

Diego Raphael D’Azevedo Carreiro

Entre a galhofa e a melancolia: Machado de Assis e a tradição heróica- cômica

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Doutor em Letras na Área de Teoria da Literatura.

ORIENTADORA: Maria da Piedade Moreira de Sá

RECIFE

JANEIRO DE 2006

Diego Raphael D'Azevedo Carreiro

Entre a galhofa e a melancolia: Machado de Assis e a tradição heróica- cômica

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Pernambuco, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Doutor em Letras na Área de Teoria Literária.

ORIENTADORA: Maria da Piedade Moreira de Sá

RECIFE

JANEIRO DE 2006

Carreiro, Diego Raphael D'Azevedo

Entre a galhofa e a melancolia : Machado de Assis e a tradição herói-cômica / Diego Raphael D'Azevedo Carreiro. – Recife : O Autor, 2006.

195 folhas : il., fig.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Letras, 2006.

Inclui bibliografia.

1. Teoria da literatura - Paródia. 2. Carnavalização. 3. Humour. 4. Grotesco. 5. Poema-miscelânea. 6. Poema herói-cômico. I.Título.

**82.0
808**

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

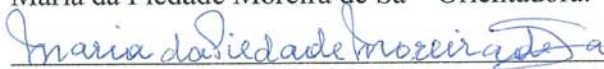
**UFPE
BC2006-216**

Diego Raphael D'Azevedo Carreiro

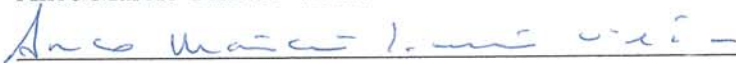
Entre a galhofa e a melancolia: Machado de Assis e a tradição herói- cômica

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da
Universidade Federal de Pernambuco, como parte dos requisitos para
obtenção do grau de Doutor em Letras na Área de Teoria da Literatura.

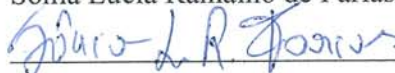
Maria da Piedade Moreira de Sá – Orientadora.



Anco Márcio Tenório Vieira




Sônia Lúcia Ramalho de Farias



Antonio Carlos Secchin



Moema Selma da Silva D'Andrea



RECIFE

JANEIRO DE 2006

RESUMO

Da década de 1970 até os dias de hoje, a crítica especializada tem mostrado que o discurso paródico e a aproximação carnavalesca do alto e do baixo, do sublime e do grotesco, do épico e do cômico, caracteriza a ‘segunda fase’ romanesca da obra de Machado de Assis, ignorando-se que a poética híbrida desejada pelo autor não se limitou à seara da prosa. Neste trabalho, estudamos, à luz dos conceitos de paródia e carnavalização, os poemas *Pálida Elvira* (1870) e *O Almada* (187-), com vistas a mostrar que neles Machado de Assis põe em prática, antes das *Memórias póstumas de Brás Cubas* – romance que, segundo Enylton de Sá Rego (1989: 165), não é outra coisa senão uma “re-escritura cômica do épico” –, a sua teoria da epopéia moderna, na qual, enviesadamente, se arma com os conceitos de paródia e apropriação. O resultado da análise identifica mais um traço de filiação na obra machadiana, ainda não devidamente registrada pela fortuna crítica do autor.

PALAVRAS-CHAVE:

Paródia, carnavalização, *humour*, grotesco, poema-miscelânea, poema herói-cômico.

RESUMEN

Desde la década de 1970 hasta los días de hoy, la crítica especializada ha mostrado que el discurso paródico y la aproximación carnavalesca de lo alto y de lo bajo, de lo sublime y de lo grotesco, de lo épico y de lo cómico, caracteriza la segunda fase romanesca de la obra de Machado de Assis, ignorándose que la poética híbrida deseada por el autor no se limitó al ámbito de la prosa. En este trabajo estudiamos, a la luz de los conceptos de parodia y carnavalización, los poemas *Pálida Elvira* (1870) y *O Almada* (187-), con vistas a mostrar que en ellos Machado de Assis pone en práctica, antes de las *Memórias póstumas de Brás Cubas* – romance que, según Enylton de Sá Rego (1989: 165), no es otra cosa que una “re-escritura cômica do épico” –, su teoría de la epopeya moderna, en la cual, oblicuamente, se arma con los conceptos de parodia y apropiación. Lo resultado identifica más un rasgo de filiación en la obra machadiana, aún no debidamente registrada por la fortuna crítica del autor.

PALABRAS CLAVE:

Parodia, carnavalización, *humour*, grotesco, poema-miscelánea, poema heroi-cómico.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Profa. Doutora Maria da Piedade Moreira de Sá, meus agradecimentos pelo estímulo, paixão e companheirismo com que trilhou, passo a passo, a feitura deste trabalho, e pela amizade construída neste período;

À Profa. Doutora Dóris Cunha, pela confiança em mim depositada;

À CAPES, pela bolsa concedida, que me possibilitou escrever a tese sem preocupação demasiada com as coisas do mundo;

Aos companheiros e companheiras de mestrado-doutorado, que me ajudaram a seguir em frente, sempre, meus agradecimentos.

A Maria Célia,
mãe.

A Raimundo Carrero,
pai.

A Rodrigo Carreiro,
irmão.

A Maria Nina,
sobrinha.

A Renata Soriano,
mulher-da-vida-inteira.

Em memória de:

Maria Lúcia da Cunha Azevedo,
tia, madrinha, professora, amiga
e

Joana Lucena,
dona-vovó.

*“Para atingir o alvo em tão árdua porfia,
Tinha a realidade e tinha a fantasia.
Dois campos! Qual dos dois? Seria duvidosa
A escolha do poeta? Um é de terra e prosa,
Outro de alva poesia e murta delicada.
Há tanta vida, e luz, e alegria elevada
Neste, como há naquele aborrecimento e tédio.
O poeta que fez? Tomou um termo médio;
E deu, para fazer uma dualidade,
A destra à fantasia, a sestra à realidade.”*

Machado de Assis

SUMÁRIO

Introdução.....	10
1. Carnavalização e dialogismo: Bakhtin e a teoria da paródia.....	16
1.1. Paródia e carnavalização da literatura.	16
1.2. Do riso alegre ao riso reduzido: a paródia moderna.....	31
1.3. A paródia e seus correlatos.	41
2. Entre Homero e Lord Byron: <i>Pálida Elvira</i>	56
2.1. Machado de Assis e a epopéia dos tempos modernos	56
2.2. <i>Pálida Elvira</i> e o poema-miscelânea	63
2.3. <i>Pálida Elvira</i> e o <i>humour</i> machadiano	90
2.4. O poema-miscelânea e o poema herói-cômico: a questão do grotesco ..	101
3. Sob o reinado de Momo: paródia e carnavalização em <i>O Almada</i>	109
3.1. O poema herói-cômico: das origens ao século XIX	109
3.2. Uma visão carnavalesca do carnaval	120
3.3. Paródia e carnavalização em <i>O Almada</i>	133
3.3.1. Utilização sistemática da paródia	133
3.3.2. O mundo às avessas.....	143
3.3.3. Fantástico experimental.....	149
3.3.4. A imagem da festa.	155
3.3.5. A imagem do riso	159
3.3.6. A representação do sonho.....	163
3.3.7. A imagem anticlerical do banquete	166
Considerações finais.....	177
Referências bibliográficas.	180
Índice de autores.....	190

Introdução

É ponto pacífico entre a crítica especializada que a partir de meados da década de 1870 a estrutura ficcional da obra machadiana opta por uma forma de representação dialógica, na qual se engendram os recursos da ironia, do humor e da paródia. Para Sonia Brayner (1979: 53), por exemplo, é por volta de 1877 que “Machado de Assis articula uma nova estratégia formal que opera sobre um sistema de deslocação de significantes, gerando a intertextualidade e a relação dialógica dos discursos”. De maneira semelhante pensa Valentim Facioli (2002: 49-50), para quem a obra machadiana, a partir de meados de 1870, sofreu maior influência da tradição da sátira menipéia e da “arte grotesca”, como o denunciam certos textos híbridos que Machado passou a publicar no período, “para os quais a reunião atual da sua *Obra completa* teve de inventar um título, ‘Miscelânea’, a fim de poder juntar material tão heterogêneo”.

Ainda segundo a maioria dos críticos, essa transformação se deu, inicialmente, no campo da crônica jornalística. Na visão de Sonia Brayner (1979: 60), foi sobretudo nas crônicas escritas entre 1877 e 1883 que uma “perspectiva dialógica” se instaurou no discurso narrativo machadiano – muito embora ela já existisse, por mais embrionária que fosse, desde o final da década de 1850, disso dando testemunho o próprio Machado de Assis (1997, v. III: 959) numa crônica de 1859, na qual classifica o folhetinista como “a fusão admirável do útil e do fútil, o parto curioso e singular do sério, consorciado com o frívolo”, elementos que, “arredados como pólos, heterogêneos como água e fogo, casam-se perfeitamente na organização do novo animal”.

Ainda em meados da década de 1870, Machado passou a exercitar o consórcio do ‘sério’ com o ‘frívolo’ na seara do conto. Esse processo teve início com a publicação de *A chinela turca*, em 1875, e da primeira versão de *Uma visita de Alcibíades*, em 1876, os quais figurariam depois em *Papéis avulsos*, de 1882, que, segundo John Gledson (1998: 27), é a “mais notável coletânea de Machado, a mais original e radical”, a qual “representa para o Machado contista o que as *Memórias póstumas de Brás Cubas* representaram para ele como romancista” (1998: 36), e que “sem dúvida nunca mais se repetiria” (1998: 37) ao longo da carreira literária de Machado.

Curiosamente, porém, é em *O machete*, de 1878 – conto não incluído em *Papéis Avulsos* – que Gledson vislumbra uma definição para um “problema estilístico ou de gênero” que obsedou o pensamento de Machado no “momento central” de sua produção literária: a mistura do ‘sério’ e do ‘frívolo’. Gledson apóia a sua idéia na seguinte

afirmativa do violoncelista Inácio, protagonista do conto: “Penso em fazer alguma coisa inteiramente nova; um concerto para violoncelo e machete” (Assis, 1997, v. II: 863). Ou seja, “algo sério e profundo, e ao mesmo tempo leve e zombeteiro: uma mistura, também, do local brasileiro com o tradicional europeu” (Gledson, 1998: 28).

Mas é com a publicação das *Memórias póstumas de Brás Cubas* – inicialmente em capítulos na *Revista Brasileira*, ao longo de 1880, depois em livro no ano seguinte – que a procura de Machado por uma poética que aglutinasse harmoniosamente o sério e o cômico – ou ainda o nacional e o estrangeiro, como quer John Gledson – é cristalizada de maneira definitiva.

Logo no prólogo *Ao leitor*, o ‘defunto-autor’ Brás Cubas confessa ter escrito as suas *Memórias* com a “pena da galhofa e a tinta da melancolia” (Assis, 1997, v. I: 513), alertando em seguida para a feição incomum “desse conúbio”, o que fatalmente levará “a gente grave” a achar “no livro umas aparências de puro romance, ao passo que a gente frívola não achará nele o seu romance usual”. Ainda no mesmo prólogo, Brás Cubas confessa ter tomado como modelo formal para a sua narrativa os romances de Laurence Sterne e Xavier de Maistre, cuja maior particularidade estilística é a mistura do sério e do cômico.

Mesmo não sendo uma influência assumida por Machado, a crítica (Gomes, 1949; Merquior, 1972; Sá Rego, 1989) tem mostrado o quanto as *Memórias póstumas* devem às sátiras de Luciano de Samósata e às obras dos humoristas ingleses do século XVIII, sobretudo Henry Fielding, que se caracterizam estilisticamente pela fusão de elementos contrastantes.

Até o momento, porém, tem-se ignorado que a poética híbrida almejada por Machado não se limitou à seara da prosa, e que uma análise sistemática de poemas como *Pálida Elvira* (1870) e *O Almada* (187-) mostra que o hibridismo característico das *Memórias póstumas de Brás Cubas* já havia sido posto em prática também em sua poesia. Por que, então, no atual estágio dos estudos machadianos, não se empreendeu um trabalho nesse sentido?

Como poeta, Machado de Assis é ainda muito pouco estudado. Se, diz a crítica, não lhe falta a correção métrica e vocabular dos versos, escapa-lhe o que há de mais substancial: a poesia. São versos frios, excessivamente intelectuais, ou, numa palavra, versos parnasianos a revestir idéias românticas. Essa visão, exata até certo ponto, tem sido, desde sempre, um dos principais entraves a afastar leitores de toda a casta da poesia machadiana.

Não resta dúvida, também, que os altos vôos alcançados por Machado na prosa pós-*Memórias póstumas de Brás Cubas* ajudaram a relegar a sua poesia a segundo plano. A idéia de que o Machado de Assis prosador supera em muito o Machado de Assis poeta vem de longa data. Em livro publicado em 1901, Sílvio Romero (2003: 254) já dizia que o poeta Machado de Assis era “muito inferior ao romancista”, opinião igualmente defendida por Múcio Teixeira (2003: 236), que numa resenha publicada entre os dias 20 e 27 de maio de 1901 no *Jornal do Brasil* acerca da publicação das *Poesias completas*, de Machado, escreveu:

A verdade, porém, é esta: há no Sr. Machado de Assis um bom prosador a amparar um medíocre poeta, ou, para melhor dizer, um correto versejador. Mas fazer versos, embora bem metrificadas, como ensina o compêndio, não é ter poesia, que é precisamente o que falta neles.

Esse é também o pensamento de um autor do quilate de Manuel Bandeira (1997: 11), que enxerga no Machado de Assis poeta “uma vítima” não apenas do Machado de Assis romancista como do Machado de Assis cronista, embora reconheça haver nas *Ocidentais* – último livro de versos publicado por Machado, incluído nas *Poesias completas*, de 1901 – “uma dúzia de poemas que têm a mesma qualidade dos seus melhores contos e romances”.

É propósito deste trabalho sublinhar a importância das obras em verso de Machado de Assis, e mais especificamente dos poemas *Pálida Elvira* e *O Almada*. Trata-se de fazer ver que neles Machado põe em prática, antes das *Memórias póstumas de Brás Cubas* – ponto culminante da tradição herói-cômica a que Machado dá início com a publicação de *Pálida Elvira*, poema-miscelânea de linhagem byrônico-azevediana –, as características que iriam marcar as suas obras da ‘segunda fase’, isto é, o discurso paródico e a aproximação carnavalesca do alto e do baixo, do sublime e do grotesco, do épico e do cômico.

Para atingir esse objetivo, dividimos a nossa tese em três capítulos: no primeiro, procuramos fazer um levantamento histórico-crítico da prática cômico-paródica da Antigüidade greco-romana à Idade Moderna, e mostrar como a paródia está relacionada à carnavalização da literatura. Para isso, recorreremos aos estudos empreendidos pelo teórico russo Mikhail Bakhtin nos livros *Problemas da poética de Dostoiévski* (1997), *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (1993) e *Questões de literatura e de estética* (1998). Ainda no primeiro capítulo, mostramos como Bakhtin e outros teóricos

vêm a paródia e alguns de seus correlatos (= estilização, paráfrase, apropriação etc.) em nível discursivo.

No segundo capítulo, procuramos, num primeiro momento, apresentar a teoria da epopéia moderna desenvolvida por Machado de Assis em algumas crônicas e críticas literárias, e expor como, segundo Enylton de Sá Rego (1989: 165), Machado pôs em prática tal teoria nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que são, na sua ótica, uma “re-escritura cômica do épico”. Em seguida, mostramos como, antes das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Machado aplicara a sua teoria da epopéia moderna no poema-miscelânea *Pálida Elvira*, publicado pela primeira vez em *Falenas*, de 1870. Na terceira seção, analisamos o fenômeno do riso reduzido em *Pálida Elvira*, recorrendo não só ao que a crítica tem escrito desde a publicação das *Memórias póstumas de Brás Cubas* sobre o humorismo machadiano como à definição de *humour* tal como oferece Luigi Pirandello (1996). Na quarta e última seção, vemos de que ponto de vista o poema-miscelânea se assemelha ao poema herói-cômico e este aos gêneros carnavalizados do sério-cômico, sobretudo a sátira menipéia ao estilo de Luciano.

No terceiro e último capítulo, fazemos (1) uma breve exposição histórico-crítica do poema herói-cômico, gênero a que *O Almada* está filiado, e (2) uma leitura de duas crônicas nas quais Machado de Assis desenvolve a sua compreensão tanto do carnaval quanto do riso, para em seguida demonstrar como Machado (1957a: 430) parodiou “o tom, o jeito e as proporções da poesia épica” em *O Almada*. A função dos elementos de carnavalização no poema – o mundo às avessas, o fantástico experimental, a imagem da festa, a imagem do riso, a representação do sonho e a imagem anticlerical do banquete – também será objeto da nossa análise.

Observamos, por fim, que utilizamos para este trabalho o texto de *Pálida Elvira* e de *O Almada* estabelecido por Ary de Mesquita para o volume 18 das *Obras completas de Machado de Assis*, publicadas pela Editora Jackson, em 1957, pois, até onde pudemos pesquisar, é o mais confiável de quantos existem de ambos os poemas, à exceção, talvez, no caso de *Pálida Elvira*, do texto das *Poesias completas* publicado pela Civilização Brasileira/MEC, em 1977, que se equivalem. Nada pudemos fazer quanto ao texto de *O Almada*, apenas parcialmente transcrito pela edição crítica da Civilização Brasileira/MEC. A razão está na *Introdução crítico-filológica*:

Na *Revista Brasileira*, de 15.10.879, foram publicadas as estrofes II a XV do canto III [de *O Almada*]. Nessa publicação, a peça se intitulava A

ASSUADA, e levava o subtítulo: “Poema herói-cômico”. Era, também, precedida de nota explicativa.

Em *A Estação*, de 15.8.885, foram publicadas as estrofes VIII e XIII do canto V, sob o título TRECHO DE UM POEMA INÉDITO.

Do poema, que M. de Assis deixou incompleto, a Academia Brasileira de Letras possui o manuscrito, constante de 11 cadernos soltos em papel almaço, com uma “Advertência” e notas.

Neste volume publicam-se, apenas, as estrofes II a IX e parte da I, que constituem, em *D* [1ª edição das *Poesias completas*, de 1901], a peça VELHO FRAGMENTO. Por dois motivos:

1º - Embora, na época, já tivessem sido publicados outros largos trechos do poema, M. de Assis selecionou apenas aquelas estrofes para a edição de *Poesias Completas*;

2º - É intenção da Comissão Machado de Assis dar a público edição fac-similar da obra, sendo, pois, redundância, incluí-la em sua totalidade¹. (Assis, 1977: 84)

Não recorremos, igualmente, à célebre edição da *Obra completa* de Machado de Assis publicada pela Editora Aguilar, porque mutila em diversos pontos o texto de *Pálida Elvira*, e, no caso de *O Almada*, altera consideravelmente o texto do manuscrito, preservado por Mesquita, por razões colocadas nas *Notas especiais relativas à fixação do texto*, de autoria de J. Galante de Souza:

O texto presente [de *O Almada*] baseia-se no do manuscrito autógrafo, com exceção dos seguintes passos: canto I, estrofe III, versos 1-10, e canto III, estrofes II a IX, em que preferimos o texto das *Poesias Completas*, a exemplo do que já fizera o editor de *Outras Relíquias*, por nos parecer que esse texto mais fielmente representa a vontade do autor; canto III, estrofe X, em que adotamos o texto da *Revista Brasileira*, por havermos encontrado incompleta tal estrofe do manuscrito, pertencente hoje à Academia Brasileira de Letras, evitando assim a reprodução do texto de *Outras Relíquias* onde o último verso se acha sem o seu complemento métrico na estrofe seguinte. Em vista disso, ocorre, às vezes, pequena divergência entre o texto do poema e o citado nas *Notas do autor*. (Assis, 1997, v. III: 1.122)

Esperamos, ao concluir este trabalho, trazer alguma contribuição aos estudos da poesia machadiana, tão preconceituada e, talvez por isso, tão marginalizada. Urge, sem

¹ A prometida edição fac-similar de *O Almada* jamais foi levada a cabo pela Comissão Machado de Assis.

dúvida, reavaliá-la, para bem se apreciar afirmativas como esta, de Jean-Michel Massa (1971: 414): “Apesar de sua enorme produção em verso, Machado de Assis não possuía realmente temperamento de poeta”, ou esta, de César Leal (1986: 110): “Uma convivência mais intensa com a obra poética de Machado é fundamental para um jovem poeta bem dotado, que tenha intenção de escrever poesia durante toda a sua vida. Seus ensinamentos são de grande valor pois ele é o mais perfeito poeta da língua portuguesa do século XIX”. Este trabalho, embora contemple apenas parte da poesia machadiana, é um modesto esforço para reanimá-la.

1. Carnavalização e dialogismo: Bakhtin e a teoria da paródia

Neste capítulo, procuraremos fazer um levantamento histórico-crítico da prática cômico-paródica da Antigüidade greco-romana à Idade Moderna, e mostrar a relação entre paródia, carnavalização e dialogismo. Para isso, dividimo-lo em três seções: na primeira, examinamos, à luz de Bakhtin, o desenvolvimento da paródia nos principais gêneros carnavalizados da Antigüidade greco-latina, da Idade Média e do Renascimento, mostrando de que maneira o teórico russo define a ‘carnavalização da literatura’; na segunda, tratamos do declínio que o riso carnavalesco sofreu a partir da segunda metade do século XVII, terminando por assumir, a partir dessa data, segundo Bakhtin e Georges Minois (2003), a forma de humor, sarcasmo e ironia. De acordo com o pensamento dos dois críticos, tal mudança teve como conseqüências a quase total extinção do carnaval e uma redução do caráter carnavalesco da paródia. Procuramos mostrar, com base em Umberto Eco (1985, 2003) e Beth Brait (1996), entre outros autores, que, na realidade, o que o riso carnavalesco representava para a Idade Média e o Renascimento, a ironia representa para a Idade Moderna, período em que se situa a obra de Machado de Assis; na terceira e última seção, fazemos uma análise da paródia e de alguns de seus correlatos em nível discursivo, como se definem e de que maneira se realizam. Além de Bakhtin, apoiar-nos-emos, entre outros, em Affonso Romano de Sant’Anna (2002) e Linda Hutcheon (1985).

1.1. Paródia e carnavalização da literatura

Em *Da pré-história do discurso romanesco*, Bakhtin (1998) defende a tese de que o riso e o plurilingüismo foram os fatores de maior importância para o livre desenvolvimento da palavra romanesca, aos quais a paródia estava intimamente relacionada. Para demonstrar o seu ponto de vista, reflete breve, mas consistentemente, acerca da paródia, cujas raízes, segundo ele, se prendem à literatura greco-romana, aos dramas satíricos, às epopéias burlescas, às atelanas e aos mimos, que escarneciam do discurso autoritário para mostrar o quanto este era limitado.

De acordo com Bakhtin (1998), na Antigüidade greco-romana não havia sequer um tipo de discurso direto, fosse ele literário, retórico, religioso, filosófico ou popular, que não possuísse o seu duplo ‘paródico-travestizante’, em alguns casos tão consagrado quanto o seu modelo. O drama satírico, por exemplo, também denominado ‘quarto drama’ por suceder a trilogia trágica, desenvolvia sob o ângulo de visão cômico os mesmos motivos dos temas mitológicos, parodiando-lhes as mais eminentes figuras,

como Ulisses, sinônimo de grande inteligência e astúcia no plano elevado, mas no cômico, de insanidade; ou Hércules, a mais popular figura dentre todas – e não só na Grécia como em Roma e posteriormente em Bizâncio. Nos dramas satíricos, Hércules, que vencera a morte e descera ao mundo das sombras, um semideus poderoso e quase invencível, era representado como farsante, glutão, bêbado e brigão, mas sobretudo, igualmente a Ulisses, como louco.

Em *História do riso e do escárnio*, Georges Minois (2003) mostra o quanto o riso do drama satírico estava relacionado ao riso coletivo e organizado das festas em louvor de Dioniso na antiga Grécia, as quais se desdobravam em quatro: as Dionísias rurais, as Lenéias, as Antestérias e as Dionísias Urbanas ou Grandes Dionísias, durante as quais, em 501 a.C., surgiu o concurso de tragédia e, por conseqüência, a apresentação do drama satírico. Na passagem a seguir, Minois (2003: 36) ressalta, ao lado do burlesco, o caráter paródico do drama satírico:

Aliás, os autores trágicos também praticam o cômico: além das três tragédias, eles devem apresentar uma curta peça familiar, o drama satírico, que é representado pelos mesmos atores, utiliza a mesma métrica e o mesmo vocabulário, mas desenrola-se em cenário campestre. A peça é animada por um coro de sátiros, personagens fantasmagóricos, companheiros de Dioniso e dirigidos por um bêbado híbrido, Silênio. Seres lúbricos, eles exibem a sua animalidade: dotados de um sexo em ereção e de uma cauda de cavalo, eles põem em cena um universo paródico e burlesco, no qual alguns vêem o prolongamento de cultos zoomórficos.

Para Bakhtin (1998: 374), a presença marcante do drama satírico no meio literário grego é sinal incontestável de que o pensamento helênico não via nenhuma blasfêmia nas criações paródico-travestizantes dos mitos nacionais. Não é por acaso que atribuíam a Homero, o maior e mais respeitado poeta grego da época, a composição paródica da famosa epopéia burlesca – e primeiro exemplo do que mais tarde se chamaria ‘poema herói-cômico’ – *Batracomiomaquia*, ou *A batalha dos ratos e das rãs*, além do poema cômico *Margites*, cuja importância para o desenvolvimento da comédia foi atestada por Aristóteles na *Poética* (1973: 446). Hoje em dia, restam breves fragmentos do *Margites*, mas a partir deles pode-se aventar a hipótese de que a personagem homônima era uma espécie rudimentar de anti-herói picaresco. Num desses fragmentos, o texto diz que Margites sabia de muitas coisas, “mas tudo sabia mal” (Homero, 1947: 183). Em outro, lê-se: “Não o fizeram os deuses cavador nem lavrador,

nem capaz de outra coisa qualquer: faltava-lhe engenho e arte” (1947: 183). Analisando, então, as elaborações paródico-travestizantes da antiga Grécia, Bakhtin conclui que ela tinha por função principal inserir o riso e a crítica na seriedade do discurso direto elevado, sustentando, com isso, a antiga dualidade da palavra.

Em Roma, onde a paródia era da mesma forma variada e rica, as funções do drama satírico eram realizadas pela atelana, teatro de cunho popular nascido no século I a.C., cujo nome provém da região em que se originou, Atela, na Campânia, e cuja linguagem era “quase incompreensível para o público culto” porque ela deveria lutar, “no espetáculo e no desmedido, contra a concorrência do circo” (Minois, 2003: 103). Foi ainda nessa época, isto é, durante o império de Sila, que a atelana ganhou refinamento literário e texto completo, começando, a partir daí, a ser representada após a tragédia, no *exodium*, sendo em seguida substituída pelo mimo, “primeiramente uma representação realística de uma cena singular da vida popular e, mais tarde, desenvolvida como uma farsa dramaticamente construída” (Curtius, 1996: 509),



Ilustração 1

podendo ser representado por um ou mais ator ambulante, que devia dominar o ‘mínimo’ de habilidades cênicas, como imitar a voz dos animais, parodiar os gestos típicos dos escravos, dos estrangeiros, etc. A Ilustração 1, reproduzida por Thomas Wright (1875: 29) em sua *Histoire de la caricature et du grotesque dans la littérature et dans l’art*, retrata um ‘mimo’ em ação: ele está nu e ‘mascarado’ – o enorme nariz do ator conduz Wright a essa interpretação². Leva na mão direita um saco

com objetos que ressoam quando sacudidos e na mão esquerda, um *crotalum*, instrumento “empregado especialmente nas danças satíricas e burlescas, muito populares entre os romanos”.

Além de orientar o drama satírico, a epopéia burlesca, a atelana e o mimo, a paródia, sempre associada ao riso, também era elemento imprescindível dos gêneros do sério-cômico – do grego *spoudogšloion* –, conforme esclarece Bakhtin em *Epos e romance* (1998: 412) e principalmente em *Problemas da poética de Dostoiévski* (1997: 107), no qual afirma ser o estilo do sério-cômico o primeiro exemplo de literatura

² O livro de Wright consta na catalogação dos livros da biblioteca de Machado de Assis feita por Jean-Michel Massa (2001: 36) e Glória Vianna (2001: 152).

carnavalizada, nesse passo brevemente definida pelo teórico russo como a “literatura que, direta ou indiretamente, através de diversos elos mediadores, sofreu a influência de diferentes modalidades de folclore carnavalesco (antigo ou medieval).”

Nos dois textos supracitados, Bakhtin mostra que, além dos mimos de Sófron, os antigos incluíam nos gêneros do sério-cômico, entre outros, os diálogos socráticos, a literatura dos simpósios, os panfletos, a fábula, a sátira latina e a poesia bucólica, isto é, todos os gêneros que não se enquadravam na unicidade estilística da literatura considerada séria, da epopéia, da tragédia e da retórica. Segundo Curtius (1996: 509), foi a partir das leituras públicas dos cínicos e estóicos, no séc. III a.C., que se desenvolveu o estilo do sério-cômico, sendo muito imitado por Horácio em suas sátiras, daí a comicidade servir, nesses gêneros, “como nos sermões cristãos do fim da Idade Média, para *ridendo dicere verum*.”

Mas, se em *Epos e Romance*, Bakhtin (1998: 412) mostra que os gêneros do sério-cômico são “autênticos predecessores do romance” e discorre sobre eles na tentativa de comprovar essa tese, em *Problemas da poética de Dostoiévski* (1997: 107-108) os analisa sob a perspectiva da carnavalização literária, para isso destacando as seguintes características: 1) ao contrário do que ocorria nos discursos diretos elevados, os gêneros do sério-cômico ofereciam um tratamento novo e muito especial da realidade, interpretando-a e formalizando-a a partir da atualidade viva, ou seja, do dia-a-dia; 2) os gêneros do sério-cômico não se baseavam na lenda, mas na experiência e na fantasia livre, isto é, neles não havia o distanciamento épico ou trágico, mas, muito pelo contrário, o contato imediato dos seus coetâneos vivos e não do passado das lendas e dos mitos, que se transformavam, muitas vezes, em alvos de crítica; 3) a terceira característica se refere à deliberada heterogeneidade de estilos e de vozes desses gêneros, que recusavam a locução unívoca da epopéia e da tragédia. Antes, mesclavam o sublime e o vulgar, a seriedade e o gracejo, empregando vários gêneros intercalados, inclusive paródias de gêneros elevados e citações totalmente recriadas em paródia. Eram, em suma, bivocais, ambivalentes, e encontraram na sátira menipéia, considerada pelos antigos como legítimo componente dos gêneros do sério-cômico, o seu maior e melhor representante.

Segundo Bakhtin (1997: 112), a sátira menipéia é muito mais ramificação do que simples fruto da desintegração do diálogo socrático, como comumente se afirma, apresentando em relação a este, contudo, uma diferença considerável: as raízes dela estão mais diretamente fixadas no folclore carnavalesco. Nascida, ao que tudo indica,

antes do século I a.C., a menipéia foi praticada por inúmeros escritores da época, como Antístenes, Bión de Boristenes, Menipo de Gádara – que lhe deu melhor definição e daí emprestar seu nome ao gênero –, Varrão, Sêneca, Luciano de Samósata e Boécio, além de Petrônio e Apuleio, cujas obras – respectivamente *Satiricon* e *O asno de ouro* – eram, na ótica de Bakhtin (1997: 113), uma sátira menipéia “desenvolvida até os limites do romance”.

Quintiliano, talvez o primeiro a refletir mais sistematicamente sobre a sátira menipéia, defendeu a tese de que ela se distinguia da sátira romana por seu caráter ‘prosimétrico’, isto é, por conter uma mescla de prosa e verso, tese que, segundo Enylton de Sá Rego (1989: 29), tem sido até hoje defendida por grande parte dos classicistas e teóricos literários, como é o caso de Northrop Frye (1973: 303), que na sua *Anatomia da crítica* escreve:

A sátira menipéia parece ter-se desenvolvido da sátira em verso por meio da prática de acrescentar-lhe interlúdios em prosa, mas nós a conhecemos apenas como uma forma de prosa, embora um de seus traços recorrentes, visto em Peacock, seja o uso de verso incidental.

Este não é certamente o pensamento de Bakhtin (1997: 114), que encontrou na menipéia nada menos que quatorze particularidades, relacionadas nesta ordem: 1) na menipéia, o elemento cômico é intensificado, embora em algumas delas, como na *Consolação da filosofia*, de Boécio, por exemplo, o riso seja reduzido; 2) a menipéia liberta-se das limitações historiográficas e memorialísticas que tanto caracterizavam o diálogo socrático; 3) na menipéia, a fantasia mais absurda e a aventura criam situações excepcionais a fim de provar a idéia filosófica do herói; 4) na menipéia, a fantasia livre, o simbolismo e, às vezes, o elemento místico-religioso conjugam com um naturalismo de submundo; 5) na menipéia, a audácia da fantasia e da invenção se combina com um universalismo filosófico e com uma extrema capacidade de ver o mundo; 6) relacionada ao universalismo filosófico, surge na menipéia uma estrutura triplanar: terra, Olimpo e inferno, bastante evidente na *Apocoloquintose do divino Cláudio*, de Sêneca, por exemplo; 7) é comum aparecer na menipéia um certo tipo de ‘fantástico experimental’, a observação feita de um ponto de vista inusitado; 8) na menipéia surge também uma experimentação psicológico-moral do herói; 9) na menipéia são comuns as cenas de escândalo, de conduta excêntrica, de discursos e aparições inoportunas; 10) a menipéia é repleta de contrastes agudos e jogos de oxímoro; 11) na menipéia também são incluídos

elementos de utopia social: sonhos ou viagens a países desconhecidos; 12) ainda é típico na menipéia o uso de gêneros intercalados: cartas, discursos oratórios, simpósios, etc., mais a fusão da prosa e do verso; 13) esta característica reforça a multiplicidade de estilos e pluritonalidade comum da menipéia; 14) a última particularidade da menipéia enumerada por Bakhtin (1997: 118) é a “publicística atualizada”, ou seja, ela é uma “espécie de gênero ‘jornalístico’ da Antigüidade, que enfoca em tom mordaz a atualidade ideológica”.

Essa grande quantidade de características e elementos da menipéia sugerida por Bakhtin – que, segundo Boris Schnaiderman (1982: 71), foi injustamente combatida por Vítor Chklóvski –, à primeira vista tão díspare e tão heterogênea, tinha como princípio unificador a percepção carnavalesca do mundo, e embora grande parte das menipeias apresentasse essas características, o gênero não se encerrava num círculo fechado, isto é, não se obrigava a desenvolver todas essas particularidades. Antes, era profundamente flexível, capaz de incorporar gêneros como a diatribe e o solilóquio, além do simpósio, e penetrar como componente nos gêneros elevados.

A diatribe, “forma agressiva e amarga de crítica social” (Minois, 2003: 87), cuja criação os antigos atribuíam a Bión de Boristenes, era um gênero retórico caracterizado pelo diálogo entre o falante e um interlocutor ausente. O solilóquio também era determinado por um enfoque dialógico, mas do falante consigo mesmo. Antístenes, Epicteto e Sto. Agostinho, entre inúmeros outros, o praticaram com mestria – a grande contribuição do solilóquio, não só no que concerne à menipéia, foi permitir ao homem se conhecer interiormente. O simpósio, gênero puramente carnavalesco, era o diálogo encetado no transcorrer dos festins, onde os homens se encontravam livres de qualquer grilhão social ou cultural, podendo mesmo inserir em seus discursos o alto e o baixo, o elogio e o impropério.

Mais sucinto do que Bakhtin, Enylton de Sá Rego (1989), ao estudar a relação entre a obra de Luciano de Samósata e a prosa romanesca da ‘segunda fase’ de Machado de Assis, detectou cinco características particulares na menipéia, que ele prefere chamar de “tradição luciânica” (1989: 2) porque, diz o autor, a sátira menipéia se expandiu no mundo literário ocidental principalmente a partir de obra de Luciano, que chegou a ser traduzida quase na íntegra do grego para o latim por Erasmo de Rotterdam e Thomas Morus no século XVI. Para Sá Rego, a paródia era elemento indispensável do *corpus lucianum*, e portanto da sátira menipéia, cujas particularidades são: 1) criação – ou continuação – de um novo gênero literário por mesclar não apenas a

prosa e o verso, mas também, e sobretudo, a comédia e o diálogo filosófico; 2) utilização contínua da paródia dos gêneros clássicos e contemporâneos; 3) liberdade frente à história e aos ditames da verossimilhança; 4) o caráter *spoudogeloion* e não-moralizante de grande parte das sátiras; 5) utilização do ponto de vista de um observador distanciado, ou *kataskopos*.

Sá Rego, tanto quanto a maior parte dos críticos, comunga com a idéia de Bakhtin sobre a influência que a obra de Luciano exerceu sobre a literatura do Renascimento. Antes de aí chegar, porém, Bakhtin assinala que a menipéia, como gênero literário, influenciou parte da literatura cristã antiga, relacionada por sua vez à aretologia, que nos primeiros séculos d.C. se desenvolveu na órbita da menipéia. Com a mesma intensidade, a menipéia foi absorvida pela literatura bizantina, e não parou de se infiltrar na produção literária de outros momentos históricos. Na Idade Moderna, é perceptível nas obras de Voltaire, Diderot, Hoffman e, entre inúmeros outros, Robert Burton, cuja *Anatomy of Melancholy* é, segundo Northrop Frye (1973: 306), a “maior sátira menipéia da literatura inglesa antes de Swift”. Por essa razão, Frye (1973: 359) acredita ser mais conveniente chamar, nos tempos modernos, a menipéia de ‘anatomia’, cuja definição seria:

ANATOMIA: Forma de ficção em prosa, tradicionalmente conhecida como sátira menipéia ou à Varrão e representada pela *Anatomy of Melancholy* de Burton, caracterizada por grande variedade de assuntos e forte interesse em idéias. Em formas mais curtas, tem amiúde uma *cena* (ceia) ou simpósio como cenário, e interlúdios em verso.

Sá Rego (1989: 79), para quem Frye foi um dos poucos críticos que analisaram a *Anatomy of Melancholy* como sátira menipéia, também se dedicou a comprovar que o livro de Burton se inclui naquilo que chama “tradição luciânica”, ressaltando nele, entre outras características, a função da paródia.

Se é indiscutível a presença da menipéia na produção literária da Idade Moderna, tampouco se discute o papel que exerceu na Idade Média – não diretamente, mas através de gêneros como o ‘diálogo no limiar’, sobre o qual falaremos no terceiro capítulo – e no Renascimento, períodos em que a literatura séria ou cômica, em língua latina ou vulgar, sofria mais influência da linguagem das festividades carnavalescas, que, para Bakhtin (1993: 10), se caracterizava, sobretudo, “pela lógica original das coisas ‘ao avesso’, ‘ao contrário’, das permutações constantes do alto e do baixo (‘a roda’), da face

e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões”. Sendo assim, a menipéia não demorou a presentificar-se “na literatura medieval parodística e semiparodística acentuadamente carnavalizada” (Bakhtin, 1997: 136).

Um texto que representa bem esse tipo de literatura é a *Coena Cypriani – Ceia de Ciprião* –, uma das obras paródicas mais antigas e célebres da Idade Média, que verteu em linguagem carnavalesca toda a Bíblia. Também muito importante e difundida foi a *Vergilius Maro grammaticus*, segundo Bakhtin (1993: 12) uma semiparódia da gramática latina e, ao mesmo tempo, uma paródia dos saberes escolásticos e científicos do começo da Idade Média. Essas duas obras, situadas entre a Antigüidade e a Idade Média, inauguraram a literatura cômico-paródica medieval em língua latina e mantiveram-se muito populares até o Renascimento.

Apresentando o mesmo espírito paródico-carnavalesco da *Coena Cypriani* e da *Vergilius Maro grammaticus*, havia também a *parodia sacra*, exercida “sob a cobertura legalizada do riso” (Bakhtin, 1997: 127) na Idade Média. Consistia em parodiar os rituais e textos sagrados:

Sabemos que existem numerosas liturgias paródicas (Liturgia dos bebedores, Liturgia dos jogadores, etc.), paródias das leituras evangélicas, das orações, inclusive as mais sagradas (como o pai-nosso, a ave-maria, etc.), das litanias, dos hinos religiosos, dos salmos, assim como de diferentes sentenças do Evangelho, etc. Escreveram-se testamentos paródicos (“Testamento do porco”, “Testamento do burro”), epitáfios paródicos, decisões paródicas dos concílios, etc. Esse gênero literário quase infinito estava consagrado pela tradição e tolerado em certa medida pela Igreja. (Bakhtin, 1993: 12-13)

Além da *parodia sacra*, existiam ainda disputas e diálogos paródicos, crônicas paródicas e outros tipos de literatura cômica latina, que chegou ao seu apogeu com o *Moriae encomium – Elogio da Loucura* –, de Erasmo de Rotterdam, talvez a menipéia mais divulgada, traduzida e lida durante todo o Renascimento, e as *Epistolae obscurorum virorum – Cartas de homens obscuros* –, uma série de cartas anônimas escritas em latim coloquial entre os anos 1516 e 1517. As *Epistolae obscurorum virorum*, como afirma José Ramos Tinhorão (2000a: 37), eram uma paródia da série de cartas que alguns humanistas escreveram em 1515 como apoio às idéias do hebraísta Johannes Reuchlin a respeito das obras que deviam ou não ser proibidas, cujo título era *Clarorum virorum epistolae – Cartas de homens esclarecidos*. As *obscurorum virorum*,

ainda segundo Tinhorão (2000a: 38), prepararam o advento do latim macarrônico do poeta italiano Teofilo Folengo, cuja obra pretendia se contrapor “à literatura pretensamente clássico-latina dos letrados”.

A literatura cômica em língua vulgar era de igual maneira importante e multifacetada, encontrando-se nela alguns escritos muito parecidos à *parodia sacra*, como preces e homilias, canções de Natal e lendas sagradas paródicas. Porém, as mais importantes representantes do gênero eram as paródias que escarneciam do regime feudal e de sua epopéia heróica. Muitas epopéias paródicas foram escritas, nas quais eram inseridas, sobretudo, as figuras carnavalizadas dos bufões, malandros e tolos. Também se escreveram romances de cavalaria paródicos, como, por exemplo, *A mula sem freio* e *Aucassin e Nicolette*. Os *fabliaux*, poemas muito difundidos na baixa Idade Média, cujas personagens eram “mulheres complacentes e espancadas, maridos enganados, clérigos glutões, camponeses estúpidos” (Spina, 1997: 53), também representavam esse tipo de literatura.

Os exemplos acima arrolados, todos fornecidos por Bakhtin (1993: 12-13), deixam claro que a paródia é “um elemento inseparável da ‘sátira menipéia’ e de todos os gêneros carnavalizados” (Bakhtin, 1997: 127). Ao mesmo tempo, permitem entrever que o interesse de Bakhtin pelo carnaval da Idade Média e do Renascimento recai, sobretudo, na influência que este exerceu sobre a literatura, ou seja, o carnaval interessa a Bakhtin enquanto *carnavalização*³. Quando, páginas atrás, tratamos dos gêneros do sério-cômico, mostramos de que forma Bakhtin conceituou a literatura carnavalizada, mas é na passagem a seguir que define com mais rigor o que vem a ser ‘carnavalização da literatura’:

O carnaval criou toda uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas, entre grandes e complexas ações de massas e gestos carnavalescos. Essa linguagem exprime de maneira diversificada e, pode-se dizer, bem articulada (como toda linguagem) uma cosmovisão carnavalesca una (porém complexa), que lhe penetra todas as formas. Tal linguagem não pode ser traduzida com o menor grau de plenitude e adequação para a linguagem verbal, especialmente para a linguagem dos conceitos abstratos, no entanto é suscetível de certa transposição para a linguagem cognata, por caráter concretamente sensorial, das imagens artísticas, ou seja, para a

³ Bakhtin (1997: 122) compreende o termo ‘carnaval’ como o conjunto de “todas as variadas festividades, ritos e formas de tipo carnavalesco”. Tal questão está mais bem desenvolvida no livro sobre Rabelais (1993: 189-191).

linguagem da literatura. É a essa transposição do carnaval para a linguagem da literatura que chamamos *carnavalização da literatura*. (1997: 122)

Visando unicamente a essa transposição, portanto, é que Bakhtin (1997: 123) analisa o carnaval da Idade Média e do Renascimento e nele assinala quatro categorias: 1) no carnaval, espetáculo que abolia a ribalta e a divisão entre atores e espectadores, os homens travavam um livre contato familiar, pois a todos era permitido viver as suas leis, que eram as leis da liberdade. Por isso, ao contrário do que ocorria nas festas oficiais, que acentuavam e celebravam a desigualdade que regia o mundo, no carnaval inexistia o sistema hierárquico, eram excluídas todas as distâncias entre os homens; 2) a segunda categoria, intrinsecamente relacionada à primeira, é a excentricidade, ou seja, no carnaval “o comportamento, o gesto e a palavra do homem” (Bakhtin, 1997: 123) não são os da vida cotidiana, rigidamente controlados pelo autoritarismo do poder oficial. Muito pelo contrário, tornam-se livres, excêntricos e importunos; 3) dessa segunda categoria advém a terceira: as disparidades carnavalescas, isto é, tudo o que se havia distanciado e desunido pela visão hierárquica da vida corrente, torna a se conectar, a se combinar no carnaval. Como diz Bakhtin (1997: 123): “O carnaval aproxima, reúne, celebra os esponsais e combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo, etc.”; 4) a quarta e última categoria, relacionada, por sua vez, à terceira, é a profanação, assim explicada por Bakhtin (1997: 123): “Esta é formada pelos sacrilégios carnavalescos, por todo um sistema de descidas e aterrisagens carnavalescas, pelas indecências carnavalescas, relacionadas com a força produtora da terra e do corpo, e pelas paródias carnavalescas dos textos sagrados e sentenças bíblicas, etc.”

Segundo Bakhtin (1997: 124), durante milênios essas quatro categorias carnavalescas foram transpostas para a literatura, sobretudo a primeira, a da livre familiarização do homem com o mundo, que, já vimos, distinguia os gêneros carnavalizados da literatura épica e trágica, cujo objeto consistia no mito e no passado nacionais. Isto é, ao passo que a epopéia e a tragédia se isolavam da contemporaneidade pelo mito e pela lenda, os gêneros carnavalizados se aproximavam do mundo pelo riso e pela paródia.

Aliada à familiarização do homem com o mundo e às demais categorias mencionadas, Bakhtin (1997: 126) assinala ainda a importância da natureza ambivalente das imagens carnavalescas:

Todas as imagens do carnaval são biunívocas, englobam os dois campos da mudança e da crise: nascimento e morte (imagem da morte em gestação), bênção e maldição (as maldições carnavalescas que abençoam e desejam simultaneamente a morte e o renascimento), elogio e impropérios, mocidade e velhice, alto e baixo, face e traseiro, tolice e sabedoria.

A principal ação carnavalesca, a coroação bufa e o subsequente destronamento do rei, é uma das mais poderosas imagens ambivalentes do carnaval, residindo nela “o próprio núcleo da cosmovisão carnavalesca” (Bakhtin, 1997: 124), qual seja, “a ênfase das mudanças e transformações, da morte e da renovação”. Era um ato paródico e consistia na coroação de um rei diametralmente oposto ao verdadeiro rei, com o que se inaugurava e se consagrava o mundo carnavalesco às avessas. Todos os atos na cerimônia da coroação eram ambivalentes e biunívocos, porque na coroação já transparecia o início do destronamento, que pressupunha, por sua vez, a coroação, da qual era inseparável. Esse ritual, ensina Bakhtin (1993: 126), exerceu enorme influência sobre o pensamento artístico e literário da época, prescrevendo construções de imagens que aderiam o seu contraste.

Outros exemplos bastante representativos da imagem ambivalente das festas carnavalescas podem ser encontrados no bufão e no bobo, muito importantes para os ritos civis da vida cotidiana, pois tanto um quanto o outro assistiam às funções dos cerimoniais sérios parodiando seus atos, como a proclamação dos nomes dos vencedores e a iniciação de novos cavaleiros – não havia festa popular sem que os elementos cômicos nela se inserissem, como, por exemplo, a eleição de rainhas e reis nos períodos de festividade. Os bufões e os bobos, personagens características da cultura da Idade Média, representavam a atmosfera de alegre relatividade do princípio carnavalesco, e como o carnaval tinha por cenário as ruas e a praça pública, não podiam ser simples atores que desempenhavam seus papéis no palco. Ao contrário, mantinham suas funções em todas as circunstâncias da vida.

Também para Georges Minois (2003: 167-168), a figura do bobo, que, segundo ele, estava intimamente relacionada a um tema “muito difundido na Idade Média”, o da loucura, não aquela “puramente lúdica”, mas a que “conduz ao caos”, era toda ela perpassada pela ambivalência:

O bobo evoca a completa reviravolta de valores, a liberação das forças naturais e, portanto, a presença do diabo; ele inspira, simultaneamente, repulsa e piedade; encarna o pecado pelo desregramento de seus costumes e

de seus sentidos e, ao mesmo tempo, é “inocente”, o irresponsável, logo, protegido por Deus. Navegando entre Deus e o diabo, ele é o bode expiatório ideal, é quem carrega os pecados e quem vai ser caçado, sob risos de alívio. É a imagem da desordem, do caos, do retorno à animalidade; nele toleram-se todas as liberdades, o que permite descarregar contra ele o escárnio.

A Ilustração 2, reproduzida por Thomas Wright (1875: 185), mostra dois bobos do século XV: o primeiro, cujo gorro termina em crista de galo, traz “um instrumento de formato estranho, destinado sem dúvida a figurar uma correia ou um cinturão”, enquanto o segundo, cujo gorro termina em orelhas de asno, porta uma grande colher – tais utensílios são vistos igualmente nas representações à época da Loucura.



Ilustração 2

Tão importantes se constituíram os papéis do bufão e do bobo na cultura medieval, que fizeram entrada na literatura popular, fortemente marcada pela paródia, a qual se foi desenvolvendo simultânea e paralelamente à literatura oficial. Em *Formas de tempo e de cronotopo no romance*, Bakhtin (1998: 275) chega a dizer que as figuras do bufão, do bobo e do trapaceiro influíram de modo significativo sobre o posterior desenvolvimento do romance europeu. Embora não fossem uma criação da Idade Média, pois suas figuras já eram conhecidas na Antigüidade, foi nela que ganharam maior importância, para se firmarem em definitivo no Renascimento.

Ainda no mesmo texto, Bakhtin (1998: 275) diz que essas três personagens “criaram em volta de si microcosmos e cronotopos especiais”, em primeiro lugar porque trouxeram para a literatura a sensação carnavalesca dos espetáculos de máscaras ao ar livre e da praça pública; em segundo, porque não possuíam um significado literal: tudo o que faziam e diziam não tinha um sentido imediato e único, mas figurado e, muitas vezes, invertido; e, finalizando, porque a existência delas refletia indiretamente outra existência. Como eram os saltimbancos da vida, o seu papel não podia ser outro além daquele que desempenhavam.

Além dessas três características, os bufões e os bobos também eram dotados de certo caráter ‘estrangeiro’, pois como não se situavam no mundo, não se solidarizavam

com nenhuma situação da vida. Ao contrário, só enxergavam o avesso e o falso das situações, denunciando-os através de um riso profundamente marcado pela ambivalência, uma vez que estava geneticamente relacionado ao riso ritual, que ridicularizava as divindades obrigando-as a se renovarem. Assim também era o riso carnavalesco, na ótica de Bakhtin (1997: 127):

O riso carnavalesco também está dirigido contra o supremo; para a mudança dos poderes e verdades, para a mudança da ordem mundial. O riso abrange os dois pólos da mudança, pertence ao processo propriamente dito de mudança, à própria *crise*. No ato do riso carnavalesco combinam-se a morte e o renascimento, a negação (a ridicularização) e a afirmação (o riso de júbilo).

Aqui é possível assinalar a diferença que Bakhtin estabelece entre o riso carnavalesco e o riso puramente satírico, que para ele é unilateral e muito pouco alegre. Sobre isso, lê-se em *Rabelais e Gólgol* (1998: 439): “O satírico que ri não é alegre. No fim, ele é carrancudo e sombrio”. Na esteira de Bakhtin, Minois (2003: 155-156), após distinguir o riso romano, predominantemente satírico, do riso medieval, parodístico antes de tudo, conclui que a paródia da Idade Média, por sua alegria destituída do fel satírico, estava “a serviço dos valores” da época:

O homem medieval imita, copia deformando: festa dos loucos, festa do asno, Carnaval, rei da fava, farsas, sermões burlescos, bobos da corte, romances burgueses são outras tantas paródias de clérigos, dos grandes, dos reis, dos nobres, dos comerciantes, mas também dos defeitos e dos vícios. Os grupos brincam de zombar uns dos outros, mas essas zombarias não são contestação: são jogo, jogo que aceita os valores e as hierarquias; que as reforça invertendo-as ritualmente.

Idêntica opinião tem Umberto Eco (1989: 16-17), uma vez que, para o semiólogo italiano, o carnaval “só pode existir como uma transgressão *autorizada* (o que, de fato, representa um caso patente de *contradictio in adjecto* ou de uma feliz *double liga* capaz de curar em lugar de provocar a neurose)”. Por esse motivo é que, para Eco, o carnaval, assim como a comédia, não é uma instância de transgressão *real*. Muito pelo contrário, “representam exemplos claros de renovação da lei” pois “nos lembram a existência da regra”. É dessa perspectiva, portanto, que a ambivalência transgressora do riso carnavalesco deve ser entendida, e, por consequência, a paródia que a acompanha, conforme veremos adiante.

No entanto, compreender o riso carnavalesco tão só como um riso ambivalente é compreender apenas parte dele. Sendo propriedade do povo, que ria de tudo e de todos, inclusive de si mesmo, não poderia deixar de ser *público e universal*:

O riso carnavalesco é em primeiro lugar patrimônio *do povo* (esse caráter popular, como dissemos, é inerente à própria natureza do carnaval); *todos* riem, o riso é “geral”; em segundo lugar, é *universal*, atinge a todas as coisas e pessoas (inclusive as que participam do carnaval), o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo; por último, esse riso é *ambivalente*: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente. (Bakhtin, 1993: 10)

Vivendo à margem da cultura oficial, opressora e severa, o riso foi capaz de construir um segundo mundo e uma segunda vida, aos quais os homens se entregavam totalmente durante certos períodos. No interior da própria Igreja, algumas festas, nas quais o riso exercia importante papel, eram até certa medida toleradas, como, por exemplo, a *festa asinorum – Festa do asno* –, praticada, segundo informa José Ramos Tinhorão (2000a: 26-27), “antes ainda do ano mil”. Nela, os devotos foliões, celebrando entre risos e galhofas o asno, companheiro inseparável da Sagrada Família, substituíam o Amen! pelo zurro do animal: “Him, hem! Him, hem! Him, hem!”. Em outra festa, a *festa stultorum – Festa dos loucos* –, celebrada usualmente no dia 28 de dezembro, clérigos se misturavam à gente simples, punham máscaras, cantavam e dançavam à vontade, mantendo todo o mundo em suspenso:

Componentes do baixo clero lambuzavam a cara, estadeavam por aí em trajes reservados a seus superiores e arremedavam os pomposos rituais da Igreja e da Corte. Às vezes escolhia-se um príncipe da bagunça, um rei-palhaço ou um bispo-garoto para presidir os eventos. Em alguns lugares, o bispo-garoto até parodiava a celebração duma missa. Durante a Festa dos Loucos, não havia costume nem convenção social que não se expusesse ao ridículo, e até as personalidades mais credenciadas da região não conseguiam subtrair-se à sátira. (Cox, 1974: 11)

A Ilustração 3, reproduzida por Thomas Wright (1875: 190), consiste num dos raros documentos da época que retratam a *Festa dos loucos*: no primeiro lado dessa moeda *sui generis*, vemos o ‘papa dos loucos’ com sua tiara e sua cruz dupla, acompanhado de um ‘louco’, cujo bastão aproxima da cruz dupla do ‘papa’. Duas

personagens em trajes estudantis completam a cena. A inscrição traz: MONETA. NOVA. ADRIANI. STVLTORV[M]. PAPE, isto é, “Moeda nova de Adriano, papa dos loucos”. No outro lado da moeda, vê-se a Loucura agitando seu bastão a “uma personagem



Ilustração 3

grotesca, vestindo um chapéu cardinalício, parecendo estar de joelhos”. A inscrição traz: STVLTORV[M]. INFINITVS. EST. NVMERVS, ou seja, “o número dos loucos é infinito” – analisando-se as ilustrações 2 e 3, poder-se-á verificar a semelhança entre os trajes dos bobos e dos loucos.

Segundo Bakhtin (1993: 65), o riso da *Festa dos loucos* constituía-se na segunda natureza do homem, que não podia exprimir-se nos cultos oficiais, sérios e autoritários. Essa dualidade de percepção do mundo já era característica marcante nas civilizações primitivas, que em certos cultos cômicos transformavam as divindades em objetos de riso, e nos quais existiam, ao lado de mitos e heróis sérios, seus duplos paródicos. Porém, nas civilizações primitivas, ao contrário do que ocorria na Idade Média, não havia distinção hierárquica entre o sério e o cômico: ambos eram sagrados e oficiais, característica que persistiu em ritos de épocas posteriores. Apenas quando se firmou o regime de classes e de Estado foi que, segundo Bakhtin, se tornou impossível outorgar direitos iguais a ambos. A partir daí, o sério passou a ser oficial e o cômico, não-oficial, e, por consequência, uma expressão do sentimento popular do mundo.

