


unesp  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
**Faculdade de Ciências e Letras**  
**Campus de Araraquara - SP**

**PRISCILA MARIA MENDONÇA MACHADO**

**A *VRBS* NO *COSME VELHO*: ANÁLISE DA  
PRESENÇA DA LITERATURA LATINA EM  
*MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS***

**Araraquara - SP  
2010**

PRISCILA MARIA MENDONÇA MACHADO

**A VRBS NO COSME VELHO: ANÁLISE DA  
PRESENÇA DA LITERATURA LATINA EM  
*MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS***

Dissertação de Mestrado, apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/ Araraquara, como requisito para obtenção do título Mestre.

**Orientador:** Prof. Dr. João Batista Toledo Prado

**Bolsa:** CAPES

ARARAQUARA – SP  
2010

PRISCILA MARIA MENDONÇA MACHADO

**A VRBS NO COSME VELHO: ANÁLISE  
DA PRESENÇA DA LITERATURA LATINA EM  
*MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS***

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre.

**Orientador: João Batista Toledo Prado**

**Bolsa: Capes**

Data da aprovação: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

**MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Presidente e Orientador:** Prof. Dr. João Batista Toledo Prado (UNESP – FCLAr)

---

**Membro Titular:** Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria Celeste Tommasello Ramos (UNESP – IBILCE)

---

**Membro Titular:** Prof. Dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira (UNESP – FCLAr)

**Local:** Universidade Estadual Paulista  
Faculdade de Ciências e Letras  
**UNESP – Campus de Araraquara**

À Literatura, alimento da minha alma, amiga mais presente em todos os momentos, desde a infância. Quem primeiro incentivou, intrigou e instigou minha imaginação e assim permanecerá por muitos anos ainda.

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais que sempre me apoiaram e inspiraram (mesmo que não soubessem). Ao meu irmão, herói da minha infância, modelo que seguirei por toda minha vida. Ao meu orientador, Prof. Dr. João Batista Toledo Prado, meu “pai” acadêmico, pelo carinho, atenção e “puxões de orelha” desde o primeiro ano do curso de Letras. Ao Prof. Dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira, que foi minha banca de qualificação e defesa, o incentivador do meu projeto de Mestrado, um “guia” na minha vida acadêmica (desde a Graduação), pelas idéias que sempre me ofereceu, pelos e-mails que vinham com os artigos e livros mais inimagináveis, mas que foram os mais úteis, pela amizade, acima de tudo. A Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria Celeste Tommasello Ramos, banca da minha defesa, por me ensinar tantas coisas que tornaram possível o meu Mestrado, sempre carinhosa, atenciosa e prestativa. Ao Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan, que além de ter sido importantíssimo durante a minha Graduação, foi essencial na minha banca de qualificação, muita coisa foi esclarecida graças a sua leitura atenciosa e dedicada. Ao Prof. Dr. José Dejalma Dezzoti que a cada encontro que tínhamos me inspirava com sua sabedoria e seus versos. A todos os professores e colegas da área de clássicas que estiveram presentes nas “Semanas de Estudos Clássicos” e com quem aprendi tantas coisas. A todos os professores de Graduação e Pós-graduação que formaram o espírito crítico literário que hoje possuo. Aos amigos que passaram pela minha vida e que ajudaram a formar quem eu sou. Entre eles posso destacar: Bruna (amiga-irmã com quem dividi não apenas o quarto, mas as dúvidas e dificuldades, uma economista que aprendeu muito sobre Literatura Latina e Machado de Assis); Alessandra (Djê, amiga de Graduação que me socorre até hoje em todos os momentos); Aline (dividimos nossas dúvidas literárias e o medo por não passar no Mestrado); Paula; Paola; Bruna e Glória (o que seria do “Abstract” sem vocês?); todos os amigos que fiz com o Coral Rairaram; todas as companheiras com quem morei e ouviam muito sobre Latim (coitadas); Paulo (suas piadas sem-graça me alegam nos momentos mais inesperados); Patricia (companheira fiel desde o primeiro ano de Latim até hoje). À CAPES, pelo apoio e auxílio.

Dos diversos instrumentos utilizados pelo homem, o mais espetacular é, sem dúvida, o livro. Os demais são extensões de seu próprio corpo. O microscópio, o telescópio são extensões de sua visão; o telefone é a extensão de sua voz; em seguida, temos o arado e a espada, extensões de seu braço. O livro, porém, é outra coisa: o livro é uma extensão da memória e da imaginação. (BORGES, 1987, p. 5)

(...) Ramira o encontrou lendo e fazendo anotações a lápis numa tira de papel de seda branco. Perguntou por que lia e escrevia em vez de ir atrás de trabalho.

“Estou trabalhando, mana”, disse tio Ran. “Trabalho com a imaginação dos outros e com a minha.”

Ela estranhou a frase, que algum tempo depois eu entenderia como uma das definições de literatura. (HATOUM, 2006, p. 24)

## RESUMO

A dissertação buscará compreender a presença de alguns textos de Literatura Latina no romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. Esse estudo permitirá identificar as seguintes obras: *Aeneis*, de Virgílio, *Apocolocyntosis*, de Sêneca, *De Vita Caesarum*, de Suetônio, *Metamorphoseon*, de Apuleio, *Carmina*, de Horácio, *Amores* e *Metamorphoseon*, de Ovídio.

No primeiro capítulo, será feita a apresentação da teoria pertinente ao projeto, qual seja, a de *intertextualidade*. A partir do segundo, começará o estudo propriamente dito de cada uma das relações entre texto e intertexto.

O segundo capítulo mostrará a presença de *Metamorphoseon*, de Apuleio. O terceiro capítulo procurará analisar a presença da *Ode 30, III*, de Horácio. A presença de Ovídio no romance será tratada no quarto capítulo. Tais referências são narrados em *Metamorphoseon* e *Amores*. O quinto capítulo abordará mais duas obras latinas: *Apocolocyntosis*, de Sêneca e *De Vita Caesarum*, de Suetônio. O sexto capítulo traz a presença mais forte do poema épico *Aeneis*, de Virgílio.

**Palavras-chave:** Intertextualidade, Machado de Assis, Literatura Latina.

## ABSTRACT

This dissertation aims to comprehend the presence of some texts from the ancient Latin Literature in the novel *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, by the Brazilian novelist Machado de Assis. This study has made possible to identify and point out the following books: *Aeneis*, by Virgil, *Apocolocyntosis*, by Seneca, *De Vita Caesarum*, by Suetonius, *Metamorphoseon*, by Apuleius, *Carmina*, by Horace, *Amores e Metamorphoseon*, by Ovid.

In the first chapter, it will be discussed a theory which is pertinent to the project, that is, *intertextuality*. From the second chapter on, it will begin a study on each one of the relationships between text and intertext.

The second chapter will show the presence of *Metamorphoseon* by Apuleius. The third chapter will analyse the presence of *Ode 30, III*, by Horace. The presence of traits from Ovid in the novel will be dealt with in the fourth chapter. These analyse are narrated in *Metamorphoseon* and *Amores*. The fifth chapter will deal with two more Latin books: *Apocolocyntosis*, by Seneca, and *De Caesarum*, by Suetonius. The sixth chapter emphasizes the influence of *Aeneis*, by Virgil.

**Keywords:** Intertextuality, Machado de Assis, Latin Literature



## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>2. INTERTEXTUALIDADE.....</b>	<b>20</b>
<b>3. METAMORFOSEANDO <i>O ASNO DE OURO</i>: A PRESENÇA DE APULEIO EM <i>MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS</i>.....</b>	<b>34</b>
<b>4. A ESCRITURA: MONUMENTO MACHADIANO.....</b>	<b>43</b>
<b>5. (RE) INSCREVENDO OS MITOS: MACHADO E OVÍDIO.....</b>	<b>52</b>
<b>6. DESPESAS DA CONVERSAÇÃO.....</b>	<b>67</b>
<b>7. <i>ARMA VIRUMQUE CANO. VIR = BRÁS CUBAS?</i>.....</b>	<b>71</b>
<b>8. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>78</b>
<b>9. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>81</b>

## 1. Introdução

Que Stendhal confessasse haver escripto um de seus livros para cem leitores, cousa é que admira e consterna. O que não admira, nem provavelmente consternará é se este outro livro não tiver os cem leitores de Stedhal, nem cinqüenta, nem vinte, e quanto muito dez. Dez? Talvez cinco. Trata-se, na verdade, de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adoptei a forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo. (ASSIS, 1960, p.109)

Tomando por pressuposto a conhecida e sabida asserção de que a literatura latina tem forte e marcada ascendência, direta e indireta, sobre textos posteriores a ela, esta dissertação procurará conduzir um estudo que será pautado pelo levantamento de ocorrências provenientes da tradição literária latina e verificadas num determinado *corpus* da literatura brasileira. O recorte proposto tomará como *corpus* o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis. A escolha de Machado motiva-se pela grande relevância do autor na literatura brasileira, ao passo que a opção por esse romance deve-se pela forte e definida presença de referências à literatura latina que permeiam as peripécias do defunto-autor.

A ideia principal do trabalho pode ser compreendida desde o título, “A *Urbs* no Cosme Velho: análise da presença latina em *Memórias póstumas de Brás Cubas*”. A intertextualidade que pode ser vista nesse romance brasileiro também está indicado no título da dissertação, uma vez que o termo *urbs* tem, aí, presença como metonímia do mundo latino, pois remete ao termo latino (*urbs, urbis*) que significa *cidade*<sup>1</sup>, mas para alguns autores remete por excelência à cidade de Roma, ao passo que Cosme Velho pretende funcionar como metonímia remetendo ao escritor Machado de Assis, uma vez que foi ele o morador mais ilustre do bairro carioca que abrigou vários outros escritores, artistas e compositores, sendo para eles um local de encontro durante o

---

<sup>1</sup> Definição retirada de SANTOS SARAIVA, 2000, p. 1244.

século XIX. O próprio Machado ressalta o valor cultural do bairro em uma crônica (publicada originalmente em *A Semana* de 22 de Setembro de 1895) sobre a morte do conselheiro Tomás Coelho: “A casa era no Cosme Velho. As horas da noite eram ali passadas, entre os seus livros, falando de coisas do espírito, poesia, filosofia, história, ou da vida da nossa terra, anedotas políticas, e recordações pessoais.” (ASSIS, 2008, 1 v., p. 1210)

Impossível negar a presença estrangeira nesta obra machadiana, não só pela frequência, mas também por sua integração no romance machadiano, o que deixa manifesta a complexa capacidade do autor para lidar com os sentidos, pois eles se completam e vêm traduzir o próprio autor em sua obra. Nota-se nessa prática mais que um caráter pedagogizante (característica geralmente relacionada ao intertexto): uma responsabilidade de explorar outras fronteiras e somá-las ao seu mundo.

Vale ressaltar que o narrador machadiano utiliza o processo de empréstimo de outras literaturas e culturas, seja fazendo referência a autores, seja usando citações, procedimentos que acusam a presença do intertexto, como já observou Passos:

por meio da escritura, é significativo o ‘outro’ passar a fazer parte de uma realidade textual diferente daquela que servia como campo de manobra. Tal estratégia desemboca numa ‘relação especular’: a busca de se ver refletido no ‘outro’, em ponto pequeno ou em proporções aumentadas. (PASSOS, 1996a, p. 14).

É possível que atualmente parte do referencial que se manifesta pelas citações e referências não seja tão facilmente recuperado pelos leitores da obra de Machado, e é por isso que uma análise que dê conta de identificar os processos intertextuais torna-se necessária, para que a poética do empréstimo (forma como a intertextualidade também é conhecida) possa ser analisada e incorporada à interpretação do todo ficcional. “Isso mostra a importância de se revelar, a cada momento, o estimulante

jogo de que cada um de nós pode fazer parte, desde que conheça cada fonte e possa apreender as insuspeitadas relações criadas, ao longo do romance” (PASSOS, 1996, p. 15).

Sabendo-se que todo autor traz para sua obra um arcabouço de influências literárias e artísticas que cultivou durante a vida, o papel de quem busca essas relações intertextuais é caracterizar cada uma delas e demonstrar o seu papel na obra.

Machado de Assis não é diferente. Em suas obras, o autor traz à tona seu conhecimento sobre diversas culturas em seus mais diversos tempos, pois “Machado de Assis tinha à mão traduções em francês de todos os domínios estrangeiros: orientais, grego, latino, italiano, hispânico, anglo-saxão, germânico.” (MASSA, 2008, p. 48)

Na tradução do livro de Ovídio *Amores*, feita por Antônio Feliciano de Castilho (que será melhor trabalhado no capítulo 5), há um Preâmbulo do comentador, feito por José Feliciano de Castilho (irmão do tradutor), em que ele diz que :

Não só Horácio e Juvenal, não só o *Satyricon*, e o *Burro Aureo*, mas o próprio Marcial (...) tudo se-tem traduzido e se-continúa a traduzir quotidianamente, a anunciar-se, a vender-se, a estudar-se. Só d’esta obra que nos-occupa tem a França dezenas de versões; e quem diz *versões francezas*, diz: - obras para todo o mundo. (CASTILHO, 1858, p.30)

É dessa forma que Machado tem acesso aos livros de outras literaturas e elas passam a comparecer como um arcabouço literário que será retomado em sua obra.

Ele rompe, assim como Tristram Shandy (renomado romance de Laurence Sterne com o qual *Memórias póstumas* tem profunda relação e do qual Machado era profundo admirador, declarando que ser um modelo a ser seguido), com a literatura anterior, uma vez que faz uma síntese dela, retomando todos os seus discursos – didático, religioso, político, judiciário, literário – levando-os a um ponto de saturação, de hibridismo e de paródia que conduz necessariamente a sua transformação.

Nem sempre tais estratégias foram vistas como algo positivo (já houve quem as chamasse *artimanhas*), pois se pode ver como, para Grieco (1960, p. 47):

Brás Cubas é, em grande parte, livro de fama usurpada, falsa obra-prima (...) êste irritante manual de sarcasmo, onde há artifício, artimanha e raramente arte pura. Quanta coisa de seção chara dística! Sente-se o amontoamento livresco desde as primeiras páginas, nos inúmeros nomes famosos e situações literárias evocadas implícita ou explicitamente, a dar antes idéia de crítica ou ensaio que de trabalho de ficção. (...) Embora em freqüentes lances ele iguale os europeus que imita, vê-se estar em jogo um mosaico de muitos autores e no qual o menos autor é o autor brasileiro.

Apesar de sustentar uma visão que rebaixa o texto machadiano por conta dos seus empréstimos, a prática ali apontada é muito valorizada por outros críticos da época e da atualidade. Machado de Assis cria um “mundo” de citações por meio de sua personagem Brás Cubas, que é um homem muito “lido” e aprecia comprovar tal fato citando, aludindo, glosando. Cabe ao leitor mais interessado o trabalho de verificar cada referência, nome, alusão histórica, mítica e literária. Tal busca enriquecerá a leitura realizada. Porém, mesmo o leitor que não procurar ou não reconhecer essas intervenções terá, mesmo assim, uma enorme gama de conhecimentos acrescentados a seu arcabouço literário, uma vez que ele se constrói a partir das informações adquiridas por uma pessoa ao longo de sua vida. Aquele que não conseguir identificar uma alusão ou citação intencional irá, durante a leitura, considerá-la *natural* e a adaptará ao contexto da obra no seu todo.

A intertextualidade é um recurso de soma e não subtração; mesmo sem reconhecê-la o leitor não será prejudicado, afinal:

A construção do discurso caminha para o sentido de mostrar-se como representação, com o propósito claro de desnudamento do processo de construção da obra ao encaixar metonimicamente nela trechos de outras obras, referências a outras narrativas já tão difundidas de textos, autores e personalidades consagradas tradicionalmente. (RAMOS, 2008, p. 106)

Além das citações que podem ser vistas ao longo de toda obra, outro recurso, apesar de ser duvidoso, pode ser utilizado para comprovar quais eram as obras que formavam o arcabouço literário de Machado de Assis, sua biblioteca pessoal. O pesquisador francês Jean-Michel Massa realizou um levantamento do que restou da biblioteca de Machado, que, apesar de ter sofrido desfalques com o passar dos anos, ainda apresentava um grande número de exemplares; o minucioso levantamento consta de apontamentos que indicam cada marca e nota que o romancista realizou nos livros presentes nela, e este foi publicado no livro *A biblioteca de Machado de Assis*, organizado por José Luís Jobim (2001). Mesmo sem a comprovação de que todos os títulos que a compõem foram lidos e sem considerar que o autor pode ter utilizado outros livros além destes, esta biblioteca dá uma noção dos gêneros e autores com os quais Machado teve contato. Mesmo assim, Jobim (2001) formula cinco questões que poderiam ser respondidas através deste acervo levantado:

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

(JOBIM, 2001, p.13)

No levantamento inicial realizado por Jean-Michel Massa, pode-se observar a grande quantidade de obras francesas, gregas e latinas, sendo as francesas as de maior número. Sobre as obras clássicas viu-se:

Duas ausências nos domínios grego e latino: Demóstenes e Cícero. Embora hoje esteja incompleta, sua biblioteca não devia ser rica em oradores: certamente o gênero oratório não agradava ao gosto do escritor de contos brasileiros, ele mesmo pouco orador e até anti-orador. Por outro lado, nos outros gêneros são encontrados os maiores escritores, épicos, trágicos, cômicos, filósofos, historiadores. A escolha de autores latinos é da mesma qualidade. (MASSA, 2001, p. 29)

Muitas são as culturas citadas e muitos são os livros em que tal recurso é empregado, mas tendo em vista a forte presença do mundo clássico na vida e na obra de Machado de Assis, esta dissertação tomará a seu cargo investigar a presença latina – mais especificamente os livros *Metamorphoseon*, de Apuleio, *Carmina*, de Horácio, *Metamorphoseon e Amores*, de Ovídio, *Apocolocyntosis*, de Sêneca, *De Vita caesarum*, de Suetônio e *Aeneis*, de Virgílio – no romance machadiano *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

No **primeiro capítulo**, após esta breve introdução, será feita a apresentação das teorias sobre a intertextualidade. Vale ressaltar que a discussão e a adequação delas ao escopo da dissertação virão acompanhadas de exemplos retirados do próprio *corpus*. A partir do segundo capítulo, começará o estudo propriamente dito de cada uma das relações intertextuais entre o texto machadiano e os textos latinos.

