

A VIAGEM MACHADIANA À RODA DAS REFERÊNCIAS
MITOLÓGICAS, ITALIANAS E FRANCESAS EM
MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS

Dra. Maria Celeste Tommasello Ramos¹ (UNESP/IBILCE/CSJRP)

PALAVRAS-CHAVE: Mitologia clássica, Machado de Assis, Literatura Brasileira

Introdução

No prólogo da primeira edição em volume único de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, publicado em 1881, Machado de Assis lembra um comentário de Macedo Soares feito em carta dirigida a ele que associava o romance, nascido em capítulos publicados no jornal, às narrativas de viagem. Machado, nesse prólogo, concorda que as memórias de Brás Cubas cheiram a relatos de viagem, e acrescenta que se “Xavier de Maistre [viajou] à roda do quarto, Garrett na terra dele, Sterne na terra dos outros, Brás Cubas viajou à roda da vida” (1959, p.512).

O discurso utilizado para realizar essa viagem à roda da vida do narrador-protagonista é um discurso que viaja ao redor de referências mitológicas, de referências italianas e referências francesas, dentre outras, que acrescentam uma profundidade interpretativa muito grande ao leitor, no momento em que o mesmo reconhece o diálogo intertextual travado com as culturas e as literaturas clássica, italiana e francesa. Assim, a elucidação dessas referências, que não são poucas e parecem ser muito significativas, acrescenta um nível mais avançado no entendimento do texto machadiano, criando a possibilidade de maior e melhor interpretação da obra machadiana.

Pensando nisso, Edoardo Bizzarri, em *Machado de Assis e a Itália*, publicado em 1961, e Francesca Barraco Torrico, em pesquisa de Mestrado, sob a orientação da Profa. Dra. Lucia Wataghin – USP – São Paulo, defendida em 2005, já realizaram levantamento e reflexões sobre a presença italiana. Já a presença francesa em cinco romances de Machado de Assis foi enfocada pelo Prof. Dr. Gilberto Pinheiro Passos, também da USP – São Paulo, que escreveu os livros *A poética do legado* (sobre a presença francesa em *Memórias Póstumas*), *As sugestões do Conselheiro* (em *Memorial de Aires* e em *Esau e Jacó*), *O Napoleão de Botafogo* (em *Quincas Borba*) e *Capitu e a mulher fatal* (em *Dom Casmurro*). Assim, por essas presenças (italiana e francesa), faremos um breve passeio, guiados pelos estudiosos citados acima. O estudo da presença da Mitologia Greco-Romana, porém, ainda não foi devidamente aprofundado na obra machadiana, por esse motivo é por ela que iniciaremos nossa viagem.

1. A viagem machadiana pelas referências à Mitologia Greco-Romana

São diversas as referências a personagens ou atos pertencentes a mitos greco-romanos em *Memórias póstumas de Brás Cubas* que vão de heróis como Aquiles e Hércules, a ações como a do oferecimento do Cavalo ao povo de Tróia, contada na primeira epopéia homérica. E, não raro, tais referências aparecem unidas a referências a outras narrativas, como a textos bíblicos. No capítulo VII, intitulado “O Delírio”, por exemplo, o narrador Brás Cubas conta sobre um diálogo que teve, durante o delírio que o levaria à morte, com um hipopótamo, e tece o seguinte comentário sobre sua conversa com o animal: ... e, perguntando-lhe, visto que ele falava, se era descendente do **cavalo de Aquiles** ou da **asna de Balaão**, retorquiu-me com um gesto peculiar a estes dois quadrúpedes: *abaniu as orelhas*. (ASSIS, 1998. p. 25).

Na *Ilíada*, de Homero, uma das maiores fontes literárias dos mitos gregos, um dos heróis foi Aquiles, quase invulnerável, que possuía um cavalo chamado Janto, animal dotado de capacidades

¹ Docente da Universidade Estadual Paulista - UNESP, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas - Campus de São José do Rio Preto, Departamento de Letras Modernas - e-mail: mceleste@ibilce.unesp.br

intelectivas e premonitórias, que sabia falar. Janto lhe previu a morte, pouco antes de entrar em luta contra os troianos. É a esse cavalo que o narrador se refere, mas faz, também, referência à asna de Balaão, reportando-se ao trecho da *Bíblia* em que foi narrada a viagem de Balaão em direção aos israelitas, a fim de amaldiçoá-los. No caminho, um anjo surgiu e a asna que montava adquiriu o poder da palavra, pondo-se a censurá-lo. Convertido, então, diante desse milagre, abençoou os israelitas.

Novamente Aquiles é convocado, agora no Capítulo CXXIX, intitulado “Sem remorsos”, quando se pode ler ... *por que razão Aquiles passeia à roda de Tróia o cadáver do adversário*. (ASSIS, 1998, p. 153). Existe aí uma referência direta ao “Canto XXIV” da *Ilíada*, no qual são descritas as ações de Aquiles após vencer o príncipe troiano Heitor, filho de Príamo. Aquiles, arrastando o corpo do adversário amarrado a seu cavalo, dá volta pelo lado de fora de Tróia, para vangloriar-se da vitória alcançada. Procurado, depois, pelo pai do vencido, devolve-lhe o corpo do filho.

