



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

RICARDO GOMES DA SILVA

**E.T.A. Hoffmann e Machado De Assis: expoentes de uma
mesma tradição literária**



ARARAQUARA – S.P.
2017

RICARDO GOMES DA SILVA

**E.T.A. HOFFMANN E MACHADO DE ASSIS:
EXPOENTES DE UMA MESMA TRADIÇÃO LITERÁRIA**

Tese de doutorado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista de Araraquara como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor.

Área de Concentração: Estudos Literários.

Linha de pesquisa: História Literária e Crítica

Orientadora: Profa. Dra. Karin Volobuef

Bolsa: CAPES

Silva, Ricardo Gomes da
E.T.A. Hoffmann e Machado De Assis: expoentes de
uma mesma tradição literária / Ricardo Gomes da Silva
- 2017
185 f.

Tese (Doutorado em Estudos Literários) -
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus
Araraquara)

Orientador: Prof^a. Dr^a. Karin Volobuef
Coorientador: Prof^a. Dr^a. Kathrin Sartingen

1. Literatura comparada. 2. Machado de Assis. 3.
E.T.A. Hoffmann. 4. literatura do século XIX. I.
Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).



ATA DA DEFESA PÚBLICA DA TESE DE DOUTORADO DE RICARDO GOMES DA SILVA, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS, DA FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS - CÂMPUS DE ARARAQUARA.

Aos 31 dias do mês de maio do ano de 2017, às 09:00 horas, no(a) Anfiteatro E, reuniu-se a Comissão Examinadora da Defesa Pública, composta pelos seguintes membros: Profa. Dra. KARIN VOLOBUEF - Orientador(a) do(a) Departamento de Letras Modernas / Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Araraquara, Profa. Dra. MARIA APARECIDA BARBOSA do(a) UFSC / Universidade Federal de Santa Catarina, Profa. Dra. WILMA PATRICIA MARZARI DINARDO MAAS do(a) Departamento de Letras Modernas / Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Araraquara, Prof. Dr. FABIANO RODRIGO DA SILVA SANTOS do(a) Departamento de Literatura / Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Assis, Prof. Dr. WILTON JOSÉ MARQUES do(a) Departamento de Literatura / Universidade Federal de São Carlos - UFSCAR, sob a presidência do primeiro, a fim de proceder a arguição pública da TESE DE DOUTORADO de RICARDO GOMES DA SILVA, intitulada **E.T.A. HOFFMANN E MACHADO DE ASSIS: EXPOENTES DE UMA MESMA TRADIÇÃO LITERÁRIA**. Após a exposição, o discente foi arguido oralmente pelos membros da Comissão Examinadora, tendo recebido o conceito final: _____
Aprovado ___. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelos membros da Comissão Examinadora.

Profa. Dra. KARIN VOLOBUEF

Participação por Videoconferência

Profa. Dra. MARIA APARECIDA BARBOSA

Profa. Dra. WILMA PATRICIA MARZARI DINARDO MAAS

Prof. Dr. FABIANO RODRIGO DA SILVA SANTOS

Prof. Dr. WILTON JOSÉ MARQUES

Agradecimentos

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa de estudos de Doutorado e pela bolsa de doutorado-sanduíche realizado na Universidade de Viena na Áustria.

À professora Kathrin Saringen por ter aceito meu estágio de doutorado-sanduíche na Universidade de Viena e por ter me ajudado na adequação na estadia.

À Professora Karin Volobuef por ter aceito minha proposta de tese de doutorado em 2013 e além de me orientar ter servido de inspiração como professora, profissional, pesquisadora e pessoa.

Aos professores da Banca de Qualificação e Defesa: Maria Aparecida Barbosa (UFSC), Wilma Patricia Maas (UNESP), Fabiano Rodrigo da Silva Santos (Unesp-Assis), Wilton José Marques (UFSCar) e Ude Baldan (Unesp).

Aos demais professores do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Unesp- Araraquara.

Aos meus familiares, amigos, colegas de trabalho, alunos, pessoas aleatórias que dividiram poltronas nas viagens semanais para Araraquara, enfim, todos os que passaram ou estiveram presentes na minha vida no decorrer destes quatro anos, em certa medida, me ajudaram a concluir o curso, pois me fizeram ter coragem para continuar.

Sumário

Entre a literatura alemã e a brasileira: rumos iniciais	8
Recorte: Brás Cubas, Murr e Kreisler	12
A sequência do estudo	14
Literatura comparada: reorientação e conciliação	14
Tradição / Traição	18
Linhagens e Tradições.....	21
Escritores excêntricos.....	24
O conceito de excentricidade literária.....	24
Em busca de uma tradição de escritores excêntricos.....	27
Excêntricos na Antiguidade	30
Excêntricos na Modernidade	38
Machado de Assis e E.T.A. Hoffmann: excentricidade em comum.....	49
Seriedade e riso.....	51
O riso de deboche em Murr	54
O riso melancólico de Brás Cubas	66
Riso ensandecido de Kreisler	72
A Loucura sem o riso	78
O riso irônico	81
Objetos de sátira.....	91
Sátira aos burgueses	92
Sátira em relação ao papel das Mulheres e do Casamento.....	103
A relação entre realidade e ficção.....	112
Metalinguagem e Metaliteratura.....	128
Ênfase no leitor.....	147
Fragmentação.....	155
Fragmentação literária: linhas conceituais.....	157
Fragmentação textual:.....	159
Considerações finais.....	176
Bibliografia.....	178

Resumo

A presente pesquisa pretende aproximar as obras do escritor brasileiro Machado de Assis (1839-1908) e do alemão E.T.A. Hoffmann (1776-1822) a partir do eixo da excentricidade literária. Como demonstramos no desenvolver da análise comparativa entre suas obras, Machado e Hoffmann buscaram desenvolver um tipo de literatura que fugisse do senso comum literário. Sendo que tal tendência em comum nasce da adesão de ambos à uma longa tradição literária de escritores excêntricos como Luciano de Samósata, Petronio, Seneca, Juvenal, Cervantes, Rabelais, Shakespeare e Sterne. Neste sentido, buscamos abordar e esclarecer como se deu esta tradição para na sequência realizar a análise comparada de elementos recorrentes nas obras de nossos dois escritores tal como o tipo de riso utilizado, a sátira, a relação entre realidade e ficção, a metalinguagem e metaliteratura e fragmentação. Ao final do estudo pudemos chegar à conclusão de que mais do que uma influência geral, a excentricidade literária em Machado de Assis e E.T.A. Hoffmann se configura como um *modus operandi* responsável por fazer com que suas obras ganhassem relevância no quadro geral da literatura ocidental.

Palavras-chave: Machado de Assis; E.T.A. Hoffmann; Excentricidade literária.

Abstract

The present research intends to approximate the works of the Brazilian writer Machado de Assis (1839-1908) and the German E.T.A. Hoffmann (1776-1822) from the axis of literary eccentricity. As we demonstrate in the development of the comparative analysis between their works, Machado and Hoffmann look for a type of literature that escapes the literary common sense. As such a common tendency arises from the adherence of both a long literary tradition of eccentric writers such as Lucian of Samosata, Petronius, Seneca, Juvenal, Cervantes, Rabelais, Shakespeare and Sterne. In this sense, we seek to approach and clarify how this tradition has developed with a comparative analysis of recurrent elements in the works of two writers such as the type of laughter used, the satire, the relation between reality and fiction, the metalanguage and metaliterature And the fragmentation. At the end of the study we could reach the conclusion that more than a general influence, the literary eccentricity in Machado de Assis and E.T.A. Hoffmann is configured as a *modus operandi* responsible for making their works gain relevance in the general framework of Western literature.

Keywords: Machado de Assis; E.T.A. Hoffmann; Literary eccentricity.

Entre a literatura alemã e a brasileira: rumos iniciais

Uma comparação inicial entre a literatura alemã e a brasileira do século XIX pode indicar que as distâncias se sobressaiam às afinidades. De um lado, nomes como Goethe, Schiller, Hoffmann, os irmãos Schlegel e Grimm; de outro, uma literatura de pouco reconhecimento internacional. A vasta tradição filosófica e literária de um povo do velho continente *versus* os primeiros passos de uma nação que buscava ver-se independente dos colonizadores portugueses e tatear um fazer literário próprio.

Em *Frestas e Arestas: A prosa de Ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil* (1999), ao estudar, comparativamente, a literatura do século XIX, destes dois países, Karin Volobuef nota diversas dissonâncias. Por exemplo, em relação à produção literária e ao público, “enquanto os românticos alemães se entregavam a uma literatura intelectualizada” (VOLOBUEF, 1999, p.394) e nem um pouco afável, os brasileiros “preocupados sempre em agradar ao seu público, [...] além de criarem tensão e suspense, recorreram a um estilo leve engraçado e cheio de pilhérias” (VOLOBUEF, 1999, p.394).

Entre outras nuances, Volobuef (1999, p.427) observa uma crucial, que se dá no âmbito do objetivo (verificar esse termo) literário romântico de cada um dos países. Enquanto que no Brasil se preocupava com a *formação* e a valorização da nova nação, a atenção alemã estava voltada para um movimento de *transformação* e renovação literária.

Mesmo se tratando de literaturas de países tão diferentes, como nos demonstra Volobuef (1999), delas ainda podem ser deduzidas as tendências propulsionadas por duas obras de Goethe, pois enquanto o romantismo brasileiro, genericamente, se aproxima de *Os sofrimentos do jovem Werther* [1774]¹, pela emotividade exagerada, o romantismo alemão, por sua vez, encontra par em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* [1795], pela ênfase dada ao desenvolvimento individual do herói. Pensadas por meio de matrizes de um mesmo escritor, as literaturas românticas do Brasil e da Alemanha parecem um pouco menos distantes (VOLOBUEF, 1999).

¹ Por se tratar de um estudo histórico-literário, a data da primeira publicação das obras será exposta entre colchetes [] e da edição utilizada entre parênteses ().

Expandido um pouco o escopo, nas bordas do romantismo, as literaturas do Brasil e Alemanha do século XIX, aparentemente estranhas em um primeiro momento, demonstram muitas proximidades, à medida que se pode notar que “as tendências do romantismo brasileiro encontram um par não no romantismo alemão, propriamente dito, mas em manifestações pré e pós-românticas” (VOLOBUEF, 1999, p.422). Ou seja, as diferenças se dão em razão de um descompasso e não devido às estranhezas absolutas.