Dessa forma, o **segundo capítulo** mostrará a presença de *Metamorphoseon*, de Apuleio em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. As ocorrências de diálogo intertextual entre o texto machadiano e esse texto latino podem ser de vários tipos e dar-se em vários momentos: a presença de um narrador-personagem, a busca pela glorificação e imortalização, o diálogo com o leitor, o fato de que ambos são “contadores de histórias” e o principal, a metamorfose de Lúcio (no caso latino) em burro, e de Brás (no caso brasileiro) em morto, gerando assim o nascimento de um narrador.

O **terceiro capítulo** procurará analisar a presença da *Ode 30, III*, de Horácio.

Esse poema apresenta um *topos* recorrente em todas as literaturas de origem européia, a escritura como monumento. O romance machadiano não é diferente e se aproxima do texto latino ao tratar a escritura como um monumento capaz de resistir à passagem do tempo, seja pela juventude, em Horácio, seja pela morte, em Machado.

A presença de Ovídio no romance será tratada no **quarto capítulo**. Machado, ao falar das aventuras amorosas de Brás, enumera as metamorfoses de Júpiter para conquistar os objetos de seus interesses amorosos. Tais feitos são narrados em *Metamorphoseon* e *Amores*. Por meio dessa referência às metamorfoses, pode-se trabalhar dois paralelismos: a) Brás, um tolo apaixonado, *versus* Júpiter, um espertalhão conquistador; b) Marcela, esperta e aproveitadora, *versus* os alvos de Júpiter, inocentes e enganados. Além disso, é possível pensar também na preocupação dos escritores em inscrever o mítico-maravilhoso na literatura, não por um presumido aspecto religioso, mas literário.

O **quinto capítulo** será estruturado a partir do levantamento de ocorrências de referências no texto machadiano a duas obras latinas: *Apocolocyntosis*, de Sêneca; *De Vita Caesarum*, de Suetônio. As duas obras são citadas em uma mesma frase do romance, com a única intenção de mostrar que o narrador-personagem é culto, um conhecedor de outras literaturas. Esse capítulo terá a preocupação de evidenciar como tais ocorrências são empregadas a favor de uma crítica machadiana dirigida às pessoas que fazem uso da cultura apenas como signo de ostentação.

O **sexto capítulo** concentra-se em estudar a presença do poema épico *Aeneis*, de Virgílio. Tal presença pode ser localizada de várias formas. As mais explícitas consistem na citação dos primeiros versos daquele poema e do paralelismo entre os nomes Virgília / Virgílio (personagem do romance machadiano / autor do poema épico latino). Mas, além disso, há um paralelismo menos evidente, porém de supina



importância: a construção do herói. Machado utiliza os moldes do herói clássico, cujo paradigma para ele parece ser a figura de Enéias, para construir o seu, Brás Cubas. É certo que o que resulta da aplicação do “molde” clássico sofre certas distorções, totalmente aceitáveis, porém, uma vez que o autor brasileiro descreve em suas crônicas as características do herói de seu tempo. As relações e análises entre o romance machadiano, o poema épico latino e as crônicas serão o maior enfoque desse capítulo.

No conjunto, pretende-se que este trabalho sirva como um auxílio para se compreender um pouco mais a obra que narra as peripécias do defunto-autor, visto que, já na sua advertência ao leitor, Machado demonstra saber qual seria o maior problema de sua obra: quantos leitores teria? São tantas as suas referências a outras culturas e literaturas que ficaria difícil dizer quantos poderiam ser.

Alguns teóricos empreenderam estudos sobre as presenças da literatura inglesa, francesa, italiana e clássica dentro do romance machadiano. Por exemplo Jean-Michel Massa, já citado aqui, que realizou o levantamento (apesar de não ser um estudo se referência trouxe mais subsídios para os pesquisadores) da biblioteca pessoal de Machado de Assis (detalhadamente apresentada em *A biblioteca de Machado de Assis*, organizado por José Luiz Jobim, devidamente citado nas referências bibliográficas).

Dentre os principais trabalhos, envolvendo o levantamento de textos em relação intertextual na obra de Machado de Assis, pode-se destacar o trabalho de Gilberto Pinheiro Passos, que estudou a presença francesa nos últimos cinco romances machadianos, como segue: *A poética do legado* (1996); *As sugestões do Conselheiro* (1996); *o Napoleão de Botafogo* (2000) e *Capitu e a mulher fatal* (2003); também Eugênio Gomes, com seu livro sobre as *Influências inglesas em Machado de Assis*

(1976); Edoardo Bizzari, analisando as relações entre *Machado de Assis e a Itália* (1961); Marcelo Sandmann, que ressalta a presença portuguesa em sua tese *Aquém-Além-mar: presenças portuguesas em Machado de Assis* (2004).

Outros fazem estudos mais pontuais, como Sonya Brayner, que relaciona o tema da loucura, em um conto de Poe, com o conto machadiano “O Alienista”, em *Edgar Allan Poe e Machado de Assis; um caso de literatura comparada* (1976); Helen Caldwell, que analisa *O Otelo Brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro* (2002); Antônio Henrique Corrêa mostra a forte presença da Bíblia em *Papéis Avulsos*, em sua dissertação *Digressões, transgressões, agressões: a Bíblia nos contos de Machado de Assis* (2008); e Carlos Fuentes que mostra um Machado leitor de Cervantes, em *Machado de La Mancha* (2001).

Nos estudos voltados para a relação com o mundo greco-romano, destaca-se o conhecido *O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica* (1989), de Enylton de Sá Rego; também Sérgio Vicente Motta que, no capítulo 2 (“A Sagração da Diferença: O Engenho da Sátira”) de seu livro *O Engenho da narrativa e sua Árvore Genealógica: das origens a Graciliano Ramos e Guimarães Rosa* (2004), trata da relação entre *O Asno de Ouro*, de Apuleio e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis; na tese *Dos antigos e dos modernos se enriquece o pecúlio comum: Machado de Assis e a literatura greco-latina* (2007), Patrícia Soares Silva realiza um levantamento das principais referências literárias greco-romanas nos últimos cinco romances machadianos; já na pesquisa de pós-Doutorado de Maria Celeste Tommasello Ramos, *A transgressão do cânone literário por meio das referências mitológicas em Memórias póstumas de Brás Cubas e Papéis Avulsos* (2008), encontra-se um levantamento das referências mitológicas greco-romanas das duas obras machadianas indicadas no título. Há ainda que se

destacar o artigo de Jacynto Lins Brandão, “A Grécia de Machado de Assis” (2001), que comenta a relação entre Machado e seu gosto pelos textos gregos, e o de Brunno Vinícius Gonçalves Vieira, “José Feliciano de Castilho e a Clâmide Romana de Machado de Assis” (2009), por comentar a influência das traduções de textos clássicos de José Feliciano de Castilho na obra de Machado de Assis.

Esta dissertação possui a mesma preocupação dos estudiosos citados e de muitos outros: conseguir reconhecer os intertextos de Machado de Assis. Neste estudo, como já se disse, o enfoque recairá sobre os textos latinos presentes direta ou indiretamente na obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Na “Advertência ao leitor” (citada como epígrafe deste capítulo) tem-se algo que prepara a leitura que se seguirá, mas esta, provavelmente, deve ter sido escrita por último, pois, mais do que a conclusão, ela é o fecho da escritura, sendo ao mesmo tempo a última palavra e a primeira, um verdadeiro “Desenlace de uma história e liberação de um fantasma, ambos da escrita, ele marca a entrada do livro em um universo diferente, o da alienação, da publicação, da circulação; ele é disposição, luto, separação.” (COMPAGNON, 2007, p. 132). A citação de Compagnon demonstra a intenção do autor que já está marcada desde sua advertência: ao liberar o fantasma de Brás Cubas para a escrita ele coloca o romance em circulação, à espera de seu leitor.

O bruxo do Cosme Velho, epíteto que brilhantemente recebeu de Drummond quando este publicou o poema “A um bruxo, com amor”, ainda busca seus cem leitores, ou quem sabe cinquenta, ou vinte, ou dez, ou cinco... e com esta dissertação buscar-se-á esclarecer alguns pontos para estes leitores.

## 2. Intertextualidade

Cada tempo tem o seu estilo. Mas estudar-lhes as formas mais apuradas da linguagem, desentranhar deles mil riquezas, que, à força de velhas se fazem novas, - não me parece que se deva desprezar. Nem tudo tinham os antigos, nem tudo têm os modernos; com haveres de uns e outros é que se enriquece o pecúlio comum. (ASSIS, 2008, p.1210-1211)

A ideia que Machado de Assis sustenta sobre como compor sua narrativa está intrinsecamente relacionada à teoria da intertextualidade. Nem tudo têm os clássicos. Nem tudo têm os modernos. É no diálogo entre eles que surge a literatura.

A literatura nasce da literatura; cada obra nova é uma continuação, por consentimento ou contestação, das obras anteriores, dos gêneros e temas já existentes. Escrever é pois, dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 94)

O diálogo entre o antigo e o moderno, evocado por Machado, foi extensamente estudado por Bakhtin, que o concebia como vozes no interior do discurso, sem ligação com o mundo externo. Suas reflexões sobre o princípio dialógico contribuíram para desenvolver e aprimorar as principais orientações teóricas de abordagem textual e discursiva dos últimos anos. Foi calcado naquilo que Bakhtin cunhou o termo *dialogismo*, isto é, as relações que todo enunciado mantém com outros enunciados, que Kristeva relacionou com o termo *intertextualidade*, assim definido:

a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos, uma ou outra palavra (texto). (...) Bakhtine é o primeiro a introduzir [isto] na teoria literária: todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade* e a linguagem poética lê-se pelo menos como *dupla*. (KRISTEVA, 1974, p. 64)

Segundo Kristeva (1974), a intertextualidade construiu-se a partir de teorias

que tratavam o espaço textual como tendo três dimensões que são: o sujeito da escritura, o destinatário e os textos exteriores. Sendo assim, a palavra se definiria: horizontalmente, plano no qual ela pertence simultaneamente ao sujeito da escritura e ao destinatário; e verticalmente, pois está sendo orientada para o *corpus* literário anterior ou sincrônico.

Bakhtin, ao categorizar o papel da palavra na narrativa, diz que ela pode ser direta, remetendo a seu objeto; objetual, quando é o discurso direto das “personagens”; mas que também pode ser o uso do autor da palavra de outro, para nela inserir um novo sentido que conservará sempre o sentido que a palavra já possuía:

Resulta daí, que a palavra adquire duas significações, que ela se torna *ambivalente*. (...) Esta categoria de palavras ambivalentes caracteriza-se pelo fato de que o autor explora a palavra de outrem, sem ferir-lhe o pensamento, para suas próprias metas; segue sua direção deixando-a sempre relativa. (KRISTEVA, 1974, p. 71)

O caráter coletivo dos textos constitui a base do princípio dialógico que é a impossibilidade de elaborar isoladamente um material comunicativo, o que torna o intertexto uma condição essencial para o evento comunicacional. Se em todos os textos observa-se a presença de discursos já feitos anteriormente, então todo texto compreende um intertexto. A partir desse pressuposto deve-se entender *intertextualidade*, então, como bem definiu Fiorin (2006a, p. 165):

qualquer referência ao Outro, tomado como posição discursiva: paródias, alusões, estilizações, citações, ressonâncias, repetições, reproduções de modelos, de situações narrativas, de personagens, variantes lingüísticas, lugares comuns, etc.

No enunciado de um texto que realiza o trabalho da intertextualidade têm-se ecos e lembranças de outros enunciados anteriores. O novo enunciado constitui uma resposta aos anteriores, uma vez que “refuta-os, confirma-os, completa-os, supõe-nos

conhecidos e, de um modo ou de outro, conta com eles” (BAKHTIN, 1997, p. 316). Sendo assim, todo texto situa-se na junção de vários textos dos quais ele é ao mesmo tempo a releitura, a acentuação, a condensação, o deslocamento e a profundidade.

A intertextualidade é um instrumento estilístico, designando o mosaico de sentidos e de discursos anteriores, produzido por todos os enunciados. Trata-se de uma noção poética, uma vez que a análise pautada pela intertextualidade está estreitamente limitada à retomada de enunciados literários (por meio da citação, da alusão, do desvio, etc.). É um fenômeno que orienta a leitura do texto, que governa eventualmente sua interpretação, e que é o contrário da leitura linear:

De quê é feito um texto? Fragmentos originais, reuniões singulares, referências, acidentes, reminiscências, empréstimos voluntários. De quê é feita uma pessoa? Pedacos de identificação, imagens incorporadas, traços de caracteres assimilados, o todo (se se pode dizer assim) formando uma ficção chamada eu.” (SHNEIDER *apud* SAMOYAULT, 2008, p. 41)

A literatura se inscreve no mundo com a lembrança daquilo que é e daquilo que foi. Ela a exprime, movimentando a memória e inscrevendo-a nos textos por meio de um certo tipo de procedimento de retomadas, de lembranças e de re-escrituras, cujo resultado é o intertexto.

No capítulo VIII, “O delírio”, Machado alarga as fronteiras da imitação, adaptação, assimilação e originalidade:

Para que queres tu mais alguns instantes de vida? Para devorar e seres devorado depois? Não estás farto do espetáculo e da luta? (...) a onça mata o novilho porque o raciocínio da onça é que ela deve viver, e se o novilho é tenro melhor: eis o estatuto universal” (ASSIS, 1960, p. 122-123)

É possível ver aí um componente de crítica literária: todas as informações advindas de outros textos preparam-se para serem devoradas, sendo que o resultado

final seria difícil apontar, bem como distinguir o devorado (o novilho, o intertexto) do devorador (a onça, o novo texto).

Na crítica “Idéias sobre o teatro”, de 1859, Machado acentua que “Copiar a civilização existente e adicionar-lhe uma partícula, é uma das forças mais produtivas com que conta a sociedade.” (ASSIS, 2008, 3 v., p. 1028).

Segundo Samoyault (2008), as práticas intertextuais podem ser percebidas de diversas formas, e no romance machadiano vêem-se os quatro tipos dessa prática:

1. **Citação:** as aspas, os itálicos, a eventual separação do texto citado distinguem os fragmentos emprestados; é desse modo que a presença da *Aeneis* pode ser percebida no romance que se tomou para análise neste trabalho, uma vez que o autor separa os primeiros versos do poema épico latino do restante da narração, dando-lhe destaque.
2. **Referência:** não expõe o texto citado, mas a ele remete por meio de um título, de um nome de autor, de personagem ou da exposição de uma situação; isso ocorre, por exemplo, quando Brás Cubas elenca, em uma única frase, os livros *Apocolocyntosis*, de Sêneca, *De Vita Caesarum*, de Suetônio, como forma de mostrar sua cultura.
3. **Alusão:** pode remeter mais a uma constelação de textos do que a um texto preciso; não é algo de fácil percepção, mas trata-se daqueles pequenos detalhes que remetem o leitor a outros textos, como, por exemplo, quando se percebe, mesmo que disfarçada, a presença de Apuleio e de Horácio no texto machadiano.
4. **Plágio:** constitui uma retomada literal, mas não marcada. Apenas o plágio praticado com fins intencionalmente lúdicos ou subversivos possui uma dinâmica propriamente literária; tal recurso assemelha-se muito com a relação

entre Machado e Ovídio, pela qual o autor brasileiro retoma os mitos narrados pelo poeta latino com a finalidade de analisar ironicamente as atitudes de Brás Cubas.

O termo plágio causa estranhamento hoje, pois está mais ligado à cópia de um texto, subscrito com o nome do autor que praticaria o *plágio*, sem referência alguma à fonte “original”, porém, nesse caso trata-se apenas de uma vertente da prática intertextual. O curioso é descobrir que Machado chama suas recriações de plágio, tratando-as como articulações conscientes do processo de criação através da tradução, que o ficcionista Machado de Assis pratica, confirmando, na prática, o que prega como crítico, quando, na crônica de *A Semana*, de 28 de Julho de 1895, diz que “A Revolução Francesa e Otelo estão feitos: nada impede que esta ou aquela cena seja tirada para outras peças, e assim se cometem, literariamente falando, os plágios.” (ASSIS, 2008, v 4, p. 1193). O plágio seria, então, uma contribuição machadiana para a teorização e o exercício do que a contemporaneidade chama de intertextualidade.

Essas práticas intertextuais, no entanto, para ocorrerem precisam ser submetidas a operações de integração em relação ao texto que se está elaborando. Duas dessas operações podem ser percebidas no romance em questão: a referência precisa e a integração-absorção. Na primeira, supõe-se o emprego de várias técnicas visíveis, podendo tratar-se de um título (em itálico) e de um nome de autor ou de um personagem; como ocorre quando se apresenta um trecho facilmente reconhecível da *Aeneis*, ou mitos amplamente tratados por Ovídio, ou ainda, ao citar o nome dos livros e seus autores, como no caso da intertextualidade com Suetônio e Sêneca. Na segunda operação, o texto absorve o intertexto sem nem mesmo sugerir-lo ao leitor, sem nenhuma marca distintiva, mas permitindo a identificação por meio de alguma outra evidência, como ocorre com os casos de Apuleio e Horácio.



Todos esses processos ocorrem, entretanto, por um motivo. Em Machado de Assis, tais processos ocorrem mais como um pastiche do que como uma paródia, uma vez que esta trata da transformação e aquele, da imitação.

A paródia transforma uma obra precedente, seja para caricaturá-la, seja para reutilizá-la, transpondo-a. A visada da paródia é lúdica e subversiva ou ainda admirativa; o exercício repousa sempre sobre textos canonizados, sobre um *corpus* escolar. O seu âmbito intencional vai da admiração respeitosa ao ridículo mordaz:

A paródia torna-se aquilo a que um crítico chama uma abordagem criativa/ produtiva da tradição. (...) Não se trata de uma questão de imitação nostálgica de modelos passados: é uma confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança. (HUTCHEON, 1989, p. 19)

O pastiche deforma, mas somente na medida em que imita um outro texto. Trata-se menos de remeter a um texto do que ao estilo característico de um autor, e, para isso, o sujeito pouco importa. Quando um autor imita outro, isso serve não somente como eventual exercício, cujo objetivo pode ser, por exemplo, aprender técnicas e estilo próprios do outro, mas também pode funcionar como libertação das influências mais ou menos conscientes que se pode ter sobre seu próprio estilo ao ter os outros estilos em mente.