Avançando algumas frases no texto machadiano, Aquiles é novamente citado e em comparação com Lady Macbeth, da peça teatral de Shakespeare intitulada “Machbeth” que narra o ocorrido com a ambiciosa esposa do General Macbeth que persuadiu o marido a assassinar o Rei Duncan e usurpar-lhe o trono, depois, porém, movida pelo remorso e pelo medo, via manchas de sangue em suas mãos e pelas paredes do castelo. No discurso machadiano, temos a seguinte comparação: *Contudo, se hei de acabar este capítulo, direi que não quisera ser Aquiles nem lady Macbeth; e que a ser alguma coisa, antes Aquiles, antes passear ovante o cadáver do que a mancha; ouvem-se no fim as súplicas de Príamo, e ganha-se uma bonita reputação militar e literária*. (ASSIS, 1998, p. 154). Aqui duas narrativas são chamadas para a comparação tecida sobre o remorso, e a posição do herói mitológico é a escolhida em relação àquela da maldosa personagem shakespeariana.

Em outro trecho, novamente um personagem mitológico pagão é comparado a um da Mitologia hebraica: *Travei-lhe as mãos, puxei-a levemente a mim, e beijei-a na testa, com uma delicadeza de zéfiro e uma gravidade de Abraão*. (ASSIS, 1998, p. 117). Zéfiro, na Mitologia Greco-Romana era o deus vento, ou melhor, o Vento Oeste, impetuoso e funesto, que provocava tempestades e borrascas. Apaixonou-se por Flora que o rejeitou, pois o achava demasiado impetuoso. Para agradar sua amada, transformou-se numa brisa doce, cujo sopro fazia abrir as flores da primavera. No texto machadiano, o deus mitológico foi citado para declarar a doçura do amante Brás Cubas, unida à seriedade do bíblico Abraão, no tratamento com sua amante adúltera Virgília.

Ninfas e musas são também invocadas no discurso. No Capítulo VI, temos a seguinte referência: *Nenhuma água de Juventa igualaria ali a simples saudade*. (ASSIS, 1998, p. 23). Na Mitologia, entendida como conjunto de Mitos, Juventa foi a ninfa que Júpiter transformou em fonte, cujas águas tinham a virtude de rejuvenescer aqueles que nelas se banhassem. Tal referência aparece num trecho do discurso em que é narrada a entrada de Virgília, antiga amante do narrador-protagonista, que vem visitá-lo, anos depois do caso amoroso dos dois, no período em que ele considera ter vivido a efervecência de sua juventude, daí a ligação da visita de Virgília com a mitológica água de Juventa e a saudade. Há, também nesse parágrafo, uma referência à *Bíblia*, a Ezequias: ... *porque um Ezequias misterioso fizera recuar o sol até os dias juvenis*. Em *Isaías*, XXXVIII, 1-8, ficamos sabendo que Ezequias foi Rei de Judá, e, sentindo-se próximo da morte, orou a Deus pedindo-lhe mais tempo de vida, no que foi atendido e foi-lhe dado mais quinze anos de vida: *Assim tornou o sol dez graus atrás, pelos graus que já tinha descido*. (*Bíblia Sagrada*, 1969, p.722-3). Novamente, a referência mitológica pagã e a hebraica aparecem reunidas na retórica machadiana. Já no Capítulo XXXII, intitulado “Coxa de Nascimento”, compara Eugênia, personagem com a qual terá um breve namoro e tirará dela os primeiros beijos de moça nova, a uma ninfa: *Eugênia, ... duas orelhas finamente recortadas numa cabeça de ninfa* (ASSIS, 1998, p. 64). As ninfas são divindades mitológicas secundárias femininas que representam a força que preside a reprodução e a fecundidade da natureza vegetal e animal. É exatamente neste sentido de fertilidade que Eugênia é caracterizada pois Brás declara que ao vê-la, pela primeira vez, teve *cócegas de ser pai* (ASSIS, 1998, p. 62).

O deus dos deuses, Zeus (nome grego) ou Júpiter (nome romano), não é referido somente no trecho sobre a Ninfa Juventa, também no Capítulo XV, intitulado “Marcela”, pode-se ler: *Que em verdade, há dois meios de granjear a vontade das mulheres: o violento, como o touro de Europa, e o insinuativo, como o cisne de Leda e a chuva de ouro de Dânae, três inventos do padre Zeus, que, por estarem fora de moda, aí ficam trocados no cavalo e no asno.* (ASSIS, 1998, p. 41). Nesse trecho, três mitos de metamorfoses de Zeus são lembrados, ambos utilizados pelo deus dos deuses para seduzir três belas jovens mortais: a metamorfose em touro para seduzir Europa (filha de Agenor), a forma de cisne para seduzir Leda (esposa de Tíndaro) e a forma de chuva de ouro para apresentar-se a Dânae (filha de Acrísio, rei de Argos). Além de corroborar a idéia de sedução e conquista, pois nesse trecho da narrativa, Brás conta como conquistou seu primeiro grande amor, a cortesã Marcela, os mitos trazem a idéia de transformação, de metamorfose vivida pelo amante que utiliza tal recurso para conquistar a mulher amada, além de tornar à comparação entre o cavalo e o asno, referindo-se indiretamente a Aquiles e a Balaão.