A proximidade à tendência sentimental de Werther, que se vê na literatura escrita no romantismo brasileiro, o faz se assemelhar ao pré-romantismo alemão (*Sturm und Drang*) e a nossa preocupação em valorizar a nova nação, por meio da descrição das belezas naturais do Brasil, possibilitou que a literatura daqui se alinhasse com o Biedermeier e o realismo poético, ambas tendências alemãs pós-românticas. Isso significa que o descompasso se dá, também, em virtude de o Romantismo ocorrer em épocas distintas, no Brasil de 1835 a 1880 e na Alemanha de 1797 a 1830.

Se entre o romantismo alemão e o brasileiro as diferentes preocupações nacionais e épocas de vigência, em certa medida, geraram o descompasso dos movimentos, ao compararmos dois dos pontos mais altos da literatura alemã e brasileira do século XIX, curiosamente, podemos notar que eles apresentam grande proximidade, sem que a diferença econômica e política do público leitor ou tradição literária local, fossem fatores determinantes. Os pontos altos a que nos referimos são as obras de Machado de Assis (1836-1908) e E.T.A. Hoffmann (1773-1822), as quais - como objetivamos demonstrar no decorrer desta tese - apresentam diversas afinidades, embora todas as diferenças circunstanciais exteriores.

O surgimento da obra de Machado de Assis no cenário literário brasileiro do século XIX foi estupendo. Embora tenha tido sucesso entre o público e a crítica brasileira, sua obra infelizmente não obteve imediata repercussão internacional, uma vez que, como argumenta Antônio Candido (1979), ela “perdeu-se na areia de uma língua desconhecida, num país então completamente sem importância” (CANDIDO, 1979, p.232)².

Nada como o passar do tempo para corrigir injustiças, haja vista que atualmente a excelência da obra machadiana possui reconhecimento internacional

² É relevante a referência de Roberto Schwarz (2000) à posição de Machado de Assis em relação ao sistema literário internacional do século XIX, ou seja, a de um mestre na periferia do capitalismo.

e o faz ser um dos escritores brasileiros mais lidos, estudados e traduzidos mundialmente³. O crítico norte-americano Harold Bloom, por exemplo, elenca Machado de Assis em *Gênio: Os 100 autores mais criativos da história da literatura mundial*, ao lado de nomes como Shakespeare, Cervantes, Vitor Hugo, Balzac e Goethe. De acordo com Bloom:

Machado de Assis é uma espécie de milagre, uma enésima demonstração da autonomia do gênio literário relativamente ao espaço e ao tempo, à política e à religião e àquelas outras contextualizações que se pensa falsamente serem determinantes para as capacidades humanas (BLOOM, 2003, p.688).

Embora a perspectiva de Bloom possa ser vista como um menosprezo ao sistema literário brasileiro, que na segunda metade do século XIX já se afirmava, a expressão “uma espécie de milagre”⁴ não deixa de ser um elogio à obra de Machado de Assis; além de acentuar a relevância de nosso escritor no cenário literário mundial.⁵

Já no caso de E.T.A. Hoffmann, sua produção literária teve reconhecimento internacional quase que desde o início de sua produção. Na França, sua obra fez com que surgisse quase que uma escola de escritores que buscavam imprimir em seus contos e romances traços noturnos e de terror. A leva de escritores dos chamados “contos fantásticos” teve repercussão aqui no Brasil, inclusive sobre a obra de Machado de Assis.

A relevância da obra de Hoffmann, não somente enquanto literatura fantástica, foi testemunhada tanto pelos comentários de escritores como Baudelaire⁶ e Dostoievski⁷ quanto pelos estudos de Norman Ingham (E. T. A. Hoffmann's reception in Russia), Elizabeth Teichmann (*La fortune d'Hoffmann en France*⁸) e David Roas (*Hoffmann em Espanha. Recepción e influencias*).

³ De acordo com o “Mapeamento da Literatura Brasileira no Exterior” realizado pela Fundação Itaú Cultural, atualmente Machado de Assis é o escritor brasileiro mais estudado mundialmente. Disponível em <http://conexoeditaultural.org.br> acessado em 16/04/2014.

⁴ Marli Fantini problematiza esta questão no artigo: “Machado de Assis: entre o preconceito, a abolição e a canonização”. Matraca (Rio de Janeiro), v. 15, p. 55-71, 2008.

⁵ 5.600 verbetes, “um número sem precedentes, quando se trata de autor brasileiro”, como Ubiratan Machado constata em *Bibliografia machadiana 1959-2003*.

⁶No ensaio *A essência do riso (1855) [De l'essencedurire]*. A tradução deste ensaio feita por Zênia de Faria e publicada na Revista UFG em dezembro de 2008 está incompleta. Embora o nome de E.T.A. Hoffmann seja referido por Baudelaire oito vezes, na tradução surge apenas uma.

⁷Three Tales of Edgar Poe By Fyodor M. Dostoevski (Wremia, 1861). Lantz, K. A. (2004). The Dostoevsky Encyclopedia. Greenwood Publishing Group. pp. 97–99.

Como indicam os estudos sobre a propagação internacional das obras de Hoffmann e Machado, ambos são peças fundamentais tanto em seus contextos nacionais, quanto no âmbito literário do século XIX. De um lado a obra de Hoffmann, referência literária alemã e em contexto europeu (Rússia, França e Espanha), de outro lado Machado de Assis incorporando ao contexto brasileiro, técnicas e procedimentos literários que, ao mesmo tempo, subverteram e impulsionaram enormemente nossa literatura.

Distante pelo fato de uma obra ter surgido no centro da cultura ocidental e outra surgida às margens deste sistema, elas se aproximam quando se olha para as suas formas composicionais. Formas estas que, ainda hoje, não deixam de impressionar, pois da mesma forma que o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* [1881] causa espanto a Bloom (2003), o romance *Gato Murr* de Hoffmann também causa surpresa por se tratar de um romance dos primeiros anos do século XIX.

Esta admiração que as obras de Hoffmann e Machado de Assis causam ainda hoje deve-se, em grande parte, ao emprego de técnicas literárias ousadas. Ambos rejeitaram o lugar-comum em nome de uma literatura que provoca estranhamento no leitor por meio de efeitos, digamos, excêntricos. Ou seja, Machado e Hoffmann não apenas se aproximam pela relevância que possuem, mas pelo motivo que torna suas obras relevantes. É neste sentido que a proposta desta tese consiste em investigar os elementos que aproximam e, ao mesmo tempo, concedem relevância a Hoffmann e a Machado.

Dessa maneira, a proposta aqui é demonstrar que a partir da análise comparativa das obras destes dois escritores, as diferenças entre as literaturas do Brasil e Alemanha, do século XIX, tendem a esmaecer perante afinidades existentes entre Machado de Assis e E.T.A. Hoffmann. Investigar, então, os elementos em comum entre estes dois escritores tende a favorecer não somente os estudos específicos de suas obras, mas o repensar dos limites entre as literaturas brasileira e alemã. Âmbito esse que conforme argumentação de Hélio Lopes⁹ (1975, p.191) na década de 1970 e, mais recentemente, Karin Volobuef (2002, p.11) carece de estudos comparativos, uma vez que a tradição crítica literária de nosso país tendeu a tecer comparações, preferencialmente, às literaturas de origem inglesa e francesa.

Recorte: Brás Cubas, Murr e Kreisler

Inteirados disso, podemos voltar a atenção à metodologia de nossa análise comparativa. Neste sentido, precisamos delimitar e justificar as delimitações e recortes da obra de nossos escritores para realizarmos deste estudo.

Machado de Assis escreveu nove romances e mais de duzentos contos, Hoffmann dois romances e mais de cinquenta narrativas curtas - entre contos, contos de fadas e novelas. Nesta vasta produção, para a finalidade desta pesquisa, os romances *Reflexões do gato Murr* [1821] e *Memórias Póstumas de Brás Cubas* [1881] sobressaem às demais, primeiro por suas formas e temas inusitados, segundo pelas semelhanças que apresentam. Ambos os romances, mas não somente, carregam um forte traço de experimentação literária e tratam-se de biografias, no mínimo, incomuns, uma escrita por um defunto-autor e a outra, por um gato.

*Brás Cubas*¹⁰, publicado em 1881, é um dos mais conhecidos romances de Machado de Assis. Por sua forma audaciosa e inovadora no cenário literário brasileiro, do século XIX, pode ser considerado um dos mais importantes romances da nossa literatura. Nele, Brás Cubas, membro da elite carioca do século XIX, depois de morto, resolve escrever sua autobiografia. Acrescente-se a este inusitado enredo, uma série de experimentalismos formais literários¹¹, como, por exemplo, capítulos curtíssimos ou meramente excêntricos, como o de número CXXXIX, composto somente por uma sequência de pontos. Nas palavras de Ivan Teixeira, “as *Memórias Póstumas* abandonam a técnica tradicional e introduzem outra, revolucionária, a qual consiste em preferir as surpresas do discurso às surpresas da ação” (TEIXEIRA, 1988, p.93). *Memórias Póstumas de Brás Cubas* causou tanto estranhamento, que o próprio escritor no prólogo à terceira edição do livro comentou a inquietação do público em saber se tal obra tratava-se, de fato, de um romance.

¹⁰ No decorrer deste estudo ao nos referirmos ao nome “Brás Cubas” com itálico será com o intuito de indicar o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. O mesmo dar-se-á em relação ao romance de Hoffmann, *Reflexões do gato Murr*, ao nos referirmos ao “Gato Murr” estaremos nos referindo à obra. Os nomes Brás Cubas e Gato Murr, sem itálico, serão uma referência aos personagens.

¹¹ Em minha Monografia para o Curso de Especialização em Literatura Brasileira, intitulada *A questão da confiabilidade do narrador no conto Maria Cora de Machado De Assis* (2010), pude explorar os aspectos inovadores e experimentais na obra de Machado de Assis, em especial no que diz respeito à voluptuosidade de seus narradores.

Da mesma forma, o romance de Hoffmann chama a atenção tanto pela estranheza do seu tema quanto para a maneira como fora composto. Publicado entre 1819 e 1821, *Reflexões do gato Murr e uma fragmentada biografia do compositor Johannes Kreisler em folhas dispersas de rascunho*¹², ficcionalmente reúne duas biografias inusitadamente unidas. No romance, o personagem gato Murr utiliza, para escrever sua autobiografia, o verso das folhas de outra biografia - a do compositor Johannes Kreisler - como rascunho. Acontece então que os manuscritos, ao serem enviados para a editora, são, acidentalmente, publicados com a biografia de Kreisler em um mesmo volume. Como resultado temos um livro composto pela biografia do gato e do compositor.

Na realidade, toda esta história da confusão dos manuscritos faz parte da trama ficcional do romance. O próprio Hoffmann se coloca como mero editor do livro e - como em uma errata - explica no prefácio do romance as circunstâncias que levaram à lamentável confusão na hora da impressão do livro. Hoffmann, enquanto editor, afirma no prefácio que ele pôde conhecer o gato pessoalmente, o qual lhe pareceu “uma criatura de modos afáveis e distintos” (HOFFMANN, 2013, p.23).