Os dois pertencem a um regime lúdico, mas enquanto a paródia possui uma relação de transformação do intertexto, a relação do pastiche é de imitação. A paródia procura diferenciar-se pelo relacionamento com o seu modelo; o pastiche opera mais por semelhança e correspondência. Tanto a paródia como o pastiche não só são imitações textuais formais, como ambos são também empréstimos confessos: “A paródia está, pois, relacionada com o burlesco, a farsa, o pastiche, o plágio, a citação e a alusão, mas mantém-se distinta deles. Partilha com eles uma restrição de

foco: a sua repetição é sempre de outro texto discursivo.” (HUTCHEON, 1989, p. 61).

O pastiche, por exemplo, parece ser um importante recurso estético machadiano, mas há que se distingui-lo da paródia: “O pastiche será com frequência uma imitação, não de um único texto, mas das possibilidades infinitas de textos.” (HUTCHEON, 1989, p. 55). Tendo em vista às análises empreendidas nesta dissertação, crê-se que, na maioria das vezes, Machado fará uso do pastiche, pois se apropria do outro com finalidade lúdica, dialogando com o cânone num recurso transtextual, pois o pastiche ressalta a incompletude do sujeito e do moderno, características que o autor brasileiro tanto quer ressaltar em seu *Brás Cubas*.

Outro teórico que trata sobre a intertextualidade é Antoine Compagnon. Substituindo o termo intertextualidade por citação ele diz que a substância da leitura e da escrita é a citação e que toda prática do texto é sempre a citação, por isso, que para ele, não é possível ter-se uma definição fixa sobre o termo, pois:

Quando cito, extraio, mutilo, desenraizo. Há um objeto primeiro, colocado diante de mim, um texto que li, que leio; e o curso de minha leitura se interrompe numa frase. Volto atrás: re-leio. A frase relida torna-se fórmula autônoma dentro do texto. A releitura a desliga do que lhe é anterior e do que lhe é posterior. O fragmento escolhido converte-se ele mesmo em texto, não mais fragmento de texto, membro de frase ou de discurso, mas trecho escolhido, membro amputado; ainda não o enxerto, mas já o órgão recortado e posto em reserva. Porque minha leitura não é monótona nem unificadora; ela faz explodir o texto, desmontá-lo, dispersa-o. (COMPAGNON, 2007, p. 13)

O ato de se fazer uma citação, uma referência é, como se viu anteriormente, um ato difícil mesmo para o autor, uma vez que ela integra um conjunto ou uma rede de textos. Essa rede tão bem apresentada pelo autor, que necessita reler para tomar consciência do papel que o fragmento citado faz em seu texto, torna-se para o leitor uma tipologia das competências requeridas para a leitura, já que a citação é primeiramente reconhecida e não compreendida, ou, ainda, reconhecida antes de ser

compreendida.

A citação trabalha o texto, o texto trabalha a citação. Aqui surge o *sentido*, de que ainda não se tratou. (...) Mas era preciso começar a falar da citação sem se deter no sentido: o sentido vem por acréscimo, ele é o suplemento do trabalho; era preciso distingui-lo do ato e da produção para não ignorar estes últimos, para não confundir o sentido da citação (do enunciado) com o ato de citar (a enunciação). (...) A leitura (solicitação e excitação) e a escrita (reescrita) não trabalham com o sentido: são manobras e manipulações, recortes e colagens, e se, ao final da manobra, reconhece-se nela um sentido, tanto melhor, ou tanto pior, mas já é outro problema. O leitor não deve perceber o trabalho, mas a paixão, o desejo e o prazer. (COMPAGNON, 2007, p. 46)

Dessa forma a citação surge como um complemento do texto e seu sentido aparece posteriormente como resultado de uma série de encadeamentos que exigem a solicitação e excitação de um leitor que não deve perceber o trabalho realizado, mas o resultado satisfatório

Mas isso não basta para a intertextualidade, pois metade da “palavra ficcional” pertence àquele que fala, e a outra metade àquele que ouve, uma vez que a memória da literatura atua em três níveis que não se recobrem inteiramente: a memória trazida pelo texto, a memória do autor e a memória do leitor: “Sem a existência implícita de um leitor, os textos escritos não passam da acumulação de marcas pretas em páginas brancas.” (HUTCHEON, 1989, p. 35).

Isso traz importantes implicações para a definição do que venha a ser literatura:

Se a escrita é sempre uma reescrita, mecanismos sutis de regulação, variáveis segundo as épocas, trabalham para que ela não seja simplesmente uma cópia, mas uma tradução, uma citação (COMPAGNON, 2007, p. 42).

Sendo assim, a intertextualidade aparece então como um jogo complexo e recíproco de duas atividades complementares que constituem o espaço literário, quais

sejam, a escritura e a leitura, pelas quais uma não deixa de se lembrar da outra. A recepção literária é uma dupla dimensão em que de um lado tem-se a acolhida da literatura pela escritura, e do outro da literatura pela leitura. Dentro desta dupla dimensão têm-se dois pólos inseparáveis, o texto e o intertexto, sendo que este pode ser definido com a percepção, pelo leitor, de relações entre uma obra e outras que a precederam ou que se lhe seguiram:

O leitor é solicitado pelo intertexto em quatro planos: sua memória, sua cultura, sua inventividade interpretativa e seu espírito lúdico são freqüentemente convocados juntos para que ele possa satisfazer à leitura dispersa, recomendada pelos escritos que superpõem vários estratos de textos e, portanto, vários níveis de leitura. (SAMOYAULT, 2008, p. 91)

A intertextualidade exige um leitor que não seja “esquecido”, que saiba mobilizar seus conhecimentos no momento oportuno e na ordem adequada. Sendo assim, segundo Samoyault (2008), pode-se dividir o leitor em três tipos:

1. O **leitor lúdico**: obedece às injunções dos textos, aos índices explícitos que permitem a localização das referências e a apreciação dos desvios;
2. O **leitor hermeneuta**: não se contenta em localizar referências, mas ele trabalha o sentido, construindo-o no entremeio dos textos presentes. Propõe assim uma dupla interpretação: a do sentido contextual das citações ou outros intertextos na sua vizinhança; a do sentido *démarche* (deslocado, ou seja, a parte do texto que remete a um outro texto, o próprio intertexto), convocando a biblioteca (arcabouço de conhecimentos que todos possuem), especialmente quando a prática se generaliza e tende a se apresentar como uma reflexão sobre a totalidade da literatura, sobre a disposição da voz, sobre o apagamento da idéia de propriedade literária;
3. O **leitor ucrônico**: relega a ideia bem pouco sutil, segundo a qual haveria uma

intemporal idade da obra de arte para privilegiar a destemporalização dos textos nas operações sucessivas de leitura.

O leitor de *Memórias póstumas de Brás Cubas* tem que ser um amálgama dos três tipos existentes, uma vez que ele tem que se preocupar em buscar as referências que o autor cita, ir além delas e procurar decifrar as presenças mais sutis sem se importar com o plano temporal ou geográfico.

Todo leitor é um eleitor, pois é ele quem escolhe o que quer encontrar: “Cada leitor procura algo no poema. E não é insólito que o encontre: já o trazia dentro de si.” (PAZ, 1984, p. 29). Por isso, diz-se que a intertextualidade oferece uma ilusão de interpretação ao leitor.

Diversos termos e conceitos foram criados e atribuídos à idéia de intersecções entre vários textos – dialogismo, intertextualidade, citação – cada um visando a um aspecto específico:

A operação de referir-se a obras e escritores, como se pode ver, aponta para múltiplas direções. Se Machado, sobretudo na circunspecção do crítico e do ensaísta, recomenda a leitura assídua dos ‘clássicos da língua’ como estágio fundamental na formação do escritor e parâmetro constante para a própria renovação literária, em vários lances das crônicas e da obra de ficção, revela também aguda consciência dos diferentes usos de tal repertório para além do âmbito mais restritamente criativo e literário. (SANDMANN, 2004, p. 300)

Dessa forma, a intertextualidade deve ser compreendida antes de tudo como uma prática do sistema e da multiplicidade dos textos e após o levantamento dos diversos pontos teóricos apresentado anteriormente pode-se, segundo Samoyault (2008), estabelecer uma lista de como as questões nascem nos próprios textos:

- O texto faz ouvir várias vozes sem que nenhum intertexto seja explicitamente localizável;

- O texto refere-se diretamente a textos anteriores, segundo modos de integração bem visíveis;
- O texto joga com a tradição, com a biblioteca, mas em vários níveis, implícitos ou explícitos;
- O texto é inteiramente construído a partir de outros textos, o intertexto parece seu dado dominante.

O romance machadiano, aqui abordado, surge como um amálgama dessa “lista”, mas independentemente do nome e das divisões que se possam estabelecer, não se pode ignorar a importância do leitor. Ele tem grande importância nesse processo, pois a inserção de um intertexto, para Machado, “Não se trata assim de incluir o novo no antigo, ou de reduzir o contemporâneo ao extemporâneo (quer dizer, ao clássico), mas de provocar o estranhamento do que se encontra à mão, para arrancar o leitor de seu lugar e substituir a ingenuidade pela inteligência.” (BRANDÃO, 2001, p. 6)

Segundo Passos (1996), é dessa forma que Machado de Assis age em seu romance *Brás Cubas*, isto é, ele supõe que seu leitor é conhecedor do recurso que ele trouxe para seu texto, uma vez que é o leitor que pensa que o texto se refere a outro, podendo assim utilizar o enunciado anterior para traduzir pensamentos que só alcançarão sua plenitude com o reconhecimento do intertexto implicado:

A todo momento, nossa personagem faz uso dos véus diáfanos da literatura para o leitor percorrer um caminho oblíquo em relação à matéria narrada, visto passar obrigatoriamente pelo dizer do “outro”, o qual amplia, desloca ou reduz a trama da vida, presa ao conteúdo de ambas as lembranças. Tudo se funde no ato de escrever, instância última da memória a se fazer texto. (PASSOS, 1996, p. 144)

Machado “tece desafios” para si, como escritor de “charadas”, e para seu leitor, que as investigará:

Uma operação sobre a tradição literária, num convite ao leitor para que adentre seus labirintos e recessos. Em parte, o escritor exhibe suas reminiscências de leitura, sua familiaridade com textos e autores. Em parte, interfere criativamente sobre a leitura, propondo novos sentidos para o já dito e codificado. Se o efeito reiteradamente toca o irônico, quando não o francamente derrisório, não deixa de constituir-se também numa homenagem aos nomes citados. (SANDMANN, 2004, p. 311)

É assim que o autor propõe para sua obra um diálogo, em que atua como um tradutor das leituras que compõem seu repertório cultural de referências literárias: “o sentido duplo das tradições machadianas: tanto implicam o reducionismo implícito ou explícito do modelo quanto a manutenção do mesmo sentido básico do ‘original’, atualizado e ‘traduzido’”. (VILLAÇA, 1998, p. 12). O escritor é também leitor, e, como processo de identificação, escolhe, das suas referências, aquelas que alimentam sua escrita, uma vez que “‘Ler’ para os antigos tinha o significado de ‘recolher’, ‘colher’, ‘espionar’, ‘reconhecer os traços’, ‘tomar’, ‘roubar’.” (KRISTEVA, 1974, p. 92). Machado realiza tais atos e os oferece aos seus leitores, pois ele poderia dizer, a respeito de seu processo criativo, o que declara Compagnon acerca dos autores:

Trabalho a citação como uma matéria que existe dentro de mim; e, ocupando-me, ela me trabalha; não que eu esteja cheio de citações ou seja atormentado por elas, mas elas me perturbam e me provocam, deslocam uma força, pelo menos a do meu punho, colocam em jogo uma energia. (COMPAGNON, 2007, p. 45)

É dessa forma que o arcabouço literário de Machado de Assis age, pois “as reminiscências de Machado não são [...] fruto de simples erudição, citações planejadas, com aspas e referências bibliográficas, mas habitam a ‘inconsciência’”. (BRANDÃO, 2001, p. 6). Pulsa dentro dele, pronto para passar de seu punho para o papel, sem que seja um processo doloroso, mas mostrando suas ideias e as referências

que o formam.

No processo de seleção de referências, o autor faz uso de diversas fontes, de múltiplos e variados momentos, mas, no que toca a este trabalho, investigar-se-á a referência clássica latina.

As literaturas clássicas, não só a latina, mas a grega também, forneceram ao mundo moderno protótipos para praticamente todas as formas narrativas existentes. “Os romanos prestaram uma contribuição extraordinária e original ao desenvolvimento de formas narrativas, a extensão e natureza da qual raramente, ou talvez nunca, foi devidamente apreciada”. (SCHOLLES & KELLOG, 1977, p. 47)

O fato é que o autor em questão era grande apreciador da cultura clássica. Pode ser que a relação especialmente significativa entre Machado e a cultura clássica tenha ocorrido devido a sua relação com os irmãos Antônio Feliciano de Castilho e José Feliciano de Castilho, uma vez que, em sua biblioteca, vêm-se exemplares das traduções de textos latinos feitas por eles, várias assinadas com dedicatórias. Devido a boa relação entre eles e a corte de D. Pedro II, os Feliciano de Castilho conseguiram publicar *Amores* (1858) e a *Arte de Amar* (1862), além de vários excertos da *Farsália* em jornais e revistas, como pode-se ver no levantamento realizado em VIEIRA (2010). Além de Machado ter tido acesso a esses textos, pois constam em sua biblioteca, ele era frequentador de Saraus que aconteciam na época, onde

havia um culto às Literaturas e às Línguas Clássicas e um cultivo delas, seja nas citações de textos originais, seja nas traduções que os literatos do período recitavam nos saraus ou divulgavam por escrito a sempre ávidos leitores.” (VIEIRA, 2010, p.1).

Um episódio que marcou o envolvimento entre Machado e os Castilhos, principalmente José Feliciano, realizada no Brasil, e da fundação, naquela mesma



ocasião, da Arcádia Fluminense (que teve pouca duração):

A fundação da Arcádia Fluminense foi excelente num sentido: não cremos que ela se propusesse a dirigir o gosto, mas o seu fim decerto que foi estabelecer a convivência literária, como trabalho preliminar para obra de maior extensão. (ASSIS, 2008, v 3, p. 1106).

Em seus romances, tal presença é sempre notada; às vezes, não é citada explicitamente, mas nota-se na temática usada por Machado.

A citação, a re-escritura, a transformação e a alteração, qualquer que seja a relação do autor - melancólica, lúdica ou desenvolta - com o já dito, só destacam o trabalho comum e contínuo dos textos, sua memória, seu movimento. (SAMOYAULT, 2008, p. 145)

É esse movimento que esta dissertação quer desvendar. Quais os *haveres* que Machado buscou nos antigos para construir sua obra e assim construir um *pecúlio comum*? Com base em semelhante questionamento, concebeu-se formular as relações que se lerão a seguir.

### 3. Metamorfoseando o *Asno de Ouro*: a presença de Apuleio em *Memórias póstumas de Brás Cubas*

Darei assim uma prova do meu talento, e vos darei medida para julgardes exatamente se eu era asno também pelo espírito e pela inteligência. (APULEIO, 1969, p. 60)

Um dos recursos da intertextualidade é a integração-absorção. Nele, o texto absorve o intertexto sem nem ao menos sugeri-lo ao leitor. Nenhuma marca distintiva ou evidente permite identificá-lo. Alusões, citações, paródias, pastiches, plágios inserem na própria tessitura do discurso poético, sem que seja possível destrinchá-lo daquilo que lhe seria específico e original. Cada obra surge como uma nova voz que fará soar diferentemente as vozes anteriores, arrancando-lhes novas entonações. Cabe ao leitor recompor o intertexto que se forma e perceber essas entonações, uma vez que, mesmo absorvendo completamente o outro texto, o autor ainda deixa pistas cuja decifração permite o resgate da referência.

Em *Brás Cubas*, uma das primeiras pistas que Machado de Assis fornece, a respeito de sua forte ligação com os clássicos, leva um leitor mais atento em direção ao escritor latino Apuleio (*Lucius Apuleius Madaurensis* - 125? - 170?).

Ao que tudo indica, o interesse do autor latino em cultos misteriosos e no maravilhoso levou-o a escrever os *Libri Metamorphoseon*, traduzido por *Metamorfoses*, mas também conhecido como *O Asno de Ouro*, que se revelou uma obra-prima, devido à preocupação do autor com a ornamentação da frase, embora sem sobrecarga de recursos estilísticos, e também com o realismo descritivo e a força da expressão.

A obra de Apuleio é frequentemente relacionada com o *Satyricon*, de Petronio, por apresentar reflexos das formas cômicas da sátira latina. Petronio, por sua vez, é

visto como seguidor da sátira menipéia grega, que não se limitava, porém, a nenhuma restrição formal, e, sim, exibia uma miscelânea de diversos elementos. Rego (1989) afirma que, devido a esse caráter híbrido, esse tipo de texto não foi considerado formalmente como gênero literário pelos romanos, sendo assim, a tradição a elegeu como uma mistura de prosa e verso. Foi dessa forma que a narrativa de Petrônio se estruturou e inspirou Apuleio, pois a sátira latina não abandona por completo o ideal estético anterior, mas incorpora o desejo de aproximar-se da realidade.

Foi com tais moldes que ambos construíram suas obras, mas se, por um lado, Petrônio narra em primeira pessoa para observar e realizar sátira social, Apuleio, por outro lado, trata da conversão de um pecador para uma existência mais nobre, com um viés mais fantasioso.