Outra referência indireta a um cavalo mitológico, também registrado na Literatura por Homero, porém na *Ilíada*, acontece no Capítulo XVIII – “Visão do corredor” – no qual o leitor fica sabendo das impressões do amante Brás Cubas, após ter presenteado Marcela com um pente de diamantes a fim de convencê-la a embarcar com ele rumo a Portugal, local ao qual estava sendo obrigado pelo pai a dirigir-se, a fim de cursar faculdade. Brás declara que: *Achava-me feliz. Certo é que os diamantes corrompiam-me um pouco a felicidade; mas não menos certo que uma dama bonita pode muito bem amar os gregos e os seus presentes.* ... (ASSIS, 1998, p. 46-47). O pente enfeitado com diamantes foi comparado, então, ao cavalo de Tróia, artil projetado por Ulisses, inspirado por Palas Atena, para vencer os troianos, depois de dez anos de cerco dos gregos. No interior do grande cavalo, os soldados se esconderam. Ele foi deixado junto às muralhas da cidade e fingiram partir. Em vão a profetisa Cassandra e o sacerdote Laocoonte aconselharam seus compatriotas a não o recolherem. Os troianos, porém, persuadidos por Sínon, que se fazia passar por desertor grego, colocaram o cavalo dentro dos muros da cidade. À noite, enquanto aqueles que se acreditavam vencedores dormiam, os gregos saíram de seu interior e venceram com facilidade a guerra, saqueando e incendiando Tróia. Esse trecho da trama de *Ilíada* refere-se à sorte de Brás, que, porém, não será a mesma dos gregos, seu presente foi aceito por Marcela, mas não chegou a fazê-lo vencedor da guerra, pois ele mesmo percebeu no olhar da moça a intenção de não satisfazê-lo, isto é, de não seguir com ele: - *Um anjo! murmurei olhando para o teto do corredor. E aí, como um escárnio, vi o olhar de Marcela, aquele olhar que pouco antes me dera uma sombra de desconfiança,* ... (ASSIS, 1998, p. 47).

No capítulo VI – “O delírio”, por quatro vezes aparece a referência direta a Pandora, considerada a primeira mulher da Mitologia grega. Ela foi criada por ordem de Zeus, por Hefestos e Palas Atena, ajudados por todos os deuses. Eles a dotaram de graça, beleza, audácia, força, habilidade manual e persuasão. Hermes, no entanto, colocou em seu coração a falsidade. Seu nome significa “aquela que tem todos os dons”. A ela foi entregue uma caixa fechada com a finalidade de vir a terra e seduzir os mortais para levá-los à perdição, assim Zeus pensava punir a raça humana que o tinha enganado com a ajuda dos titãs Prometeu e seu irmão Epimeteu. O primeiro dos irmãos percebeu que Pandora poderia representar algum tipo de punição e advertiu Epimeteu a também não aceitá-la, mas ele não ligou para os conselhos de Prometeu e aceitou-a. Ele quis abrir a caixa que ela trazia. Imediatamente todos os males espalharam-se sobre a humanidade. Ao fechá-la rapidamente, Epimeteu só conseguir deter nela a esperança. A primeira referência que o texto machadiano estudado faz a ela é no momento em que, delirando estar montado num hipopótamo que o leva à origem dos tempos, estaca a corrida ao se ver diante de um vulto imenso de mulher que o fita com *uns olhos rutilantes como o sol*, o trecho é o seguinte: - *Chama-me Natureza ou Pandora; ou tua mãe e tua inimiga.* (ASSIS, 1998, p. 26). Há, nesse capítulo, uma referência direta a um trecho de uma obra do escritor italiano Giacomo Leopardi, especificamente ao “*Dialogo della Natura e di un Islandese*”, que compõe a obra *Operette morali*, no qual o personagem principal – um islandês –

conversa com uma gigantesca figura feminina que se apresenta como a Natureza. Francesca Barraco Torrico interpreta muito bem o diálogo travado entre o texto machadiano e aquele de Leopardi em seu estudo intitulado “*Machado de Assis e Giacomo Leopardi: la natura e l'uomo*” (2003, p. 113-123). No texto machadiano, Natureza ou Pandora aparece não com uma caixa, mas com uma bolsa: ... *E por que Pandora? - Porque levo na minha bolsa os bens e os males, e o maior de todos, a esperança, consolação dos homens. Tremes?* (ASSIS, 1998. p. 27).

As musas, que, na Mitologia, são as filhas de Zeus e Mnemósine, eram nove: Calíope, Clio, Érato, Euterpe, Melpômene, Polímnia, Talia, Terpsícore e Urânia. Segundo uma versão primitiva, como podemos verificar no *Dicionário de Mitologia Greco-Romana* (1973), eram ninfas habitantes das montanhas, das margens dos rios e das fontes, isto é, de um ambiente bucólico, do qual foram elevadas a divindades inspiradoras da poesia e do canto. Nelas apoiavam-se os poetas para se inspirarem. Em *Memórias póstumas*, o Dr. Villaça, o capitão do navio que leva Brás à Faculdade em Portugal e o Luís Dutra nelas se inspiram: o *Doutor Villaça acrescentou aos pratos de casa o acepipe das musas* (ASSIS, 1998. p. 36); *Fiquei só; mas a musa do capitão varrerá-me do espírito os pensamentos maus; preferi dormir, que é um modo interino de morrer* (p. 48) e *Luís Dutra era um primo de Virgília, que também privava com as musas. Os versos dele agradavam e valiam mais do que os meus ...* (p. 79). As três referências retomam essas figuras mitológicas no sentido em que elas tinham nos textos clássico, isto é, de inspiradoras das artes, e, nos três casos específicos, trata-se da arte da poesia.