Em *Gato Murr* há outro aspecto inusitado: o fato de a biografia do compositor Kreisler, de autoria anônima, ser uma “biografia experimental”, escrita de forma não linear, numa caótica apresentação de flashes e de diversas passagens da vida do compositor, ou seja, além de haver no romance um fragmento com a autobiografia do gato, a qual é interrompida periódica e abruptamente pela biografia do compositor, há o fato de esta segunda biografia ser experimental. Um romance com estrutura tão inusitada, a ponto de, em meados do século XX, ter sido lançado na Alemanha como duas obras separadas, em uma sincera e ingênua crença do editor de que assim poderia facilitar a leitura (Scher, 1976, p. 310).

Além da confluência de suas estruturas e temas incomuns, a crítica literária tem recorrentemente se referido a estes romances para enfatizar a criatividade e a excelência das obras de Machado de Assis e Hoffmann.

Por fim, em grande medida a escolha destas duas obras é metonímica, pois buscaremos construir um diálogo com as demais obras de ambos os escritores, até mesmo porque não achamos de todo errada a ideia que Gabriel García Márquez costuma repetir: todo grande escritor está sempre escrevendo o mesmo livro.

¹²Título completo no original em alemão: *Lebens-Ansichtendes Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters JohannesKreisler*.

A sequência do estudo

A fim de realizarmos o estudo comparativo entre Machado de Assis e E.T.A. Hoffmann, primeiramente discutiremos algumas questões relacionadas aos estudos de literatura comparada. Neste primeiro tópico buscaremos situar a presente pesquisa entre os limites da influência, afinidade e tradição literária, dando ênfase a essa última.

Na sequência, nos dedicaremos a discutir o conceito de literatura excêntrica, demonstrando que este conceito já vem sendo utilizado por outros estudos literários. Na sequência, nosso esforço será no sentido de demonstrar como uma série de escritores, no decorrer da história da literatura ocidental, pode ser considerada como pertencentes a uma corrente excêntrica, isto é, a uma tradição de escritores que, na maior parte das suas obras, buscaram fugir do lugar-comum literário, sendo que estes, à medida que foram lidos, incentivaram outros a fazerem o mesmo.

Estabelecidos os parâmetros de comparação e realizada a apresentação do que consideramos a tradição de escritores excêntricos, nos dedicaremos à análise de uma série de temas que nos permitem não somente a aproximação das obras *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Gato Murr*, mas a um grupo amplo de obras excêntricas. Neste sentido analisaremos, a questão da seriedade e do riso nos romances, a sátira, a relação entre realidade e ficção, a metalinguagem, a ênfase no leitor e a fragmentação.

Ao final do estudo esperamos ter demonstrado quão grande foi o esforço de Machado de Assis e E.T.A. Hoffmann na fuga do lugar-comum da literatura, e em denunciar as práticas literárias engessadas e pouco criativas. Esperamos também ter demonstrado que o esforço de ambos não fora solitário ou esporádico, mas sim incentivado por uma longa tradição de escritores que no passado buscaram fazer o mesmo.

Literatura comparada: reorientação e conciliação

Tendo como objetivo, então, a aproximação da obra de Machado de Assis à de E.T.A. Hoffmann torna-se imprescindível apresentar os pressupostos adotados para tal comparação. Nesse sentido, retomemos à divisão que, em 1969, A. Owen Aldridge apresentou aos estudos de literatura comparada

A comparação pode ser utilizada nos estudos literários para indicar afinidade, tradição ou influências. A afinidade consiste nas semelhanças de estilo, estrutura, tom ou ideia entre duas obras que não possuem qualquer outro vínculo. Como exemplo, o romance russo Oblomov pode ser comparado a

Hamlet porque cada uma dessas obras é um estudo da indecisão e da procrastinação das personagens. A tradição ou a convenção consistem no estudo das semelhanças entre obras que fazem parte de um grande grupo de obras similares interligadas histórica, cronológica ou formalmente. A *Die Leiden des jungen Werther* de Goethe pode ser comparada aos romances epistolares de Richardson e Rousseau por causa do foco narrativo na primeira pessoa e da expressão irrestrita de sentimentos em todas as três narrativas. Como exemplo de influência, podemos voltar para o romance histórico italiano *I promessi sposi* de Manzoni, que, de muitas maneiras, foi diretamente inspirado pelas obras do inglês Walter Scott que o antecederam (ALDRIDGE, 1994, p.258) (grifos nossos)

Embora, muitas vezes, seja difícil delimitar exatamente as fronteiras da *afinidade*, tradição e influência entre a obra de dois escritores, estes três itens nos ajudam significativamente a pensar o estudo comparativo, pois, invariavelmente, os estudos neste âmbito circundam tais limites.

Como já exposto, a ideia inicial de comparar Machado de Assis e Hoffmann retoma a ideia de *afinidade* à medida que o objetivo é identificar “semelhanças de estilo, estrutura, tom ou ideia entre duas obras” (ALDRIDGE, 1994, p.258). Ou seja, surge da percepção de que - mesmo com todas as diferenças sociais, culturais, econômicas e políticas do Brasil e da Alemanha - as obras de dois dos seus maiores escritores são bastante parecidas.

Dizemos percepção inicial, pois como define Aldridge (1994) a *afinidade* pressupõe a comparação entre “obras que não possuem qualquer outro vínculo”, a não ser o formal ou temático. Ou seja, pressupõe que duas obras sejam próximas por uma coincidência, uma eventualidade; casos em que para o estudo não importa muito se as obras compartilham ou não as mesmas tradições e influências, mas sim em provar sua semelhança¹³.

No caso do nosso estudo, a comparação dos dois escritores tende a demonstrar não apenas a *afinidade* entre suas obras, mas demonstrar como ambos descendem de uma mesma *tradição* literária. Uma tradição literária que,

¹³ Nenhum demérito neste tipo de comparação. Inclusive este viés das afinidades vem sendo cada vez mais comum principalmente no que concerne ao estudo comparado entre culturas ocidentais e orientais. O Prof. Dr. Katsuya Akitomi da Universidade de Tóquio há anos desenvolve um estudo acerca das semelhanças do pensamento do filósofo Martin Heidegger com a filosofia milenar japonesa. Neste estudo o mais importante é notar como pensamento temporal e espacialmente distante apresenta semelhanças, de forma a aproximar ocidente e oriente. AKITOMI, Katsuya, SEKIGUCHI, Hiroshi, MATOBA, Tetsuro. *Heidegger's "Sein und Zeit" today in Japan*. Nansosha publishing company. 2007.

como buscaremos argumentar com maior afinco no próximo capítulo, seria composta por escritores que sistematicamente se utilizaram do emprego de temas e técnicas literárias ousadas e excêntricas, que foi e continua sendo reinventada de tempos em tempos por nomes como Luciano, Petrónio, Ariosto, Cervantes, Rabelais, Swift, Sterne, Shakespeare, Boccaccio, Dostoiévski, James Joyce e Jorge Luís Borges. Ou seja, a comparação que buscaremos realizar entre Machado e Hoffmann visa argumentar que as semelhanças entre obras se deve ao fato de que elas fazem parte de um grande grupo de obras similares interligadas histórica e formalmente.

Quanto à influência do escritor alemão sobre a obra de Machado de Assis, apesar de não ser a proposta deste trabalho, ela é evidente¹⁴ sob alguns aspectos. Embora a análise da influência de Hoffmann sobre um escritor brasileiro possa ser de grande valia, optamos por pensar como estes dois escritores fazem parte de uma mesma tradição literária. Perspectiva esta mais dinâmica e menos hierárquica, pois permite compreender Machado de Assis e E.T.A. Hoffmann em um mesmo patamar, enquanto continuadores de uma tradição comum.

Como se nota, podemos dizer que dentro dos parâmetros estipulados por Aldridge (1994), de afinidade, tradição e influência, nosso estudo tem como perspectiva central pensar qual, como e onde funciona a tradição literária que incide sob as obras de Machado de Assis e E.T.A. Hoffmann.

A partir deste viés analítico, Machado e Hoffmann se inserem na tradição que, como explicaremos mais adiante, já se via no desajuste causado pelas palavras iniciais de *Dom Quixote* [1605], ao iniciar sua fala com “Desocupado leitor”; no ambiente misto entre real e mágico das bruxas em *Macbeth* [1606], de Shakespeare; no capítulo composto por uma página inteiramente preenchida de preto, que Sterne utiliza para sinalizar o luto em *Tristan Shandy* [1767]; ou mesmo na absurda e irônica ideia de Swift em comer carne humana para acabar com a fome em *Uma modesta proposta* [1729].

¹⁴Machado de Assis cita explicitamente o escritor alemão em “Anjo Rafael”, “Capitão Mendonça”, “Os óculos de Pedro Antão” e em “Um esqueleto”. Pelo que se percebe a imagem de Hoffmann para Machado de Assis é essencialmente a de que o escritor alemão se limitaria à escrita de contos fantásticos. Tal imagem de Hoffmann como escritor limitado à literatura fantástica chega ao Brasil por meio dos franceses e das coletâneas intituladas de contos fantásticos de E.T.A. Hoffmann. Ao que tudo indica, Machado de Assis conheceu um Hoffmann filtrado pela França, não vindo a conhecer mais profundamente a sua obra. Vale lembrar que a imagem de Hoffmann na França sofreu bastante influência de algumas biografias sensacionalistas que o pintavam como um sujeito ébrio e sombrio, como se ele mesmo fosse um personagem saído de seus próprios contos.

A opção por olhar para a tradição literária se dá no sentido de contribuir com o estudo dos vínculos entre a literatura brasileira e a alemã. Além disso, se optássemos por pensar a influência do escritor alemão sobre o brasileiro, implicaria em tender ao âmbito dos reflexos franceses¹⁵ sobre o Brasil do século XIX, haja vista que muito da obra de Hoffmann chegou ao Brasil filtrado pelas traduções francesas. De toda forma, podemos assim nos aproximar daquilo que Aldridge (1994) estipula como desejável aos estudos de literatura comparada, isto é, “olhar para além das estreitas fronteiras nacionais, a fim de que sejam discernidos movimentos e tendências nas diversas culturas nacionais e de que sejam percebidas as relações entre a literatura e as demais esferas da atividade humana” (ALDRIDGE, 1994, p.255).