Esse quadro, que persistiu durante toda a Idade Média, só foi modificado no Renascimento, em primeiro lugar por causa da “adoção das línguas vulgares pela literatura e certos setores da ideologia” e, depois, pela “decomposição do regime feudal e teocrático da Idade Média” (Bakhtin, 1993: 62). Como consequência, o riso retornou à esfera do sério e ambos passaram a determinar a visão de mundo da época:

A atitude do Renascimento em relação ao riso pode ser caracterizada, da maneira geral e preliminar, da seguinte maneira [sic]: o riso tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história,

sobre o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o *sério*; por isso a grande literatura (que coloca por outro lado problemas universais) deve admiti-lo da mesma forma que ao sério: somente o riso, com efeito, pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo. (Bakhtin, 1993: 57)

“De fato, o riso do século XVI explode em todos os sentidos: macarrônico, picaresco, burlesco, grotesco, humorístico, satírico, irônico”, escreve Minois (2003: 300), na tentativa de ressaltar o importante papel exercido pelo riso no Renascimento, propiciando a expansão da figura do bobo, que passa a ser presença obrigatória nas cortes dos mais variados países, sendo possível encontrá-lo até mesmo na Igreja. Foi ainda no Renascimento que se viu o advento da caricatura – cuja forma se confunde amiúde com a da paródia, como se detalhará adiante –, mais precisamente na Itália, sob a pena de Annibale Carracci.

No campo literário, os grandes representantes do riso carnavalesco da Renascença foram Boccaccio, Rabelais – este mais que qualquer outro, na visão de Bakhtin (1993: 2) –, Cervantes e Shakespeare, cuja obra, segundo Minois (2003: 313), abarca toda a “variedade e ambigüidade do riso”, ao mesmo tempo em que marca o início de sua ‘decadência’.

1.2. Do riso alegre ao riso reduzido: a paródia moderna

Bakhtin é taxativo: a partir do século XVII, o riso carnavalesco da Renascença começa a declinar, e, com ele, a paródia. Aos poucos, o riso assume diversas formas: humor, sarcasmo e, sobretudo, ironia. Como consequência, deixa de ser “uma forma universal de concepção do mundo” (Bakhtin, 1993: 57-58) como o era na Renascença:

A atitude do século XVII e seguintes em relação ao riso pode ser caracterizada da seguinte maneira: o riso não pode ser uma forma universal de concepção do mundo; ele pode referir-se apenas a certos fenômenos *parciais* e parcialmente típicos da vida social, a fenômenos de caráter negativo; o que é essencial e importante não pode ser cômico; a história e os homens que a encarnam (reis, chefes de exército, heróis) não podem ser cômicos; o domínio do cômico é restrito e específico (vícios dos indivíduos e da sociedade); não se pode exprimir na linguagem do riso a verdade primordial sobre o mundo e o homem, apenas o tom sério é adequado; é por

isso que na literatura se atribui ao riso um lugar entre os gêneros menores, que descrevem a vida de indivíduos isolados ou dos estratos mais baixos da sociedade; o riso é ou um divertimento ligeiro, ou uma espécie de castigo útil que a sociedade usa para os seres inferiores e corrompidos.

Por seu turno, a paródia, que, como vimos, era indissociável do riso e dele absorvia todos os traços, restringe-se, perde a ambivalência que tanto a caracterizava na Idade Média e no Renascimento e passa a atacar o objeto parodiado com o único fim de destruí-lo. No livro sobre Rabelais, Bakhtin (1993: 10) escreve sobre isso, após dizer que “o segundo mundo da cultura popular constrói-se de certa forma como paródia da vida ordinária, como um ‘mundo ao revés’”:

É preciso assinalar, contudo, que a paródia carnavalesca está muito distante da paródia moderna puramente negativa e formal; com efeito, mesmo negando, aquela ressuscita e renova ao mesmo tempo.

Embora a idéia de que o riso tenha decaído a partir do século XVII seja, nos dias atuais, combatida por certos autores, não é possível ignorar os fatos⁴. No nono capítulo de *História do riso e do escárnio*, significativamente intitulado “Acabou-se o riso”, Georges Minois (2003: 317) apresenta uma série de razões que comprovam o interesse que a segunda metade do século XVI e todo o século XVII tinham em abafar ou mesmo destruir o riso.

Explica o autor que a primeira atitude que se tomou contra o riso foi condenar as mais variadas formas de festividades populares, dentre as quais o carnaval, uma vez que nele o riso desbragado muitas vezes levava à violência, e as máscaras ajudavam a ocultar a identidade dos criminosos. Além disso, e principalmente, a inversão carnavalesca punha em xeque o valor de instituições religiosas, o que não podia ocorrer numa época em que se fundavam as bases de um mundo que se queria estável. Nesse passo, a *Festa dos loucos*, que vinha tentando sobreviver com muito esforço desde a segunda metade do século XVI, foi totalmente abolida no XVII. Da mesma forma, os bobos foram excluídos das cortes e os loucos, encarcerados em asilos.

O passo seguinte dado por essa ofensiva contra o riso foi separar em definitivo a cultura popular da cultura das elites, que, altamente racionalista, controlava o corpo social da época. Se ela promovia festas, era para acentuar as diferenças, não eliminá-las,

⁴ Em *O riso e o risível*, Verena Alberti (1999: 121) afirma, não totalmente desprovida de razão, que “a ruptura entre a Renascença e a idade clássica não deve ser tão radicalmente qualificada como o faz Bakhtine, pois desde a Antigüidade há movimentos que alijam o riso para o terreno do falso”.

como o fazia o carnaval. Considerando esses fatores, Bakhtin (1993: 87) aponta a estabilização da monarquia absoluta no século XVII, que encontrou na filosofia racionalista de Descartes e na estética do classicismo a sua expressão ideológica, um dos motivos que mais influenciaram a degradação do riso. Essas duas escolas representavam os traços fundamentais da nova cultura oficial, que, embora distinta da cultura da Igreja e do feudalismo, e menos dogmática, se deixava guiar por um tom altamente sério e autoritário.

No entanto, embora debilitados, a paródia e o riso carnavalescos continuaram a influenciar certos domínios da vida e da cultura. A *commedia dell'arte* italiana e as comédias de Molière são exemplos bastante representativos da subsistência da cosmovisão grotesco-carnavalizada na arte literária do século XVII, que viu ainda a explosão de uma poderosa forma de riso: o burlesco. Na visão de Dominique Bertrand (apud Minois, 2003: 393-394), o burlesco transgredia todas as normas porque reivindicava o “direito de rir de tudo”:

Cômico dos limites, o burlesco começou ligado a um riso filosófico, na linhagem dos cínicos gregos e de Demócrito. O burlesco transgredir todos os tabus, reivindicando o direito de rir de tudo, incluindo a morte e o sagrado. A explosão burlesca no século XVII, na França, ilustra a defasagem radical entre as tentativas oficiais de domesticação do riso e as práticas extremas, que se rebelam contra a imposição de normas e regras. Atrás do riso, é a liberdade de pensamento que está em causa.

Para Georges Minois (2003: 394), que segue o raciocínio de Bertrand, o burlesco é uma “atitude típica de períodos de crise de valores” como a ocorrida no séc. XVII, e por isso a literatura burlesca tende à “reescritura bufa de obras-primas consagradas, pela dessacralização dos grandes mitos, pela derrisão e pela paródia das epopéias”, como, por exemplo, da *Eneida*, de Virgílio, alvo preferido dos poetas burlescos. Mas é preciso sublinhar que, embora o burlesco transforme tudo em riso, este não é um riso alegre como o riso carnavalesco da Renascença. Ao contrário, é um “riso amargo” (Minois, 2003: 365), eivado de pessimismo. O romance cômico de Charles Sorel, que ainda apresenta vestígios de carnavalização, na ótica de Bakhtin (1993: 90), está repleto de melancolia e pessimismo, características reconhecíveis na obra de outro poeta burlesco: Paul Scarron. Sobre isso escreve Minois (2003: 398): “Em *Romance cômico*, em *Virgílio travesti*, Scarron zomba das nobres epopéias, dos heróis perfeitos, dos sonhos sublimes dessa pobre humanidade de loucos, escroques, idiotas e cambaios

que se imaginam ser os reis da criação”. Por esse motivo, a paródia de Scarron já não é positiva, conforme assinala Bakhtin (1993: 92):

É preciso dizer, contudo, que as distorções paródicas de Scarron, principalmente no *Virgílio travestido*, estão já distantes das paródias universais e positivas da cultura popular e aproximam-se mais das paródias modernas, mais estreitas e puramente literárias.

De maneira geral, o riso amargo e pessimista do burlesco atravessa, com maior ou menor amplitude, todo o século XVII. No XVIII, o riso assume outros nomes: escárnio, humor, ironia. É o que diz Bakhtin (1993: 103):

No século XVIII, o processo de decomposição do riso da festa popular que, durante o Renascimento, penetrara na grande literatura e na cultura, chegou ao seu termo, ao mesmo tempo que o processo de formação dos novos gêneros da literatura cômica, satírica e recreativa que dominarão no século XIX. Estabeleceram-se também as formas reduzidas do riso: humor, ironia, sarcasmos, etc., que evoluirão como componentes estilísticas dos gêneros sérios (principalmente o romance).

Aparentemente, isso é verdadeiro. No século XVIII, como diz Minois (2003: 421), “a zombaria está em toda parte”, não porque essa época fosse mais cruel que qualquer outra, mas porque as pessoas, zombando, acreditavam “ser donas de seu destino”. Na Inglaterra, o humor é a forma preferida do riso, não apenas na literatura, mas também nas artes plásticas: foi nas mãos de um inglês, William Hogarth, considerado o “Jonathan Swift da pintura” (Minois, 2003: 433), que a caricatura, ao adquirir dimensão social, se tornou uma arte autônoma. Na França, predomina o chamado ‘espírito’, pois ser espirituoso é obter a chave do sucesso. Mas, dentre as formas reduzidas do riso acima apontadas por Bakhtin, a mais atuante na modernidade é a ironia, conforme se lê nos *Apontamentos 1970-1971* (2000: 371) do teórico russo: “A ironia insinuou-se em toda parte, é atestada em todos os seus aspectos: desde a ironia ínfima, imperceptível, até a zombaria declarada. O homem moderno já não proclama, nem declama, fala, e fala com restrições.”

Considerando o acima exposto, é possível observar como, segundo Bakhtin – e, com ele, Minois –, o riso carnavalesco da Renascença foi se transformando num riso sarcástico, amargo e pessimista, e também como a paródia, assimilando as novas feições do riso, foi se tornando pouco ou nada ambivalente. Mas será que o riso reduzido

perdeu de fato toda a sensibilidade carnavalesca do riso medieval-renascentista? E ainda: será mesmo que a “chama carnavalesca” (Bakhtin, 1997: 128) já não arde mais na chamada ‘paródia moderna’?

Por contraditório que pareça, a solução dessas questões – ou ao menos parte dela – pode ser encontrada na própria obra bakhtiniana. Em *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin (1997: 165-167) informa que mesmo na Idade Média e no Renascimento o riso carnavalesco, uma vez transposto à literatura, podia reduzir-se. Foi o que ocorreu, por exemplo, com a *Consolação da filosofia*, de Boécio, como vimos páginas atrás, quando expusemos as particularidades da sátira menipéia enumeradas por Bakhtin, e também com o segundo livro de *Dom Quixote*, cujo riso, em comparação com o primeiro, é “consideravelmente reduzido” (Bakhtin, 1997: 166). O que, conforme o pensamento bakhtiniano, irá determinar se o riso reduzido apresentará caracteres carnavalescos é o uso que dele fará o autor, ou seja, se este o submeter a uma posição dogmática, ou monológica, ele invariavelmente perderá a sua ambivalência e, por conseguinte, o seu teor carnavalesco. Dessa forma, o riso só poderá ser conclusivo na esfera das personagens, e nunca no plano do autor.

No tocante à paródia moderna, Bakhtin é quase sempre da opinião de que ela não apresenta traços carnavalescos. No entanto, uma passagem do livro sobre Dostoiévski mostra que o pensamento bakhtiniano a esse respeito é mais maleável do que se imagina. Nela, Bakhtin (1997: 168), ao ressaltar a influência que Dostoiévski exerceu sobre o *Doktor Faustus* de Thomas Mann, escritor cuja obra é, na sua ótica, “profundamente carnavalizada”, assinala que esse romance está “eivado de riso reduzido” e de paródia, que ele exemplifica com trechos do romance-ensaio que Mann escreveu sobre a origem de sua obra-prima. A importância dessa passagem reside não apenas no fato de Mann ser um escritor moderno, mas sobretudo porque muitas das teorias da paródia moderna tomaram por base esse texto do prosador alemão. É o que, por exemplo, Haroldo de Campos (1981: 73) confessa em *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*, no qual afirmou estar pensando justamente no *Romance sobre o Romance: a origem do Doktor Faustus* para mostrar, ainda na década de 60, que a paródia “não deve ser necessariamente entendida no sentido de imitação burlesca, mas inclusive na sua acepção etimológica de *canto paralelo*”, raciocínio que Linda Hutcheon (1978, 1981, 1985), também ela leitora de Mann, aprofundaria anos mais tarde ao desenvolver a sua teoria da paródia moderna, na qual, segundo ela, o riso foi substituído pela ironia, conforme se verá adiante.

Com isso, é possível assinalar desde já que, dentre as formas de riso reduzido apontadas por Bakhtin, a ironia parece estar mais próxima da ambivalência carnavalesca, e a figura contraditória de Sócrates, tão cara ao pensador russo, a encarna bem. Para isso, verifique-se o ‘elogio de Sócrates’, parte componente de *O banquete*, de Platão, no qual Alcibíades compara Sócrates a “esses silenos expostos nas oficinas dos escultores, que o artista representa com uma gaita ou uma flauta” (2001: 82), para em seguida, utilizando-se do mesmo símile, dizer que o primeiro impulso daqueles que ouvem os discursos de Sócrates é considerá-los ridículos, semelhantes às de um “sátiro despudorado”, porque o filósofo refere-se “a burros de carga, a ferreiros, sapateiros e curtidores” (2001: 91). Porém, quando se abre o sileno e se olha para dentro, vê-se que “são esses os únicos discursos de conteúdo sério, os mais divinos e ricos em imagens de virtude” (2001: 91). Essa aparência por assim dizer carnavalesco-irônica de Sócrates reflete em seu método filosófico, também essencialmente irônico, consistindo, *stricto sensu*, em “transformar uma frase assertiva em interrogativa com a finalidade de dar a entender ao interlocutor um desconhecimento ou a ausência de uma convicção em relação a um determinado tema” (Brait, 1996: 21).

Como se percebe pelo exemplo de Sócrates, a ironia, antes de ser um recurso retórico, significava um certo modo de agir. Era assim que, segundo D.C. Muecke (1995), Demóstenes, Teofrasto e Aristóteles encaravam a ironia. Para o primeiro, por exemplo, um *eiron* era o sujeito que, para fugir de suas obrigações de cidadão, alegava incapacidade. Para o segundo, um *eiron* era, as mais das vezes, astuto, alguém que fingia ser amigo quando, na realidade, não o era. Por sua vez, Aristóteles acreditava que a *eironeia* era superior ao seu oposto, a *alazoneia*, uma vez que a primeira era tida como uma dissimulação autodepreciativa, enquanto a segunda, uma dissimulação jactanciosa, porque a modéstia, ainda que dissimulada, era melhor que a ostentação.

Mais ou menos por essa época, a ironia começou a significar também uma forma de linguagem. Como figura de retórica, *eironia* era entendida como uma censura em forma de elogio ou um elogio em forma de censura. Cícero, que já não empregava mais o termo como o empregavam os gregos, entendia a ironia ou como figura de retórica ou como um vezo prolixo do discurso, e Quintiliano afirmava que a ironia era a “elaboração de uma figura de linguagem num raciocínio completo” (Muecke, 1995: 32).

A partir daí, o conceito de ironia se desenvolveu muito lentamente em toda a Europa, sendo ignoradas, pelo menos a princípio, as definições de Cícero e Quintiliano. Só no final do século XVIII e início do XIX foi que a palavra assumiu novos

significados. O Romantismo e sua visão de mundo foram os principais agentes dessa transformação, e os filósofos Friedrich Schlegel, August Wilhelm, Ludwig Tieck e Karl Solger se destacaram entre os pensadores da ironia.

O primeiro estágio desse novo desenvolvimento foi transferir a atenção do ativo para o passivo, ou seja, considerar a ironia não como alguém sendo irônico, mas como alguém sendo vítima da ironia. Essa vítima podia ser ou o alvo propriamente dito da ironia ou alguém que não se deu conta dela. O estágio seguinte foi, conforme assinala Muecke (1995: 37), a universalização das ironias “locais e particulares”.

Desse modo, se nas épocas anteriores a ironia era encarada como algo intencional e instrumental, ou seja, como alguém sendo irônico, no Romantismo ela é vista como algo não-intencional, mas observável, isto é, como algo visto ou apresentado como irônico, e, também, representável. Assim, a ironia passou a ter natureza dupla, sendo ora instrumental, ora observável. Da mesma forma, se antes a ironia era vista como praticada local ou ocasionalmente, a partir do Romantismo foi possível generalizá-la, a ponto de se poder ver o mundo como um imenso palco irônico e toda a humanidade como atores. E mais: se anteriormente a ironia era encarada “como um ato finito ou no máximo uma maneira adotada”, será, a partir do Romantismo, considerada como “obrigatória, dinâmica e dialética” (Muecke, 1995: 35).

A dissertação de 1841 do filósofo dinamarquês S.A. Kierkegaard também teve a sua parcela de contribuição para o desenvolvimento do conceito de ironia. Nela, Kierkegaard, ao analisar o ponto de vista socrático como ironia, bem como a própria noção romântica da palavra, chegou à conclusão de que a ironia era uma “negatividade infinita absoluta” (1991: 226-27), pois o sujeito irônico, que se afastou de seu tempo e tomou posição contra ele, devia destruir toda a realidade imediata, à qual se opõe, e não apenas este ou aquele fenômeno individual. Nas palavras do autor:

Aqui temos então a ironia como *negatividade infinita absoluta*. Ela é *negatividade*, pois apenas nega; ela é *infinita*, pois não nega este ou aquele fenômeno; ela é *absoluta*, pois aquilo, por força de que ela nega, é um mais alto, que contudo não é. A ironia não estabelece nada; pois aquilo que deve estabelecer está atrás dela. Ela é uma demência divina, furiosa como um Tamerlão que não deixa pedra sobre pedra. Aqui nós temos portanto a ironia.

Contudo, outros pensadores, como Heine e Nietzsche, continuaram entendendo o termo em seu sentido romântico, ainda que, naturalmente, contribuíssem com suas visões particulares acerca do fenômeno. Heine, por exemplo, encarava a ironia como

algo niilista, embora, como Hegel, visse uma certa dialética – não-progressiva – em seu procedimento, notadamente em *Dom Quixote*.

Esse último conceito dominou grande parte do século XIX pós-romântico, só se esgotando no século XX, quando passou a predominar a noção de que a ironia era alguma coisa “relativista e mesmo reservada” (Muecke, 1995: 48). Assim, a velha definição de ironia – dizer uma coisa e significar outra – foi substituída. A ironia era, agora, dizer algo “de uma forma que ative não uma mas uma série infindável de interpretações subversivas” (Muecke, 1995: 48).

Com isso, ao longo do século XX a ironia foi estudada sob diversos ângulos de análise, do puramente filosófico ao lingüístico, passando ainda pelo psicanalítico. Mais recentemente, tem sido enfocada sob os pontos de vista da intertextualidade e da interdiscursividade, sendo muito reveladoras nesse sentido as abordagens de Umberto Eco (1985, 2003) e Beth Brait (1996).

Em *Ironia intertextual e níveis de leitura*, Umberto Eco (2003) volta a trabalhar, como o próprio título indica, o conceito de ironia intertextual anteriormente esboçado em *Pós-escrito a O nome da rosa* (1985), tanto quanto em outras características da narrativa por assim dizer pós-moderna, como a metanarratividade, o dialogismo – no sentido bakhtiniano do termo – e o *double coding*.

Eco começa, então, por definir brevemente cada uma dessas características e a afirmar que, embora estejam de fato presentes na literatura pós-moderna, não são exclusivas dela. Para Eco (2003: 199), por exemplo, a “metanarratividade, enquanto reflexão que o texto faz sobre si mesmo e sobre a própria natureza, ou intrusão autoral que reflete sobre o que se está contando e talvez convide o leitor a compartilhar de suas reflexões, é bem mais antiga que o pós-moderno”, o mesmo se podendo dizer quanto ao dialogismo, “sobretudo em sua natureza mais evidente de *citacionismo*”, que, na visão de Eco (2003: 200), “não é virtude nem vício pós-moderno”. Até mesmo o *double coding*, termo cunhado por Charles Jenks para explicar os dois níveis sobre os quais a arquitetura pós-moderna se realiza, um voltado para os arquitetos e o outro para o público de massa – sendo precisamente este o motivo de tal arquitetura agradar a todos –, não parece ser exclusivo do pós-moderno, uma vez que se aparenta ao que se convencionou chamar “*best-seller* de qualidade” – que Eco (2003: 202) confessa não saber se “deve ser entendido como um romance de vocação popular que faz uso de algumas estratégias ‘cultas’ ou como um romance ‘culto’ que por alguma misteriosa

razão torna-se popular” –, e o best-seller de qualidade é “um fenômeno velho como o mundo” (Eco, 2003: 202).

Para Eco, porém, a ironia intertextual, embora de certa forma aparentada às demais características da literatura pós-moderna, não se confunde com elas. Pode ocorrer, por exemplo, de a ironia intertextual atuar numa narrativa sem que nela esteja presente o *double coding*, pois, ao contrário deste, a ironia intertextual “privilegia os leitores intertextualmente avisados” (2003: 205-206):

À diferença dos casos mais gerais de *double coding*, a ironia intertextual, pondo em jogo a possibilidade de uma dupla leitura, não convida todos os leitores para um mesmo banquete. Ela os seleciona, e privilegia os leitores intertextualmente avisados, embora não exclua os menos avisados. O leitor ingênuo, se por acaso o autor põe em cena um personagem que diz *Paris é nossa!*, não distingue a remissão balzaquiana e, contudo, pode se apaixonar igualmente por um personagem inclinado ao desafio e à bravata. O leitor informado, ao contrário, “pega” a referência e saboreia sua ironia - não apenas a piscadela culta que lhe dirige o autor, mas também os efeitos de enfraquecimento ou de mutação de significado (quando a citação se insere em um contexto absolutamente diverso daquele da fonte), a remissão geral ao diálogo ininterrupto que se desenrola entre os textos.

Ainda segundo Eco (2003: 217), a ironia intertextual não deve ser confundida nem mesmo com a ironia retórica, pois, ao contrário desta, “que consiste em dizer não o contrário do verdadeiro, mas o contrário daquilo que se presume que o interlocutor acredita ser verdadeiro”, na ironia intertextual “posso contar a história de um sócio sem que o destinatário perceba a remissão ao topos barroco, e nem por isso o destinatário terá desfrutado menos da história respeitabilíssima e literal de um sócio”.

Ilustrando então o que seja a ironia intertextual, Eco (2003: 203-205) recorre à própria obra. É sobre a primeira página de *O nome da rosa* que escreve:

Mas, talvez se lembrem, o título da página em que se fala do manuscrito é “Naturalmente, um manuscrito”. Este “naturalmente” tem várias espessuras, pois de um lado pretende sublinhar que se está recorrendo a um *topos* literário e, de outro, desnuda uma “angústia da influência”, dado que a remissão pretende dirigir-se (pelo menos para o leitor italiano) a Manzoni – que, justamente, fazia nascer seu romance de um manuscrito setecentista. Quantos leitores colheram ou poderiam colher as várias espessuras irônicas deste

“naturalmente”? E, supondo que não as tenham percebido, poderiam eles ter acesso da mesma forma ao resto da história sem perder muito de seu sabor? E eis que esse “naturalmente” nos sugere o que seria a ironia intertextual.

Vista desse ângulo, então, a ironia pode ser encarada como uma manifestação ambivalente e regeneradora do discurso artisticamente construído, uma vez que é por meio dela que o passado se reanima no presente:

Constituindo um fenômeno bivocal, dialógico, um sistema de interação, para utilizar os termos de Bakhtin, as formas de recuperação do já-dito com objetivo irônico não assumem, como tal, a função de erudição, no sentido de invocação de autoridade e muito menos de simples ornamento. Ao contrário, são formas de contestação da autoridade, de subversão de valores estabelecidos que pela interdiscursividade instauram e qualificam o sujeito da enunciação, ao mesmo tempo em que desqualificam determinados elementos. (Brait, 1996: 107)

Se a ironia, conquanto conteste a autoridade e subverta os valores estabelecidos, recupera o já-dito, então assume, nos dias atuais, o papel que o riso assumia na Idade Média e no Renascimento. A partir daí, conforme disse Brait, é possível pensar em interdiscursividade e, na mesma proporção, conforme Eco, em intertextualidade, conceito que Julia Kristeva (1974) formulou tomando por base o motivo condutor de toda a filosofia bakhtiniana da linguagem: o dialogismo.

Ainda que um tanto superficialmente, o conceito de dialogismo pode ser resumido desta forma: para Bakhtin, o estado natural da linguagem não é monológico, mas dialógico, isto é, a linguagem não se produz na esfera do *eu*, mas no espaço interacional entre o *eu* e o *tu*, e nesse espaço a interação pode se dar tanto no nível da discordância quanto no da concordância. Sendo assim, o sujeito, até então considerado o núcleo produtor da linguagem, “perde o papel de centro e é substituído por diferentes (ainda que duas) vozes sociais, que fazem dele um sujeito histórico e ideológico” (Barros, 1994: 2-3).

Se o dialogismo é um elemento constitutivo da linguagem, seja esta verbal ou não-verbal, uma pergunta surge inevitável no tocante ao presente trabalho: como ele se manifesta na paródia? A esse problema dedicaremos a próxima seção, na qual estudaremos, em nível discursivo, a paródia e alguns de seus correlatos, como a estilização, a paráfrase e a apropriação, para que fique o mais possível demarcado o terreno no qual atuam.

1.3. A paródia e seus correlatos

Citando H. Koller, Walter Moser (1992: 133) afirma que, na Grécia antiga, a palavra *parJd...*a indicava uma “prática especial dos recitadores”, que consistia na declamação dos versos sem acompanhamento musical. Inicialmente intransitivo, o verbo *parodiar* designava “um procedimento formal e estilístico da recitação”. Apenas quando o verbo passou a ser transitivo é que foi introduzida nessa prática a acepção até hoje corrente de paródia como ‘discurso secundário’.

Como o termo grego *parJd...*a (= *parℒ + òd»*) é composto por dois elementos, e como o significado do radical *òd»* (= ode, canto) não oferecia maiores dificuldades, o interesse dos historiadores e etimologistas se concentrou no prefixo *parℒ*. Ainda citando Koller, Moser (1992: 134) distingue três acepções do prefixo: 1) cantar ‘ao lado’ (deslocamento); 2) cantar ‘a mais’ (adição); 3) cantar ‘contra’ (oposição). Assim entendida, a paródia tanto sugere a idéia de ridicularizar quanto de homenagear ou prestigiar o texto parodiado.

Em *Problemas da poética de Dostoiévski* (1997: 185), Bakhtin afirma que a paródia, ao lado da estilização, do *skaz* e do diálogo consistente em réplicas, é um tipo de discurso por ele denominado ‘bivocal’, possuidor de duplo sentido e dupla orientação semântica: volta-se para o objeto do seu próprio texto e, simultaneamente, para o texto de outro. Desconhecendo-se esse outro texto, o discurso bivocal será interpretado como o discurso comum voltado tão só ao seu objeto, e, portanto, será interpretado incompleta e erroneamente. Por isso, o discurso bivocal requer um enfoque que ultrapasse os limites de uma abordagem meramente estilística ou lingüística, já que tanto uma quanto a outra analisam o discurso, inclusive o bivocal, em nível monológico.

Dentre os discursos bivocais mencionados por Bakhtin, o *skaz* e o diálogo podem ser direcionados apenas para o seu objeto, embora na maioria dos casos sejam orientados para o discurso do outro: o *skaz* estilizando esse discurso e o diálogo conservando-o. A paródia e a estilização, ao contrário, não podem deixar de se reportar ao discurso do outro, porque dele depende a sua existência. A estilização, porém, é menos transgressora, pois estiliza o estilo do outro no sentido de suas próprias metas, o mesmo não se dando com a paródia. Explica Bakhtin (1997: 194):

É diferente o que ocorre com a paródia. Nesta, como na estilização, o autor fala a linguagem do outro, porém, diferentemente da estilização, reveste essa linguagem de orientação semântica diametralmente oposta à orientação do outro. A segunda voz, uma vez instalada no discurso do outro, entra em

hostilidade com o seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diametralmente opostos.

A levar em consideração essa afirmativa, pode-se concluir que a paródia atua de modo radical, pois, ao se impor ideologicamente, hostiliza e rebaixa o discurso do outro, ainda que dele se sirva e dependa. Sobre o rebaixamento paródico, Bakhtin (1993: 18) assinala que certos diálogos cômicos da Idade Média eram fortemente marcados pela contraposição, como é o caso dos que entabulavam o sábio bíblico Salomão e o bufão Mercul, nos quais o primeiro se expressava em tom grave e solene e o segundo, em tom de alegre jocosidade, referindo-se sempre ao mundo material.

Vê-se, então, que para Bakhtin a paródia, por seu caráter transgressor, é evolutiva, enquanto a estilização, por sua natureza passiva, é estabilizadora, do que discorda veementemente Flávio R. Kothe (1980: 99-100), para quem a paródia, ainda que revolucionária no momento de sua gênese, vive, a médio e longo prazo, “à sombra daquilo que ela parodia”, enquanto a estilização “segue um caminho próprio que a independiza”. E diz mais:

A paródia existe apenas como antítese e como negação determinada; a estilização constitui uma síntese que supera aquilo a que ela nega e preserva modificadamente. Há uma diferença qualitativa entre ambas: a paródia tende a cair num nível artístico mais ou menos baixo, enquanto que a estilização procura galgar o topo da pirâmide artística. Por isso mesmo, há uma diferença quantitativa entre as duas: as paródias são muito mais freqüentes e fáceis do que as estilizações. A estilização é uma paródia que deu certo como arte maior.

A preferência de Kothe pela estilização, em detrimento da paródia, explica-se, em parte, porque esta última lhe parece estar sempre na dependência do texto que parodia, enquanto a outra se liberta do texto que estiliza, pensamento que vai de encontro ao de Bakhtin, cuja teoria da paródia, é forçoso dizer, deve muito à dos formalistas russos, que atribuíam à paródia a reativação de formas literárias antigas num novo contexto. Ou seja, a paródia, para os formalistas como para Bakhtin, ao renovar o que se tornara desgastado, caracterizava-se como *evolutiva*, e por isso jamais poderia viver “à sombra daquilo que ela parodia”.

Affonso Romano de Sant’Anna também parte da teoria bakhtiniana da paródia para desenvolver a sua própria. No entanto, para Sant’Anna (2002: 27) a paródia, ao

contrário do que afirmou Bakhtin, não se opõe à estilização, mas à paráfrase. Retomando, inicialmente, o postulado de Beckson e Ganz, para os quais a paráfrase é “a reafirmação, em palavras diferentes, do mesmo sentido de uma obra escrita”, Sant’Anna (2002: 27) mostra que a paródia, por estar do lado do novo e do diferente, inaugura, sempre, um novo paradigma. Por outro lado, a paráfrase, por estar do lado do semelhante, ocultando-se sob o velho modelo, deixa a linguagem em estado de inércia e dá continuidade à ideologia dominante. Chega, assim, à noção de ‘intertextualidade das diferenças’ e ‘intertextualidade das semelhanças’:

Assim como um texto não pode existir fora das ambivalências paradigmáticas e sintagmáticas, paráfrase e paródia se tocam num efeito de intertextualidade, que tem a estilização como ponto de contato. Falar de paródia é falar de *intertextualidade das diferenças*. Falar de paráfrase é falar de *intertextualidade das semelhanças*. (Sant’Anna, 2002: 28)

Seguindo esse raciocínio, é possível concluir que a paráfrase, ao contrário da paródia, tem como efeito a “condensação”, podendo, a partir daí, ser considerada uma forma de tradução, como observa Sant’Anna (2002: 18) ao enumerar poetas, escritores e ensaístas que tentaram explicar a tradução como uma atividade criativa. Revelando-se concordar com eles, Sant’Anna afirma que há, de fato, “tradutores de vários tipos, que vão desde os mutiladores incompetentes do texto até aqueles que procuram através da invenção uma certa co-autoria”. Mais adiante, mostra que a proximidade entre tradução e paráfrase está explícita em John Dryden, poeta e tradutor do séc. XVII, como se pode ler na passagem a seguir:

Dryden, na verdade, distingue [o trabalho tradutório] entre *metáfrase*: “converter um autor palavra por palavra, linha por linha, de uma língua a outra”, e *paráfrase*: “tradução com amplitude quando o autor continua aos olhos do tradutor para que este não se perca, mas não segue as palavras tão estritamente, senão o sentido”.

Exemplos desse segundo tipo de tradução podem ser encontrados em inúmeros escritores do séc. XIX brasileiro, período em que a tradução se confundia amiúde com a paráfrase. Pegue-se, por exemplo, a tradução de *La lyre d'Orphée*, de Mme. Ackermann, operada por Raimundo Correia (1948, v. II: 211-212), que ampliou para 46 os 16 versos do original, ou, entre outras, a tradução-paráfrase de Machado de Assis – ele mesmo tradutor profícuo de peças teatrais, romances, poesias e até de um ensaio paródico-

humorístico do pouco conhecido Victor Henaux, *De l'amour des femmes pour les sots*, o qual, na sua pena, ficou *Queda que as mulheres têm para os tolos* – intitulada *A morte de Ofélia*. Vejamos, para comprová-lo, os versos postos por Shakespeare na boca da Rainha Gertrude, oriundos da Cena 7, Ato 4, de *Hamlet*:

There is a willow grows aslant a brook
That shows his hoar leaves in the glassy stream.
Therewith fantastic garlands did she make
Of crow-flowers, nettles, daisies, and long purples,
That liberal shepherds give a grosser name,
But our cold maids do dead men's fingers call them.
There on the pendent boughs her crownet weeds
Clamb'ring to hang, an envious sliver broke,
When down her weedy trophies and herself
Fell in the weeping brook. Her clothes spread wide,
And mermaid-like awhile they bore her up;
Which time she chanted snatches of old tunes,
As one incapable of her own distress,
Or like a creature native and endued
Unto that element. But long it could not be
Till that her garments, heavy with their drink,
Pulled the poor wretch from her melodious lay
To muddy death.⁵ (Shakespeare, 1988: 682)

Agora, a longa tradução-paráfrase de Machado (1957a: 249-250):

Junto ao plácido rio
Que entre margens de relva e fina areia
Murmura e serpenteia,
O tronco se levanta,
O tronco melancólico e sombrio
De um salgueiro. Uma fresca e branda aragem

⁵ Em nossa tradução: “Há um salgueiro inclinado sobre um arroio/ Que reflete em suas folhas acinzentadas a corrente cristalina./ Para lá, com estranhas grinaldas, ela foi/ Adornada de botões de ouro, urtigas, margaridas, e largas flores púrpuras./ Às quais licenciosos pastores dão grosseiro nome./ Mas nossas castas donzelas chamam dedos-da-morte./ Lá, em ramos pendentes suas coroas silvestres/ Subindo para pendurar, quebrou um dos ramos invejosos./ Então seus troféus de erva e ela própria/ Caíram no soluçante arroio. Suas roupas se abriram,/ E, como uma sereia, a sustentaram alguns instantes;/ Enquanto isso, ela cantava velhos refrões./ Incapaz de atentar para a própria desgraça,/ Ou como criatura nativa e feita/ Para aquele elemento. Mas não demorou/ Até que seus vestidos, embebidos em tanta água,/ Arrastaram a infeliz de seus cantos melodiosos/ À morte lamacenta.”

Ali suspira e canta,
Abraçando-se à trêmula folhagem
Que se espelha na onda voluptuosa.
Ali a desditosa,
A triste Ofélia foi sentar-se um dia.
Enchia-lhe o regaço umas capelas
Por suas mãos tecidas
De várias flores belas,
Pálidas margaridas,
E ranúnculos, e essas outras flores
A que dá feio nome o povo rude,
E a casta juventude
Chama – dedos da morte. – O olhar celeste
Alevantando aos ramos do salgueiro
Quis ali pendurar a ofrenda agreste.
Num galho traiçoeiro
Firmara os lindos pés, e já seu braço,
Os ramos alcançando,
Ia depor a ofrenda peregrina
De suas flores, quando
Rompendo o apoio escasso,
A pálida menina
Nas águas resvalou; foram com ela
Os seus – dedos da morte – e as margaridas.
As vestes estendidas
Algum tempo a tiveram sobre as águas,
Como sereia bela
Que abraça ternamente a onda amiga.
Então, abrindo a voz harmoniosa,
Não por chorar as suas fundas mágoas,
Mas por soltar a nota deliciosa
De uma canção antiga,
A pobre naufragada
De alegres sons enchia os ares tristes,
Como se ali não visse a sepultura
Ou fosse ali criada.
Mas de súbito as roupas embebidas

Da linfa calma e pura
 Levam-lhe o corpo ao fundo da corrente,
 Cortando-lhe no lábio a voz e o canto.
 As águas homicidas,
 Como a laje de um túmulo recente,
 Fecharam-se; e sobre elas,
 Triste emblema de dor e de saudade,
 Foram nadando as últimas capelas.

Após a leitura do original shakespeariano e da ‘paráfrase’ de Machado de Assis, notam-se, de imediato, alterações (1) no comprimento dos textos – o trecho de Shakespeare contém 18 versos e a paráfrase de Machado, 51 –, (2) na estrutura rítmica – o único verso empregado por Shakespeare é o pentâmetro jâmbico, enquanto Machado lança mão, além do decassílabo (equivalente português do pentâmetro jâmbico inglês), do hexassílabo – e (3) na utilização de rimas por parte de Machado, inexistentes no texto de Shakespeare. Se, então, a tradução-paráfrase de Machado altera drasticamente a estrutura do texto shakespeariano, por que não se pode considerá-la uma paródia? Basicamente porque o sentido permanece o mesmo. As profundas alterações estruturais efetuadas por Machado se explicam, em linhas gerais, segundo entendemos, porque, enquanto o texto de Shakespeare está inserido numa obra maior – a tragédia *Hamlet* –, o texto de Machado se quer *poema autônomo*.

A partir desse exemplo, é possível averiguar com mais concretude a diferença considerável entre paráfrase e paródia, pois enquanto a primeira não subverte o sentido do texto-fonte, embora possa alterá-lo, a segunda efetivamente o faz, e de tal maneira que Bakhtin (1997: 194) a assemelha a um campo de batalha onde duas vozes se digladiam violentamente, e também a um espelho que distorce a imagem nele refletida “em diferentes sentidos e em diferentes graus” (1997: 127). Metáfora semelhante é utilizada por Sant’Anna (2002: 32) quando afirma que a paródia é um “espelho invertido” ou uma espécie de lente que exagera os detalhes de tal forma que troca a parte pelo todo, exatamente como fazem a charge e a caricatura.

Essa ligação entre paródia e caricatura, também bastante problemática, foi ressaltada por vários autores, dentre os quais Joaquim da Fonseca (1999: 17, 44), que, após definir a caricatura como “a representação plástica ou gráfica de uma pessoa, tipo, ação ou idéia interpretada voluntariamente de forma distorcida sob seu aspecto ridículo ou grotesco”, escreveu sobre a literatura grega antiga:

Uma das maneiras favoritas de satirizar consistia na paródia. Tanto a religião como a filosofia, os costumes e as instituições oficiais, tudo, até mesmo a poesia, era parodiado. As comédias de Aristófanes estão cheias de paródias de obras poéticas dos autores trágicos do seu tempo. Não foi sem razão que se definiu a antiga comédia dos gregos como a comédia da caricatura. O espírito e mesmo as cenas dessa comédia, transportadas para a pintura, são identificadas com a linguagem da caricatura dos tempos modernos.⁶

Já Vladímir Propp (1992: 84-85), talvez levando em consideração o significado do verbo italiano *caricare* (= carregar, exceder), donde provém a palavra *caricatura*, não viu, de início, o exagero como componente essencial da paródia, que para ele consistia “na imitação das características exteriores de um fenômeno qualquer da vida (das maneiras de uma pessoa, dos procedimentos artísticos etc.), de modo a ocultar ou negar o sentido interior daquilo que é submetido à parodização”, mas sim da caricatura: “O exagero é próprio da caricatura, não da paródia”. Em seguida, porém, afirmou que, de alguma forma, “à paródia estão intimamente ligados os diversos procedimentos do exagero” (1992: 88), e apontou as três formas fundamentais dele: a caricatura, a hipérbole e o grotesco, definindo a primeira como o exagero de um pormenor; a segunda, do todo; o grotesco é o extremo do exagero, extrapola os limites da realidade e acaba por chegar ao fantástico.

Também para Luigi Pirandello (1996: 78) a paródia tem algo a ver com a caricatura, já que, na sua ótica, quem se destina a parodiar alguém ou alguma coisa deve tomar-lhe as características mais acentuadas e exagerá-las:

Quem faz uma paródia ou uma caricatura está certamente animado por uma intenção satírica ou simplesmente burlesca: a sátira ou a burla consistem em uma alteração ridícula do modelo e, por isso, não são comensuráveis senão em relação com as suas condições e, assinaladamente, com as que mais se sobressaem e que já representam um exagero no modelo. Quem faz uma paródia ou uma caricatura, insiste nessas qualidades sobressaídas, dá-lhes

⁶ Fonseca traduz aqui, com alguns cortes, este trecho da *Histoire de la caricature et du grotesque dans la littérature et dans l'art*, de Thomas Wright (1875: 11): “Un de ses modes favoris de satire consistait dans la parodie, qui n'épargnait rien de ce que la société respectait à ses heures solennelles, rien de ce que l'auteur satirique considérait comme méritant la dérision ou le mépris public. La religion elle-même, la philosophie, les mœurs et les institutions sociales, tout, jusqu'à la poésie, fut parodié à son tour. Les comédies d'Aristophane sont pleines de parodies des oeuvres poétiques des auteurs tragiques et autres de son temps. Il a réussi surtout à parodier la poésie du tragique Euripide. C'est donc avec raison qu'on a défini l'ancienne comédie des Grecs: la comédie de caricature. L'esprit et même les scènes de cette comédie, transportés dans la peinture, se sont identifiés avec cette branche de l'art à laquelle nous donnons le nom de caricature dans les temps modernes.”

maior relevo, exagera um exagero. Para fazer isso é inevitável que se forcem os meios expressivos, que se alterem estranha, deselegante ou mesmo grotescamente a linha, a voz ou, em todo caso, a expressão; que se faça, em suma, violência à arte e às suas condições sérias.

A concluir do que se mostrou até aqui, a deformidade, e sobretudo o exagero, consistem, para Sant'Anna, Joaquim da Fonseca, Propp e Pirandello, nos elementos essenciais da paródia e da caricatura. Seria, a partir daí, que elas se familiarizariam. Mas não é assim, segundo Henri Bergson (1983: 22), o que ocorre com a caricatura:

A caricatura, que tem algo de diabólico, ressalta o demônio que venceu o anjo. Trata-se sem dúvida de uma arte que exagera, e, no entanto, definimo-la muito mal ao lhe atribuímos por objetivo uma exageração, porque existem caricaturas mais verossímeis que retratos, caricaturas que mal se percebem, e inversamente podemos exagerar ao extremo sem obter um verdadeiro efeito de caricatura.

É o que parece sugerir, de fato, a Ilustração 5, na qual se caricaturiza a fuga de Enéias à destruição de Tróia, tal como a narra Virgílio no Canto II da *Eneida*. Vejamos, para melhor avaliação, o desenho original e a sua caricatura⁷:



Ilustração 4



Ilustração 5

Comparando-se as duas ilustrações, verifica-se que, ao passo que a primeira retrata fielmente a narração de Virgílio, a segunda a caricaturiza ao representar as personagens sob a forma distorcida de cães – ou macacos, como o entende Thomas

⁷ Ambos os desenhos foram retirados da *Histoire de la caricature et du grotesque dans la littérature et dans l'art*, de Thomas Wright (1875: 18, 20), que afirma ser este o único caso de que teve notícia da conservação de um original e de sua “paródia”.

Wright (1875: 20)? Seja qual for a forma escolhida pelo desenhista, o que importa assinalar aqui é a inexistência do exagero caricatural na gravura, o que, todavia, não a faz, como se vê, menos caricata.

Os exemplos se multiplicam. Peguemos, ao acaso, aquela que pode ser considerada a mais antiga caricatura política dos tempos modernos, a qual, segundo Thomas Wright (1875: 317-318), é seguramente francesa, do ano de 1499 e tem por título *Le revers du jeu des Suisses*⁸. Eis a caricatura:



Ilustração 6

Assim como a Ilustração 5, esta gravura não recorre, em nenhum momento, ao exagero caricatural. Mostra, também sem deformidade – agora à diferença da ilustração anterior –, as personagens retratadas – o rei da França, o rei da Suíça, o doge de Veneza, o rei da Inglaterra, o rei da Espanha, dentre outras – com a máxima fidelidade possível. A ausência do exagero e da deformidade talvez se explique pela estrita finalidade satírica da caricatura, a qual, para atingir esse objetivo, não precisa necessariamente ‘exagerar’ ou ‘deformar’.

Os exemplos fornecidos parecem confirmar a idéia de Bergson de que a caricatura, embora se trate “sem dúvida de uma arte que exagera”, não tem por objetivo a “exageração”, uma vez que se pode “exagerar ao extremo sem obter um verdadeiro efeito de caricatura”.

Assim como Bergson em relação à caricatura, Gary Saul Morson (1989: 70), teórico de linha bakhtiniana, não viu o exagero como o objetivo da paródia. Porém,

⁸ A caricatura foi igualmente retirada da *Histoire de la caricature et du grotesque dans la littérature et dans l'art*, de Thomas Wright (1875: 318).

assim como Propp, não o rejeitou totalmente. Considerou-o uma das várias técnicas possíveis a ser utilizada pelos parodistas:

O exagero é, antes, tão só uma das várias técnicas que os parodistas usam (1) para informar aos leitores que o texto é uma paródia, ou seja, que se refere antiteticamente a outro texto, e (2) para indicar o que é objetável no original.⁹

O que Morson quer mostrar é que a paródia não depende do exagero para se constituir como tal. Deve, isso sim, reconstruir o texto do outro antiteticamente, e a antítese, claro está, não é um exagero. Igualmente, diz Morson (1989: 69), a paródia nem sempre está associada ao ou provoca o riso, pois, já que sua função é reconfigurar antiteticamente o texto do outro, a antítese, assim como não garante em si mesma o exagero, também não garante o riso.

De forma semelhante, Linda Hutcheon (1985), ao analisar a produção literária e extraliterária do século XX, percebeu que nela o riso não é um elemento constitutivo da paródia, mas sim a ironia, uma vez que, no nível pragmático, a paródia moderna não visa ao ridículo, como a paródia carnavalesca o fazia¹⁰. Daí ser preciso, segundo a autora, entender modernamente o termo grego *parodia* não como ‘contra-canto’, mas como ‘canto paralelo’, cuja definição é fornecida no texto a seguir:

A paródia é, pois, na sua irônica “transcontextualização” e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva [grifo nosso]. (Hutcheon, 1985: 48)

Seguindo esse raciocínio, é possível dizer que os primeiros quatro versos de *The waste land*, de T.S. Eliot, que estão em relação antitética e certamente irônica, ainda que laudatória, com os versos de abertura de *The Canterbury tales*, do poeta medieval Geoffrey Chaucer, são um exemplo de paródia não-cômica. Para comprová-lo, vejamos, de início, os versos de Chaucer (Vizioli, 1992: 98):

⁹ No original: “Exaggeration is, rather, simply one of several techniques parodists use (1) to inform readers that the text is a parody, which is to say that it refers to another, antithetical, text, and (2) to indicate what is objectionable in the original.”

¹⁰ Por mais de uma vez, Hutcheon (1985: 22, 63, 78) utiliza o poema herói-cômico para exemplificar esse raciocínio, o que não deve ser encarado como uma contradição, pois, embora ela se dedique a analisar as formas de arte do século XX, deixa claro que utilizará “exemplos de outros períodos para mostrar que existem denominadores comuns a todas as definições de paródia em todas as épocas” (1985: 21).

Whan that Aprille with his schowres swoote
 The drought of Marche hath perced to the roote,
 And bathed every veyne in swich licour,
 Of which vertue engendred is the flour.¹¹

Agora, os de Eliot (1985: 34):

April is the cruellest month, breeding
 Lilacs out of the dead land, mixing
 Memory and desire, stirring
 Dull roots with spring rain.¹²

No poema de Chaucer, é em abril, mês que demarca o início da primavera, que a natureza se renova e, com ela, os homens. No de Eliot, “abril é o mais cruel dos meses”, excitando “com chuva primaveril a tórpida raiz”. Como se vê, Eliot utiliza as mesmas imagens de Chaucer para dizer precisamente o contrário do que este disse. Não houve qualquer tipo de exagero ou riso, mas, se é certo o que sobre ela afirmou Hutcheon, houve paródia.

Todavia, se a paródia moderna difere da paródia carnavalesca pela substituição que a primeira faz do riso pela ironia, elas se assemelham em dois aspectos: 1) no nível da estrutura, pois tanto uma quanto a outra não passam de uma síntese bitextual, nisso diferindo de “formas essencialmente monotextuais que não produzem síntese alguma” (Hutcheon, 1978: 469), como a adaptação e o pastiche; e 2) no paradoxo constitutivo delas, já que ambas transgridem as normas autorizadamente. A esse respeito, escreve Hutcheon (1985: 96):

Este paradoxo da subversão legalizada, embora não oficial, é característica de todo o discurso paródico na medida em que a paródia postula, como pré-requisito para a sua própria existência, uma certa institucionalização estética que acarreta a aceitação de formas e convenções estáveis e reconhecíveis. Estas funcionam como normas ou regras que podem ser – e logo, evidentemente, serão – quebradas. Ao texto paródico é concedida uma licença especial para transgredir os limites da convenção, mas, tal como no carnaval, só pode fazê-lo temporariamente e apenas dentro dos limites autorizados pelo

¹¹ “Quando o chuvoso abril cortou feliz/A segura de março na raiz,/E banhou cada veia no licor/Que tem o dom de produzir a flor.” (Vizioli, 1992: 99).

¹² “Abril é o mais cruel dos meses, germinando/Lilases na terra morta, misturando/Lembranças e desejos, excitando/Com chuva primaveril a tórpida raiz.” (Eliot, 1985: 35).

texto parodiado – quer isto dizer, muito simplesmente, dentro dos limites ditados pela “reconhecibilidade”.

Como exemplos históricos “deste processo paradoxal de transgressão autorizada na paródia”, Hutcheon (1985: 97) cita o drama satírico, legitimado e feito canônico porque escrito pelos próprios tragediógrafos, e a *parodia sacra*, por motivos semelhantes. Daí se poder concluir que, seja de qual época for, a paródia, não sendo “apenas repetição”, sempre acarretará “distanciação crítica”, a qual é “geralmente assinalada pela ironia”.

Pode-se entender melhor tal ponto de vista sobre a paródia a partir da exposição dos três modelos delineados por Sant’Anna para explicar os procedimentos tanto da paráfrase e da estilização quanto da paródia e da apropriação. No primeiro deles, Sant’Anna coloca a paródia como uma ‘estilização negativa’, ao contrário da paráfrase, uma ‘estilização positiva’, podendo-se, a partir daí, pensar na paráfrase como um ‘pró-estilo’ e na paródia como um ‘contra-estilo’. O segundo modelo trabalha com a noção de desvio. Recapitulando tudo o que dissera anteriormente, Sant’Anna (2002: 38) conclui que a paráfrase, por praticamente reproduzir o seu modelo, se desvia o mínimo possível dele; a estilização, que se não o trai também não se sujeita absolutamente a ele, se desvia com certa tolerância; e a paródia, por deformá-lo, dele se desvia totalmente. Com isso, afirma Sant’Anna (2002: 42), já se tem saído do raciocínio dicotômico de Bakhtin para se inaugurar um modelo triádico, revalorizando-se o papel da estilização no processo de criação intertextual, que deixa, então, de ser uma mera oposição da paródia.

É preciso ressaltar, no entanto, que nem sempre Bakhtin opôs radicalmente estilização e paródia, como pensa Sant’Anna. Em *O discurso no romance*, Bakhtin (1998: 161) esclarece a questão:

Para que ela seja substancial e produtiva, a paródia deve ser precisamente uma estilização paródica, isto é, deve recriar a linguagem parodiada como um todo substancial, que possui sua lógica interna e que revela um mundo especial indissoluvelmente ligado à linguagem parodiada.

Bakhtin (1998: 107-108) torna essa afirmação mais clara quando diz que a introdução e a organização do plurilingüismo na prosa literária se deu mais enfática e evidentemente nos romances humorísticos inglês e alemão, nos quais encontrou, em especial no primeiro, uma “evocação humorístico-paródica de quase todas as camadas

da linguagem escrita e falada de seu tempo”, concluindo que essa estilização era “habitualmente paródica”. Exemplificando-a, transcreve oito excertos do romance *Little Dorrit*, de Dickens, dos quais aqui reproduzimos apenas um:

“It was a dinner to provoke an appetite, though he had not had one. The rarest dishes, sumptuously cooked and sumptuously served; the choiced fruits; the most exquisite wines; marvels of workmanship in gold and silver, china and glass; innumerable things delicious to the sense of taste, smell, and sight, were insinuated into its composition. O, what a wonderful man this Merdle, what a great man, what a master man, how blessedly and enviably endowed - in one word, what a rich man!”.¹³ (apud Bakhtin, 1998: 110)

Nesse trecho, Dickens está, segundo Bakhtin, estilizando parodicamente a linguagem elevada da poesia épica. Para compreendermos melhor o seu raciocínio, tomemos uma passagem do Canto I da *Odisséia*, na qual a deusa Palas Atena e o jovem Telêmaco estão sendo servidos em um grande banquete, e a comparemos com a de Dickens. Diz Homero (1997: 26):

Água lustral lhe ministra a criada em gomil primoroso,
De ouro, deixando-a cair sobre as mãos em bacia de prata,
Pondo diante dos dois, a seguir, uma mesa polida.
A despenseira zelosa aparece, que pão lhes reparte,
Como, também, provisões abundantes, que dá prazerosa.
Vem, a seguir, o trinchante, trazendo nas mãos a travessa
Com muita carne, e de todos ao lado áureos copos coloca.
Sem descuidar-se, um arauto escanção lhes renova o bom vinho.

Associado às imagens, o léxico preciosista do texto da *Odisséia* – “água lustral”, “gomil primoroso”, “áureos copos” etc. – é recomposto por Dickens: “rarest dishes”, “marvels of workmanship in gold and silver”, “innumerable things delicious” etc. Até aqui temos a estilização, a levar em conta que esta, nos dizeres de Sant’Anna, trabalha intertextualmente com as semelhanças. Não há, à primeira vista, qualquer distanciamento entre os textos, até notarmos que Dickens está sendo irônico. Quer, através das semelhanças, chegar às diferenças. Aí então temos a paródia, ou, para

¹³ Em nossa tradução: “Foi um jantar de abrir o apetite, embora ele nunca houvesse tido um. Os pratos invulgaes, suntuosamente preparados e suntuosamente servidos; frutas variadas; os vinhos mais finos; prodígios de artesanato em ouro e prata, porcelana e copo; tantas coisas deliciosas ao sentido do paladar, do olfato e da visão eram insinuadas nessas composições. Oh! que homem maravilhoso esse Merdle, que grande homem, que fidalgo, quão abençoadamente e invejavelmente dotado – em uma palavra, que homem rico!”

utilizarmos os termos de Bakhtin e Sant'Anna, uma 'estilização paródica' ou uma 'estilização negativa'.

O terceiro modelo delineado por Sant'Anna inclui o conceito de apropriação, o qual, segundo ele, só chegou à crítica literária como termo muito recentemente, não sendo ainda bem definido. Por isso, traça ele mesmo um breve histórico do conceito.

Segundo Sant'Anna (2002: 43), a técnica da apropriação, que se identifica com a da colagem, isto é, reunir materiais diversos para compor um só objeto artístico, chegou modernamente à literatura depois das artes plásticas, sendo os dadaístas, a partir de 1916, os primeiros que dela se utilizaram com propriedade. Um bom exemplo são os *readymade* de Marcel Duchamp, que consistiam na apropriação de objetos produzidos pela indústria para expô-los em museus ou galerias.

Depois do Dadaísmo, a técnica da apropriação voltou a ser muito usada na *pop art* dos anos 60, cujo expoente máximo foi Andy Warhol. O trabalho de Warhol, muito semelhante ao de Duchamp, foi, entretanto, um pouco além. Warhol não apenas se apropriava dos objetos recolhidos, mas os manipulava. Exemplo disso é o trabalho que operou com as latas de sopa Campbell, reproduzindo 200 delas sobre uma tela.

Seja como for, a literatura da Idade Média, e em larga escala a helênica, já conheciam a técnica da apropriação. Segundo Bakhtin (1998: 385), algumas obras literárias da Idade Média eram construídas, assim como os mosaicos, a partir de textos alheios. Havia até mesmo um gênero chamado 'cento' que era composto inteiramente de versos e hemistíquios de outrem, ou seja, o poeta se apropriava de versos de um ou vários poemas e os reorganizava num único corpo textual.

