiro: Flores e Mano, 1929.

\_\_\_\_\_. **Breviarum historiae romanae**. Lisboa: Typographia Nationali, 1891.

FAORO, Raymundo. **Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio**. São Paulo: Nacional, 1974.

FIORIN, José Luiz. Polifonia textual e discursiva. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz [orgs.]. **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2003.

FREDOUILLE, Jean-Claude. **Dictionnaire de la civilization romaine**. Paris: Larousse, 1968.

GANDON, Odile. **Deuses e heróis da mitologia grega e latina**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GLEDSOON, John. **Machado de Assis: ficção e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003.

\_\_\_\_\_. **Machado de Assis: impostura e realismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GRIMAL, Pierre. **Historia de Roma**. Buenos Aires: Paidós, 2005.

\_\_\_\_\_. **El Imperio Romano**. Barcelona: Crítica, 2000.

\_\_\_\_\_. **La letteratura latina**. Roma: Newton Compton, 1994.

\_\_\_\_\_. **Virgílio ou o segundo nascimento de Roma**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

GRIMBERG, Carl. **História universal 3**: do apogeu da Grécia clássica à civilização helênica. Lisboa: Europa-América, [s.d.].

GUAL, Carlos Garcia [org.] **Antologia de la poesia griega**: siglos VII-IV a.C. Madrid: Alianza, 2001.

GUAL, Carlos Garcia; GUZMÁN, Antonio. [orgs.] **Antologia de la literatura griega**: siglos VIII a.C. – IV d.C. Madrid: Alianza, 2004.

HAMILTON, Edith. **O eco grego**. São Paulo: Landy, 2001.

HATZFELD, Jean. **História da Grécia antiga**. 3. ed. Lisboa: Europa-América, 1988.

HARVEY, Paul. **Dicionário Oxford de literatura clássica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

HESÍODO. **Teogonia trabajos y días**: edición bilingüe. Buenos Aires: Losada, 2006.

HOMERO. **Odisséia**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

\_\_\_\_\_. **Odisséia**. São Paulo: Martin Claret, 2003.

\_\_\_\_\_. **Odisséia**. 2. ed. Portugal: Europa-América, 1990.

\_\_\_\_\_. **Ilíada**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

\_\_\_\_\_. **Ilíada**. São Paulo: Martin Claret, 2003.

HORÁCIO. **Sátiras**. Madrid: Alianza, 2001.



HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria e ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

\_\_\_\_\_. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: 70, 1989.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: **Intertextualidades**, Coimbra, Almedina, 1979.

JOBIM, José Luís. Introdução. In: JOBIM, José Luís. [org.] **A biblioteca de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.

JUVENAL. **Sátiras**. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.].

KOCH, Ingedore. **O texto e a construção de sentido**. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2001.

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

\_\_\_\_\_. **Recherches pour une sémanalyse**: essays. Paris: Seuil, 1969.

LAERCIO, Diógenes. **La secta del perro. Vidas de filósofos cínicos**. Madrid: Alianza, 2002.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

\_\_\_\_\_. **História da literatura grega**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

LINHARES, Temístocles. **Diálogos sobre o romance brasileiro**. São Paulo: Melhoramentos; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1978.

LUCIANO. **Diálogo dos mortos**: edição bilíngüe. São Paulo: Palas Athena/EDUSP, 1999.

\_\_\_\_\_. **Diálogo dos mortos**: edição bilíngüe. São Paulo: Hucitec, 1996.

\_\_\_\_\_. **Diálogos de los dioses. De los muertos. Dialogos marinos. Dialogos de las cortesanas**. Madrid: Alianza, 1997.

LUNA, Sandra. **Arqueologia da ação trágica**: o legado grego. João Pessoa: Idéia, 2005.

MADEIRA, Wagner Martins. **Machado de Assis homem lúdico**: uma leitura de Esaú e Jacó. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2001.

MAGALHÃES JR. R. **Machado de Assis desconhecido**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.