Essa obra *fantasiosa* é, então, composta por onze livros que narram as aventuras e desventuras do jovem Lúcio, metamorfoseado em burro em virtude de um engano, pois durante uma viagem à Tessália, na Grécia, hospedara-se na casa de uma feiticeira, onde experimentara uma de suas pomadas, acreditando que poderia transformar-se em um pássaro. Infelizmente tornou-se um burro, mas preservou seu espírito crítico e seu pensamento humano: “Eu, entretanto, se bem que asno acabado e de Lúcio transformado em besta de carga, conservara uma inteligência humana.” (APULEIO, 1969, p. 55)<sup>2</sup>. Mesmo assim, foi tratado como um animal e conheceu os aspectos mais miseráveis da vida. Passou por donos sucessivos, serviu a um sacerdote, um moleiro, um jardineiro, um confeitiro e um cozinheiro, até que Ísis, em sonhos, lhe ensinou como retornar à forma humana.

Chevalier (1995) relata que é através da metamorfose que ocorre a evolução

---

<sup>2</sup> “*ego uero quamquam perfectus asinus et pro Lucio iumentum sensum tamen retinebam humanum.*” (APULEIO, 1956, p. 81).

(ligado à personagem e sem nenhuma relação ao caráter cristão da palavra) espiritual de Lúcio, pois

[essa metamorfose é] a manifestação concreta, o efeito visível e o castigo de seu abandono ao prazer da carne. A segunda metamorfose, aquela que lhe restitui a figura e personalidade humanas, não é apenas uma transição da infelicidade, das volúpias medíocres, da escravidão ao acaso cego, à felicidade sobrenatural e a serviço da divindade todo-poderosa e providencial; transição essa que é uma verdadeira ressurreição – a ressurreição interior. (BEAUJEU *apud* CHEVALIER, 1995, p. 93).

Depois de alcançar a forma humana novamente, consagrou-se ao serviço da deusa e de seu esposo Osíris.

Embora o cenário em Apuleio seja bastante realista, a ação é essencialmente fantástica, pois gira em torno da transformação do narrador em burro (...) o mesmo fator permite uma descrição mais aprofundada do papel do narrador, ajudando, ainda, a demarcar uma direção do externo para o interno, e do homem para o animal, na representação do personagem (...) o clímax da narrativa tem a ver com a regeneração moral do herói que, como burro aprendeu o que significa ser um homem. (MOTTA, 2004, p. 170)

No percurso fantástico que desloca sua natureza de homem a burro, nasce o livro e seu narrador. A personagem-narrador só alcança a intimidade do conhecimento divino, depois de passar por uma série de provas que o elevam e que dão a Lúcio o que sempre almejou: a glória eterna (relembrando que estes termos não possuem caráter cristão), mas foi preciso uma metamorfose para conseguir trasladá-lo de sua condição de personagem à de narrador, pois, para isso, a personagem precisava seguir a via da salvação que o conduzia pelo caminho da pureza, dando acesso às mais sublimes iniciações.

Seja com Petrônio direcionando sua narrativa para o social (uma jornada para fora), seja com Apuleio conduzindo sua narrativa em direção à psique (conduzindo

uma jornada para dentro), ambos buscavam a matéria, o grotesco e o macabro, respectivamente na comicidade do sexo e da morte.

Machado fez uso do mesmo recurso, necessitando de uma metamorfose ainda maior, que o conduzia para o extremo da matéria buscada por Petronio e Apuleio: a metamorfose de vida em morte, fazendo sua personagem pagar com o preço de sua vida para poder imortalizar seu narrador, defunto-autor, que conta as peripécias de um Brás vivo. Já que a criação do emplasto acaba ocasionando a morte da personagem, esta decide ressurgir como defunto-autor para conseguir alcançar a imortalização. Brás Cubas não se preocupa apenas em narrar a própria vida, mas em como narrar e, sobretudo, se preocupa com o livro. É preciso que a personagem morra para que o narrador nasça. É no espaço da morte que Brás Cubas escreve suas memórias. O processo de “metamorfose” é irônico, uma vez que o narrador presencia os fatos, descreve o sacrifício com um aparato ritualístico e testemunha a consumação da própria morte para posteriormente retornar como narrador de suas memórias. Um jogo de sorte com moedas, em que, de um lado, se tem a vida e, do outro, a morte. Duas mortes e duas vidas são possíveis para o ser humano – a morte que leva à vida e a vida que leva à morte. Tendo em vista que a morte é começo e fim de tudo e que a vida é o percurso a ser trilhado para se voltar a condição inicial, é em uma pulsão de morte que o narrador machadiano nasce:

Machado de Assis arma, nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, a sua equação entre o narrador e o personagem com a oposição entre a vida (esperteza) e a morte (ingenuidade), para chegar à incógnita do ‘túmulo’ como metáfora da obra (...) Em Apuleio, o personagem Lúcio não morre, mas tem que vivenciar as agruras de uma vida no corpo de um asno, para que o narrador experimente a glorificação literária. Machado, com a morte do personagem, escreve uma ‘estória de escritor’. (MOTTA, 2004, p.202)

No percurso de metamorfoses dos dois romances, existe um diálogo com o

leitor, em que o narrador o manipula, uma vez que ele fornece a sua opinião. Acabando a distância entre o narrador e seu leitor, acaba a ilusão, a distância estética desaparece, e o leitor entra no “camarim” da produção literária. “O acordo entre o narrador e o leitor, antecipando a estrutura das histórias intercaladas do projeto narrativo, fiel ao estilo herdado da tradição, ganha corpo na pele de uma nova escritura.” (MOTTA, 2004, p.177)

Apuleio mantém uma relação aberta com seu leitor desde o início: “Da Grécia veio esta história. Atenção, leitor: ela vai-te alegrar.” (APULEIO, 1969, p.15)<sup>3</sup>. Machado, não. O diálogo que ele mantém com o leitor é na verdade uma armadilha, em que ele enreda a história que quer diante dos olhos do leitor, em uma manipulação na qual o narrador fornece a sua opinião e testa os conhecimentos do leitor sobre o mundo, através de seus jogos intertextuais. “Certa provocação ao leitor, misturada com uma autozombaria irônica, foi para lembrar que não tinha intenção de copiar, mas de recontextualizar, de sintetizar, de relaborar convenções – de uma maneira respeitosa.” (HUTCHEON, 1989, p. 49). Por um lado tem-se Apuleio que explicita para seu leitor a origem e a intenção de sua narrativa, já Machado esconde na faceta pública do remédio, ou do emplasto anti-hipocondríaco, destinado a aliviar a melancolia da humanidade, sua verdadeira intenção, transformar sua personagem em defunto-autor.

O leitor também se torna importante para se reconhecer o intertexto entre as duas obras, uma vez que a intertextualidade é composta de dois pólos que se completam: quem escreve e quem lê.

Para compor o leitor capaz de reconhecer um intertexto viu-se anteriormente

---

<sup>3</sup> “*Fabulam Graecanicam incipimus. Lector intende: laetaberis.*” (APULEIO, 1956, p. 3)

como se dispõe sua formação. O leitor de intertextos é lúdico, hermeneuta e ucrônico. Quando o leitor consegue destacar a presença de Apuleio no texto machadiano ele torna-se lúdico. Se após encontrar essas marcas ele se aprofundar, tentando entender o processo de absorção do texto latino pelo de Machado de Assis e o porquê dessa escolha, observa-se o trabalho de um leitor hermeneuta. Mas para que todo esse processo ocorra é preciso antes de tudo ter um leitor ucrônico que apesar de observar a idade temporal entre as obras não toma isso como empecilho.

Machado esconde, ainda, no emplasto sua verdadeira intenção: construir uma obra literária, metáfora que só é desmascarada ao final, quando em seu capítulo CLV, “Das negativas”, após enumerar as diversas perdas que recolheu ao longo de sua vida tem-se uma ressalva, o próprio livro, único saldo positivo em sua vida.

Aquilo que é previsto para Lúcio, no início do livro de Apuleio, ou seja, o destino de escritor, em Machado, concretiza-se no final quando Brás Cubas, depois de esconder na invenção do emplasto a criação do livro, deixa entrever que o relato memorialístico é o verdadeiro saldo que fica no balanço final de suas negativas. (MOTTA, 2006, p 45)

Da mesma forma como Brás não teve filhos e deixou como único legado sua obra escritural, Lúcio também não se casou, não teve filhos, não morreu durante o curso da narrativa, mas deixou também um fruto de sua criação: o livro. Até o fim está em jogo o tema daquilo que se transmite aos pósteros, seja o nome, os bens, seja a própria existência.

Não tiveram relacionamentos. São apenas contadores de histórias. Lúcio, com suas peripécias de burro, constrói histórias interessantes, míticas, extravagantes. Brás Cubas, com suas histórias de vida irônicas, tristes, “literárias” (uma vez que o defunto gosta de exaltar seus conhecimentos), e, também, extravagantes.

Dessa forma, o narrador machadiano organizou pequenos jogos prontos, que

são os intertextos que apresenta ao longo do texto, para serem decifrados por seu público. Trata-se, aqui, dos jogos com os narradores-personagens, a glorificação e a imortalização, os diálogos com os leitores e suas metamorfoses que exigiram um alto preço a ser pago, mas que tiveram o resultado almejado: o livro que se oferece ao leitor.

O autor de *Brás Cubas* configura-se como um tradutor das tradições que constituem seu repertório de cultura, composto, por sua vez, não apenas pelos autores latinos, mas por uma infinidade de influências, que são tão bem amarradas por sua ironia, que as traduzem, criando uma rica possibilidade de composição.

Na relação existente entre as duas obras a prática intertextual observada é a alusão. Nela o autor pode remeter mais a uma constelação de textos do que a um texto preciso; não é algo de fácil percepção, mas trata-se daqueles pequenos detalhes que remetem o leitor a outros textos. Machado de Assis ao construir sua narrativa deixa pequenos detalhes, como pode ser constatado anteriormente, que podem remeter seu leitor ao texto de Apuleio.

Essa prática intertextual ocorre no texto através de uma integração-aborção. Ela é assim denominada pelo fato do texto machadiano absorver o intertexto latino sem nem mesmo sugeri-lo ao leitor, sem nenhuma marca distintiva, mas permitindo a identificação por meio de outras evidências já trabalhadas aqui.

Nesse caso vê-se que as evidências surgem como um pastiche, pois essa retomada surge de forma consciente, na qual Machado soma ao seu estilo o estilo de Apuleio, já que opera uma relação por meio da semelhança e correspondência.

Tendo em vista todas as formas como esses empréstimos foram realizados, pode-se observar que Machado emprega sua formação para construir um interessante e bem amarrado jogo de intertextos, prontos para serem desfiados pelo seu leitor, que,



após entrar em seu “camarim” e ver todo o processo funcional, agora se senta para admirar o resultado.

A citação não tem sentido em si, porque ela só se realiza em um trabalho, que a desloca e que a faz agir (...) ela não tem sentido fora da força que a move, que se apodera dela, a explora e a incorpora. (COMPAGNON, 2007, p. 47)

Machado não usou apenas as referências de Apuleio, usou o próprio livro de Apuleio como asno ao escrever sua história, apoderou-se de sua citação, já que o usa como suporte para construir seu romance, percorrendo e recolhendo, no lombo do burrico, a memória das referências de todas as peripécias vividas por Lúcio.

A citação é um corpo estranho em meu texto, porque ela não me pertence, porque me apropriou dela. (...) a citação é uma cirurgia estética em que sou ao mesmo tempo o esteta, o cirurgião e o paciente: pinço trechos escolhidos que serão ornamentos, no sentido forte que a antiga retórica e a arquitetura dão a essa palavra, enxerto-os no corpo de meu texto. A armação deve desaparecer sob o produto final. (COMPAGNON, 2007, p. 37-38)

Tamanho foi a habilidade com a qual o romancista brasileiro absorveu o texto latino ao seu, deixando pequenas sombras dessa cirurgia que é possível afirmar que, no “lombo de Apuleio”, Machado teceu seu mais surpreendente romance: sacrificando seu personagem para que ele alcançasse a glória como narrador, imortalizando-o, após morto, por meio de sua obra escritural, permitindo que ele estabelecesse diálogo com o leitor, mesmo sem ser totalmente sincero (já que, como defunto-autor, fica impossível julgar suas mesquinhas de Brás Cubas vivo), de forma a obter, em meio a tantas situações negativas, um saldo satisfatório.

Se Apuleio fez uso de seu asno, para investigar a natureza humana (uma vez que ele pode ver e ouvir os homens em sua intimidade, já que eles não se importam

com um animal que julgam ser irracional) e assim faz nascer seu narrador Lúcio, Machado fez uso de um defunto, que não pode mais ser julgado por estar morto, para dar vida a um narrador com espírito e inteligência jamais compreendidos em sua totalidade, senão por cem, ou cinquenta, ou vinte, ou cinco, ou quem sabe, apenas um leitor.



Imagem em exposição na sala do Asno de Ouro da  
*Rocca dei Rossi di San Secondo (São Segundo)*

#### 4. A Escritura: monumento machadiano

ao contrário de uma velha fórmula absurda, não é a letra que mata; a letra dá vida; o espírito é que é objeto de controvérsia, de dúvida, de interpretação, e conseqüentemente de lutar e de morte. (ASSIS, 1960, p. 276)

Brás Cubas se vê constantemente ameaçado pelo perigo de se tornar um desconhecido. Na busca pela imortalidade, ele termina seus dias tentando criar o emplasto Brás Cubas, mas não alcança êxito. O emplasto torna-se uma metáfora da busca pela nomeada, um desejo de colocar seu nome no exterior de si, de perpetuá-lo em outras coisas, como um caminho livre de sua figura, independente, duradouro. O emplasto surge para estruturar o livro, sendo que este é mais do que uma confissão, é a expressão da nomeação, ainda que postumamente. Se o emplasto servia para curar a melancolia do mundo, o livro servirá para curar a melancolia do defunto-autor, surgindo como metáfora de seus restos mortais. Como a última tentativa de estabelecer-se e restabelecer-se.

O ideal da imortalidade, de construir um monumento mais duradouro do que a imagem de si próprio é um lugar-comum, existente desde a antiguidade, e foi retratado com mesmo fervor por Horácio (Quintus Horatius Flaccus – 65-8 a. C.) em sua *Ode* 30, do livro *III*.

Agrupadas em quatro livros, as *Carmina* representam o maior esforço lírico do poeta, sendo que ele próprio diz, na ode citada anteriormente, que sua obra será mais duradoura do que qualquer monumento.

### Ode 30, III<sup>4</sup>

Hum monumento mais que o bronze eterno,  
 E que as Reaes Pyramides mais alto  
 Arrematei; que nem voraz diluvio,  
 A'quilo iroso, ou serie immensa d'annos  
 Nem dos tempos a fuga estragar possa.  
 Eu não morrerei todo; grande parte  
 De mim se salvará da morte: sempre  
 Crescerei novo co'louvor vindouro,  
 Em quanto ao Capitolio o grão Pontifice  
 Subir co'a virgem taciturna. Aonde  
 Sôa o violento Aufido, e aonde o Dauno  
 Pobre de aguas regeo agrestes povos,  
 Dir-se-ha, que eu de humilde poderoso  
 Fui o primeiro, que o Eolio carme  
 Trouxe á Italica cithara, Melpómene,  
 Com soberba por meritos ganhada,  
 Eleva-te, e de boamente cinge  
 Co'Delphico laurel os meus cabellos. (HORÁCIO, 1807, p. 132-133)<sup>5</sup>

A ode horaciana trata da expectativa do autor latino em deixar um monumento maior do que todos e que o torne memorável: trata-se de sua obra poética. Esse sentimento pode ser claramente percebido em Brás Cubas, que passa o fim da vida tentando inventar um emplasto que o torne conhecido; mas é com sua morte, através do artifício da escritura, que ele se torna um monumento. Não se pode esquecer de que o sujeito da escrita, apesar de buscar saída para o impasse insuportável que está vivendo, deixa pistas, traços, que indicam que ele, de alguma maneira, já sabia aonde

---

<sup>4</sup> *Exegi monumentum aere perennius / regalique situ pyramidum altius, / quod non imber edax, non Aquilo inpotens / oossit diruere aut innumerabilis / annorum series et fuga temporum. / Non omnis moriar multaue pars mei / uitabit Libitinam; usque ego postera / crescam laude recens, dum Capitolium / scandet cum tacita uirgine pontifex. / Dicar, qua uiolens obstrepit Aufidus / et qua pauper aquae Daunus agrestium / regnauit populorum, ex homili potens / princeps Aeolium carmen ad Italos deduxisse modos. Sume superbiam / quaesitam meritis et mihi Delphica / lauro cinge uolens, Melpomene, comam.* (HORÁCIO, 1807, p. 132-133)

<sup>5</sup> Tradução de Elpino Duriense, pseudônimo de António Ribeiro dos Santos (1745-1818).

a escrita de suas memórias iria levá-lo.

A obra poética e sua escritura são concebidas como uma nova vida que não morre nunca. A relação da escrita com a vida ocorre, pois de alguma forma a escrita ressuscita e provoca algum efeito. A palavra sai viva de um homem para o mundo, mas não vai além; já a escritura permanece em uma monumentalidade que está intrinsecamente ligada à morte, pois se busca nela a vida, ao mesmo tempo em que se tenta livrar-se da morte, do esquecimento, uma vez que, mesmo após a morte, ela permanece para continuar a transmitir o legado humano: “A escritura comunica meu pensamento longe de mim, durante minha ausência, mesmo depois de minha morte.” (BENNINGTON, 1996, p.44).

Ainda sobre a escritura, é útil recordar a definição que dela dá Perrone-Moisés (1993):

A escritura parece constituída para dizer algo, mas ela só é feita para dizer ela mesma. Escrever é um ato intransitivo. Assim sendo, a escritura “inaugura uma ambiguidade”, pois mesmo quando ela afirma, não faz mais do que interrogar. Sua “verdade” não é uma adequação a um referente exterior, mas o fruto de sua própria organização, resposta provisória da linguagem a uma pergunta sempre aberta. (PERRONE-MOISÉS, 1993, p. 38)

Leyla Perrone-Moisés (1993) organiza a natureza da escritura – bem como sua finalidade – da seguinte forma:

- a) objetivo: linguagem;
- b) sentido: significância (pluralidade);
- c) lógica: paradoxo;
- d) tempo: presente-futuro.