De acordo com essa explanação, não é difícil perceber que a apropriação está mais próxima da paródia que da estilização e da paráfrase. É dessa forma que Sant'Anna (2002: 47-48) considera, ao agrupar as duas últimas no que chamou de "conjunto das similaridades", e as duas primeiras no "conjunto das diferenças":

Em ambos os conjuntos há uma gradação: a paráfrase é o grau mínimo de alteração do texto, e a estilização, o desvio tolerável. Entre elas há um parentesco evidente no eixo das similaridades. A paródia é a inversão do significado, que tem o seu exemplo máximo na apropriação. Por isso, pode-se dizer que paráfrase é a apropriação de cabeça para baixo.

Concluindo, verifica-se que a paródia, ao contrário da estilização e da paráfrase, tanto quanto do pastiche, do plágio, da adaptação e de outras formas

“essencialmente monotextuais”, nas palavras de Hutcheon, insere-se naquele tipo de relação dialógica que se baseia na discordância, uma vez que acarreta sempre diferença, ainda que tenha em alta conta o objeto parodiado. É precisamente esta a forma paródica que verificamos em *O Almada*, uma vez que reescreve a epopéia de maneira cômica, embora respeitosa, mas não a de *Pálida Elvira*, com o qual Machado parodia satiricamente o byronismo tal como se manifestava no Brasil de então. Este, porém, é assunto a ser estudado no capítulo a seguir.

2. Entre Homero e Lord Byron: *Pálida Elvira*

Na primeira seção deste capítulo, examinaremos como a teoria machadiana da epopéia moderna, estruturada sobre bases que hoje denominaríamos intertextual e comparatista, inclui o hibridismo como princípio composicional. Ainda na primeira seção, veremos como, segundo Enylton de Sá Rego (1989: 165), Machado pôs em prática tal teoria nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que são, na sua ótica, uma “re-escritura cômica do épico”. Em seguida, procuraremos mostrar como, antes mesmo das *Memórias póstumas*, Machado aplicara a sua teoria da epopéia moderna no poemamiscelânea *Pálida Elvira*, escrito em fins da década de 1860 e publicado em seu segundo livro de versos, *Falenas*, de 1870. Na terceira seção, analisaremos o fenômeno do riso reduzido em *Pálida Elvira*, recorrendo, para isso, ao que a crítica especializada tem escrito desde a publicação das *Memórias póstumas de Brás Cubas* sobre o humorismo machadiano, assim como à definição de *humour* tal qual oferece Luigi Pirandello (1996). Na quarta e última seção, veremos de que ponto de vista o poemamiscelânea se coaduna com o poema herói-cômico e este com os gêneros carnavalizados do sério-cômico, sobretudo a sátira menipéia ao estilo de Luciano.

2.1. Machado de Assis e a epopéia dos tempos modernos

Em momentos pontuais de sua produção como crítico literário, Machado de Assis desenvolve a idéia muito vigorosa de que uma literatura em formação – como a brasileira do século XIX – não pode prescindir de se abeberar na literatura de outros países ou esquecer a própria tradição, pois, segundo o escritor fluminense, é da união entre o nacional e o estrangeiro, o antigo e o moderno, que deriva a verdadeira expressão poética. A crítica especializada tem nomeado tal método de ‘teoria do molho’, expressão derivada da célebre análise comparatista entre Molière e Antônio José que Machado publicou na *Revista brasileira* em 15 de julho de 1879, na qual escrevera que o Judeu “pode ir buscar a especiaria alheia, mas há de ser para temperá-la com o molho de sua fábrica” (1997, v. II: 731), querendo dizer com isso que Antônio José, ainda que “imitando ou recordando” o escritor francês, conserva-se “fiel à sua fisionomia literária”.

A servilidade literária foi, provavelmente, a maior crítica que Machado teceu aos poetas de seu tempo. Num artigo de 1868 sobre a poesia de Castro Alves, escreveu que “o mal da nossa poesia contemporânea é ser copista – no dizer, nas idéias e nas imagens. Copiá-las é anular-se” (1997, v. III: 896). Noutro artigo, agora de 1872, sobre

a poesia do chileno Guilherme Malta, Machado (1957b: 119) tratou de diferenciar os termos “influência” e “imitação”:

O imitador servil copiaria os contornos do modelo; não passaria daí, como fazem os macaqueadores de Vítor Hugo, que julgam ter entrado na família do poeta, só com lhe reproduzir a antítese e a pompa da versificação. O discípulo é outra coisa: embebe-se na lição do mestre, assimila ao seu espírito o espírito do modelo.

Em seguida, sublinha que “a musa de Malta é também viajante e cosmopolita” (1957b: 120), pois vai buscar na matéria alheia, do passado e do presente, assunto para a sua poesia. Para Machado, esse é não apenas um procedimento legal, mas necessário, uma vez que, como escreveu em *Instinto de nacionalidade*, de 1873, “nem tudo tinham os antigos, nem tudo têm os modernos; com os haveres de uns e outros é que se enriquece o pecúlio comum” (1997, v. III: 809).

O binômio passado-presente está no cerne do pensamento machadiano acerca da epopéia dos tempos modernos, exposto pela primeira vez num breve artigo publicado em 5 de junho de 1866 na *Semana Literária* sobre a impressão de *Colombo*, poema épico que o gaúcho Porto-Alegre escrevia na época, e do qual apenas fragmentos haviam sido publicados em revistas especializadas.

Após escrever que Porto-Alegre possui um “espírito educado nas boas doutrinas literárias”, que é um “grande talento” e que os fragmentos conhecidos do poema são “primorosos”, Machado (1997, v. III: 891-892) sai em defesa do poema épico enquanto gênero, afirmando que não faz parte do “cortejo fúnebre de Eurípides e Homero”, porque não acredita que o tempo da epopéia e da tragédia, “as duas belas formas da arte antiga”, houvesse se extinguido, pela razão que se segue:

As formas poéticas podem modificar-se com o tempo, e é essa a natureza das manifestações da arte; o tempo, a religião e a índole influem no desenvolvimento das formas poéticas, mas não as aniquilam completamente; a tragédia francesa não é a tragédia grega, nem a tragédia shakespeariana, e todas são a mesma tragédia. Este acordo do moderno com o antigo era o pensamento de Chénier, que muitos séculos depois de Ovídio e Catulo ressuscitava o idílio e a elegia da antiguidade.

Em seguida, aprofunda esse raciocínio, chegando a oferecer a fórmula adequada para a composição de um poema épico:

Findou a idade heróica, mas os heróis não foram todos na voragem do tempo. Como fachos esparsos no vasto oceano da história atraem os olhos da humanidade, e inspiram os arrojados da musa moderna. Casar a lição antiga ao caráter do tempo, eis a missão do poeta épico.

A “lição antiga”, na visão de Machado, encontra em Homero o modelo ideal, mas o “caráter do tempo” não é fornecido no artigo. Este só o seria na segunda parte de uma crônica publicada em 15 de janeiro de 1877, que complementa sob vários aspectos o artigo a respeito da epopéia de Porto-Alegre.

Nessa parte da crônica, Machado (1997, v. III: 357-358) traça um percurso histórico do espírito épico, começando por Aquiles, seguindo com Enéias, passando por Dom Quixote e finalizando com Rocambole, heróis que, “por menos que o leitor os ligue, ligam-se naturalmente como os elos de uma cadeia”, pois “cada tempo tem a sua *Ilíada*” e “as várias *Ilíadas* formam a epopéia do espírito humano”.

Para Machado, o primeiro herói, Aquiles, situado ainda na “infância da arte”, é “o guerreiro juvenil, altivo, colérico, mas simples, desafetado, largamente talhado em granito, e destacando um perfil eterno no céu da loura Hélade”. O segundo herói, Enéias, é “valente e viajor como um alferes romano, poético em todo o caso, melancólico, civilizado, mistura do espírito grego e latino”, e que, prolongando-se pela Idade Média, “fez-se soldado cristão, com o nome de Tancredo, e acabou em cavalarias altas e baixas”. O terceiro, Dom Quixote, possui “alma generosa e nobre, mas ridícula nos atos, embora sublime nas intenções”, no qual ainda “luzia um pouco da luz aquileida, com as cores modernas, luz que o nosso gás brilhante e prático de todo fez empalidecer”. Por fim, Rocambole, “vendo arrasado o palácio de Príamo e desfeitos os moinhos da Mancha, lançou mão do que lhe restava e fez-se herói de polícia, pôs-se a lutar com o código e o senso comum”.

Encerrado esse percurso histórico do espírito épico, no qual as epopéias e as anti-epopéias mais significativas de cada época são conjuntamente mencionadas, da *Ilíada* à *Jerusalém Libertada*, de *Dom Quixote* aos folhetins de Ponson du Terrail, Machado define ironicamente o caráter de sua época, e, também, do herói a ela condizente: “O século é prático, esperto e censurável; seu herói deve ter feições consoantes a estas qualidades de bom cunho”.

Com essa afirmativa, é possível concluir que, se para Machado a epopéia dos tempos modernos deve ser uma mistura da “lição antiga” com o “caráter do tempo”, seu herói deverá ser uma mescla do herói homérico com o folhetinesco herói de Ponson du

Terrail, já que este, no parecer de Machado, “é a flor do seu e do meu século, é a representação do nosso Romantismo caduco”.

Enylton de Sá Rego (1989: 165) encontrou traços desse herói no ‘defunto-autor’ Brás Cubas, em grande parte porque, na sua ótica, as *Memórias póstumas de Brás Cubas* não são outra coisa senão uma “re-escritura cômica do épico”, idéia que desenvolve a partir da tese de Helen Caldwell (apud Sá Rego, 1989: 166) de que o referido romance “não é um épico sério porque o herói é cômico”.

Para defender o seu ponto de vista, Sá Rego procura, em primeiro lugar, requalificar o conceito de ‘épico’, pois nesse caso, segundo ele, não se trata do épico “geralmente identificado com o texto homérico ou mesmo, por alguns críticos, com o texto bíblico”, os quais são caracterizados “sobretudo por sua autoridade” (1989: 166-167). Para o crítico, o épico em Machado de Assis deve ser entendido como “o gênero que revela e resume o ideal do herói de cada época” (1989: 167), idéia que extrai da crônica machadiana de 15 de janeiro de 1877. É assim que, segundo Sá Rego, para Machado “os novos tempos exigiam a criação de um novo herói, que, como reflexo de seu século, só poderia ser cômico e despido da autoridade inerente ao texto épico”. E esse herói é Brás Cubas porque, assim como Rocambole, faz-se “inverossímil” e “morre, vive, cai, barafusta e some-se”.

Sá Rego (1989: 167) assinala, porém, que a “idéia de escrever um épico/cômico” não é originalmente de Machado. Antes, remonta aos primórdios do romance moderno inglês, ou, mais precisamente, ao primeiro romance de Henry Fielding, *Joseph Andrews*, de 1742, em cujo prefácio são lançadas as bases do que o autor denominou “Poema-Épico cômico em prosa”¹⁴.

No início desse prefácio, Fielding (1999: 49) esclarece qual o motivo de tê-lo escrito, ou seja, porque o “leitor comum inglês pode ter uma idéia de romance” que difere da sua, sendo necessário, portanto, “escrever umas poucas palavras concernentes a esse tipo de literatura”, a qual não se lembra de ter visto até então em língua inglesa. Em seguida, retoma as idéias aristotélicas sobre a epopéia e escreve:

O ÉPICO, assim como o DRAMA, é dividido entre Tragédia e Comédia.
Homero, que foi o Pai dessa Espécie de Poesia, nos deu Exemplos de ambas,

¹⁴ O gênero, porém, é anterior, remontando ao *Dom Quixote*, de Cervantes, que Fielding tomou como modelo para *Joseph Andrews*, podendo-se ler na capa da primeira edição desse romance que foi “escrito em imitação da maneira de Cervantes, autor de *Dom Quixote*” (Fielding, 1999: 47).

embora a última tenha sido inteiramente perdida; como Aristóteles nos diz, ela tem a mesma Relação com a Comédia que a *Ilíada* com a Tragédia¹⁵.

E continua:

E mais, como essa Poesia pode ser Trágica ou Cômica, não hesitarei em dizer que pode ser em Verso ou em Prosa; pois embora demande um particular, que o Crítico enumera nas Partes componentes de um Poema Épico – isto é, o Metro –, quando qualquer tipo de obra contém todas as outras Partes, como Fábula, Ação, Personagens, Sentimentos e Estilo, e é deficiente apenas no Metro, creio ser razoável remetê-la à Epopéia¹⁶.

Seria o caso, por exemplo, do *Telemachus*, de Fénelon, que para Fielding pertence ao gênero épico tanto quanto a *Odisséia*, de Homero, embora tenha sido escrito em prosa. Isso porque “é muito mais justo e razoável dar-lhe um Nome comum com a Espécie da qual ele difere apenas em um Aspecto, que confundi-lo com as que não se assemelha em nenhum outro” (Fielding, 1999: 49).

É tomando por base esse princípio, ou seja, de que a epopéia tanto pode ser séria quanto cômica, e que não deve ser classificada como tal pelo uso ou não do metro, que Fielding (1999: 49-50) classifica o seu romance de “Poema-Épico cômico em prosa”, cuja definição é sucintamente fornecida no texto a seguir:

Agora, um Romance cômico é um Poema-Épico cômico em prosa; difere da Comédia como a Epopéia séria da Tragédia: sua Ação é mais extensa e abrangente; contém um Círculo muito maior de Incidentes, e introduz uma grande variedade de Personagens. Difere do Romance sério na Fábula e na Ação, pois, enquanto naquele são graves e solenes, neste são leves e ridículos: difere nas Personagens, introduzindo pessoas de Classe inferior, e, conseqüentemente, de Maneiras inferiores, enquanto o Romance sério nos apresenta seres mais elevados: por último, em seus Sentimentos e Estilo, preservando o Jocosos em lugar do Sublime. No Estilo, creio, o Burlesco em si mesmo pode ser admitido certas vezes, ocorrendo muitos exemplos nesta obra, como nas Descrições das batalhas e em outros Lugares, não sendo

¹⁵ No original: “The EPIC as well as the DRAMA is divided into Tragedy, and Comedy. *Homer*, who was the Father of this Species of poetry, gave us a Pattern of both these, tho’ that of the latter kind is entirely lost; which Aristotle tells us, bore the same Relation to Comedy which his *Iliad* bears to Tragedy”.

¹⁶ No original: “And farther, as this Poetry may be Tragic or Comic, I will not scruple to say it may be likewise either in Verse or Prose: for tho’ it wants one particular, which the Critic enumerates in the constituent Parts of an Epic Poem, namely Metre; yet, when any kind of Writing contains all its other Parts, such as Fable, Action, Characters, Sentiments, and Diction, and is deficient in Metre only; it seems, I think, reasonable to refer it to the Epic”.

necessário ser indicados ao Leitor Clássico, para cujo Entretenimento aquelas Paródias ou Imitações Burlescas são principalmente calculadas¹⁷.

Nesse ponto, Fielding encerra a exposição crítica sobre o “Poema-Épico cômico em prosa”, dedicando o restante do prefácio ao desenvolvimento das idéias sobre a comédia, o ridículo, o burlesco e a caricatura.

Segundo Sá Rego (1989: 168), o que há de comum entre Machado e Fielding não é tanto a idéia que nutriam acerca do épico, mas a intenção de ambos em “romper com a visão do épico essencialmente séria e autoritária”, o que é “claramente exposto por Fielding ao opor o caráter ‘light and ridiculous’ de seu novo épico ao espírito ‘grave and solemn’ do ‘serious romance’ por ele parodiado”. Ainda segundo o crítico, idéia semelhante é formulada por Brás Cubas quando afirma ter escrito as suas *Memórias* com “a pena da galhofa e a tinta da melancolia”, asserção que, no seu entender, é suficiente para revelar que Machado estava “consciente do caráter híbrido de seu novo romance”, e assenta:

Concluimos portanto que Machado de Assis, em suas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, cria na literatura brasileira exatamente o que prometera: um texto híbrido, sob a forma de um romance em que se misturam a seriedade e a comicidade, apresentando um herói possível para o atual estágio de desenvolvimento da “epopéia do espírito humano”. Nisso, como vimos, Machado se prende claramente à tradição do “comic epic” sugerido por Fielding. (1989: 169)

Dessa passagem, deve-se destacar sobretudo a afirmativa de Sá Rego de que Machado não se prende apenas à obra de Fielding, mas à “tradição do ‘comic epic’ sugerido por Fielding”, tradição esta iniciada com o *Dom Quixote*, de Cervantes, e continuada principalmente com o romance inglês do século XVIII, o qual, para José Paulo Paes (1998: 18),

¹⁷ No original: “Now a comic Romance is a comic Epic-Poem in Prose; differing from Comedy, as the serious Epic from Tragedy: its Action being more extended and comprehensive; containing a much larger Circle of Incidents, and introducing a greater variety of Characters. It differs from the serious Romance in its Fable and Action, in this; that as in the one these are grave and solemn, so in the other they are light and ridiculous: it differs in its Characters, by introducing Persons of inferior Rank, and consequently, of inferior Manners, whereas the grave Romance sets the highest before us: lastly, in its Sentiments and Diction; by preserving the Ludicrous instead of the Sublime. In the Diction, I think, Burlesque itself may be sometimes admitted; of which many instances will occur in this Work, as in the Description of the Battles, and some other Places, not necessary to be pointed out to the Classical reader, for whose Entertainment those Parodies or Burlesque Imitations are chiefly calculated”.

outra coisa não era senão a transposição, do terreno da poesia para o da prosa, do procedimento fundamental do poema herói-cômico, qual fosse a imitação satírica da matéria heróica da epopéia por via do tratamento, em linguagem elevada, de um tema trivial.

Assim, em autores como Swift, Fielding, Smollet e Sterne “recorre a mesma visão crítica e satírica da vida social contemporânea que, com Rabelais, Cervantes e a novela picaresca, marcara o advento da ‘moderna epopéia burguesa’” (Paes, 1998: 18). A prosa de Sterne, mais que qualquer outra da literatura inglesa, está relacionada ao poema herói-cômico, conforme assinala Paes (1998: 20):

A duplicidade coloquial/literário espelha, no nível dos registros de estilo, a igual duplicidade linguagem elevada/tema trivial característica do poema herói-cômico; deste, a prosificação de Sterne, pela ênfase na obliquidade da digressão e da erudição caricata, está mais perto do que a linearidade narrativa de Fielding.

Aqui, José Paulo Paes afirma haver duas características do poema herói-cômico na “prosificação de Sterne”: 1) “obliquidade da digressão”; e 2) “erudição caricata”. No entanto, apenas a segunda – “erudição caricata” – é parte componente do poema herói-cômico, enquanto a primeira – “obliquidade da digressão” – o é do poema-miscelânea, freqüentemente confundido com o gênero ‘poema herói-cômico’¹⁸. Daí inferirmos que a “prosificação de Sterne” se prende estilisticamente não apenas ao poema herói-cômico como, também, ao poema-miscelânea, o mesmo se dando, por consequência, com a prosificação machadiana das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que, a exemplo de Sterne, mescla em seu romance as características mais acentuadas dos dois gêneros herói-cômicos acima mencionados, mas, à diferença daquele, extrai essas características não apenas de obras alheias como de sua própria produção poética, a partir de *Pálida Elvira* e de *O Almada*. Por se constituir na primeira peça em verso de Machado essencialmente herói-cômica, faremos a seguir uma leitura de *Pálida Elvira*, destacando as características do gênero a que está filiado, o poema-miscelânea. Começemos, então, por uma exposição histórico-crítica do gênero.

¹⁸ O consórcio estilístico entre o sublime e o grotesco, o cômico e o épico, parece ter sido o responsável pela confusão em que incorreu mais de um crítico ao classificar o poema-miscelânea de ‘poema herói-cômico’, como o fez Northrop Frye (1963: 182) em *Fables of identity: studies in poetic mythology*, ou o próprio Machado de Assis, quando agregou o nome de Ariosto ao de poetas herói-cômicos consagrados como Alessandro Tassoni, Nicolas Boileau e António Dinis da Cruz e Silva na *Advertência a O Almada*. A este assunto voltaremos na seção 2.4.

2.2. *Pálida Elvira* e o poema-miscelânea

Publicado pela primeira vez em *Falenas*, segundo volume de versos de Machado de Assis, *Pálida Elvira* é um dos raros poemas-miscelânea escritos ao longo do século XIX brasileiro. Inaugurado pelo poeta italiano Luigi Pulci no século XV e adotado por Boiardo, Ariosto e Berni, o poema-miscelânea caiu em desuso até o século XIX, quando o inglês John Hookham Frere, influenciado sobretudo por Pulci, escreveu o *Whistlecraft*, sob o influxo do qual Lord Byron redigiu *Beppo*, *The vision of Judgment* e *Don Juan*, unanimemente considerados seus três maiores poemas, mas lidos por poucos no Brasil da época, o que, contudo, não impediu de Álvares de Azevedo e Machado de Assis os tomarem como modelo para os seus respectivos poemas.

O objetivo de Pulci ao escrever – a pedido de Lucrezia Tornabuoni – o longo poema narrativo *Morgante* foi, inicialmente, dar dignidade literária aos cantares épicos populares. Para isso, lançou mão da *ottava rima*, estrofe composta de oito decassílabos – hendecassílabos, em italiano – e rimas dispostas em *abababcc*, utilizada pela primeira vez – ao que tudo indica – por Boccaccio na *Teseida*, de 1340, e em *Il filostrato*, de 1347. Mas Pulci, homem de espírito pragmático e inteiramente alheio à gentileza cavalheiresca, não acreditava no heroísmo maravilhoso das fábulas populares. A saída que encontrou para satisfazer o pedido de Lucrezia foi encará-las de maneira cômica, traço nem sempre perceptível, mas presente em todo o poema. Ao assim fazer, Pulci lançava as bases formais do que mais tarde se chamaria ‘poema-miscelânea’: tratar de modo cômico-satírico a matéria heróica dos cantares populares.

Da mesma forma, Pulci inovou no tocante ao estilo: enquanto os poemas de Boccaccio, por exemplo, primavam por um léxico rebuscado, em *Morgante*, Pulci deu preferência a um italiano coloquial. Quando usava palavras raras e estranhas – e as usava com certa frequência –, era com objetivo nitidamente antiliterário, uma espécie de oposição deliberada à linguagem da poesia culta (Ageno, 1955: XXII).

O mesmo ocorre no que se refere ao enredo: em princípio, ele deveria seguir passo a passo o mito de Rolando – ou Orlando – e Carlos Magno, personalidades que representavam diretamente a nacionalidade francesa, mas indiretamente também a italiana, pois, como assinala Pedro Garcez Ghirardi (2002: 11-12), “o Santo Império Romano teve origem justamente com Carlos Magno, a quem o papa coroou imperador de Roma, no natal de 800”, não sendo de estranhar que esses heróis “fossem muito populares numa Itália onde continuava em pleno vigor a idéia da Cristandade”. Aconteceu, porém, que no *Morgante* tais personagens foram eclipsadas pela figura do

gigante homônimo, verdadeiro protagonista do poema. Além disso, há episódios de inteira invenção de Pulci, constituindo-se eles nos mais cômicos. É o caso do famoso episódio de Margutte, gigante brincalhão que surge no Canto XVIII e morre – de rir – no canto seguinte. Procurando mostrar que tal episódio não é de sua pena, Pulci (1955: 593) diz que o extraiu de um “certo livro” encontrado no Egito, os *Statuti delle done*, de um tal Alfamenonne, obra imaginária de um autor igualmente imaginário.

Como informa Lord Byron (1970: 379) na *Advertência* à sua tradução do canto primeiro de *Morgante*, o poema de Pulci “divide com o *Orlando Innamorato* a honra de ter formado e sugerido o estilo e a história de Ariosto”, que do primeiro teria adotado a seriedade com que trata a temática cavaleiresca, tanto carolíngia quanto arturiana, e do segundo, o elemento cômico – ou, no termo empregado por Byron, “the gaiety”. Não é por acaso que um dos traços mais característicos do *Orlando Furioso* constitui-se no que a tradição tem denominado ‘riso’ ou ‘sorriso ariotesco’, o qual, segundo Pedro Garcez Ghirardi (2002: 20), nasce da contemplação do diálogo entre a razão e a loucura, ponto fulcral do poema. Byron assinala também que Pulci foi o “precursor e modelo de Berni”, inventor da assim chamada ‘poesia bernesa’, de fundo jocoso e paródico, e que no século XVI reescreveu comicamente todo o *Orlando Innamorato*.

Ainda na mesma *Advertência*, Byron afirma que Pulci é “nada menos que o fundador de um novo estilo de poesia muito tardiamente surgido na Inglaterra”, explicitando a seguir que esse “novo estilo de poesia” é representado pelo “engenhoso Whistlecraft”, poema narrativo ambientado na Inglaterra do Rei Arthur que John Hookham Frere escreveu entre os anos 1817-1818 e que rapidamente chamou a atenção de Byron por seu estilo coloquial, realista e, sobretudo, digressivo.

Assim que Byron leu os dois primeiros cantos do *Whistlecraft*, publicados em 1817, viu-se diante de um poema cujo estilo abria amplas possibilidades para a sua veia satírica, já uma vez exercitada em *Childe Harold's Pilgrimage*, no qual utilizou a chamada ‘estrofe spenseriana’, composta de oito decassílabos e um alexandrino, mas que não o satisfez por completo. Ao se deparar com a *ottava rima* utilizada por Frere em *Whistlecraft*, adotou-a nos três poemas-miscelânea que o transformariam num dos maiores satiristas da poesia inglesa.

Foi então que, ainda em 1817, Byron redigiu *Beppo*, cuja história se desenvolve durante o carnaval veneziano¹⁹. Após vinte estrofes, nas quais Byron digressiona sobre o

¹⁹ Em *Beppo*, a carnavalização é fundamentalmente “significante” (Ivanov, 1989), mas é também “significado”, ou seja, está enraizada na estrutura profunda das imagens.

carnaval, sobre a beleza das venezianas e até sobre as gôndolas da cidade, a heroína do poema, Laura, é apresentada²⁰. Seu marido, Giuseppe, vulgo Beppo, viajou a negócios ao Oriente e não voltou. Cansada de esperá-lo, Laura tomou como ‘protetor’ um conde muito versado em música, dança e línguas. O casal viveu feliz durante seis anos, até que Beppo regressou, reatando o casamento com Laura – com quem brigava algumas vezes – mas não dispensando os serviços do conde – de quem se tornou amigo.

O enredo não passa de uma simples piada, mas foi o suficiente para que Byron pusesse em cena pela primeira vez o ‘narrador byroniano’, cínico, irônico, sarcástico, como o atesta sobretudo a estrofe 51, na qual Byron (2000: 329) se auto-satiriza corrosivamente, chegando a afirmar que, se soubesse escrever suficientemente bem, redigiria “com sentimentalismo ocidental” histórias “de fino orientalismo”, o que de fato realizara em poemas anteriores.

É também em *Beppo* que Byron parodia pela primeira vez o herói por ele mesmo criado em poemas como *Childe Harold’s Pilgrimage*, *The Corsair* e *The Giaour*, o qual, segundo Harold Bloom (1974: 202-203), encarna a *persona* do ‘peregrino’ e se identifica com a figura de Prometeu – o que permite ao crítico norte-americano denominá-lo “o Homem Prometeico” –, cujas características mais acentuadas são traçadas por Onédia Carvalho Barboza (1974: 17-18) no trecho a seguir:

Através desses poemas, Byron foi compondo e desenvolvendo a imagem do *herói byroniano*, caracterização máxima de herói romântico, um ser demoníaco e fatal, de aspecto sombrio e misterioso, sob cujas feições belas e pálidas se escondem paixões violentas, sentimentos terríveis e indefinidos. De linhagem nobre, ele é orgulhoso, arrogante, rebelde, indomável, e seu passado encerra alguma ação maligna ou crime misterioso. É, portanto, um homem solitário, torturado pelo remorso. Sente que nada tem em comum com seus semelhantes – é diferente, superior.

A autoparodização máxima do herói byroniano é representada pelo protagonista da obra-prima de Byron, *Don Juan*, cuja redação iniciou-se por volta de julho de 1818 – cinco meses após a publicação de *Beppo*, em fevereiro de 1818 –, no qual Byron aprofunda os elementos característicos do poema anterior, como “as rimas jocosas, a narrativa como pretexto para a sátira de costumes, o tom coloquial e íntimo, e

²⁰ Paulo Henriques Britto (2003: 151) assinala que, das 99 estrofes que compõem o poema, nada menos que 60 são digressivas.

principalmente a voz do narrador [...], uma voz ferina, irreverente, a perder-se em digressões infundáveis” (Britto, 2003: 32).

Em carta de 12 de agosto de 1819 a John Murray, seu editor, Byron (2000: 1009) afirma que “não tinha planos” para *Don Juan*, não sabendo que, mesmo inconcluso, viria a ser o maior poema inglês desde o *Paradise Lost*, embora com objetivos formais muito diferentes. Se, por um lado, Milton escrevera um épico sério, o poema de Byron estava ancorado em outras tradições épicas, como assinala Jerome J. McGann:

É importante averiguar também que o poema mantém uma paródia sistemática da épica e de suas convenções, e que seu estilo conversacional está na (clássica) tradição de Horácio, na (italiana) tradição de Boiardo, Pulci, Berni e Casti, e na (inglesa) tradição em verso de Rochester e Pope, e na prosa de Smollet, Sterne e Fielding.²¹

O próprio Byron (2000: 1014) chama a atenção para o caráter épico de *Don Juan* quando escreve que ele “é um épico tanto no espírito do nosso tempo quanto a *Ilíada* foi no de Homero”, pois em seu poema o amor, a religião e a política são causa de guerra, assim como o foram na epopéia homérica. Em seguida, complementa dizendo que no primeiro canto de *Don Juan* é possível encontrar-se uma Helena, e que fará de seu herói um “Aquiles moderno”.

Como diz Harold Bloom (1974: 229), “o argumento de *Don Juan* é demasiado extenso para resumi-lo. E de qualquer modo a técnica digressiva do poema fracassaria um intento semelhante”. *Don Juan* é composto de mais de quinze mil versos, ao longo dos quais Byron ataca sem piedade o estatuto político-religioso e os modos literários dominantes da época, o que se constata sobretudo nos cinco primeiros cantos, assim como nas dezessete estrofes que compõem a dedicatória, ironicamente direcionada a Wordsworth, Coleridge e Robert Southey, o “poeta laureado” parodiado em *The vision of Judgment*, terceiro poema-miscelânea de Byron.

The vision of Judgment foi escrito entre maio e outubro de 1821 – e publicado um ano mais tarde, em outubro de 1822, no primeiro número de *The Liberal* –, quando Byron não tinha alcançado sequer a metade de *Don Juan*, o que não impediu de Harold Bloom (1974: 245) considerá-lo “a melhor obra de Byron afora *Don Juan*”, pois “sua

²¹ No original: “Also important to see is that the poem maintains a systematic parody of the epic and its conventions, and that its conversational style is in the (classical) tradition of Horace, in the (Italian) tradition of Boiardo, Pulci, Berni, and Casti, and in the (English) tradition of verse like that of Rochester and Pope, and of prose like that of Smollett, Sterne, and Fielding” (2000: 1044).

melhor e mais elevada natureza revela um equilíbrio mais firme que o que Byron mantém em outras obras dentro de sua veia herói-cômica”.

O objetivo de Byron ficava claro desde o título: parodiar o recentemente publicado *A vision of Judgment*, de Robert Southey, uma apoteose a George III na qual eram celebradas as “mais conservadoras tradições inglesas” (McGann, 2000: 1073), e em cujo prefácio o autor acusava Byron de ser o líder da ‘escola satânica’, que do seu ponto de vista era a última encarnação do jacobinismo poético e literário. Diante disso, Byron “aproveita a oportunidade que Southey lhe dá e o retrata para sempre como um idiota” (Bloom, 1974: 247). É o que se vê sobretudo ao longo das estrofes 90 a 104, nas quais Byron o representa ‘tossindo e apregoando’ o seu poema para a corte celestial, que ao ouvi-lo fica horrorizada, a ponto de Miguel pedir-lhe que “pare pelo amor de Deus” (2000: 964), seguindo-se a isso um tumulto generalizado, até que São Pedro ergue as chaves dos portões do céu “e no quinto verso derruba o poeta com um só golpe” (2000: 968)²².

Cerca de um ano depois da publicação de *The vision of Judgment*, Byron foi à Grécia lutar pela independência do país, ali morrendo em abril do ano seguinte. Ainda chegou a publicar alguns poemas – *Heaven and earth*, *The age of bronze*, *The Island* e, entre outros, os cantos VI-XVI de *Don Juan* –, que, contudo, não conseguiram apagar a imagem há muito cristalizada do Byron ‘byrônico’, o Byron de *Childe Harold’s Pilgrimage*, *The Corsair* e semelhantes, o qual, nas palavras de Onédia Carvalho Barboza (1974: 19), é o “Byron de exportação, o Byron que todas as literaturas ocidentais queriam conhecer e imitar”, ao contrário do outro Byron, “inteligente, perspicaz, engraçado, irreverente”, difícil de ser assimilado por leitores estrangeiros “devido à linguagem e recursos de estilo que emprega”, o que levou *Don Juan* a ser pouco lido na França, “talvez também por fugir completamente à fórmula byroniana, tão conhecida e desejada”. Para ilustrar a pouca popularidade de *Don Juan* nesse país, Onédia Carvalho Barboza apresenta a seguinte estatística: “Entre as traduções francesas parciais, na bibliografia fornecida pela edição de John Murray das obras completas de Byron, constam 3 de *Don Juan* para 10 de *Childe Harold*”.

No Brasil, a discrepância foi ainda maior. Dos mais de 40 tradutores de Byron que tivemos até o início do séc. XX, apenas dois, Otaviano de Almeida e J. Luz,

²² Byron assinou *The vision of Judgment* com o pseudônimo ‘Quevedo Redivivus’, referência ao célebre poeta espanhol do Século de Ouro e a uma de suas obras mais importantes, *Los sueños*, série de cinco sátiras ao estilo de Luciano de Samósata. *The vision of Judgment* está filiado ao gênero carnavalesco do ‘diálogo no limiar’, sobre o qual falaremos no capítulo a seguir.

traduziram trechos de *Don Juan* – e ainda assim trechos que não retratam o que de fato seja o poema –, o primeiro entre os anos 1842 e 1845, e o segundo em 1875. Nenhum outro se aventurou à tradução – integral ou parcial – de *Beppo* ou de *The vision of Judgment*.

Isso não impediu, porém, que Álvares de Azevedo – versado em inglês desde a juventude, como o atestam várias cartas escritas aos pais nesse idioma – escrevesse o primeiro poema-miscelânea da literatura brasileira, *O poema do frade*, nitidamente sob a influência dos três grandes poemas de Byron, muito embora tenha declarado no segundo artigo de *Alfredo de Musset – Jacques Rolla* preferir sob certo ponto de vista o Byron ‘byrônico’ ao Byron ‘não-byrônico’:

Quando a liberdade poética bastardeia em licença e desregramento, somos daqueles que a reprovam, e preferem Byron por mais perfeito em algumas páginas do *Childe* que noutras de *Don Juan*, *Beppo* e da *Visão do Juízo*; que o saboreiam mais nas estâncias Spenserianas do seu herói peregrino, do que na soltura e corte dos versos, e às vezes estrofes cuja ligação se intima e solda tanto com as imediatas que, nem há sentir a cadência do metro, o quebro das cesuras, o eco das rimas e a separação das estâncias. (2000: 687)

Em outras ocasiões, porém, confessou a admiração que nutria pelo Byron dos poemas-miscelânea, como no prefácio de *O conde Lopo*, no qual diz que “*Don Juan* é um primor”, ou no também prefácio de *Macário*, texto que admite ser “um filho pálido dessas fantasias que se apoderam do crânio e inspiram a *Tempestade* a Shakespeare, *Beppo* e o IX canto de *D. Juan* a Byron” (2000: 509), ou ainda no primeiro artigo do mesmo *Alfredo de Musset – Jacques Rolla*, quando assinala a ambigüidade que permeia a obra do poeta inglês, ambigüidade que Azevedo aplica em sua própria obra²³. É essa a idéia que vamos encontrar no Prefácio à segunda parte da *Lira dos vinte anos*, no qual Byron é novamente citado, ao lado de Homero e de Goethe:

Depois dos poemas épicos Homero escreveu o poema irônico. Goethe depois de *Werther* criou o *Faust*. Depois de *Parisina* e o *Giaour* de Byron vem o *Cain* e *Don Juan* – *Don Juan* que começa como *Cain* pelo amor, e acaba como ele pela descrença venenosa e sarcástica. (2000: 191)

²³ Todo o pensamento estético-literário de Álvares de Azevedo (2000: 678) parece estar representado nas palavras iniciais do primeiro artigo de *Alfredo de Musset – Jacques Rolla*, que dizem: “O gênio é como o Jano latino: tem duas faces”, idéia que, segundo Antonio Candido (1975), Vagner Camilo (1997) e Cilaine Alves (1998), está ancorada na teoria dos contrastes exposta por Victor Hugo no célebre prefácio à peça *Cromwell*.

O poema do frade segue essa mesma orientação estética, mas com uma importante diferença: enquanto em *Lira dos vinte anos* Álvares de Azevedo estrutura a binomia sublime-grotesco em partes distintas, em *O poema do frade* “o dualismo sistêmico se estrutura numa mesma extensão narrativa” (Alves, 1998: 172). Isso fica evidente já a partir da variedade estrófica da obra: dos cinco cantos que compõem o poema, os dois primeiros são em *ottava rima* e os últimos três, em sextilhas decassilábicas, opção atribuída por Antonio Candido (1975, v. II: 179) à influência de Alfred de Musset sobre o poeta brasileiro:

A este propósito, a título de curiosidade: como se sabe, Byron adotou no *Don Juan* a oitava rima, a exemplo do seu modelo confesso, Pulci: em *Namouna*, Musset utilizou uma estrofe de seis versos, com duas rimas alternadas. N’*O Poema do Frade*, composto sob a inspiração de ambos, mas particularmente do segundo, Álvares de Azevedo – como que reunindo as suas duas grandes admirações – emprega a oitava rima nos cantos I e II, passando nos III e IV à sextilha com três rimas em ordem variável.²⁴

Mas é nos versos iniciais do Canto Terceiro que o sistema dual do poema se revela por inteiro. É o próprio narrador quem se encarrega de fazê-lo, ao dizer que, quando Deus criou o mundo, junto com ele “estab’leceu a variedade”, tendo nisso “muita razão”, pois “se uma atroz monotonia/ de um elemento a vida compusera,/ o homem até morrer bocejaria,/ e em morna estupidez se embrutecera” (2000: 336).

Até fins do século XX, *O poema do frade* foi tratado com muita indiferença – e, poder-se-ia mesmo dizer, com desdém – pela crítica especializada, que via nele um “byronismo postiço”, repleto “de versos prolixos e situações-chavão”, como sintetizou José Guilherme Merquior (2000: 97), não atentando, porém, que tal prolixidade e que tais situações-chavão tinham por meta parodiar tanto o linguajar romântico quanto as personagens características do período. Em certos momentos do poema, esse traço é facilmente identificável, como nas estrofes do Canto Primeiro em que o narrador apresenta o seu herói – nitidamente uma paródia do herói byroniano –, dizendo que ele era “preguiçoso” e “pálido”, “mas não d’estudo”; que não era poeta, a não ser quando

²⁴ Além de *Namouna*, Alfred de Musset (1967) escreveu outro poema sob a influência de *Beppo* e *Don Juan* – como o próprio Álvares de Azevedo (2000: 679) assinalou no primeiro artigo de *Alfredo de Musset-Jacques Rolla*. Trata-se de *Mardoche* – este nem em *ottava rima* nem em sextilhas decassilábicas, mas em estrofes de dez versos de rimas emparelhadas –, publicado no primeiro volume de versos de Musset, *Contes d’Espagne et d’Italie*, de 1830.

bebia, e que não sabia se era “nobre ou plebeu”, “rico ou pobre”, pois “que importa o manto/ se é belo o cavaleiro que ele cobre?” (2000: 325).

O poema do frade não chegou a ser concluído por Álvares de Azevedo, mas ainda assim seria o mais representativo poema-miscelânea da literatura brasileira, não fosse Machado de Assis ter publicado, quase vinte anos depois da primeira edição do poema azevediano – 1853 –, *Pálida Elvira*, com o qual incursionou pela primeira vez na seara herói-cômica.

Machado foi admirador confesso de Byron, mas também confesso combatente do *byronismo*. Na mesma proporção em que encontramos referências elogiosas ao bardo inglês em várias de suas crônicas e críticas literárias, encontramos alusões à “má” influência que exerceu sobre os poetas românticos brasileiros. Em artigo publicado na *Semana Literária* em 6 de fevereiro de 1866 sobre *Cantos e Fantasias*, de Fagundes Varela, Machado (1997, v. III: 857-858), a princípio desculpando os ‘byronistas’, escreve a respeito:

Houve um dia em que a poesia brasileira adoeceu do mal *byrônico*; foi grande a sedução das imaginações juvenis pelo poeta inglês; tudo concorria nele para essa influência dominadora: a originalidade da poesia, a sua doença moral, o prodigioso do seu talento, o romanesco da sua vida, as noites de Itália, as aventuras de Inglaterra, os amores de Guiccioli, e até a morte na terra de Homero e de Tibulo. Era, por assim dizer, o último poeta; deitou fora um belo dia as insígnias de *noble lord*, desquitou-se das normas prosaicas da vida, fez-se romance, fez-se lenda, e foi imprimindo o seu gênio e sua individualidade em criações singulares e imorredouras.

Em seguida, mais contundente, completa:

Quis a fatalidade dos poetas, ou antes o privilégio dos gênios criadores, que este espírito tão original, tão próprio de si, aparecesse um dia às imaginações de alguns como um modelo poético. Exaltou-se-lhes a imaginação, e adoeceram, não da moléstia do cantor de *D. Juan*, mas de outra diversa, que não procedia, nem das disposições morais, nem das circunstâncias da vida. A consequência era natural; esse desespero do poeta inglês, a que alude o Sr. Ferreira de Meneses, não existia realmente nos seus imitadores; assim, enquanto ele operava o milagre de fazer do cepticismo um elemento poético, os seus imitadores apenas vazavam em formas elegantes um tema invariável e uniforme. Tomaram-se de uns ares, que nem eram melancólicos, nem alegres,

mas que exprimiam certo estado da imaginação, nocivo aos interesses da própria originalidade.

Linhas adiante, Machado relembra *en passant* o caso de Álvares de Azevedo, que, “apesar da sua extrema originalidade, não deixou de receber esta influência a que aludimos”, tema que voltou a abordar num artigo publicado em junho de 1866 sobre a *Lira dos vinte anos*. Nele, escreveu Machado (1997, v. III: 893) acerca da influência de Byron sobre os poetas românticos brasileiros:

Com efeito, se *Lord Byron* não era então desconhecido às inteligências educadas, se Otaviano e Pinheiro Guimarães já tinham trasladado para o português alguns cantos do autor de *Giaour*, uma grande parte de poetas, ainda nascentes e por nascer, começaram a conhecer o gênio inglês através das fantasias de Álvares de Azevedo, e apresentaram, não sem desgosto para os que apreciam a sinceridade poética, um triste cepticismo de segunda edição. Cremos que este mal já está atenuado, se não extinto.

O problema colocado por Machado nesses trechos é legítimo: a influência de Byron sobre os românticos brasileiros – sobretudo os da chamada ‘segunda geração’ – foi de fato avassaladora, e, mais importante, equivocada. O gosto mórbido da morte, tão cara aos poetas dessa geração, e que sempre esteve ligado ao nome de Byron, é um elemento secundário em sua obra. A idéia de que Byron fosse um poeta essencialmente macabro se deve ao mito que se criou em torno dele – e, a julgar pelos textos acima transcritos, Machado compreendeu bem esse fato. É que, certa vez, andando nos jardins de sua casa, em Newstead, Byron encontrou um crânio e mandou que se fabricasse uma taça com ele, utilizando-a em “reuniões folgazãs com os amigos” (Britto, 2003: 10). Escreveu em seguida um poema, *Lines inscribed upon a cup formed from a skull* – *Versos inscritos numa taça feita de um crânio* –, no qual encontraram mais morbidez que o bom-humor característico dele. O Byron mito estava assim criado, contaminando nossos românticos. Conforme assinala Onédia Carvalho Barboza (1974: 26): “A partir da idéia de *crânio*, a caricatura ampliou-se e naturalmente outras partes do esqueleto, e cadáveres, e tumbas, e cemitérios infestaram o Romantismo paulista, tudo isso sob a designação de *byronismo*”.

Curioso é observar, porém, que Machado não resistiu às tentações do byronismo enquanto jovem, embora por breve espaço de tempo, segundo opinião de Jean-Michel Massa (1971: 154), possivelmente por influência de Francisco Otaviano de Almeida e

de Álvares de Azevedo. O próprio Machado (1997, v. III: 931) confessou ter começado “a conhecer o gênio inglês através das fantasias de Álvares de Azevedo” num artigo sobre Almeida Garrett, de fevereiro de 1899, como se pode ler:

Nem só éramos moços, éramos ainda românticos; cantava em nós a toada de Gonçalves Dias, ouvíamos Alencar domar os mares bravios da sua terra, naquele poema em prosa que nos deixou, o Álvares de Azevedo era o nosso aperitivo de Byron e Shakespeare.

Da curta fase byroniana de Machado restou o poema *Cognac!*, publicado originalmente na *Marmota fluminense*, em 12 de abril de 1856, no qual são louvadas as qualidades inebriantes do célebre conhaque, preferido dos poetas-estudantes da Academia de São Paulo, responsáveis diretos pela proliferação do byronismo no Brasil, e que, segundo Massa (1971: 152), “reconheceram no autor de *Cognac* um dos seus”. Vejamos, a título de curiosidade, o poema de Machado (1997, v. III: 286):

Vem, meu Cognac, meu licor d'amores!...

É longo o sono teu dentro do frasco;

Do teu ardor a inspiração brotando

O cérebro incendeia!...

Da vida a insipidez gostoso adoças;

Mais val um trago teu que mil grandezas;

Suave distração – da vida esmalte,

Quem há que te não ame?

Tomado com o café em fresca tarde

Derramas tanto ardor pelas entranhas,

Que o já provecto renascer-lhe sente

Da mocidade o fogo!

Cognac! – Inspirador de ledos sonhos,

Excitante licor – de amor ardente!

Uma tua garrafa e o *Dom Quixote*,

É passatempo amável!

Que poeta que sou com teu auxílio!

Somente um trago teu m'inspira um verso;

O copo cheio o mais sonoro canto;

Todo o frasco um poema!

A importância desse poema na documentação do byronismo no Brasil não deixou de ser sublinhada por Massa (1971: 152), que, apoiado em afirmativa de Pires de Almeida, diz que ele foi recitado numa das mais célebres e controversas passagens do byronismo paulista, a eleição de uma prostituta como Rainha dos Mortos²⁵.

Quando Machado publicou *Pálida Elvira*, em 1870, o Romantismo entrava em franco declínio, mas a imagem de Byron continuava a mesma: falar de Byron era falar de morte, orgia, satanismo etc., e disso encontramos testemunho na própria obra de Machado (1997, v. II: 223-224), que em *Aurora sem dia*, conto publicado em 1873, ridiculariza a postura do poeta byrônico na figura de Luís Tinoco, poeta medíocre que confessava ter sido “invadido do ceticismo byroniano”, e que escrevera determinado poema no qual “havia mais de oito *ciprestes*, cerca de vinte *lágrimas*, e mais *túmulos* do que um verdadeiro cemitério” [grifos do autor]. Em *Pálida Elvira*, escrito quatro anos antes, o ataque foi mais sutil: Machado inteligentemente adotou o Byron parodista de si mesmo, o Byron ‘não-byrônico’ dos pouco apreciados *Beppo*, *The vision of Judgment* e *Don Juan* – e tão pouco apreciados que não se deram conta, no passado e no presente, de que *Pálida Elvira* é, antes de tudo, um poema de sabor byrônico. Foi nesse equívoco em que incorreu César Leal (1986) ao defender a hipótese de que *Pálida Elvira* fora escrito sob a influência direta da *Fábula de Polifemo y Galatea*, de Góngora, e também Mario Curvello (1982: 483), quando afirmou ser o estilo do poema machadiano o “estilo de Maistre e Sterne”, dando-se essa confusão porque o estilo utilizado por Byron em seus três grandes poemas é muito semelhante ao desses escritores – vale lembrar a afirmativa de Jerome J. McGann de que o estilo conversacional dos poemas-miscelânea de Byron está ancorado também na prosa de Sterne.

Mas, se Curvello equivocou-se nesse e em outros pontos, foi muito feliz quando assinalou que *Pálida Elvira* é um dos poucos poemas machadianos da época “em que a intenção formal quebra o equilíbrio da composição estética e propõe a leitura do processo de composição”, destacando que essa “desarmonia estética” se origina do “duplo desafio formal” do poema: “a ruptura do gênero lírico e seu expansionismo na apropriação da estrutura do gênero narrativo”, para concluir em seguida:

²⁵ Onédia Carvalho Barboza (1974: 22-23) resume o episódio carnavalesco da Rainha dos Mortos nestes termos: “Encerraram a mulher em um caixão e em procissão fúnebre conduziram-no ao cemitério. Aí, várias cerimônias macabras tiveram lugar. A última foi a celebração das bodas de um dos estudantes com a Rainha dos Mortos, os quais teriam por leito nupcial a cova de uma velha cujo cadáver haviam exumado. O banquete das bodas é interrompido quando os estudantes constataram horrorizados que a Rainha dos Mortos havia morrido de verdade, apavorada com a situação”. O acontecimento, porém, não é verdadeiro, segundo Barboza (1974: 23) e Massa (1971: 152).

O desafio só vai vingar anos mais tarde: a ruptura do gênero pela carnavalização, com *Memórias póstumas de Brás Cubas*, e o expansionismo de um gênero (romance) sobre outro (teatro), com *Dom Casmurro*.

Nesse passo, Curvello atingiu o cerne da questão, pois, a exemplo dos dois romances de Machado acima citados, o poema-miscelânea outra coisa não é senão a “mescla estilística do sublime e do grotesco, da poesia e da prosa, apresentando, ainda, uma linguagem digressiva especial para expressar as mudanças de humor de seu narrador” (Alves, 1998: 168).

A idéia de que *Dom Casmurro* seja um romance estruturado sobre bases teatrais não é de Curvello. Helen Caldwell (2002: 176), no célebre *The brazilian Othello of Machado de Assis*, publicado originalmente em 1960, já havia escrito que há no romance machadiano “elementos de *Conto de Inverno*, *Romeu e Julieta*, *Macbeth* e *Hamlet*”, além de, obviamente, *Otelo*, raciocínio retomado por Enylton de Sá Rego (1989: 185), para quem *Dom Casmurro* é uma “re-escritura da tragédia”. A razão, mostra-a o autor no texto a seguir:

Em nossa leitura, a “reforma” da tragédia realizada por Machado com *Dom Casmurro* não foi começar a peça pelo fim, como havia feito em seu romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, mas sim produzir uma tragédia baseada no ciúme, como *Otelo*, mas na qual exatamente o julgamento sobre a culpabilidade ou a inocência da heroína é deixado em suspenso, ausente do texto, ao sabor da interpretação do leitor. É nisso, em nossa opinião, que Machado de Assis “distort[s] the tragedy”, como afirmou em diferente contexto Helen Caldwell.

Quando Byron publicou *Childe Harold's Pilgrimage*, deixou claro a partir do subtítulo ‘a romaunt’ que se tratava de um romance versificado, o mesmo ocorrendo com outros poemas da ‘primeira fase’, como *The Giaour* e *The Corsair*, classificados como ‘tales’. Com *Beppo* e *Don Juan* – este último legitimamente considerado “um romance em verso”, segundo Jerome J. McGann (2000: 1043) –, Byron zombou desse procedimento por meio de digressões infundáveis, fraturando sem cessar o andamento narrativo. Seguindo esses preceitos, Machado subintituiu *Pálida Elvira* de ‘conto’ quando o publicou pela primeira vez, em 1870 – subtítulo que retirou na edição das *Poesias completas*, de 1901 –, e usou e abusou da digressão, recurso estilístico que só voltaria a ser utilizado na mesma proporção – e com o mesmo sucesso – nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Das 97 estrofes que compõem *Pálida Elvira*, pelo menos 20 são inteira ou parcialmente digressivas. O narrador interrompe frequentemente a história para tecer comentários sobre assuntos diversos: sobre a validade de se contar uma história de sabor romântico – estrofes XI e XII; sobre a escravidão imposta pelo amor – estrofes XXXI-XXXIII; sobre a dificuldade de se narrar uma cena de confissão amorosa – estrofe XXXV; sobre a necessidade de se resumir a narrativa – estrofe LIV; sobre a urgência de se concluir o romance – estrofe LXXX –, e assim por diante.

Parte dessas estrofes digressivas se destina a contrapor ao mundo sublime-ideal da narrativa a visão grotesco-material do narrador. Tome-se, a título de exemplo, a estrofe XVI, em que o narrador interrompe o curso da fabulação para dissertar em tom jocoso sobre a questão ‘amor vs comida’, reduzindo a atmosfera idealizante da história ao material do corpo. Senão, vejamos:

“*Latet anguis in herba...*” Neste instante
 Entrou a tempo o chá... Perdão, leitores,
 Eu bem sei que é preceito dominante
 Não misturar comidas com amores;
 Mas eu não vi, nem sei se algum amante
 Vive de orvalho ou pétalas de flores;
 Namorados estômagos consomem;
 Comem Romeus, e Julietas comem. (1957a: 185)

Outra função das estrofes digressivas é frustrar a expectativa do leitor, interrompendo a narrativa nos momentos de maior tensão romântica. Veja-se, por exemplo, a estrofe XXXIV, na qual o narrador se recusa a contar o romance dos amantes porque “a história é sempre a mesma” (p. 191):

Devo agora contar, dia por dia,
 O romance dos dois? Inútil fora;
 A história é sempre a mesma; não varia
 A paixão de um rapaz e uma senhora.
 Vivem ambos do olhar que se extasia
 E conversa coa alma sonhadora;
 Na mesma luz de amor os dois se inflamam,
 Ou, como diz Filinto: “Amados, amam”.

Uma terceira função das estrofes digressivas é, como afirmou Mario Curvello, descortinar o processo de construção narrativa. As mais representativas nesse sentido

são aquelas em que o narrador caracteriza os protagonistas da história, Elvira e Heitor, a primeira uma paródia da mulher idealizada, pálida e casta e o segundo, o protótipo do herói byroniano. Na estrofe VII, o narrador, estrategicamente irônico, se apressa em informar por qual razão é pálida a sua heroína:

Não me censure o crítico exigente
O ser pálida a moça; é meu costume
Obedecer à lei de toda a gente
Que uma obra compõe de algum volume.
Ora, no nosso caso, é lei vigente
Que um descorado rosto o amor resume.
Não tinha Miss Smolen outras cores;
Não as possui quem sonha com amores. (p. 182)

Nas duas estrofes seguintes, o narrador revela que Elvira é leitora apaixonada de Lamartine, “o cantor aéreo e vago”, porque “o grande poeta amava Elvira” (p. 182), com o que Machado provoca um surpreendente efeito de inter-intratextualidade, já que inserira no mesmo volume em que *Pálida Elvira* fora publicado a sua tradução de *El****, de Lamartine, na qual revestira a personagem de cores pálidas – no original, não há nenhuma referência à palidez da mulher –, tanto quanto a Elvira do poemamiscelânea, assemelhada ainda a Miss Smolen, personagem “très pâle” de *Le saule*, longo – e inconcluso – poema de Alfred de Musset (1967: 140).

Atentando para o jogo inter-intratextual de Machado em *Falenas*, Mario Curvello (1982: 480) escreve que “a apropriação do alheio, na estrutura de *Falenas*, marca importante aquisição do processo textual de Machado de Assis”, procedimento que, segundo o crítico, possibilitou ao escritor fluminense “desenvolver a técnica de montagem sob os mais variados aspectos”²⁶. Para exemplificá-lo, Curvello cita justamente o caso de *A Elvira*, na qual, assim “como nos poemas ‘To be or not to be’, ‘Os animais iscados da peste’ e ‘Dante’ (*Ocidentais*), ocorre o aproveitamento de tradução na sequência temática”. E continua, referindo-se a *Pálida Elvira*:

No entanto, ainda em *Falenas*, a técnica de montagem permite a extensão do processo: aproveitando o traço romântico dos versos de Lamartine e a

²⁶ Sobre o significado do termo “apropriação do alheio”, Curvello (1982: 487) explica em nota de pé-de-página: “*Alheio* pode ser também um texto do próprio Machado, cuja apropriação se deu em contexto diferente, ou assim sugere, da produção original. *Apropriação*, além de no significado de *tomar para si*, *apossar-se*, utilizo também como adaptar. Por exemplo, traduções, paródias, paráfrases, montagens, utilização de fragmentos, etc. são formas de apropriação do alheio.”

estrutura narrativa e romântica de “Estâncias a Ema”, cuja tradução de Dumas Filho só aparece na edição original de *Falenas*, Machado cria o poema “Pálida Elvira”, o último da coletânea.

Quando mais não for, a afirmativa de Curvello importa porque (1) registra que parte significativa da poesia de Machado está armada com o mesmo arsenal paródico-intertextual de sua prosa, e (2) mostra que Machado utiliza esse arsenal em *Pálida Elvira*, poema que, segundo defendemos, está filiado ao poema-miscelânea – sobretudo o de linhagem byrônico-azevediana –, gênero híbrido por excelência.