Já no capítulo XXXIII – “Bem-aventurados os que não descem” – o irreverente Brás Cubas, ao narrar suas relações na juventude com Eugênia, filha de Dona Eusébia, diz que ficava enlevado ao pé da sua *Vênus manca* (ASSIS, 1998. p. 65), nos primeiros dias após conhecê-la, enquanto ainda a admirava, apesar de saber que era coxa de nascença. No capítulo seguinte, numa de suas referências diretas ao leitor, diz o seguinte: *Há aí, entre as cinco ou dez pessoas que me lêem, há aí uma alma sensível, que está decerto um tanto agastada com o capítulo anterior, começa a tremer pela sorte de Eugênia, e talvez... sim, talvez, lá no fundo de si mesma, me chama cínico. Eu cínico, alma sensível? Pela coxa de Diana!* (p. 66). A se referir à jovem, bela e coxa Eugênia, utiliza a figura da deusa do amor e da beleza para acrescentar-lhe o adjetivo “manca” e depois, refere-se à parte superior da perna de Diana, nome romano da deusa virgem Ártemis, protetora das florestas e dos animais selvagens, criando uma ambigüidade pois “coxa” remete também ao fato da moça ser manca, colocando em contraposição a beleza divinizada de Eugênia e seu defeito físico e construindo uma espécie de chiste com o adjetivo que passa a substantivo, fazendo um jogo de palavras que envolvem noções de Mitologia e humor machadiano.

É ainda nesse capítulo que se encontra outra referência muito interessante à Mitologia. No mesmo parágrafo da frase *Pela coxa de Diana!*, e o capítulo é composto somente por um parágrafo, temos a seguinte frase:

Não, alma sensível, eu não sou cínico, eu fui homem; meu cérebro foi um tablado em que se deram peças de todo gênero, o drama sacro, o austero, o piegas, a comédia louçã, a desgrehada farsa, os autos, as bufonarias, um pandemônio, alma sensível, uma barafunda de coisas e pessoas em que podias ver tudo, desde a **rosa de Esmirna** até a arruda do teu quintal, desde o magnífico leito de Cleópatra até o recanto da praia em que o mendigo tiritá o seu sono. (ASSIS, 1998. p. 66)

A comparação feita com a “rosa de Esmirna” leva a crer que se trata de exemplar de alto valor da flora grega ou turca, visto que a cidade de Esmirna hoje pertence à Turquia, mas já foi domínio grego. Acredita-se que seja ela a cidade natal e na qual repousam os restos mortais de Homero, o escritor das duas mais famosas epopéias que registraram os mitos gregos – a *Iliada* e a *Odisséia*. Mas por que “rosa” de Esmirna? Reside aqui uma referência a um conto do dinamarquês Hans Christian Andersen, provavelmente escrito e publicado na década de 1840, logo após a visita que o escritor fez a essa e a muitas outras cidades gregas e turcas. Nele é narrada a história de uma

rosa que nasceu na campã de Homero e que sonha ser colhida por um estrangeiro, um cantor do Norte, da *terra das neblinas e das auroras boreais* que arranca-a, preme-a num livro e leva-a consigo para outra parte do mundo, para sua pátria distante (ANDERSEN, 2007). E assim acontece, no dia seguinte, após o despertar da rosa, o poeta do Norte a arranca, dá-lhe um beijo e leva-a consigo para sua terra: *Como uma múmia repousa agora o cadáver da flor na sua Ilíada e como em sonho ouve ela abrir o livro a dizer: “Eis uma rosa da campã de Homero!”*. Essa comparação é realmente interessante se soubermos que Machado de Assis guardava como relíquia um galho de carvalho, colhido pelo amigo Joaquim Nabuco, em missão diplomática em Roma (BARRACO-TORRICO, 2005. p. 28), da árvore que cresceu ao lado da campã do famoso poeta italiano Torquato Tasso. O engrandecimento da “rosa de Esmirna” é, enfim, uma comparação feita no discurso que remonta à Mitologia pois se refere à importância que muitos dão ao poeta que imortalizou grande parte dos Mitos – Homero.

Além de Homero, muitos outros grandes autores gregos ou romanos são citados, como Cícero (ASSIS, 1998. p. 113), expoente da oratória clássica que, por sua vez, possuía postura e gênio, além da paixão e capacidade de improvisação com as quais fazia seus discursos, mostrando-se dotado para a arte oratória. Seus textos transmitiram a tradição do pensamento grego. As suas próprias idéias sobre a arte da oratória, assim como uma história desta, expressaram-se em tratados escritos de forma dialogada, como *De Oratore*, *Brutus*, *Orator*, etc. Até nós chegaram quase um milhão de cartas escritas por ele sobre temas variados. Compara-se Cícero a Virgílio e Horácio pois acredita-se que ele desenvolveu a prosa latina até levá-la à perfeição, do mesmo modo que Virgílio e Horácio fizeram com a poesia.