MAINGUENEAU, Dominique. **Gênese dos discursos**. Curitiba, Criar, 2005.

MANGUEL, Alberto. **A biblioteca à noite**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HUGHES, Langston. I too sing America. In: MARQUES, Osvaldino [org.] **O livro de ouro da poesia dos Estados Unidos**: coletânea de poemas norte-americanos. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.].

MASSA, Jean-Michel. A biblioteca de Machado de Assis. In: JOBIM, José Luís. [org.] **A biblioteca de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.

MERQUIOR, José Guilherme. Gênero e estilo das Memórias póstumas de Brás Cubas. In: **Colóquio Letras**. Lisboa, n. 8, p. 12-20, jul. 1972.

MEYER, Augusto. **Machado de Assis: 1935-1958**. Rio de Janeiro: São José, 1958.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. **Machado de Assis**: estudo crítico e biográfico. 6. ed. rev. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

MONTANELLI, Indro. **História dos gregos**. São Paulo: IBRASA, [s.d.].

MONTELLO, Josué. **Machado de Assis**. Lisboa: Verbo, 1972.

MORESCHINI, Claudio; NORELLI, Enrico. **História da literatura cristã antiga grega e latina**. São Paulo: Loyola, 2000. Tomo 2: do concílio de Nicéia ao início da Idade Média.

OVÍDIO. **Metamorfosis**. Madrid: Alianza, 2003.

\_\_\_\_\_. **Tristes cartas del ponto**. Madrid: Alianza, 2002.

PASSOS, Gilberto Pinheiro. **Capitu e a mulher fatal: análise da presença francesa em D. Casmurro**. São Paulo: Nankin, 2003.

\_\_\_\_\_. **As Sugestões do Conselheiro: a França em Machado de Assis: Esaú e Jacó e Memorial de Aires**. São Paulo: Ática, 1996.

PARATORE, Ettore. **História da literatura latina**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

PEREIRA, Isidro. **Dicionário grego-português/português-grego**. 8. ed. Braga: Apostolado da Imprensa, 1990.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. **Estudos de história da cultura clássica**. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003. Vol. 1 – cultura grega.

\_\_\_\_\_. **Estudos de história da cultura clássica**. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002. Vol. 2 – cultura romana.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Ática, 2005.

PETRÓNIO. **O Satíricon**. Lisboa: Europa-América, [s.d].

PLATÃO. **O banquete**. Lisboa: Europa-América, 1986.

PLINY. **The letters of the young Pliny**. London: Penguin, 1969.

PLUTARCH. **Parallel Lives**. Disponível em  
<<http://www.gutenberg.org/dirs/etext96/plivs10.txt>> Acesso em 3.março.2005.

PLUTARCO. **Licurgo**: reformador de Esparta. Lisboa: Inquérito, [s.d].

\_\_\_\_\_. **Sólon**: legislador de Atenas. 2. ed. Lisboa: Inquérito, [s.d].

POETAS e prosadores latinos: idéias da Antigüidade. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d].

QUEIRÓS, Eça de. **Civilização e outros contos**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

\_\_\_\_\_. **A cidade e as serras**. 4. ed. Lisboa: Ulisséia, 1995.

REGO, Enylton de Sá. **O calundu e a panacéia**: a sátira menipéia e a tradição luciânica em Machado de Assis. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

REIS, Carlos. Evolução literária queirosiana: estudo introdutório. In: QUEIRÓS, Eça de. **A cidade e as serras**. 4. ed. Lisboa: Ulisséia, 1995, p. 11-31.

ROLLIÉ, Emilio. **Odas Horacio**: una introducción crítica. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2005.

SALIBA, Elias Thomé. **As utopias românticas**. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

SALUSTIO. **Guerra Catilinária. Guerra Jugurtina.** Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.].

SÁNCHEZ, Máximo Briosio [org.]. **Bucólicos griegos:** Teócrito, Mosco e Bion. Madrid: Akal/Clasica, 1986.