Não se pode garantir, no entanto, que em *Pálida Elvira* Machado tenha se apropriado da “estrutura narrativa e romântica” de *Estâncias a Ema*, leitura que nos parece levemente forçada – nada em *Pálida Elvira* sugere essa aproximação, salvo o tema do ‘amante abandonado’, típico do Romantismo. O mesmo não se pode dizer, conforme vimos, quanto à apropriação machadiana dos ‘versos românticos’ de Lamartine, e, embora tenha escapado a Curvello, dos versos clássico-românticos de *Os deuses da Grécia*, de Schiller, poema igualmente traduzido e publicado por Machado em *Falenas*²⁷.

Já se disse, em mais de um lugar, que o Machado de Assis tradutor – tanto quanto o Machado de Assis poeta – tem sido negligenciado pela crítica especializada, o que, a nosso ver, traz não poucos malefícios à compreensão do universo literário do autor²⁸. Não sendo o caso, aqui, de esmiuçar essa atividade do escritor fluminense, basta assinalar que, em diversas ocasiões, Machado de Assis deixou registrada a sua visão de que o tradutor, ao “perfazer” o texto original, assume “o texto traduzido como se fosse de sua autoria” (Ferreira, 2004: 127)²⁹. É o que diz, por exemplo, em crônica de 1864 sobre a tradução do poeta Pedro Luís de certo poema de John Greenleaf Whitter. Senão, vejamos o que escreveu Machado (apud Ferreira, 2004: 127-128):

A poesia de Whitter, traduzida pelo Sr. Dr. Pedro Luís, intitula-se – *O grito de uma alma perdida* [*The Cry of a Lost Soul*]. É o modo por que os índios

²⁷ As referências ao poema de Schiller estão nas estrofes LXII e LXX de *Pálida Elvira*. Machado retirou a tradução do poema na edição das *Poesias completas*, de 1901.

²⁸ Excetue-se, aqui, o Machado tradutor de *O Corvo*, de Edgar Allan Poe, que tem merecido diversos ensaios, sejam laudatórios – J. Mattoso Câmara Jr. (1979) e Sérgio Prado Bellei (1987) – sejam depreciativos – Haroldo de Campos (1971), Ivo Barroso (1998) e Cláudio Weber Abramo (1999).

²⁹ Machado (1997, v. III: 917) utiliza o termo “perfazer” referente ao ato tradutório no prefácio às *Sinfonias*, segundo volume de versos do poeta maranhense Raimundo Correia. Senão, vejamos: “E agora, passe o leitor aos versos, leia-os como se devem ler moços, com simpatia. Onde achar que falta a comoção, advirta que a forma é esmerada, e, se as traduções, que também as há, lhe parecerem numerosas, reconheça ao menos que ele as *perfez* com o amor dos originais, e, em muitos casos, com habilidade de primeira ordem. [grifo nosso]”

designam o grito melancólico de um pássaro que se ouve à noite nas margens do Amazonas. A poesia tradução parece poesia original, tão naturais, tão fáceis, tão de primeira mão são os seus versos. Não quero privar os entendedores do prazer de compararem as duas produções, os dois originais, deixem-me assim chamá-los.

Verifica-se, a partir daí, que o ato apropriativo é legítimo ao ofício do tradutor segundo o entendia Machado, na medida em que, recriando habilmente aquele o texto alheio, seria capaz de conferir autonomia ao novo original que “perfaz” – daí original e tradução estarem no mesmo patamar para Machado de Assis. Ora, analisando-se o poema de Lamartine traduzido e apropriado por Machado em *Pálida Elvira*, veremos ser esse não apenas o seu ponto de vista teórico como também prático. Para o comprovar, analisemos a tradução de Machado, transcrevendo antes, como seria natural, o original de Lamartine (1892: 66-67):

Lorsque seul avec toi, pensive et recueillie,
 Tes deux mains dans la mienne, assis à tes côtés,
 J'abandonne mon âme aux molles voluptés,
 Et je laisse couler les heures que j'oublie;
 Lorsqu'au fond des forêts je t'entraîne avec moi,
 Lorsque tes doux soupirs charment seuls mon oreille,
 Ou que, te répétant les serments de la veille,
 Je te jure à mon tour de n'adorer que toi;
 Lorsqu'enfin, plus heureux, ton front charmant repose
 Sur mon genou tremblant qui lui sert de soutien,
 Et que mes lents regards sont suspendus au tien
 Comme l'abeille avide aux feuilles de la rose:
 Souvent alors, souvent, dans le fond de mon coeur,
 Pénètre comme un trait une vague terreur;
 Tu me vois tressaillir; je pâlis, je frissonne,
 Et, troublé tout à coup dans le sein du bonheur,
 Je sens couler des pleurs dont mon âme s'étonne.
 Tu me presses soudain dans tes bras caressants,
 Tu m'interroges, tu t'alarmes,
 Et je vois de tes yeux s'échapper quelques larmes
 Qui viennent se mêler aux pleurs que je répands.
 “De quel ennui secret ton âme est-elle atteinte?”

Me dis-tu: Cher amour, épanche ta douleur;
 J'adoucirai ta peine en écoutant ta plainte,
 Et mon coeur versera le baume dans ton coeur."
 Ne m'interroge plus, ô moitié de moi-même!
 Enlacé dans tes bras, quand tu me dis: "Je t'aime",
 Quand mes yeux enivrés se soulèvent vers toi,
 Nul mortel sous les cieus n'est plus heureux que moi!
 Mais jusque dans le sein des heures fortunées
 Je ne sais quelle voix que j'entends retentir
 Me poursuit, et vient m'avertir
 Que le bonheur s'enfuit sur l'aile des années,
 Et que de nos amours le flambeau doit mourir.
 D'un vol épouvanté, dans le sombre avenir
 Mon âme avec effroi se plonge,
 Et je me dis: Ce n'est qu'un songe
 Que le bonheur qui doit finir!

Vejamos, agora, a tradução de Machado (1957a: 125-126)³⁰:

Quando, contigo a sós, as mãos unidas,
 Tu, pensativa e muda, e eu, namorado,
 Às volúpias do amor a alma entregando,
 Deixo correr as horas fugidias;
 Ou quando às solidões de umbrosa selva
 Comigo te arrebatou; ou quando escuto
 – Tão só eu, – teus terníssimos suspiros;
 E de meus lábios solto
 Eternas juras de constância eterna;
 Ou quando, enfim, tua adorada fronte
 Nos meus joelhos trêmulos descansa,
 E eu suspendo meus olhos em teus olhos,
 Como às folhas da rosa ávida abelha;
 Ai, quanta vez então dentro em meu peito
 Vago terror penetra, como um raio!

³⁰ Antes de *Falenas*, a tradução de Machado foi publicada em *Lamartinianas – Poesias de Afonso de Lamartine traduzidas por Poetas Brasileiros*, em 1869, no Rio de Janeiro, não sofrendo, segundo a edição crítica das *Poesias completas* de Machado (1977: 66-67), muitas alterações: apenas o título – de *A Elvira* – e o 17º verso – de “e no seio da glória em que me oculto” para “e no seio da glória em que me exalto”.

Empalideço, tremo;
 E no seio da glória em que me exalto,
 Lágrimas verto que a minha alma assombram!
 Tu, carinhosa e trêmula,
 Nos teus braços me cinges, – e assustada,
 Interrogando em vão, comigo choras!
 “Que dor secreta o coração te oprime?”
 Dizes tu. “Vem, confia os teus pesares...
 “Fala! eu abrandarei as penas tuas!
 “Fala! eu consolarei tua alma aflita!”
 Vida do meu viver, não me interrogues!
 Quando enlaçado nos teus níveos braços,
 A confissão de amor te ouço, e levanto
 Lânguidos olhos para ver teu rosto,
 Mais ditoso mortal o céu não cobre!
 Se eu tremo, é porque nessas esquecidas
 Afortunadas horas,
 Não sei que voz do enleio me desperta,
 E me persegue e lembra
 Que a ventura coo tempo se esvaece,
 E o nosso amor é facho que se extingue!
 De um lance, espavorida,
 Minha alma voa às sombras do futuro,
 E eu penso então: “Ventura que se acaba
 Um sonho vale apenas.”

Cotejando original e tradução, chama a atenção, de imediato, as importantes alterações estruturais efetuadas por Machado, que, além de anular as rimas assimetricamente associadas do original, prefere o decassílabo e o hexassílabo ao alexandrino e ao octossílabo de Lamartine, preferência que explica os dois versos adicionais de sua tradução. Claro está, pelo que vimos até aqui, que essas alterações não constituem ‘falhas’ da tradução machadiana, mas tão só o desejo do tradutor em “perfazer” novo original.

Para o que pretendemos, porém, a alteração mais significativa não é de ordem estrutural, mas conteudística: referimo-nos à expressão “níveos braços” do 27º verso da tradução de Machado, inexistente no igualmente 27º verso lamartiniano – no texto

machadiano, os “níveos braços”, tradução-adição do simples “bras” de Lamartine, referem-se aos braços de Elvira. Machado ‘empalidecia’, com isso, a musa lamartiniana, assim como empalideceria a sua própria Elvira.

Localizando estrategicamente a sua tradução na edição de *Falenas – A Elvira* precede *Pálida Elvira*, última peça do volume –, Machado permitia ao leitor ‘saborear’ o jogo alusivo das estrofes VIII e IX do poema-miscelânea, nas quais, conforme dissemos, é revelada a paixão da heroína por Lamartine, justamente porque “o grande poeta amava Elvira”. Habilmente, Machado remetia o leitor não apenas aos versos de Lamartine, mas à tradução que fizera de tais versos.

Essa mesma estratégia ocorre com *Os deuses da Grécia*, de F. Schiller, que Machado traduziu a partir da versão em prosa francesa de M. X. Marmier³¹. Neste caso, porém, o jogo alusivo não se refere à heroína de *Pálida Elvira*, mas a Heitor, jovem poeta por quem Elvira se apaixona, em cuja apresentação o narrador não abandona o tom irônico a que recorrera ao apresentar Elvira. Pode-se ler na estrofe XXV:

Um poeta! e de noite! e de capote!
Que é isso, amigo autor? Leitor amigo,
Imagina que estás num camarote
Vendo passar em cena um drama antigo.
Sem lança não conheço D. Quixote,
Sem espada é apócrifo um Rodrigo;
Herói que às regras clássicas escapa,
Pode não ser herói, mas traz a capa. (p. 188)

Embora não haja nenhuma referência explícita a Rocambole nesse ou em outros momentos do poema, não é impossível que Machado pensasse em certa passagem da *Herança misteriosa*, primeiro dos doze romances-folhetim de Ponson du Terrail, em que Rocambole é assemelhado a Manfred, herói do poema homônimo de Byron. Sobre essa passagem – e sobre o caráter metalingüístico e melodramático da obra de Ponson du Terrail –, Marlyse Meyer (1996: 180-181) escreve:

³¹ Em nota à sua tradução do poema de Schiller, Machado (1957a: 228) confessa: “Não sei alemão; traduzi estes versos pela tradução em prosa francesa de um dos mais conceituados intérpretes da língua de Schiller”. Pesquisando as traduções em prosa francesa do século XIX da obra poética de Schiller, descobrimos duas de *Os deuses da Grécia*, ambas intituladas *Les dieux de la Grèce*, a primeira de M. X. Marmier (Schiller, 1871) e a segunda, de Ad. Ragnier (Schiller, 1873). Embora a tradução de Ragnier conste no levantamento dos livros da biblioteca de Machado de Jean-Michel Massa (2001: 72) e de Glória Vianna (2001: 233), a tradução de Machado partiu, sem dúvida, da tradução de Marmier. Para o comprovar, indicamos ao leitor cotejá-las, o que não podemos fazer neste espaço exíguo, extensas que são as traduções de Marmier, de Ragnier e de Machado.

Às vezes de modo tão sutil quanto hilário, [Ponson du Terrail] zomba das mocinhas habitadas por fantasias romanescas e por isso mesmo imaginando enredos ultra-românticos a partir de situações aparentemente simples, mas descritas dentro dos chavões consagrados. Penso num trecho no qual Rocambole se apresenta envolto em longa capa negra “que o fazia assemelhar-se ao Manfredo de lord Byron”, sentado sobre um rochedo, fitando o oceano bravio (cena que lembra conhecidíssima ilustração de Chateaubriand na mesma posição). O misterioso mancebo desperta o interesse de uma pura mocinha (precisamente a quem é destinado o ardil), que vendo-o tão melancólico contra o céu cinza da Bretanha se interroga: “Quem sabe ele sofre, se refugia na grandeza de Deus, quem sabe é belo, jovem, tem na fronte a marca da tristeza do coração, que torna simpáticos aqueles cujo olhar emsombrece...”.

Além de o processo composicional de ambos os escritores ser, neste caso, muito semelhante – Machado, assim como Ponson du Terrail, “zomba das mocinhas habitadas por fantasias romanescas” e imagina “enredos ultra-românticos a partir de situações aparentemente simples, mas descritas dentro dos chavões consagrados” –, os protagonistas do poema machadiano e do romance-folhetim se equivalem em alguns pontos, a começar pelo traje que vestem – Heitor, o herói de *Pálida Elvira*, traja um “capote” e Rocambole, uma “longa capa negra” – e a culminar com a imagem melancólica do herói a observar o oceano do alto de uma montanha, imagem reproduzida por Machado na estrofe LX de seu poema, como se pode ler:

Chegando, enfim, à c’roa da colina,
Viram olhos de Heitor o mar ao largo,
E o sol, que despe a veste purpurina,
Para dormir no eterno leito amargo.
Surge das águas, pálida e divina,
Essa que tem por deleitoso encargo
Velar amantes, proteger amores,
Lua, musa dos cândidos palores. (p. 200)

Heitor é o mais típico herói byroniano: belo, nobre, indomável, possui certo ar misterioso e acaba torturado pelo remorso. Mas, acima de tudo, é um peregrino solitário, a vagar daqui para ali, sem rumo ou objetivo. Encarna, assim, o ‘homem prometeico’ byroniano, mas também o Ulisses homérico: a sua história é a história do

regresso. Machado (p. 180) parecia apontar para essa direção quando pôs como epígrafe do poema as seguintes linhas de Daniel Stern:

Ulysse, jeté sur les rives d'Ithaque, ne les reconnaît pas et pleure sa patrie.
Ainsi l'homme dans le bonheur possédé ne reconnaît pas son rêve et
soupire.³²

Na estrofe LXIV, Heitor abandona a mulher e se faz ao mar: peregrina então por Sevilha, Roma, Veneza, Londres e Paris, embriagando-se e dormindo com mulheres, “as belas como as feias” (p. 202), até que, por fim, se torna “herói de rua e herói de alcovas” (p. 202). Mas há a reviravolta: certo dia Heitor acorda e não sente mais prazer onde há pouco sentia. Procura uma resposta à vida, lê, estuda, mas a única lição que aprende é, tal Sócrates romântico, “saber que não sabia nada” (p. 205). Decide então matar-se, quando lhe vem à lembrança a figura de Elvira. Sente remorso, hesita em voltar, mas o faz. Ao chegar a casa, descobre que Elvira tivera um filho e, desiludida, morrerá. Arrependido e desesperado, sobe a encosta de uma montanha e comete suicídio. É o fim do poema.

Parece claro que Machado está identificando o peregrino byroniano com o Ulisses homérico, na medida em que ambos vagueiam pelo mundo com paradas estratégicas nas grutas das ninfas, com as quais mantêm relações amorosas. Mas no desfecho de *Pálida Elvira*, Heitor, ao contrário de Ulisses, não reencontra a esposa nem restabelece a paz familiar, com o que Machado privilegia o melodrama romântico e problematiza a fábula homérica.

Além de Ulisses, o herói machadiano está associado a outra personagem homérica: desta vez ao Heitor da *Ilíada*, não o grande guerreiro troiano e assassino de Pátroclo, mas o Heitor marido de Andrômaca e pai de Escamândrio, protagonistas da cena de maior lirismo da epopéia homérica, pela qual Machado (1957a: 429) sentia inegável admiração, considerando-a “imortal” na *Advertência a O Almada*, em cujo Canto IV voltou a parodiá-la, conforme veremos no capítulo a seguir.

Como então se percebe, é nas estrofes conclusivas de *Pálida Elvira* que Heitor assume o caráter do herói épico moderno tal como o entendia Machado, ou seja, uma mistura da “lição antiga” (= Homero) com o “caráter do tempo” (= Byron), herói que, conforme assinalamos, ressurgiu nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, sob a mesma

³² Em nossa tradução: “Ulisses, lançado às margens de Ítaca, não as reconheceu e chorou sua pátria. Assim o homem na felicidade conquistada não reconhece seu sonho e suspira”.

égide do ‘peregrino’. O próprio Machado (1997, v. I: 512) o declara no prólogo à 3ª edição do romance, como se pode ler:

Capistrano de Abreu, noticiando a publicação do livro, perguntava: “As *Memórias póstumas de Brás Cubas* são um romance?” Macedo Soares, em carta que me escreveu por esse tempo, recordava amigamente as *Viagens na minha terra*. Ao primeiro respondia já o defunto Brás Cubas (como o leitor viu e verá no prólogo dele que vai adiante) que sim e que não, que era romance para uns e não o era para outros. Quanto ao segundo, assim se explicou o finado: “Trata-se de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo”. Toda essa gente viajou: Xavier de Maistre à roda do quarto, Garrett na terra dele, Sterne na terra dos outros. De Brás Cubas se pode talvez dizer que viajou à roda da vida.

Nessa passagem, é muito significativo que Machado, ao citar Sterne, não faça nenhuma alusão a *Tristram Shandy*, mas a *Uma viagem sentimental*, romance meio biográfico, meio ficcional, no qual Yorick – paródia do Yorick hamletiano e personagem também de *Tristram Shandy* – relata em primeira pessoa a viagem que empreendeu pela França e pela Itália.

Não se pode minimizar a influência desse romance de Sterne sobre as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, ou, mais especificamente, sobre os capítulos subseqüentes ao desfecho da relação entre o jovem Brás Cubas e Marcela. Relembremos o episódio: aos dezessete anos, Brás apaixonou-se por uma “dama espanhola”, Marcela, que lhe arrancou dinheiro e jóias – onze contos de réis e três enormes diamantes encastoados num pente de marfim. Agastado com os excessos do filho, o velho Brás Cubas o envia numa galera a Lisboa, onde o rapaz se forma em direito, até que, “ao cabo de alguns anos de peregrinação”, recebe uma carta do pai lhe pedindo que volte ao Rio de Janeiro por força da enfermidade da mãe. Brás volta.

A contribuição de Sterne tem origem na classificação das causas que levam uma pessoa a viajar, exposta no prefácio de *Uma viagem sentimental*, em que o narrador escreve que “as pessoas ociosas que deixam o país natal e vão para o exterior o fazem por alguma razão ou razões que podem originar-se” de três causas: 1) “enfermidade do corpo”; 2) “imbecilidade de espírito”; e 3) “necessidade inevitável” (Sterne, 2002: 19). Ainda segundo o narrador, as duas primeiras classes incluem aqueles que viajam por “orgulho, curiosidade, vaidade ou melancolia”. Já a terceira, subdividida por sua vez em

“viajante delinqüente e perverso”, “viajante infortunado e inocente”, “simples viajante” e “viajante sentimental” (2002: 20), inclui

todo o exército de mártires peregrinos; mais especialmente aqueles viajantes que partiram em viagem, com direito a foro especial, quer como delinqüentes, viajando sob a orientação de mentores, recomendados por magistrados – quer como jovens cavalheiros transportados pela crueldade dos pais e guardiães, e viajando sob a orientação de mentores, recomendados por Oxford, Aberdeen e Glasgow. (2002: 19)

Não é difícil averiguar, a partir daí, que o jovem Brás Cubas se situa na terceira categoria de viajantes enumerada acima, na qual o próprio narrador de *Uma viagem sentimental* se inclui, ou seja, na classe dos “viajantes por necessidade” – aos olhos de Brás Cubas, poder-se-ia incluí-lo na subclasse dos ‘viajantes infortunados e inocentes’, mas aos olhos de seu pai, na subclasse dos ‘viajantes delinqüentes e perversos’ –, na medida em que fora enviado a Lisboa pela ‘crueldade’ do pai e guardiães – lembremos que Brás é ‘capturado’ enquanto saía da casa de Marcela pelo pai e por um tio cônego. Parece-nos claro, portanto, que a alusão a esse romance de Sterne no prólogo à 3ª edição das *Memórias póstumas* não é meramente acidental, por mais que, na ocasião, Machado tenha se esforçado por marcar genericamente o caráter ‘peregrino’ de Brás Cubas ao dizer que ele “viajou à roda da vida”.

Poder-se-ia dizer, ainda, que Byron contribuiu tanto quanto Sterne para a composição do peregrino Brás Cubas, conclusão a que chegamos após cotejar este episódio das *Memórias póstumas* com o Canto I de *Don Juan* – cotejo que fomos levados a realizar por indicação do próprio Brás Cubas, que, ao aludir no Capítulo XXII de suas *Memórias* às viagens que empreendeu enquanto jovem pela “velha Europa”, onde assistiu às “alvoradas do Romantismo” e foi ele mesmo “fazer poesia efetiva no regaço da Itália” (p. 543-544), cita nominalmente o poeta inglês após transcrever o bilhete do pai convocando-o a voltar ao Rio de Janeiro. Assim está escrito: “Note-se que eu estava em Veneza, ainda recendente aos versos de *lord Byron*; lá estava, mergulhado em pleno sonho, revivendo o pretérito, crendo-me na Sereníssima República”.

Os pontos de contato entre o episódio envolvendo Brás Cubas e Marcela e o Canto I de *Don Juan* são muitos e não podem ser ignorados. Senão, vejamos: segundo afirma o próprio Brás Cubas, seu primeiro beijo ocorreu ao dezessete anos de idade, quando era ainda “um lindo garção, lindo e audaz, que entrava na vida de botas e

esporas, chicote na mão e sangue nas veias, cavalcando um corcel nervoso, rijo, veloz, como o corcel das antigas baladas, que o romantismo foi buscar ao castelo medieval, para dar com eles nas ruas do nosso século” (p. 533). Marcela, a mulher por quem se apaixonou, era uma espanhola “airosa e vistosa”, de corpo “esbelto” e “ondulante”, mas que “não possuía a inocência rústica, e mal chegava a entender a moral do código” (p. 533). Por fim, a relação entre os amantes, conforme assinalamos, tem como desfecho o ‘exílio’ de Brás na Europa.

Não por coincidência, segundo entendemos, Don Juan – que na infância era “mal-educado e travesso como um macaco” (Byron, 2000: 384), assim como Brás Cubas era “arguto, indiscreto, traquinas e voluntarioso”, qualidades que o fizeram receber a alcunha de “menino diabo” (p. 526) aos cinco anos de idade – tinha dezesseis anos quando se apaixonou pela primeira vez. A mulher – também espanhola – que o seduziu chamava-se Júlia, que, assim como Marcela, possuía corpo “de porte e esplendor incomuns” (2000: 393), mas, à diferença daquela, era honrada e pura de coração – virtudes que, no entanto, não a impediram de trair o marido. O desfecho da relação entre Juan e Júlia é o mesmo da relação entre Brás Cubas e Marcela: agastada com a promiscuidade do filho, a mãe de Juan o envia a Cádiz para que dali percorresse toda a Europa visando a reformular seus costumes e moral.

Verifica-se, a partir daí, que, além da presença do “narrador volúvel” (Schwarz: 2000) ou “não-confiável” (Facioli: 2002) e da digressão, as *Memórias póstumas de Brás Cubas* reaproveitam também o herói-peregrino corporificado nas últimas estâncias de *Pálida Elvira*, nas quais a sátira ao romantismo byroniano, destilada até então em doses homeopáticas, se intensifica.

O ataque ao desregramento byroniano como fonte de inspiração poética é incisiva nas estrofes LXXII e LXXIII, subseqüentes àquelas em que Heitor volta a sonhar com o “gozo simples, doce, ameno” de outrora tão logo descobre não mais sentir prazer em “festas e esplendores” (p. 203). Heitor, após o narrador recordar os versos de Schiller acima aludidos, lamenta:

“A glória! diz Heitor, a glória é vida!
 Por que busquei nos gozos de outra sorte
 Esta felicidade apetecida,
 Esta ressurreição que anula a morte?
 Ó ilusão fantástica e perdida!
 Ó mal gasto, ardentíssimo transporte!

Musa, restaura as apagadas tintas!
 Revivei, revivei, chamas extintas!” (p. 203)

A partir do que, o narrador aproveita o ensejo e investe contra o desregramento orgiástico ao qual se consagravam os byronistas:

A glória? Tarde vens, pobre exilado!
 A glória pede as ilusões viçosas,
 Estro em flor, coração eletrizado,
 Mãos que possam colher etéreas rosas;
 Mas tu, filho do ócio e do pecado,
 Tu que perdeste as forças portentosas
 Na agitação que os ânimos abate,
 Queres colher a palma do combate? (p. 204)

Diatribes que continua na estrofe seguinte:

Chamas em vão as musas; deslembadas,
 À tua voz os seus ouvidos cerram;
 E nas páginas virgens, preparadas,
 Pobre poeta, em vão teus olhos erram;
 Nega-se a inspiração; nas despregadas
 Cordas da velha lira, os sons que encerram
 Inertes dormem; teus cansados dedos
 Correm debalde; esquecem-lhe os segredos. (p. 204)

Nas duas estrofes subseqüentes, o narrador não perde a oportunidade de alfinetar também as escolas Realista e Naturalista – esses “grupos novadores/ da fria comunhão materialista” (p. 205) aos quais poderiam pertencer alguns de seus leitores – ao afirmar que, “se a taça do amor e dos prazeres” não guarda mais o licor que embriaga, ou que “se nem musas nem lânguidas mulheres” conseguem mais aplacar o desejo, que se vá buscar a ciência e estudar “a lei dos seres” (p. 204), pois talvez se ache “a palma da ventura/ no campo da ciência escondida”. Heitor segue-lhe o conselho e opõe “à consciência um forte escudo/ contra divagações e fantasias”, mas, após estudar “a natureza e suas harmonias” e “ter aprofundado tudo,/ planta, homem, estrelas, noite, dias,/ achou essa lição inesperada:/ veio a saber que não sabia nada” (p. 205).

A sátira ao romantismo byroniano pode ser vista, ainda, sob outro ângulo, a partir da metáfora adâmica instilada por Machado nessas estrofes, muito provavelmente

sugerida por Byron, que no Canto I de *Don Juan* “trata da queda inicial de Juan da inocência sexual” (Bloom, 1974: 229). Na verdade, os sinais que nos levam a essa leitura vão sendo oferecidos desde o início do poema. Senão, vejamos: quando Heitor chega à casa de Elvira, apaixona-se pela moça e crê estar à porta do “paraíso” – estrofe XLVI –, termo novamente utilizado três estrofes depois para descrever o local onde Elvira morava com o tio, cuja venerável sabedoria parece sugerir a figura majestosa de Deus – o “velho Antero” chega a ler para a sobrinha certa passagem do Evangelho de São Mateus na estrofe XVIII. Passam-se outras tantas estrofes e o narrador, desta vez mais explícito, fala em “Éden de amor” (p. 197) ao se referir ao estado emocional dos amantes. Na estrofe LXIV, o narrador diz que a curiosidade de Heitor o fez transpor o mar e transpor montanhas para “ir ver o amor das peregrinas Evas” (p. 201). Mas Heitor se arrepende e, como assinalamos, decide regressar. Chegando a casa, depara com o “velho Antero”, cuja “celestial melancolia” (p. 210) o faz parecer “a ruína talvez de uma esperança” (p. 210). O velho segura nos braços uma criança, filho dos antigos amantes. Ao vê-los, Heitor corre ao encontro dos dois, mas Antero o repele. Heitor sobe então a encosta de uma montanha e comete suicídio. É, enfim, a queda, a expulsão do antigo “paraíso”, do velho “Éden de amor”, perdido para sempre por se ter entregue à tentação das “peregrinas Evas”.

O poema evolui, sem dúvida, para uma “atmosfera lúgubre”, conforme assinalou César Leal (1986: 113), mas não é a mesma expressão “soturna” da *Fábula de Polifemo y Galatea*, de Góngora. Se há lugubridade no poema de Machado, acreditamos vir antes da condenação ao byronismo ceticamente mórbido dos poetas da segunda geração romântica que do poema de Góngora.

Façamos justiça a Leal, porém. Embora equivocado em certos pontos, o ensaio que dedicou à poesia de Machado é dos mais vigorosos que tivemos contato no transcurso deste trabalho. Leal toca em pontos importantes: além de chamar a atenção para a força reflexiva dos poemas machadianos – “é a ela”, diz Leal (1986: 120), “que os demais elementos expressivos de sua poesia se encontram submetidos” –, nega, a nosso ver acertadamente, o lustro parnasiano que se insiste em ver neles:

Embora em algumas de suas composições tenha sido julgado como parnasiano, sem nenhuma singularidade, Machado de Assis não foi efetivamente um parnasiano. Nele jamais ocorrem aqueles estados “suspensivos de consciência”, freqüentes entre os parnasianos. Inclusive os mais famosos representantes brasileiros dessa escola: Raimundo Correia,

Alberto de Oliveira, Olavo Bilac. Suas reflexões não o conduzem a uma representação de coisas ou objetos apenas significativos. (1986: 121)

Da mesma forma, Leal (1986: 112) recusa a idéia mais generalizada de que a poesia de Machado seja superinfluenciada pela estética romântica:

Considero um equívoco apresentar Machado como um poeta influenciado pelos nossos românticos. Mesmo que uma análise de texto revele um estilo impregnado de traços românticos característicos além de uma temática e um vocabulário muito ao gosto do romantismo, ainda assim eu discordaria dos que pretendem vê-lo, em seus primeiros livros, como um mero reflexo da poesia de Magalhães, Gonçalves Dias, Fagundes Varela e Casimiro de Abreu.

Em sua análise comparatista de *Pálida Elvira*, inclusive, chegou muito perto do que defendemos ao longo deste capítulo, ao afirmar:

O “Pálida Elvira”, de *Falenas*, é um dos poemas mais perfeitos de nossa poesia dezenovesca. Acredito que a ironia se derrama ali com muita força sobre os românticos; paradoxalmente tem sido apresentada como uma obra romântica, cheia de lugares comuns, como a “pálida donzela”, “tarde incerta”, “versos meus”, “paixão que domina a alma” e outros traços típicos do romantismo. Seria, então, uma obra romântica ou uma simples ironia ao temperamento romântico? (1986: 113)

E responde: “Inclino-me pela segunda hipótese”.

Não resta dúvida de que *Pálida Elvira* tem sido lido como uma fábula de teor moralizante ou mesmo repetição do romantismo que satiriza por grande parte da crítica especializada desde a sua publicação, à exceção de um ou outro comentário pertinente, como, por exemplo, o de Joaquim Serra (2003: 72), que, além de saber filiá-lo ao *Namouna* e ao *Mardoche*, de Alfred de Musset, e compreender que seus “versos prolixos e situações-chavão” tinham por meta parodiar os clichês românticos, entreviu que o verdadeiro interesse do poema está concentrado no consórcio estilístico entre o sublime e o grotesco, o cômico e o épico, quando atinou para o “muito riso e muita lágrima” que inspira, adiantando em anos debate que só viria à baila a partir da década de 1880: a da autenticidade do *humorismo* machadiano, tema que pretendemos abordar na próxima seção³³.

³³ O artigo de Joaquim Serra foi publicado pela primeira vez em *A Reforma*, em 29 de janeiro de 1870, e só recente e parcialmente transcrito por Ubiratan Machado (2003) em *Machado de Assis: roteiro da consagração*.

2.3. *Pálida Elvira e o humour machadiano*

A partir da publicação das *Memórias póstumas de Brás Cubas* em formato de livro, em 1881, a crítica não demorou em atinar para uma peculiaridade até então ‘nova’ na obra de Machado de Assis: o *humour*, freqüentemente associando-o à ironia e ao pessimismo igualmente atribuídos ao autor.

Noticiando o aparecimento das *Memórias póstumas* na *Gazetinha*, em 2 de fevereiro de 1881, Urbano Duarte (2003: 133) desculpa a filosofia amarga que o livro destila porque é “temperada por um humorismo de bom gosto”, opinião com a qual Abdiel (2003: 138) – pseudônimo de autor desconhecido – parece concordar em artigo publicado n’*A estação*, em 28 de fevereiro do mesmo ano, no qual afirma nascer do humorismo e do pessimismo machadianos uma filosofia “ora triste, ora cômica”.

Comentando já a publicação de *Papéis avulsos* na *Gazeta da tarde*, em 2 de novembro de 1882, Gama Rosa (2002: 140-142) insistiu na associação do “humorismo doentio”, do “pó cinzento do *humour*”, do “humorismo contínuo” que permeia os contos do volume à “filosofia triste”, às “reflexões venenosas”, à “ironia pungente” e ao “ar sarcástico” de Machado, consórcio que voltaria à tona nos artigos de José Veríssimo e de Magalhães de Azeredo acerca do aparecimento de *Quincas Borba*, publicados, respectivamente, no *Jornal do Brasil*, em 11 de janeiro de 1892, e n’*O Estado de São Paulo*, entre os dias 19 e 27 de abril do mesmo ano.

Mais do que simplesmente noticiar a então recente publicação de *Quincas Borba*, José Veríssimo discute em seu ensaio o que, para ele, tornava Machado de Assis, “o fino humorista dos *Papéis avulsos* e das *Memórias póstumas de Brás Cubas*”, um grande escritor nacional. Machado recebia, à época, severas críticas por não refletir em seus contos e romances o espírito e os costumes locais, critério avaliativo do qual discordava Veríssimo (2003: 155), para quem a obra machadiana deveria “ser encarada à outra luz e, sobretudo, sem nenhum preconceito de escolas e teorias literárias”. Para o crítico, Machado era escritor sem *ismo* ou *ista*, ou seja, não era romântico, nem realista, nem naturalista, nem nacionalista. Se houvesse – e, de fato, havia – um *ista* em Machado, era o de *humorista*. Diz Veríssimo (2003: 156):

O Sr. Machado de Assis não é nem um romântico, nem um naturalista, nem um nacionalista, nem um realista, nem outra qualquer dessas classificações em *ismo* ou *ista*. É, aliás, um humorista, mas o humorismo não é uma escola nem sequer tendência literária, é apenas um modo de ser do talento; há humoristas ou pode havê-los em todas as escolas.

Para Veríssimo (2003: 156-157), é o humorismo que dá a Machado um lugar especial na literatura brasileira, pois nenhum outro escritor nacional o possuía até então. Na sua ótica, Machado é o primeiro a cultivá-lo:

Outra feição especial que distinguirá o Sr. Machado de Assis é o seu humorismo. A não ser Joaquim Serra, que aliás não sei se posso considerar um escritor, embora fosse poeta, e que antes foi um jornalista, não conheço na literatura brasileira um humorista. O primeiro é o Sr. Machado de Assis. Nós não somos um povo espirituoso – e muitos acontecimentos recentes me autorizariam a dizer que nós somos um povo sem espírito. Não conservamos a *chalaça* portuguesa, nem chegamos a apanhar o *espírito* francês. O *humour*, caracteristicamente germânico, e por isso mesmo mais difícil de assimilar por povos como nós, de outra origem, mais raro ainda é entre nós. Que não nos podemos ter um povo espirituoso, prová-lo-ia uma indagação neste sentido feita em nossos escritores. Alencar, com um tão variado talento, não tem essa nota, como não têm nem os poetas, nem os romancistas, se excetuarmos entre aqueles Bernardo Guimarães, que acidentalmente a revela, e entre esses, Macedo, que é talvez, senão o mais espirituoso, o mais engraçado dos nossos escritores. Humorista propriamente, não conheço outro além do Sr. Machado de Assis, e esta feição do seu talento literário ajuda a dar-lhe o lugar à parte, de que falei, em nossa literatura.

A transcrição é longa mas justificável, pois levanta pontos importantes que serão discutidos a seu tempo. Por ora, observe-se que, em relação aos artigos precedentes, o *humour* é tratado aqui com maior acuidade, arriscando-se Veríssimo inclusive a rastreá-lo na literatura nacional anterior a Machado.

Semelhante a Veríssimo, Magalhães de Azeredo (2003: 174-175) aborda o assunto com a perspicácia e a profundidade cabíveis num artigo – embora longo – de jornal, no qual defende ser “primazia inegável de Machado de Assis” a “ciência de psicólogo” e o “humorismo personalíssimo”, por ele considerado “uma das qualidades principais” da obra machadiana e “predicado quase absolutamente novo e desconhecido nas nossas letras”. Distinguindo o humorismo machadiano, “fino”, “aristocrático” e “acerbo”, do humorismo geralmente aceito como o “hábito de encarar as coisas pelo seu lado cômico, provocando com remosques joviais a gargalhada das tubas”, Azeredo volta a resvalar na associação humorismo-pessimismo: para ele, o humorismo de Machado é “o humorismo de um desenganado”, com um quê de “revolta” e de “melancolia serena”,

assemelhando-se, por isso, ao “humorismo de Molière no *Misanthropo*” e também ao de Shakespeare “em algumas cenas do *Hamleto* e do *Otelo*”.

Mas seria isso verdade? Seria o *humour* machadiano tão natural e tão espontâneo como os críticos o queriam? Não, diria Sílvio Romero (1992: 161), o *humour* machadiano não é nem original, nem espontâneo. Antes, é “resultado de uma aposta que o escritor pegou consigo mesmo; é um capricho, uma afetação, uma coisa feita segundo certas receitas e manipulações; é, para dizer tudo numa palavra, uma imitação, aliás pouco hábil, de vários escritores ingleses”. Romero então se apoiava nas teorias de Hennequin, Taine e Scherer de que o *humour* seria feição tipicamente anglo-saxã, e, por isso, não poderia existir na alma do escritor brasileiro, cujo temperamento e cuja psicologia não eram “os mais próprios para produzir o humor, essa particularíssima feição da índole de certos povos” (1992: 162-163).

A crítica de Romero, nitidamente intencionada em arrasar o escritor fluminense, não apresentava qualquer contribuição pessoal ao tema, mas levantava tópicos da ordem do dia: o *humour* era ou não feição exclusiva dos povos anglo-saxões? Era ou não traço caracteristicamente moderno? Tais questões permaneciam sem resposta consumada, e os termos *humour* e *humorismo* eram empregados aleatoriamente. Visando a reformular o assunto, Luigi Pirandello (1996), ele mesmo humorista consagrado, dedicou-lhe longo estudo, talvez o mais completo de quantos se escreveram até hoje, no qual se propôs não apenas a responder àquelas perguntas como a estudar a essência, os caracteres e a matéria do humorismo.

Pirandello começa então por discutir a palavra italiana *umore* e sua proveniência do latim, assim como a diferenciá-la do *esprit* francês e do *humour* inglês, que, tanto quanto o seu derivado *humorismo*, é, segundo ele, de difícil definição. Após citar cinco ou seis autores que se confessaram inaptos a responder o que de fato fosse o humor, Pirandello (1996: 22) afirma que, “depois da palavra romantismo, a palavra mais abusada e errada na Itália (*somente na Itália?*) é humorismo”, empregada normalmente (1) para designar “o escritor que faz rir” e (2) como sinônimo de cômico, burlesco, satírico, grotesco, caricatura, *calembour* e assim por diante, substituição que é, a seus olhos, ilegítima, sobretudo no tocante à ironia retórica, que “contém em si um fingimento que é absolutamente contrário à natureza do genuíno humorismo”, pois, embora implique, como o humorismo, uma contradição, esta é “fictícia, entre o que se diz e o que se pretende dar a entender”, enquanto a contradição do humorismo “não é nunca, ao contrário, fictícia, mas essencial” (1996: 23). Pirandello (1996: 24) distingue,

ainda, o humor da ironia tal como a entenderam Schlegel, Tieck e Fichte, embora admita haver entre ela e o humor “algum parentesco”, pois ambos se caracterizam por certo contraste entre o real e o ideal.

Em seguida, três questões preliminares são postas em discussão, das quais duas interessam mais de perto ao nosso trabalho: 1) se o humorismo é fenômeno literário tipicamente moderno; e 2) se o humor é exclusivamente nórdico. Após refutar, um a um, autores tão diversos quanto Enrico Nencioni, Giorgio Arcoleo, Jean Paul Richter, Giacomo Leopardi e Alberto Cantoni, para os quais o humorismo não era familiar à Antiguidade, Pirandello (1996: 38-39) assenta:

Não tem nada a ver a diversidade da arte antiga da moderna, como não têm a ver as prerrogativas especiais desta ou daquela raça. Trata-se de ver em que sentido deve-se considerar o humorismo, se no sentido amplo que comum e erroneamente se lhe costuma dar, e o encontraremos então em grande quantidade nas literaturas antigas como nas modernas, de qualquer nação; se em um sentido mais restrito e mais próprio, e o encontraremos então, igualmente, mas em muito menor quantidade, ou melhor, em pouquíssimas expressões excepcionais, tanto nos antigos como nos modernos.

No que concerne à segunda questão, aqui apenas tangenciada, Pirandello parte da distinção de Taine entre o *esprit* francês e o *humour* inglês. Embora reconheça que o filósofo francês conseguiu “entender bem a diferença geral entre a *plaisanterie* inglesa e a francesa”, Pirandello (1996: 42-43) não deixa de discordar de sua compreensão abstrata do *humour* inglês. Para o crítico italiano, o que escritores como Swift, Fielding, Dickens e Thackeray podem ter de comum entre si “não deriva da qualidade do humor inglês, mas apenas de que são humoristas, cada um a seu modo, mas todos realmente humoristas, isto é, escritores nos quais se manifesta um especial processo íntimo e característico do qual resulta a expressão humorística”. Por isso, “não apenas Heinrich Heine, Rabelais e Montesquieu, mas todos os verdadeiros escritores humorísticos de cada época e de cada nação podem enfileirar-se com eles”. E conclui:

São inegáveis as qualidades diferentes das várias raças, é inegável que a *plaisanterie* francesa não é a inglesa, como não é a italiana, a espanhola, a alemã, a russa, e assim por diante; inegável que cada povo tem seu próprio humor; o erro começa quando esse humor, naturalmente mutável em suas manifestações conforme o momento e os ambientes, é considerado, como costumeiramente o vulgo costuma fazer, como *humorismo*; ou quando, por

interpretações exteriores e sumárias, afirma-se substancialmente diferente nos antigos e nos modernos; e quando, enfim, apenas pelo fato de que os Ingleses denominaram *humour* seu humor nacional, enquanto os outros povos denominaram-no diferentemente, vem-se a dizer que somente os Ingleses têm o verdadeiro *humorismo*. (1996: 44)

Para demonstrar ser falsa a afirmativa de que só “os Ingleses têm o verdadeiro *humorismo*”, Pirandello rastreia a sua presença na literatura italiana e o encontra em autores tão diversos quanto Vincenzo Maggi, Carlos Porta, Ugo Foscolo, Manzoni, Giuseppe Giusti, Giacomo Leopardi e até em Giordano Bruno, cujo lema “*in tristitia hilarus, in hilaris tristis*” – “na tristeza, alegre e na alegria, triste” –, pode ser tomado como “o lema do próprio humorismo” (Pirandello, 1996: 113).

Respondidas as questões preliminares, e concluída a primeira parte do livro, Pirandello se põe a analisar a essência, os caracteres e a matéria do humorismo, cuja particularidade reside no que ele chamou de “sentimento do contrário” (1996: 132), definido assim sumariamente como

o desacordo que o sentimento e a meditação descobrem entre a vida real e o ideal humano, ou entre as nossas aspirações e as nossas fraquezas e misérias, e como principal efeito a tal perplexidade entre o pranto e o riso; e também o ceticismo, com o qual se colore cada observação, cada pintura humorística e, enfim, seu procedimento minuciosamente e também maliciosamente analítico. (1996: 126)

Talvez o exemplo mais bem acabado do que signifique esse “sentimento do contrário” seja o da velha que procura esconder a idade vestindo-se como jovem. É o próprio Pirandello (1996: 132) quem o oferece:

Vejo uma velha senhora, com os cabelos retintos, todos untados, sabe-se lá com qual horrível óleo, e também toda desajeitadamente maquiada e vestida com roupas juvenis. Ponho-me a rir. *Advirto* que aquela senhora é o *contrário* do que uma velha e respeitável senhora deveria ser. Assim posso, a uma primeira vista e superficialmente, deter-me nesta impressão cômica. O cômico é exatamente uma *advertência do contrário*. Mas se agora a reflexão intervém em mim e sugere que aquela velha senhora talvez não tenha nenhum prazer em vestir-se quase como um papagaio, mas que talvez sofra com isso e somente o faz porque se engana piamente que, assim vestida, escondendo todas as rugas e canícies, consiga reter para si o amor do marido muito mais

jovem do que ela, eis que eu não posso mais rir disso como antes, precisamente porque a reflexão, trabalhando em mim, fez-me ir para além daquela primeira advertência, ou de preferência, mais adentro: daquela primeira *advertência do contrário* fez-me passar a este *sentimento do contrário*. E aqui está toda a diferença entre o cômico e o humorístico.

É a reflexão, portanto, que dá gênese ao humorismo, pois, enquanto na concepção de uma obra de arte qualquer ela se esconde, na concepção da obra de arte humorística ela vem à tona, põe-se frente ao sentimento e o decompõe, fazendo emanar dessa decomposição um outro sentimento: o sentimento do contrário. Daí se explicar porque o humorista seja

um homem no qual um pensamento não pode nascer sem que rapidamente não lhe nasça um outro oposto, contrário; ao qual por qualquer razão que ele tenha de dizer *sim*, rapidamente uma outra, e uma segunda e uma terceira não lhe surjam para constrangê-lo a dizer *não*; e entre o *sim* e o *não* o mantenham suspenso e perplexo por toda a vida; de um homem que não pode abandonar-se a um sentimento sem recordar-se subitamente de alguma coisa que o faça estremecer, turbe, desconcerte e irrite. (Pirandello, 1996: 146)

É justamente por ser uma “fisionomia psíquica especial” que diversos teóricos se sentiram inaptos a definir o que de fato fosse o humorismo, antes preferindo analisar o estado psicológico do escritor que a sua obra. Mas Pirandello (1996: 146) não mostrou que o contraste entre o sentimento e a reflexão que existe na disposição de espírito do humorista “distingue-se nas coisas e passa à representação”? Como, porém, detectá-lo na obra literária? Pirandello (1996: 139) dá uma pista quando ressalta que “as obras humorísticas são descompostas, interrompidas, entremeadas por contínuas digressões”, por motivos que explica a seguir:

Este desequilíbrio, estas digressões não derivam já do bizarro arbítrio ou do capricho dos escritores, mas são exatamente as necessárias e involvidáveis conseqüências do turbamento e das interrupções do movimento organizador das imagens por obra da reflexão ativa, a qual desperta uma associação por contrários: ou seja, as imagens, antes de associadas por assimilação ou por contigüidade, apresentam-se em contraste: cada imagem, cada grupo de imagens desperta e chama as contrárias que, naturalmente, dividem o espírito, o qual, irrequieto, obstina-se em encontrar ou estabelecer entre elas as relações mais impensadas. (1996: 140)

Enfatizamos essa última questão porque, a começar por Sílvia Romero, parte da crítica especializada tem analisado o humorismo machadiano de uma perspectiva biopsicológica, esquecendo-se de observar como ele se manifesta em sua obra. Além de Romero, assim o fizeram, entre outros, Barreto Filho (1997) e Afrânio Peixoto (1947: 172-173), para quem o humorismo de Machado está condicionado (1) a um sentimento de inferioridade decorrente de sua cor e (2) à epilepsia.

Procedimento mais acertado foi, seguramente, o de Alcides Maya (1912), que, embora defina também o *humour* como uma “fisionomia psíquica especial”, teve a perspicácia necessária para intuir que tal definição não esgota o problema, procurando então interpretá-lo como se reproduz na obra de Machado, a partir de uma análise estilística, sintática e estrutural de alguns contos e romances do escritor fluminense, análise que continua válida e ajuda a explicar muita coisa, como, por exemplo, o estilo fragmentário da prosa machadiana, que para Maya é sinal gráfico do *humour* e não “lacuna do romancista nos órgãos da palavra”, como o queria Sílvia Romero (1992: 122), para quem “Machado de Assis repisa, repete, torce, retorce tanto suas idéias e as palavras que as vestem, que deixa-nos a impressão dum perpétuo tartamudear”, afirmativa da qual discorda Maya (1912: 117-118):

Isso [o tartamudear machadiano] gerou um equívoco, entre os críticos; e alguns pensaram que o grande escritor redigia de tal arte certas páginas por deficiência de vocabulário e de frase. Mas, se é exato que ele tartamudeia na palavra escrita e repisa, repete, torce e retorce as idéias e os termos, tal sucede porque esse é um meio seguro de conduzir a ação cômica³⁴.

E mais ainda:

Desmanchar o entrecho, desconchavar-se na seqüência dos parágrafos, discorrer de nugas, ceder ao capricho da pena, abstrair de uma ninharia uma dura verdade, tudo isso, que se nota em Machado de Assis, nota-se também, hodiernamente, em Mark Twain, pois tudo isso, como estilo, é do *humour*, que, no juízo de Taine, consiste em “dizer com solenidade coisas extremamente cômicas” ou, segundo observou Sterne, “em descrever a menor bagatela com a pompa de um grande acontecimento”, ou, conforme julga Stapfer, em “dividir e subdividir a expressão do pensamento, com uma familiaridade pitoresca, até aos extremos limites da particularização”.

³⁴ Atualizamos a grafia em todas as passagens transcritas do livro de Maya.

Como se sabe, é nas *Memórias póstumas de Brás Cubas* que o estilo irregular da prosa machadiana mais se evidencia, e o próprio “defunto-autor” o declara em pelo menos duas passagens do romance. Na primeira, Brás, após digressionar sobre a idéia fixa que o levou à morte, explica ao leitor a técnica narrativa de suas *Memórias*. É o penúltimo parágrafo do Capítulo IV:

Era fixa a minha idéia, fixa como... Não me ocorre nada que seja assaz fixo nesse mundo: talvez a lua, talvez as pirâmides do Egito, talvez a finada dieta germânica. Veja o leitor a comparação que melhor lhe quadrar, veja-a e não esteja daí a torcer-me o nariz, só porque ainda não chegamos à parte narrativa destas memórias. Lá iremos. Creio que prefere a anedota à reflexão, como os outros leitores, seus confrades, e acho que faz muito bem. Pois lá iremos. Todavia, importa dizer que este livro é escrito com pachorra, com a pachorra de um homem já desafrontado da brevidade do século, obra supinamente filosófica, de uma filosofia desigual, agora austera, logo brincalhona, coisa que não edifica nem destrói, não inflama nem regela, e é todavia mais do que passatempo e menos do que apostolado. (1997, v. I: 516)

Na segunda – Capítulo LXXI –, Brás, após afirmar estar arrependido do livro, não porque o canse, mas porque “é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica”, volta a qualificar a técnica narrativa de suas *Memórias*:

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

Segundo Enylton de Sá Rego (1989), o estilo fragmentário da prosa machadiana é herança direta da sátira menipéia, cuja essência estilística, para Allan P. Ball – citado por Sá Rego (1989: 42) –, “é exatamente o seu andamento variado e desenfreado, andando, correndo e tropeçando, de vez em quando se permitindo até uma cabriola retórica”. Não resta dúvida de que este é o estilo da sátira menipéia – ou, para utilizar expressão de Sá Rego, da “tradição luciânica” –, mas, se é certo que Machado só tomou

conhecimento das sátiras de Luciano a partir de 1874, como explicar o estilo irregular de alguns de seus textos anteriores a essa data, como, por exemplo, de *Miss Dollar*, tomado como modelo por Sílvia Romero (1992: 122-124) para ilustrar o “perpétuo tartamudear” narrativo de Machado? Porque o humorismo não é traço característico apenas das obras da ‘segunda fase’ de Machado, como o mostraram Lúcia Miguel-Pereira (1936: 219-220) e o próprio Sílvia Romero (1992: 212-213), para quem, paradoxalmente, “todo o humorismo de que é capaz Machado de Assis, que é de natureza inocente, plácida, tranqüila, já se acha nos seus mais velhos escritos”, inclusive na sua poesia, que para Romero (1992: 80) tem “três notas capitais”, sendo uma delas precisamente o humorismo, presente em poemas como *Menina e moça*, *Lágrimas de cera* e *Pálida Elvira*. É certo que Romero emprega a palavra ‘humor’ aqui no sentido mais amplo do termo, mas nós encontramos indícios suficientes em *Pálida Elvira* para empregá-lo no sentido restrito, conquanto tenhamos de concordar que esteja desprovido de qualquer pessimismo.

O contraste entre o real e o ideal, uma das mais fortes características do *humour*, é que dá a tônica de *Pálida Elvira*, ficando a cargo das estrofes digressivas consolidá-lo, conforme se entreviu na seção 2.2. Os casos, porém, não se esgotam ali. Podemos extrair outras passagens do poema que o evidenciam, como, por exemplo, a estrofe XI, na qual, após revelar a paixão que Elvira nutria por Lamartine, o narrador intervém bruscamente e quebra a atmosfera idealizante da narrativa para escarnecer do leitor pouco afeito a histórias de sabor romântico. É ao ‘leitor sisudo’ que se dirige a invectiva do narrador, como se pode ler:

Fosse eu moça e bonita... Neste lance
Se o meu leitor é já homem sisudo,
Fecha tranqüilamente o meu romance,
Que não serve a recreio nem a estudo;
Não entendendo a força nem o alcance
De semelhante amor, condena tudo;
Abre um volume sério, farto e enorme,
Algumas folhas lê, boceja... e dorme. (p. 183)

Na estrofe seguinte, a diatribe continua:

Nada perdes, leitor, nem perdes nada
As esquecidas musas; pouco importa
Que tu, vulgar matéria condenada,

Aches que um tal amor é letra morta.
 Podes, cedendo à opinião honrada,
 Fechar à minha Elvira a esquiiva porta.
 Almas de prosa chã, quem vos daria
 Conhecer todo o amor que há na poesia? (p. 184)

Processo semelhante se dá na estrofe XXIX, quando, após aparição triunfal de Heitor, o “velho Antero” segue a apresentá-lo a Elvira, que tão logo o vê se apaixona, ficando a cargo do leitor, porém, intuí-lo, pois o narrador, novamente desconchavando a marcha da fabulação, se recusa a relatá-lo pelo excessivo lugar-comum:

E trava-lhe da mão, e brandamente
 Leva-o junto d’Elvira. A moça estava
 Encostada à janela, e a esquiiva mente
 Pela extensão dos ares lhe vagava.
 Voltou-se distraída, e de repente,
 Mal nos olhos de Heitor o olhar fitava,
 Sentiu... Inútil fora relatá-lo;
 Julgue-o quem não puder exp’rimentá-lo³⁵. (p. 189)

O mesmo recurso pode ser visto na estrofe XLIII, em que o narrador suspende o curso da história no momento em que Elvira e Heitor se beijam, visando ironicamente a não ofender a castidade das leitoras:

Al não disse, e fitando olhos ardentes
 Na moça, que de enleio enrubescia,
 Com discursos mais fortes e eloqüentes
 Na exposição do caso prosseguia.
 A pouco e pouco as mãos inteligentes
 Travaram-se; e não sei se conviria
 Acrescentar que um ósculo...Risquemos,
 Não é bom mencionar estes extremos. (p. 194)

Procedimento semelhante se dá na estrofe LIV, em que o narrador ralha com a Musa pela excessiva prolixidade das estrofes anteriores, repletas de lugares-comuns

³⁵ Este último verso é citação de Camões (1980: 336), que na estrofe 83 do Canto IX de *Os lusíadas* – episódio da Ilha dos Amores –, escreve: “Oh! que famintos beijos na floresta!/ E que mimoso choro que soava!/ Que afagos tão suaves! Que ira honesta,/ Que em risinhos alegres se tornava!/ O que mais passam na menha e na sesta,/ Que Vênus com prazeres inflamava,/ Melhor é exp’rimentá-lo que julgá-lo,/ Mas julgue-o quem não pode exp’rimentá-lo [grifo nosso]”.

românticos, tais como “mal do amor”, “delírio santo”, “intensa chama”, “flor do seio” e outras expressões que tais. Eis a estrofe:

Resumamos, leitora, a narrativa.
Tanta estrofe a cantar etéreas chamas
Pede compensação, musa insensível,
Que fatigais sem pena o ouvido às damas.
Demais, é regra certa e positiva
Que muitas vezes as maiores famas
Perde-as uma ambição de tagarela;
Musa, aprende a lição; musa, cautela! (p. 198)

Idêntica situação ocorre nas estrofes LXXIX e LXXX, nas quais o narrador interrompe mais uma vez o curso da narrativa para afirmar que, naquele momento, “convinha intercalar com jeito” uma apóstrofe “contra as vãs pretensões do nosso orgulho”. É a estrofe LXXIX:

Aqui convinha intercalar com jeito,
Sem pretensão, nem pompa nem barulho,
Uma arrancada apóstrofe do peito
Contra as vãs pretensões do nosso orgulho;
Conviria mostrar em todo o efeito
Essa que é dos espíritos entulho,
Ciência vã, de magnas leis tão rica,
Que ignora tudo, e tudo ao mundo explica. (p. 206)

No entanto, nenhuma apóstrofe é intercalada porque, segundo o narrador, urge “acabar este romance” (p. 206).

Em todos esses casos, o que se vê não é outra coisa senão a transposição do mundo real ao ideal, levada a cabo pelo intrometimento da reflexão, que, “assumindo a sua especial atividade, vem a turbar, a interromper o movimento espontâneo que organiza as idéias e as imagens numa forma harmoniosa” (Pirandello, 1996: 140).