Pensada dessa forma, rejeita-se o tipo de análise comparativista, com intuito estritamente genético, a qual já era criticada em 1959, por René Wellek. Segundo a fala do estudioso, a tendência geneticista literária deve retirar-se de cena para que se possa, com a ajuda da literatura comparada, “combater o falso isolamento das histórias literárias nacionais” (WELLEK, 1994, p. 109)¹⁶. Perspectiva elementar para nosso estudo, pois nos permite conceber, a partir da visão em conjunto da obra de Machado de Assis e Hoffmann, “uma tradição literária ocidental composta de uma rede de inúmeras inter-relações” (WELLEK, 1994, p. 109).

A expansão territorial reivindicada por René Wellek (1994) significa pensar a comparação de escritores de maneira não hierarquizada em todos os sentidos. Sendo que até a hierarquização temporal merece ser contestada, pois um estudo comparado entre dois escritores é elucidativo para a leitura da obra de ambos, independentemente de qual tenha escrito primeiro. Encontramos melhores argumentos neste sentido no ensaio “Kafka e seus precursores” no qual Jorge Luiz Borges - retomando implicitamente o que propôs T.S. Eliot - argumenta que cada acontecimento literário muda a nossa percepção e lógica sobre a literatura, uma vez que a obra contemporânea de um escritor pode ajudar a nossa leitura de um autor do passado. No exemplo dado por Borges, o poema “Fears and scruples”,

¹⁵ Como já havia comentado Karin Volobuef, saber como a obra de Hoffmann foi lida no Brasil é um ponto bastante controverso, nas palavras da autora “É difícil saber ao certo como se deram tais leituras – se por meio de traduções brasileiras, se de traduções portuguesas ou, mais provavelmente, de traduções francesas” (VOLOBUEF, 2002, p.3). VOLOBUEF, Karin. E. T. A. Hoffmann e o Romantismo brasileiro. In: Fórum Deutsch - Revista Brasileira de Estudos Germanísticos, Rio de Janeiro (UFRJ), v. 6, p. 103-113, 2002.

¹⁶WELLEK, René. Crise da literatura comparada. In: Literatura comparada: textos fundadores. Organização de Eduardo F. Coutinho e Tania Franco Carvalha. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

escrito em 1876, por Robert Browning, profetiza a obra de Kafka, sendo que a nossa leitura de Kafka afina e desvia sensivelmente nossa leitura deste poema do século XIX. Nesta lógica não somente a existência de um escritor anterior a outro pode contribuir para a leitura de uma obra literária, mas também o inverso. Kafka é posterior a Robert Browning, mas mesmo assim pode modificar a percepção que temos daquele poeta inglês, do século XIX, isto porque de acordo com Borges “cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro” (BORGES, 1974, p. 109).

Este tipo de visão de literatura, enquanto um complexo sistema, pouco coerente, é também reforçada por Todorov, ao discutir a partir de V. Propp e Northrop Frye a intrincada questão dos gêneros literários. Como argumenta Todorov (2010) que na natureza:

A ação do organismo individual sobre a evolução da espécie é tão lenta que na prática pode fazer-se abstração deste elemento. O mesmo acontece - embora em menor grau - com os enunciados de uma língua: uma frase individual não modifica a gramática, e esta deve permitir deduzir as propriedades daquela. Mas não acontece o mesmo no campo da arte ou da ciência. A evolução segue aqui um ritmo muito diferente: toda obra modifica o conjunto das possibilidades; cada novo exemplo modifica a espécie (TODOROV, p.6). (grifo adicionado)

Dentro deste viés, menos importa se um escritor influenciou ou não determinada obra literária, pois é mais relevante o fato de que cada poema e obra que lemos modifica nossa percepção crítico-literária. Ou seja, a literatura, assim como as demais artes e ciências, se movimenta de forma não linear, a ponto de que as mais novas descobertas e feitos não alteram apenas o futuro, mas também a nossa percepção de passado, sendo que “os textos que não cumprem esta condição, passam automaticamente a outra categoria: a da chamada literatura ‘popular’, ‘de massa’” (TODOROV, 2010, p.6), justamente por perderem sua relevância dentro de um contexto literário maior.

Tradição / Traição

Delimitada a proposta que é a de se estudar, comparativamente, dois escritores, a fim de pensá-los em sintonia a uma mesma tradição, não podemos avançar sem refletirmos sobre a própria noção de tradição.

A ideia de tradição está, inicialmente, ligada a costumes que se repetem gerações por gerações e que perduram conhecimentos e formas de agir. No período do Renascimento e do Classicismo, por exemplo, a fim de se afirmar uma identidade artística similar a dos Clássicos greco-romanos, reavivou-se a tradição Antiga. Essa retomada da tradição greco-romana significava que quão mais perfeita a imitação chegasse do original Antigo, melhor seria uma obra. Em outras palavras, foram momentos em que as qualidades artísticas eram verificadas a partir da competência de uma obra se equalizar com a tradição. Aos olhos dos Renascentistas e Classicistas, a tradição seria algo a ser louvado, respeitado e seguido.

Uma perspectiva de tradição diferente desta pode ser pensada a partir do relato¹⁷ “Pierre Menard, o autor do Quixote” [1939], de Jorge Luís Borges, em que um personagem se dispõe a ser inédito ao reescrever o *Don Quixote* de Cervantes, contudo,

Não queria compor outro Quixote – o que é fácil – mas o Quixote. Inútil acrescentar que nunca enfrentou uma transcrição mecânica do original; não se propunha copiá-lo. Sua admirável ambição era produzir algumas páginas que coincidissem – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes (BORGES, 1999, p.493).

Na trama do conto de Borges, Pierre Menard consegue a proeza de escrever novamente *Dom Quixote* e é aclamado pelo público e a crítica que o julgam superior ao próprio Cervantes, mesmo tendo escrito *ipsis litteris* as mesmas linhas que o livro original. Borges, neste relato¹⁸, apresenta uma divertida inversão de sentidos, na qual o novo *Quixote*, mesmo coincidindo com a obra de Cervantes é visto como mais profundo e mais virtuoso que o primeiro.

A paisagem exagerada e cômica que Borges desenha, ajuda-nos a pensar em uma relação com a tradição, oposta àquela concebida durante o Renascimento e o Classicismo. Borges inverte exatamente a equação que prevê superioridade do original sobre a imitação e nos propõe uma maneira diversa de se lidar com a tradição, isto é, não como modelo para ser seguido, mas modelo a ser subvertido.

A incoerência em “Pierre Menard, o autor do Quixote” se dá pelo fato de que, mesmo não tendo formalmente subvertido a obra de Cervantes, Menard consegue

¹⁸Borges se referia às suas narrativas curtas, como relatos e não contos, “cuentos” em língua espanhola.

ainda negar a obra original, negar a tradição. Obviamente de maneira não tão explicitamente incoerente, as tradições literárias, além de servirem como modelos a serem reafirmados, serviram de modelos a serem derrubados. Em um ato similar ao dramatizado por Menard, a tradição literária vem constantemente sendo traída num constante fluxo de simultânea negação e afirmação. A paródia, por exemplo, tem sua base firmada sob este jogo dual com a tradição.

O constante jogo de traição da tradição, Octavio Paz chama de “tradição da ruptura”, à medida que, se a ruptura tende a se repetir, ela própria (a ruptura) se torna uma tradição. Como argumenta Paz, se “há épocas em que o ideal estético consiste na imitação dos antigos; há outras em que se exalta a novidade e o inesperado” (PAZ, 1984, p.19). Tal estética da surpresa, concebida por Paz, significa a adoção de trejeitos diferentes dos vigentes, não importando se eles são novos e inéditos, se são revitalizações de antigos esquecidos ou mesmo oriundos de culturas longínquas. Desta tendência derivaria o fato de que na literatura moderna há “uma pertinaz corrente arcaizante, que vai da poesia popular germânica de Heder à poesia chinesa desenterrada por Pound” (PAZ, 1984, p.21). Nesses casos, nem o elemento oriental ou o popular são novos, mas, pelo contraste com a tradição então vigente, acabam impulsionando a desestabilização de uma tradição “local” instituída.

A noção de tradição torna-se ainda mais complexa se a pensarmos paralelamente à remota expressão italiana *Traduttore traditore*, a qual sintetiza a paradoxal tarefa do tradutor, que por mais fiel que tente ser ao original, sua tradução inevitavelmente incidirá em uma traição, pois não coincide mais com o original. Da mesma maneira, o binômio “Tradução / Traição” apregoa a dualidade de lidar com a ideia de tradição dentro da literatura. Por mais fiel que se busque ser a uma linhagem, inevitavelmente, com o passar dos tempos, esta acaba por ser modificada de forma que o próprio continuador dela acaba por traí-la. O *Traduttore traditore* é também tradição / traição.

Ajuda-nos a refletir exatamente sobre esta nuance, a passagem do relato de Borges em que nos é explicada a cômica estratégia de Menard para poder escrever no século XX o *Quixote*, constituída por nada mais do que “conhecer bem o espanhol, recuperar a fé católica, guerrear contra os Mouros ou contra os Turcos, esquecer a história da Europa, entre os anos de 1602 e 1918, ser Miguel de Cervantes” (BORGES, 1999, p.494). A ideia de que se pode ser impecavelmente

fiel às tradições só seria válida se as gerações seguintes o pudessem, como Menard, esquecerem de si mesmas e dos anos de acumulação histórica. Ou seja, assim como ocorre em relação a qualquer tradição, Menard só conseguiria não trair Cervantes se fosse ele mesmo o próprio Cervantes.

Linhagens e Tradições

Tendo em mente que as tradições literárias são formadas de temas e formas que se repetem, e que, inevitavelmente, estão sujeitas a modificações, a rupturas, a traições voluntárias ou não, definir a tradição a que Machado e Hoffmann aderem configura-se como algo extremamente complexo. Nossa pressuposição primeira é a de que Machado de Assis e E.T.A. Hoffmann não somente guiam suas obras a partir de um princípio de excentricidade literária como, justamente, são reconhecidos pela crítica e pelo público por terem aplicado este princípio reiteradamente.

Esta excentricidade não seria exclusividade de nossos dois escritores, pois estaria ligada a uma longa sequência de escritores incomuns e provocativos que vem desde a Antiguidade. Tradição esta que, como demonstraremos no próximo tópico, incorpora e é incorporada por diversas outras tradições. A cada época, local e circunstância uma nova dinâmica. Apesar de ela ter se tornado multiforme, a sua postura excêntrica se mantém, jocosa na maioria das vezes, mas, invariavelmente, subversiva. É uma tradição que desafia o escritor a ir mais e mais longe com a imaginação e com as técnicas literárias, levando-as aos extremos.