Tendo em vista os pontos levantados pela autora, vê-se que a escritura tem por

objetivo fundamentar uma linguagem fora de si, sem um sentido único, mas sim uma pluralidade de sentidos de forma paradoxal, pois sua maior importância não é ‘explicar’, é consolidar-se através de gerações, e fazer seu pensamento tornar-se algo que manifeste as ideias presentes até o futuro, fazendo da Literatura uma morada eterna.

O verbo exprime um ato fechado, definido, substantivado; a Narrativa tem um nome, escapa ao terror de uma falta sem limites: a realidade se apequena e se torna familiar, enquadra-se num estilo, não transborda da linguagem; (...) a Literatura torna-se depositária da espessura da existência, e não de sua significação. (BARTHES, 1971, p. 45-46)

A Literatura torna-se um campo fértil para fazer surgir a escritura, pois sendo depositária da existência ela proporciona o surgimento de um monumento que imortalizará: a escrita.

A escritura implica repetição, ausência, risco de perda, morte, pois é tentando fugir de todas estas mazelas que ela surge, e o faz para consolidar algo ou alguém, mesmo depois da sua ausência. E é fugindo do esquecimento que os autores citados constroem seu monumento, para assim não caírem no esquecimento, permanecendo além da morte através de suas obras: “Eu não morrerei todo; grande parte / De mim se salvará da morte: sempre” (HORÁCIO, 1807, p. 141, v. 6-7).

Há que distinguir-se, entretanto, a mera repetição daquele expediente que é fruto de cálculo estético e que se coloca a serviço de uma *poética*:

(...) para Bakhtine (...) o diálogo não é só a linguagem assumida pelo sujeito, é uma *escritura* onde se lê o *outro*. Assim, o dialogismo bakhtiniano designa a escritura simultaneamente como subjetividade e como comunicatividade, ou melhor, como *intertextualidade*; face a esse dialogismo, a noção de ‘pessoa-sujeito da escritura’ começa a se esfumar, para ceder lugar a uma outra, a da ‘ambivalência da escritura’. (KRISTEVA, 1974, p. 67)

Desse modo, a escritura surge para criar uma forma de imortalidade, que está muito mais ligada ao texto e ao que ele quis dizer do que ao próprio autor. O nome permanece junto com a obra, mas esfumado, encoberto pelos mistérios que o texto traz ao leitor.

Apesar de ser um *topos* recorrente, pode-se dizer que Machado o absorveu a partir do texto horaciano, uma vez que “[Machado] É leitor de Horácio, certamente, mas também de uma tradição horaciana na literatura em língua portuguesa que vinha desde os poetas quinhentistas, e tinha na figura de Antônio Ferreira (1528-1569) um nome capital.” (SANDMANN, 2004, p. 305)

Assim como o autor latino, Machado também se preocupa em deixar algo tão importante e tão belo quanto as pirâmides: “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.” (ASSIS, 1975, p.115)

A ironia existente nessa passagem reside na comparação feita por Machado, que considera coisas díspares como iguais e fixas: “ideia”, “lua”, “pirâmides” e a “dieta germânica”. Ao mesmo tempo em que retoma o desejo de imortalidade, tal como Horácio, ele também ironiza, elencando coisas passageiras, transitórias. Para esse romancista brasileiro, porém, o eterno é tudo o que é efêmero, fato que ele comprova no conto “Papéis Velhos”, quando o protagonista Brotero, relendo cartas de amor, escreve:

Nada faltava a essas cartas; lá estava o infinito, o abismo, o eterno. Um dos *eternos*, escrito na dobra do papel, não se chegava a ler, mas supunha-se. A frase era esta: ‘Um só minuto do teu amor, e estou pronto a padecer um suplício et...’ Uma traça bifara o resto da palavra; comeu o *eterno* e deixou o minuto. Não se pode saber a que atribuir essa preferência, se à voracidade, se à filosofia das traças.” (ASSIS, 2008, 2 v., p. 578)

Provavelmente pode-se atribuir à voracidade do escritor (ou, no nosso caso, da personagem) em se tornar eterno também. Mas a ironia presente entre os termos citados anteriormente não se justifica apenas pelo fato de que tudo pode ser eterno, mas também pelo fato de que nem sempre o que é “comprovadamente” imortal (como as pirâmides e a escritura, neste caso) poderá perpetuar-se através dos tempos.

Machado narra na crônica publicada em *A Semana*, no dia 16 de Agosto de 1896, que:

Resta lembrar que a vida dos livros é vária como a dos homens. (...) Muitos há que, passado o século, caem nas bibliotecas, onde a curiosidade os vai ver, e donde podem sair em parte para a história, em parte para os florilégios. Ora, esse prolongamento da vida, curto ou longo, é um pequeno retalho de glória. A imortalidade é que é de poucos. (ASSIS, 2008, 4 v., 1309)

Machado é consciente do poder e dos perigos que a escritura guarda, mas mesmo assim ele a utiliza e, por isso, ao mesmo tempo em que a usa como salvação de sua personagem, ele a ironiza.

No processo de imortalização do narrador-personagem, o emplasto é a desculpa para surgir o livro. O livro preservará as ideias do narrador, e o tornará um ser não-julgável, uma vez que está morto: “Brás Cubas desiludido com o que foi em vida e, na esperança de fazer de si mesmo uma nova ‘edição’, escreve suas memórias depois de morto.” (NASCIMENTO, 2007, p. 89). Ele persegue seu desejo de inventar o emplasto, pois senão estaria condenado ao vazio, ao nada, ao esquecimento. É desse lugar – do esquecimento – que pretende sair. Ele revive para construir uma obra que contenha sua história e que o precavenha totalmente contra a “esterilidade”:

Brás Cubas faz-se reviver pela própria experiência da escrita,



tecendo-se nessa ‘nova edição’, escavando em seu próprio túmulo – seu buraco – os restos mnêmicos de uma escrita que vela/desvela com uma claridade vaga, crepuscular, através do livro – a ‘estória’ da vida –, a sua obra. (NASCIMENTO, 2007, p. 120)

Sua obra o vivificará e o tornará incólume em relação ao mundo. Seu monumento o tornará mais alto e mais resistente a qualquer desgaste que sua imagem, quando viva, poderia sofrer: “A razão é que, ao contrário de uma velha fórmula absurda, não é a letra que mata, a letra dá vida; o espírito é que é objeto de controvérsia, de dúvida, de interpretação, e conseqüentemente de luta e morte”. (MOTTA, 2004, p.179). Dessa forma, a escrita torna-se a memória narrada, pois é produzida no interior, no *dentro*; como ela representa e constitui um esquecimento de si, a escrita torna-se a memória, não a rememoração, uma vez que a memória nunca sai do interior, o que sai é a escritura.

A letra lhe dá o poder e a capacidade de impor o pensamento e transmiti-lo. A letra não só immortaliza o autor; a escritura não é sua única obra: o defunto-autor se cristaliza por meio dela, transforma-se ele próprio no monumento. Isso ocorre de modo semelhante ao que ocorreu com o autor latino, uma vez que não só sua obra ficou, mas seu nome edificou-se através dos tempos por meio de sua obra.

A relação entre as duas obras pode ser percebida por meio da alusão, uma prática intertextual (utilizada também na análise da relação entre Apuleio e o autor brasileiro) que não tem fácil percepção e depende do leitor para perceber os pequenos detalhes que estão disfarçados e que remetem, no caso, ao texto de Horácio.

Esse leitor, como foi dito anteriormente, é um amálgama de três tipos de leitores, o lúdico, o hermeneuta e o ucrônico. Com essa constituição vê-se um leitor que localiza a referência, busca o sentido que ela trabalha no texto no qual foi citada e, ao mesmo tempo, performance sempre atento à temporalização que separa a escrita

da reescrita.

O recurso sutil ao texto latino surge por meio do pastiche para que o autor brasileiro possa aprender sua técnica e seu estilo (que também se formou por outros meios, como, por exemplo, sua experiência de cronista), com o intuito de formar uma técnica e estilo próprios.

Dessa forma, o narrador machadiano organizou esses pequenos jogos prontos (que são o próprio intertexto) para serem decifrados por seu público.

(...) o título *Memórias póstumas...* Carrega em si também a idéia de ‘unir as duas pontas da vida’: o vocábulo ‘póstumas’, ligado a morte e ‘memórias’ que faz referência à vida. Narrativa circular, portanto, que se explica da seguinte maneira: o autor-defunto viveu, morreu e (re) viveu através da obra que, ao ser lida – de trás para frente – começa e termina com a morte do autor. (NASCIMENTO, 2007, p. 147)

Segundo Chevalier (1995) a morte é revelação e introdução, pois todas as iniciações atravessam uma fase de morte, antes de alcançar uma nova vida; em *Brás Cubas*, a nova vida inicia-se com a escritura de sua obra, momento que só tem início a partir de sua morte. Esse renascimento torna-se evidente já na dedicatória do romance, pois Brás o endereça ao “verme que primeiro roeu suas frias carnes”, e esse é, na concepção de Chevalier (1995), um símbolo da vida que renasce da podridão e da morte, como um símbolo de transição que vai da terra para a luz, da morte à vida, do estado larvário ao voo espiritual (transição semelhante a que se viu com a personagem Lúcio de Apuleio, no capítulo anterior).

Todas essas relações comprovam que Machado de Assis é realmente um tradutor de tradições que constituem seu repertório de cultura, composto não apenas por autores latinos, mas também por uma infinidade de influências, que são tão bem amarradas pela ironia do discurso, e que as traduzem e criam uma rica possibilidade

de composição. Através da imortalização como representação do seu herói, mesmo torto, mas o herói que cabe ao seu tempo e à sua trama, que tem suas peripécias narradas e presas para sempre na escrita, que se torna imutável, assim como todo monumento existente. Sendo assim, obra e personagem constituem o monumento machadiano.

Horácio tem a preocupação de transformar sua escrita em monumento, para assim fugir da certeza da morte e para manter-se eternamente jovem e permanente em todos os tempos e civilizações, assim como as pirâmides, edificando a si próprio através das gerações.

Na dialética do desejado e do indesejado, da busca e da perdição, o homem transveste-se em personagem para retratar, na tragédia de sua existência, a pintura da morte como salvação de sua vida, ou da escritura da derrota para a vitória de si mesmo, levando como saldo de suas negativas o nascimento de uma obra narrativa, como quis o Brás Cubas, de Machado. (MOTTA, 2004, p.262)

Machado de Assis, em seu romance, tem a preocupação de tornar seu texto em marca de vida, em legado, uma vez que, do seu livro de negativas (referência ao último capítulo de *Memórias póstumas de Brás Cubas*), o narrador-personagem tira um único produto: sua obra. E é a obra que transforma sua vida mesquinha e sua morte insignificante em monumento vivo. É a obra que o mantém vivo através dos tempos, que lhe traz a glória eterna e o transforma em monumento escritural, que nega o derradeiro fim e vai contra a pulsão de morte que motiva todo ser humano para a morte, situação inicial e cabal de toda criatura, que tem como legado transmitir a miséria humana.

## 5. (Re) inscrevendo os mitos: Machado e Ovídio

Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer. (CALVINO, 1993, p. 11)

No capítulo XV – intitulado “Marcela” – do romance machadiano, tem-se a retomada de três mitos do mundo greco-latino. Tais mitos foram retratados pelo autor latino Ovídio (*Publius Ovidius Naso* - 43a.C. - 17 d.C.), em seu célebre livro *Metamorphoseon* (*As Metamorfoses*).

Ovídio inspirou-se em vários poetas helenísticos para compor seu longo poema, em versos hexâmetros, distribuído em quinze livros que encadeiam cerca de duzentas e cinquenta lendas, a fim de representar a origem dos mais diversos seres como produtos de metamorfoses.

As três referências escolhidas por Machado podem ser vistas no trecho em que Brás Cubas diz como chegar ao coração das mulheres: “há dous meios de granjear a vontade das mulheres: o violento, como o touro de Europa, e o insinuativo, como o cisne de Leda e a chuva de ouro de Dânae (...)” (ASSIS, 1960, p. 139). Pobre Brás Cubas... ao tentar seguir os passos de Júpiter não conseguiu tornar-se o dominador, mas o dominado.

Para entender a artimanha machadiana é necessário, primeiramente, compreender o poema latino, como se pode ler mais adiante.

Ovídio procurou, através de seus versos, registrar na literatura narrativas orais sagradas que percorrem os tempos desde épocas imemoriais:

Desde a origem, a literatura está duplamente ligada à memória Oral, ela é recitada, seus ritmos e suas sonoridades são organizadas de maneira que se inscreveram por muito tempo na memória (...). Em seguida, mas quase simultaneamente, a literatura, continuando a carregar a memória do mundo e dos homens, inscreve o movimento

de sua própria memória (SAMOYAULT, 2008, p. 75)

A memória da oralidade é um forte componente da estrutura dos mitos tradicionais e fundadores.

Foi como “contador de histórias” (assim como Lúcio) e guia para mitologia greco-romana que Ovídio influenciou inúmeros artistas posteriores, tanto escritores quanto pintores. “A literatura, o cinema, as artes visuais e a música podem, todos eles, servir-se hoje da paródia para comentar ‘o mundo’ de alguma maneira.” (HUTCHEON, 1989, p. 141). Além disso, também afirmamos, com Ramos (2008, p. 11), que:

Vale ratificar que essas criações literárias e artísticas continuam a transmiti-los [os mitos] sempre que são chamadas ao diálogo intertextual, corroborando na construção de mais uma obra que os atualizam, os recriam, e, com isso, os retransmitem, continuamente, por meio da construção de novos textos. (...) Assim, quando um novo texto faz referência a um nome mitológico, ele invoca toda a narrativa simbólica, que foi sagrada nos primórdios, à qual aquele vocábulo faz alusão.

Essa influência deve-se à beleza e à delicadeza com que Ovídio narra, construindo quadros mitológicos que revelam uma imaginação exuberante. O ritmo acelerado (como pode ser visto no mito de Europa, no qual conta-se como os fatos ocorreram de forma ágil, com a intenção de formar um quadro mitológico para quem lê) solicita a imaginação do leitor, de tal forma a que cada imagem se sobreponha a outra, para adquirir evidência e posteriormente, dissolver-se:

Ao longo de páginas e mais páginas todos os verbos estão no presente, tudo acontece diante de nossos olhos, os fatos premem-se, toda distância é negada. E, quando Ovídio sente a necessidade de mudar de ritmo, a primeira coisa que faz não é mudar o tempo dos verbos mas a pessoa, passar da terceira para a segunda, isto é, introduzir a personagem sobre a qual está para falar dirigindo-se a

ela diretamente com o **tu**. (CALVINO, 1993, p. 37)

Tendo em vista as diferentes combinações que o autor faz entre os elementos fundamentais de seu poema, pode-se dizer que sua filosofia tem por base a certeza de que tudo que existe no mundo, coisas e seres vivos, são uma unidade e possuem um parentesco. Para Calvino (1993), o mito, em Ovídio, é o lugar de tensão em que as forças, deuses-homens-natureza, se defrontam e se equilibram, uma vez que as formas e histórias terrestres repetem as formas e histórias celestes, para assim se entrelaçarem mutuamente em uma dupla espiral:

*As Metamorfoses* pretendem representar o conjunto do que é possível de ser narrado e transmitido pela literatura com toda a força de imagens e de significação que ele comporta, sem decidir - segundo a ambigüidade propriamente mítica - entre as chaves de leitura possíveis. (CALVINO, 1993, p. 35)

O talento descritivo de Ovídio salta aos olhos em qualquer momento e o sentimento se faz presente a cada passo, uma vez que a dor e a paixão são os principais determinantes das metamorfoses. Tendo em vista a sucessão de quadros coloridos e belos, nos quais não falta o movimento, a caracterização pessoal e a expressão da sentimentalidade, poder-se-ia considerá-lo como um texto bastante próximo dos poemas líricos.

O pitoresco do estilo e a correção do ritmo poético compensam o compreensível artificialismo com que são encadeadas algumas das lendas: o material a ser elaborado era, com efeito, vasto demais; mesmo levando-se em consideração o virtuosismo e o talento do poeta, percebe-se que foi uma tarefa imensa tentar coordenar, aproximando-as e interligando-as (...) (CARDOSO, 2003, p. 85)

O mito é um modo de significação, uma forma e uma fala que tudo pode constituir desde que seja suscetível de ser julgado por um discurso.

O mito não nega as coisas; a sua função é, pelo contrário, falar delas; simplesmente, purifica-as, inocenta-as, fundamenta-as em natureza e em eternidade, dá-lhes uma clareza, não de explicação, mas de constatação. (BARTHES, 1975, p. 163)

Os mitos do mundo clássico são assim tratados por Ovídio, pois este ao retratar as metamorfoses de Júpiter mostra o mito como deve ser: purificado, inocente e, principalmente, eterno.

A descrição que constrói um quadro mitológico diante dos olhos do leitor pode ser observada nos três mitos retomados por Machado. Dentre eles, o mais trabalhado por Ovídio é o rapto de Europa por Júpiter. Escolheu-se, neste trabalho, oferecer uma tradução desses versos feita por Bocage, pois Machado era leitor de Ovídio via Bocage, como se pode ver na crônica de *A Semana*, de 7 de Janeiro de 1894: “Ah! Enquanto eu ia escrevendo essas melancolias aborrecidas, o sol foi enchendo tudo; entra-me pela janela, *já tudo é mar; ao mar já faltam praias*, dizia Ovídio por boca de Bocage.” (ASSIS, 2008, 4 v., p. 1037).