O estilo de *Pálida Elvira* corresponde, portanto, ao estilo humorístico marcado por “súbitas transformações”, indo “do entusiasmo ao desdém, da fé ardente à negação aviltante, da apoteose dos vultos heróicos ao excessivo rebaixamento dos inferiores, a eloquência e o sarcasmo alternam, emprestando ao discurso, ora em clausulas breves, fulgurantes, incisivas, ora em longas sentenças majestáticas, agora solene e minutos após acerbo, uma feitura singular e contraditória” (Maya, 1912: 126-127), terminando

por transformar em “enganosa desordem” (Maya, 1912: 117) o que Mario Curvello (1982: 483) entendeu como “desarmonia estética”.

2.4. O poema-miscelânea e o poema herói-cômico: a questão do grotesco

Compreende-se, a partir do que se expôs na seção anterior, por que as obras humorísticas são, como disse Pirandello (1996: 22), freqüentemente classificadas de ‘grotescas’, na medida em que uma das mais destacadas características dessa categoria estética “é o contraste pronunciado entre forma e matéria (assunto), a mistura centrífuga do heterogêneo, a força explosiva do paradoxal”, segundo palavras de Wolfgang Kayser (1986: 56), com as quais interpreta certos fragmentos de F. Schlegel, nos quais o crítico alemão procura refletir sobre o grotesco.

Muito antes de Schlegel, porém, quando no final do século XV o termo ‘grotesco’ fora aplicado a certas ornamentações encontradas em escavações na Itália, nas quais se viam traços humanos e animais mesclados a folhagens, a mistura de elementos variados, quando não díspares, tornou-se uma das mais fortes características do ‘estilo grotesco’ – a Ilustração 7, reproduzida por Thomas Wright (1875: 138), o exemplifica. Por muito tempo, foi o caráter ‘desarmonioso’ do grotesco que desagradou aos críticos de arte, como Vasari, que se apoiou nas palavras de Vitrúvio, contemporâneo do imperador Augusto, para condená-lo. Em *De architectura*, Vitrúvio não se referia ao ‘estilo grotesco’, mas ao que se convencionou chamar ‘moda bárbara’, aparentada, no entanto, às ornamentações grotescas. Fundando a sua crítica no princípio da verdade natural, Vitrúvio (apud Kayser, 1986: 18) não pôde aceitar figuras cuja principal característica era a mistura de elementos humanos e vegetais, simplesmente porque elas “não existem, nunca existirão e tampouco existiram”.



Ilustração 7

No século XVI, o grotesco continuou sendo alvo de severas diatribes por reproduzir elementos híbridos. O crítico alemão Fischart (apud Kayser, 1986: 24), por exemplo, mostrou em *Geschichtklitterung* – ‘Esboço de História’ – todo o seu desgosto com o novo tipo de ornamentação, cujas deformidades eram, para ele, “ridículas, afetadas, e muitas vezes assustadoras”. O aspecto ‘disforme’ do grotesco não passou

despercebido nem mesmo por Montaigne, que a ele se referiu – com boa dose de simpatia, no entanto – em “Da amizade”, ao assemelhar a composição de seu livro ao trabalho de um pintor. São palavras de Montaigne (1935, v. I: 239-240):

Considerando o modo operacional de um pintor que mantenho em casa, tive vontade de saber como trabalha. Ele elegeu o melhor e mais belo lugar de cada parede para colocar um quadro elaborado com sua suficiência, e ao redor encheu de grotescos, que são pinturas fantásticas, cujo único atrativo consiste na variedade e na originalidade. Que são aqui também, na verdade, senão grotescos e corpos monstruosos, compostos de diversos membros, sem figura certa nem ordem, sem proporção a não ser fortuita?³⁶

Concluindo esse trecho, Montaigne cita um verso da *Arte poética*, de Horácio, o famoso “desinit in piscem mulier formosa superne” – “terminando em peixe uma bela mulher em cima” –, com o qual o poeta latino condena a obra de arte que mistura “animais mansos com feras” (1997: 55), perguntando, por fim, se ela não excitaria o riso nos espectadores pelo absurdo representado.

No século XVII, o grotesco não mereceu mais que citações esparsas por parte dos críticos, grande número delas pejorativa. A arte e a literatura estavam, então, sob o domínio do cânon clássico, que não via a ‘desarmonia’ do grotesco com bons olhos. Quando se referiam a ele, era como sinônimo de ‘burlesco’, que, assim como o grotesco, devia ser o mais possível evitado – a Ilustração 8, de Jacques Callot, reproduzida por Thomas Wright (1875: 275), dá uma medida do grotesco ‘bufo’. Ao assim fazer, contudo, os críticos da época alargavam o significado do vocábulo: a partir de agora, o grotesco estaria para sempre associado ao riso, a ponto de, nos dias atuais, Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002: 62) ainda ensinarem: “A equação mais simples desta categoria estética será: Grotesco = Homem # Animal + Riso”.

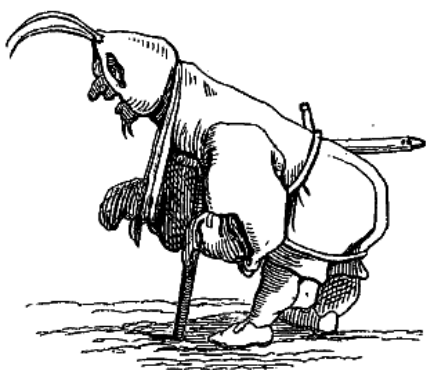


Ilustração 8

³⁶ No original: “Considerant la conduite de la besongne d'un peintre que j'ay, il m'a pris envie de l'ensuivre. Il choisit le plus bel endroit et milieu de chaque paroy, pour y loger un tableau élaboré de toute sa suffisance; et le vuide tout au tour, il le remplit de crottesques: qui sont peintures fantasques, n'ayans grace qu'en la varieté et estrangeté. Que sont-ce icy aussi à la verité que crottesques et corps monstrueux, rapiecez de divers membres, sans certaine figure, n'ayants ordre, suite, ny proportion que fortuite?”

Tanto isso é verdade que, quando o grotesco voltou a ser motivo de debates acalorados na segunda metade do século XVIII, pensar no grotesco era, de certa maneira, pensar no riso, e vice-versa. Tal aproximação começaria a ganhar foros estéticos numa das mais célebres obras dedicadas ao grotesco escritas na época, *Harlekin oder die Verteidigung des Grotesk-Komischen* – ‘Arlequim ou a defesa do cômico-grotesco’ –, de Justus Möser. Nesse texto, quem fala é o próprio Arlequim, que sai em defesa do grotesco visando enobrecer o “mundo quimérico” da *commedia dell’arte*, da qual faz parte. Para isso, salienta que não pode ser confundido com João Salsicha, “este tipo grosseiro e rude que diverte a massa com piadas baixas ou obscenidades” (Kayser, 1986: 42). Em seguida, afirma que o mundo da *commedia dell’arte* é um mundo específico, regido por leis próprias, e que por isso não deve ser submetido à estética clássica. É, enfim, um “mundo quimérico”, ou, se se quiser, ‘grotesco’, porque aglutina tendências heterogêneas, no qual a caricatura e a paródia cumprem papéis importantes, assim como o riso – que para Möser era “uma necessidade de gozo e alegria da alma humana” (Bakhtin, 1993: 31).

Aqui, uma vez mais, vemos Möser caracterizar o grotesco como algo composto de tendências heterogêneas, além de aproximá-lo da paródia e da caricatura, aproximação que seria sustentada por vários críticos de épocas posteriores e mesmo contemporâneos seus. É o caso do alemão Wieland, que ainda no século XVIII escreveu as *Unterredungen mit dem Pfarrer von X* – ‘Conversas com o pároco X’ –, nas quais abordava “um problema que se tornou assaz inquietante para a reflexão artística do século XVIII, ou seja, o da caricatura” (Kayser, 1986: 30)³⁷.

Em meados do século XIX, o problema do riso, do grotesco e da caricatura tocou o poeta francês Charles Baudelaire, que a ele dedicou alguns artigos, dentre os quais o mais célebre é *Da essência do riso e, de um modo geral, do cômico nas artes plásticas*. O texto é dividido em seis partes, das quais as duas últimas são dedicadas inteiramente ao grotesco, que Baudelaire (1998: 19-20) denomina “cômico absoluto”,

³⁷ Segundo Kayser (1986: 30), Wieland dividiu as caricaturas em três gêneros: “1. ‘as verdadeiras, onde o pintor simplesmente reproduz a natureza disforme tal como a encontra’; 2. ‘as exageradas, onde, com algum propósito especial, aumenta a deformidade de seu objeto, mas procede de um modo tão análogo ao da natureza que o original continua sendo reconhecível’; 3. ‘as inteiramente fantásticas, ou, a bem dizer, as assim chamadas grotescas, onde o pintor, despreocupado com a verdade e a semelhança, se entrega a uma imaginação selvagem (como, por exemplo, o assim chamado Brueghel dos Infernos), e através do sobrenatural e do contra-senso dos seus produtos cerebrais, quer despertar com eles apenas gargalhadas, nojo e surpresa pela audácia de suas criações monstruosas’”. As semelhanças entre a teoria da caricatura de Wieland e as três formas fundamentais do exagero de Vladímir Propp por nós apresentada no primeiro capítulo deste trabalho não parecem ser ao acaso.

antítese do “cômico significativo”. A principal diferença sublinhada por Baudelaire entre esses dois tipos de cômico é que, enquanto o “cômico significativo” é uma imitação, o “cômico absoluto”, ou grotesco, é uma criação. E é assim porque, enquanto o primeiro “é uma imitação mesclada de uma certa faculdade criadora, quer dizer, de uma idealidade artística”, o segundo “é uma criação mesclada de uma certa faculdade imitadora de elementos preexistentes na natureza”. Por esse motivo, o riso suscitado pelo “cômico significativo” é a expressão de superioridade do homem sobre o homem, enquanto o riso provocado pelo “cômico absoluto” é a expressão de superioridade do homem sobre a natureza.

Mas Baudelaire só pôde chegar a essas conclusões porque, décadas antes, o grotesco havia sido tema de amplas reflexões pelos teorizadores do Romantismo, sobretudo F. Schlegel e Jean Paul Richter – que designa o grotesco com o nome de “humor destrutivo” ou “humor aniquilador” –, além de Théophile Gautier – que em 1844 publicara uma antologia de poetas e escritores ‘burlescos’ a que intitulou *Les grotesques* – e Victor Hugo, cujo prefácio à peça *Cromwell* tornou-se um dos mais importantes sobre o assunto.

Nesse texto, Hugo (2002: 28) defende a teoria de que o grotesco pertence à terceira idade da civilização, a ‘moderna’, muito embora o encontre nas duas anteriores, a ‘primitiva’ e a ‘antiga’, pois, afinal, “nada vem sem raiz”. Para o demonstrar, Hugo exemplifica: na *Iliada*, o grotesco está em Tersites, que faz os homens rirem, e em Vulcano, que faz rirem os deuses. Da mesma forma, é possível encontrá-lo em certas tragédias, assim como em inúmeras figuras da mitologia grega: “Os tritões, os sátiros, os cíclopes, são grotescos; as sereias, as fúrias, as parcas, as harpias, são grotescas; Polifemo é um grotesco terrível; Sileno é um grotesco bufo” (2002: 29).

Nesses períodos, contudo, o grotesco é ainda “tímido, e procura sempre esconder-se”, pois “sente-se que não está no seu terreno, porque não está na sua natureza” (2002: 30). O mesmo não ocorre nos tempos modernos, período no qual o grotesco exerce um “papel imenso”. É o que diz Hugo (2002: 30-31):

Aí [o grotesco] está por toda a parte; de um lado, cria o disforme e o horrível; do outro, o cômico e o bufo. Põe ao redor da religião mil superstições originais, ao redor da poesia, mil imaginações pitorescas. É ele que semeia, a mancheias, no ar, na água, na terra, no fogo, estas miríades de seres intermediários que encontramos bem vivos nas tradições populares da Idade Média; é ele que faz girar na sombra a ronda pavorosa do sabá, ele ainda que

dá a Satã os cornos, os pés de bode, as asas de morcego. É ele, sempre ele, que ora lança no inferno cristão estas horrendas figuras que evocará o áspero gênio de Dante e de Milton, ora o povoa com estas formas ridículas no meio das quais se divertirá Callot, o Michelangelo burlesco. Se passa do mundo ideal ao mundo real, aqui desenvolve inesgotáveis paródias da humanidade.

Nessas linhas, vemos, mais uma vez, Hugo se referir ao grotesco como algo ‘disforme’, ao mesmo tempo em que o associa ao riso, ao burlesco, à paródia e à caricatura, como o fizeram muitos de seus antecessores. No entanto, deles se afasta quando considera o grotesco não um fenômeno negativo, mas, ao contrário, positivo. É que, para Hugo (2002: 26), com o advento do cristianismo – que, segundo ele, marca o início da terceira idade da civilização –, a alma foi definitivamente separada do corpo. Com isso, o feio passou a estar ao lado do belo, “o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz”. Sendo assim, a obra de arte que prescindir de um ou de outro elemento estará fadada ao fracasso. Só através da união entre o grotesco e o sublime é que se pode chegar à verdadeira essência da arte, pois é da união desses elementos que resulta a essência da natureza.

Verifica-se, a partir dessa breve e nem de longe completa exposição do fenômeno, que os conceitos de grotesco e *humour* se entrecruzam, de fato, em mais de um ponto, tanto que Hugo Friedrich (apud Kayser, 1986: 135) encontrou na interpretação que Gómez de la Serna deu ao humorismo “radicalizações da teoria do grotesco de V. Hugo”. Foi certamente animada por esse pensamento que Cilaine Alves (1998: 167) recorreu à categoria estética do grotesco para analisar *O poema do frade*, de Álvares de Azevedo, poeta cujo *humour* foi reconhecido por críticos tão diversos quanto Sílvia Romero (2000: 39) – para quem Álvares de Azevedo foi o primeiro autor brasileiro a exprimir “o *humour* à inglesa e alemã” –, Agripino Grieco (2000: 49) – que viu no “*humour* macabro” do poeta paulista a influência de Byron e Espronceda –, Ronald de Carvalho (2000: 50) – que, por sua vez, encontrou no *humour* de Álvares de Azevedo a influência sobretudo de H. Heine – e o próprio Machado de Assis (1997, v. III: 894), para quem “a viveza, a originalidade, o chiste, o *humour*” da poesia azevediana são “notáveis”.

Seria dessa perspectiva, portanto, que o poema-miscelânea se coadunaria com o poema herói-cômico e este com a sátira menipéia, gêneros freqüentemente considerados ‘desarmoniosos’. É o que se lê, por exemplo, a respeito do poema herói-cômico em *La poesia giocosa e l’umorismo*, no qual Carmelo Previtera documenta a reação dos

críticos frente à opção de Alessandro Tassoni por consorciar os estilos grave e burlesco naquele que é considerado o primeiro poema herói-cômico dos tempos modernos, *La secchia rapita*. Escreve Previtera (1942: 14):

Um dos defeitos essenciais que a crítica recente tem apontado em Tassoni é exatamente aquele de ter mesclado caprichosamente o sério com o faceto, o heróico com o cômico, elementos discordantes e contrastantes, de ter iniciado um trecho, uma cena, uma estância seriamente para terminá-la burlescamente, de ter colocado o episódio patético depois a situação bufonesca, fragmentos de epopéia e páginas nobres entre as invenções jocosas, de modo que as impressões suscitadas no leitor são diversas: os movimentos e as intenções literários se contradizem e se anulam e disso deriva em quem lê um incômodo, uma indisposição provocada pela incerteza da incoerência, do desconcerto de um argumento contrastante, do defeito de um desenho claro e completo, do destoamento dos movimentos discordes.³⁸

Raciocínio semelhante vamos encontrar em *Vorschule der Ästhetik* – ‘Introdução à Estética’ –, no qual Jean Paul Richter (apud Alberti, 1999: 166-167) demonstra toda a sua insatisfação com o poema herói-cômico ao afirmar que ele é “uma contradição”, pois aglutina dois elementos opostos, o sublime e o ridículo – ou, nos seus termos, o “infinitamente grande” e o “infinitamente pequeno”. Ao chegar a essa conclusão, Jean Paul não se afastava muito do que a crítica especializada escrevera sobre o gênero antes dele, o que pode ser constatado na seguinte passagem do *Discurso sobre o poema herói-cômico*, de Silva Alvarenga (2003: 76):

O poema Chamado Herói-Cômico, porque abraça ao mesmo tempo uma e outra espécie de poesia, é a imitação de uma ação cômica heroicamente tratada. Esse poema pareceu monstruoso aos Críticos mais escrupulosos; porque se não pode (dizem eles) assinar o seu verdadeiro caráter. Isto é mais uma nota pueril, do que bem fundada crítica; pois a mistura do heróico, e do cômico não envolve a contradição, que se acha na Tragicomédia, onde o terror, e o riso mutuamente se destroem.

³⁸ No original: “Uno dei difetti essenziali che la critica recente ha rimproverato al Tassoni è appunto quello di aver mescolato capricciosamente il serio col faceto, l’eroico col comico, elementi discordanti e contrastanti, d’aver cominciato un tratto, una scena, una stanza seriamente per finirla burlescamente, d’aver collocato l’episodio patetico dopo la situazione buffonesca, brani di epopea e pagine dignitose fra le invenzioni giucose, sicché le impressioni suscitate nel lettore sono diverse: i movimenti e gl’intenti letterari si urtano e si annullano e ne deriva in chi legge un disagio, un malessere provocato dall’incertezza dell’incoerenza, dal disorientamento d’un contenuto contrastante, della mancanza di un disegno chiaro e compiuto, dalla stonatura di attenggiamenti discordi”.

Aqui, vemos o poema herói-cômico ser definido como “a imitação de uma ação cômica heroicamente tratada”, resultando da mistura entre o cômico (= matéria) e o épico (= forma), segundo os críticos, o seu aspecto contraditório.

Partindo dessa linha de raciocínio, ou seja, de que o poema herói-cômico viola as leis da natureza ao misturar dois elementos heterogêneos, a ponto de parecer “monstruoso”, está-se classificando o gênero como um produto ‘grotesco’, assim como ‘grotesca’ é a sátira menipéia ao estilo de Luciano, pois, conforme assinalamos no primeiro capítulo deste trabalho, uma das principais características da sátira luciânica é a mistura da comédia com o diálogo filosófico, opção estética confessada pelo próprio Luciano em inúmeros textos de sua obra, dentre os quais o mais elucidativo é, talvez, *Àquele que me disse: tu és um Prometeu em teus discursos*, no qual Luciano se defende da afirmativa de que sua obra, por se revelar inovadora, seria semelhante à de Prometeu, que modelou os homens em barro quando estes não existiam, podendo ser considerado, a partir daí, o seu criador. Luciano admite que assim pode ser, de fato, mas salienta que a novidade em si mesma nada significa. É preciso que ela seja bela, e, mais do que isso, harmoniosa, pois “a reunião de dois gêneros excelentes, o diálogo e a comédia, não é suficiente para fazer uma bela obra” (s.d., v. I: 29). Que a união de duas belas coisas possa resultar em algo estranho, prova-o o Hipocentauro, animal antes feroz que amável. Mas a mistura do vinho e do mel revela, por seu turno, que de duas coisas excelentes pode-se fazer uma deliciosa. Luciano questiona, porém, se é este o seu caso, pois teme que a beleza dos dois gêneros por ele apropriados tenha se perdido com a mistura, na medida em que nunca foram familiares um ao outro. A principal diferença entre eles está no fato de o diálogo apreciar a solidão e refletir gravemente sobre a natureza e a virtude, enquanto a comédia vive ao ar livre, caminha ao som de flautas e provoca o riso em muitos. Ou seja, eles são separados por um intervalo de duas oitavas, estando o primeiro no tom mais alto e a segunda, no mais baixo. No entanto, conclui Luciano, é preciso perseverar no caminho escolhido.

Verifica-se, a partir daí, que a sátira luciânica almeja alcançar o mesmo fim que o poema-miscelânea e o poema herói-cômico, isto é, unir o diferente e harmonizá-lo. Não é de estranhar, portanto, que no intróito do *Elogio da Loucura* Erasmo (1997: 2) tenha recorrido, entre outros textos, à *Apocoloquintose*, de Sêneca, ao *Elogio da Mosca*, de Luciano, e à *Batracomiomaquia* para mostrar que não foi o primeiro a falar de coisas baixas em tom elevado, nem que, por outro lado, poetas herói-cômicos como Alessandro Tassoni, Nicolas Boileau e António Dinis da Cruz e Silva tenham se

apropriado de personagens ou mesmo passagens inteiras de ‘sátiras menipéias’ em seus poemas. No capítulo a seguir, destinado à análise dos elementos paródicos e carnavalizantes de *O Almada*, veremos se estreitar a relação entre o poema heróico-cômico e a sátira menipéia aqui sugerida.

3. Sob o reinado de Momo: paródia e carnavalização em *O Almada*

Antes de analisarmos os elementos paródicos e carnavalizantes de *O Almada*, faremos (1) uma breve exposição histórico-crítica do gênero a que está filiado, o poema herói-cômico, e (2) uma leitura de duas crônicas – paradigmáticas – escritas por Machado de Assis para a coluna *A semana*: a primeira, de 12 de fevereiro de 1893 e a segunda, de 4 de fevereiro de 1894, nas quais o escritor fluminense desenvolve de maneira exemplar a sua compreensão tanto do carnaval quanto do riso, ao mesmo tempo em que deixa entrever como transpunha tal compreensão para o texto literário. Em seguida, procuraremos mostrar como o pensamento machadiano acerca do carnaval e do riso exposto nessas crônicas já havia norteado a composição de grande parte das imagens do poema herói-cômico.

3.1. O poema herói-cômico: das origens ao século XIX

Na introdução a *La secchia rapita*, publicada pela primeira vez em 1622, Alessandro Tassoni (1990) se diz o criador de uma nova espécie de poesia, mescla do épico e do cômico, por ele cognominada ‘herói-cômico’ – ‘eroicomico’, em italiano –, com a qual pretendia, por um lado, satirizar a emergente classe burguesa italiana, e, por outro, parodiar satiricamente os poemas romanescos e heróicos que, na época, infestavam a literatura italiana – daí Tassoni empregar, tal qual fizeram seus antecessores Boiardo, Ariosto e Tasso, a *ottava rima*.

A técnica de Tassoni consistia, basicamente, em narrar um acontecimento trivial – no caso, a guerra entre bolonheses e mondaneses travada no século XIV em torno da posse de um balde – com a solenidade do tom épico, cuja invenção, a rigor, não lhe pode ser atribuída, pois inúmeros poemas nesse molde foram escritos antes dele, como, por exemplo, a *Batracomiomaquia* – durante muito tempo atribuída a Homero, sabendo-se hoje, no entanto, não poder ser anterior ao século II a.C. –, o *Baldus* e a *Mosquea*, ambos do célebre poeta macarrônico Teofilo Folengo, publicados na primeira metade do século XVI, e, entre outros, a também *La mosquea*, do espanhol José de Villaviciosa, cuja primeira edição é de 1615.

Não se pode negar, porém, ter sido o poema de Tassoni o principal responsável pela popularização do gênero, dada a influência que exerceu sobre poetas italianos e não-italianos ao longo do século XVII, tais como Lorenzo Lippi, Giovan Battista Lalli e, dentre vários outros, Nicolas Boileau-Despréaux, que viu nele a contrapartida ideal do burlesco à Scarron, cuja ‘baixeza’ lhe agredia o paladar crítico.

Como se sabe, Boileau foi ardoroso combatente do burlesco na França, engajado que estava com a estética clássica. Na sua *Arte poética*, não vacilou em classificar de ‘infecta’ a proliferação do gênero, cuja ‘obscenidade’ maculava o bom gosto literário, como o comprovam os versos a seguir:

Au mépris du bon sens, le burlesque effronté
 Trompa les yeux d’abord, plut par sa nouveauté.
 On ne vit plus en vers que pointes triviales;
 Le Parnasse parla le langage des halles;
 La licence à rimer alors n’eut plus de frein;
 Apollon travesti devint un Tabarin.
 Cette contagion infecta les provinces,
 Du clerc et du bourgeois passa jusques aux princes.
 Le plus mauvais plaisant eut ses approbateurs;
 Et, jusqu’à d’Assouci, tout trouva des lecteurs.
 Mais de ce style enfin la cour désabusée
 Dédaigna de ces vers l’extravagance aisée,
 Distingua le naïf du plat et du bouffon,
 Et laissa la province admirer le *Typhon*.
 Que ce style jamais ne souille votre ouvrage.
 Imitons de Marot l’élégant badinage
 Et laissons le burlesque aux plaisants du Pont-Neuf.¹ (1945: 66)

Foi, portanto, como reação ao ‘contágio’ do burlesco que Boileau escreveu o primeiro poema herói-cômico de vulto da literatura francesa, *Le lutrin*. Num dos prefácios do poema, esclareceu a questão:

É um burlesco novo, do qual me adverti em nossa língua: pois se noutro burlesco Dido e Enéias falavam como peixeiras e estivadores, neste uma relojoeira e um relojoeiro falam como Dido e Enéias.² (1945 : 9)

¹ Em nossa tradução: “Ao menosprezo do bom senso, o burlesco descarado/ Enganou imediatamente os olhos, por sua novidade./ Não se viram mais em verso senão engenhosidades triviais;/ O Parnaso falou a língua dos mercados;/ A liberdade de rimar não teve então mais freio;/ Apolo travestido se converteu num Tabarin./ Esse contágio infectou as províncias./ Do secretário de um homem de lei e do burguês passou aos príncipes./ O pior farsista teve seus admiradores;/ E até d’Assouci, todos encontraram leitores./ Mas desse estilo enfim a corte desenganada/ Depreciou a extravagância fácil de seus versos,/ Distinguiu o natural do vulgar e do bufo,/ E deixou a província admirar o *Tifão*./ Que esse estilo não manche jamais sua obra./ Imitemos de Marot a graça elegante/ E deixemos o burlesco aos farsistas do Pont-Neuf.”

² No original: “C’est un burlesque nouveau, dont je me suis avisé en notre langue: car, au lieu que dans l’autre burlesque, Didon et Énée parlaient comme des harengères et des crocheteurs, dans celui-ci une horlogère et un horloger parlent comme Didon et Énée.”

De fato, no “burlesco novo” de Boileau a linguagem é depurada de expressões grosseiras, aproximando-se, neste caso, muito mais da *Batracomiomaquia* que de *La secchia rapita* – poemas que Boileau admitiu ter tomado como modelo para *Le lutrin* –, no qual Tassoni não se abstém de recorrer a ‘plebeísmos’, como se pode ver, entre outras passagens, no concílio dos deuses do Canto II, sem dúvida a mais carnavalizada de todo o poema – é nela, por exemplo, que Menipo se faz personagem e a *História verdadeira*, de Luciano, é aludida.

Boileau dava, com isso, um passo a mais em relação a Tassoni: excluía do poema herói-cômico toda e qualquer ‘obscenidade’ burlesca, além de, aparentemente, pôr a sátira em segundo plano, como ressaltou Antonio Candido (1975, v. I: 153-154) na passagem a seguir:

Boileau, que sistematizava tudo, sintetizou as idéias do poeta italiano, definindo como objeto do poema herói-cômico a celebração, em tom épico, de um acontecimento sem a menor importância, consistindo a maestria em elaborar praticamente no vácuo. Foi o que fez em *Le Lutrin*, celebrando a querela do Prelado da Sainte Chapelle e do seu Chantre por causa de uma questiúncula de prestígio, manifestada na localização desse móvel. Deste modo a sátira passava a segundo plano e a jogralice poética ao primeiro; mas o que poderia significar abdicação do espírito crítico importava algumas vezes em disfarce cômodo para dizer certas verdades em regimes de opressão.

Candido extrai essa informação do próprio Boileau, que num dos prefácios do poema faz questão de assinalar – como mais tarde o faria Machado de Assis na *Advertência* a *O Almada* – que, embora seu poema tivesse por origem um fato real, ou seja, o conflito ocorrido em 1667 entre o tesoureiro e o chantre da Sainte-Chapelle com respeito a uma estante (= lutrin) que encobria o lugar de um deles no coro, não tinha nenhuma intenção satírica³. Diz Boileau (1945: 10):

Seria inútil negar que o poema seguinte foi composto por ocasião de um desacordo bastante ligeiro ocorrido numa das mais célebres igrejas de Paris, entre o tesoureiro e o chantre; mas é tudo o que há de verdade. O resto, desde o princípio até o fim, é pura ficção, e todas as personagens são não apenas

³ No outro prefácio do poema, Boileau (1945: 8) nega qualquer relação temática entre o poema e a intriga de Sainte-Chapelle: “Pour moi, je déclare franchement que tout le poème du *Lutrin* n’est qu’une pure fiction, et que tout y est inventé, jusqu’au nom même du lieu où l’action se passe” [Por mim, declaro francamente que todo o poema do *Lutrin* não é mais que pura ficção, e que tudo é inventado, inclusive o nome do lugar em que se passa a ação].

inventadas, como tive o cuidado de fazê-las de um caráter diretamente oposto ao caráter dos que servem a essa igreja, cuja maioria, e principalmente os canônicos, são pessoas não apenas de grande probidade, como de muito espírito, e entre as quais há ali algum a quem pediria também de preferência sua impressão sobre as minhas obras que a muitos senhores da Academia.⁴

O poema de Boileau, escrito ao longo de mais de dez anos, entre 1672 e 1683, e publicado em formato definitivo em 1701, teve ainda mais sorte que o de Tassoni, tornando-se imediatamente o modelo de quantos poemas herói-cômicos surgiram a partir de então, dentro e fora da França. Em *The rape of the lock* – ao que tudo indica o primeiro poema herói-cômico em língua inglesa, tendo sido iniciado em 1711 e publicado entre 1712 e 1717 –, Alexander Pope paga alto tributo ao poema de Boileau, assim como Jonathan Swift em *The battle of the books* – que, embora tenha sido escrito em prosa, é um ‘mock-heroic’, termo com o qual se costuma alcunhar em língua inglesa o poema herói-cômico – e, dentre inúmeros outros, António Dinis da Cruz e Silva, cujo *O hissope* se tornaria, juntamente com o poema de Boileau, o modelo de *O Almada*, de Machado de Assis.

O próprio Cruz e Silva (1966: 79) declara ter tomado o poema de Boileau por modelo nos primeiros versos de *O hissope*, que parodiam – como parodiam os poemas de Tassoni e Boileau – o modelo argumento-invocação da *Eneida* virgiliana, por diferença ao modelo invocação-argumento das epopéias homéricas:

Eu canto o bispo e a espantosa guerra
Que o hissope excitou na igreja de Elvas.
Musa, tu, que nas margens aprazíveis,
Que o Sena borda de árvores viçosas,
Do famoso Boileau a fértil mente
Abrasaste benigna, tu me inflama;
Tu me lembra o motivo; tu as causas
Por que a tanto furor, a tanta raiva
Chegaram o prelado e seu cabido.

⁴ No original: “Il serait inutile maintenant de nier que le poème suivant a été composé à l’occasion d’un différend assez léger, qui s’émut dans une des plus célèbres églises de Paris, entre le trésorier et le chantre ; mais c’est tout ce qu’il y a de vrai. Le reste, depuis le commencement jusqu’à la fin, est une pure fiction, et tous les personnages y sont non seulement inventés, mais j’ai eu soin même de les faire d’un caractère directement opposé au caractère de ceux qui desservent cette église, dont la plupart, et principalement les chanoines, sont tous gens, non seulement d’une fort grande probité, mais de beaucoup d’esprit, et entre lesquels il y en a tel à qui je demanderais aussi volontiers son sentiment sur mes ouvrages qu’à beaucoup de messieurs de l’Académie.”

De maneira geral, Cruz e Silva – como legítimo representante do classicismo em Portugal, tendo adotado o nome árcade de Elpino Nonacriense – segue passo a passo as diretrizes de Boileau, ou seja, ter em apreço o uso da razão, cultivar o aspecto formal e, dentre outras, evitar os excessos, incluindo-se aí o preciosismo, a prolixidade e o burlesco. Antonio Candido (1975, v. I: 154) soube captá-lo:

Do *Lutrin*, tirou este [Cruz e Silva] a sugestão para versar o tema igualmente fútil, e muito análogo, da querela entre o bispo e o Deão de Elvas por uma questão de precedência. Tirou certos traços que em Portugal se tornariam constantes do gênero: uso burlesco da Fama virgiliana e de alegorias morais, notadamente a Discórdia; sátira contra clérigos, acentuando o sibaritismo dos leitos macios, longos sonos e refeições opíparas; hipertrofia grandiloqüente dos detalhes da vida cotidiana.

Veza por outra, no entanto, Cruz e Silva acentuava os “traços do modelo”, como também o assinalou Antonio Candido (1975, v. I: 154):

No *Hissope* – geralmente louvado além do merecimento – acentuam-se todavia certos traços do modelo: assim, a crítica aos padres se torna virulento anticlericalismo, que ultrapassa a brincadeira e vai francamente à polêmica, antecipando tonalidades que só veremos um século depois em *Eça de Queirós* e *Guerra Junqueiro*.

De fato, o anticlericalismo de *O hissope* “ultrapassa a brincadeira e vai francamente à polêmica”, o que fazia Cruz e Silva afastar-se freqüentemente do ‘bom gosto’ clássico. Veja-se, a título de exemplo, a passagem do Canto I em que a Senhoria, lançando mão de termos chulos – algo inimaginável num poema como o de Boileau –, responde violentamente ao Gênio das Bagatelas – é o concílio dos deuses, tão carnavalizado quanto o de Tassoni. Diz Cruz e Silva (1966: 85-86):

“[...] Na mesma igreja de Elvas e cabido
Há um Bastos, um Sousa, dois Aporros,
Que, juntos com os Pirras, podem todos
Indo à mesma comua acompanhá-lo,
Levantar-lhe a cortina do traseiro,
Lavar-lhe o nédio cu, e até beijar-lho. [...]”

Além do emprego de palavras grosseiras e da ênfase ao “sibaritismo dos leitos macios” – sobre o qual falaremos adiante –, Cruz e Silva celebrou em *O hissope* a

parvoíce do clero português do século XVIII, como o revela o célebre episódio do ‘cerco dos Capuchos’, situado no Canto V. Nele, o (anti)herói do poema, Lara, rebaixa, por completa ignorância, as mais eminentes figuras da mitologia greco-romana: contemplando uma estátua de Páris, e lendo-lhe na base a inscrição “*Monsieur Paris*” – Cruz e Silva zombava, aqui, do francesismo então em voga na Lisboa do século XVIII – Lara, perguntando a um companheiro de claustro – tido como “um dos padres mais graves da província”, ou mesmo “de todos o mais douto”, mas ostentando “grã-barriga” e “cachaço gordo” – quem era, sentenciava:

“Quem é este
Monsieur Paris? segundo diz a letra,
 Que por baixo, na base, tem aberta;
 Se se houver de julgar pela aparência,
 O nome, a catadura, o penteado
 Dizendo-nos estão que este bilhostre
 Foi francês, e talvez cabeleireiro,
 Inventor do topete que o enfeita.” (1966: 145)

Mais adiante, deparando-se com a estátua de Penélope – mas lendo-lhe na base “*madame* Pena-Lopes” – pergunta se ela foi “tão boa” quanto “a tal *madame* Helena”, de quem zombara por ter deixado “a cara pátria, o cetro, a fama, a glória” por Páris, “esse barbas de alho”. O padre lhe responde que foi “boa mãe-de-famílias e extremada”, tendo gasto mais de dez anos numa teia, para espanto de Lara:

“Que me diz, padre-mestre? Está zombando!
 (O deão aturdido lhe replica);
 Em urdir e tramar uma só teia
 Dez anos consumiu a tal madame!
 E diz-me que foi grande tecedeira?
 A minha ama... e mais é uma zoupeira,
 Noutro tanto não gasta nove meses;
 E contudo, não passa entre as peritas
 Por grande sabichona deste ofício.” (1966: 151)

O padre lhe diz que nisso mesmo residia a habilidade de Penélope, que à noite desmanchava o que fazia de dia, ao que Lara replica:

“Pior! (diz o deão). Isso é o mesmo
 Que para trás andar, qual caranguejo.

Jurarei em cem pares de Evangelhos
Que essa mulher perdido tinha o siso.”

Depois, frente à estátua de Hércules, Lara pergunta ao padre se aquele sujeito com “cara de ferreiro”, aquele “filho de barregã”, aquele “moço de mulas”, fora mesmo “o maior tunate dos seus tempos”, ao que o padre lhe responde:

“Foi amigo de moças? Que tem isso?
Vê-me aqui? Pois com ter mais de setenta
(Dizia o jubilado), nem por isso
Onde quer que as eu topo, lhes perdôo.” (1966: 158)

Não é de estranhar, por essas e outras, que *O hissope* – publicado postumamente, em 1802, mas circulando em manuscrito, ao que tudo indica, desde 1772 – fosse caçado pelas autoridades policiais de Lisboa, que condenavam a quem o tivesse em mãos ao degredo na África por um período de 10 anos. Entre os que o conheciam em manuscrito, talvez estivesse Manuel Inácio da Silva Alvarenga, cujo *O desertor* passava por ser, juntamente com o *Reino da Estupidez*, de Francisco de Melo Franco – este certamente conhecedor de *O hissope* – o primeiro poema herói-cômico da literatura brasileira, do que discordava Machado de Assis (1957a: 429-430), que na *Advertência a O Almada* reclama para si a primazia do gênero no Brasil:

Agora direi que não é sem acanhamento que publico este livro. Do gênero dele há principalmente duas composições célebres que me serviram de modelo, mas que são verdadeiramente inimitáveis, o *Lutrin* e o *Hissope*. Um pouco de ambição me levou, contudo, a meter mãos à obra e perseverar nela. Não foi a de competir com Dinis e Boileau; tão presunçoso não sou eu. Foi a ambição de dar às letras pátrias um primeiro ensaio neste gênero difícil. Primeiro digo, porque os raros escritos que com a mesma designação se conhecem são apenas sátiras de ocasião, sem nenhuma intenção literárias. As deste são exclusivamente literárias.

O desertor – também conhecido como *O desertor das letras* –, de Manuel Inácio da Silva Alvarenga, publicado pela primeira vez em 1774 por ordem do marquês de Pombal, é um poema relativamente curto: narra, ao longo de cinco cantos – compostos de decassílabos brancos, a exemplo de *O hissope* –, a história burlescamente heróica de Gonçalo – o desertor das letras –, que, em companhia de amigos, viaja a Mioselha, onde mora um tio, para escapar dos estudos universitários. Tendo como guia a Ignorância,

vive as mais ridículas aventuras, até que, ao chegar à casa do tio, é recebido a pauladas, e forçado a voltar para a Universidade.

Embora com nítidas nuances paródicas – “o modelo da viagem”, como escreveu acertadamente Ronald Polito (2003: 38), “parece dialogar tanto com as aventuras de dom Quixote e com a *História do imperador Carlos Magno e dos doze pares de França* quanto, numa relação inversa, com a *Odisséia* de Homero”, o que faz de Gonçalo um “anti-Ulisses” –, o poema de Alvarenga não tem outro objetivo senão atacar a filosofia escolástica hegemônica no ambiente universitário português e celebrar a reforma da Universidade de Coimbra, empreendida por Pombal – o que parece explicar a ansiedade do marquês em publicá-lo.

O mesmo se dava com o *Reino da Estupidez* – publicado pela primeira vez em 1818, mas escrito e circulando em manuscritos apógrafos já em 1785 –, no qual Francisco de Melo Franco (1995) discorre, ao longo de quatro cantos – igualmente em decassílabos brancos –, sobre a sociedade portuguesa do século XVIII e suas enormes distorções, e ataca a decadência da universidade após a Viradeira – Melo Franco elogiava, a exemplo de Alvarenga, mas indiretamente, a reforma promovida pelo marquês de Pombal (Polito, 2003: 31).

A sátira, portanto, e não a paródia, constituía-se na força motriz de ambos os poemas. Machado, quando afirmou ser os “raros escritos” que se conheciam no Brasil sob a designação ‘poema herói-cômico’ simples “sátiras de ocasião”, soube captá-lo, assim como Antonio Candido (1975, v. I: 155):

Ambos [*O desertor* e *Reino da estupidez*] se afastam do preceito referente à futilidade do tema básico, escrupulosamente observado por Cruz e Silva, pois se na fatura utilizam a hipertrofia épica de situações corriqueiras, o núcleo intencional é uma idéia da maior importância: celebração do espírito moderno, confiança nas luzes e no valor humano do ensino. Por este lado são jornalismo de combate, sendo poemas didáticos enroupados no burlesco.

É conhecida a aversão de Machado de Assis pela “sátira de ocasião”, tanto quanto pelo burlesco, posição que defende em inúmeras críticas literárias, mas sobretudo no artigo publicado em 1866 na *Semana Literária* sobre o teatro de Joaquim Manuel de Macedo, no qual, após escrever que “para fazer rir não precisa empregar o burlesco”, pois “o burlesco é o elemento menos culto do riso”, procura distinguir, por meio de uma comparação entre certa passagem da *Torre em concurso*, de Macedo, e

outra de certa comédia de Molière, o “traço cômico” do “traço burlesco”. Vejamos o que diz Machado (1997, v. III: 887-889):

Se fosse preciso resumir por meio de uma comparação a profunda diferença que há entre o traço cômico e o traço burlesco, bastava aproximar um lance de mestre de um lance da *Torre em Concurso*. Há nesta peça uma cena de boa observação política; é quando Batista, em virtude de uma descortesia de Pascoal, que é a bandeira do partido amarelo, passa para as fileiras do partido vermelho. “Insolente, diz Batista, não respeita um dos chefes do seu partido!” Este dito e esta passagem tinham completo o traço; havia alguma coisa de cômico; mas Batista não só abandona as suas fileiras, senão que moraliza o ato: “Faço o que muitos têm feito, arranjo a vida; estou passado”. Esta maneira de repisar a observação cômica tira-lhe a energia e o efeito; cai na sátira; já não é o personagem, é o autor quem exprime por boca dele um juízo político. Ora, quando se encontra em uma comédia um desses traços felizes, o cuidado do poeta deve aplicar-se em não desnaturá-lo. Vejamos como o grande mestre procedia em casos idênticos; Harpagão acha-se um dia roubado; o cofre dos seus haveres desapareceu do lugar em que o avaro costumava guardá-lo; todos sabem que cenas de desespero seguem a este sucesso; Harpagão chama a justiça; trata-se de saber onde pára o cofre; não é um cofre, é a alma de Harpagão, que se perdeu; o infeliz corre de um lado para outro, e, nessa labutação, repara que há na sala duas velas acesas; apaga maquinalmente uma delas. Movimento involuntário, natural, cômico; mas feito isto, Harpagão não diz palavra, porque a sua idéia fixa é a perda da fortuna. Pelo sistema do autor do *Fantasma Branco*, Harpagão não deixaria de dizer à parte: “Duas velas! que estrago! é demais!”⁵

Para evitar, então, cair – como o fizeram Silva Alvarenga e Francisco de Melo Franco, conforme vimos – na mera ‘sátira de ocasião’, e procurando conferir ao seu poema intenções “exclusivamente literárias”, Machado recorreu à querela entre o prelado Manuel da Sousa Almada e o ouvidor-geral Pedro de Mustre Portugal, ocorrida no Rio de Janeiro do século XVII, como pôde encontrar no 3º tomo dos *Anais do Rio de Janeiro*, de Baltasar da Silva Lisboa, e no tomo VII das *Memórias históricas*, de

⁵ Esse modo de pensar, no entanto, parece ter-se abrandado com o tempo, já que na crítica publicada na *Revista brasileira* em 15 de julho de 1879 sobre a obra de Antônio José, Machado (1997, v. II: 726-727), embora lamentasse haver o dramaturgo português trocado “a boa moeda do cômico pelo cobre vulgar do burlesco”, e anotasse que a “intenção quase exclusiva do poeta” fosse a “galhofa que transcendia muita vez às raías da conveniência”, reconhecia-lhe a “originalidade”, o engenho “característico e pessoal”, a “habilidade teatral” e a “veia satírica”, que considerava superior à de Cruz e Silva em *O hissope*.

Monsenhor Pizarro. O fato é assim resumido por Machado (1957a: 427) no primeiro parágrafo da *Advertência* ao poema:

O assunto deste poema é rigorosamente histórico. Em 1659, era prelado administrador do Rio de Janeiro o Dr. Manuel de Sousa Almada, presbítero do hábito de S. Pedro. Um tabelião, por nome Sebastião Ferreira Freire, foi vítima de uma assuada, em certa noite, na ocasião em que se recolhia para casa. Queixando-se ao ouvidor-geral Pedro de Mustre Portugal, abriu este devassa, vindo a saber-se que eram autores do delito alguns fâmulos do prelado. O prelado, apenas teve notícia do procedimento do ouvidor, mandou intimá-lo para que lhe fizesse entrega da devassa no prazo de três dias, sob pena de excomunhão. Não obedecendo o ouvidor, foi excomungado na ocasião em que embarcava para a capitania do Espírito Santo. Pedro de Mustre suspendeu a viagem e foi à Câmara apresentar um protesto em nome do rei. Os vereadores comunicaram a notícia do caso ao governador da cidade, Tomé de Alvarenga; por ordem deste foram convocados alguns teólogos, licenciados, o reitor do Colégio, o dom Abade, o prior dos Carmelitas, o guardião dos Franciscanos, e todos unanimemente resolveram suspender a excomunhão do ouvidor e remeter todo o processo ao rei.

Em seguida, numa atitude semelhante à de Boileau, Machado (1957a: 428) declara ter feito “modificações e acréscimos” aos “principais elementos da história”, e diz onde buscou o cômico da situação:

No poema estão os principais elementos da história, com as modificações e acréscimos que é de regra e direito fazer numa obra de imaginação. Busquei o cômico onde ele estava: no contraste da causa com os seus efeitos, tão graves, tão solenes, tão fora de proporção. Dos personagens que entram no poema, uns achei-os na crônica (Almada, o tabelião, o ouvidor, o padre Cardoso e o vigário Vilalobos), outros são de pura invenção. Aos primeiros (excetuo Almada) não encontrando vestígios de seus caracteres e feições morais, forçoso me foi dar-lhes a fisionomia mais adequada ao gênero e à ação. Os outros foram desenhados conforme me pareceram necessários e interessantes.

Dentre as personagens ‘inventadas’, destacam-se Vasco, Margarida, Brígida e Lucas, cujas participações, conquanto mínimas, são decisivas: Vasco e Margarida, por exemplo, atuam apenas no Canto III, mas são o pivô da querela entre Almada e Pedro de Mustre; Brígida, cuja participação é ainda menor, protagoniza, juntamente com o

padre Rafael Cardoso – personagem histórica –, a cena mais explicitamente paródica de *O Almada*, conforme veremos adiante; já Lucas, que figura brevemente em cinco ou seis passagens do poema, provoca as cenas de maior apelo cômico, por sua gulodice e ignorância, lembrando, nesse passo, o (anti)herói de *O hissope*, Lara – formalmente falando, aliás, *O Almada* está bem mais próximo do poema de Cruz e Silva que do poema de Boileau, pois, assim como ele, é composto em decassílabos brancos e distribuído ao longo de 8 cantos, à diferença de *Le lutrin*, cujos 6 cantos são em dísticos alexandrinos.

No tocante à afirmativa de Machado de que buscou “o cômico onde ele estava”, ou seja, “no contraste da causa com os seus efeitos, tão graves, tão solenes, tão fora de proporção”, não se pode deixar de assinalar a semelhança entre este procedimento – característico do poema herói-cômico – e as palavras de abertura da crônica publicada pelo próprio Machado (1997, v. III: 772) em 11 de novembro de 1897, que poderiam passar por método: “Eu gosto de catar o mínimo e o escondido. Onde ninguém mete o nariz, aí entra o meu, com a curiosidade estreita e aguda que descobre o encoberto”. Não estaríamos, nesse passo, frente ao que José Paulo Paes (1998: 20) denominou “erudição caricata”, particularidade marcante da prosa romanesca de Laurence Sterne, em especial de *Tristram Shandy*? De igual maneira, não estaríamos, aqui, frente ao estilo humorístico, o qual, segundo o próprio Laurence Sterne (apud Maya, 1912: 118), consiste “em descrever a menor bagatela com a pompa de um grande acontecimento”, ou, nas palavras de Afonso Celso (apud Moog, 1964: 19), em “tratar gravemente assuntos frívolos e ligeiramente assuntos graves”?

Diante disso, não resta dúvida de que *O Almada* prenuncia, talvez ainda mais que *Pálida Elvira*, aquela “estranha tendência” que a obra machadiana adotaria sobretudo a partir das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, isto é, a “deformação das coisas, em uma época literária de idéias de harmonia, de ordem e de intimidade com a realidade” (Freitas, 1981: 24). Poder-se-ia dizer, em outras palavras, que Machado carnavalizava, de maneira particularíssima, a sua obra, ao praticar esteticamente o grotesco crítico peculiar do poema herói-cômico, cujo modo de operar é assim interpretado por Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002: 69):

Neste caso, o grotesco dá margem a um discernimento formativo do objeto visado. Ou seja, não propicia apenas uma privada percepção sensorial do fenômeno, mas principalmente o desvelamento público e reeducativo do que nele se tenta ocultar. É, assim, um recurso estético para desmascarar

convenções e ideais, ora rebaixando as identidades poderosas e pretensiosas, ora expondo de modo risível ou tragicômico os mecanismos do poder abusivo. Muitas vezes, esse recurso assume as formas da paródia ou da caricatura, obtendo efeitos de inquietação pela surpresa e pela exposição ridicularizante das situações estabelecidas. [grifo dos autores]

A partir da análise dos elementos paródicos e carnavalizantes de *O Almada*, poder-se-á verificar como o grotesco crítico, “rebaixando as identidades poderosas e pretensiosas”, atua no poema herói-cômico. É o que faremos a seguir, não sem antes lermos duas crônicas da década de 1890 nas quais Machado de Assis deixa registrada a sua visão – carnavalesca – do carnaval e do riso.

3.2. Uma visão carnavalesca do carnaval

A crônica publicada por Machado de Assis em 12 de fevereiro de 1893, na qual tece comentários sobre o advento do carnaval daquele ano, é altamente significativa para os nossos propósitos, porque nela Machado, além de expor a sua visão do carnaval, insere características típicas da sátira menipéia, carnavalizando-a. O que diz, então, a crônica? E quais os elementos da menipéia que nela encontramos?

A introdução da crônica é muito sugestiva: o narrador anuncia que falecera, mas em sonho – e de tal maneira fora a sensação de morte, que até poderia dizer ter tido o “antegosto da bem-aventurança” (Assis, 1997, v. III: 570). Após essa breve introdução, descreve o que se passou no sonho: ia ele subindo ao céu, e já quase ouvia “os coros de anjos”, quando se depara com a figura de Cristo segurando nas mãos uma ânfora, dentro da qual espremera “algumas dúzias de nuvens grossas”, e a inclinava sobre a cidade do Rio de Janeiro. A razão, o próprio Cristo informa ao cronista:

Esta gente vai sair três dias à rua com o furor que traz toda a restauração. Convidada a divertir-se no inverno, preferiu o verão, não por ser melhor, mas por ser a própria quadra antiga, a do costume, a do calendário, a da tradição, a de Roma, a de Veneza, a de Paris. Com temperatura alta, podem vir transtornos de saúde, – algum aparecimento de febre, que os seus vizinhos chamem logo amarela, não lhe podendo chamar pior... Sim, chovamos sobre o Rio de Janeiro.

Percebendo que a população carioca teria bom carnaval, diz o narrador: “Alegrei-me com isto, posto já não pertencesse à terra” (p. 570). Em seguida, suspende a história do sonho e passa a discorrer sobre a origem do carnaval, afirmando que

nasceu “um pouco por decreto, para dar cabo do entrudo, costume velho, datado da colônia e vindo da metrópole” (p. 570). Diz o autor:

Não pensem os rapazes de vinte e dous anos que o entrudo era alguma coisa semelhante às tentativas de ressurreição, empreendidas com bisnagas. Eram tinas d’água, postas na rua e nos corredores, dentro das quais metiam à força um cidadão todo – chapéu, dignidade e botas. Eram seringas de lata; eram limões de cera. Davam-se batalhas porfiadas de casa a casa, entre a rua e as janelas, não contando as bacias d’água despejadas à traição.

Segue-se a essa breve definição do entrudo – a Ilustração 9, de Angelo Agostini, célebre caricaturista italiano radicado no Brasil e contemporâneo de Machado,



Ilustração 9

reproduzida por Felipe Ferreira (2004: 97), dá uma medida visual do que fosse o entrudo nas últimas décadas do século XIX – uma significativa exposição do advento e da expansão do carnaval no Rio de Janeiro. Diz o cronista:

Um dia veio, não Malesherbes, mas o carnaval, e deu à arte da loucura uma nova feição. A alta roda acudiu de pronto; organizaram-se sociedades⁶ [...]. Toda a fina flor da capital entrou na dança. Os personagens históricos e os vestuários pitorescos, um doge, um mosqueteiro, Carlos V, tudo ressurgia dos alfaiates, diante de figurinos, à força de dinheiro. Pegou o gosto das sociedades, as que morriam eram substituídas, com vária sorte, mas igual animação. (p. 571)

⁶ Machado se refere aqui ao que se convencionou chamar ‘Grandes Sociedades’, cuja atuação no carnaval carioca teve início em 1855. Eram três as principais: Zuavos Carnavalescos (depois Tenentes do Diabo), Democráticos e Fenianos. Machado, segundo informação de Hiram Araújo (2003: 125), foi, ao lado de comerciantes, caixeiros-viajantes e intelectuais do porte de Manoel Antonio de Almeida e Joaquim Manoel de Macedo, um dos criadores da Zuavos Carnavalescos.

Logo, porém, o cronista mostra que, se inicialmente o carnaval limitava-se a ser festejado pelas sociedades carnavalescas cariocas, não tardou em tomar as ruas e transformar-se num espetáculo destinado a todos:

Naturalmente, o sufrágio universal, que penetra em todas as instituições deste século, alargou as proporções do carnaval, e as sociedades multiplicaram-se, com os homens. O gosto carnavalesco invadiu todos os espíritos, todos os bolsos, todas as ruas. *Evohé! Bacchus est roi!* Dizia um coro de não sei que peça do Alcazar Lírico, – outra instituição velha, mas velha e morta. Ficou o coro, com esta simples emenda: *Evohé! Momus est roi!* (p. 571)

Encerrando a exposição da origem e da expansão do carnaval no Rio de Janeiro, o narrador afirma que, “não obstante as festas na terra”, continuava subindo, até ser recepcionado às portas do céu por um São Pedro “cheio de riso”. Daí até o fim da crônica, o narrador dialoga com São Pedro e São Paulo sobre assuntos variados, até que é despedido do céu porque é “muito falador”.

O que se pode concluir, após esse brevíssimo resumo da crônica, da opinião de Machado sobre o carnaval? Seguramente que: a) Machado via ambivalência no festejo carnavalesco, porque este era capaz de “toda a restauração” – não por acaso iniciou-se a crônica com a morte em sonho do narrador. Que a ambivalência era a idéia fundamental do carnaval, Bakhtin (1997: 124) já o demonstrara, mormente quando escreveu: “O carnaval é a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova”; b) o carnaval, para Machado, porque chegara a “todos os espíritos, todos os bolsos, todas as ruas”, era um espetáculo público e universal, e essa era precisamente a idéia de Bakhtin (1997: 128) quanto ao carnaval: “O carnaval ignora a arena cênica e a ribalta. Mas só a praça pública podia ser o palco central, pois o carnaval é por sua própria idéia *público e universal*, pois *todos* devem participar do contato familiar” [grifos do autor].

Sendo esta a forma pela qual Machado compreendia o carnaval carioca de seu tempo, é possível agora mostrar como transpõe tal compreensão para o texto literário, carnavalizando a crônica ao inserir nela algumas particularidades da sátira menipéia. Vejamos em separado, então, cada uma dessas particularidades e como se apresentam na crônica machadiana.

a) a crônica de Machado é, pode-se quase assegurar, variante de um gênero que proveio diretamente da sátira menipéia, o chamado ‘diálogo no limiar’, que segundo Bakhtin (1997: 116) esteve muito em voga na Idade Média:

Considerando o universalismo filosófico da *menipéia*, aqui se manifesta uma estrutura assentada em três planos: a ação e as sínkrises dialógicas se deslocam da Terra para o Olimpo e para o inferno. Essa estrutura triplanar se apresenta com maior evidência exterior, por exemplo, no *Apokokyntosys* [sic] de Sêneca, onde também se apresentam com grande precisão exterior os “diálogos no limiar”, no limiar do Olimpo (onde Cláudio foi barrado) e no limiar do inferno. A estrutura triplanar da *menipéia* exerceu influência determinante na estrutura do mistério medieval da sua tipologia cênica. O gênero do “diálogo no limiar” também foi amplamente difundido na Idade Média, tanto nos gêneros sérios quanto nos cômicos (por exemplo, a famosa trova do camponês que discute às portas do paraíso), e representado com amplitude especial na literatura do período da Reforma, a chamada “literatura das portas do céu” (“Himmelsporten-Literatur”).

Como vimos no breve resumo que demos da crônica machadiana, o narrador, ainda que em sonho, morre, sobe ao céu e trava um longo diálogo com São Pedro e São Paulo, sendo, por fim, expulso das portas do paraíso, porque fala demais. É significativo ainda que Bakhtin exemplifique a estrutura triplanar da *menipéia* com a famosa *Apocoloquintose do divino Cláudio*, de Sêneca, que Machado, ao que tudo indica, conhecia⁷.