Basicamente esta seria uma tradição de escritores que empregaram temas e técnicas literárias ousadas e excêntricas. Ou seja, uma tradição que tem como paradigma a quebra de paradigmas de maneira bastante similar à “tradição da ruptura”, prevista por Octavio Paz (1984). Dizemos similar, pois, na perspectiva de Paz a “tradição da ruptura” estaria situada na modernidade, isto é, nasce com o senso artístico difuso e paradoxal do Barroco. Ideia esta já indicada no título do seu estudo, *Os filhos do Barro*, ou seja, os descendentes do Barroco.

Diferente do pensamento de Paz (1984), nossa perspectiva é a de que a sequência de obras excêntricas e a “tradição da ruptura” é muito mais ampla, pois nasce entre os antigos gregos e romanos, é suprimida durante o período medieval

e retorna à ativa na modernidade, com o Barroco e depois mais fortemente com o Romantismo e o Modernismo. Dentro dessa tradição, o Barroco seria um dos períodos em que se legitimou tal prática e que abriu as portas para que, na modernidade, esta prática fosse mais e mais empregada.

Como se sabe, a Idade Média foi marcada por um rígido controle ideológico e, por consequência, pela supressão de ideias que questionassem suas prerrogativas. Na prática significou não apenas a proibição do livre trânsito da tradição de excentricidades literárias, mas também o desprezo e o descaso em conservar obras clássicas, consideradas de tom subversivo. Como resultado, pouco da excentricidade literária, permaneceu vigente no período Medieval e chegou até nós, sendo que boa parte deste material só resistiu porque fora mantido longe da Igreja Católica, em bibliotecas orientais como a de Constantinopla (HARRIS, 1999).

Ampliamos a discussão teórica de Paz (1984), por meio do retorno à perspectiva de Bakhtin (1996). Como resultado, temos o aprofundamento da noção de “tradição da ruptura” e também a percepção da existência desta, desde os tempos mais remotos da literatura Ocidental. A sequência lógica desta tradição seria, portanto, em um primeiro momento as obras Antigas de Petrônio, Luciano e Menipo, depois, no nascimento da modernidade, Rabelais, Shakespeare e Cervantes e na consolidação da modernidade as obras de Sterne e Swift. Por fim o Romantismo, que se configurou como momento em que a tradição da ruptura foi sistematicamente lembrada e reverenciada, visto que a partir do romantismo que nossos escritores, Machado e Hoffmann, iriam se articular com a tradição de excêntricos.

É importante destacarmos que Machado de Assis e Hoffmann, constantemente, se referiram aos seus antecessores como àqueles que se utilizaram, sistematicamente, de técnicas e temas ousados, como Cervantes, Sterne e Shakespeare. Ambos demonstraram a consciência da tradição à qual buscavam aderir. Um exercício metaliterário já previsto pela própria tradição em questão.

À medida que percebemos a inevitabilidade das modificações que as tradições sofrem com o passar dos tempos, reconhecemos que a adesão de Machado de Assis e Hoffmann a uma tradição literária não significa que eles a seguiram de forma mecânica. Pelo contrário, cada qual manuseia, à sua maneira,

os mesmos elementos, daí vem a relevância de suas obras. Por exemplo, o fantástico e irreal, constante na tradição literária da sátira menipeia e na literatura de ruptura, em Machado de Assis pode ser visto na estrambólica ideia de ter um personagem que conta a sua história depois de morto, e em Hoffmann na própria configuração do personagem Murr: um gato escritor. Enquanto o pressuposto dentro da tradição de escritores incomuns é a introdução de elementos fantásticos, Machado e Hoffmann os mantêm, mas irão explorá-los cada qual à sua maneira.

A noção de tradição que tomamos, portanto, para pensar, lado a lado, Machado de Assis e E.T.A. Hoffmann leva em conta o fato de que mesmo uma tradição sendo compreendida como uma sequência de escritores que se utilizaram das mesmas formas e temas literários, não significa que eles aderiram a ela de forma irrefletida.

Definido, então, que a tradição a que nos referimos é a de escritores que se utilizaram sistematicamente de técnicas literárias excêntricas, podemos acrescentar que compararemos Machado de Assis e Hoffmann, de forma a demonstrar que ambos buscaram, à sua maneira, causar algum tipo de estranhamento por meio de temas ou formas literárias inusitadas. Haja vista a generalidade de pretender pensar em uma tradição de “escritores que se utilizaram sistematicamente de técnicas literárias excêntricas” partiremos das características elencadas por Bakhtin para definir a Sátira Menipeia, no sentido de demonstrar, a partir destas características como nossos escritores as absorvem, as exploram e as ressignificam.

Escritores excêntricos

Nosso intuito neste capítulo é realizar um esboço de recomposição de uma tradição literária que descende dos gregos e atravessa a Idade Média, o Renascimento, o Barroco, o Romantismo, até os nossos escritores. Um trabalho completo sobre o tema seria tarefa árdua, legítima e relevante para os estudos literários e à história da literatura. Constituiria, inclusive, a necessidade de um esforço de pesquisa voltado, unicamente, a este intuito.

No entanto, o que almejamos neste capítulo, para a finalidade da tese, foi traçar um esquema inicial, que permitisse ao leitor acompanhar de forma lógica, a afirmação de que Machado de Assis e E.T.A. Hoffmann escreveram suas obras sob os preceitos de uma mesma tradição literária, hipótese esta que nos auxilia a compreender suas semelhanças literárias.

É em virtude disso que, neste tópico, optamos por apresentar o termo “excêntrico” para lidar com textos literários e articulá-lo a uma série de escritores que, no decorrer da sequência histórico-literária ocidental, realizaram esforços no sentido de escrever obras literárias de tom ousado e exótico. A partir deste alinhamento poderemos, então, verificar como Machado e Hoffmann, de uma forma ou de outra, buscaram se aproximar desta tradição de escritores e por isso possuem obras que se assemelham. A viabilidade e plausibilidade inicial desta proposta foi nos fornecida pelos próprios, Machado e Hoffmann, uma vez que muitos escritores dessa tradição foram nominalmente citados por eles.

O conceito de excentricidade literária

O termo excêntrico para definir texto literário é utilizado por Daniel Sangsue (1987) em *Le Récit excentrique*: Gautier, de Maistre, Nerval, Nodier, estudo no qual o autor se debruça sobre uma série de escritores franceses, os quais, na primeira metade do século XIX, utilizaram-se do termo excêntrico no sentido de refletir sobre até que ponto algum comportamento humano é excêntrico e até que ponto é derivado da loucura. Como argumenta Sangsue (1987), autores como Nodier, Gautier, Musset, Gustave Brunet¹⁹, buscaram propor com o termo excêntrico uma

¹⁹ Algumas das obras citadas por Sangsue (1987): *Les Excentriques de Champfleury*, *la Bibliographie des fous de Nodier*, *Les Excentriques de Philarète Chasles*, *Les Grottesques de Gautier*, *Gens singuliers de Lorédan*

discussão sobre os limites comportamentais humanos da loucura e da excentricidade, isto é, entre a perda de consciência e o desejo voluntário de fugir das normas e buscar algum tipo de originalidade.

A proposta de Daniel Sangsue (1987) é a de demonstrar que a reflexão desses autores franceses do século XIX se deu não somente por uma questão epistemológica, mas pelo fato de eles próprios terem escrito obras literárias excêntricas, à medida que buscaram produzir uma literatura caracterizada pela descontinuidade narrativa, por um tipo de composição problemática por conta de digressões e anomalias gerais no enredo, formação de personagens, elementos temporais.

Ingrid Hotz-Davies e Stefanie Gropper (2009) defendem que o uso do termo “excentricidade” supre um lapso vocabular crítico-literário para lidar com uma série de escritores que como Sterne, citado por Sangsue (1987), buscaram acima de tudo a fuga de padrões e a originalidade literária. Embora reconheçam que o termo “excentricidade” pareça ser evasivo e não testado pela crítica literária²⁰, as autoras argumentam que ele já vem sendo utilizado amplamente pelas áreas dos estudos de personalidade e que nestas áreas pode-se demonstrar que a ideia de excentricidade possui certas especificidades.

Moritz Hildt, em “Towards a Theory of Eccentricity” (2009), ao propor a elaboração de uma teoria literária a partir da excentricidade, observa que os termos “excêntrico” e “excentricidade” (“eccentric” e “eccentricity” em inglês) tanto no dicionário quanto no uso diário possui certos atributos negativos. Em geral, o termo significa pessoa ou algo que é estranho e incomum (“strange or unusual, sometimes in an amusing way”). Roupas, objetos, pessoas ou comportamentos excêntricos são geralmente algo de que se quer distância (HILDT, 2009, p.1). Tendência que também notamos em língua portuguesa e sobre a qual o *Dicionário Aurélio* define como “indivíduo original, extravagante, esquisito”, enquanto que o *Dicionário Houaiss* estabelece:

Larchey, Extravagants et originaux du XVIIe siècle de Musset, Oubliés et dédaignés de Charles Monselet, Les excentriques disparus de Simon Brugal, Originaux du XVIIe siècle de Paul de Musset, Galerie d'originaux de Henry Monnier, Excentriques et grotesques de l'Agenais de Jules Andrieu, Les Fous littéraires. Essai bibliographique sur la littérature excentrique, les illuminés, visionnaires de Gustave Brunet, Les réfractaires de Jules Vallès, pour ne citer que les principaux, représentent un échantillon des ouvrages sur les excentriques¹⁶¹ et, implicitement, sur l'excentricité.

²⁰ No original “Eccentricity by contrast seems to be a term itself eccentrically evasive and untested for critical usage” (HOTZ-DAVIES, 2009, p.1).

afetado, bizarro, cavaleira, celebrório, esdruxulo, espiclondrífico, esquipático, esquisito, estapafúrdio, estrambólico, estrambótico, estranho, esturdio, excepcional, exótico, extraordinário, extravagante, heteróclito, incomum, inusitado, inusual, invulgar, irregular, macavenco, mirabolante, pantafaçudo, pantalfúsio, patusco, pitalifusio, singular, surpreendente, visionário. (HOUAISS, 2001)

Nas definições dos dicionários, podemos notar que o sentido positivo de excêntrico, embora esteja diminuto, ainda é previsto. Em língua inglesa o dicionário de *Cambridge* utilizado por Hildt (2009) prevê o excêntrico como algo incomum e estranho, mas às vezes de uma forma impressionante. Da mesma forma o dicionário de língua portuguesa Aurélio (1986) vincula o termo ao original enquanto que o dicionário Houaiss (2001) a extraordinário, incomum, singular, surpreendente e visionário. Ou seja, mesmo não sendo o principal sentido do termo excêntrico, no uso geral, sua etimologia permite que vejamos o termo de forma positiva. O que garante o seu uso específico, de forma positiva, é a sua derivação do grego *ekkentros*, que literalmente significa fora do centro e, em si, não carrega qualquer carga negativa. Tanto que em Mecânica, excêntrico é utilizado para definir uma peça cujo eixo de rotação não ocupa o centro e é destinada a transformar um movimento de rotação contínuo em movimento de natureza diferente, como ocorre nas rodas das locomotivas.