**O Roubo de Europa por Júpiter (Livro II, 836- 875; Livro III, 1-2)<sup>6</sup>**

O grão Jove no Céu Mercúrio chama,

---

<sup>6</sup> *Seuocat hunc genitor nec causam fassus amoris / “fide minister” ait ‘iussorum, nate, meorum, / pelle moram solitoque celer delabere cursu, / quaeque tuam matrem tellus a parte sinistra / suspicit (indigenae Sidonida nomine dicunt), / hanc pete, quodque procul montano gramine pasci / armentum regale uides, ad litora uerte!’ / Dixit, et expulsi iamdudum monte iuenci / litora iussa petunt, ubi magni filia regis / ludere uirginibus Tyriis comitata solebat. / Non bene conueniunt nec in una sede morantur maiestas et amor; sceptri grauitate relictas / ille pater rectorque deum, cui dextra risulcis / ignibus armata est, qui nutu concutit orbem, / induitur faciem tauri ixtusque iuencis / mugit et in teneris formosus obambulat herbis. / Quippe color niuis est, quam nec uestigia duri / calcuere pedis nec soluit aquaticus auster. / Colla toris exstant, armis palearia pendent, / cornua uara quidem, sed quae contendere possis facta manu, puraque magis perlucida gemma. / Nullae in fronte minae, nec formidabile lumen: / pacem uultos habet. Miratur Agenore nata, / quod tam formosus, quod proelia nulla minetur; / sed quamuis mitem metuit contingere primo, mox adit et flores ad candida porrigit ora.* (OVÍDIO, 2007, p. 98-101)

E sem lhe declarar o amor, que o fere,  
 “Vai, ministro fiel dos meus decretos,  
 Vai, filho meu, cõa sólita presteza;  
 Desce à Terra (lhe diz) donde se avista  
 Tua mãe reluzindo à sestra parte,  
 E que os seus naturais Sídon nomeiam.  
 O armentio real, que ao longe a relva  
 No monte anda a pascer, dirige à praia”  
 Disse, e já da montanha o gado expulso  
 Caminha à fresca praia, onde costuma  
 A do sidônio rei mimosa filha  
 Espairecer, folgar cõas tírias virgens.  
 A majestade, e o amor não bem as ajustam:  
 Jamais o mesmo peito os acomoda.  
 Do cetro a gravidade enfim depondo  
 O pai, e o rei dos deuses, Jove, aquele  
 Que armada tem o raio a sacra destra,  
 E que ao mínimo aceno abala o mundo,  
 Veste forma taurina entre as manadas  
 Muge, e pisa formoso as brandas ervas.  
 É cor da neve, que nem pés calcaram,  
 Nem cõas asas desfez o Sol chuvoso;  
 Alteia airosamente o móbil colo;  
 Das espáduas lhe pende, e bambaleia  
 A cândida barbela, as breves pontas  
 De industriosa mão labor parecem  
 Ganham no lustre à pérola mais pura.  
 Não tem pesado cenho, olhar terrível,  
 Antes benigna paz lhe alegre a fronte.  
 A filha de Agnor admira o touro,  
 Estranha ser tão belo, e ser tão manso.  
 Ao princípio, inda assim, teme tocar-lhe;  
 Vai-se depois avizinando a ele,  
 E as flores, que apanhou, lhe aplica aos beiços.  
 Ei-lo já pela relva salta, e brinca,  
 Já põe na fulva areia o níveo lado.  
 À virgem pouco a pouco o medo extingue,  
 E agora ofrece brandamente o peito  
 Só para que lho afague a mão formosa,  
 Agora as pontas, que a real donzela  
 De recentes boninas lhe engrinalda.  
 Ela, enfim, que não sabe a que se atreve,  
 Ousa nas alvas costas assentar-se.  
 De espaço à beira-mar descendo o Nume,  
 Põe mentirosos pé n’água primeira,  
 Vai depois mais avante... Enfim, nadando,  
 Leva a presa gentil por entre as ondas.  
 Ela de olhos na praia, ela medrosa  
 Segura uma das mãos numa das pontas,  
 Sobre o dorso agitado a outra encosta;  
 Enfuna o vento as sussurrantes vestes.  
 Despida finalmente a falaz imagem,  
 Eis aparece o deus, eis brilha Jove,  
 E em teus bosques, ó Creta, Amor triunfa! (OVÍDIO, 2007, p. 98-



101)<sup>7</sup>

O rapto de Europa, de Ticiano Vecellio (1559-1562)

Harvey (1998) conta que para conquistar a princesa Europa, Júpiter adquire a forma de um touro branco, de feições nobres. Primeiro, a jovem assustou-se, mas rapidamente foi ganhando confiança e optou por acariciar a cabeça do maravilhoso animal, colocando-lhe umas grinaldas de flores entrelaçadas nos chifres. Encantada, Europa decide sentar-se em cima do animal, este se ergueu e sem demora lançou-se ao mar levando-a em seu dorso. Para não cair ela agarrou-se ao touro por toda viagem até chegar a Creta, onde, de volta a sua forma divina, o casal se uniu.

Tal mito foi representado por diversos artistas em todos os tempos. O quadro de Ticiano Vecellio, logo acima, retrata o exato momento do “sequestro” da princesa, mas tal reprodução só pode ser realizada devido à rica descrição que Ovídio fez do mito.

O poeta latino descreve com riqueza de detalhes a metamorfose de Júpiter em

---

<sup>7</sup> Tradução de Bocage

touro e o processo de sedução e rapto de Europa. O poeta enriquece a cada verso o quadro, pois busca sempre acrescentar detalhes, descrevendo-os cada vez mais minuciosamente. O touro que inicialmente, por estar em um papel sedutor, é manso e dócil, ao conseguir levar Europa consigo mostra-se poderoso, configurando a sua metamorfose em uma simbologia de poder e arrebatamento irresistível. “O touro evoca a idéia de irresistível força e arrebatamento. (...) Na tradição grega, os touros indomados simbolizavam o desencadeamento sem freios da violência.” (CHEVALIER, 1995, p. 891). É dessa forma que ocorre com Europa, mas não com Brás Cubas, como será visto mais adiante.

Dânae, por outro lado, não recebeu tanta atenção do poeta. Surge em seu poema em duas passagens, sempre ligada a imagens áureas, por ter sido seduzida por Júpiter através de uma chuva de ouro.



Dânae, de Jan Gossaert (1527)

<sup>8</sup>O Argólico Perseu, prole do nume  
Que a Dânae seduzira em áurea chuva. (OVÍDIO, 2007, p. 118-119)<sup>9</sup>

<sup>10</sup>Água em que lava as mãos, das mãos caindo,  
É tal que a Dânae seduzir pudera.  
Tudo mudado em ouro imaginando,  
No peito a custo as esperanças cabem. (OVÍDIO, 2007, p. 182-183)<sup>11</sup>

Harvey (1998) mostra que, para que jamais tivesse um filho, Dânae foi aprisionada numa torre, mas apesar de todos os cuidados, Júpiter, tomado de amores pela jovem e bela princesa, metamorfoseia-se em uma chuva de ouro e penetra no edifício por um orifício no teto, caindo sobre o colo de Dânae, engravidando-a. Dessa relação nasceu Perseu.

Como já se disse anteriormente, os mitos retratados por Ovídio, e outros escritores, foi amplamente representado nas artes. Jan Gossaert representou em seu quadro o momento de glória do deus. Por esses motivos muitos interpretam esse mito como a chuva a fertilizar o solo e, por isso, Dânae significaria a terra ávida pela umidade que apenas o deus pode fecundar, pois, segundo “a tradição grega, o ouro evoca o *Sol* e toda a sua simbólica fecundidade-riqueza-dominação, centro de calor-amor-dom, foco da luz-conhecimento-brilho.” (CHEVALIER, 1995, p. 671)

Este mito foi retomado pelo poeta latino em dois momentos. Se, no primeiro excerto, o poeta nos lembra que Perseu foi fruto da relação entre Dânae e Júpiter

---

<sup>8</sup> “*Persea, quem pluuio Danae conceperat auro.*” (OVÍDIO, 2007, p. 118-119)

<sup>9</sup> Tradução de Bocage.

<sup>10</sup> “*ille etiam liquidis palmas ubi lauerat undis, / unda fluens palmis Danaen eludere posset; / uix spes ipse suas animo capit aurea fingens omnia.*” (OVÍDIO, 2007, p. 182-183)

<sup>11</sup> Tradução de Bocage.

metamorfoseado em ouro, contando assim um pouco dos mitos antigos, no segundo, tem-se a descrição de como a sedução foi arquitetada.

A terceira metamorfose retomada por Machado foi a transformação de Júpiter em cisne para sair em busca de mais uma conquista. Leda seria seu novo alvo.

<sup>12</sup>“Fez Leda deitar-se sob as asas de um cisne.” (tradução de serviço)



Leda e o cisne, de Paul Prosper Tiller (1860)

Segundo Harvey (1998) a rainha Leda foi seduzida por Júpiter metamorfoseado em cisne. Dessa união ela chocou dois ovos e deles nasceram Helena, Pólux, Clitemnestra e Castor. Os dois primeiros eram de Júpiter, mas o esposo da rainha, Tíndaro, os adotou como filhos legítimos. Essa metamorfose não é aleatória: Júpiter se metamorfoseia em cisne, pois, como descreve Chevalier (1995), ele é a encarnação da luz masculina, solar e fecundadora: essa interpretação é vista com intensidade no mito de Leda que gerou dois ovos, tendo dois embriões em cada um.

---

<sup>12</sup> “*Fecit olorinis Ledam recubare sub alis*” (OVÍDIO, 2003, p. 115)

O quadro de Paul Tiller não é o único que retrata mitos narrados por poetas, pois como se pode ver “Jupiter, mudado em cysne, e gosando, sob essa fôrma elegante, dos amores da princeza Leda, é um voluptuoso assumpto, que a poesia e a pintura teen duzentas vezes reproduzido.” (CASTILHO, 1858, p. 336)

Apesar de o mito ser pouco trabalhado por Ovídio em quantidade e detalhes, a metamorfose em cisne e o arrebatamento de Leda não é apenas narrado na escrita, mas também no plano sonoro, intensificando a beleza da imagem apanhada pelo leitor.

Ao dizer “*Fecit olorinis Ledam recubare sub alis*”,

“a repetição do [l] não se presta a criar uma imagem onomatopaica, mas apenas a jungir três palavras que, semanticamente, já estariam unidas, e que são as mais importantes do verso, porque sintetizam a união de Leda com Júpiter metamorfoseado. A recorrência do [l] une *Ledam* (Leda) ao que é próprio do cisne: *alis olorinis* (as asas do cisne)” (BENITES, 2008, p.184).

Ovídio utiliza a métrica para reforçar a relação hierárquica que se afirma no poema: divino-humano-forma inferior (que nos remete a tensão denominada anteriormente por Calvino na sequência deuses-homens-natureza). Foi o poeta quem escolheu que as palavras obedecessem a mesma relação hierárquica tanto no mito, quanto no poema. Para tal, ele faz uso da métrica para armar em seu verso a estrutura Júpiter-Leda-cisne. A fim de reiterar a importância dessa metamorfose ele, então, “preenche” o verso com palavras que tenham a sonoridade de um bater de asas (*olorinis, Ledam, alis*), mostrando que o deus possui total domínio do momento e de sua vítima.

É, ainda, válido lembrar que Ovídio trata dessas metamorfoses em outro livro seu, *Amores*, que possivelmente chegou até Machado, uma vez que Antônio Feliciano de Castilho o traduziu e parafraseou, em 110 versos (palavras do próprio Castilho), os

44 versos da *Ode* 12, Livro III. Desses versos, pode-se destacar:

<sup>13</sup>Jove agora se-transforma  
Em aves, agora e ouro;  
Agora, levando Europa,  
Sulca o mar egrégio touro; (OVÍDIO, 1858, p.79)<sup>14</sup>

É importante lembrar também esse trecho ovidiano, pois Machado tinha acesso comprovado aos textos de Ovídio e Virgílio, por intermédio de traduções dos irmãos Castilho. No exemplar, presente em sua biblioteca, da *Arte de Amar*, de Ovídio, publicado em 1862, lê-se o seguinte: “A J. M. Machado d’Assis, o poeta d’alma, e esperançoso ornamento das letras do Brasil. O. Antônio Feliciano de Castilho e José Feliciano de Castilho”. Machado era amigo e leitor de ambos, e portanto, torna-se mais clara a certeza de que o romancista brasileiro era conhecedor dos textos de Ovídio, pois Antônio Feliciano de Castilho:

Usa Ovídio, em todas suas obras, quase em todos seus versos, emprega comparações, imagens, referências, narrações, das quaes nos-separam, o mais das vezes, vinte seculos em tempo, e distancia maior ainda em civilizações e usos sociais. D’ali resulta que os não mui versados n’essas fosseis investigações, perderão a cada passo, o mimo, ou a inteligência do texto. Urgia, per tanto, para a maioria dos leitores, que se esclarecesse o original. (CASTILHO, 1858, p. 13)

Desta forma, percebe-se que o autor tomou conhecimento do texto latino citado ou do assunto que tratava. Sendo assim, ele escolhe para seu texto as metamorfoses que são motivadas pela paixão. Os *amores* ali celebrados, à primeira vista, tinham um apelo incitante e que exigem uma satisfação imediata. Nos três casos

<sup>13</sup> “*Iuppiter aut in aues aut se transformat in aurum / Aut secat inposita uirgine taurus aquas.*” (OVIDE, 1989, v 33-34)

<sup>14</sup> Versos 81 – 84 retirados de OVÍDIO. *Os Amores*. Tradução de Antônio Feliciano de Castilho. Rio de Janeiro: asa do Editor, 1858.

retomados pelo autor brasileiro, a metamorfose ocorre como disfarce de um sedutor (Júpiter).

Se o autor latino teve o trabalho de inscrever os mitos na literatura, Machado reinscreve-os na literatura.

Escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar. A citação, graças à confusão metonímica a que preside, é leitura e escrita, une o ato de leitura ao de escrita. Ler ou escrever é realizar um ato de citação. A citação representa a prática primeira do texto, o fundamento da leitura e da escrita. (COMPAGNON, 2007, p. 41)

É dessa forma que Machado opera sua narrativa, pois ao escrever ele está reescrevendo. A retomada de mitos por diversos artistas tem como função re-atualizá-los. A re-inscrição do mito é uma das possibilidades da intertextualidade, uma vez que não narra apenas sua história, mas a história de sua história, pois ao retomar o mito, Machado, complementa o quadro de sua narrativa e lança ao leitor a narrativa latina. Ao citar os mitos em seu romance, ele, não apenas criou um ambiente para sua história, mas recontou a de Ovídio, atualizando a referência e mantendo sua permanência na memória humana.

A análise do mito pode tornar-se estudo intertextual completo na medida em que o interesse consiste em situar circulações de sentido, transportes de temas e de figuras. Não basta à atualização adaptar uma história a um novo contexto, ela se carrega das significações anteriores ao mesmo tempo que da significação presente. (SAMOYAULT, 2008, p. 118)

A retomada dessas referências expõe o lado sedutor de Júpiter e de como suas conquistas foram realizadas. Brás Cubas tenta seguir esse modelo para conquistar Marcela, mas não percebeu que, ao invés de conquistar, foi completamente dominado, já que no decorrer do romance descobre-se que ela nunca amou Brás Cubas, pois

estava apenas interessada em seu dinheiro. Um domínio que chegou calmo como um cisne, regado com o ouro dos vários presentes que Brás dava à cortesã, mas que o massacrava como um touro.

Para demonstrar as artimanhas de Brás Cubas, Machado faz uso de uma prática intertextual adotada somente nesse caso, o plágio. Neste vê-se uma retomada literal, mas não marcada. Apenas o plágio praticado com fins intencionalmente lúdicos ou subversivos possui uma dinâmica propriamente literária e é nesse momento que Machado se insere, pois retoma o texto de Ovídio com a intenção de ironizar a situação de sua personagem. Para construir sua ironia, ele retoma o texto latino por meio de uma referência precisa, uma vez que encadeia mitos que foram trabalhados em *Metamorfoseou* e *Amores*. Esta referência surge com “ares” de paródia, uma vez que transforma a obra latina visando o sentido lúdico e subversivo. “O uso irônico destas referências, pelo viés paródico, na maioria dos casos, dessacraliza a seriedade e o tom sagrado do épico e do trágico” (RAMOS, 2008, p. 64). Apesar de não ser um poema nem épico, nem trágico, (como eram os textos clássicos trabalhados no texto referente à citação de Ramos) as metamorfoses narradas pelo poeta latino ao serem retomadas por Machado perdem caráter mítico-maravilhoso para se tornarem, somente, artimanha irônica.

O mito trata-se de um movimento afirmativo de decodificação de um mundo, ao passo que a paródia é um movimento de negação e destruição de um mundo. A função da paródia é desmistificadora quebrando essa espécie de carapaça camufladora do mito, trazendo à luz seu verdadeiro contorno. “A paródia é repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança. Neste aspecto vai para além da mera variação alusiva que faz eco de obras passadas, com o fim de se apoderar de um contexto e de evocar uma atmosfera.” (HUTCHEON, 1989, p. 17) A paródia aparece



para revelar o mito e a partir da revelação anulá-lo. “Há algo simultaneamente mágico e desmistificador na paródia. (...) a paródia está envolvida com o prestígio mítico das origens (...) Ao mesmo tempo, este desvelamento pode ser visto enquanto revelação de um truque a anular a prestidigitação do texto.” (FIKER, 2000, p.98-99)

Mesmo que a paródia de Machado de Assis não tenha um caráter profano, ela ocorre na tentativa de dessacralizar o mito e transformá-lo em objeto literário que acentuará as contradições da relação entre os dois “enamorados”.

O mito tem como base uma história, uma narrativa já que ele “conta” algo. Essa narrativa, porém, é extremamente simbólica, alegórica, preñe de significados que transcendem a natureza primeira de uma simples história e traz consigo o fato de ter sido “sagrada” em sua origem. E a retomada dessa “narrativa” por outra é que dá o caráter intertextual para esse diálogo. (RAMOS, 2008, p. 10)

Foi essa história que os mitos de Ovídio contam que causou tanto interesse em Machado, mas o interesse se focou apenas na história e no caráter literário e não no poder mítico-religioso que estes mitos tiveram em seus primórdios. A paródia, nesse caso, está dotada do poder de renovar o texto citado, sendo que ela age, aqui, como uma autorização conservadora da tradição, uma vez que Machado reinscreve os mitos na Literatura.

Apesar de os mitos serem narrados por Ovídio (por Homero, por Hesíodo, por Virgílio, por Horácio, etc), no texto machadiano não há nenhuma indicação clara disso. Existem apenas formas icônicas (características mínimas que representam um todo, ou seja, a sequência de mitos que Machado cita e que retoma todo o poema latino em questão) de reconhecimento e é, novamente, preciso que o leitor intervenha para realizar o reconhecimento do intertexto.