Também o teatrólogo grego Ésquilo (525/24-456/55 a.C.) é convocado no texto machadiano pois famosa peça sua é citada no capítulo XCIX – “Na platéia”:

Multidão, cujo amor cobicei até à morte, era assim que eu me vingava às vezes de ti; deixava burburinhar em volta do meu corpo a gente humana, sem a ouvir, como o **Prometeu de Ésquilo** fazia a seus verdugos. Ah! tu cuidavas encadear-me ao rochedo da tua frivolidade, da tua indiferença, ou da tua agitação? Frágeis cadeias, amiga minha; eu rompia-as de um gesto de Gulliver.

Trata-se de referência explícita à “Prometeu acorrentado”, na qual os carrascos, por ordem de Zeus, amarram o titã Prometeu numa rocha no alto do monte Cáucaso, condenado, por ter auxiliado a humanidade. O suplício de Prometeu era ter o fígado comido por uma águia, e vê-lo regenerar-se e ser novamente devorado pela mesma águia, diariamente, até o final dos tempos. Ele se mantinha indiferente. Haverá, porém, a sua libertação, prevista por ele mesmo, em meio ao seu sofrimento, pois um herói semi-deus, Hércules, filho de Zeus e da rainha mortal Alcmena, o libertará, entre dois dos doze trabalhos, ao passar pelo Cáucaso. Na peça de Ésquilo, Prometeu apresenta-se completamente rebelde às ordens divinas e blasfema a toda proposta de submissão ao deus injusto e supremo do Olimpo. No texto machadiano, também *As viagens de Gulliver*, do escritor inglês J. Swift (1667-1745) é chamado ao diálogo. Nele temos como personagem principal o viajante Gulliver que chega a um país de anões – Liliput, e, nele, é considerado um gigante de força descomunal, como o titã Prometeu, na Mitologia grega.

Noutro trecho, localizado no Capítulo CXVII – “O Humanitismo”, o herói mitológico que liberta Prometeu do suplício é referido: *Daí a necessidade de cultivar e temperar o músculo. **Hércules** não foi senão um símbolo antecipado do Humanitismo*. (ASSIS, 1998. p. 143-4).

Enfim, a referência a personagens e ações já narradas nos mitos greco-romanos pontilham o texto machadiano de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, mescladas a outras referências, inclusive àquelas feitas a textos de históricos gregos, como Eliano, que escreveu *Histórias diversas*, que ficam entre a História e a ficção, e, portanto, resvalam nos Mitos, pois, no capítulo CLIV – “Os navios do Pireu” temos o seguinte trecho:

- 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 a todas as dracmas da **Hélade**. (ASSIS, 1998. p. 172)

Temos a referência ao episódio relatado pelo sofista e polígrafo romano Claudio Eliano (170-235, aproxim.) e ao filósofo grego Diógenes (413-323 a.C.) que vivia num barril por desprezar todos os bens materiais, levando consigo somente uma caneca para beber água. E, por fim, Machado alude ao nome dado à Grécia nos primórdios – “Hélade” – a Grécia do tempo mitológico, das histórias primitivas dos deuses fabulosos e dos heróis magníficos, capazes de feitos inimagináveis. Aqui História e Mito se misturam, pois os limites entre ficção e História são tênues, principalmente se imaginarmos que em textos como os de Eliano, escritos no primeiro século da era cristã, não se pode provar a existência histórica dos personagens e fatos, e muitas das *Histórias diversas* narradas por ele têm um fundo de ficção, mesma matéria que compõe os mitos.

Enfim, esses são os principais pontos da viagem à Mitologia greco-romana ou à cultura clássica detectados no romance estudado. É claro que existem outros e que maiores detalhes se pode dar de cada um deles, mergulhando mais profundamente na interpretação do diálogo intertextual e verificando até que ponto acontece a “carnavalização”, mas não é empreitada para o que pretende o presente artigo. Trabalho de maior fôlego está sendo realizado por nós como pesquisa de pós-doutorado.

De qualquer forma, mesmo que superficialmente abordadas, podemos perceber que as referências acima apontadas são muito significativas para o entendimento global do discurso machadiano, principalmente se vistas em conjunto com outras referências, como as apontadas por Francesca B. Toricco (2005) à Literatura e Cultura italianas e aquelas estudadas por Gilberto Pinheiro Passos (1996) à Literatura e Cultura francesas. Passemos a elas.

2. A viagem de Brás Cubas pelas referências à Literatura e Cultura Italianas:

O estudo da presença italiana na obra do escritor brasileiro já foi realizado por Francesca Barraco Torricco, como pesquisa de Mestrado, sob a orientação da Profa. Dra. Lucia Wataghin – USP – São Paulo), defendida em 2005, tem como base aquele realizado anteriormente por Edoardo Bizzarri, em *Machado de Assis e a Itália*, publicado em 1961. Francesca retoma e amplia os estudos de Bizzarri. Em sua dissertação, entre várias referências que aponta e interpreta, faz notar que em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* ocorre a alusão freqüente ao nome do poeta latino Publio **Virgílio** Marone (Mântua, 70 a. C. – Brindisi – 19 a. C.), autor da epopéia *Eneida*, que retomou as duas epopéias gregas atribuídas ao grego Homero – *Ilíada* e *Odisséia* – escritas, provavelmente, por volta do século VIII a. C.