Na *Apocoloquintose*, Sêneca promete transmitir à história todos os “acontecimentos que se passaram nos céus durante o dia 13 de outubro” (1973: 261), data de falecimento do imperador Cláudio, que logo após expirar chega ao Olimpo como completo desconhecido. Sua chegada é anunciada a Júpiter, que ao lhe perguntar de onde vinha, nada entende. Chama então Hércules, pois já que este viajara por todas as partes do mundo, devia conhecer a língua com que Cláudio se exprimia. Após sentir “grande medo, como se ainda não tivesse acabado de lutar contra os monstros” (p. 263), e de perscrutar bem a figura de Cláudio, Hércules por fim reconhece nele traços humanos, mas ainda não sabe de quem se trata, até que a deusa Febre revela a identidade do estranho, o que encoleriza Hércules. Aqui o texto apresenta uma lacuna, em cujo trecho perdido Cláudio, possivelmente, teria sido levado à assembléia dos deuses. No reinício do texto, Cláudio já está em julgamento – tornar-se-á ou não um deus? –, durante o qual a assembléia resolve expulsá-lo do Olimpo, mandando-o aos

⁷ É o que se pode inferir daquela passagem das *Memórias póstumas de Brás Cubas* (Assis, 1997, v. I: 516) em que o defunto-autor escreve que “Suetônio deu-nos um Cláudio, que era um simplório, – ou ‘uma abóbora’, como lhe chamou Sêneca”.

Íferos, onde é condenado a passar a eternidade jogando dados, “mas usando um copo sem fundo” (p. 270), até ser entregue por Éaco a Menandro, “para que faça dele um esbirro na instrução dos processos”.

Comparando agora a menipéia de Sêneca com a crônica de Machado, pode-se averiguar que o texto machadiano se estrutura sob idéia semelhante, qual seja, a de um morto que sobe aos céus, dialoga com os seres que lá habitam mas, ainda assim, lhe é vedada a aceitação no reino celeste. Não estamos afirmando, com isso, que Machado tenha tomado a *Apocoloquintose* como modelo para a crônica, mas tão só que está seguindo um gênero que, se não começa em Sêneca, nele encontra de maneira mais acentuada seus traços fundamentais.

b) a segunda particularidade da menipéia que detectamos na crônica de Machado é a “utilização sistemática da paródia”, conforme acentuou Enylton de Sá Rego (1989: 51-52) em estudo sobre a obra do sírio Luciano de Samósata. Para Sá Rego, pode-se perceber nos textos de Luciano – e por conseguinte na sátira menipéia como um todo – três tipos de prática parodística:

- a) paródia aos gêneros e convenções da literatura passada e presente; b) paródia aos temas e idéias da literatura e da vida social contemporânea; e, finalmente, c) paródia a textos definidos, através de citações literais ou quase-literais, geralmente em um contexto distinto do qual a passagem em questão teria sido apropriada.

Desses três tipos de prática parodística, o terceiro está mais evidente na crônica machadiana. Segundo informação de John Gledson (1996), o cronista se apropria parodicamente de certa passagem da *Arte poética* de Boileau quando afirma: “Um dia veio, não Malherbe, mas o carnaval, e deu à arte da loucura uma nova feição”⁸. Nessa passagem da *Arte poética*, Boileau (1945: 68), aludindo à depuração da língua francesa ministrada por Malherbe, escreve:

Enfin Malherbe vint, et, le premier en France,
Fit sentir dans les vers une juste cadence⁹ [...].

Como então se percebe, a citação do cronista é paródica porque à ordem de Malherbe – ou Malesherbes – é contraposta a desordem do carnaval, com o que temos

⁸ Gledson corrige ‘Malesherbes’ por ‘Malherbe’, pois, segundo ele, houve erro de impressão à época da publicação da crônica na *Gazeta de Notícias*.

⁹ Em nossa tradução: “Enfim Malherbe veio, e é o primeiro, na França,/ A fazer sentir no verso uma justa cadência”.

um exemplo típico de uma citação quase-literal “em um contexto distinto do qual a passagem em questão teria sido apropriada”, como diz Sá Rego.

c) a terceira particularidade da *menipéia* vista na crônica machadiana é, conforme palavras de Bakhtin (1997: 116), o “fantástico experimental”, assim definido pelo teórico russo:

Na *menipéia* surge a modalidade específica do *fantástico experimental*, totalmente estranho à epopéia e à tragédia antiga¹⁰. Trata-se de uma observação feita de um ângulo de visão inusitado, como, por exemplo, de uma altura na qual variam acentuadamente as dimensões dos fenômenos da vida em observação. É o que ocorre com o *Icaromenippo*, em Luciano, ou o *Endimion*, em Varro (observação da vida da cidade vista do alto).

Enylton de Sá Rego (1989: 63-64) também detectou na obra de Luciano a presença do “fantástico experimental” ao qual se referiu Bakhtin, nomeando-o, porém, de “ponto de vista distanciado do *kataskopos*”, e especifica como tal ponto de vista se dá na obra do sábio:

O aproveitamento da visão-de-mundo expressa pelo ponto de vista do *kataskopos* assume em Luciano três aspectos distintos: no primeiro deles, vemos um narrador que, presente no texto, vê o mundo do alto; no segundo, um narrador que, ausente, é mero observador de suas personagens; e, no terceiro, temos um narrador que, embora presente no texto, não deixa identificar-se a sua visão-de-mundo.

Como exemplo do primeiro aspecto – que é o único que nos interessa no momento –, Sá Rego, assim como Bakhtin, aponta, dentre os inúmeros diálogos de Luciano em que os narradores avistam o mundo do alto, justamente o *Icaromenipo*, no qual Menipo conta a ‘um amigo’ como e por qual razão voara até a lua: descontente com o destino da vida humana, resolvera estudar o universo com o intuito de encontrar a verdade, mas percebendo que os astros também eram instáveis, decidira consultar os filósofos, que mais o confundiram que o auxiliaram. Então, amarrando nos ombros a asa direita de uma águia e a asa esquerda de um abutre, resolvera ele mesmo voar além das nuvens. Dessa forma chega à lua e de lá, “como o Zeus de Homero” (s.d., v. II: 434),

¹⁰ Jacyntho Lins Brandão (2001: 210-211) mostra, ao contrário de Bakhtin, que, “desde Homero, os poetas registram lances da visão de outras esferas sobre a superfície da terra, sobretudo da parte dos deuses, que contemplam, do alto, as ações humanas”, destacando, porém, que a obra de Luciano se distingue da de Homero porque nela “as ações contempladas se apresentam inevitavelmente sob a roupagem da diferença”.

contempla a terra, que lhe parece “muito pequena, menor ainda que a lua” (s.d., v. II: 435). Não conseguindo, pela distância em que se encontra, distinguir nenhum detalhe da terra, começa a se desesperar, quando se depara com o filósofo Empédocles, que lhe ensina um truque para que veja melhor a terra: basta agitar a asa da águia que obterá a visão da ave. Menipo segue-lhe as instruções e pode, enfim, contemplar a terra. O que vê, porém, outra coisa não é senão “adultérios, assassinatos, emboscadas, latrocínios, perjúrios, temores e traições cometidos pelos parentes mais próximos” (s.d., v. II: 437). Descontente, segue viagem, chega ao Olimpo, participa de um banquete com os deuses e é, por fim, despedido por Zeus, que lhe extrai as asas para que não torne a voar.

A crônica machadiana apresenta concepção muito próxima do “ponto de vista distanciado do *kataskopos*” presente nesse diálogo de Luciano: nela, o narrador, se não chega a descrever o que vê abaixo dele, como Menipo o faz, opina no entanto sobre certos acontecimentos ocorridos na terra. Esse é basicamente o material do diálogo que o narrador trava com São Pedro e São Paulo, no qual, pela distância em que se encontra, torna-se isento de falsidade, inclusive quanto a si mesmo, podendo falar sinceramente, e o faz de tal maneira que lhe é vedada a entrada no céu. É a esse recurso, aliás, que recorre também o defunto-autor Brás Cubas em suas *Memórias*, pois, segundo ele, “a franqueza é a primeira virtude de um defunto” (Assis, 1997, v. I: 545-46)¹¹.

d) outra importante particularidade da menipéia presente na crônica de Machado é a representação do sonho. A esse respeito, explica Bakhtin (1997: 148):

Como já dissemos, o sonho, com assimilação artística específica (não aquela da epopéia), penetrou pela primeira vez na literatura européia no gênero da “sátira menipéia” (e geralmente no campo do sério-cômico). Na epopéia o sonho não destruía a unidade da vida representada nem criava um segundo plano, assim como não destruía a integridade *simples* da imagem do herói. Não se contrapunha à vida comum como *outra* vida possível. É essa contraposição (sob diversos ângulos de visão) que surge pela primeira vez com a menipéia. Aqui o sonho é introduzido precisamente como *possibilidade* de outra vida totalmente diferente, organizada segundo leis diferentes daquelas da vida comum (às vezes diretamente como “mundo às avessas”). A vida vista em sonho afasta a vida comum, obriga a entendê-la e avaliá-la de maneira nova (à luz de outra possibilidade vislumbrada). E em sonho o homem se torna outro, descobre em si novas potencialidades (piores

¹¹ A idéia de que “a franqueza é a primeira virtude de um defunto” é típica da “tradição luciânica”. Ver, por exemplo, *As viagens de Gulliver*, de Swift (2003: 235-236), e *Bobók*, de Dostoiévski (2005: 34).

e melhores), é experimentado e verificado pelo sonho. Às vezes, o sonho se constrói diretamente como coroação-destronamento.

É muito provável que Luciano tenha, mais uma vez, exercido influência sobre Machado quanto ao tema do sonho. Na *História verdadeira*, de Luciano, o narrador conta como visitara a lua e vários locais insólitos, tais como a barriga de uma baleia e uma certa Ilha dos Sonhos, onde encontrara sonhos das mais variadas espécies:

Quanto aos sonhos propriamente ditos, não eram nem da mesma natureza nem da mesma forma. Uns eram altos, suaves, belos e agradáveis à vista; outros, duros, pequenos e feios; uns pareciam ser de ouro e outros, humildes e miseráveis. Uns possuíam asas e tinham estranho aspecto. Outros eram trajados como para uma cerimônia solene e vestidos de reis, deuses ou personagens igualmente importantes.¹²

Machado alude a essa passagem da *História verdadeira* no capítulo LXIV de *Dom Casmurro*. Nesse capítulo, Bentinho pergunta à noite qual a razão de os sonhos durarem tão pouco:

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. (1997, v. I: 876)

Contudo, onde a representação do sonho em Luciano se realiza mais plenamente é em *O sonho*, no qual Luciano narra como, após frustrada tentativa de se dedicar à escultura, profissão exercida por seu avô e também por seu pai, resolvera seguir a carreira literária a partir de um sonho no qual lhe apareceram duas mulheres, a primeira representando a Escultura e a segunda, a Instrução (= literatura).

É verdade que na crônica machadiana o sonho não oferece a possibilidade de uma vida nova, mas, em contrapartida, permite uma nova visão da vida, porque cria uma “*situação excepcional* impossível na vida comum, que serve ao mesmo fim básico

¹² “Quant aux songes eux-mêmes, ils n’avaient ni la même nature ni la même forme. Les uns étaient longs, tendres, beaux et agréables à voir, les autres durs, petits et laids; les uns semblaient être en or, les autres humbles et misérables. Il y en avait qui portaient des ailes et avaient des formes étranges. D’autres étaient parés comme pour une pompe solennelle et habillés en rois, en dieux ou en personnages également importants.” (s.d., v. II: 69)

da menipéia, qual seja, o da experimentação da idéia do homem de idéias” (Bakhtin, 1997: 148), e tal experimentação pode ser encontrada, mais uma vez, no diálogo travado entre o narrador, São Pedro e São Paulo.

e) a quinta particularidade da menipéia que vimos na crônica de Machado é o constante jogo de contrários. Quanto à importância deles na menipéia, vejamos o que escreve Bakhtin (1997: 118):

A menipéia é plena de contrastes agudos e jogos de oxímoros: a hetera virtuosa, a autêntica liberdade do sábio e sua posição de escravo, o imperador convertido em escravo, a decadência moral e a purificação, o luxo e a miséria, o bandido nobre, etc. A menipéia gosta de jogar com passagens e mudanças bruscas, o alto e o baixo, ascensões e decadências, aproximações inesperadas do distante e separado, com toda sorte de casamentos desiguais.

Na crônica de Machado, temos várias dessas combinações ambivalentes, tais como sonho-realidade, eloquência-silêncio e, sobretudo, morte-riso. É muito significativo, aliás, que o carnaval seja tão universal para Machado, que desperte o riso e a alegria no mundo do além-túmulo, pois, como vimos, o narrador, mesmo morto, alegra-se ao perceber que os compatriotas teriam bom carnaval, e quando chega às portas do céu, é recebido por um São Pedro “cheio de riso”. Aqui encontramos, filiada à combinação ambivalente morte-riso, uma imagem típica do sistema carnavalesco: a da ‘morte alegre’, como a denominou Bakhtin (1993: 359):

*Em Rabelais e nas fontes populares a que recorre, a morte é uma imagem ambivalente, e é por isso que ela pode ser alegre. A imagem da morte, embora focalize o corpo agonizante (individual), engloba ao mesmo tempo uma pequena parte de outro corpo nascente, jovem, que, mesmo quando não é mostrado e designado nomeadamente, está *implicitamente* incluído na imagem da morte. Onde há morte, há também nascimento, alternância, renovação.*

No texto de Machado, o “corpo nascente” também é designado pela morte, uma vez que ela se dá às portas do carnaval, festa que, segundo o cronista, é – ao contrário do entrudo – capaz de “toda a restauração”. Por isso ela, a morte, provoca riso. Que o riso é um aspecto importante para a compreensão não só dessa crônica como de grande parte da obra de Machado, não se pode duvidar. Mas há uma compreensão machadiana do riso? E qual seja?

Podemos encontrá-la esboçada num pequeno trecho de uma crônica publicada em 4 de fevereiro de 1894 também por ocasião – ou pela não-realização – do carnaval. Vejamos o que diz o trecho citado:

Quando eu li que este ano não pode haver carnaval na rua, fiquei mortalmente triste. É crença minha, que no dia em que deus Momo for de todo exilado deste mundo, o mundo acaba. Rir não é só *le propre de l'homme*, é ainda uma necessidade dele. E só há riso, e grande riso, quando é público, universal, inextinguível, à maneira dos deuses de Homero, ao ver o pobre coxo Vulcano. (1997, v. III: 598-599)

O que podemos extrair do pensamento de Machado sobre o riso a partir desse excerto? Que Machado: a) manifesta a sua opinião sobre o riso a partir de duas fontes literárias: Rabelais – a expressão “*le propre de l'homme*” encerra a décima que antecede *Gargântua* – e Homero¹³; e b) caracteriza o riso como público, universal e inextinguível. Quando colocamos tal concepção ao lado da que Bakhtin expressou no estudo sobre Rabelais, as semelhanças saltam aos olhos. Para o demonstrar, recordemos brevemente a teoria bakhtiniana do riso carnavalesco da Renascença.

Segundo Bakhtin (1993: 58), a concepção renascentista do riso se manifestava na prática literária e nos julgamentos teóricos desse período, que se fundamentavam, sobretudo, em três fontes antigas: Hipócrates, Aristóteles e Luciano.

De Hipócrates, o texto mais influente foi o *Romance de Hipócrates* – na verdade, uma série de cartas erroneamente atribuídas ao célebre médico grego. Nas Cartas 10 a 17 desse romance epistolar, conta-se que Hipócrates fora chamado pelo povo de Abdera para tratar da loucura de Demócrito, que ria de tudo, mas após ouvi-lo, se convence de que Demócrito não estava louco, porém mais sábio que antes.

Na Carta 10, os abderitas suplicam a Hipócrates que venha à cidade e cure a ‘loucura’ de Demócrito. Hipócrates responde afirmativamente na Carta 11 e, na Carta 17, relata o encontro que teve com Demócrito: chegando a Abdera, fora conduzido – num lance típico da sátira menipéia – por dois cidadãos ao alto de uma colina, de onde

¹³ Esta não é a única passagem em que Machado relaciona o nome de Rabelais ao riso. No poema intitulado *1802-1885*, escrito por ocasião da morte de Victor Hugo, Machado (p. 398) diz que o francês “escreveu numa página forte” – alusão ao *William Shakespeare*, de Hugo – nomes “que vão galgando a eterna morte”, como os de, entre outros, Isaías, Êsquilo, Homero e “Voltaire, que mofava, e Rabelais que ria”. É significativo que no *William Shakespeare* Hugo também aproxime a “alegria pantagruélica” à “gaiatice jupiteriana”. Escreve Hugo (1965: 8): “La joie pantagruélique n’est pas moins grandiose que la gaîté jupiterienne. Mâchoire contre mâchoire; la mâchoire monarchique et sacerdotale mange; la mâchoire rabelaisienne rit” [A alegria pantagruélica não é menos grandiosa que a gaiatice jupiteriana. Maxila contra maxila; a maxila monárquica e sacerdotal come; a maxila rabelaisiana ri].

podia ver “a habitação de Demócrito e, ao pé de um plátano espesso e baixo, o próprio Demócrito, vestido com uma túnica grosseira, sozinho, sujo, sentado num banco de pedra, magro, a tez muito amarelada, o queixo coberto por uma barba comprida” (2001: 73), segurando cuidadosamente um livro sobre os joelhos, tendo por todos os lados “animais inteiramente dissecados”. Trabalhando sem cessar, Demócrito “às vezes se inclinava para escrever com aplicação, às vezes permanecia interminavelmente suspenso, perdido em seus pensamentos; ao cabo de um momento, levantava-se para dar uma volta, examinava as vísceras dos animais, guardava-as e voltava a se sentar” (2001: 74). Percebendo a aflição dos abderitas, Hipócrates desce a colina para ver o que acontece. Demócrito lhe explica que escreve sobre a natureza, as causas e os meios de aliviar a loucura. Felicitando-o, Hipócrates lhe pergunta se ri dos bons ou dos maus. Demócrito, rindo ainda mais, inicia o seu discurso:

Tu atribuis duas causas ao meu riso, as boas e as más; porém, rio de um único objeto, o homem cheio de insensatez, desprovido de boas ações, pueril em todos os anseios, sofrendo sem nenhum benefício provações sem fim, levado por seus desejos imoderados a arriscar-se até os limites da terra e de seus imensos abismos, fundindo prata e ouro, sem nunca cessar de adquiri-los, sempre preocupado em possuir mais, a fim de não decair.¹⁴

Após ouvir a longa exposição de Demócrito sobre a loucura dos homens, Hipócrates se convence de que o filósofo não perdera a razão. Antes, tornara-se “o sábio entre os sábios” (2001: 101).

Aristóteles, a segunda fonte da filosofia renascentista do riso, contribuiu com o clássico aforismo de *As partes dos animais* que dizia ser o homem o único animal capaz de rir. A partir dessa afirmação, o riso, ao contrário do que dele afirmara São João Crisóstomo, para quem o riso era obra do diabo, só poderia ser compreendido como um dom de Deus, um “privilegio espiritual supremo do homem” (Bakhtin, 1993: 59). Não por acaso, Rabelais inicia *Gargântua* com a expressão “le propre de l’homme” referente ao riso, na verdade uma quase tradução do aforismo aristotélico.

De Luciano, os textos mais influentes para a concepção do riso na Renascença foram, segundo Bakhtin (1993: 60), *Menipo ou a necromancia* e os famosos *Diálogos*

¹⁴ “Tu attribues deux causes à mon rire, les biens et les maux; mais je ris d’un unique objet, l’homme plein de déraison, vide d’œuvres droites, puéril en tous ses projets, souffrant sans nul bénéfice des épreuves sans fin, poussé par ses désirs immodérés à s’aventurer jusqu’aux limites de la terre et dans ses immenses cavités, fondant l’argent et l’or, ne cessant jamais d’en acquérir, se démenant toujours pour en posséder davantage afin de ne pas déchoir.” (2001: 83)

dos mortos, nos quais, de fato, o riso ocupa posição importante. No primeiro, por exemplo, Menipo conta a Filônides que, desejando saber qual o modo de vida mais feliz, decidira baixar ao Hades para consultar o profeta Tirésias, que lhe ensina:

É a vida dos ignorantes que é a melhor e mais sábia. Abandona, então, o louco desejo de refletir sobre os fenômenos celestes, de examinar os fins e os princípios, despreza esses sábios silogismos, considera tudo como vã tagarelice e nada busques senão uma coisa, usar bem o presente e rir da maior parte do que se passa, sem nada levar a sério.¹⁵

Nos *Diálogos dos mortos*, o riso também é fortemente atuante, em especial na figura de Menipo, que, segundo Bakhtin (1993: 60), é o “elo do riso com os infernos (e a morte), com a liberdade do espírito e da palavra”. De fato, no Hades Menipo ri livre e indiferentemente de tudo e de todos, pois, como ele mesmo diz, “a igualdade reina nos infernos e todo mundo se assemelha” (s.d., v. I: 234).

São essas as três fontes principais da concepção renascentista do riso apontadas por Bakhtin, mas não as únicas: Ateneu, Macróbio, Aulo Gélcio e também “as célebres palavras de Homero sobre o riso indestrutível, isto é, eterno dos deuses” (Bakhtin, 1993: 60-61) importavam a Rabelais e contemporâneos seus.

Como vimos, Machado, além de freqüentemente relacionar o nome de Rabelais ao riso, também alude ao “riso inextinguível” dos deuses homéricos causado pelo coxear de Vulcano – Hefesto em grego – ao distribuir em banquete celeste o néctar aos deuses após uma rixa entre Zeus e Hera, como narra Homero (s.d.: 25) nos versos finais do Canto I da *Ilíada*, dos quais transcrevemos os mais significativos:

Pela direita começa a deitar para os deuses presentes
O doce néctar, que a ponto retira de grande cratera.
Em gargalhada infinita rebentam os deuses beatos
Ao perceberem Hefesto solícito, assim, pela sala.

Procurando explicar essa famosa “gargalhada infinita” dos deuses homéricos, Haroldo de Campos (1994: 27-28) afirma que seu objetivo seria aqui relaxar a tensão provocada pela desavença anterior entre Zeus e Hera, perguntando, sugestivamente, se não seria um “rudimento de carnavalização infiltrado no *epos*”.

¹⁵ “C’est la vie des ignorants qui est la meilleure et la plus sage. Bannis donc la folle envie de raisonner sur les phénomènes célestes, d’examiner les fins et les principes, méprise ces savants syllogismes, regarde tout cela comme un vain bavardage et ne cherche en tout qu’une chose, c’est de bien user du présent et de laisser passer en riant la plupart des événements, sans rien prendre au sérieux.” (s.d., v. I: 259)

Seja-o ou não, o fato é que Machado não alude à gargalhada homérica apenas na crônica de 4 de fevereiro de 1894, mas também, entre outros textos, no capítulo LIII de *Quincas Borba*, no qual resume com detalhes a cena homérica. Nessa passagem, Sofia está sentada no jardim de casa, aborrecida com a declaração de amor que Quincas Borba lhe fizera no dia anterior, quando passa um rapaz que a cumprimenta. Ela lhe devolve o cumprimento, embora não o reconheça, mas logo percebe tratar-se de Carlos Maria, com quem dançara cerca de um mês antes. Ao se voltar novamente ao rapaz, este já está longe. Sofia então se reclina na cadeira, até que ouve passos na rua. Pensando ser, outra vez, Carlos Maria, levanta a cabeça, mas avista um carteiro que chegava para lhe entregar uma correspondência vinda do interior. Efetuada a entrega, o carteiro, nem bem chega à rua, tropeça e cai, espalhando as cartas no chão. Sofia não contém o riso. É aí que o narrador interrompe a história e alude à gargalhada homérica:

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. (1997, v. I: 687)

Verifica-se, dessa maneira, que a insistência de Machado em aludir à gargalhada homérica tanto quanto ao riso rabelaisiano em outros momentos de sua obra que não apenas no trecho da crônica aqui em análise, reforça a nossa tese de que esses autores exerceram de fato influência definitiva na concepção machadiana do riso.

Tornando à história do riso renascentista, seguindo Bakhtin, resta-nos dizer que o teórico russo via o riso desse período como a consolidação definitiva na alta literatura do riso na cultura cômico-popular da Idade Média, no qual detectava três características fundamentais: a) o seu caráter universal; b) a sua ligação com a liberdade; e c) a sua relação com a verdade popular não-oficial.

Para Bakhtin (1993: 76), o riso da Idade Média era universal porque visava ao mesmo que a seriedade, ou seja, não se dirigia contra um único objeto determinado, mas contra “o todo, o universal, o total”, até contra si mesmo. O Estado oficial, a Igreja e todo o mais eram alvos do riso, que criava e era capaz de reger um mundo próprio.

Justamente por essa razão era livre, porque, ainda que se dirigisse contra tudo e contra todos, tinha demarcado o seu lugar próprio, lugar este que não lhe impunha outra regra senão a liberdade de ação. Daí se poder concluir que fosse extra-oficial e fortemente atuante na vida popular. Sendo assim, o riso oferecia ao homem da Idade Média um sentimento de vitória sobre o medo divino e humano, da morte e dos castigos do além-túmulo, enfim, de tudo o que era temido. O riso concedia ao homem a possibilidade de ver que tudo era relativo e ambíguo, que não havia uma verdade única.

Agora, se retrocedermos até a crônica machadiana de 1894, poderemos ver que a caracterização que Machado faz do riso é muito semelhante à de Bakhtin. Para Bakhtin, como acabamos de ressaltar, o riso da Idade Média se caracterizava como universal, livre e revelador da verdade popular não-oficial, ao passo que para Machado o riso não só era “le propre de l’homme” como uma necessidade dele, e só havia riso, e riso verdadeiro, quando era público, universal e inextinguível – por isso o narrador da crônica lamenta não haver naquele ano “carnaval na rua”. É pena Machado não ter recorrido mais detidamente sobre essas características, mas a citação de Rabelais e a alusão a Homero sem dúvida revelam que sua concepção do riso é primordialmente *carnavalesca*, o mesmo se podendo dizer quanto à sua maneira de transpor as imagens do carnaval ao texto literário.

3.3. Paródia e carnavalização em *O Almada*

Visto como Machado compreendia o carnaval carioca de seu tempo e como transpunha tal compreensão ao texto literário, cabe-nos agora mostrar os elementos paródicos e carnavalizantes de *O Almada*, para o que vamos seguir a sugestão de V.V. Ivanov (1989) e subdividir a carnavalização em ‘carnavalização significado’ e ‘carnavalização significante’, ou seja, analisaremos a carnavalização tal como se apresenta na estrutura profunda das imagens como na superfície temática do poema machadiano.

3.3.1. Utilização sistemática da paródia

Quando, páginas atrás, escrevemos sobre o elemento paródico da crônica de Machado, referimos a enumeração que faz Enylton de Sá Rego de três tipos de prática parodística, a primeira consistindo na “paródia aos gêneros e convenções da literatura passada e presente”; a segunda, na “paródia aos temas e idéias da literatura e da vida social contemporânea”; e a terceira, na “paródia a textos definidos, através de citações literais ou quase-literais”. Vimos, também, que na crônica em questão Machado se

utilizou apenas da paródia a textos definidos, com uma citação não-literal da *Arte poética*, de Boileau. A partir de agora, veremos que, diferentemente da crônica, em *O Almada* Machado fez uso desses três tipos de prática parodística.

A primeira delas, a “paródia aos gêneros e convenções da literatura passada e presente”, não foi, a rigor, escolha de Machado, mas imposição do gênero herói-cômico, cujo estatuto, escreveu o próprio Machado (1957a: 430) na *Advertência* ao poema, “é parodiar o tom, o jeito e as proporções da poesia épica”. Sendo assim, ele não poderia deixar de reproduzir as principais características da epopéia, tais como a *invocação* – “Musa, celebra a cólera do Almada” –, o *argumento* – “A magna causa e a temerosa guerra” – a *dedicatória* – “E tu, cidade minha, airoso e moça” – e o *desenvolvimento* – a partir da terceira estrofe do Canto I.

Da mesma forma, não poderia escusar a linguagem elevada da epopéia, com seus epítetos – “grande Almada”, “nédio Lucas”, “terrível Cardoso” – e seus símiles – “como a galinha, que travesso infante”, “tal o prudente capitão, se as armas” – nem tampouco o elemento maravilhoso, muito embora a figura majestosa dos deuses épicos seja, no poema herói-cômico em geral, reduzida a personificações, tais como a Ira, a Lisonja, a Gula, a Preguiça etc.

Em *Palimpsestes*, Gérard Genette (1982: 33) conclui, após detida análise, que o poema herói-cômico não pode ser considerado uma paródia da epopéia, pois, segundo ele, a paródia designa toda distorção-transformação de uma obra, o que o poema herói-cômico não faz. A partir daí, acrescenta, o poema herói-cômico deve ser classificado como “charge”, forma intertextual aparentada ao pastiche, porque imita e não distorce o estilo da epopéia¹⁶. O que Genette não parece ter levado em conta, porém, é que toda paródia formal “abrange implicitamente também o tema” (Fiker, 2000: 97), e que isso é verdadeiro no tocante ao poema herói-cômico, na medida em que, se por um lado ele imita o estilo da epopéia, por outro problematiza o conteúdo: suas personagens, embora de alta extração, tanto quanto as da epopéia, são corrompidas e moralmente condenáveis, e sua ação, à diferença da ação épica, é absolutamente desprovida de grandeza, resultando do violento contraste entre linguagem elevada e tema trivial a comicidade do gênero.

¹⁶ Em nota de pé-de-página, Genette diz preferir o termo *charge* ao termo *caricatura*, cujo conceito, para ele, se assemelha ao de paródia. São palavras de Genette (1982: 33): “Plutôt que *caricature*, dont les évocations graphiques pourraient faire contresens: car la caricature graphique est à la fois une ‘imitation’ (représentation) et une transformation satirique.” [Melhor que *caricatura*, cujas evocações gráficas poderiam causar confusão: pois a caricatura gráfica é ao mesmo tempo uma “imitação” (representação) e uma transformação satírica.]

O segundo tipo de prática parodística enumerada por Sá Rego, a “paródia a temas e idéias da literatura e da vida social contemporânea”, foi praticada por Machado nos dois principais episódios de *O Almada*, coincidentemente os únicos trechos do poema publicados em vida do autor.

A paródia a temas da literatura contemporânea está no episódio da assuada, que compreende a íntegra do Canto III, publicado por duas vezes como poema autônomo, a primeira sob o título *A assuada – poema herói-cômico* na *Revista Brasileira*, em 15 de outubro de 1879, e a segunda, na edição das *Poesias completas*, de 1901, com algumas alterações e sob o título *Velho fragmento*. Nele, Machado parodiou certas convenções do Romantismo, como o binômio palidez-beleza, então em voga no Brasil da época, e a famosa cena da varanda, que desde *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, se tornara um clichê romântico – voltaremos a ela na seção 3.3.5.

Como mostramos no capítulo anterior, o binômio palidez-beleza foi um *topos* muito utilizado pelos poetas românticos brasileiros, sobretudo os de inspiração byrônica, como, por exemplo, Álvares de Azevedo, que em inúmeros poemas da *Lira dos vinte anos*, assim como em *O poema do frade* e em *O Conde Lopo*, cantou a beleza pálida da mulher idealmente europeizada. A heroína do episódio machadiano, Margarida, é assim descrita na segunda estrofe do Canto III: era ela “descorada/ como heroína de romance antigo,/ alva, como as mais alvas deste mundo,/ tal que disseras lhe negara o sangue/ a madre natureza”. Seus olhos, à semelhança dos de Minerva, eram “garços”, e, finalizando o quadro, dominava-lhe um “vergonhoso pudor, agreste e rude”, que a fazia corar “se o pensamento/ lhe adivinhava anônimo suspiro,/ ou remota ambição de amante ousado” (p. 446).

Margarida é o pivô da arenga entre Vasco, sobrinho de Almada, e Freire, tabelião da cidade, que culmina com a assuada, ocorrida após a citada cena da varanda, protagonizada por Margarida e Freire. Momentos de carnavalização pontilham o episódio envolvendo o bufonesco triângulo amoroso – os quais serão analisados no seu devido lugar –, *topos* romântico bem ao gosto de Machado, que dele se utilizou em inúmeros romances, inclusive nos da ‘segunda fase’.

A paródia a temas da vida social contemporânea foi trabalhada por Machado no episódio de Cardoso e Brígida, publicado pela primeira vez em *A estação*, em 15 de agosto de 1885, sob o título *Trecho de um poema inédito*. O episódio em questão é um dos mais explicitamente paródicos de *O Almada*, como o próprio Machado assinalou na seguinte passagem da *Advertência*:

No canto IV atrevi-me a imitar uma das mais belas páginas da antiguidade, o episódio de Heitor e Andrômaca, na *Ilíada*. Homero e Virgílio têm servido mais de uma vez aos poetas herói-cômicos. Não falemos agora de Ariosto e Tassoni. Parodiou Boileau, no *Lutrin*, o episódio de Dido e Enéias; Dinis seguiu-lhe as pisadas no diálogo do escrivão Gonçalves e sua esposa, e ambos o fizeram em situação análoga ao do episódio em que imitei a imortal cena de Homero. (p. 428-429)

Dentre os inúmeros episódios que se intercalam na ação principal da *Ilíada*, o de Heitor e Andrômaca está entre os mais famosos, sendo reproduzido em diversas antologias da poesia grega antiga, porque, altamente lírico, contrasta com o tom geral do poema. Ocorre no Canto VI, quando Heitor, até então em campo de batalha, regressa a Tróia para consultar os anciões do conselho e falar com as esposas dos guerreiros, inclusive a sua própria, Andrômaca.

O encontro entre marido e mulher se dá às portas da cidade, para onde Andrômaca correra ao saber que os troianos cediam terreno ante a força do exército grego. Com ela fora uma ama e, com a ama, o filho de Heitor, Escamândrio. O diálogo que se interpõe entre Heitor e Andrômaca é marcado por grande lirismo e dramaticidade. A mulher suplica ao marido que não retorne à guerra, pois só tem a ele. Heitor, porém, não cede aos apelos da mulher. Diz-lhe que deve voltar à guerra e combater os gregos com seus concidadãos. Morrendo em batalha, afirma, garantirá fama eterna entre os homens. Sabe que Tróia será destruída, e não suportará ver a mulher humilhada, condenada a trabalhos forçados, lamentando-se em cativeiro. Assim falando, estende os braços ao filho, o qual, estranhando-lhe o elmo, se esquiva e volta ao colo da mãe. Heitor põe o elmo no chão, toma novamente o filho nos braços e, após beijá-lo, roga aos deuses:

“Zeus poderoso, e vós outros, ó deuses do Olimpo, fazei
que venha a ser o meu filho como eu, distinguido entre os Teucros,
de igual valor, e que em Ílio, depois, venha o mando a exercer.
E que, ao voltar dos combates, alguém diga, ao vê-lo: ‘É maior,
ainda, que o pai!’ Possa a mãe veneranda alegrar-se
à vista dele, pesado de espólios cruentos do imigo!” (s.d.: 115)

Em seguida, depõe o filho nos braços da mãe e a consola, pedindo-lhe que volte para casa. Enquanto apanha o elmo do chão, vê a mulher encaminhando-se ao palácio, não sem lhe tornar freqüentes vezes o rosto, chorando copiosamente.

Machado, de fato, parodiou ponto por ponto este episódio no Canto V – não no IV, como afirmou na *Advertência* – de *O Almada*. Substituiu Heitor pelo padre escrivão Rafael Cardoso, figura que a história lhe ofereceu. Andrômaca, por sua vez, foi substituída por Brígida, “mocetona de mão cheia”, mescla de “áfrico sangue e sangue d’alva Europa” (p. 483), amante do padre Cardoso. A cena ocupa toda a parte final do referido Canto V, na qual Cardoso, ao se dirigir à casa de Mustre para lhe entregar a intimação de excomunhão, encontra-se com Brígida, a qual traz nos braços uma criança dormindo placidamente. Ao vê-los, detém-se. Brígida sem demora pega-lhe a mão e lhe implora que não vá à casa de Mustre, pois, desta sorte, o que será da criança, se lhe falta o “padrinho”? E mesmo dela, se não lhe resta pai nem mãe nem irmãos? Cardoso não atende a seus rogos, pois, se o fizesse, afirma, o que seria da honra da igreja? Preferiria ainda viver condenado a “perpétuo jejum de pão e água” (p. 486), encerrado num cárcere, a vê-la, acaso Mustre lha arrebatasse, chorando de saudade e pena. Assim falando, apanha de seus braços a criança, a qual, estranhando-lhe o “gigante chapéu de três pancadas” (p. 486), chora e logo volta ao colo da mãe. Cardoso deita o chapéu no chão, toma novamente a criança nos braços e, depois de beijá-la, roga aos céus:

“Céu que me ouvis, fazei que ilustre e grande
 Este menino seja; igual audácia,
 Igual força lhe dai, com que ele assombre
 A raça toda de ouvidores novos.
 Que diga o mundo ao vê-lo: “Ali renasce
 Do valente padrinho o brio e o sangue!
 E à doce mãe console esta homenagem.”

Em seguida, apanha o chapéu, depõe a criança nos braços da mãe e lhe diz para tornar a casa, o que esta imediatamente faz, não sem lhe voltar de quando em quando o rosto úmido de lágrimas.

Como facilmente se percebe, a paródia machadiana assume aqui uma forte postura satírica, denunciadora das mazelas sociais e morais do Brasil não apenas do século XVII, época em que se passa a ação do poema, como também do século XIX, época em que foi escrito. Quem definiu com propriedade a função polêmica da paródia foi Walter Moser (1992: 140):

Quando a paródia assume uma função polêmica, ela tem em geral a ver com a sátira, já que a força agonística de que ela se carrega, visa, então, para além

de um objeto textual ou discursivo, a uma pessoa, a um grupo social, a uma instituição, a uma crença ou a uma outra realidade extra-textual. O trabalho paródico sobre um dado texto tenta, então, atingir, além do texto parodiado, posições ou realidades a partir das quais este texto foi enunciado.

O contraste entre as personagens é evidente: Heitor é dedicado à família e um dos mais valorosos guerreiros troianos, ao passo que Cardoso não passa de um escrivão medíocre que se aproveita da caseira mestiça para satisfazer seus desejos sexuais, chegando a ter com ela um filho ilegítimo. Da outra parte, Andrômaca é mãe amorosa e mulher apaixonada, por quem Heitor nutre grande amor, e teme que se torne escrava, enquanto Brígida é já uma escrava seduzida por seu superior, o qual, além de dedicado aos negócios da Igreja, nascera, se não na história ao menos no poema, com jeito de ‘capitão-do-mato’. O capitão-do-mato, como anotou o próprio Machado de Assis (p. 556) no cabo do poema, havia sido criado à época, e tinha por função “destruir os quilombos e capturar os escravos fugidos, que eram muitos e ameaçavam a vida e a propriedade dos senhores de engenho”. O caráter satírico do episódio torna-se, com isso, ainda mais mordaz, porque Cardoso, ao se relacionar amorosamente com uma mestiça, nega-se a si mesmo duplamente: como padre e como potencial capitão-do-mato. Paródico e satírico, o episódio atinge, a um só tempo, dois alvos, um textual e outro extratextual.

O terceiro tipo de prática parodística enumerado por Sá Rego, a “paródia a textos definidos, através de citações literais ou quase-literais”, foi profusamente trabalhada por Machado em *O Almada*, no qual citou versos de inúmeros poemas épicos, da *Ilíada* à *Divina commedia*, da *Eneida* a *Os lusíadas*. Vejamos pela ordem de surgimento dessas obras as citações que encontramos no poema machadiano.

Logo no primeiro verso do poema – a *invocação* –, encontramos uma citação explícita de Homero: emulando o igualmente primeiro verso da *Ilíada*:

Canta-me a cólera – ó deusa! – funesta de Aquiles Pelida (s.d.: 9),

Machado inicia o seu poema pedindo à musa que cante a ira de Almada:

Musa, celebra a cólera do Almada,

porque ele, como Aquiles, é animado por temperamento irascível, e não só no poema como na história, conforme assinalou Machado (p. 428) na *Advertência*, após dizer que não foi “exagerada a pintura” que fez do “prelado administrador”:

Era ele, na verdade, homem irritadiço e violento, conquanto Monsenhor Pizarro no-lo dê por vítima de perseguição. Inimigos teria, decerto, e de tais entranhas, que uma noite lhe dispararam contra a casa uma peça de artilharia. Verdade é que da devassa que então se fez resultou ter sido aquele ataque noturno preparado por ele mesmo com o fim de se dar por vítima do ódio popular. O juiz assim o entendeu e sentenciou, e o prelado foi compelido a pagar as custas da alçada e do processo. Monsenhor Pizarro pensa que isto foi ainda um lance feliz dos seus perseguidores. Pode ser; mas capaz de grandes coisas era certamente o Almada.

Deve-se notar que o próêmio de *O Almada* segue o das epopéias homéricas (invocação + argumento) e não o da *Eneida* virgiliana (argumento + invocação), que serviu de modelo à maioria dos poetas herói-cômicos – Tassoni, Boileau, Dinis etc. –, com o que Machado, já a partir daí, filiava – por inversão – o seu poema às epopéias do bardo grego.

Mas a *Eneida* de Virgílio não deixou de comparecer em *O Almada*. Machado a relembra através da tradução de Manuel Odorico Mendes no Canto IV, na passagem em que Almada e seus companheiros decidem, em meio a grande banquete, qual será o castigo imposto a Mustre por ter aberto a devassa. Escutando as deliberações do conselho atrás de uma porta, Vasco, “receoso da tremenda guerra/ que dali certamente sairia” (p. 472), entra na sala e diz ao tio que ele, Vasco, fora o autor da assuada. Perplexo, Almada lhe pede para relatar o caso (p. 474-475):

Prontos à escuta, emudeceram todos
 E o moço começou: “Mandais-me, ó tio,
 Que a lembrança renove do namoro
 Infeliz, e a ridícula aventura
 Em que fui grande parte. Ora vos conto
 O misterioso caso da assuada
 Que essas estrelas curiosas viram,
 Certa noite de amores encobertos
 Em que um rival do amargo seu triunfo
 A pena teve, e causa foi da afronta
 Que hoje padece vossa senhoria.”

Mais que uma simples citação, esta é uma *apropriação paródica* do texto que abre o Canto II da *Eneida*, na tradução de Odorico, quando a rainha Dido pede a Enéias,

também em meio a grande banquete, que narre as aventuras por que passou desde que fugira de Tróia até o momento em que aportara em seus domínios. Enéias, embora a contragosto, a atende:

Prontos, à escuta, emudeceram todos,
 Ao passo que exordia o padre Eneias
 Do excelso toro: – Mandas-me, ó rainha,
 Renove a dor infanda; o como os Danaos
 D’Ílio a pujança e o reino lamentável
 Derrocaram; misérias que eu vi mesmo
 E em que fui grande parte. Ao relatá-las,
 Dolope ou Mirmidon, de Ulisses duro
 Há soldado que as lágrimas estanque?
 E húmida a noite já do céu descamba,
 E as estrelas caindo ao sono induzem. (1956: 125)

A citação se radicaliza em apropriação porque Machado recorta e dispõe em outro contexto não apenas o primeiro verso do trecho como toda a sua estrutura. Pondo lado a lado os textos de Virgílio e de Machado, e destacando em negrito os versos comuns a ambos, poder-se-á comprová-lo:

Virgílio:	Machado:
Prontos, à escuta, emudeceram todos,	Prontos à escuta, emudeceram todos
Ao passo que exordia o padre Eneias	E o moço começou: “ Mandais-me, ó tio,
Do excelso toro: – Mandas-me, ó rainha,	Que a lembrança renove do namoro
Renove a dor infanda; o como os Danaos	Infeliz, e a ridícula aventura
D’Ílio a pujança e o reino lamentável	Em que fui grande parte. Ora vos conto
Derrocaram; misérias que eu vi mesmo	O misterioso caso da assuada
E em que fui grande parte. Ao relatá-las,	Que essas estrelas curiosas viram,
Dolope ou Mirmidon, de Ulisses duro	Certa noite de amores encobertos
Há soldado que as lágrimas estanque?	Em que um rival do amargo seu triunfo
E húmida a noite já do céu descamba,	A pena teve, e causa foi da afronta
E as estrelas caindo ao sono induzem.	Que hoje padece vossa senhoria.”

Assim dispostos, vê-se como o discurso de Vasco repete estruturalmente o discurso de Enéias: além do primeiro verso na íntegra, o segundo hemistíquio do segundo verso machadiano reproduz – salvo as alterações necessárias, os vocativos “rainha” por “tio” e a mudança na pessoa verbal, da 2ª pessoa do singular no texto de

Virgílio para a 2ª pessoa do plural no texto de Machado – o segundo hemistíquio do terceiro verso do texto de Virgílio, assim como o primeiro hemistíquio do quinto verso de Machado repete o primeiro hemistíquio do sétimo verso virgiliano.

Mas, se o texto de Machado segue de perto o texto de Virgílio enquanto estrutura, dele se afasta enquanto significado ideológico e estético, na medida em que o tom altissonante do discurso dramaticamente épico de Enéias, destinado a relatar a “dor infanda” e as “misérias” provadas pelo herói, se reproduz no discurso falaciosamente heróico de Vasco para evocar a “ridícula aventura” que teve como desfecho a igualmente ridícula assuada. É a partir dessa inversão de significado que se pode classificar a apropriação machadiana de *paródica*.

A terceira obra parodiada por Machado em *O Almada*, a *Divina commedia*, contribuiu com dois versos de dois de seus mais célebres episódios. O primeiro deles está situado no mesmo banquete representado no Canto IV. Entre os companheiros de Almada que deliberam qual o castigo a ser aplicado a Mustre, encontra-se o “nédio” Lucas – personagem bufonesco que encarna a gulodice do clero, com sua fome insaciável e enorme barriga –, que já havia comido uma cutia assada, quatro pombas e ia na metade de uma grande torta quando:

A boca levantou do eterno pasto. (p. 471)

Machado extraiu – e ‘deturpou’, para utilizar expressão cara a Raimundo Magalhães Júnior (1957) – esse verso do célebre episódio do Conde Ugolino, no Canto XXXIII do *Inferno*. Na passagem original, Dante, acompanhado por Virgílio, depara-se com o referido Conde a roer a nuca de Rogero dos Ubaldinis, seu inimigo político e Arcebispo de Pisa. Quando os vê, Ugolino ergue a cabeça para lhes falar, e assim escreve Dante (1949: 178):

La bocca sollevò dal fiero pasto
quel peccator, forbendola ai capelli
Del capo ch’egli avea di retro guasto.¹⁷

A inversão radical de contexto, passando do trágico dantesco ao cômico-grotesco machadiano, é típica da intertextualidade parodística. Laurent Jenny (1979: 41) denomina essa operação de *interversão de qualificação*, pois nessa figura intertextual

¹⁷ Em nossa tradução: “A boca levantou do fero pasto/ aquele pecador, limpando-a nos cabelos/ da cabeça que ele roía desde a nuca”. Machado voltou a citar – e ‘deturpar’ – essa passagem da *Divina commedia* no capítulo V de *O Alienista*.

“os actantes ou circunstantes da narrativa original são aproveitados, mas qualificados antiteticamente”. É o que, de fato, ocorre no texto de Machado: nele, Lucas assume a posição de Ugolino e a torta, a cabeça de Rogero dos Ubaldinis.

A mesma operação ocorrerá na segunda citação da *Divina commedia* que encontramos em *O Almada*, agora entre aspas e transcrita em itálico pelo próprio Machado. Ocorre no Canto VIII, quando Almada, ao receber do reitor a notícia de que a Câmara mandara suspender a excomunhão de Mustre, desfalece:

A tal nova o prelado empalidece,
A vista perde, as pernas lhe bambeiam,
No regelado lábio a voz lhe expira,
“*E caiu como cai um corpo morto*”. (p. 517)

Este último verso, retirado do igualmente célebre episódio de Francesca da Rimini, no Canto V do *Inferno*, é um dos mais conhecidos e recitados de toda a *Divina commedia*. Após ouvir como se deu a morte de Francesca e de seu amante, Paolo, cujo martírio consiste em serem arrastados violentamente por uma tempestade furiosa no Inferno, Dante, arrebatado de compaixão, cai desfalecido (1949: 38):

Mentre che l’uno spirto questo disse,
l’altro piangea sí, che di pietade
io venni men così com’io morisse;
e caddi come corpo morto cade.¹⁸

Vemos que também aqui se pode falar em *interversão de qualificação*, com o reitor assumindo a posição antitética de Francesca e Almada, a de Dante. Deve ficar claro, no entanto, que para haver uma *interversão de qualificação*, ou outra qualquer figura de intertextualidade enumerada por Jenny, não é obrigatório que o poeta transcreva o texto alheio no todo ou em parte. Basta que o discurso do outro, ainda que implicitamente, seja mantido, mas em contexto diverso e objetivando outra finalidade, oposta à original¹⁹.

O verso extraído – e novamente ‘camuflado’ – de *Os lusíadas* segue os mesmos passos. Ele também está situado no Canto VIII, no momento em que o reitor da

¹⁸ Em nossa tradução: “Enquanto um espírito disse isso,/ o outro chorava tanto, que de piedade/ me senti como se morresse;/ e caí como cai um corpo morto”.

¹⁹ Seria o caso da alusão intertextual, que, segundo Nathalie Piégay-Gros (1996: 179), “consiste em colocar em relação, de maneira implícita, um texto com outro”.

Companhia de Jesus vai notificar a Almada que a excomunhão de Mustre fora suspensa pela Câmara do Senado. Referimo-nos ao primeiro verso da estrofe X:

Estavas, grande Almada, repousando (p. 515),

que reelabora o igualmente primeiro verso da estrofe 120 do Canto III da epopéia camoniana, destinado a iniciar a narração do famoso episódio de Inês de Castro. Eis o verso de Camões (1980: 121):

Estavas, linda Inês, posta em sossego.

O cômico do texto de Machado resulta do rebaixamento semântico que faz do texto camoniano, uma vez que, enquanto Inês está “posta em sossego” por amor, condição que a deixa “naquele estado da alma, ledó e cego”, Almada está “repousando/ de um ligeiro jantar, comido à pressa”, com o que a atmosfera idealizante do verso camoniano é reduzida a uma situação grotesco-corporal.

Concluindo, vemos que em *O Almada* Machado lançou mão de uma vasta gama de prática parodística, em todas elas ‘rebaixando’ e não degradando o objeto parodiado, uma vez que tanto as obras por ele parodiadas quanto o gênero épico em si eram alvo de sua admiração²⁰. Foi, ressaltamos mais uma vez, essa atitude de respeito para com o objeto parodiado que fez Genette rejeitar o título de paródia ao poema herói-cômico e Hutcheon se utilizar do gênero para exemplificar a idéia de que a paródia tal como é praticada no séc. XX tanto pode ridicularizar quanto homenagear o texto parodiado, sendo provavelmente este o caso de *O Almada*.

3.3.2. O mundo às avessas

Já tivemos mais de uma oportunidade de mostrar que o carnaval é uma festa cujo mecanismo básico é a *inversão*, na medida em que dilui o sistema de papéis e posições sociais dos participantes, e que isso explica por qual motivo a paródia é tão própria do carnaval e, por conseguinte, um elemento indispensável dos gêneros carnalizados. De igual maneira, apontamos como o resultado da inversão estabelecida tanto pelo carnaval quanto pela paródia será a reversão do mundo em vigência. Sendo assim, não é de estranhar que no âmbito literário o *topos* do ‘mundo às avessas’ esteja tão estreitamente relacionado à paródia nas suas origens.

²⁰ Distinguindo o poema herói-cômico do ‘travesti’, Simon Dentith (2000: 104) escreve: “Characteristic effects of travesty are those of debasement; of mock-heroic, bathos” [Os efeitos característicos do travesti são os da degradação; do poema herói-cômico, rebaixamento].

Ao menos é o que assinala Ernst Robert Curtius em *Literatura européia e Idade Média latina* (1996: 140-141), quando afirma que o *topos* tem origem, ao que tudo indica, no século VII a.C., com o poeta Arquíloco, que, por ocasião de um eclipse solar ocorrido em 648, escreveu que a partir daquele momento nada mais seria impossível, nem se admirasse alguém se os animais do campo trocassem seu alimento com os golfinhos. Ainda na seara grega, Curtius (1996: 141-142) vê o *topos* em algumas peças de Aristófanes e também nas paródias à *Nekya* homérica, numa passagem que vale a pena ser transcrita, pela estreita relação que estabelece com o nosso assunto:

O “mundo às avessas” impõe-se também entre os gregos como paródia da viagem homérica ao Hades (*Nekya*). Como tal, aparece em Luciano (*Mênipos*) e, segundo esse modelo, em Rabelais (*Pantagruel*, Cap. 30).

Dessa forma, o *topos*, ainda que em determinadas situações pudesse “tornar-se expressão de horror” (Curtius, 1996: 143), encontrava melhor acolhida nos motivos cômicos, uma vez que estes, segundo Curtius (1996: 141), “têm mais vitalidade do que todos os outros”.

Dedicando-se ao assunto em sua *Histoire de la caricature et du grotesque dans la littérature et dans l’art*, Thomas Wright (1875: 79) associa muito caracteristicamente



Ilustração 10

o ‘mundo às avessas’ medieval ao *charivari*, cerimônia burlesca na qual determinados setores da população se reuniam em ocasiões específicas – como, por exemplo, o casamento de duas pessoas de idades muito diferentes – para protestar²¹. O *charivari* tinha por objetivo sancionar um desvio, chamar a atenção para o correto

funcionamento do grupo e da moral costumeira, utilizando-se, para isso, de um riso agressivo, barulhento e zombeteiro (Minois, 2003: 170).

Via de regra, os componentes do *charivari* vestiam-se burlescamente ora de animais, ora de mulheres, e tocavam ‘instrumentos’ pouco usuais: bandejas, pilões,

²¹ O termo *charivari* pode derivar do grego *chalibarion* (= ruído derivado da batida em vasos de bronze ou de ferro) ou do italiano *chiavramarito* ou *capramarito* (Minois, 2003: 169).

caçarolas e outros utensílios de cozinha, como as ilustrações 10 e 11, reproduzidas por Wright (1875: 81, 82), o demonstram. Tais mudanças de posição, ainda segundo Wright (1875: 83), “era chamada, no velho francês e na velha língua anglo-normanda, *le monde bestorné*, expressão equivalente à frase inglesa: *the world turned, upside down*, o mundo às avessas”.