As referências presentes no plano da expressão (intertexto) vêm complementar

as imagens do plano do conteúdo (a própria narrativa machadiana).

Se, no mito, Júpiter é o sedutor e arrebatava facilmente suas conquistas, no romance machadiano o caso é inverso, uma vez que Brás Cubas é facilmente dominado e manipulado por Marcela, enquanto ainda pensa ser um sedutor como o deus que cita.

## 6. Despesas da Conversação

Não digo que a universidade me não tivesse ensinado alguma [filosofia]; mas eu decorei-lhe só as fórmulas, o vocabulário, o esqueleto. Tratei-a como tratei o latim: embolsei três versos de Virgílio, dois de Horácio, uma dúzia de locuções morais e políticas, para as despesas da conversação. Tratei-os como tratei a história e a jurisprudência. Colhi de todas as coisas a fraseologia, a casca, a ornamentação. (ASSIS, 1960, p. 155)

A epígrafe retirada do capítulo XXIV “Curto, mas alegre” corrobora o que foi dito em capítulos anteriores. Além disso, também é necessário reconhecer que:

Brás Cubas, ilustre representante dos grupos dominantes, faz do desvario intelectual nas referências e citações e da volubilidade filosófica um distintivo de classe, com toda a violência interpretativa e avaliativa a que submete, a partir daí, as demais personagens e os episódios de sua vida que vão sendo por ele mesmo narrados” (SANDMANN, 2004, p. 299)

Ao metamorfosear-se em morto (para utilizar uma categoria de Apuleio) ele inicia sua vida de narrador. Ao tratar da monumental idade é que começa a narrar a ideia do emplasto. A retomada de Ovídio o motiva a narrar as peripécias com Marcela. Tal é o motivo que impulsiona Brás Cubas a iniciar suas narrativas. Para formar seu estilo, ele elenca suas “despesas de conversação”. As reminiscências clássicas acabam operando uma espécie de filtro entre o narrador e aquilo que é narrado, e, por conseguinte, entre a narrativa e aquele que a lê, uma vez que traz mais “trabalho” para leitura que precisa ser atenciosa para conseguir ver através dos conteúdos “filtrados” pelo escritor, a fim de apreender a intertextualidade usada.

Para exemplificar melhor sua “idéia fixa”, o emplasto Brás Cubas, Machado retoma mais dois autores latinos: Suetônio e Sêneca:

Por exemplo, Suetônio deu-nos um Cláudio, que era um simplório, — ou “uma abóbora” como lhe chamou Sêneca, e um Tito, que mereceu ser as delícias de Roma. Veio modernamente um professor e achou meio de demonstrar que dos dois cézares, o delicioso, o verdadeiramente delicioso, foi o “abóbora” de Sêneca. E tu, madama Lucrecia, flor dos Bórgias, se um poeta te pintou como a Messalina católica, apareceu um Gregorovius incrédulo que te apagou muito essa qualidade, e, se não vieste a lírio, também não ficaste pântano. Eu deixo-me estar entre o poeta e o sábio. Viva pois a história, a volúvel história que dá para tudo; e, tomando à idéia fixa, direi que é ela a que faz os varões fortes e os doidos; a idéia móbil, vaga ou furta-cor é a que faz os Cláudios, — fórmula Suetônio. (ASSIS, 1960, p. 115)

Nesse trecho, Machado retoma duas obras que tratam o imperador Cláudio com pouco prestígio: *Apocolocyntosis*, de Sêneca e *De Vita Caesarum*, de Suetônio.

Na obra de Suetônio, narram-se os hábitos, as façanhas, a personalidade e os principais feitos da vida dos doze cézares, sendo que entre eles está Cláudio, que foi retomado por Machado. Quando diz que Suetônio deu-nos um Cláudio simplório, refere-se ao fato de que só se fala dos defeitos e histórias bufas do imperador. Porém, o Cláudio que Suetônio narra pode ser a perpetuação do Cláudio desconfigurado, que Sêneca retratou em *Apocolocyntosis*, obra anterior a *De Vita Caesarum*.

Rego (1989) relata que *Lucius Aenaeus Seneca* conhecido, principalmente, por sua obra de sério filósofo e moralista estóico, por seus epigramas e suas tragédias de inspiração grega, também deixou um texto estranho e totalmente marginal à sua obra de escritor e moralista. Trata-se da primeira sátira menipéia relativamente completa, intitulada *Apocolocyntosis*, palavra inexistente no léxico grego e latino, mas que parece ser um jogo com os termos gregos *apotheosis* (“deificação”, “transformação em deus”) e *kolokynte* (“abóbora”), pois, com essa associação ao legume, sua provável intenção seria a de ridicularizar o imperador morto.

Como foi dito anteriormente, a *Apocolocyntosis* é um modelo completo de uma sátira menipéia e, junto com o *Satyricon*, de Petrônio (obra encontrada

incompleta) são os exemplos mais inteiros desse gênero na Literatura Latina:

A menipéia é simultaneamente cômica e trágica, é sobretudo séria, no sentido em que o é o carnaval e, pelo estatuto de suas palavras, é política e socialmente desorganizante. Liberta a palavra dos embaraços históricos, o que acarreta uma audácia absoluta da invenção filosófica e da imaginação. Bakhtine sublinha que as situações ‘exclusivas’ aumentam a liberdade da linguagem na menipéia. (KRISTEVA, 1974, p.82)

*A Apocolocyntosis* é aparentemente uma sátira de caráter político, escrita por Sêneca contra o Imperador que o havia condenado ao exílio, além disso tem muitos aspectos que a diferenciam das sátiras romanas, permitindo portanto sua classificação como sátira menipéia, pois além de misturar prosa e verso, vêm-se como características principais o caráter parodístico, a mistura de estilos populares e elevados, assim como o andamento irregular de sua forma narrativa. “A essência da sátira menipéia é exatamente o seu andamento variado e desenfreado, andando, correndo e tropeçando, de vez em quando se permitindo até uma cabriola retórica” (BALL *apud* REGO, 1989, p. 42)

No romance machadiano, pensa-se, a princípio, que Machado desejou apenas fazer a citação para ilustrar a característica de homem culto de sua personagem, mas a citação vai muito mais além, pois apesar de Suetônio estar em evidência no trecho, o próprio Machado dá pistas de que o Cláudio de sua referência é o de Sêneca, já que essa citação expressa mais fortemente que a base constitutiva do *Memórias póstumas* está calcada na sátira menipéia, já tratada em capítulos anteriores.

Machado fez uso desse gênero que emprestou das obras latinas, como bem demonstra no capítulo LXXI, “O Senão do livro”: “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...” (ASSIS, 1960, p. 214-215).

O romancista brasileiro faz uso da referência marcada para expor sua citação, mas ao mesmo tempo ele a esconde, colocando Suetônio em primeiro plano e omitindo sua real intenção. Realiza-a por meio do pastiche, por utilizá-la como base para sua narrativa, ressaltando a incompletude do sujeito e do moderno. E precisa necessariamente que seu leitor seja atento para que consiga “decifrar” o mistério por trás de suas “despesas de conversação”.

Depois de caracterizar sua idéia - o emplasto - como uma “idéia fixa”, Brás Cubas nos revela o aspecto central dessa tal ideia: trata-se de uma visão da história, visão segundo a qual “a história é uma eterna loureira” (ASSIS, 1960, 115), que permite a reavaliação constante de seus heróis e de seus vilões. Nota-se que, entre os exemplos citados, o que mais se destaca é a *Apocolocyntosis*, de Sêneca, ressaltando-se assim um claro exemplo de uma lista de erudição enciclopédica, que se pode acrescentar nas suas *despesas de conversação*, além de enriquecer a narrativa com o resgate de elementos do gênero *sátira menipéia*.

## 7. *Arma Virumque Cano. Vir = Brás Cubas?*

Após uma vida de leituras e o conseqüente transformar das reminiscências em trabalho póstumo, a personagem consagrada à destruição natural executada pelos vermes, paradoxo só explicável pela consciência melancólica da vanidade do existir. No entanto, será ela, a Literatura, que a salvará da destruição, mantendo intacta a circulação literária. (PASSOS, 1996, p. 151)

A referência à Virgílio surge em uma citação explícita, separada do restante da narrativa. Ela surge como pastiche, pois não apenas imita o texto, mas também a infinidade de significados que ele carrega consigo. O leitor não terá dificuldade para identificar o intertexto, mas é preciso averiguar de onde Machado o retira.

Não se pode dizer claramente como o texto latino de Virgílio chegou a Machado: pode ser pela via de Camões ou pela via direta. A dúvida motiva-se em que se sabe que a obra camoniana é a mais visitada por Machado, e por essa razão encontram-se em diversos textos do autor passagens, episódios e referências a *Os Lusíadas* (que se inicia com versos semelhantes aos primeiros versos da *Aeneis*). Porém na crônica “História de Quinze Dias“, de 1º de Outubro de 1876, Machado diz que “Virgílio serve-se-nos para suas comparações poéticas” (ASSIS, 2008, 4 v., p. 323); e provavelmente Machado realmente o leu, pois na crônica “Ao Acaso”, de 27 de Setembro de 1864, ele conta que “Odorico Mendes é uma das figuras mais importantes de nossa literatura. Tinha o culto da antiguidade, de que era, aos olhos modernos, um intérprete perfeito. Naturalizara Virgílio na língua de Camões.” (ASSIS, 2008, p. 195)

A presença de Virgílio é constatável em vários momentos, dentre os quais se listam a seguir os mais significativos: “Virgília comparou a águia e o pavão, e elegeu a águia, deixando o pavão com seu espanto, o seu despeito, e três ou quatro beijos que

lhe dera” (ASSIS, 1975, p. 179).

Segundo Passos (1996), essa águia representa Lobo Neves e se assimila a Napoleão, por meio da insígnia do imperador, mas remete, também, às legiões romanas, o que, em termos de simbologia histórica, se articula ao nome de Virgília, egresso, textualmente, das primeiras palavras da *Aeneis* de Virgílio, obra consagrada da fundação de Roma e seus feitos

A rapidez, a audácia e a firmeza configuram as ações de Lobo Neves, tornando-o digno da comparação. Não poderia ser de outro modo, porquanto, em termos das analogias textuais, mister se faz lembrar que o nome Lobo Neves contém em si a idéia da loba nutriz de Rômulo e Remo, os fundadores de Roma. Com tais características, cabe-lhe legal, social e intertextualmente o direito de ser marido de Virgília, presa fácil da águia napoleônica e romana e fruto da analogia com Virgílio.

Quando foi avisado por seu pai do noivado e antes de perder-lo para Lobo Neves, Brás Cubas divaga entre suas anotações:

Eu deixava-me estar ao canto da mesa, a escrever desvairadamente num pedaço de papel, com uma ponta de lápis; traçava uma palavra, uma frase, um verso, um nariz, um triângulo, e repetia-os muitas vezes, sem ordem, ao acaso, assim:

		arma
virumque cano		
	A	
	Arma virumque cano	
	arma virumque cano	
	arma virumque	
		arma
virumque cano		
		virumque

Maquinalmente tudo isto; e, não obstante, havia certa lógica, certa dedução, por exemplo, foi o *virumque* que me fez chegar ao nome do próprio poeta, por causa da primeira sílaba - ia a escrever *virumque*, e sai-me Virgílio, então continuei:



Vir

Virgílio

Virgílio

Virgílio

Virgílio

Virgílio

Meu pai, um pouco despeitado com aquela indiferença, ergueu-se veio a mim, lançou os olhos ao papel...

-Virgílio! exclamou. És tu, meu rapaz; a tua noiva chama-se justamente Virgília. (ASSIS, 1975, p. 160)

Brás Cubas não tem como competir com um “representante” romano, uma vez que a personagem machadiana é um herói torto, um herói do seu tempo.

Aturdido e hesitante, enquanto o pai tagarela sem parar sobre vários assuntos, Brás Cubas, misturando arabesco, desenhos e letras, dispõe, errática e repetidamente, parte do primeiro verso da *Eneida*, até desembocar no nome de seu autor, Virgílio. A iconização que se observa busca ser a representação especializada do desnorteamento interior que se cristaliza na aparente desordem da escrita, em que o narrador-autor intui haver um certo ordenamento lógico. De fato a disposição do trecho latino, combinada com a do nome do pai da latinidade, faz-nos perceber um sutil afunilamento para primeiramente, *virumque*, e, depois, para Virgílio. (SILVA, 2006, p. 88)

Na crônica de 15 de Janeiro de 1877, originalmente publicada na *Ilustração Brasileira*, Machado de Assis desenha um quadro de quatro heróis que se ligam.

#### **AQUILES, ENÉIAS, DOM QUIXOTE, ROCAMBOLE**

Esses quatro heróis, por menos que o leitor os ligue, ligam-se naturalmente como os elos de uma cadeia. Cada tempo tem a sua *Iliada*; as várias *Iliadas* formam a epopéia do espírito humano.

Na infância o herói foi Aquiles, — o guerreiro juvenil, altivo, colérico, mas simples, desafetado, largamente talhado em granito, e destacando um perfil eterno no céu da loura Hélade. Irritado, acolhe-se às tendas; quando os gregos perecem, sai armado em guerra e trava esse imortal combate com Heitor, que nenhum homem de gosto lê sem admiração; depois, vencido o inimigo, cede o despojo ao velho Príamo, nessa outra cena, que ninguém mais

igualou ou nem há de igualar. Esta é a *Ilíada* dos primeiros anos, das auroras do espírito, é a infância da arte.

Enéias é o segundo herói, valente e viajor como um alferes romano poético em todo o caso, melancólico, civilizado, mistura de espírito grego e latino. Prolongouse este Enéias pela Idade Média, fez-se soldado cristão, com o nome de Tancredo, e acabou em cavalarias altas e baixas.

As cavalarias, depois de estromparem os corpos à gente, passaram a estrompar os ouvidos e a paciência, e daí surgiu o Dom Quixote, que foi o terceiro herói, alma generosa e nobre, mas ridícula nos atos, embora sublime nas intenções.

Ainda nesse terceiro herói luzia um pouco da luz aquileida, com as cores modernas, luz que o nosso gás brilhante e prático de todo fez empalidecer.

Tocou a vez a Rocambole. Este herói, 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.

O século é prático, esperto e censurável; seu herói deve ter feições consoantes a estas qualidades de bom cunho. E porque a epopéia pede algum maravilhoso, Rocambole fez-se inverossímil, morre, vive, cai, barafusta e some-se, tal qual como um capoeira em dia de procissão.

Veja o leitor, se não há um fio secreto que liga os quatro heróis. É certo que é grande a distância entre o herói de Homero e o de Ponson du Terrail, entre Tróia e o xilindró. Mas é questão de ponto de vista. Os olhos são outros; outro é o quadro; mas a admiração é a mesma, e igualmente merecida.

Outrora excitavam pasmo aquelas descomunais lanças argivas. Hoje admiramos os alçapões, os nomes postiços, as barbas postiças, as aventuras postiças.

Ao cabo, tudo é admirar. (ASSIS, 1959, p. 179-181)

Nesta crônica Machado propõe uma teoria da evolução do espírito épico através das idades, ecoando dessa forma a tese central do prefácio de Victor Hugo, e ao mesmo tempo inovando-a. Num prefácio escrito para a peça *Cromwell* (1827), Victor Hugo aborda a relação entre o épico, o verdadeiro e o maravilhoso, assim como a formação do grotesco na história da literatura.

Segundo Rego (1989), a tese que Machado estrutura sobre a evolução dos ideais literários da humanidade desde a sua “infância” se apresenta da seguinte forma:

1. Apresenta quatro heróis, incluindo o dos tempos modernos, ou, se atentarmos ao espírito sério-cômico de seu texto, o “anti-herói;
2. Enéias é o segundo grande herói épico da humanidade, como precursor dos

- tempos modernos, exatamente por sua “mistura” do espírito grego e do latino;
3. Dom Quixote é o último dos grandes heróis épicos, e o é exatamente por sua união do “ridículo” ao “sublime”, mas é um herói cuja possibilidade, de realizar seus feitos, fica ofuscada nos tempos modernos pela iluminação a gás, pelo telégrafo e pela imprensa quotidiana;
  4. A dimensão essencial subjacente ao épico é o maravilhoso, com a consequente admiração que desperta no leitor.

Brás Cubas é sua versão de “herói”, possível em nossos tempos, que “morre, vive, cai, barafusta-se e some-se”, que é adequado ao telégrafo, aos jornais e à novidade que haviam introduzido na produção dos romances, isto é, aos folhetins. O herói de Machado surge recheado de peripécias que serviram para imortalizá-lo. Sua constituição é, assim como a de Rocambole, inverossímil. É preciso morrer para viver no imaginário do leitor, uma vez que apenas na comparação dos feitos ele já seria completamente esmagado pela águia romana.

A personagem Rocambole que Machado retoma nessa e em outras crônicas foi criada por Ponson Du Terrail como um anti-herói de inúmeras faces. Nas crônicas fica-se sabendo que essa personagem percorre todo o conjunto de obras de Ponson e se metamorfoseia em inúmeros papéis sociais que vão do criminoso ao justiceiro, do nobre ao encarcerado. Um herói cômico, ingênuo, romântico e destemido. Após o autor ter matado essa personagem, os leitores dos folhetins pediram a Ponson que o trouxesse de volta. Pensando no lucro que teria, ele realiza essa façanha e ressuscita seu anti-herói.

Machado dá nova vida, como defunto-autor, para Brás Cubas, para que possa narrar suas histórias de “herói moderno”.

Ao criar com Brás Cubas um novo herói épico, que é possível em nosso tempo

– um anti-herói que ironicamente anatomiza sua humanidade – Machado de Assis deu vida literária ao emplasto e a ideia fixa da personagem. Ao aplicar o conceito de “épico” ao texto de Machado, torna-se evidentemente necessário qualificá-lo, pois não é o épico identificado em Homero, Virgílio, etc, mas um que revela e resume o ideal do herói de cada época. Através de suas transformações, os heróis épicos escrevem “a epopéia do espírito humano”, pois, como já se disse aqui, 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.