A referência a Virgílio aparece de forma muito clara na atribuição do nome dado à personagem feminina de relevo no enredo, a futura amante do protagonista – Virgília, no momento em que o pai lhe revela os planos de vê-lo casado e deputado:

... 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 ... 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 saiu-me *Virgílio*, então continuei: Virgílio ... Meu pai, um pouco despeitado com aquela indiferença, ergueu-se, veio a mim, lançou os olhos ao papel...
- Virgílio! exclamou. És tu, meu rapaz; a tua noiva chama-se justamente **Virgília**. (ASSIS, 1998. Cap. XXVI, p. 58-9).

Em tal trecho, Motta (RAMOS, C. e MOTTA, S., 2006, p. 20), no estudo intitulado “A viagem de Brás Cubas na lombada de um livro *de ouro*”, afirma que se pode ver uma ligação com o épico, pois existe uma transformação paródica do texto e do nome de Virgílio em Virgília. Assim, no *nascimento inusitado da personagem a partir do nome e versos de um autor da tradição, chega-se à modernidade da consciência artística e, dentro dela, da importância do papel material do signo, por meio do qual a personagem emerge do grafismo da letra V*. Nesse nascimento, o nome Virgília aparece no exercício da palavra, pois personagem e narrativa são flagradas no momento da metamorfose na qual a referencialidade se curva à materialidade textual, já que essa é a natureza primeira de uma e de outra, ambas são matérias feitas de signos, da palavra impressa cuja vida depende completamente do ato complexo do processo de escritura-leitura.

Já na obra do italiano Dante Alighieri intitulada *Divina Comédia*, cuja escritura foi finalizada em 1321, Virgílio aparece como personagem, pois é o guia do narrador-protagonista Dante, pela viagem através do Inferno e do Purgatório, até as portas do Paraíso, no qual ele será guiado por Beatriz e por São Bernardo. Machado também dialoga com essa obra, no trecho em que narra o reencontro de Brás Cubas e Virgília, após terem tido um namorico, ela tê-lo preterido por Lobo Neves, promissor rapaz que lhe respondia à ambição de elevação política e social e com ele ter se casado. Os ex-namorados se reencontraram em reunião social, Virgília declarou sua intenção de dançar com ele – *O senhor hoje há de valsar comigo* - e assim o fizeram, e Brás declarou que: *Valsamos uma vez, e mais outra vez. Um livro perdeu Francesca; cá foi a valsa que nos perdeu. ... Um delírio*. (ASSIS, 1998. Cap. L, p. 81).

A comparação do início deste caso amoroso adúltero com o famoso caso amoroso contado na *Divina Comédia* de Dante Alighieri, no Canto V do “Inferno” (ALIGHIERI, 1989. p. 35-43), aquele de Francesca da Rimini e seu cunhado Paolo Malatesta é de uma ironia muito grande, pois o caso descrito por Dante foi verídico e aconteceu cerca de doze anos antes da escritura daquela obra. Francesca havia sido dada em casamento pelo pai (senhor de Ravena) ao senhor de Rimini – Gianciotto Malatesta – homem feio, grosseiro e disforme, porém guerreiro valoroso. O irmão de Gianciotto era Paolo, belo e refinado, que fazia companhia a Francesca durante as tardes nas quais liam diversas histórias. Numa dessas tardes, enquanto liam a história de Lancelot e de como ele se perdeu de amores por Guinevere, esposa do rei Artur, trocaram olhares de amor. Um trecho do livro mudou os seus destinos (por isso *um livro perdeu Francesca*), ao lerem a parte na qual Guinevere e sir Lancelot se beijam, Paolo, tremendo, beijou Francesca na boca, aí nasceu o grande amor dos dois. O marido inteirou-se desse amor e os matou, sem que tivessem sequer tempo para se arrependerem.

A ironia presente na comparação entre o amor de Francesca e Paolo e o de Brás e Virgília reside no fato de que a paixão dos dois casais ser bem diferente. Existe também nesse trecho de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, como já defendemos em trabalho anterior (RAMOS, 2001. p. 158), uma crítica ao romantismo ao ser ironizado o caso de amor de Francesca e Paolo e o de Lancelot e Guinevere. São dois casos românticos ao extremo, pertencentes à literatura mundial. Ao mesmo tempo em que o amor romântico é ironizado por meio da comparação, a ficção passa a ser tema e matéria literária, fazendo parte da retórica auto-reflexiva empregada no romance, isto é, o discurso que chama a atenção, a todo momento, para sua construção, por meio de diversos recursos, entre eles o da referência a outros discursos literários, isto é, ao diálogo intertextual.

3. As referências francesas em *Memórias póstumas*

Já a presença francesa nas *Memórias póstumas* foi enfocada por Gilberto Pinheiro Passos, no livro *A poética do legado* (1996), no qual trata das *freqüentes incursões no amplo domínio de uma vasta gama literária* (p. 11) que faz o narrador Brás Cubas, chamado por ele de *solteirão rico e desocupado do século XIX brasileiro*, relato que *vai de par com seu gosto confesso e profusamente ostentado, donde a mescla da ficção com outras ficções*. Passos aponta cerca de trinta e cinco refe-

rências ou citações que possuem uma gama de diversidade incrível e são de vital importância para um entendimento mais aprofundado do texto machadiano. Como já estão muito bem trabalhadas nesse estudo, limitamo-nos a citar uma dessas referências a título de exemplo e a fim de corroborar nossa hipótese de estudo.