O pensamento de que o *topos* do ‘mundo às avessas’ encontra, por inclinação natural, melhor acolhida no terreno da comédia, assim como nas festividades de tipo carnavalesco, está no cerne de *Los*

marcos de la “libertad” cómica, no qual Umberto Eco (1989) procura estabelecer as relações entre o carnaval e o cômico, uma vez que, para ele, “a idéia do carnaval tem algo a ver com o cômico”. No entanto, afirma, “para aclarar a definição de carnaval, seria necessário proporcionar uma



Ilustração 11

definição bem delimitada do cômico” (1989: 9). Como, porém, essa definição não existe, Eco se aventura a realizá-la a partir do que restou da teoria aristotélica da comédia na *Poética*, na *Retórica* e na tradição greco-latina pós-aristotélica. Para isso, relaciona, inicialmente, seis elementos que produzem o efeito trágico, para em seguida, trabalhando por antítese, chegar também a seis elementos motivadores do efeito cômico. Deixemos que o próprio Eco os exponha:

Por outra parte, o efeito cômico se realiza quando: *i*) há a violação de uma regra (preferível, mas não necessariamente, uma menor, como uma regra de etiqueta); *ii*) a violação é cometida por alguém com quem não simpatizamos porque é um personagem ignóbil, inferior e repulsivo (*animalesco*); *iii*) desse modo, sentimo-nos superiores à sua má conduta e à sua punição por haver transgredido a regra; *iv*) todavia, ao reconhecer que se há quebrado uma regra, não nos sentimos preocupados; ao contrário, de alguma maneira damos as boas-vindas à violação; poderia dizer-se que nos sentimos vingados pelo personagem cômico que desafiou o poder repressivo da regra (o qual não implica perigo para nós, já que só cometemos a violação indiretamente); *v*) nosso prazer é misto porque desfrutamos não só a violação da regra como a

desgraça de um indivíduo animalesco; *vi*) ao mesmo tempo, não estamos preocupados pela defesa da regra nem nos sentimos obrigados a nos compadecer de um ser tão inferior.²²

A partir dessa definição do cômico é que, segundo Eco, se pode chegar à idéia de carnaval, pois só podemos encontrar situações em que as regras não nos interessam quando se estabelece um ‘mundo às avessas’, no qual o herói transforma-se em vilão e o vilão, em herói, ou, para utilizar uma imagem de Eco, preciosa para o nosso assunto, “os bispos se comportam enlouquecidamente e os tolos são coroados” (1989: 11). Mas, poder-se-ia perguntar: por que nos sentimos livres nesse momento? Por dois motivos, segundo Eco (1989: 11): a) por razões sádicas, na medida em que “o cômico é o diabólico, como nos lembrou Baudelaire”²³; e b) “porque nos liberamos do temor imposto pela existência da regra (o qual produz ansiedade)”. Essa a razão de se mostrar tão importante a animalização do herói cômico, uma vez que este, ao contrário do herói trágico, que só pode, quando muito, ser um animal antropomorfo, representa a máscara pela qual se ri da dificuldade de viver. Daí se compreende por qual motivo a comédia se relaciona com o carnaval: ao assumir uma máscara, é permitido a qualquer um se comportar como os personagens cômico-animalescos, os quais estabelecem um ‘mundo às avessas’ ao assumirem o poder:

O carnaval é o teatro natural em que animais e seres animalescos tomam o poder e se convertem nos dirigentes. No carnaval, até os reis se comportam como o povo. A conduta cômica, antes objeto de um juízo de superioridade de nossa parte, se converte, neste caso, em nossa própria regra. O mundo às avessas se converte na norma. O carnaval é a revolução (ou a revolução é

²² “Por otra parte, el efecto cómico se realiza cuando: *i*) hay la violación de una regla (preferible, pero no necesariamente, una menor, como una regla de etiqueta); *ii*) la violación es cometida por alguien con quien no simpatizamos porque es un personaje innoble, inferior y repulsivo (animalesco); *iii*) por lo tanto, nos sentimos superiores a su mala conducta y a su pena por haber transgredido la regla; *iv*) sin embargo, al reconocer que se ha roto una regla, no nos sentimos preocupados; al contrario, de alguna manera damos la bienvenida a la violación; podría decirse que nos sentimos vengados por el personaje cómico que ha desafiado el poder represivo de la regla (lo cual no implica riesgo para nosotros, ya que sólo cometemos la violación indirectamente); *v*) nuestro placer es mixto porque disfrutamos no sólo la violación de la regla, sino la desgracia de un individuo animalesco; *vi*) al mismo tiempo, no estamos preocupados por la defensa de la regla ni nos sentimos obligados a compadecer a un ser tan inferior.” (1989: 10)

²³ Baudelaire (1998: 16) escreveu sobre o riso: “O riso é satânico, é, portanto, profundamente humano. Ele é no homem a consequência da idéia de sua própria superioridade; e, com efeito, como o riso é essencialmente humano, é essencialmente contraditório, quer dizer, é ao mesmo tempo sinal de uma grandeza infinita e de uma miséria infinita, miséria infinita em relação ao Ser Absoluto do qual ele possui a concepção, grandeza infinita em relação aos animais. É do choro perpétuo desses dois infinitos que o riso se libera”.

carnaval): os reis são degolados (ou seja, são rebaixados, tornados inferiores) e a multidão é coroada.²⁴

Está-se falando aqui não apenas de *inversão* mas, sobretudo, de *transgressão*. Isto é, o carnaval, assim como a comédia, só logra êxito quando inverte e transgride uma ou mais de uma regra – ou marco. No entanto, esse marco, tanto no carnaval quanto na comédia, deve estar *pressuposto*, e nunca *explícito* – apenas a tragédia deve se encarregar de explicitar o marco a ser transgredido. Nesse sentido é que o funcionamento da comédia é tão semelhante ao da ironia retórica, uma vez que para a boa realização da primeira é necessário que se conheça o valor do marco transgredido, e, da segunda, a verdade que subjaz ao enunciado irônico. No tocante ao método de transgressão pressuposta realizada pelo carnaval, lembra Eco que este só pode ser verdadeiramente apreciado quando os participantes da festa conhecem o valor do que está sendo transgredido naquele momento:

Para que o carnaval seja desfrutado, é necessário que se parodiem as regras e os rituais, e que estas regras e rituais sejam conhecidos e respeitados. Deve-se saber até que ponto estão proibidos certos comportamentos e deve-se sentir o domínio da norma proibitiva para apreciar sua transgressão. Sem uma lei válida que se possa romper, é impossível o carnaval.²⁵

Para exemplificar esse raciocínio, Eco (1989: 16) volta no tempo e enfatiza que certos contrarrituais como a *Festa do asno* e a coroação do rei bufo só eram desfrutados porque a Missa Sagrada e a coroação do verdadeiro rei eram atividades respeitadas durante o ano. O mesmo acontecia no âmbito literário. A *Coena Cypriani*, por exemplo, da qual já falamos e tornaremos a falar, só era apreciada por aqueles que levavam a Bíblia a sério. Sendo assim, Eco estabelece dois pré-requisitos básicos para a boa realização do carnaval:

i) a lei deve estar tão penetrante e profundamente introjetada que esteja aflitivamente presente no momento de sua violação (isto explica por que a

²⁴ “El carnaval es el teatro natural en que animales y seres animalescos toman el poder y se convierten en los dirigentes. En el carnaval, hasta los reyes se comportan como el pueblo. La conducta cómica, antes objeto de un juicio de superioridad de nuestra parte, se convierte, en este caso, en nuestra propia regla. El mundo al revés se convierte en la norma. El carnaval es la revolución (o la revolución es carnaval): se decapita a los reyes (es decir, se les rebaja, se les hace inferiores) y se corona a la multitud.” (Eco, 1989: 11-12)

²⁵ “Para disfrutar el carnaval, se requiere que se parodien las reglas y los rituales, y que estas reglas e rituales sean reconocidos y respetados. Se debe saber hasta qué grado están prohibidos ciertos comportamientos y se debe sentir el dominio de la norma prohibitiva para apreciar su transgresión. Sin una ley válida que se pueda romper, es imposible el carnaval.” (1989: 16)

comédia “bárbara” quase não é compreensível); *ii*) o momento da carnavalização deve ser muito breve e deve permitir-se só uma vez ao ano (*semel in anno licet insanire*); um carnaval eterno não funciona: todo um ano de observância ritual é necessário para que se goze a transgressão.²⁶

Daí o carnaval – como a comédia – só poder existir, para Eco (1989: 16-17), como uma instância de transgressão autorizada, conforme assinalamos no primeiro capítulo deste trabalho.

Exposta a tese nuclear do texto de Eco, qual seja, que a idéia de carnaval nos leva a pensar no cômico, em grande parte porque ambos, ao inverterem e transgredirem pressuposta e autorizadamente a regra, estabelecem um ‘mundo às avessas’, não será difícil observar que o poema machadiano obedece a esse princípio cômico-carnavalesco e se estrutura, do primeiro ao último verso, como um grande ‘mundo às avessas’. Em primeiro lugar porque, ao parodiar as convenções da epopéia, transforma o vilão em herói e celebra atos de pouca ou nenhuma relevância; em segundo, porque as personagens principais, compostas por homens da igreja, violam várias regras, todas pressupostas: encolerizam-se, comem e dormem em excesso, de maneira que esse grande ‘mundo às avessas’ converte-se na norma.

Mas o ‘mundo às avessas’ não está introjetado apenas na estrutura profunda do poema machadiano. É possível encontrá-lo também na estrutura superficial das imagens. Dentre outros exemplos possíveis, destaque-se a estância XV do Canto VI, em que a Lisonja, a pedido da Ira, vai ao encontro dos camaristas do Senado para os persuadir a se juntar a Mustre na luta contra Almada. Eis a passagem:

À casa dos rebeldes se encaminha,
E a todos, um por um, pela alma dentro,
O seu doce veneno lhes entorna.
De baixa adulação logo tomados,
Vestem-se a toda a pressa, e não podendo
Conter o intenso fogo que os devora,
Aos criados de casa e às quitandeiras
Vão fazendo profundas barretadas.
Tanto a Lisonja vã governa os homens! (p. 497)

²⁶ “*i*) la ley debe estar tan penetrante y profundamente introyectada que esté abrumadoramente presente en el momento de su violación (esto explica por qué la comedia “bárbara” casi no es comprensible); *ii*) el momento de la carnavalización debe ser muy breve y debe permitirse sólo una vez al año (*semel in anno licet insanire*); un carnaval eterno no funciona: todo un año de observancia ritual es necesario para que se goce la transgresión.” (1989: 16)

Aqui está um exemplo claro de ‘mundo às avessas’: ao saudarem os “criados de casa” e as “quitandeiras”, os camaristas, homens de privilegiada posição política e social, fazem o que, na realidade, aqueles deveriam fazer. Dessa maneira, a norma é invertida, permitindo que o ‘mundo às avessas’ seja efetivado. O verso final, nitidamente satírico, denuncia a verdadeira intenção do narrador: “censurar e lamentar os costumes da época”, para utilizarmos palavras de Curtius (1996: 141).

Portanto, o ‘mundo às avessas’ se encontra fixado tanto na estrutura profunda quanto na estrutura superficial das imagens de *O Almada*, conferindo-lhe um tom cômico-carnavalesco. Da mesma forma, ver-se-á que é a partir desse ‘mundo às avessas’ que muitas outras imagens carnavalizadas do poema de Machado irão se desenvolver.

3.3.3. Fantástico experimental

O Canto I de *O Almada* é encerrado com um conjunto de seis versos nos quais Machado alude à emigração das cegonhas da Grécia à África tal qual é descrita por Chateaubriand em duas obras – no *Itinerário* e nos *Mártires*, conforme assinalou o próprio Machado de Assis (p. 317) em nota no fim do poema. À primeira vista, a leitura desse trecho não deixa de causar estranheza, na medida em que está inteiramente isolado dos demais versos do poema. No entanto, assim que se lê a nota que Machado lhe acrescentou, ou ainda melhor, o comentário que faz após transcrever as passagens dos livros de Chateaubriand das quais se serviu no trecho em questão, o fragmento se integra e explica passagens não só do poema como de outros escritos machadianos, como as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em cujo primeiro capítulo a imaginação de Virgília voa “como as cegonhas que um ilustre viajante viu desferirem o vôo desde o Ilisso às ribas africanas” (1997, v. I: 514), enquanto ela presencia os últimos momentos de vida de Brás Cubas. O comentário que Machado (1957a: 552) faz às passagens por ele transcritas dos livros de Chateaubriand é o seguinte:

Nada há tão deveras melancólico como esse contraste do homem com toda a mais natureza. Muita vez, subindo a alguma das eminências da nossa cidade, e lançando os olhos do corpo a essa vasta aglomeração de obras que a civilização criou e perfez, volvo os da alma a quatro séculos antes, quando uma sociedade semibárbara dominava as margens do golfo e as terras interiores. Nenhum vestígio há já dela; nenhum vestígio há de haver da nossa, depois que volverem outros séculos; mas o sol que os alumiou e nos alumia é o mesmo; e toda a natureza parece indiferente às nossas obras caducas.

Para os nossos propósitos, dois pontos muito importantes dessa passagem devem ser destacados: a) é significativo que Machado construa a avaliação que faz dos textos de Chateaubriand sob a modalidade do “fantástico experimental”, típica da sátira menipéia, conforme vimos em Bakhtin (1997: 116) páginas atrás, quando a caracterizou como a “observação feita de um ângulo de visão inusitado, como, por exemplo, de uma altura na qual variam acentuadamente as dimensões dos fenômenos da vida em observação”, particularidade esta que, vimos também, Enylton de Sá Rego (1989: 63-64) denominou “ponto de vista distanciado do *kataskopos*”; b) o segundo elemento que devemos destacar dessa passagem é a relação estabelecida entre o “fantástico experimental” e o “suposto pessimismo” (Sá Rego, 1989: 119) da segunda fase da obra de Machado de Assis, anteriormente só detectado a partir das *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Essa relação é firmada através de uma alusão ao *Eclesiastes* na afirmativa acima transcrita de que “o sol que os alumiou e nos alumia é o mesmo; e toda a natureza parece indiferente às nossas obras caducas”, na qual reverbera a essência da filosofia do opúsculo bíblico, sucintamente representada pelos versículos 4 e 10 do primeiro capítulo, que versam sobre a mesma lição: a natureza permanece indiferente ao trabalho perecível dos homens. Senão, vejamos o que diz o quarto versículo do *Eclesiastes*: “4. Uma geração passa e outra geração lhe sucede; mas a terra permanece sempre firme” (1950: 26)²⁷. Agora, o décimo: “10. Não há nada que seja novo debaixo do sol, e ninguém pode dizer: Eis aqui está uma coisa nova; porque ela já houve nos séculos que passaram antes de nós”²⁸ (1950: 27).

Vários autores apontaram o *Eclesiastes* – cujo traço ‘pessimista’ é muito discutível, segundo Haroldo de Campos (1991: 22-23) – como um dos textos que mais influenciaram a visão de mundo de Machado. Para Gustavo Corção (2002: 29), por exemplo, “a leitura do *Eclesiastes*, que foi para Machado ‘um manual de sabedoria’, dará ao estudioso o tom – essa espécie de tom menor mozartiano, chapliniano – em que foram escritos os romances maiores de Machado”, sublinhando, em seguida, “que seria

²⁷ Para este trabalho, utilizamos a tradução do *Eclesiastes* do Pe. Antonio Pereira de Figueiredo, por ser esta a tradução da Bíblia que Machado possuía em casa, segundo consta no levantamento dos livros da biblioteca de Machado feito por Jean-Michel Massa (2001: 41).

²⁸ Numa crônica de 1896, Machado (1997, v. III: 739) volta a associar, agora de maneira explícita, o *Eclesiastes* ao *Itinerário*, de Chateaubriand. Após transcrever o versículo 4 do primeiro capítulo do opúsculo bíblico, e comentar que “este versículo do *Eclesiastes* é uma grande lição da vida, e não digo a maior, porque há mais três ou quatro igualmente grandes”, Machado recorda o livro do escritor francês: “Quem nos dá a mais viva imagem do contraste entre a mocidade dos homens no meio da imutabilidade da natureza é Chateaubriand. Lembrai-vos do *Itinerário*; recordai aquelas cegonhas que ele viu irem do Ilisso às ribas africanas”.

extremamente impróprio chamar de cético o ardente autor do *Eclesiastes*". Também Sonia Brayner (1979: 114) se ocupou do assunto e escreveu:

Ao paródico da situação do delírio machadiano somam-se a tonalidade e as reminiscências místicas de estilo trazidas das leituras do *Eclesiastes*: uma linguagem antitética, marcada de pessimismo, em que um Pregador vê a vaidade dos homens e a passagem inexorável do Tempo e sua relatividade.

Pensando de forma semelhante, Enylton de Sá Rego (1989: 129) afirma que o escritor fluminense privilegiou no *Eclesiastes*, além da ambigüidade, "seu caráter não-normativo e não-autoritário", assim como soube "aliar esta qualidade ao seu aspecto de denúncia da vaidade humana", o que, segundo o autor, demonstra uma vez mais a preferência de Machado "por textos que encerram uma filosofia da vida simbolizada pela visão de mundo do *spoudogeloion*".

Com essa afirmativa, Sá Rego (1989: 129) está claramente filiando o *Eclesiastes* ao que chamou "tradição literária da sátira menipéia", o que também faz Haroldo de Campos (1991: 24-25) no prefácio à sua tradução do *Eclesiastes* – ou *Qohélet*, como ele prefere chamar – quando enuncia, apoiado na autoridade de N. Lohfink, que "Qohélet poderia ter encontrado um paradigma na mistura de prosa e verso de variada metrificação (*poikilómetron*) desenvolvida pelo filósofo cínico Menipo de Gádara", assim como quando transcreve em nota de pé-de-página a afirmativa de Elias Bickerman de que "Qohélet pode ter ouvido um polemista grego na Palestina. Menipo, um famoso livre-pensador do seu tempo, era de Gádara, do outro lado do Jordão".

Seja isso ou não verdade, o fato é que Machado, de sua parte, soube filiar a "tradição da sátira menipéia" ao *Eclesiastes*, como o comprova o pouco lembrado *Elogio da Vaidade* (1997, v. III: 999-1.003), de 1878, com o qual reescreve o *Elogio da Loucura*, de Erasmo de Rotterdam, sob a presença constante do opúsculo bíblico, presença denunciada (1) pela substituição da loucura pela vaidade como energia criativa das ações humanas, (2) pela recorrência à tão propalada ambigüidade do *Eclesiastes*, que pode ser exemplificada na passagem em que a Vaidade – carnavalescamente trajada com um "gorro de guizos", inúmeros "braceletes" e "cores variegadas" – diz que cobiça a todos, "ou sejais formosos como Páris ou feios como Tersites, gordos como Pança, magros como Quixote, varões e mulheres, grandes e pequenos, verdes e maduros", e (3) pela citação direta do *Eclesiastes* através da tradução latina de São Jerônimo: *Omnia vanitas*, diz a Vaidade em certo momento, deixando resplender o famoso refrão do

opúsculo bíblico: “2.Vaidade de vaidades, disse o Eclesiastes; vaidade de vaidades, e tudo vaidade” (1950: 25).

Vê-se, portanto, que a apreciação feita por Machado dos textos de Chateaubriand sob a modalidade do “fantástico experimental” o levou a refletir sobre a vaidade dos trabalhos humanos, sempre perecíveis, em contraste com a impassibilidade da natureza frente a eles, reflexão que, vimos, norteia toda a filosofia do *Eclesiastes*. É a partir dessa leitura – na qual se instaura a “roupagem da diferença” a que se referiu Brandão – que, conforme dissemos no início desta seção, o conjunto dos seis versos no qual Machado alude à emigração das cegonhas da Grécia à África, que parecia à primeira vista totalmente ilhado, ganha outro sentido e passa a se integrar ao restante do poema, uma vez que em pelo menos outras quatro passagens reverbera esse raciocínio.

A primeira delas está na segunda estrofe do Canto I, no momento em que o narrador, num tom irônico-saudosista, dedica o poema ao Rio de Janeiro e louva as belezas naturais da cidade, até que, refletindo melancolicamente sobre o correr do tempo, “que as cidades transforma como os homens” (p. 434), escreve:

Então, sentada
Sobre as ruínas últimas da vida,
Velha embora, ouvirás nas longas noites
A teus pés os soluços amorosos
Destas perpétuas águas, sempre moças,
Que o tamoio escutou bárbaro e livre...

A segunda passagem está localizada no Canto III, quando o narrador, tratando de certa “festa de cavalhadas e argolinhas” (p. 449), a caminho da qual se encontra o triângulo amoroso Vasco-Margarida-Freire, reflete mais uma vez sobre a brevidade das coisas do mundo e escreve:

Vão longe aquelas festas,
Usos, costumes são que se perderam,
Como se hão de perder os nossos de hoje,
Nesse rio caudal que tudo leva
Impetuoso ao vasto mar dos séculos.

A terceira se encontra no Canto VIII, no momento em que Almada espera ansioso a sentença a ser deliberada pelo conselho a respeito da excomunhão. Depois de mostrar o estado em que Almada se encontra, o narrador escreve:

A tais coisas alheio, o sol brilhante,
 Esse eterno filósofo que os raios
 Com desdenhosa placidez desfere
 Iguais sobre ouvidores e prelados,
 Já do zênite ao rúbido ocidente
 Inclina a carreira. (p. 513)

A quarta passagem também está localizada no Canto VIII, quando Almada, tendo recebido a notícia de que o conselho mandara suspender a excomunhão de Mustre, desfalece. No leito, após comer uma “gorda galinha” (p. 518), lembra-se do que ocorrera. Irrita-se, mas logo a raiva é convertida em fome. O narrador então interrompe a história para dizer que a noite chegava, terminando a digressão com estes versos de uma seriedade pouco vista ao longo do poema:

Rijo vento
 Empuxava de longe opacas nuvens
 Que a tempestade próxima traziam,
 Como se nessa tenebrosa noite
 Em perturbar a doce paz da vida,
 Coos homens apostasse a natureza. (p. 520)

Nessas quatro passagens, como se vê, o narrador retoma o pensamento sobre a relação homem-natureza expresso no comentário aos textos de Chateaubriand. Essa relação, longe de ser amistosa, é perturbadora, na medida em que a natureza é “absolutamente insensível e surda aos sofrimentos humanos”, conforme palavras de Carmelo Distante (1992: 24) em comentário a outra obra de sabor pessimista e filiada à tradição da sátira menipéia, como, também, ao *Eclesiastes*: trata-se do *Dialogo della Natura e di un Islandese – Diálogo da Natureza e de um islandês* –, de Giacomo Leopardi, texto que, segundo Otto Maria Carpeaux (1968), verbera no talvez mais famoso capítulo das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, “O delírio”, no qual Machado (p. 521) representa a Natureza como um “vulto imenso, uma figura de mulher”, assim como Leopardi (1992: 120-121) a representara como uma “forma desmesurada de mulher”, da qual o islandês procurara fugir tão logo se persuadira da “ vaidade da vida e da estultice dos homens”. Lembremos ainda que é no referido capítulo das *Memórias póstumas* que Brás Cubas, acompanhado por esse “vulto imenso”, presencia o desfile dos séculos do alto de uma montanha – em cuja passagem Enylton de Sá Rego (1989: 123-124) identifica a presença de um trecho importante de *Menipo ou a necromancia*,

de Luciano, e comenta que “ambas as visões da humanidade são aparentemente pessimistas, insistindo na precariedade da história e da condição humana, caracterizada por sua vaidade” –, imagem semelhante à que Machado recorreu no comentário aos textos de Chateaubriand, no qual, sob a mesma modalidade do “fantástico experimental”, escreveu saber não restar sequer um “vestígio” da “nossa” sociedade “depois que volverem outros séculos”.

Depois de *O Almada*, a relação entre o “fantástico experimental” e o “suposto pessimismo” volta a aparecer em alguns dos mais celebrados poemas das *Ocidentais*, dos quais três se destacam: *O desfecho*, *Mundo interior* e *No alto*. Vejamos, então, como está escrito em *O desfecho*:

Prometeu sacudiu os braços manietados
 E súplice pediu a eterna compaixão,
 Ao ver o desfilar dos séculos que vão
 Pausadamente, como um dobre de finados.

Mais dez, mais cem, mais mil e mais um bilião,
 Uns cingidos de luz, outros ensangüentados...
 Súbito, sacudindo as asas de tufão,
 Fita-lhe a águia em cima os olhos espantados.

Pela primeira vez a víscera do herói,
 Que a imensa ave do céu perpetuamente rói,
 Deixou de renascer às raivas que a consomem.

Uma invisível mão as cadeias dilui;
 Frio, inerte, ao abismo um corpo morto rui;
 Acabara o suplício e acabara o homem. (1957a: 365)

Agora, em *O mundo interior*:

Ouçó que a Natureza é uma lauda eterna
 De pompa, de fulgor, de movimento e lida,
 Uma escala de luz, uma escala de vida
 De sol à ínfima luzerna.

Ouçó que a natureza, – a natureza externa, –
 Tem o olhar que namora, e o gesto que intimida
 Feiticeira que ceva uma hidra de Lerna
 Entre as flores da bela Armida.

E contudo, se fecho os olhos, e mergulho
 Dentro em mim, vejo à luz de outro sol, outro abismo
 Em que um mundo mais vasto, armado de outro orgulho,
 Rola a vida imortal e o eterno cataclismo,
 E, como o outro, guarda em seu âmbito enorme,
 Um segredo que atrai, que desafia, – e dorme. (p. 373)

Por fim, em *No alto*:

O poeta chegara ao alto da montanha,
 E quando ia a descer a vertente do oeste,
 Viu uma coisa estranha,
 Uma figura má.
 Então, volvendo o olhar ao sutil, ao celeste,
 Ao gracioso Ariel, que de baixo o acompanha,
 Num tom medroso e agreste
 Pergunta o que será.
 Como se perde no ar um som festivo e doce,
 Ou bem como se fosse
 Um pensamento vão,
 Ariel se desfaz sem lhe dar mais resposta.
 Para descer a encosta
 O outro lhe deu a mão. (p. 423)

Nesses três poemas, como se vê, Machado recorre à mesma modalidade do “fantástico experimental” para expressar a sua ‘visão pessimista’ do mundo e dos homens, assim como o fez na citada passagem de *O Almada* – cuja dicotomia ‘natureza interna vs natureza externa’ é retomada em *Mundo interior* – e também nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em cujo capítulo do “delírio” verbera o sentimento ‘trágico’ de *O desfecho*.

3.3.4. A imagem da festa

O Canto III de *O Almada* narra qual o motivo de Mustre abrir a devassa contra o prelado: a assuada, executada pelo sobrinho de Almada, Vasco, sofrida pelo tabelião Freire. Já mostramos na seção 3.3.1. o quanto este episódio parodia as convenções literárias do Romantismo, desde a caracterização das personagens – binômio palidez-beleza – até as situações a que se vêem submetidas – o clichê da varanda. O que

deixamos de comentar naquele momento foi a ocasião em que se deu o primeiro encontro do triângulo amoroso Vasco-Margarida-Freire, significativamente a caminho de uma “festa de cavalhadas e argolinhas”, como informa o narrador do poema, que diz ainda estar a cidade tão animada por ocasião dessa festa quanto estivera naquelas em que se comemoraram a aclamação de D. João IV, em 1641, quando chegou ao Brasil a notícia da queda da dominação castelhana. Machado anota que as festas ocorridas em tal ocasião foram “esplêndidas” e que duraram “sete dias, e constaram de alardo de tropas, touros, encamisada, canas, manilhas, máscaras e comédia”. Em seguida, na mesma nota, transcreve um trecho da *Relação* delas feita por um anônimo, o qual transcrevemos também, pela interessante comparação entre as festas aqui ocorridas e o carnaval italiano. Eis a passagem:

“Foi o princípio das festas uma encamisada que fizera mostra, alegrando todas as ruas da cidade 116 cavaleiros, com tanta competência luzidos, tão luzidamente lustrosos, e tão lustrosamente custosos, que nem Milão foi avaro nem Itália deixou de ser prodigamente liberal... E para maior alegria se lhe agregaram dois carros, ornados de sedas e aparatos de ramos e flores, e tão preenchidos de música, que em cada esquina de rua parecia que o coro do céu se havia humanado”. (p. 555-556)

As semelhanças estabelecidas pelo anônimo autor do texto entre o carnaval italiano e as festas da aclamação não parecem, à primeira vista, ter sido equivocadas, pois, segundo Hiram Araújo (2003: 51), vários estudiosos têm considerado as festas de 1641 o “Marco Zero do Carnaval Carioca”. No entanto, essa afirmativa pode ser questionada, na medida em que as festas promovidas pela nobreza brasileira desde o século XVI tinham por objetivo estabelecer as diferenças sociais, uma vez que o povo não participava diretamente dos festejos, antes ocupando a simples função de espectador, o que, já vimos, não é possível ocorrer no carnaval. Sobre essa questão, Mary Del Priore (2000: 61) é incisiva ao afirmar que certos espetáculos privados, como as encamisadas e as argolinhas, “não são apenas jogo, nem simples espetáculo, mas, sim, oportunidades nas quais se sublinham hierarquias e equilíbrios da comunidade colonial”. Não se pode garantir que Machado soubesse disso, mas aludir a essas festas consistia numa oportunidade especial de ridicularizar a nobreza brasileira da época, representada nesse episódio pela figura de Vasco, “a flor dos vadios da cidade” e “taful de cavalhadas”. Machado não deixa de ironizar a empáfia de Vasco quando Margarida, por descuido ou propositadamente, deixa cair um ramo de flores no chão, o que acirra

uma disputa entre os namorados: Vasco, ao perceber que Freire se adiantava à captura da prenda, corre velozmente e a abafa com a pata do cavalo que montava na ocasião, pois pretendia participar dos referidos jogos das cavalhadas e argolinhas. Freire recua, e Vasco, exageradamente, jura ridicularizá-lo caso ele sequer levante o olhar à moça novamente. Vejamos o que ele diz e de que maneira o faz:

“Se inda ousares
Os olhos levantar àquela dama,
O castigo hás de ter da audácia tua,
Não, bárbaro, decreto, que não vale
Tua pessoa a pena de um delito;
Mas ridículo, sim; um tal castigo
Que na memória fique da cidade,
Que as mães contem às filhas casadeiras
E de eterna irrisão teu nome cubra!” (p. 453)

Temos aqui um exemplo claro do rito do ‘sabe com quem está falando?’ – que pode, aliás, ser localizado ao longo de todo o poema –, o qual “implica sempre uma separação radical e autoritária de duas posições sociais real ou teoricamente diferenciadas” (DaMatta, 1997: 181)²⁹, na medida em que Vasco, sobrinho de um prelado respeitado porque temido, e gozando, por isso, de posição social privilegiada – do contrário não participaria da “festa de cavalhadas e argolinhas” – investe contra um simples tabelião, que, por não participar efetivamente da festa mencionada, denuncia a sua ‘real ou teórica’ posição social inferior.

Verifica-se, dessa maneira, que as festas públicas oficiais desde o séc. XVI no Brasil celebravam as hierarquias, deixando bastante claro onde e de que forma cada indivíduo deveria se posicionar socialmente durante o seu transcurso, e que tal questão se encontra refletida – em parte – no texto de Machado. Contudo, não podemos nos furtar de esclarecer que, tanto nas festas da aclamação de D. João IV quanto na festa representada no poema machadiano, o povo não assumiu a mera posição de espectador. Das festividades de 1641, o povo participou efetivamente, ainda que essa participação

²⁹ No mesmo texto, Roberto DaMatta (1997: 203) analisa como o rito do “sabe com quem está falando?” foi tratado por Machado de Assis no famoso *Teoria do medalhão* – conto publicado pela primeira vez em dezembro de 1881, na *Gazeta de Notícias*, e depois em *Papéis Avulsos*, em 1882 – o qual, segundo Enylton de Sá Rego (1989: 88) “pode ser lido como uma paródia ao ensaio de Luciano ‘O professor de Retórica’”. É ainda nesse conto que Machado (1997, v.II: 294) define a ironia como “esse movimento ao canto da boca, cheio de mistérios, inventado por algum grego da decadência, contraído por Luciano, transmitido a Swift e Voltaire, feição própria dos céticos e desabusados”.

tenha sido mínima, conforme se pode ler no texto de José Ramos Tinhorão (2000b: 48) transcrito a seguir:

Na área das festas oficiais, por sinal, essa oportunidade de participação direta da gente do povo miúdo seiscentista, no Brasil, era muito rara, só tendo sido possível, no caso, essa passagem de simples espectador a personagem ativo na manifestação de júbilo pela aclamação de d. João IV, no Rio de Janeiro, por servir tal “agregar ao tumulto” àquele objetivo de referendo coletivo do “dando a entender que o Céu cõfirmava a eleição”.

Já na festa representada no poema machadiano, a participação popular parece ter sido maior, uma vez que o narrador se refere a certas “danças ao ar livre e outros folgares” e mencione ainda que “todo o povo deixara as casas suas”. A respeito da participação popular nas festividades hierarquizantes do Brasil seiscentista, Mary Del Priore (2000: 44) assinala:

No momento em que a celebração [oficial] ganha a rua – e ela o faz com o início das danças e desfiles que acompanham o cortejo ou a procissão –, os eventos dentro da alegre reunião começam a ganhar independência. Danças e fantasias, figuras do desfile e dos carros alegóricos, ritmos e harmonias profanas invadem a tela bem-comportada da comemoração original e, embora estejam articuladas com o todo oficial, cada uma dessas manifestações tem vida própria e significado peculiar.

Pouco adiante, Del Priore (2000: 105) volta a abordar a questão e mostra como o povo se manifestava contra “as instituições modernas que tentavam adestrá-lo”:

Com o burlesco, a fantasia e a música, as regras começam a ser abandonadas. Contra todas as normas que a Igreja tenta impor para a regulamentação de uma “festa-sem-pecados”, as celebrações esboçam um trajeto feito de múltiplas funções. Se por um lado observam-se as instituições tentando dar uma única função à festa, por outro vamos perceber o povo dela se apropriando de maneira peculiar. A festa, seus espaços e suas atividades vão ter outra interpretação aos olhos da multidão, a cada momento possibilitando uma inversão na sua utilização. Pondo a festa de cabeça para baixo, o povo fazia da reunião e do encontro o momento de protesto e caricatura das instituições modernas que tentavam adestrá-lo.

É verdade que Machado não se detém sobre essa atmosfera festiva criada pelo povo no transcurso da festa oficial, mas ela está implicitamente representada na

passagem em questão, como o verso “danças ao ar livre e outros folgares” o comprova. Ademais, não se pode ignorar que o narrador, ao acentuar que *todo* o povo deixara as suas casas em direção à *rua*, está, de alguma forma, apontando para o caráter *universal* e *público* do evento, características que, já vimos, Machado encontrava também no carnaval brasileiro do séc. XIX. Talvez resida aí o motivo de o narrador comunicar que a “festa de cavalcadas e argolinhas” fora apagada pelo progresso, sendo trocada por outras, mais adequadas ao tempo e ainda melhores, porque não tão ingênuas nem tão simples, podendo, assim, estar se referindo ao carnaval propriamente dito, visto que fora oficialmente legalizado na sociedade brasileira em meados do séc. XIX.

3.3.5. A imagem do riso

Quando analisamos, páginas atrás, o pequeno trecho da crônica de 4 de fevereiro de 1894, vimos que, para Machado, o riso, entre outras características básicas, tinha de ser universal, pois, do contrário, não era riso – ou, como disse o cronista, “grande riso”. Em *O Almada*, há várias passagens em que o riso faz parte da trama, mas em nenhuma ele é tão decisivamente carnavalesco – porque inextinguível, universal e ambivalente – quanto na cena da assuada.

Na seção anterior, falamos sobre a ameaça lançada por Vasco contra Freire, que dela não tomou parte, uma vez que os namorados voltaram a se encontrar. Nesse encontro parodicamente romântico, conforme ressaltamos, Margarida está à janela de casa e Freire ao pé do muro. Trocam beijos e juras de amor à distância, mas a moça, temendo que o pai chegue a qualquer momento, diz ao rapaz que se vá, pedindo-lhe que tome cuidado, pois muitos o invejam. Freire lhe responde que nada receie, pois, embora seja pacato, dará uma tão grande lição nos invejosos que o afrontarem “que, inda depois de mortos e enterrados,/ lhes doerá nas abatidas costas”. Por ela, ele é capaz de enfrentar perigos sem conta: “um regimento,/ um touro bravo, cem medonhas cobras,/ uma horda guerreira de tapuias” etc. Assim dizendo, despede-se de Margarida e toma o caminho de casa. O narrador então se apressa em informar que naquela época – isto é, na segunda metade do séc. XVII – as ruas não tinham luminárias. Quem andava à noite, fazia-o com uma lanterna. No entanto, Freire não possuía uma, dispensável porque conhecia bem os caminhos da cidade. Enquanto sonha casar-se com Margarida, ouve, de repente, vozes confusas, seguidas de dez vultos e vinte braços erguidos, que lhe aplicam dez pauladas nas costas. Tenta argumentar, mas, sentindo que de nada adianta, corre. É aí que irrompe o riso universal:

Então, começa a tenebrosa e longa
 Odisséia de voltas e re-voltas,
 Que em suas vastas regiões etéreas
 As lúcidas estrelas contemplaram
 A rir à solta, a rir de tal maneira
 Que todo o espaço foi sulcado logo
 De lágrimas brilhantes, – meteoros
 Lhes chama a veneranda astronomia. (p. 456)

Dessa passagem, quatro pontos são dignos de observação: a) ela reproduz, com as alterações necessárias, o “riso inextinguível” dos deuses homéricos tal qual se dá no Canto I da *Ilíada*, conforme vimos páginas atrás, quando assinalamos a importância de tal passagem, já por si primitivamente carnavalizada, para a concepção machadiana do riso; b) a alusão à *Odisséia* não só parece confirmar a questão anterior, na medida em que o riso inextinguível dos deuses é retomado por Homero nos Cantos VII e XX desse poema, como insere um forte elemento paródico no trecho em questão, pois, assim como o Odisseu da epopéia homérica, Freire está *regressando* para casa, e disposto a enfrentar qualquer perigo em nome da amada, o que não efetiva, ao contrário de Odisseu, que no regresso a Ítaca sai incólume da série de provações por que é submetido; c) o riso das estrelas, além de universal e inextinguível, é ambivalente, uma vez que elas riram tanto que *choraram*, a ponto de “todo o espaço” ser tomado por “lágrimas brilhantes”. O riso que leva às lágrimas é, como a imagem da morte alegre já referida por nós, típica do sistema carnavalesco³⁰. No capítulo XX de *Gargântua*, Rabelais (1991, v. I: 111) a representa de maneira exemplar:

Mal terminara de falar, Ponocrates e Eudemon tiveram um frouxo de riso, a tal ponto que sentiram medo de render a alma a Deus, como aconteceu com Crasso, vendo que um asno comia cardos, ou com Filemon, que, vendo um asno comer os figos que tinham sido preparados para o jantar, morreu de tanto rir. Juntos começaram a rir de Mestre Janotus, e foram rindo cada vez mais, até que as lágrimas lhes vieram aos olhos, pela veemência da concussão da substância do cérebro, a qual produziu aquelas umidades lacrimais, e se estenderam até os nervos óticos. Estando nelas representados Demócrito heraclizando e Heráclito democritizando.

³⁰ A imagem, porém, não é exclusiva da ‘literatura carnavalizada’. Embora de forma rudimentar, ela está representada em pelo menos duas passagens da *Odisséia*, na mais representativa delas – Canto XX, versos 345-349 – associada ao “riso inextinguível”, agora não dos deuses, mas dos Pretendentes.

Além do trecho ora em análise de *O Almada*, Machado voltou a associar o riso à lágrima em momentos pontuais de sua obra romanesca. No Capítulo LXXI das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, por exemplo, o narrador, após afirmar estar arrependido do livro, escreve: “Esta é a grande vantagem da morte, que, se não deixa boca para rir, também não deixa olhos para chorar...” (1997, v. I: 583). Em *Quincas Borba*, há dois capítulos em que a imagem vem à tona: a primeira está no Capítulo XLV, no qual se disserta sobre o “equilíbrio da vida” (1997, v. I: 676):

E enquanto uma chora, outra ri; é a lei do mundo, meu rico senhor; é a perfeição universal. Tudo chorando seria monótono, tudo rindo cansativo; mas uma boa distribuição de lágrimas e polcas, soluços e sarabandas, acaba por trazer à alma a variedade necessária, e faz-se o equilíbrio da vida.

A segunda está no último capítulo, em que o narrador, lamentando a morte de Rubião e Quincas Borba – o cão –, escreve: “Eia! chora os dous recentes mortos, se tens lágrimas. Se só tens riso, ri-te! É a mesma cousa. O Cruzeiro, que a linda Sofia não quis fitar, como lhe pedia Rubião, está assaz alto para não discernir os risos e as lágrimas dos homens” (1997, v. I: 806), imagem que é retomada no capítulo XLVII de *Esau e Jacó*, que assim tem início: “Se há muito riso quando um partido sobe, também há muita lágrima do outro que desce, e do riso e da lágrima se fez o primeiro dia da situação, como nos Gênesis” (1997, v. I: 1.003).

Observe-se que, nessas passagens – assim como no trecho em questão de *O Almada* –, o riso e a lágrima não se contrapõem. Antes, sobrepõem-se, “ligam-se da mesma forma ao seio procriador e absorvente da terra e do corpo, entram da mesma maneira, como fases necessárias, no conjunto vivo da vida em eterna mudança, em eterna renovação” (Bakhtin, 1993: 44)³¹; d) é ainda muito significativo que, no trecho do poema machadiano, as estrelas riam de uma cena de *espancamento*, outra imagem característica do sistema carnavalesco. Bakhtin (1993: 172) já mostrou o quanto o espancamento – e também as injúrias – no seio da festa popular são ambivalentes,

³¹ Nessa passagem do livro sobre Rabelais, Bakhtin procura mostrar o equívoco interpretativo de Wolfgang Kayser sobre a oposição morte/vida no universo grotesco. Para o teórico russo, essa oposição “não existe no sistema das imagens grotescas, onde a morte não aparece como a negação da vida (entendida na sua acepção grotesca, isto é, a vida do grande corpo popular). Dentro dessa concepção, a morte é considerada uma entidade da vida na qualidade de fase necessária, de condição para a sua renovação e rejuvenescimento permanente. A morte está sempre relacionada ao nascimento, o sepulcro ao seio terreno que dá à luz. Nascimento-morte e morte-nascimento são as fases constitutivas da própria vida [...]. A morte está incluída na vida e determina seu movimento perpétuo, paralelamente ao nascimento. O pensamento grotesco interpreta a luta da vida contra a morte dentro do corpo do indivíduo como a luta da vida velha recalitrante contra a nova vida nascente, como uma crise de revezamento.”

simbolizando a morte de tudo o que se tornou velho e desgastado, para que dê lugar ao novo, sendo este o motivo de provocar o riso. No âmbito literário, não é outra coisa o que ocorre em *Dom Quixote*: as constantes surras a que D. Quixote e Sancho Pança são submetidos nada mais representam do que a morte do sistema cavaleiresco. Não citamos o romance de Cervantes à toa, uma vez que, sendo ele um dos preferidos de Machado (Coutinho, 1997: 44), não é impossível dele ter absorvido o significado do espancamento carnavalesco – a expressão “com os ossos moídos” com a qual o narrador descreve o estado físico do tabelião após a assuada é nitidamente cervantina. Além disso, há uma identidade forte entre as figuras de Freire e D. Quixote: ambos se querem valentes, mas são surrados por seus rivais. À vista disso, é muito tentadora a idéia de que a assuada no poema machadiano simbolize a ‘morte’ do Romantismo, antes heróico, mas agônico à época da composição de *O Almada*. Há ainda dois fatores que reforçam esta tese: o primeiro é a construção das personagens envolvidas na passagem – Vasco, Margarida e Freire – como paródias dos tipos românticos; o segundo reside no fenômeno natural que acompanha o riso das estrelas, que de tanto rirem choram *meteoros* – sátira ao Realismo-Naturalismo? Para que possamos explicar esse segundo fator, é preciso rememorar que, desde a antiguidade, havia a idéia de que a morte dos heróis fosse “freqüentemente acompanhada de fenômenos singulares da natureza” (Bakhtin, 1998: 312), tema abordado por Rabelais (1991, v. II: 118-119) no Quarto Livro de *Gargântua e Pantagruel*, em cujo Capítulo XXVII escreve que “algumas almas são tão nobres, preciosas e heróicas, que de sua separação e passamento nos dá significação os céus certos dias antes”, céus que, “alegres com a nova recepção daquelas almas beatas, antes de sua morte parecem acender fogos de artifício com cometas e aparições meteóricas”. Veja-se, a título de exemplo, o que escreveu Ovídio (2000: 135) no Livro XV das *Metamorfoses* sobre a transformação da alma de Júlio César em cometa. A tradução é de Bocage:

Da tua morte, ó César, teve o mundo
 Não duvidosos, téticos presságios.
 É fama que em fulmíneas, atras nuvens,
 Tubas horrendas, armas estrondosas,
 Duros clarins os pólos atroaram,
 Do negro parricídio anúncios dando;
 É voz geral também que o Sol tristonho
 Um pálido clarão mandava à Terra,

Que nos ares arder se viram fachos,
 E em chuveiros cair sanguíneas gotas;
 De ferrugíneo véu surgir a Aurora,
 De sangue o carro teu vir tinto, ó Lua.

Do ponto de vista que estamos enfocando a passagem do poema machadiano, as lágrimas-meteoros derivadas do riso inextinguível das estrelas simbolizariam, a um só tempo, o escárnio e a alegria do céu perante a morte de uma alma que, embora esteja “caduca” e “decadente”, fora uma vez heróica. Daí a necessidade do espancamento ambivalente (= morte do velho e nascimento do novo) de Freire, representante, nesse passo, do Romantismo, o que geraria, por parte das estrelas, as lágrimas decorrentes do riso universal e inextinguível.

3.3.6. A representação do sonho

Quando tratamos do sonho como característica da sátira menipéia, referimos a afirmação de Bakhtin de que nela o sonho era capaz de oferecer uma vida nova ao homem, porque o levava para além do seu destino, o que não se dava na epopéia, porque ali o sonho não destruía a unidade do homem: era, antes, profético e motivador. No mesmo trecho, Bakhtin (1997: 148) diz que na menipéia os sonhos, além de levarem o homem a ultrapassar o seu destino, eram, às vezes, construídos “diretamente como coroação-destronamento”. Em *O Almada*, por se tratar de uma paródia da epopéia, grande parte dos sonhos é profética e motivadora, ou seja, não destrói a unidade do homem. Uma passagem há, no entanto, em que o sonho, embora seja ainda profético – e talvez o mais declaradamente profético de todo o poema – é representado precisamente como coroação-destronamento. Analisemos esta passagem³².

Logo na primeira estância do Canto VII, vemos Almada, conduzido pela Preguiça, ir deitar-se em “macios colchões” enquanto os seus companheiros, escutando o caso da excomunhão narrado pelo escrivão Cardoso, celebram a vitória com risos e mofas, na esperança de que Almada os ouça. O prelado adormece, advindo-lhe em seguida dois sonhos: no primeiro, Almada vê no espaço um robusto corcel galopando à solta, nele montado um guerreiro brioso, vestindo elmo de ouro e armadura do mais fino aço. O cavalo, escoiceando o ar, mastigando o freio, voa em todas as direções na tentativa de derrubar o cavaleiro, que, por sua vez, segura forte as rédeas. Pouco a pouco, consegue acalmar o animal. Qual não é a surpresa de Almada quando encontra

³² O sonho de Almada tem por modelo o sonho do *chantre* representado no Canto IV de *Le Lutrín*, no qual Rene D’hermies encontra duas reminiscências literárias: Virgílio e Luciano (Boileau, 1945: 32).

no rosto do guerreiro as próprias feições. Coroando a sua grande destreza, escuta uma voz provinda “do ponto mais recôndito do espaço/ onde estrela não há, não há planeta”, que lhe diz:

“O bravo cavaleiro és tu, prelado,
E o domado corcel é o teu rebanho,
Que embalde morde o freio e se rebela
Contra ti que hás vencido el-rei e o povo,
Tornando em cinzas o atrevido Mustre.” (p. 500-501)

Feliz com um sonho tão afortunado, Almada abre os olhos, mas logo torna a adormecer. Vem-lhe em seguida um segundo sonho, no qual Almada se vê diante de uma mesa farta, sentado à direita do papa, comendo e bebendo “de cem bispos servido”. Inicia então um discurso, e apenas chega ao exórdio, um painel que figurava à sua frente, no qual se representava a luta entre o anjo Gabriel e o demônio, começa a tremer. Gabriel desaparece de súbito e o demônio assume a forma de Mustre, que crava os olhos no prelado, com a devassa nas mãos. Os convivas ficam pasmados, enquanto Almada, tropeçando “nas cadeiras, nos vasos, nas cortinas”, procura uma janela “e de abismo em abismo vai rolando/ até cair da própria cama abaixo” (p. 502). Escutando o ruído da queda, seus companheiros correm para ajudá-lo, até que o prelado, recobrando-se, “do sonho as peripécias e o desfecho,/ entre assustado e galhofeiro conta”. Em seguida, o narrador avisa que aquilo não fora simples sonho, senão a verdade – e denunciava, assim, o caráter profético do sonho.

Como se pode notar, o conjunto dos dois sonhos representados nessa passagem adquire o valor da ambivalência do ritual coroação-destronamento carnavalesco – mas obviamente com características diferentes do que ocorre no carnaval propriamente dito, pois o que está em jogo aqui não é tanto a reprodução da imagem do ritual quanto a sua *idéia*. Mas qual a imagem do ritual coroação-destronamento tal qual se dá no carnaval? E qual a sua *idéia*, no carnaval e quando transposta à literatura?

Já dissemos no primeiro capítulo deste trabalho que a coroação do rei bufo e seu subsequente destronamento consistia na principal ação carnavalesca, concentrando-se nela o núcleo de visão de mundo do carnaval, qual seja, a renovação. Longe de ser um fenômeno exclusivo do carnaval medieval-renascentista, o ritual coroação-destronamento já era prática obrigatória nas festas populares da antiga Grécia. Havia, por exemplo, uma festa denominada Krônia na qual os escravos, gozando de toda a

liberdade, podiam ser servidos por seus senhores, enquanto zombavam deles, até que, em certo momento, um desses escravos – ou um prisioneiro –, era escolhido para ser sacrificado no fim da festa. Em outras festas gregas ocorria o mesmo, assim como na Babilônia, conforme diz Georges Minois (2003: 31):

Em Rodes, o prisioneiro era embriagado previamente; depois de sua morte, tudo retornava à ordem, o riso livre desaparecia. O mesmo costume existia entre os babilônicos por ocasião das festas anuais: um escravo tornava-se o rei cômico, o *zoganes*; durante cinco dias, ele podia dar ordens, usar as concubinas reais, viver nas piores extravagâncias – antes de ser executado.

Nas festas populares romanas, especialmente nas saturnais, o ritual coroação-destronamento também exercia papel importante. Assim como o carnaval, as saturnais, consistindo numa festa de inversão, uma vez que nela tudo ocorria às avessas, com tochas acesas ao dia e a aclamação de um sol renovado à noite, chegavam ao auge com a eleição de um rei bufo – não necessariamente sacrificado –, cuja única obrigação era fazer rir os participantes da festa.

Por essa época, a imagem do ritual já começava a ser transposta com mais frequência à literatura, sobretudo à sátira menipéia, que dela se serviu fartamente. Luciano, por exemplo, apropriou-se da imagem em muitas de suas sátiras, mormente em *Menipo ou a necromancia*. Dela também se serviu Apuleio em *O asno de ouro* e Erasmo de Rotterdam no *Elogio da Loucura*. Mas o texto mais bem acabado nesse sentido é, mais uma vez, a *Apocoloquintose*, de Sêneca (1973: 270), na qual, já vimos, Cláudio é rebaixado de imperador a “esbirro na instrução dos processos” nos Inferos. Para esses escritores, o mundo às avessas das variadas festividades carnavalescas da época consistia numa fonte inesgotável de imagens artísticas.

Dessas festividades, em especial das saturnais – extintas, segundo Minois (2003: 100), no Baixo Império –, o ritual coroação-destronamento, já totalmente desprovido do sacrifício do rei, reduzido agora a injúrias e espancamentos muitas vezes simbólicos, chegou às variadas festividades carnavalescas da Idade Média e do Renascimento, sendo a sua imagem, a partir daí, transposta com mais frequência à literatura oficial. É possível encontrá-la, por exemplo, no *Decameron*, de Boccaccio – a eleição de um rei ou rainha por dia de narrativas –, no *Dom Quixote*, de Cervantes – o episódio da Ilha Baratária, no segundo livro, entre outros –, em *Gargântua e Pantagrue*, de Rabelais – os destronamentos de Picrochole e Anarche – e até mesmo no teatro de Shakespeare – o

destronamento de Falstaff no ato final de *The merry wives of Windsor*. Em cada um desses textos, no entanto, a imagem do ritual adquire funções específicas, nem sempre caracterizado como ocorria no carnaval propriamente dito, mas mantendo, contudo, a sua idéia principal: a renovação. No *Decameron*, por exemplo, os reis e rainhas não são espancados e/ou injuriados no término de cada reinado, como ocorre nos livros de Rabelais, mas a idéia de renovação é mantida. A imagem do ritual pode, inclusive, ser afastada de sua natureza cômica, tornando-se trágica. É o que se verifica na coroação-destronamento de Cristo tal qual se dá nos evangelhos, talvez a imagem do ritual que mais tenha influído sobre toda a literatura posterior³³.

No texto de *O Almada* ora em análise, a idéia nuclear do ritual está mantida, preserva o espírito de renovação ambivalente, conquanto ambicione ‘desmascarar’ a personagem, uma vez que Almada, vendo-se a si mesmo como um cavaleiro brioso, não o é de fato. Da mesma forma, conserva o espírito cômico do ritual, além de outros pontos a serem ressaltados. Destaquemos os mais importantes: a) é significativo que após cair da cama Almada recontre o sonho aos companheiros num estado de espírito ambivalente, pois está, a um só tempo, “assustado e galhofeiro”, isto é, assustado com a *verdade* do sonho e galhofeiro com a *pretensa* verdade do sonho. Essa combinação ambivalente, como já referimos, é própria de toda a literatura carnalizada; b) é também significativo que a partir de outra combinação ambivalente – desta vez sonho-realidade – Almada sofra fisicamente as pancadas do destronamento, uma vez que caiu da cama; por fim c) é característico que o destronamento de Almada se dê em meio a um banquete, outra importantíssima imagem para o carnaval e para a carnalização da literatura, à qual dedicaremos a seção a seguir.

3.3.7. A imagem anticlerical do banquete

Em *Literatura européia e Idade Média latina*, Ernst Robert Curtius (1996: 526) assinala que o ‘humorismo de cozinha’ era o tipo predileto de humorismo dos escritores cômicos desde o fim da Antigüidade: mostra que no século II d.C. Apuleio já havia utilizado esse artifício em *O asno de ouro*, numa cena onde dois irmãos, um confeitoiro e outro cozinheiro, brigam por causa de doces, além de “um certo Vespa”, que escreveu, entre os séculos II e III d.C., “uma polêmica versificada entre um cozinheiro e um padeiro perante Vulcano”, ou ainda Fortunato, “o último poeta romano” (Curtius, 1996:

³³ Em *A paixão de Jesus*, Machado (1997, v. III: 1.023) interpreta carnavalescamente o suplício de Cristo. Assim está escrito: “A morte, fecho da Paixão, termo de uma vida breve e cheia, foi cercada de todos os elementos que a podiam fazer mais trágica. O riso deu as mãos à ferocidade, e o açoite alternou com a coroa de espinhos. Fizeram do profeta um rei de praça, com a púrpura aos ombros e a vara na mão.”

56), que parodiou o estilo épico na descrição de uma dor de barriga provocada por grande ingestão de pêssegos. Curtius arrola ainda outros exemplos, extraídos todos da Idade Média e do Renascimento, mas passa ao largo de obras em que a imagem aparece de forma essencialmente grotesco-carnavalizada, como a *Coena Cypriani*, escrita entre os séculos V e VIII d.C. e que, segundo Bakhtin (1993: 250), “inaugura a tradição grotesca” do simpósio, influenciando decisivamente para a aparição de outras obras a partir do século X, como o *Manuscrito da Canção de Cambridge*, o *Tratado de Garcia de Toledo* e o *Magister Goliath de quodam abbate*, nas quais a imagem da gula é vetorizada para personagens bíblicos ou representantes da Igreja. Embora não se possa divisar qual a ligação entre essas obras e o poema herói-cômico de temática anticlerical, o fato é que nele a tradição grotesca do simpósio segue os mesmos índices.

Com efeito, já encontramos a imagem do padre glutão em *Le lutrin*, sendo muito representativa nesse sentido a passagem do Canto I em que a Discórdia aparece em sonho ao prelado de Sainte-Chapelle ralhando-lhe por estar dormindo enquanto o *chantre* toma parte de suas funções na Igreja. Após dura reprimenda, o prelado acorda e, “mesmo antes do almoço, fala de ir ao coro”, pelo que é surpreendido pelo capelão Gilotin, que o avisa estar pronto um “almoço esmerado”. O prelado, embora “sempre muito bravo”, cede à tentação e, acompanhado por seus “ilustres companheiros”, senta-se à mesa para comer e beber. Vejamos o quadro:

A l’aspect imprévu de leur foule agréable,
Le prélat radouci veut se lever de table:
La couleur lui renaît, sa voix change de ton;
Il fait par Gilotin rapporter un jambon.
Lui-même le premier pour honorer la troupe,
D’un vin pur et vermeil il fait remplir sa coupe;
Il l’avale d’un trait: et chacun l’imitant,
La cruche au large ventre est vide en un instant³⁴. (1945: 16-17)

Nota-se, porém, que em Boileau a imagem é ainda tímida, não possui o ‘tom’ grotesco que viria a ter no poema de Dinis, seu émulo português. Em *O hissope*, as referências à comida e à bebida são muitas, a ponto de não podermos enumerá-las aqui. Destaquemos, contudo, uma passagem para ilustrar o grau de hiperbolismo a que chega.

³⁴ Em nossa tradução: “Ao aspecto imprevisto da multidão agradável,/ o prelado desiste de se levantar da mesa:/ a cor lhe volta, sua voz muda de tom;/ faz Gilotin trazer um presunto./ Ele mesmo é o primeiro a honrar a companhia,/ enchendo o seu copo com um vinho puro e vermelho;/ ele o bebe de um trago: e cada um o imitando,/ a jarra no grande ventre é esvaziada num instante”.

A passagem em questão está situada no Canto III, quando o bispo convoca a conselho toda a ordem para deliberarem algo que o vingasse de Lara. O conselho ocorre, tal qual em *Le lutrin*, num banquete:

Já na soberba mesa cem terrinas,
 O vapor mais suave derramando,
 A insaciável gula provocavam,
 Quando chegam ao cheiro os convidados,
 Que, feitos os devidos cumprimentos,
 Sem distinção em torno se assentaram.
 Começam a chover logo os manjares:
 Cem perdizes, cem pombos vêm voando;
 Cem espécies de molhos, cem de assados,
 Grandes tortas, timbales, pastéis, cremes
 Cobrem com simetria a grande mesa,
 E em profusão tamanha de iguarias
 A cabeça não falta de vitela,
 Nem do gordo animal a curta perna,
 Cozida em branco leite ou doce vinho;
 Mil frutas, mil corbelhas, mil compotas
 A terceira coberta logo adornam,
 E em dourados cristais, ó loução Baco,
 De tuas plantas brilha o roxo sumo. (1966: 111-112)

A diferença entre os textos de Boileau e Dinis é sensível: enquanto o primeiro se esforça por ser comedido – o único traço verdadeiramente grotesco do texto de Boileau é a expressão “large ventre” –, o segundo hiperboliza – “cem terrinas”, “cem perdizes”, “mil frutas”, “mil compotas” etc. – as iguarias servidas no banquete, destacando, com isso, a brutal contradição entre a vida material e corporal a que os componentes do clero se entregam e o ideal ascético a que deveriam se dedicar.