Sobre a etimologia do termo excêntrico, Ingrid Hotz-Davies e Stefanie Gropper (2009) observam que o prefixo “ex” em Latim (“ek” em grego), denota um movimento contrário, algo deriva “de” e se dirige “a” outra direção. Ex-cêntrico define, portanto, um movimento de tensão contrário ao que está no centro, mas que não perde a relação com o centro, uma vez que é motivado por duas forças: uma que o lança contrário ao centro e outra que o prende ao centro. O excêntrico, portanto, não pressupõe a ida para o lado de fora, tanto que se difere da ideia de exterioridade (outside²¹) que se trata de uma condição absoluta.

Na literatura, como argumenta Hildt (2009), embora o excentrismo possa surgir com a apresentação de personagens incomuns, o que definiria a

²¹ out (adv.) Look up out at Dictionary.com

Old English ut "out, without, outside," common Germanic (Old Norse, Old Frisian, Old Saxon, Gothic ut, Middle Dutch uut, Dutch uit, Old High German uz, German aus), from PIE root *ud- "up, out, up away" (source also of Sanskrit ut "up, out," uttarah "higher, upper, later, northern;" Avestan uz- "up, out," Old Irish ud- "out," Latin usque "all the way to, without interruption," Greek hysteros "the latter," Russian vy- "out"). Meaning "into public notice" is from 1540s. As an adjective from c. 1200. Meaning "unconscious" is attested from 1898, originally in boxing. Sense of "not popular or modern" is from 1966. As a preposition from mid-13c. <http://www.etymonline.com/index.php?term=out>

excentricidade literária, teoricamente falando, é a excentricidade textual de uma obra. Nas palavras da autora, “Literature, perhaps not surprisingly, employs many eccentric characters. However, when it does, this does not mean that these are already eccentric texts” (HILDT, 2009, p.8). Neste sentido, a autora chama a atenção para o fato de que o que importa para o estudo do excentrismo literário é o empenho do escritor em criar um texto que conjugue o excentrismo temático com o excentrismo formal. A autora ao tomar *Tristram Shandy* de Sterne para analisar a ideia de excentrismo nota como, apesar de praticamente todos os personagens do livro serem excêntricos, Sterne investe na construção de uma narrativa também excêntrica, isto é, fragmentada, metalinguística, paródica e que causa estranhamento.

Excentricidade pode significar, portanto, tanto uma condição de se encontrar fora do centro; quanto um tipo de postura contrária ao lugar-comum, e essencialmente subversiva. No primeiro caso, a excentricidade pode independe do próprio sujeito, pois se trata de casos nos quais o escritor, de fato, desconhece as normas e, justamente por isso, adota atitudes excêntricas ou incomuns²². No segundo caso, encaixam-se aqueles que conhecem as normas e, a partir disso, buscam distorcê-las e subvertê-las, explicitá-las, ridicularizá-las e banalizá-las.

Tratando-se de literatura, neste último caso, cabem as paródias (que se fingem de obras normatizadas, mas com ar de deboche), a metalinguagem (como forma de explicitar as convenções com o intuito de banalizá-las) e também servem à utilização de elementos que exageradamente se diferem das normas como, por exemplo, a utilização de enredos incomuns e fragmentados.

Em busca de uma tradição de escritores excêntricos

A partir dessas propostas de adoção do termo excêntrico e excentrismo para definir obras literárias que possuem estrutura formal incomuns, buscaremos neste tópico demonstrar como o termo pode ser utilizado historicamente para definir uma longa série de escritores, a fim de percebermos uma tradição literária que serviu de

²² Plínio Marcos, que ao escrever sua primeira peça de teatro mesmo, por justamente não conhecer a tradição os princípios clássicos e modernos do teatro acaba inovando e modificando profundamente as concepções do teatro brasileiro.

base para Machado de Assis e E.T.A. Hoffmann investirem na excentricidade em suas obras.

A ideia de uma tradição de escritores excêntricos é, sem dúvida, uma tentativa complexa, na medida em que busca abarcar, sob uma mesma insígnia, uma longa série de escritores. O que nos auxilia, nesse sentido, são os estudos que nos trazem notícias de uma série de tradições que tiveram importância por, justamente, oporem-se ao lugar-comum e ao previsível dentro de literatura. Neste sentido, articularemos duas teorias acerca de tradições literárias ocidentais: a de Mikhail Bakhtin acerca da Sátira Menipeia, que engloba obras de autores desde a Antiguidade até a Idade Média, e a de Octavio Paz que parte da Idade Média até nossos dias. Ambas dão conta de obras e autores que buscaram fugir das normas literárias de seus tempos. (Sátira Menipeia - verificar a grafia desse termo, pois aparece ao longo da escrita de diferentes formas, definir padrão)

O primeiro passo para podermos pensar em uma tradição de escritores excêntricos é relativizarmos a ideia de que Modernidade e Antiguidade seriam épocas essencialmente opostas. É preciso nos esforçarmos para amenizar a ideia de que modernidade se configuraria enquanto momento a partir do qual se rompe com o pensamento medieval e antigo. No lugar disso, temos que interpretar a sequência do pensamento ocidental de forma contínua e não dividida em dois momentos: Antiguidade versus Modernidade.

Isso significa conceber que não é uma invenção moderna a ideia de excentricidade literária, de obras literárias repletas de paródias, metalinguagem, enredos incomuns e fragmentados e, acima de tudo, com grande liberdade formal e imaginativa. Embora sejam elementos que constantemente são atribuídos à modernidade literária ou mesmo à pós-modernidade literária, na verdade, é resultado de um movimento iniciado na antiga Grécia e que ganhou na modernidade mais espaço do que nunca.

Para Bakhtin, embora tenha havido uma cisão entre certas concepções antigas de mundo, o momento histórico de maior contraste com a modernidade foi o período medieval e seu “estado socialmente fechado, surdo e semipatriarcal” (BAKHTIN, 1998, p.404). Basta nos lembrarmos que o período posterior à era medieval é o Renascimento, que retoma preceitos antigos. Ou seja, a negação do pensamento medieval se deu a partir da afirmação da Antiguidade.

Outro aspecto levado em conta por Bakhtin é o fato de que romper com a maneira medieval de ver o mundo não significou uma cisão total com tudo que fora produzido durante este período. Mas sim, uma busca por aquilo que mesmo em meio a fechada visão de mundo medieval se manteve aberto ao diálogo e não seguiu as estritas normas do período. Nesse sentido, como nos demonstra Bakhtin, o herói individual e imperfeito que marcará a modernidade, pode encontrar seus protótipos medievais do Arlequim, Polichinelo e Makkus, que seriam todos heróis dotados de características humanas e individuais.

Isto significa também dizer que os modernos puderam encontrar nos antigos não somente Ulisses e Enéias, mas também protótipos de heróis humanos e individuais. Por exemplo, o personagem Sócrates na antiguidade fazia papel similar a muitos heróis modernos, à medida que o herói principal dos diálogos socráticos era “da máscara popular de um bobo que não compreende nada” (BAKHTIN, 1998, p.415).

Como Bakhtin busca demonstrar, embora indesejados, os heróis com traços humanizados existiram no tempo “dos grandes gêneros distanciados”, do “perfeito e acabado”, do “alto nível heroico”, do “destino definido” e “situação precisa” (BAKHTIN, 1998, p.423). Sendo que na modernidade esse tipo de perfil de heróis se tornou não só legitimado e permitido, mas também desejado. Tal perspectiva nos ajuda a construir a nossa proposta de pensar na existência de uma tradição de escritores excêntricos desde a antiguidade, pois, não cria uma oposição extremista entre modernidade, mas vê este último período como aquele em que a excentricidade literária tornou-se ainda mais legitimada.

Excêntricos na Antiguidade



Não será nosso interesse compor um quadro concreto e bem delineado de quais e como se comportaram os escritores de obras excêntricas na antiguidade. Nosso intuito é no sentido de demonstrar o fato de que na antiguidade houve muitos escritores que, propositalmente, adotaram a postura excêntrica, sendo que tal postura será referida e imitada em outros períodos da literatura, por outros que também adotaram o lugar incomum como forma de expressão literária. Sendo que este estudo nos ajuda a delimitar os níveis e categorias que podemos utilizar ao comparar Machado de Assis e E.T.A. Hoffmann.

O maior número de textos, de obras literárias excêntricas da Antiguidade, provém da Sátira Menipeia. Paralela aos discursos oficiais essencialmente delimitados pelos princípios de perfeição e equilíbrio, a Sátira Menipeia propiciou, principalmente na antiguidade romana, uma corrente de produções literárias que em nome do excentrismo caminhou em direção ao assimétrico e imperfeito.

O conceito de Sátira Menipeia foi criado para classificar a obra de Menipo (200 a.C), a qual buscava essencialmente ridicularizar as obras sérias, como epopeias e tragédias. Do escritor sírio nascido em Gadara (hoje Umm Qais – Jordânia) não restou nenhum dos seus textos. Como nos diz Sá Rego (1989), ao desenvolver um aprofundado estudo sobre o assunto, Menipo é uma figura curiosa e misteriosa “como o gato de Alice no País das Maravilhas, desapareceu deixando apenas o sorriso” (p.18).

O que conhecemos de Menipo é a denominação de textos, enquanto descendentes da tradição da Sátira Menipeia, feita por outro escritor sírio da antiguidade: Luciano de Samósata, nascido por volta de 125 depois de Cristo, na atual região de Samsat, Turquia, Luciano fez com que a obra de Menipo fosse reavivada. Mais do que isso, Luciano transformou Menipo em um dos seus

personagens, o que fez com que o conceito de Sátira Menipeia acabasse se difundido mais intensamente. A importância de Luciano como estimulador de um estilo literário excêntrico é tamanha que Sá Rego (1989) prefere considerar mais adequado utilizar a denominação de tradição luciânica.

É válido lembrar que além de Luciano e Menipo, houve vários outros escritores que prezaram pela escrita fragmentária, incomum, metaliterária, paródica e irônica na Antiguidade. Podemos citar Marcus Terentius Varro (116 a.C. - 27 a.C.), Sêneca (4 a.C. - 65 d.C.), Petrônio (27 d.C.) e Juvenal (200 d.C.) os quais são definidos, na maior parte das vezes, como satiristas.