No capítulo CXXXI das *Memórias póstumas*, intitulado “De uma calúnia”, existe a referência ao *amor-paixão de Stendhal*. Na verdade, em seu livro *De l’amour*, o famoso autor francês classifica quatro tipos de amor:

1º) **amor-paixão** é uma espécie de amor entrega, que leva os amantes a agirem até mesmo contra seus próprios interesses;

2º) **amor-simpatia** é uma espécie de amor apreciação, que se ajusta aos interesses dos amantes;

3º) **amor-sexo** é o amor carnal baseado na pura atração sexual e realizado completamente no plano físico, com a relação sexual e

4º) **amor- vaidade** é o amor que visa somente aos interesses dos amantes egoístas que querem o ser amado como objeto ou instrumento para elevar-se a si mesmo.

O trecho machadiano traz uma observação de Brás Cubas, que, depois de velho, reencontra Virgília, sua ex-amante num baile de 1855, muitos anos depois de terem terminado o caso amoroso e faz um comentário indiscreto que é ouvido por um amigo seu. Num curto diálogo com esse amigo, Brás assume discretamente seu antigo caso com aquela mulher e depois faz consigo mesmo observações sobre o sentimento do amor na perspectiva das mulheres e dos homens:

... Em pontos de aventura amorosa, achei homens que sorriam; ou negavam a custo, de um modo frio, monossilábico, etc., ao passo que as parceiras não davam por si, e jurariam aos Santos Evangelhos que era tudo uma calúnia. A razão desta diferença é que a mulher entrega-se por amor, ou seja o **amor-paixão de Stendhal**, ou o puramente físico de algumas damas romanas, por exemplo, ou polínias, lapônicas, cafres, e pode ser que outras raças civilizadas; mas o homem, – falo do homem de uma sociedade culta e elegante, – o homem conjuga a sua vaidade ao outro sentimento. Além disso, (e refiro-me sempre aos casos defesos), a mulher, quando ama outro homem, parece-lhe que mente a um dever, e, portanto, tem de dissimular com arte maior, tem de refinar a aleivosia; ao passo que o homem, sentindo-se causa da infração e vencedor de outro homem, fica legitimamente orgulhoso, e logo passa a outro sentimento menos ríspido e menos secreto ... (ASSIS, 1998. p. 155)

Este *homem de uma sociedade culta e elegante*, que parece ser o “homem modelo” ou o próprio Brás Cubas, é aquele, segundo ele, que gosta de divulgar os amores ilegais, para sobrepor-se aos outros, visto que assim se mostra superior a alguém de sua espécie, a outro homem, o marido traído ou a outrem que não foi capaz de ter ou manter amante. Assim, a espécie de amor que Brás realmente sentia por Virgília pode encaixar-se na espécie *amor- vaidade*, definido por Stendhal como amor voltado para si mesmo no qual a/o amante é simples instrumento para a própria elevação.

Passos (1996, p. 108-112), em seu capítulo intitulado “Amores, salões e política”, aponta outras ligações do texto machadiano com Stendhal, no tocante ao olhar da galanteria amorosa, sobre a força dos salões e das valsas como primeiro passo da relação amorosa e até na referência à *Divina Comédia* de Dante Alighieri, já citada no item anterior, que é realizada no discurso machadiano, pois, segundo ele: *Nada fica fora da relação especular, pois em pelo menos duas oportunidades de De l’amour, Stendhal cita versos de tal episódio da Divina Comédia, colocando-os, novamente, no ponto de encontro entre as obras.* (p. 111)

Assim, além de apontar mais de trinta presenças francesas, Passos estuda também uma referência italiana via referência francesa, isto é, Dante Alighieri por meio de Stendhal, retomado por Machado, pela voz de Brás Cubas, num entrelaçar-se de referências que vão dando forma ao texto e

vão compondo o estilo do autor, voltado para uma retórica diferente que se constrói por meio da “viagem” realizada pelas citações, pelas referências.

4. O diálogo constante é motor da viagem meta-ficcional machadiana

A nosso ver, o constante diálogo intertextual travado no discurso das *Memórias póstumas*, isto é, o convocar, a todo momento, a presença do outro, ou melhor, da referência à Literatura ou Cultura Clássica, Italiana ou Francesa, constitui uma espécie de retórica auto-reflexiva, pois ao trazer em seu seio outras narrativas ou referências a elas, o texto produzido desperta o leitor disponível² a tornar-se crítico, utilizando um discurso metalingüístico ou auto-reflexivo, como classifica Cintra (1985, p. 125) que reconhece em *Esau e Jacó* esta retórica. Acreditamos que ela está também presente nas *Memórias póstumas*, uma vez que a construção do discurso caminha para o sentido de *abrir o jogo da representação* (p. 124) com o propósito claro de *desnudamento do processo de construção da obra* (p. 123) ao encaixar metonimicamente nela trechos de outras obras, referências a outras narrativas ou elementos estrangeiros.

Passos (1995. p. 144-5, grifo nosso) afirma que:

Ao longo de toda a obra, somos observados por alguém, que nos envia mensagens veladas por **empréstimos vários**. E a última armadilha está na derradeira frase: “... não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria.” Uma leitura intertextual mostra a permanência do legado, ampliado com mais um bem: o romance realizado.