Em *O Almada*, a imagem do banquete, embora não chegue a esse grau de exagero, tampouco é tímida à maneira de Boileau. A primeira cena do comer surge no Canto II, no momento em que a Gula e a Preguiça, consorciadas na guerra contra a Ira, se estabelecem na casa de Almada. Vejamos todo o quadro:

Adeus, guerras! Adeus, férvidas brigas!
 Os banquetes agora e as fofas camas,

Os sonos regalados e compridos,
 As merendas, as ceias, os licores
 De toda a casta, as frutas, as compotas
 Com intervalos de palestra e jogo,
 A vida são do jovial prelado.
 Ele a queda não vê do grande nome,
 Inda há pouco temido; nem as chufas
 Lhe dão abalo no abatido peito.
 Em vão algum adulator sacrista
 Os ditos da cidade lhe levava,
 As dentadas anônimas da gente
 Maliciosa e vadia; o grande Almada
 Às denúncias do amigo vigilante,
 Os nédios ombros encolhia apenas,
 Fleumático sorria, e cum bocejo
 E cum arroto respondia a tudo. (p. 439)

Ainda no Canto II, o narrador se põe a apresentar os “dez ou doze ilustríssimos amigos” de Almada, dentre os quais figura Lucas, cuja maior característica é a gulodice – acompanhada de perto pela ignorância. Está na estrofe VII:

O Lucas, com quem foi ingrata e avara,
 Ao dar-lhe entendimento, a natureza,
 Também ali com eles palestrava
 E, sem nada entender, de tudo ria;
 Mas, sendo sempre igual, a madre nossa
 Em estômago o cérebro compensa
 Ao gordo comilão, que não contente
 De devastar as nobres iguarias
 Quando na casa do prelado come,
 Com os olhos devora, inda faminto,
 A tamina dos pretos da cozinha. (p. 440-441)

A cena seguinte aparece no Canto IV: Almada, não conseguindo dormir por causa de um sonho que tivera na noite anterior, no qual lhe aparecera a Ira sob a forma de Vasco anunciando o que Mustre lhe faria, levanta-se da cama e manda chamar o copeiro, que traz numa “ampla tigela” o “grosso mingau” com que costuma consolar o prelado. Ainda no Canto IV temos outra cena do comer e do beber, talvez a mais longa

do poema: em companhia de seus “ilustríssimos amigos”, Almada delibera, durante um grande banquete, qual castigo aplicará em Mustre, “fazendo a língua dois ofícios juntos”, o de comer e o de falar.

A partir daí, as referências à comida se multiplicam: no Canto V, o vigário do prelado, Vilalobos, escreve a intimação de excomunhão a ser entregue a Mustre com “a branca pena de um comido pato”; no Canto VII, quando Almada, aconselhado por um dos seus, vai à casa do reitor da Companhia de Jesus, não sem antes engolir “alguns bocados”, pedir-lhe ajuda no caso do Mustre, vê que os padres “vinham do refeitório que era farto”³⁵; ainda no Canto VII, ao chegar a casa e após comunicar a todos o apoio do reitor, comemora com um jantar; no Canto VIII, a esperar a decisão da Câmara, e certo da vitória, Almada planeja oferecer ao reitor um “pomposo jantar”; no mesmo Canto, após “um ligeiro jantar, comido à pressa”, vai repousar, quando chegam os mensageiros da Câmara e o reitor com a decisão: o Mustre ganhara. Almada cai desfalecido. Os amigos prontamente o levam à cama e mandam chamar um médico. Em poucos momentos surge a Gula “a figura do físico tomando”, e ordena ao cozinheiro que “uma gorda galinha ponha ao fogo/ e a tempere, segundo as regras d’arte”. É o remédio que cura o prelado.

Como se vê, a imagem do banquete em *O Almada*, embora não alcance o mesmo grau de hiperbolismo a que chega em *O hissopo*, está contudo mais próxima dele que da timidez de *Le lutrin*, mas não exclusivamente: no Canto V, Machado alude – como aludiu, entre outros textos, em *A Igreja do diabo* e em *Quincas Borba*³⁶ – à gulodice de Luculo tal como é retratada em *As vidas dos homens ilustres*, de Plutarco (s.d., v. II: 551-552), para quem a vida de Luculo se assemelha à Comédia Antiga:

³⁵ Em nota no fim do poema, Machado (p. 557-558) diz que a expressão não é “vaga e malévola”, e, para se justificar, transcreve o seguinte texto do padre Fernão Cardim, escrito em 1590 quando de sua visita ao colégio da Companhia no Brasil: “...Também tem uma vinha que dá boas uvas, os melões se dão no refeitório quase meio ano e são finos; nem faltam couves mercianas bem duras, alfaces, rabãos e outros gêneros de hortaliça de Portugal em abundância, o refeitório é bem provido do necessário, a vaca na qualidade e gordura se parece com a de Entre Douro e Minho; o pescado é vário e muito, e são para ver as pescarias da sexta-feira, e quando se compra, vale o arrátel a quatro réis, e se é peixe sem escama, a real e meio, e com um tostão se farta toda a casa... Duvidava eu qual era o melhor provido, se o refeitório de Sintra, se este, e não me sei determinar ...”. Concluindo a nota, Machado – ironicamente – questiona: “Se era já assim no fim do século XVI, o que não seria em 1659?”.

³⁶ Assim está escrito em *A igreja do diabo*: “O mesmo [o diabo] disse da gula, que produziu as melhores páginas de Rabelais, e muitos bons versos do *Hissopo*; virtude tão superior, que ninguém se lembra das batalhas de Luculo, mas das suas ceias; foi a gula que realmente o fez imortal” (1997, v. II: 372); e assim em *Quincas Borbas*: “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 ao cozinheiro, – mas Luculo ceava sempre com Luculo” (1997, v. I: 775).

Com efeito, a vida de Luculo se assemelha a uma dessas peças da comédia antiga, na qual se vêem nos primeiros atos grandes ações, tanto políticas quanto militares; e nos últimos, banquetes, vícios, eu diria quase mascaradas, corridas às tochas, jogos de todas as espécies: pois coloco entre essas bagatelas os edifícios suntuosos, os grandes passeios, os banheiros e ainda mais esses quadros, essas estátuas, essas obras-primas da arte, que Luculo, por uma excessiva profusão das riquezas que havia acumulado nas campanhas, reuniu de todas as partes a tão grandes gastos.³⁷

Dentre os “vícios” do célebre general romano, figurava a gula. É o que diz Plutarco (s.d., v. II: 552-553):

Seu gasto diário para a mesa era a de um homem recentemente enriquecido. Não contente em dormir em camas cobertas com tecidos de púrpura, de servir-se em louça de ouro enriquecida de pedrarias, de ter durante as refeições coros de dança e de música, fazia servir sobre a mesa as iguarias mais raras e refinadas, os doces mais esmerados; e isso para se fazer admirar por homens simples e sem julgamento.³⁸

Nem sempre, porém, as refeições suntuosas de Luculo tinham por objetivo impressionar os “homens simples e sem julgamento”, como Plutarco (s.d., v. II: 553) ilustra na seguinte anedota:

Um dia em que ceava sozinho, e que não se tinha posto uma mesa, foi-lhe servido uma refeição medíocre; ficou muito aborrecido, e fazendo chamar seu despenseiro, repreendeu-o; esse funcionário lhe disse que, não convidando ninguém, não acreditava que devesse fazer um grande jantar: “Mas não sabias, respondeu-lhe, que Luculo ceava esta noite com Luculo?”³⁹

³⁷ “En effet, la vie de Lucullus ressemble à une de ces pièces de l’ancienne comédie, où on voit dans les premières actes de grandes actions, tant politiques que militaires; et dans les derniers, des festins, des débauches, je dirai presque des mascarades, des courses aux flambeaux, des jeux de toutes espèces: car je mets au nombre de ces bagatelles les édifices somptueux, les vastes promenades, les salles de bain et encore plus ces tableaux, ces statues, ces chefs-d’œuvres de l’art, que Lucullus, par une excessive profusion des richesses qu’il avait amassées dans ces campagnes, rassembla de toutes parts à si grands frais.” Utilizamos a tradução de Ricard, constante na biblioteca de Machado (Massa, 2001; Vianna, 2001).

³⁸ “Sa dépense journalière pour la table était d’un homme nouvellement enrichi. Non content d’être couché sur des lits couverts d’étoffes de pourpre, d’être servi en vaisselle d’or enrichie de pierreries, d’avoir pendant ses repas des chœurs de danse et de musique, il faisait servir sur sa table les mets les plus rares et les plus exquis, les pâtisseries les plus recherchées; et cela pour se faire admirer des hommes simples et sans jugement.”

³⁹ “Un jour qu’il soupa seul, et qu’on n’avait mis qu’une table, on lui servit un souper médiocre; il fut très-mécontent, et ayant fait appeler son maître d’hôtel, il lui en fit des reproches; cet officier lui dit que, n’ayant invité personne, il n’avait pas cru devoir faire un plus grand souper: ‘Tu ne savais donc pas, lui répondit-il, que Lucullus soupa ce soir chez Lucullus?’”

A passagem do poema machadiano em que Luculo é citado se encontra, como dissemos, no Canto V, naquele passo em que o vigário Vilalobos se prepara para escrever a intimação de excomunhão a ser entregue a Mustre. Aí a Preguiça o admoesta e lembra o célebre general romano num discurso que, embora longo, vale a pena ser transcrito na íntegra. Diz a Preguiça:

“Senhor, que grande novidade é esta?
 Pela primeira vez, depois das nove,
 Esquece-vos colchão e travesseiro,
 Que essas valentes e cevadas formas
 Com tanto amor criaram? Que motivo
 Apartado vos traz da vossa cama?
 Porventura esse cargo precioso
 Que tão alto vos pôs nesta cidade
 Não vos dá jus a regalar o corpo
 Coas delícias do sono? Que seria
 Dos empregos mais altos deste mundo
 Se não fossem razão de boa vida?
 E que lucrais, senhor, com essa guerra?
 A vaidade abater de um insensato,
 Todo cheio de ventos e fanfúrrias?
 Mais do que ele valia Mitridates
 Que Luculo bateu; mas quem se lembra
 Do forte vencedor do rei do Ponto,
 Quando nele contempla o mais conspícuo
 Dos grandes mandriões da antiguidade,
 Que mais soube comer que Roma inteira?
 Deixai lá que se esbofe a inculta plebe
 No vil trabalho com que compra a ceia;
 Um homem como vós não se afadiga,
 Come e ronca, senhor, que o mais é nada.” (p. 476-477)

Além da relação estabelecida com *O hissope* e com a passagem em questão de *As vidas dos homens ilustres*, de Plutarco, não se pode ignorar que a imagem anticlerical do banquete em *O Almada* está parodicamente relacionada (1) às imagens de banquete tal como são reproduzidas nas epopéias clássicas – sobretudo em Homero e Virgílio – e (2) ao simpósio bíblico. Mas para que possamos compreendê-la integralmente, é preciso

não perder de vista a intenção satírica a que está submetida, muito embora Machado, sem dúvida com alguma ponta de ironia, tenha afirmado na *Advertência* ao poema que não era seu objetivo denegrir a imagem da Igreja.

A corrupção do clero no século XIX brasileiro não era ignorada pelos poetas e escritores do período. Em mais de um poema, Álvares de Azevedo (2000: 218-219) satiriza os modos do clero, inclusive o ‘pecado da gula’, como nesta passagem de *Os boêmios* – poema no qual Machado (1997, v. III: 894) encontrava “um pouco daquela versificação de Dinis [...] no gracioso poema do *Hissope*”:

Que soberbo painel! Faze uma idéia!
 Um banquete! fartura! que presuntos!
 Que tostados leitões que recendiam!
 Numa enorme caldeira enormes peixes!
 Recheados capões fervendo ainda!
 Perus, *olhas podridas*, costeletas...
 Esgotara o talento a cozinheira!
 Abertos garrafões; garrafas cheias;
 Vinho em copos imensos transbordando;
 Na toalha, já suja, debruçados
 Aqueles religiosos cachaçudos,
 De boca aberta, e de embotados olhos⁴⁰.
 Gastrônomos! ali é que se via
 Que é ciência o comer, e como um frade
 Goza pelo nariz e pelos olhos,
 Pelas mãos, pela boca, e faz focinho
 E bate a língua ao paladar gostoso
 Ao celeste sabor de um bom pedaço!

Nos jornais humorísticos da época, o assunto era abordado constantemente. Escritores e caricaturistas não recuavam diante do tema. No *Cabrião*, por exemplo, editado por Angelo Agostini, Américo de Campos e Antônio Manoel dos Reis em São

⁴⁰ A imagem da ‘boca aberta’ e dos ‘embotados olhos’ é tipicamente grotesca. A esse respeito, escreve Bakhtin (1993: 276-277): “Esse [o grotesco] só se interessa pelos olhos *arregalados* [...], pois interessa-se por tudo que *sai, procura sair, ultrapassa o corpo*, tudo o que procura escapar-lhe. Assim, todas as *excrecências e ramificações* têm nele um valor especial, tudo o que em suma prolonga o corpo, reúne-o aos outros corpos ou ao mundo não-corporal. Além disso, os olhos arregalados interessam ao grotesco, porque atestam uma *tensão puramente corporal*. No entanto, para o grotesco, a *boca* é a parte mais marcante do rosto. A boca domina. O rosto grotesco se resume afinal em uma *boca escancarada*, e todo o resto só serve para *emoldurar* essa boca, esse *abismo corporal escancarado e devorador*.”

Paulo entre os anos 1866-1867, encontramos as *Instruções secretas dos padres da Companhia de Jesus*, publicadas em dezessete capítulos, nas quais se ironizavam os ‘meios de enriquecimento’ dessa famosa Companhia. Como de costume, Agostini ilustrava os textos com caricaturas corrosivas – o jornal constava de 8 páginas, das quais 4 eram ilustradas por Agostini: a capa, as duas folhas centrais e a contra-cap. Veja-se, a



Ilustração 12

título de exemplo, a Ilustração 12, retirada da edição fac-similar do *Cabrião* (2000: 21), na qual um padre, grotescamente representado com focinho de porco, come e bebe às fartas. Na legenda da caricatura, o padre, em diálogo com Cabrião, diz: “Sim, Sr. Cabrião, a minha pândega consiste em comer bem, beber melhor...”, ao que Cabrião completa: “E falar na vida alheia”⁴¹.

Em outra caricatura – correspondente à Ilustração 13, igualmente retirada da edição fac-similar do *Cabrião* (2000: 197) –, dois padres estão à mesa, comendo e



Ilustração 13

bebendo à vontade. Na legenda, um deles diz ao outro: “Realmente! não há vida como a nossa!... Enquanto houver imbecis teremos sempre bom vinho, bons perus e outros

⁴¹ Atualizamos a grafia em todas as transcrições textuais do *Cabrião*.

petiscos pelo cômodo preço de algumas caretas de santidade... Viva a ignorância! Enquanto ela reinar somos felizes!...”.

Por sua sátira ferina, o *Cabrião* – assim como o *Diabo coxo*, jornal editado por Agostini e Luiz Gama em São Paulo nos anos 1864-1865 – foi duramente perseguido. No penúltimo número do jornal – publicado em 22 de setembro de 1867 –, os editores informam: “O público já tem notícia da impagável devassa que o impagabilíssimo chefe mandou que fosse feita pelo delegado de polícia sobre a existência do ‘Cabrião’” (2000: 394). O último número do jornal sairia sem as caricaturas de Agostini.

As conseqüências à sátira ao clero eram, sem dúvida, desastrosas – basta lembrar a perseguição por nós aludida na seção 3.1. ao poema herói-cômico de Antônio Dinis da Cruz e Silva. Machado, talvez prevendo reprimendas e perseguições ao seu poema e a si próprio, escolheu, como mostramos, um assunto ocorrido no século XVII⁴². Acreditava que, assim fazendo, dava ao seu poema um caráter mais literário – diga-se paródico – e menos publicista – diga-se satírico. Desculpou-se afirmando que na época o clero, salvo raras exceções, não podia ser tido como modelo, não fazendo nenhuma alusão ao de seu tempo. É o que diz nesta passagem da *Advertência*:

Posto que o assunto entenda com pessoas da Igreja, nada há neste livro que de perto ou de longe falte ao respeito devido ao clero e às coisas da religião. Sem dúvida, os personagens que aqui figuram não são dignos de imitação; mas além de que o assunto pedia que eles fossem assim, é sabido que o clero do tempo, salvas as devidas exceções, não podia ser tomado por modelo.

E arremata:

Numa obra deste gênero pode-se e deve-se alterar a realidade dos fatos, quando assim convenha ao plano ou composições; mas as feições gerais do tempo e da sociedade, a essas é necessária a fidelidade histórica. Foi o que eu fiz neste livro, convindo dizer que tudo aqui se refere ao clero do lugar e do tempo. (p. 430-431)

Concluindo, assim, com a análise desse *topos* caro ao poema herói-cômico de temática anticlerical, vimos como Machado de Assis deixou registrada a sua

⁴² Não se pode deixar de assinalar aqui a idéia de Raimundo Magalhães Júnior (1958) de que *O Almada* pode ser – assim como *O Garatuja*, romance posto à venda em 1873 no qual José de Alencar versa sobre o mesmo tema do poema machadiano – uma sátira indireta à célebre ‘questão dos bispos’, ocorrida no mesmo ano de 1873, sobre a qual Machado teria publicado uma crônica na *Semana ilustrada*. Embora não passe de uma asserção hipotética – é a partir daí, inclusive, que Magalhães Júnior (1958: 134) afirma ter sido *O Almada* composto por Machado “ao redor de 1873”, datação a nosso ver possível, mas não necessariamente pelas razões colocadas pelo crítico –, tem sua lógica interna.

compreensão – carnavalesca – do carnaval e do riso em duas crônicas da década de 1890, e como transpunha tal compreensão à literatura. Trilhando percurso inverso, pudemos comprovar em nossa análise dos elementos paródicos e carnavalizantes de *O Almada* que muito do que Machado iria desenvolver naquelas crônicas tanto sobre o carnaval quanto sobre o riso já estava presente no poema herói-cômico, e também em romances como *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba* – e, posteriormente, em *Dom Casmurro* e *Esau e Jacob* –, o que nos permite concluir que ao longo de pelo menos três décadas a transposição das imagens carnavalescas ao texto literário norteou a obra de Machado de Assis.

Considerações finais

O presente trabalho demonstrou a importância que o discurso paródico e a aproximação carnavalesca do alto e do baixo, do sublime e do grotesco, do épico e do cômico, representam para parte significativa da poesia machadiana, através de um estudo na medida do possível aprofundado dos poemas *Pálida Elvira* e *O Almada*, os quais, juntamente com as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, na seara da prosa, se integram àquilo que denominamos ‘tradição herói-cômica’. Para chegar a esse resultado, dividimos a nossa tese em três capítulos:

No primeiro, examinamos, à luz de Bakhtin, o desenvolvimento da paródia nos principais gêneros carnavalizados da Antigüidade greco-latina, da Idade Média e do Renascimento, mostrando de que forma o teórico russo define a ‘carnavalização da literatura’; debatemos, também, o conceito de ironia, não só do ponto de vista bakhtiniano, mas sob a ótica de, entre outros autores, Umberto Eco e Beth Brait, assim como analisamos a paródia e alguns de seus correlatos enquanto discurso. O desenvolvimento desse primeiro capítulo nos permitiu apresentar sob bases sólidas os conceitos de paródia e carnavalização.

No segundo capítulo, expusemos a teoria machadiana da epopéia moderna, a qual inclui o hibridismo como princípio composicional, uma vez que, para Machado de Assis, a epopéia de seu tempo só poderia lograr êxito quando mesclasse o nacional e o estrangeiro, o antigo e o moderno, consórcio que, segundo Machado, deveria estar encarnado na representação do herói épico. Vimos que Enylton de Sá Rego (1989: 165) encontrou traços desse herói no ‘defunto-autor’ Brás Cubas, porque, na sua ótica, as *Memórias póstumas de Brás Cubas* não são outra coisa senão uma “re-escritura cômica do épico”. Antes de Brás Cubas, porém, Machado já delineara o protótipo do herói épico moderno em *Pálida Elvira*, cujo protagonista, gravitando entre o Ulisses da *Odisséia*, o Heitor da *Ilíada* e o folhetinesco herói byroniano, encarna a idéia de Machado (1997, v. III: 914) de que “há alguma coisa que liga, através dos séculos, Homero e Lord Byron, alguma coisa inalterável, universal e comum, que fala a todos os homens e a todos os tempos”. Após análise cuidadosa das características mais acentuadas de *Pálida Elvira* – a aproximação grotesco-carnavalizada do cômico e do épico, do poético e do prosaico, a apropriação de obras alheias com fins paródicos, a digressão, o discurso humorístico –, concluímos que o poema, ao contrário do que sobre ele escreveram, entre outros críticos, César Leal e Mario Curvello, estará filiado ao

poema-miscelânea de linhagem byrônico-azevediana. Esta filiação, até onde pudemos pesquisar, não foi jamais documentada pela fortuna crítica de Machado de Assis.

Ainda no segundo capítulo, procuramos refutar a afirmativa de Mario Curvello (1982: 483) de que *Pálida Elvira* fosse “esteticamente sem unidade”, recorrendo, para isso, à definição de *humour* tal qual oferece Luigi Pirandello no célebre *O humorismo*, assim como ao conceito mais amplo de grotesco, no intuito, também, de assinalar as semelhanças e diferenças – mais semelhanças que diferenças – entre o poema-miscelânea, o poema herói-cômico e os gêneros carnavalizados do sério-cômico, sobretudo a sátira menipéia ao estilo de Luciano.

No terceiro e último capítulo, destinado à análise dos elementos paródicos e carnavalizantes de *O Almada*, fizemos, num primeiro momento, uma breve exposição histórico-crítica do gênero a que está filiado, o poema herói-cômico, privilegiando as obras apontadas pelo próprio Machado de Assis como sendo os modelos de seu poema, *Le lutrin*, de Boileau, e *O hissope*, de António Dinis da Cruz e Silva. Na ocasião, vimos por que Machado reclamava a primazia do gênero ‘poema herói-cômico’ no Brasil para si, muito embora Silva Alvarenga e Francisco de Melo Franco houvessem publicado, décadas antes, seus respectivos poemas herói-cômicos *O desertor* e *Reino da estupidez*. Em seguida, analisamos duas crônicas escritas por Machado de Assis na década de 1890, nas quais deixa registrada a sua compreensão tanto do carnaval quanto do riso, intentando, com isso, mostrar de que forma o autor transpunha tal compreensão para o texto literário. Vimos, também, como em seu poema herói-cômico Machado parodia (1) as principais características da epopéia, tais como *invocação*, *argumento*, *dedicatória* e *desenvolvimento*, além da linguagem elevada típica do poema épico, com seus epítetos e suas analogias, para narrar acontecimentos triviais; 2) parodia temas e idéias da literatura e da vida social de sua época, como o comprovaram as análises dos episódios da assuada e de Cardoso e Brígida, únicos trechos do poema publicados em vida do autor; e 3) parodia textos definidos através de citações não-literais, o que pudemos verificar pela transcrição de versos truncados da *Ilíada*, da *Eneida*, da *Divina commedia* e de *Os lusíadas*. Quanto aos elementos carnavalizantes estudados – o mundo às avessas, o fantástico experimental, a imagem da festa, a imagem do riso, a representação do sonho e a imagem anticlerical do banquete –, vimos que muitos deles se encontram fixados tanto na estrutura profunda das imagens quanto na superfície temática de *O Almada*, tornando-se por isso indispensável a sua compreensão para a boa leitura do poema.

Trilhado esse percurso, concluímos que “chaves importantes para novos estudos” sobre a “enorme e inesgotável obra narrativa” de Machado podem ser, de fato, encontradas em sua poesia, como a isso se referiu Jorge Ruedas de La Serna (2003: 10-12) em breve análise comparatista entre *O desertor*, de Silva Alvarenga, e *O Almada*, de Machado de Assis, na qual observa:

Tanto *O desertor* quanto *O Almada* pertencem a essa índole de obras que, por longo tempo, permanecem sepultadas, mas que, pelas poderosas correntes subterrâneas da cultura que as nutrem, um dia saem à flor da terra e que, como escreve um crítico moderno, costumam dar-nos, melhor que outras obras maiores, as chaves de uma literatura.

Com a análise dos processos alusivos e da mescla estilística dos dois poemas machadianos aqui estudados, acreditamos ter encontrado algumas dessas chaves. Consciente, porém, de que não esgotamos, nem de longe, o problema, esperamos que novos estudos sobre a poesia machadiana sejam empreendidos e nos revelem a riqueza inquestionável que nela subjaz.

Referências bibliográficas

- ABDIEL. Bibliografia. In: MACHADO, Ubiratan. *Machado de Assis: roteiro da consagração*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003. p. 135-138.
- ABRAMO, Cláudio Weber. Uma infelicidade machadiana. *D. O. Leitura*. 36-50, set. 1999.
- AGENO, Franca. Introduzione. In: PULCI, Luigi. *Morgante*. A cura de Franca Ageno. Milano, Napoli: Riccardo Ricciardi, 1955. p. VII-XXX.
- ALBERTI, Verena. *O riso e o risível: na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: FGV, 1999.
- ALIGHIERI, Dante. *La divina commedia – Inferno*. Milano: Rizzoli Editore, 1949.
- ALVARENGA, Silva. *O desertor: poema herói-cômico*. Edição preparada por Ronald Polito. Campinas, SP: UNICAMP, 2003.
- ALVES, Cilaine. *O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: Edusp: Fapesp, 1998.
- ARAÚJO, Hiram. *Carnaval: seis milênios de história*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.
- ARISTÓTELES. Poética. In: _____. *Os pensadores*. Tradução de Eudoro de Souza e outros. São Paulo: Abril Cultural, 1973. p. 439-533.
- ASSIS, Machado de. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Jackson, 1957a, v. 18.
- _____. *Poesias completas*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1977. (Edições críticas das obras de Machado de Assis, v. 7).
- _____. *Crítica literária*. Rio de Janeiro: Jackson, 1957b, v. 29.
- _____. *Obra completa*. Organizada por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, 3 v.
- AZEREDO, Magalhães de. Quincas Borba. In: MACHADO, Ubiratan. *Machado de Assis: roteiro da consagração*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003. p. 167-175.
- AZEVEDO, Álvares de. *Obra completa*. Organização: Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 2ª ed. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____. *Questões de literatura e de estética (A teoria do romance)*. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini e outros. 4ª ed. São Paulo: UNESP/ HUCITEC, 1998.

_____. Apontamentos 1970-1971. In: _____. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 369-397.

BANDEIRA, Manuel. O poeta. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Organizada por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, 3 vols. V. III. p. 11-14.

BARBOZA, Onédia Célia de Carvalho. *Byron no Brasil: traduções*. São Paulo: Ática, 1974 (Coleção Ensaios, 12).

BARRETO Filho. O Romancista. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Organizada por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, 3 vols. V. I. p. 97-114.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. Diana Pessoa de Barros e José Luiz Fiorin (orgs.). São Paulo: Edusp, 1994. p. 1-9. (Ensaios de Cultura, 7).

BARROSO, Ivo. “O corvo” e suas traduções. In: POE, Edgar Allan. “*O corvo*” e suas traduções. Organização de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Lacerda, 1998. p.13-24.

BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre arte*. Tradução de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário, 1998.

BELLEI, Sérgio Prado. “The Raven”, by Machado de Assis. *Ilha do desterro*, 17: 47-62. 1987.

BERGSON, Henri: *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

BLOOM, Harold. *Los poetas visionarios del Romanticismo ingles*. Trad. de M. Antolín. Barcelona: Barral Editores, 1974.

BOILEAU, Nicolas. *Le lutrin – L’art poétique*. 19^e édition. Paris: Larousse, 1945.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A poética do Hipocentauro: literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

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

BRAYNER, Sonia. As metamorfoses machadianas. In: _____. *Labirinto do espaço romanesco: tradição e renovação da literatura brasileira, 1880-1920*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979.

BRITTO, Paulo Henriques. O romântico neoclássico. In: BYRON, George Gordon. *Beppo: uma história veneziana*. Tradução de Paulo Henriques Britto. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003. p. 9-45.

_____. Posfácio. In: BYRON, George Gordon. *Beppo: uma história veneziana*. Tradução de Paulo Henriques Britto. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003. p. 149-155.

BYRON, George Gordon. *Poetical works*. Edited by Frederick Page. Oxford: Oxford University Press, 1970.

_____. *The major works*. Edited by Jerome J. McGann. Oxford: Oxford University Press, 2000.

CABRIÃO: *semanário humorístico editado por Angelo Agostini, Américo de Campos e Antônio Manoel dos Reis: 1866-1867*. Introdução de Délio Freire dos Santos. 2ª ed. rev. e ampl. São Paulo: UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

CALDWELL, Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

CÂMARA JR., J. Mattoso. Machado de Assis e “O corvo” de Edgar Poe. In: _____. *Ensaaios machadianos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1979. p. 109-124.

CAMILO, Vagner. *Risos entre pares: poesia e humor românticos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, 1997. (Ensaaios de cultura 13)

CAMÕES, Luís de. *Os lusíadas*. Porto: Lello & Irmão Editores, 1980.

CAMPOS, Haroldo de. Edgar Allan Poe: uma engenharia de avessos. *Colóquio/Letras*, 3: 5-16, set. 1971.

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

_____. *Qohélet (Eclesiastes)*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. Para transcriar a *Ilíada*. In: HOMERO. *A ira de Aquiles: canto I da Ilíada de Homero*. Tradução de Haroldo de Campos e Trajano Vieira. São Paulo: Nova Alexandria, 1994. p. 9-28.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 5ª ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.

CARPEAUX, Otto Maria. Uma fonte da filosofia de Machado de Assis. In: _____. *Vinte e cinco anos de literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

CARVALHO, Ronald de. Álvares de Azevedo e a poesia da dúvida. In: AZEVEDO, Álvares de. *Obra completa*. Organização: Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 49-53.

CORÇÃO, Gustavo. Apresentação. In: ASSIS, Machado de. *Machado de Assis: romance*. 4ª ed, rev. e ampl. Rio de Janeiro: Agir, 2002. p. 13-32.

- CORREIA, Raimundo. *Poesias completas*. Organização, prefácio e notas de Múcio Leão. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1948, 2v.
- COUTINHO, Afrânio. Machado de Assis na literatura brasileira. In: ASSIS, Machado de. *Obras completas*. Organizada por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, 3 vols. V. I. p. 23-65.
- COX, Harvey. *A festa dos foliões*. Tradução de Edmundo Binder. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1974.
- CRUZ E SILVA, António Dinis da. *O hissopo*. Porto: Editorial Domingos Barreira, 1966.
- CURTIUS, E. Robert. *Literatura européia e Idade Média latina*. Tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec: Edusp, 1996. (Linguagem e Cultura 21).
- CURVELLO, Mario. Falsete à poesia de Machado de Assis. In: BOSI, Alfredo *et alli*. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982. p. 477-496.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DEL PRIORE, Mary Lucy. *Festas e utopias no Brasil colonial*. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- DENTITH, Simon. *Parody*. London: Routledge, 2000.
- DISTANTE, Carmelo. Apresentação. In: LEOPARDI, Giacomo. *Opúsculos morais*. Tradução e notas de Vilma De Katinszky de Souza. São Paulo: HUCITEC, Instituto Italiano di Cultura, Instituto Cultural Ítalo-brasileiro, 1992. p. 11-41.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. Bobók. In: BEZERRA, Paulo. *Dostoiévski: "Bobók"*. Tradução e análise do conto. São Paulo: Ed. 34, 2005. p. 13-38.
- DUARTE, Urbano. Memórias póstumas de Brás Cubas. In: MACHADO, Ubiratan. *Machado de Assis: roteiro da consagração*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003. p. 133-134.
- ECLESIASTES. Tradução do Pe. Antonio Pereira de Figueiredo. São Paulo: José Olympio Editora, 1950.
- ECO, Umberto. *Pós-escrito a O Nome da Rosa*. Tradução de Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- _____. Los marcos de la "libertad" cómica. In: *¡Carnaval!*. Traducción de Mônica Mansour. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- _____. Ironia intertextual e níveis de leitura. In: _____. *Sobre a literatura*. Tradução de Eliana Aguiar. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2003. p. 199-218.

- ELIOT, T.S. *Poemas – Poems: 1910-1930*. Tradução de Idelma Ribeiro de Faria. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1985.
- ERASMO de Rotterdam. *Elogio da loucura*. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FACIOLI, Valentim. *Um defunto estrambótico: análise e interpretação das Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Nankin Editorial, 2002.
- FERREIRA, Eliane Fernanda Cunha. *Para traduzir o século XIX: Machado de Assis*. São Paulo: Annablume; Rio de Janeiro: ABL, 2004.
- FERREIRA, Felipe. *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- FIELDING, Henry. *Joseph Andrews & Shamela*. London: Penguin Books, 1999.
- FIKER, Raul. *Mito e paródia: entre a narrativa e o argumento*. Araraquara: FCL/Laboratório Editorial/ UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2000.
- FONSECA, Joaquim da. *Caricatura: a imagem gráfica do humor*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.
- FRANCO, Francisco de Melo. *Reino da estupidez*. São Paulo: Editora Giordano, 1995.
- FREITAS, Maria Eurides Pitombeira de. *O grotesco na criação de Machado de Assis e Gregório de Matos*. Rio de Janeiro: Presença, 1981.
- FRYE, Northrop. *Fables of identity: studies in poetic mythology*. New York, Harcourt, Brace & World, Inc., 1963.
- _____. *Anatomia da crítica*. Tradução de Péricles Eugenio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- GHIRARDI, Pedro Garcez. Loucura e razão no Orlando Furioso. In: ARIOSTO, Ludovico. *Orlando Furioso*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. p. 7-47.
- GLEDSON, John (org. e notas). *A semana*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- _____. Os contos de Machado de Assis: o machete e o violoncelo. In: ASSIS, Machado de. *Contos: uma antologia*. Seleção, introdução e notas de John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, 2 v. V 1. p. 15-55.
- GOMES, Eugenio. *Espelho contra espelho*. São Paulo: Progresso Editorial, 1949.
- GRIECO, Agripino. Álvares de Azevedo. In: AZEVEDO, Álvares de. *Obra completa*. Organização: Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 46-49.
- HIPPOCRATE. *Sur le rire et la folie*. 4^e édition. Préface, traduction et notes d'Yves Hersant. Paris: Editions Rivages, 2001.

- HOMERO. *Odisséia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.
- _____. *Ilíada*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Atena Editora, s.d.
- _____. *Poemetos e fragmentos*. Tradução, introdução e notas de Pe. M. Alves Correia. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1947.
- HORÁCIO. Arte poética. In: *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. 7ª ed. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 53-68.
- HUGO, Victor. Préface (extrait de *William Shakespeare*). In: RABELAIS, François. *Gargantua*. Établi et annoté par Pierre Michel. Paris: Éditions Gallimard, 1965.
- _____. *Do sublime e do grotesco (tradução do prefácio de Cromwell)*. 2ª ed. Tradução e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- HUTCHEON, Linda. Ironie et parodie: stratégie et structure. *Poétique*, Paris, Seuil, 36: 467-477, 1978.
- _____. Ironie, satire, parodie. *Poétique*, Paris, Seuil, 46: 140-155, 1981.
- _____. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Porto: Edições 70, 1985.
- IVANOV, V.V. La teoría semiótica del carnaval como la inversión de opuestos bipolares. In: *¡Carnaval!* Traducción de Mônica Mansour. México: Fondo de cultura económica, 1989. p. 21-47.
- JENNY, Laurent. A estratégia da forma. *Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, 1979. p. 5-49.
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986. (Stylus 6)
- KIERKEGAARD, S.A. *O conceito de ironia - constantemente referido a Sócrates*. Apresentação e tradução de Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis: Vozes, 1991.
- KOTHE, Flávio R. Paródia & Cia. *Tempo brasileiro*, 62: 97-113, jul./set. 1980.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LAMARTINE, Alphonse de. *Nouvelles méditations poétiques*. Paris: Hachette, 1892.
- LA SERNA, Jorge Ruedas de. Apresentação. In: ALVARENGA, Silva. *O desertor: poema herói-cômico*. Edição preparada por Ronald Polito. Campinas, SP: UNICAMP, 2003. p. 9-13.
- LEAL, César. Machado de Assis – poeta. In: _____. *Os cavaleiros de Júpiter*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Recife: FUNDARPE, 1986. p. 107-126.

- LEOPARDI, Giacomo. *Opúsculos morais*. Tradução e notas de Vilma De Katinszky de Souza. São Paulo: HUCITEC, Istituto Italiano di Cultura, Instituto Cultural Ítalo-brasileiro, 1992.
- LUCIEN. *Oeuvres complètes*. Traduction nouvelle avec notice et notes par Émile Chambry. Paris: Garnier Frères, s.d., 3 vols.
- MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Machado de Assis desconhecido*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.
- _____. *Ao redor de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.
- MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*. Tradução de Marco Aurélio de Moura Matos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- _____. A biblioteca de Machado de Assis. In: JOBIM, José Luís (org.). *A biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Topbooks, ABL: 2001. p. 21-90.
- MAYA, Alcides. *Machado de Assis: algumas notas sobre o humour*. Rio de Janeiro: Livraria Editora Jacintho Silva, 1912.
- MERQUIOR, José Guilherme. Gênero e estilo nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*. *Colóquio/Letras*, 8: 12-20, jul. 1972.
- _____. Álvares de Azevedo. In: AZEVEDO, Álvares de. *Obra completa*. Organização: Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 96-98.
- MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- McGANN, Jerome J. Notes. In: BYRON, George Gordon. *The major works*. Edited by Jerome J. McGann. Oxford: Oxford University Press, 2000. p. 1021-1076.
- MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936.
- MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003.
- MONTAIGNE, Michel de. *Essays*. Paris: Nelson Editeurs, 1935, 3 v.
- MOOG, Viana. *Heróis da decadência: Petrônio, Cervantes e Machado de Assis*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- MORSON, Gary Saul. Parody, History, and Metaparody. In: *Rethinking Bakhtin: extensions and challenges*; edited by Gary Saul Morson and Caryl Emerson. Illinois: Northwestern University Press, 1989. p. 63-86.
- MOSER, Walter. A paródia: moderno, pós-moderno. *Remate de Males*, Campinas, 13: 133-145, 1992.

- MUECKE, D.C. *Ironia e o irônico*. Tradução de Geraldo Gerson de Sousa. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- MUSSET, Alfred de. *Premières poésies*. Introduction, avertissement, relevé des variantes et notes par Maurice Allem. Paris: Garnier Frères, 1967.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Bocage. São Paulo: Hedra, 2000.
- PAES, José Paulo. Sterne ou o horror à linha reta. In: STERNE, Laurence: *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. 2ª ed. corrigida. Tradução, introdução e notas de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 7-38.
- PEIXOTO, Afrânio. *Humour – ensaio de breviário nacional de humorismo*. Rio de Janeiro; São Paulo; Porto Alegre: W.M. Jackson, 1947.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie. *Introduction à l'intertextualité*. Paris: Dunod, 1996.
- PIRANDELLO, Luigi. *O humorismo*. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Experimento, 1996.
- PLATÃO. *O banquete – Apologia de Sócrates*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 2ª ed. rev. Belém: EDUFPA, 2001.
- PLUTARQUE. *Les vies des hommes illustres*. Traduites en français par Ricard. Paris: Garnier Frères, s.d., 4 vols.
- POLITO, Ronald. Introdução. In: ALVARENGA, Silva. *O desertor: poema heróico-cômico*. Edição preparada por Ronald Polito. Campinas, SP: UNICAMP, 2003. p. 15-55.
- PREVITERA, Carmelo. *La poesia giocosa e l'umorismo: dal secolo XVII ai giorni nostri*. Milano: Casa Editrice Dottor Francesco Vallardi, 1942.
- PROPP, Vladímir. *Comicidade e Riso*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.
- PULCI, Luigi. *Morgante*. A cura de Franca Ageno. Milano, Napoli: Riccardo Ricciardi, 1955.
- RABELAIS, François. *Gargântua e Pantagruel*. Tradução de David Jardim Júnior. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991, 2 v.
- ROMERO, Sílvio. *Machado de Assis: estudo comparativo de literatura brasileira*. Campinas: Editora da Unicamp, 1992. (Coleção Repertórios)
- _____. Álvares de Azevedo. In: AZEVEDO, Álvares de. *Obra completa*. Organização: Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 26-43.
- _____. Poesias completas. In: MACHADO, Ubiratan. *Machado de Assis: roteiro da consagração*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003. p. 254-257.

- ROSA, Gama. Papéis Avulsos. In: MACHADO, Ubiratan. *Machado de Assis: roteiro da consagração*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003. p. 140-145.
- SÁ REGO, Enylton José de. *O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. São Paulo: Forense Universitária, 1989.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. 5ª ed, 2ª reimp. São Paulo: Ática, 2002. (Princípios 1)
- SCHILLER, F. *Poésies*. Traduites par M. X. Marmier. 4^e édition. Paris: Charpentier, 1871.
- _____. *Poésies*. Traduction nouvelle par Ad. Ragnier. Paris: Hachette, 1873.
- SCHNAIDERMAN, Boris. *Dostoiévski: prosa e poesia*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- SÊNECA. Apocoloquintose do divino Cláudio. In: EPICURO, LUCRÉCIO, CÍCERO, SÊNECA, MARCO AURÉLIO. *Os pensadores*. Tradução de Giulio Davide Leoni e outros. São Paulo: Abril Cultural, 1973. p. 259-270.
- SERRA, Joaquim. Folhetim. In: MACHADO, Ubiratan. *Machado de Assis: roteiro da consagração*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003. p. 71-73.
- SHAKESPEARE, William. *Complete works*. Edited by Stanley Wells and Gary Taylor. Oxford: Clarendon Press, 1988.
- SODRE, Muniz-PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.
- SPINA, Segismundo. *A cultura literária medieval*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997.
- STERNE, Laurence. *Uma viagem sentimental através da França e da Itália*. Tradução de Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.
- SWIFT, Jonathan. *As viagens de Gulliver*. Tradução e notas de Therezinha Monteiro Deutsch. São Paulo: Nova Cultural, 2003.
- TASSONI, Alessandro. *La secchia rapita (redazione definitiva)*. Edizione critica a cura di Ottavio Besomi. Padova: Antenore, 1990. (Medioevo e Umanesimo 76)
- TEIXEIRA, Múcio. Poesias completas. In: MACHADO, Ubiratan. *Machado de Assis: roteiro da consagração*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003. p. 235-242.
- TINHORÃO, José Ramos. *A imprensa carnavalesca no Brasil: um panorama da linguagem cômica*. São Paulo: Hedra, 2000a.
- _____. *As festas no Brasil colonial*. São Paulo: Editora 34, 2000b.

VERÍSSIMO, José. O Sr. Machado de Assis. In: MACHADO, Ubiratan. *Machado de Assis: roteiro da consagração*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003. p. 153-161.

VIANNA, Glória. Revendo a biblioteca de Machado de Assis. In: JOBIM, José Luís (org.). *A biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Topbooks, ABL, 2001. p. 99-247.

VIRGÍLIO. *Geórgicas - Eneida*. Tradução de António Feliciano de Castilho e Manuel Odorico Mendes. Rio de Janeiro; São Paulo; Porto Alegre: W.M. Jackson, 1956.

VIZIOLI, Paulo. *A literatura inglesa medieval*. São Paulo: Nova Alexandria, 1992.

WRIGHT, Thomas. *Histoire de la caricature et du grotesque dans la littérature et dans l'art*. 2^e édition. Traduction d'Octave Sachot. Paris: A. Delahays, 1875.

Índice de autores

A

ABDIEL – 90.

ABRAMO, Cláudio Weber – 77n.

ABREU, Capistrano de – 84.

ABREU, Casimiro de – 89.

ACKERMANN, Mme. – 43.

AGENO, Franca – 63.

AGOSTINHO, Sto. – 21.

AGOSTINI, Angelo – 121, 173, 174, 175.

ALBERTI, Verena – 32n, 106.

ALENCAR, José de – 72, 91, 175n.

ALIGHIERI, Dante – 105, 141, 142.

ALMEIDA, Francisco Otaviano de – 71, 77.

ALMEIDA, M. Antônio de – 121n.

ALMEIDA, Pires de – 73.

ALVARENGA, M. I. da Silva – 106, 115, 116, 117, 178, 179.

ALVES, Castro – 56.

ALVES, Cilaine – 68n, 69, 74, 105.

ANTÍSTENES – 20, 21.

APULEIO – 20, 165, 166.

ARAÚJO, Hiram – 121n, 156.

ARCOLEO, Giorgio – 93.

ARIOSTO, L. – 62n, 63, 64, 109, 136.

ARISTÓFANES – 47, 144.

ARISTÓTELES – 17, 36, 60, 129, 130.

ATENEU – 131.

AZEREDO, Magalhães de – 90, 91.

AZEVEDO, Álvares de – 63, 68, 69, 70, 71, 72, 105, 135, 173.

B

BAKHTIN, M. – 12, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 40, 41, 42, 43, 46, 52, 53, 54, 103, 122, 123, 125, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 150, 161, 162, 163, 167, 173n, 176, 177.

BALL, Allan P. – 97.

BANDEIRA, Manuel – 12.

BARBOZA, Onédia C. de Carvalho – 65, 67, 71, 73n.

BARRETO Filho – 96.

BARROS, Diana Luz Pessoa de – 40.

BARROSO, Ivo – 77n.

BAUDELAIRE, C. – 103, 104, 146.

BECKSON-GANZ – 43.

BERGSON, Henri – 48, 49.

BELLEI, Sérgio Prado – 77n.

BERNI, Francesco – 63, 64, 66.

BERTRAND, Dominique – 33.

BICKERMAN, Elias – 151.

BILAC, Olavo – 89.

BLOOM, Harold – 65, 66, 67, 88.

BOCCACCIO, Giovanni – 31, 63, 165.

BOÉCIO – 20, 35.

BOIARDO, M. Maria – 63, 66, 109.

BOILEAU, Nicolas – 62n, 107, 109, 110, 111, 112, 113, 115, 118, 119, 124, 134, 136, 139, 163n, 167, 168, 178.

BORISTENES, Bión de – 20, 21.
 BRANDÃO, J. Lins – 125n, 152.
 BRAIT, Beth – 16, 36, 38, 40, 177.
 BRAYNER, Sonia – 10, 151.
 BRITTO, Paulo Henriques – 65n, 66, 71.
 BRUNO, Giordano – 94.
 BURTON, Robert – 22.
 BYRON, Lord – 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 81, 82, 83, 85, 86, 88, 105, 177.

C

CALDWELL, Helen – 59, 74.
 CALLOT, Jacques – 102, 105.
 CÂMARA JR., J. Mattoso – 77n.
 CAMILO, Vagner – 68n.
 CAMÕES, Luís de – 99n, 143.
 CAMPOS, Américo de – 173.
 CAMPOS, Haroldo de – 35, 77n, 131, 150, 151.
 CANDIDO, Antonio – 68n, 69, 111, 113, 116.
 CANTONI, Alberto – 93.
 CARPEAUX, Otto Maria – 153.
 CARRACCI, Annibale – 31.
 CARVALHO, Ronald de – 105.
 CASTI, Giambattista – 66.
 CATULO – 57.
 CELSO, Afonso – 119.
 CERVANTES, Miguel de – 31, 59n, 61, 62, 162, 165.
 CHATEAUBRIAND, F. R. – 82, 149, 150, 152, 153, 154.
 CHAUCER, Geoffrey – 50, 51.

CHÉNIER, Andre – 57.
 CHKLÓVSKI, Vítor – 21.
 CÍCERO – 36.
 COLERIDGE – 66.
 CORÇÃO, Gustavo – 150.
 CORREIA, Raimundo – 43, 77n, 88.
 COUTINHO, Afrânio – 162.
 COX, Harvey – 29.
 CRISÓSTOMO, São João – 130.
 CRUZ E SILVA, António Dinis da – 62n, 107, 112, 113, 114, 115, 116, 117n, 119, 136, 139, 167, 168, 173, 175, 178.
 CURTIUS, Ernst Robert – 18, 19, 144, 149, 166, 167.
 CURVELLO, Mario – 73, 74, 75, 76, 77, 101, 177, 178.

D

DAMATTA, Roberto – 157.
 DE MAISTRE, Xavier – 11, 73, 84.
 DEL PRIORE, Mary Lucy – 156, 158.
 DEMÓCRITO – 33, 129, 130, 160.
 DEMÓSTENES – 36.
 DENTITH, Simon – 143n.
 DIAS, Gonçalves – 89.
 DICKENS, Charles – 53, 93.
 DIDEROT, Denis – 22.
 DISTANTE, Carmelo – 153.
 DOSTOIEVSKI, F. – 35, 126n.
 DRYDEN, John – 43.
 DU TERRAIL, Ponson – 58, 59, 81, 82.
 DUARTE, Urbano – 90.
 DUCHAMP, Marcel – 54.
 DUMAS FILHO, Alexandre – 77.

E

ECO, Umberto – 16, 28, 38, 39, 40, 145, 146, 147, 148, 177.
 ELIOT, T.S. – 50, 51.
 EMPÉDOCLES – 126.
 EPICTETO – 21.
 ERASMO de Rotterdam – 21, 23, 107, 151, 165.
 ESPRONCEDA – 105.
 ÉSQUILO – 129n.
 EURÍPIDES – 57.

F

FACIOLI, Valentim – 10, 86.
 FÉNELON, François – 60.
 FERREIRA, Eliane F. C. – 77.
 FERREIRA, Felipe – 121.
 FICHTE, J. G. – 93.
 FIELDING, Henry – 11, 59, 60, 61, 62, 66, 93.
 FIKER, Raul – 134.
 FISCHART, Johann – 101.
 FOLENGO, Teofilo – 24, 109.
 FONSECA, Joaquim da – 46, 47n, 48.
 FORTUNATO – 166.
 FOSCOLO, Ugo – 94.
 FRANCO, Francisco de Melo – 115, 116, 117, 178.
 FREITAS, Maria E. P. de – 119.
 FRERE, John Hookham – 63, 64.
 FRIEDRICH, Hugo – 105.
 FRYE, Northrop – 20, 22, 62n.

G

GAMA, Luiz – 175.
 GARRETT, Almeida – 72, 84.

GAUTIER, Théophile – 104.
 GÉLIO, Aulo – 131.
 GENETTE, Gérard – 134, 143.
 GHIRARDI, Pedro Garcez – 63, 64.
 GIUSTI, Giuseppe – 94.
 GLEDSON, John – 10, 11, 124.
 GOETHE, J. W. – 68.
 GOMES, Eugenio – 11.
 GÓNGORA, Luis de – 73, 88.
 GRIECO, Agripino – 105.
 GUIMARÃES, Bernardo – 91.
 GUIMARÃES, Pinheiro – 71.

H

HEGEL, G. W. Friedrich – 38.
 HEINE, Heinrich – 37, 105.
 HENAU, Victor – 44.
 HERÁCLITO – 160.
 HIPÓCRATES – 129, 130.
 HOFFMAN, E. T. A. – 22.
 HOGARTH, William – 34.
 HOMERO – 17, 53, 57, 58, 59, 60, 66, 68, 70, 83, 109, 116, 125, 129, 131, 132, 133, 136, 138, 160, 172, 177.
 HORÁCIO – 19, 66, 102.
 HUGO, Victor – 57, 68n, 104, 105, 129n.
 HUTCHEON, Linda – 16, 35, 50, 51, 52, 55, 143.

I

ISAÍAS – 129n.
 IVANOV, V.V. – 64n, 133.

J

JENKS, Charles – 38.
 JENNY, Laurent – 141, 142.

JERÔNIMO, São – 151.

JOSÉ, Antonio – 56, 117n.

K

KAYSER, W. – 101, 103, 105, 161n.

KIERKEGAARD, S.A. – 37.

KOLLER, H. – 41.

KOTHE, Flávio R. – 42.

KRISTEVA, Julia – 40.

L

LA SERNA, Gómez de – 105.

LA SERNA, Jorge Ruedas de – 179.

LALLI, Giovan Battista – 109.

LAMARTINE, Alphonse de – 76, 77, 78, 80, 81, 98.

LEAL, César – 15, 73, 88, 89, 177.

LEOPARDI, Giacomo – 93, 94, 153.

LIPPI, Lorenzo – 109.

LOHFINK, N. – 151.

LUCIANO de Samósata – 11, 13, 20, 21, 22, 56, 67n, 98, 107, 111, 124, 125, 126, 127, 129, 130, 144, 154, 157n, 163n, 165, 178.

LUÍS, Pedro – 77.

LUZ, J. – 67.

M

MACEDO, Joaquim M. de – 91, 116, 121n.

MACHADO, Ubiratan – 89n.

MACRÓBIO – 131.

MAGALHÃES, Gonçalves de – 89.

MAGALHÃES JR., R. – 141, 175n.

MAGGI, Vincenzo – 94.

MALTA, Guilherme – 57.

MANN, Thomas – 35.

MANZONI – 39, 94.

MARMIER, M. X. – 81.

MASSA, Jean-Michel – 15, 18n, 71, 72, 73, 81n, 150n, 171n.

MAYA, Alcides – 96, 100, 101, 119.

MENDES, Odorico – 139.

MENESES, Ferreira de – 70.

MENIPO – 20, 111, 125, 126, 131, 151.

MERQUIOR, José Guilherme – 11, 69.

MESQUITA, Ary de – 13, 14.

MEYER, Marlyse – 81.

McGANN, Jerome J. – 66, 67, 73, 74.

MICHELANGELO – 105.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia – 98.

MILTON, John – 66, 105.

MINOIS, Georges – 16, 17, 18, 21, 26, 28, 31, 32, 33, 34, 144, 165.

MOLIÈRE – 33, 56, 92, 117.

MONTAIGNE, Michel de – 102.

MONTESQUIEU – 93.

MORSON, Gary Saul – 49, 50.

MORUS, Thomas – 21.

MÖSER, Justus – 103.

MOSER, Walter – 41, 137.

MUECKE, D.C. – 36, 37, 38.

MUSSET, Alfred de – 68n, 69, 76, 89.

N

NENCIONI, Enrico – 93.

NIETZSCHE, F. – 37.

O

OLIVEIRA, Alberto de – 89.

OVÍDIO – 57, 162.

P

PAES, José Paulo – 61, 62, 119.

PEACOCK – 20.
 PEIXOTO, Afrânio – 96.
 PIÉGAY-GROS, Nathalie – 142n.
 PETRÔNIO – 20.
 PIRANDELLO, Luigi – 13, 47, 48, 56, 92, 93, 94, 95, 100, 101, 178.
 PLATÃO – 36.
 PLUTARCO – 170, 171, 172.
 POE, Edgar Allan – 77n.
 POLITO, Ronald – 116.
 POPE, Alexander – 66, 112.
 PORTA, Carlos – 94.
 PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo – 57, 58.
 PREVITERA, Carmelo – 105, 106.
 PROPP, Vladímir – 47, 48, 50, 103n.
 PULCI, Luigi – 63, 64, 66, 69.

Q

QUINTILIANO – 20, 36.

R

RABELAIS, François – 24n, 31, 32, 62, 93, 128, 129, 130, 131, 133, 144, 160, 161n, 162, 165, 166, 170n.
 RAGNIER, Ad. – 81n.
 REIS, Antônio Manoel dos – 173.
 RICHTER, J. Paul – 93, 104, 106.
 ROCHESTER – 66.
 ROMERO, Sílvio – 12, 92, 96, 98, 105.
 ROSA, Gama – 90.

S

SÁ REGO, Enylton José de – 11, 13, 20, 21, 22, 56, 59, 61, 74, 97, 124, 125, 133, 135, 138, 150, 151, 153, 157n, 177.

SANT'ANNA, Affonso Romano de – 16, 42, 43, 46, 48, 52, 53, 54.
 SCARRON, Paul – 33, 34, 109.
 SCHILLER, F. – 77, 81, 86.
 SCHLEGEL, Friedrich – 37, 93, 101, 104.
 SCHNAIDERMAN, Boris – 21.
 SCHWARZ, Roberto – 86.
 SÊNECA – 20, 107, 123, 124, 165.
 SERRA, Joaquim – 89, 91.
 SHAKESPEARE, William – 31, 44, 46, 68, 72, 92, 135, 165.
 SMOLLET, T. – 62, 66.
 SOARES, Macedo – 84.
 SODRE, M.-PAIVA, R. – 102, 119.
 SÓFRON – 19.
 SOLGER, Karl – 37.
 SÖREL, Charles – 33.
 SOUTHEY, Robert – 66, 67.
 SOUZA, J. Galante de – 14.
 SPINA, Segismundo – 24.
 STAPFER – 96.
 STERN, Daniel – 83.
 STERNE, Laurence – 11, 62, 66, 73, 84, 85, 96, 119.
 SWIFT, Jonathan – 22, 34, 62, 93, 112, 126n, 157n.

T

TAINÉ, Hippolyte – 92, 93, 96.
 TASSONI, Alessandro – 62n, 106, 107, 109, 111, 112, 113, 136, 139.
 TEIXEIRA, Múcio – 12.
 TEOFRASTO – 36.
 THACKERAY, W. M. – 93.

TIBULO – 70.

TIECK, Ludwig – 37, 93.

TINHORÃO, José Ramos – 23, 24, 29,
158.

TWAIN, Mark – 96.

V

VARELA, Fagundes – 70, 89.

VARRÃO (Varro) – 20, 22, 125.

VASARI – 101.

VERÍSSIMO, José – 90, 91.

VESPA – 166.

VILLAVICIOSA, José de – 109.

VIRGÍLIO – 33, 48, 136, 139, 140, 141,
163n, 172.

VITRÚVIO – 101.

VIZIOLI, Paulo – 50, 51n.

VOLTAIRE – 22, 129n, 157n.

W

WARHOL, Andy – 54.

WIELAND – 103.

WILHELM, August – 37.

WHITTER, John Greenleaf – 77.

WORDSWORTH, William – 66.

WRIGHT, Thomas – 18, 27, 29, 47n,
48n, 49, 101, 102, 144, 145.