Na realidade, Menipo, Sêneca, Luciano e tantos outros escritores da antiguidade, os quais adotaram uma escrita literária excêntrica, satírica e paródica, descenderam de um movimento filosófico nascido mais de 400 anos antes de Cristo, no período em que viveu Platão: o Cinismo.

De acordo com R. Bracht Branham, no seu estudo *O movimento cínico na Antiguidade e o seu legado* (2007), o cinismo se configurou como um movimento disforme, incontinuo e segmentado que possuía como base a "moralidade ascética prática", o "modelo ético universal de liberdade e autonomia", e a "prática cultural dedicada a 'desfigurar' os valores falsos da cultura dominante" (BRANHAM, 2007, p.31).

Cinismo, em português corrente, possui conotação pejorativa e designa alguém agudo e mordaz e que não respeita os sentimentos e valores estabelecidos, nem as convenções sociais. Dizer que uma pessoa é cínica é dizer que ela é desavergonhada, descarada, imprudente, impassível ou obscena. E, de fato, a perspectiva dos próprios cínicos Antigos sobre o cinismo era essa mesma, pois de acordo com os preceitos cínicos o sujeito deveria lutar em prol de sua liberdade pessoal, por meio da adoção de postura aguda, mordaz, imprudente impassível. Contudo, diferente da atual acepção pejorativa, aos cínicos esta postura insolente aos valores estabelecidos não deveria ser motivo de censura, mas sim ser uma evocação de orgulho, uma vez que agir de forma austera, imprudente e impassível – quando não obscena - se configuraria como uma demonstração de sinceridade e lucidez.

"Cínico" (κυνισμός), em grego antigo, significa literalmente "a maneira de um cão", sendo que os primeiros cínicos receberam e adotaram esse vocativo por serem conhecidos

não só por serem francos e diretos (por ex., por "latir" e "abandar o rabo"), ou por sua habilidade em distinguir amigos de inimigos (em seu caso, os capazes de filosofar e os que não eram), mas, acima de tudo, por seu modo de viver em público como cães, 'despudoradamente indiferentes' às normas sociais mais estabelecidas. Sua rejeição deliberada da vergonha, a base da moralidade grega tradicional, autorizava-os a adotar modos de vida que escandalizavam a sociedade, mas que eles viam como 'naturais'. Sua ideia radical de liberdade - 'usar qualquer lugar para qualquer propósito' (Diógenes Laércio 6.22) - tornava o insultuoso epíteto canino tão apropriado a nossos filósofos que eles o reivindicaram desafiadoramente como uma metáfora para a sua nova postura filosófica (BRANHAM, 2007, p.14).

Os cínicos, portanto, subverteram inclusive o insulto que receberam ao serem comparados a cães. Tal postura subversiva pode ser pensada como uma forma de excentricidade. Não que os cínicos quisessem se colocar às margens, mas a rejeição da vergonha e dos valores estabelecidos, inevitavelmente os levaram para as margens dos discursos vigentes.

O cinismo, de acordo com R. Bracht Branham (2007, p.12 e 26), durou quase um milênio na Antiguidade, sendo possível identificar mais de oitenta escritores cínicos neste período. Algo a ser ponderado é o fato de que "o cinismo não foi uma 'escola': os filósofos cínicos não davam aulas num local específico, nem encontramos entre eles mestres sucedendo uns aos outros na liderança de uma instituição" (BRANHAM, 2007, p.12).

Comumente, o cinismo da antiguidade é dividido em dois momentos. Um primeiro (1) – o "cinismo antigo" (do século IV ao século II a.C.) – que ocorreu na Grécia e de forte postura filosófica e individualista, e um segundo (2) que compreende o período de recepção do cinismo grego no Império Romano (do século I d.C. a Antiguidade tardia) – o qual adotara postura literária e um ar popular.

Embora o companheiro de Sócrates chamado de Antístenes (a.C. 445 a.C. – de 366 a.C.) seja considerado um precursor do cinismo somente com Diógenes de Sinope (412 a.C. 323 a.C.) o cinismo passa a ser um movimento cultural e filosófico de fato conhecido. Nesse primeiro momento, os cínicos foram aqueles que aderiram ao "exemplo de Diógenes - ao seu modo de vida e dos seus princípios filosóficos - da forma como foram interpretados ao longo dos séculos." (BRANHAM, 2007, p.12).

Diógenes se torna o cínico paradigmático da Antiguidade²³, essencialmente, por dois motivos. Primeiro por sua postura pessoal frente aos princípios de autossuficiência e do direito à liberdade de se buscar a felicidade pessoal. Diógenes desafiava tanto o poder político vigente, ao debochar de Alexandre, o grande, quanto da filosofia contemporânea de Platão, Euclides e Aristipo. Diógenes teria, inclusive, escrito uma “República” parodiando Platão, chegando até a subverter a lógica da influência dos deuses sobre a vida humana, invejando os animais que não possuíam consciência da existência de deuses que podem recompensar ou punir. Não é à toa que Platão teria se referido a Diógenes como um Sócrates enlouquecido.

Além desse embate pessoal às autoridades, o fato de Diógenes, assim como Menipo, ter se tornado um personagem literário (BRANHAM, 2007, p.17) fez com que as ideias cínicas propagadas a partir deles fossem amplamente divulgadas. Sua opção pessoal por virar um mendigo e andar pelas ruas de Atenas como e com cachorros, de maneira a defender e seguir à risca os princípios cínicos, serviu de inspiração para que se imaginassem literariamente outras possíveis aventuras de um herói cínico.

Tanto é que na renascença e na modernidade as pinturas²⁴ que retratam o antigo pensador cínico nascido na Turquia, não o retratam de outra forma a não ser como um mendigo rodeado por cães.

Literariamente, o que mais nos importa é o fato de que encontramos em Diógenes paródias e sátiras funcionando sistematicamente como técnica para subverter as normas vigentes e se apresentar como uma fagulha de excentricidade na Antiguidade. Técnicas que, embora não sejam de uso exclusivo²⁵ daqueles que buscam se opor às autoridades, darão aos pensadores e escritores literários vindouros um ponto de partida, um *modus operandi* que praticamente todos os escritores excêntricos e incomuns se utilizarão.

Diógenes é um caso muito importante, por permitir inclusive criar um elo direto entre Antiguidade e Modernidade. François Rabelais, em *Gargantua e*

²³ Navia, Luis. *Diogenes The Cynic: The War Against The World*. New York: Humanity, 2005.

²⁴ Ver as pinturas: Alexander and Diogenes. Caspar de Crayer (1650); Diogenes searches for an honest man. J. H. W. Tischbein (1780); Diogenes sitting in his tub. Jean-Léon Gérôme (1860); Diogenes. Jules Bastien-Lepage (1873); Diogenes. John William Waterhouse (1882); Alexander the Great visits Diogenes at Corinth. W. Matthews (1914).

²⁵ Genette trabalhará com a ideia de que o termo paródia surge para denominar “canto paralelo” e nem sempre teve a acepção de deboche e imitação ridicularizante. GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Ed. du Seuil, 1982.

Pantagruel, Cervantes em *Don Quixote*, Fyodor Dostoevsky em *O idiota* e Machado de Assis são alguns dos modernos que citam o nome de Diógenes.

Ainda na Antiguidade grega, o cinismo em Diógenes impulsionou a sátira de Menipo (da primeira metade do século III a.C), descrita por R. Bracht Branham como “uma forma que parodiava tanto o mito como a filosofia” (2007, p.21). Sátira essa que acabou sendo o gênero cínico mais difundido.

Como, além da postura inquisitiva, o que tornou os cínicos reconhecidos foram suas inovadoras formas de paródia, sátira, diálogo, diatribe e aforismo, a Sátira Menipeia surge como uma forma literária excêntrica, que agrupava todas essas características cínicas.

Menipo inclusive escreveu um texto intitulado *A virtude de Diógenes*. Seu suposto mestre Crates de Tebas (ca. 368 - 288/285 a.C) também se baseara muito nas ideias cínicas de Diógenes alegando, por exemplo, que seu precursor “costumava dizer que se deveria estudar filosofia até vermos nos generais nada mais do que condutores de asnos” (Apud BRANHAM,2007, p.21).

Portanto, sob esta perspectiva, o cinismo seria responsável pelo surgimento da Sátira Menipeia, à medida que ambas funcionariam como vertentes literárias propagadoras de um estilo propriamente incomum e opositivo às normas vigentes.

O cinismo ressurgiria na antiga Roma com nomes como Sêneca (4 a.C.- 65), Varrão (116-26 a.C) e Luciano (125-180), os responsáveis por lembrar os princípios cínicos e fazer com que Menipo e sua sátira fossem retomados. Obras de Luciano como, por exemplo, *Icaromenipo* e *Diálogo dos mortos* “deram às formas Menipeia uma sobrevida longa e influente na Antiguidade e no Renascimento, fazendo do cinismo uma das fontes primárias da literatura satírica na Europa” (BRANHAM, 2007, p.21).

Sêneca, outro adepto do cinismo, ficaria conhecido como um dos pensadores da “oposição filosófica” e, como tantos outros opositores, acabou sendo exilado. É bastante conhecida a vingança de Sêneca contra o imperador que o exilara ao escrever *Apokolokintosis*, uma obra que relata em tom de deboche como teria sido a desastrosa chegada ao céu de Claudio, o imperador recentemente morto que o enviara ao exílio. Narrado como se fosse um documento histórico com datas, relatos mínimos e com uma irônica seriedade realística, *Apokolokintosis*, possui o mesmo ar satírico e paródico que tantas outras obras cínicas e menipeicas.

Algo lamentável deste fecundo período cínico e menipeico é o fato de que "os trabalhos mais influentes da literatura cínica - que em seu tempo foram abundantes - desapareceram, tendo restado apenas poucos fragmentos citados por intermediários hostis aos cínicos como o epicurista "Filodemo (no século I a.C) e de alguns Padres da Igreja" (BRANHAM, 2007, p.13).

Tendo chegado a Roma Antiga, o cinismo se disseminava fortemente com ajuda da Sátira Menipeia, sendo uma forma literária que conseguia contagiar não somente os ciclos filosóficos, mas também os populares.

Como nos expõe Branham, "para Luciano, a literatura cínica era um exemplo libertador de inovação e subversão dentro da tradição clássica. Os clássicos cínicos (e a ideologia cínica) deram-lhe nada menos do que uma licença para escrever sátiras sobre todas as coisas gregas, que agora, claro, incluíam os cínicos e o próprio cinismo." (2007, p.27).