Esse romance realizado, construído por um discurso que ressoa outros discursos em seus “empréstimos vários” é o legado deixado. Motta (2006. p. 19-31) aponta a relação que o romance machadiano traça com os textos bíblicos e faz ver a questão estrutural que embasa a construção das *Memórias póstumas* como um “amálgama de várias formas” (p. 27). Ele também crê que, alegoricamente, o resultado da trama ficcional, com tantos empréstimos e amálgamas, tem como fruto a escritura do livro, e a ficção realiza a **metamorfose** do remédio (Emplasto Brás Cubas) em livro (*Memórias póstumas*). Desta forma, o diálogo constante com outros textos é um dos motores que movem o texto estudado e podemos verificar nele o que Bakhtin verificou nos romances de Dostoiévski, que se constrói como *o todo da interação entre várias consciências* (2005. p. 17) se considerarmos que cada empréstimo traz em si uma “consciência” diferente, que deve ser contraposta àquela do texto que a toma, no momento do reconhecimento da alteridade, ou melhor, da intertextualidade, e da interpretação mais profunda que o diálogo entre textos acarreta.

² Grosser (1986, p. 17-27) fala do pacto narrativo realizado entre leitor e autor, a fim de que uma obra seja fruída pelo primeiro, pensando nos conceitos de verossimilhança, credibilidade, verdade e possibilidade aplicados à produção narrativa literária, pois segundo ele *o público é o juiz supremo da verossimilhança de um texto* (p. 17, tradução nossa). Assim, ele distingue três modalidades de leitura: ingênua, disponível e crítica. A leitura ingênua é, segundo ele, operada por um leitor que se identifica totalmente com a história, personagens, e principalmente *se dispõe a aceitá-los como verdadeiro, ou melhor, aceita como verdadeira a história que lhe é proposta, mesmo em seus aspectos fictícios, mesmo quando é inteiramente fictícia* (p. 22, tradução nossa). É na leitura disponível que se estabelece o pacto narrativo, isto é, o leitor disponível, sabendo que a história é fictícia, comporta-se como se ela fosse verdadeira (*suspensão da incredulidade*) com a finalidade de *provar as sensações e as emoções que o autor se propõe despertar* (p. 17, tradução nossa). Já a leitura crítica, além de pressupor uma primeira leitura disponível, é uma releitura com modalidades particulares. Nesta modalidade, segundo ele, *o texto é percorrido ... de acordo com as exigências de análise: a leitura segue à frente ou volta a trecho anterior para confrontar expressões, para estabelecer relações de significado* (p. 24, tradução nossa), enfim, trata-se de uma leitura que visa à análise do texto e não somente a sua fruição por parte do leitor.

Conclusão

Enfim, a efusiva demonstração de conhecimento cultural e literário de elevado gosto do narrador-protagonista ao leitor vai muito além de ostentação ficcional de Brás Cubas para se instalar no mundo empírico como marca do discurso machadiano que se mune da presença de muitos outros discursos da tradição, como os da *Ilíada* e *Odisséia* ou *Eneida*, de Homero e Virgílio, assim como aqueles textos de Alighieri, Stendhal, Andersen, entre tantos outros, para levar o seu leitor a uma perspectiva auto-reflexiva, que faz ver o texto movido pelo motor intertextual de uma viagem por referências diversas que constroem a retórica auto-reflexiva, peculiar ao estilo discursivo machadiano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- [1] ALIGHIERI, D. **Divina Commedia**. Milão: Hoepli, 1989.
- [2] ANDERSEN, H. C. Uma rosa da camp de Homero. Disponível em: <http://guida.querido.net/andersen/conto-11.htm>. Acesso em 12/06/2007, às 15h40.
- [3] ASSIS, J. M. M. de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Ática, 1998. (Texto integral cotejado com a edição crítica do Instituto Nacional do Livro)
- [4] _____. **Obras completas**. v. I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1959. (Décima reimpressão realizada em 2004)
- [5] BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- [6] **Bíblia sagrada**. Tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.
- [7] CINTRA, I. A. **A retórica da narrativa em Machado de Assis (*Esaú e Jacó*)**. São Paulo: 1985. Tese (Doutorado em Letras – Área de Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- [8] **Dicionário de Mitologia Greco-Romana**. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- [9] GROSSER, H. **Narrativa: manuale/antologia**. Milão: Principato, 1986.
- [10] PASSOS, G. P. **A poética do legado: presença francesa em *Memórias póstumas de Brás Cubas***. São Paulo: Annablume, 1996.
- [11] RAMOS, C. e MOTTA, S. V. (Orgs.) **À roda de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*: leituras**. Campinas: Alínea, 2006.
- [12] RAMOS, M. C. T. **A representação em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*** São José do Rio Preto - SP: 2001. Tese (Doutorado em Letras – Área de Teoria da Literatura) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, UNESP – Campus de São José do Rio Preto – SP.
- [13] BARRACO-TORRICO, F. Machado de Assis e Giacomo Leopardi: la natura e l'uomo. **Revista de Italianística**, v. VI-VII, 2003. p. 113-123.
- [14] _____. **Presença italiana na obra de Machado de Assis e recepção do escritor brasileiro na Itália**. São Paulo, 2005. 128p. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Italiana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo – SP.