Rego (1989) afirma que, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, cria-se na literatura brasileira exatamente o que Machado prometera em seus textos críticos: 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”:

O objeto da busca empreendida pelo herói problemático vem explicitado, várias vezes, no romance: o prestígio público. Para satisfazer esta sede de nomeada, para gozar este amor da glória, o herói se utiliza de vários meios, que se vão frustrando quando socialmente positivos: a carreira política (desde o primeiro namoro com Virgília), a generosidade hipócrita, a fundação de um jornal e a invenção do emplasto. Em resumo, o anti-herói ético ansiava pela sagração do herói épico. Ainda que suas aventuras não sejam as de um herói fundador, como Enéias (objeto da epopéia virginiana), nem sua escrita se possa comparar à do cantor de Enéias, o herói demoníaco, Brás Cubas, pretende-se Enéias e Virgílio. Desse modo, impiedosamente, Brás Cubas, que não consegue desprender-se dos dois primeiros pés e meio do verso latino, exatamente os que anunciam o canto, as armas e o varão, sem prosseguir pelas sentenças que evidenciam a peregrinação trabalhosa, pois seria exigir muito de quem colheu “de todas as coisas a fraseologia, a casca, a ornamentação...”. (SILVA, 2006, p. 89)

O texto machadiano reúne o passado (as histórias narradas sobre um Brás Cubas vivo), o presente (defunto-autor) e o futuro (universo do leitor), preparando um caminho que culminará no exercício da leitura que une passado e futuro. Esse

exercício renova, a cada experiência, a matéria apresentada e suspende, por alguns instantes, o tempo.

O trabalho do leitor torna-se maior quando, em meio às peripécias do defunto-autor, a presença de um intertexto é percebida, tornando o texto mais rico e também mais obscuro, pois, ao mesmo tempo em que esclarece, causa estranhamento. E ainda inscreve a personagem na Literatura, porque, após sofrer o processo de decomposição com o verme, deixa para trás seus pecados de anti-herói e torna-se um novo herói.

## 8. Considerações Finais

Ao longo dessa dissertação, pôde-se verificar primeiramente os vários estudos sobre intertextualidade. Foram muitos os pontos de vistas, os diferentes nomes e as conclusões. Para melhor esclarecer o assunto foram feitos tópicos, que deixaram pequenos conceitos de forma mais esquematizada; enumerou-se os diferentes teóricos, para melhor posicionamento de cada uma das diferentes ideias; e finalizou-se com a figura do leitor, um ponto comum a todas as teorias e que deu o arremate ao capítulo. No entanto, essa teoria não ficou limitada apenas a esse papel expositivo, ela foi prontamente retomada nos demais capítulos para exemplificação e explicação.

O capítulo seguinte tratou da relação entre Machado de Assis e Apuleio. Esta relação foi desenvolvida através dos pequenos detalhes deixados pelo autor brasileiro e que serviram como pistas para se “desvendar” um pouco do romance em questão. Realizou-se uma análise entre as duas obras e viu-se como a intertextualidade foi trabalhada. Para isso retomou alguns conceitos como a alusão, a integração-absorção, o pastiche e os tipos de leitor.

No capítulo que demonstrava como Machado utilizou-se da célebre *Ode* 30, livro III, de Horácio, além de trabalhar-se a relação intertextual e os conceitos já apresentados, utilizou-se também a teoria da *escritura*. Apresentada pelo viés dos teóricos Bennington e Leyla Perrone-Moisés e somada à análise para uma melhor compreensão da teoria retomada pelos dois autores.

A presença de Ovídio já está mais marcada e, por isso pode-se aplicar os conceitos como o plágio, a paródia, a referência precisa e os tipos de leitor, vistos nos capítulos anteriores. Para complementar o estudo analisou-se um pouco os conceitos mais básicos de mito e observou-se que a retomada do mito não é simplesmente

repetição de sua história; ela conta também a história da história, o que é também uma função da intertextualidade: levar, para além da atualização de uma referência, o movimento de sua continuação na memória humana.

O capítulo sobre Suetônio e Sêneca, que antes parecia ser necessário apenas para demonstrar as “despesas de conversação” de Brás Cubas, revelou que estas citações são o cerne da narrativa. “Ocultado” pelos “doze césaes” de Suetônio vê-se Sêneca e sua “aboborização”, texto que mostra o fio teórico que Machado de Assis usou para construir as memórias de seu defunto-autor: a sátira menipéia. Esta surge em outros capítulos também, mas só percebe-se a verdadeira intenção do autor neste momento, por meio de um pastiche que imita as questões textuais e formais, mas que também tem a intenção de assumir seu empréstimo.

Virgílio foi muito explorado pelo autor brasileiro em seu romance. Verifica-se a relação entre o nome do autor e de Virgília; entre Lobo Neves e a loba romana; entre a tentativa de Brás Cubas ser um herói como Enéias e um poeta como Virgílio. Todas essas relações enriqueceram muito o romance e puderam permitir o surgimento de uma produção literária inovadora e grandiosa.

A intertextualidade foi muito trabalhada neste texto, pois é o viés que permeia todas as relações entre Machado e os autores latinos, uma vez que a literatura se elabora como uma parte artesanal de bricolagem, sendo seu material a linguagem. A citação, a re-escritura, a transformação e a alteração só destacam o trabalho comum e contínuo dos textos, sua memória, seu movimento.

O texto machadiano reúne o passado (as histórias narradas sobre um Brás vivo), o presente (defunto-autor) e o futuro (universo do leitor), preparando um caminho que culminará no exercício da leitura que une passado e futuro. Este exercício renova, a cada experiência, a matéria apresentada e suspende, por alguns

instantes, o tempo.

Diante do paradoxo entre os antigos e os modernos, Machado teve como solução transformar a tradição adaptando-a as necessidades culturais e artísticas de seu tempo. Um tradutor que representa e/ou reapresenta para nós toda a cultura universal travestida numa nova e irreverente indumentária.

O trabalho do leitor torna-se maior quando em meio às peripécias do defunto-autor a presença de um intertexto é percebida tornando o texto mais rico e mais obscuro, pois ao mesmo tempo em que esclarece causa estranhamento.

Após uma vida de leituras e o conseqüente transformar das reminiscências em trabalho póstumo, a personagem consagra-a à destruição natural executada pelos vermes, paradoxo só explicável pela consciência melancólica da vanidade do existir. No entanto, será ela, a Literatura, que a salvará da destruição, mantendo intacta a circulação literária. (PASSOS, 1996, p. 151)

A personagem volta como defunto-autor para se consolidar na eternidade por meio de uma *bruxaria* que Machado realiza para também ele se consolidar na Literatura. Os *ingredientes* utilizados por este bruxo são as referências literárias, culturais e históricas que podem ser vistas ao longo do seu texto e que causam no leitor uma extrema curiosidade que faz com que ele busque decifrar o *antídoto* dessa *poção*, a fim de desvendar todos os seus mistérios.

Os clássicos são livros que, quanto mais pensamos conhecer por ouvir dizer, quando são lidos de fato mais se revelam novos, inesperados, inéditos. (CALVINO, 1993, P. 12)



## 9. Referências Bibliográficas

ALBRECHT, M. *Historia de la Literatura Romana*. Tradução para o espanhol Dulce Estefanía e Andrés Pociña Pérez. V1. Barcelona: Herder, 1997.

ALMEIDA, L. V. “A questão da biblioteca em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*”. In: ROCHA, J. C. C. (Org.) *Á roda de Machado de Assis: ficção, crônica e crítica*. Chapecó: Argos, 2006.

ALVAREZ, R. H. “O autor implícito e a instauração da ironia em *Memórias póstumas de Brás Cubas*”. *Stylos*, v. 1, 2000, p.135-155.

APULEIO. *Les Métamorphoses*. Tradução para o francês Paul Vallete. Paris: Les Belles Lettres, 1985.

APULEIO. *O Asno de Ouro*. Introdução, notas e tradução Ruth Guimarães. Rio de Janeiro: Ediouro, 1969.

ASSIS, J. M. M. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: civilização Brasileira; Brasília: INL, 1960. (Edições críticas de Machado de Assis, v. 13).

ASSIS, J. M. M. *Obra Completa*. V. I. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1962.

ASSIS, J. M. M. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 2008. 4 v.

BAPTISTA, A. B. *A formação do nome - Duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2008.

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 8ªed. São Paulo: Hucitec, 1997.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução, notas e prefácio Paulo Bezerra. 2ª ed. ver. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BARTHES, R. *Mitologias*. Tradução Rita Buongermino e Pedro de Souza. 2ªed. São

Paulo: Difel, 1975.

BARTHES, R. *O grau zero da escritura*. Tradução Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1971.

BENNINGTON, G. *Jacques Derrida por Geoffrey Bennington e Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

BENITES, M. V. *Aracne e Palas: uma trama de sentido - estudo semiótico de Metamorfoses, de Ovídio (Liber VI, 01-145)*. Dissertação de Mestrado em Estudos Literários, Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara, 2008.

BIZZARRI, E. *Machado de Assis e a Itália*. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro. Caderno n. 1, 1961.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.

BOSI, A. *Machado de Assis*. São Paulo: Publifolha, 2002.

BOSI, A. *Machado de Assis: O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999.

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

BORGES, J. L. *Cinco visões pessoais*. 2ª ed. Tradução Maria Rosinda R. da Silva. Brasília: Ed. da UNB, 1987.

BRANDÃO, J. L. “A Grécia de Machado de Assis”. In: MENDES, E. A. M.; OLIVEIRA, P. M.; BENN-IBLÉL, V. *O novo milênio: interfaces lingüísticas e literárias*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2001.

BRAYNER, S. “Edgar Allan Poe e Machado de Assis: um caso de literatura comparada”. *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte: 19 de Junho de 1976, p. 1-2.

CALDWELL, H. *O Otelo Brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro*. Tradução Fábio Fonseca de Melo. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

CASTILHO, J. F. “Preâmbulo do commentador”. In: OVIDIO, *Os Amores*. Tradução Antônio Feliciano de Castilho. Rio de Janeiro: Casa do Editor, 1858.

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

CARDOSO, Z. A. *A Literatura Latina*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CHEVALIER, J. *Dicionário de símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Tradução Vera da Costa e Silva et al. 9ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

COMPAGNON, A. *O trabalho da citação*. Tradução Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

CORRÊA, A. H. *Digressões, transgressões, agressões: a Bíblia nos contos de Machado de Assis (Papéis Avulsos)*. São José do Rio Preto, 2008. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Campus de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

COSTA, L. L. *Machado de Assis tradutor: o labirinto da representação*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro, UFRJ, Faculdade de letras, 2006.

FACIOLI, V. *Um Defunto Estrambótico: Análise e Interpretação das "Memórias Póstumas de Brás Cubas"*. São Paulo: Nankin, 2002.

FARIA, E. *Dicionário escolar latino-português*. Revisão de Ruth Junqueira de Faria. 6ª. ed. Rio de Janeiro: FENAME, 1982.

FIKER, R. *Mito e Paródia: entre a narrativa e o argumento*. Araraquara: FCL/ Laboratório Editorial/ UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2000.

FIORIN, J. L. “Interdiscursividade e Intertextualidade”. In: BRAIT, B.(org.) *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006a.

FIORIN, J. L. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. V. 1. 1ª ed. São Paulo: Ática, 2006b.

- FIORIN, J. L. *Em busca do sentido: estudos discursivos*. São Paulo: Contexto, 2008.
- FUENTES, C. *Machado de La Mancha*. México: Fondo de Cultura Econômica, 2001.
- GLEDSON, J. *Machado de Assis: impostura e realismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- GOMES, E. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.
- GREIMAS, A. J., COURTÉS, J., s.v. “Intertextualidade”. In: \_\_\_\_\_. *Dicionário de semiótica*. Trad. de A. D. Lima et al. São Paulo: Cultrix, 1983. p. 242.
- GREINER, E. et BILLORET, R. *Gramaire du latin*. Paris: Hachette, 1952.
- GRIECO, A. *Machado de Assis*. 2ªed. Rio de Janeiro: Conquista, 1960.
- GUIDIN, M.L.; GRANJA, L.; RICIERI, F.W. (orgs). *Machado de Assis: ensaios da crítica contemporânea*. São Paulo: Editora UNESP, 2008.
- HARVEY, P. *Dicionário Oxford de Literatura Clássica grega e latina*. Tradução Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- HORÁCIO. *A lyrical de Q. Horacio Flacco*. Tradução de Elpino Duriense. Regia: Lisboa, 1807.
- HORÁCIO. *Odes e Epodos*. Tradução de Bento Prado de Almeida Ferraz. Org. Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução Teresa Louro Pérez. Lisboa: edições 70, 1989.
- JOBIM, J. L.(org.) *A biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Topbooks, Academia Brasileira de Letras, 2001.
- KRISTEVA, J. *Introdução à Semanálise*. Tradução Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- MASSA, J-M. “A biblioteca de Machado de Assis”. In: JOBIM, J.L. (org.) *A biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.

MASSA, J-M. *Machado de Assis tradutor*. Tradução Oséias Silas Ferraz. Belo Horizonte: Crisálida, 2008.

MERQUIOR, J. G. *Gênero e estilo das “Memórias póstumas de Brás Cubas”*. Colóquio/Letras, Lisboa, n. 12-20, julho/1970.

MOTTA, S. V.; RAMOS, M. C. T. (Org.s). *À Roda de Memórias Póstumas de Brás Cubas: leituras*. 1ª. ed. Campinas-SP: Alínea Editora, 2006.

MOTTA, S. V. *O Engenho da narrativa e sua árvore genealógica: das origens a Graciliano Ramos e Guimarães Rosa*. 1ª ed. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

MOTTA, S. V. “Alguns aspectos formais nas Memórias Póstumas de Brás Cubas”. *Revista de Literatura do Programa de Pós-Graduação em Letras, Araraquara - SP*, p. 195 - 220, 10 out. 2000.

MURICY, K. *A razão cética: Machado de Assis e as questões de seu tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NASCIMENTO, M. I. A. *Três narradores, três “edições humanas”*: memorial da escrita de Brás Cubas, Dom Casmurro e Aires. Dissertação de Mestrado em Estudos literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

NITRINI, S. “Conceitos Fundamentais.” In: \_\_\_\_\_. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

NOGUEIRA, N. H. de A. *A tradição da sátira menipéia em Laurence Sterne e Machado de Assis*. Tese de doutorado defendida na UNESP – São José do Rio Preto, 1999.

OVIDE. *Les Amours*. Tradução para o francês Henri Bornecque. 5ªd. Paris: Les Belles Lettres, 1989.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução Bocage. Introd. João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Hedra, 2000.

- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução Vera Lucia Leitão Magyar. São Paulo: Madras, 2003.
- OVÍDIO. *Os Amores*. Tradução Antônio Feliciano de Castilho. Rio de Janeiro: Casa do Editor, 1858.
- PASSOS, G. P. *A poética do legado: presença francesa em Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Annablume, 1996a.
- PASSOS, G. P. *As sugestões do Conselheiro*. São Paulo: Ática, 1996b.
- PASSOS, G. P. *O Napoleão de Botafogo*. São Paulo: Annablume, 2000.
- PASSOS, G. P. *Capitu e a mulher fatal: análise da presença francesa em Som Casmurro*. São Paulo: Nankin, 2003.
- PAULINO, G.; WALTY, I.; CURY, M. Z. *Intertextualidades: teoria e prática*. 4ª edição, Belo Horizonte: Editora Lê, 1998.
- PAZ, O. *O Arco e a Lira*. Tradução Olga Savary. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1984.
- PERRONE-MOISÉS, L. “Literatura Comparada, Intertexto e Antropofagia.” In: \_\_\_\_\_. *Flores da Escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PERRONE-MOISÉS, L. *Texto, crítica, escritura*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1993.
- RAGON, É. *Gramática Latina*. São Paulo: Paulo de Azevedo, 1949.
- RAMOS, M. C. T. *A transgressão do cânone literário por meio das referências mitológicas em Memórias póstumas de Brás Cubas e Papéis Avulsos*. Pesquisa de pós-doutorado desenvolvida junto ao Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - USP - São Paulo. São Paulo, 2008.
- REGO, E. S. *O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- SAMOYAUULT, T. *A intertextualidade*. Tradução Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo

& Rotschild, 2008.

SANDMANN, M. *Aquém-Além-mar: presenças portuguesas em Machado de Assis*. Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2004.

SANTOS SARAIVA, F.R. *Novíssimo Dicionário Latino-Português*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Garnier, 2000.

SARAIVA, J. A. *O Circuito das Memórias em Machado de Assis*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 1993.

SÉNÈQUE. *L'Apocoloquintose du divin Claude*. Tradução para o francês René Waltz. Paris: Les Belles Lettres, 1966.

SCHOLES, R. & KELLOG, R. *A natureza da narrativa*. Tradução Gert Meyer. São Paulo: Mc Graw – Hill do Brasil, 1977.

SILVA, A. M. S. “Figuração, Leitura e Formatividade em *Memórias póstumas de Brás Cubas*”. In: MOTTA, S. V.; RAMOS, M. C. T. (org.). *À Roda de Memórias póstumas de Brás Cubas*. Campinas: Alínea, 2006.

SILVA, P. S. *Dos antigos e dos modernos se enriquece o pecúlio comum: Machado de Assis e a literatura greco-latina*. Tese de doutorado. Universidade Federal de Pernambuco. 2007.

SUETÔNIO. *Vida de los doce césares*. Tradução Rosa Maria Agudo Cubas. Madrid: Gredos, 1992.

**Teresa** – Revista de Literatura Brasileira. São Paulo, n. 6/7, p. 1-273, 2006.

VIEIRA, B. V. G. “José Feliciano de Castilho e a Clâmide Romana de Machado de Assis. In: <http://machadodeassis.net/download/numero04/num04artigo07.pdf>. Acesso no dia 14 de Janeiro de 2010, às 23h 15min.

VILLAÇA, A. *Machado de Assis, tradutor de si mesmo*. Revista Novos Estudos

CEBRAP, São Paulo, v. 51, p. 03-14, 1998.07. 276 f.

VIRGILE. *Énéide*. Tradução para o francês André Bellsort. 6<sup>a</sup> ed. Paris: Les Belles Lettres, 1957.

WELLEK, R. *Teoria da Literatura*. Tradução José Palla e Carmo. Lisboa: Publicações Europa-América, 1962.