SARAIVA, Juracy Assmann. **O circuito das memórias em Machado de Assis.** São Paulo: EDUSP; São Leopoldo: Unisinos, 1993.

SCHROEDER, Alfredo J.; VACCARO, Alberto J. **História de la literatura latina.** Buenos Aires: Claridad, 1990.

SCHÜLLER, Donaldo. **Carência e plenitude:** uma análise das seqüências narrativas na *Ilíada*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1976.

\_\_\_\_\_. **A construção da *Ilíada*.** Porto Alegre: L&PM, 2004.

SCHWARZ, Roberto. **Duas meninas.** 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. **Ao vencedor as batatas.** 5. ed. São Paulo: Duas Cidades/ 34, 2000.

SENECA. **Apocolocyntosis divii Claudii.** Disponível em <http://www.thelatinlibrary.com/sen/sen.apoc.shtml>>. Acesso em 7.ago. 2005.

SÊNECA. **Cartas a Lucilo.** Barcelona: Editorial Juventud, 1982.

\_\_\_\_\_. **Fedra.** Lisboa: 70, 2003.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da literatura brasileira.** 9. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

SILVA, Patrícia Soares. **Considerações sobre o ponto de vista no *Esaú e Jacó*.** Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Pernambuco, 2001.

\_\_\_\_\_. O papel da pólis em Édipo Rei e Antígona. In: MALUF; Sheila Diab; AQUINO; Ricardo Bigi de. [orgs.] **Dramaturgia e teatro**. Maceió: EDUFAL, 2004.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. **Teoria da literatura**. 8. ed. Coimbra: Almedina, 2002.

SILVESTRI, Leonor. **Poemas Catulo**: una introducción crítica. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2005.

SOARES, Maria Nazaré Lins. **Machado de Assis e a análise da expressão**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1968.

SÓFOCLES. **Édipo em Colono**. Porto Alegre: LP&M, 2003.

\_\_\_\_\_. **Édipo Rei**. Porto Alegre: L&PM, 2002.

\_\_\_\_\_. **Antígona**. 5. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.

\_\_\_\_\_. **Filoctetes**. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

SOPHOCLES. **Oedipus the king. Oedipus at Colonus. Antigone**. New York: Washington Square Press, 1972.

SOTO, Vicente Lopez. **Diccionario de autores, obras y personajes de la literatura latina**. Barcelona: Juventud, 2003.

SUETÔNIO. **A vida dos doze Césares**. São Paulo: Martin Claret, 2004.

TÁCITO. **Anais**. São Paulo: W. M. Jackson, 1964.

TERÊNCIO. **A sogra**. 2. ed. rev. e atual. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.

TEZZA, Cristóvão. **Entre a prosa e a poesia**. Rio de Janeiro, Rocco: 2003.

TOLA, Eleonora. **Ovidio Metamorfosis**: una introducción crítica. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2005.

VERNANT, Jean Pierre. **As origens do pensamento grego**. 12. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

\_\_\_\_\_. **O universo, os deuses, os homens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. **Mito e pensamento entre os gregos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

VERNANT, Jean Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

VIDAL-NAQUET, Pierre. **Os gregos, os historiadores, a democracia**: o grande desvio. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. **O mundo de Homero**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

VIRGÍLIO. **Eneida**. São Paulo: Cultrix, [s.d].

\_\_\_\_\_. **Eneida**. 9. ed. Madrid: Cátedra, 2004.

VOLOCHINOV, V.N.; M, BAKHTIN. Discurso na vida e discurso na arte. In: VOLOCHINOV, V.N. **Freudism**. New York: Academic Press, 1976.

\_\_\_\_\_. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 10. ed. São Paulo: Hucitec; Annablume, 2004.

WALKER, Joseph M. **História de la Grecia antigua**. Madrid: Edimat, 1999.

XENOFONTE. **Ciropedia**: a educação de Ciro. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.].

ZUMTHOR, Paul. Intertextualité et mouvance. **Littérature**, Paris, n. 41, p. 8-16, fev. 1981.