Uma vez que o cinismo já se tornara uma tradição com séculos de história, o esforço de Luciano em resgatar Menipo e os demais cínicos foi uma maneira de legitimar seu discurso incomum. O cinismo nas mãos de Luciano se torna "uma máscara cômico-cínica (Parhesiades) que ele veste para defender os seus princípios literários" (BRANHAM, 2007, p.27) daí o porquê de ser comum o uso de cínicas em suas obras (Diógenes, Antístenes, Crates, Menipo).

Embora o cinismo desapareça na Antiguidade, enquanto força ideológica, teve notável sobrevivência e "continuou sendo uma fonte vital de discursos de oposição por toda a sua história" (BRANHAM, 2007, p.29). De acordo com Branham, o cinismo se comporta enquanto corrente filosófica e literária, um tipo de perspectiva que persiste na modernidade "numa tradição literária de fantasia e diálogos satíricos (sério-cômicos) que vai de obras com influências de Luciano, como *Elogio da loucura* de Erasmo, *Utopia* de More e *Gargantua e Pantagrue* de Rabelais, passando pelas comédias satíricas de Ben Jonson, a *As viagens de Gulliver*, de Swift, e *O sobrinho de Rameau*, de Diderot" (BRANHAM, 2007, p.29).

Temos, portanto, nascida na antiga Grécia a tradição cínica que se transmuda em Sátira Menipeia ao final do império grego e ressurgiu séculos depois na Roma de Luciano. Uma tradição de quase dois milênios e meio, capaz de promulgar o lugar incomum, a liberdade de pensamento, despididamente indiferente às normas estabelecidas e ao que chamamos de excentrismo literário.

Ao refletirmos sobre a Sátira Menipeia estamos lidando com o cinismo e vice-versa. Ambos são correntes de pensamento que propiciaram, na Antiguidade, a produção de uma literatura que fugisse às normas então vigentes. A diferença entre uma e outra está relacionada ao fato de que enquanto o cinismo tem a ver com uma postura filosófica - e de vida no caso de Diógenes - a Sátira Menipeia surge como uma vertente literária e, portanto, com seu foco voltado para o ambiente ficcional. Tal fato tem levado os estudos literários a se voltarem mais à Sátira Menipeia do que no cinismo, como raízes antigas de discursos antinormativos, satíricos e incomuns.

Por exemplo, Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoievski* (2005), ao vasculhar entre os antigos as correntes literárias influentes para o modo de pensar moderno, toma a Sátira Menipeia como expoente mor. De acordo com Bakhtin, a Sátira Menipeia tratou-se de um gênero de obras sério-cômicas, o qual se opunha às obras sérias e oficiais. Preceito que justifica a frequência de paródia, do lugar-incomum na escrita, de ideias e formas de escrita inusitadas e de um expressivo estilo fragmentário e descontínuo.

Não há como negar, pelo o que nos descreve Bakhtin (2005), que a Sátira Menipeia foi uma enorme força excêntrica na antiguidade, que permitiu e inspirou muitos escritores a fugirem das normas literárias vigentes, dos modelos oficiais, daquilo que representava repetição não inovadora. Isso fica ainda mais claro quando Bakhtin (2005) nos expõe, esquematicamente, que a tradição da Sátira Menipeia se caracteriza pelos seguintes elementos:

- (1) Peso específico do elemento cômico;
- (2) Liberdade das limitações memorialísticas e pela liberdade para a fantasia;
- (3) Criação de situações extraordinárias para provocar e experimentar uma ideia filosófica;
- (4) Lógica narrativa propositalmente distorcida;
- (5) Liberdade para se lidar com cenários entendidos como submundos: bordéis, covis de ladrões, tabernas, feiras, prisões, orgias eróticas, cultos secretos: união da filosofia com o submundo (o elevado e o baixo);
- (6) Universalismo filosófico;
- (7) Fantástico experimental (ou uma visão de mundo inusitada);
- (8) Experimentação moral e psicológica (representações de estados de loucura, dupla personalidade, devaneio, sonhos e paixão); pelos contrastes agudos;

- (9) Menções a utopias sociais (por meio de países imaginários);
- (10) Gêneros intercalados, tais como cartas, poemas, discursos (ou versos parodiados);
- (11) Utilização da palavra enquanto matéria literária;
- (12) Utilização de informações do momento, imagens de figuras atuais ou recém-apagadas, alusões ao cotidiano reconhecível²⁶.

É de chamar a atenção às numerosas características que a Sátira Menipeia agrega. Essa multiface da Menipeia dá-se ao fato de sua tradição excêntrica, que presa pelo incomum. Ao contrário do centro e da norma que tem um núcleo e um tipo de conduta linear e pré-determinada, a excentricidade não possui limites, a não ser a da postura contrária à norma. O que foge às normas tende a ser descontínuo e fragmentário e estar em constante processo de mudança, de autoavaliação.

A tendência libertária e o desejo de autonomia que vemos na Sátira Menipeia a permite incalculáveis rotas de fuga do centro, o que explica a multiplicidade de características que esta tradição literária trouxe consigo na antiguidade. Inclusive, Hildt (2009) ao teorizar sobre a excentricidade literária observa que de início a impressão que temos entre os excêntricos é que “há um único aspecto que eles têm em comum. Todos eles diferem de uma maneira bastante profunda do “centro”, daquilo que é supostamente comum” (HILDT, 2009, p.3).²⁷ Contudo, como nos demonstra Bakhtin (2005), apesar da multiplicidade de técnicas há algumas que se tornam mais visitadas pelos escritores.

O uso desses elementos em conjunto pela Sátira Menipeia foi feito com o intuito de que, tanto as obras que se embasassem nesta tradição, quanto seus propagadores – ou seja, os próprios escritores – se tornassem incomuns e excêntricos. Daí, inclusive, a dificuldade de classificação dos escritores que adotaram por influência do cinismo de Diógenes, um tipo de escrita excêntrica. Dificuldade essa, resolvida por Luciano ao chamar de Sátira Menipeia, tanto Menipo, quanto os demais cínicos e escritores que possuíam como postura literária primária a fuga a todas as convenções.

²⁶ José Guilherme Merquior, simplifica esta equação A) Mistura de gêneros; B) Uso da paródia; C) Liberdade de imaginação; D) Caráter não moralizante; E) Ponto de vista distorcido. “De Anchieta a Euclides”.

²⁷ No original em inglês “there is only one feature that they have in common. All of them differ in a very profound way from the “centre,” from that which is supposed to be the usual.”

O variado comportamento desta tradição no estudo específico sobre Enylton Sá Rego, é notado da seguinte forma “a essência da Sátira Menipeia é exatamente o seu andar variado e desenfreado, andando, correndo e tropeçando, de vez em quando se permitindo uma cambalhota retórica” (SÁ REGO, 1989, p.43). Tal essência se repetirá no Barroco, na literatura Romântica e Modernista, pelo fato de que assim como no período da Sátira Menipeia e dos primeiros cínicos houve um grande impulso de se produzir arte e formas de pensar que fugissem ao marasmo do lugar-comum.

Mais do que levantes revoltosos e revolucionários isolados, os repetidos períodos de excentrismo literário desde a Antiguidade foram movimentos que buscaram se referir aos seus antecessores excêntricos. Daí as referências a Diógenes na obra de Cervantes e Rabelais, as referências dos românticos a Luciano, Cervantes e Rabelais. Assim com a referência dos modernistas do início do século XX a Cervantes, Shakespeare, Rabelais e Sterne.

A busca pelo incomum literário, desde Menipo que cita Diógenes e Luciano que cita Menipo. Diógenes é uma tradição literária consciente de si e que constantemente buscará se legitimar por meio da referência a outros excêntricos anteriores. É nesse sentido que somos levados a pensar que a ideia de excentrismo literário pode servir para unir uma imensa gama de escritores, uma tradição literária.

Excêntricos na Modernidade

Luciano escreveu no segundo século, após o nascimento de Cristo, período áureo do Império Romano. Pouco mais de dois séculos depois, Roma entraria em declínio até ser suplantada pelas sequências de invasões bárbaras e se instaurar o período da Idade Média que se estenderia até o século XV. Milênio de intenso controle e normatização. A percepção de que a liberdade ideológica, científica e artística fora a grande responsável pela fragmentação tanto do império grego quanto do romano, levou a Idade Média a ser um período de intensa censura. As brutalidades da Inquisição e exclusividade científica, filosófica nas mãos da Igreja Católica fizeram com que, exceto os discursos oficiais, pouco fosse produzido artisticamente e cientificamente durante o período medieval.

Estudos como, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (1996) de Mikhail Bakhtin, nos demonstram que apesar de todo o controle e vigília medieval, a força popular pode compor um discurso não oficial que se esgueirou durante o período medieval. A carnavalização e as festas carnavalescas que ocorriam em períodos determinados do ano representaram muito, timidamente, algum tipo de fuga às normas no período medieval. Como Bakhtin (1996) busca examinar a relevância do riso popular no entendimento do contexto da obra de François Rabelais, o período a que ele se refere é o do final da Idade Média, no qual a cultura popular e carnavalização já haviam ocupado um importante espaço, mas em relação ao contexto geral do milênio, das trevas, como os Iluministas se referirão à Idade Média, esta força popular de fuga às normas foi mínima.

O excentrismo ascendente, desde Diógenes até Luciano, com a Idade Média é extinto. Extinto tanto no sentido de que não se pode mais dar continuidade a formas paródicas, incomuns, provocativas e satíricas, quanto no sentido de que foram literalmente massacradas, queimadas e eliminadas. Não é por acaso que pouco do que foi excêntrico na Antiguidade foi conservado durante os mil anos da Idade Média e chegou aos modernos. Nisso entra tanto a tendência à censura do medievalismo, quanto o desinteresse por algo que não parecesse com as práticas do período. Obviamente, durante este período houve inúmeras produções literárias excêntricas, às quais também foram cuidadosamente eliminadas pela Inquisição, deixando poucos rastros que hoje tentam ser recuperados por correntes crítico-literárias.

Com o latim como idioma oficial, a produção escrita permitida durante a Idade Média era a de obras que abordassem temas religiosos, vida de santos, moral cristã, passagens da Bíblia Sagrada e interpretações religiosas de aspectos cotidianos. Dos Antigos gregos, o clero medieval elegeu justamente aqueles que possuíam um discurso voltado para o conservadorismo: Platão e Aristóteles. O mesmo Platão que fora desafiado por Diógenes.

Somente no século XIV surgem obras literárias que prenunciam o declínio das forças totalizadoras medievais. Primeiro as cantigas trovadorescas no século XIII e na sequência os romances de cavalaria, as alegorias de *A divina comédia* [1321] de Dante e de *Decamerão* de Boccaccio [1353]. Período que antecede o surgimento e a impressora de Gutenberg (1450).

Com o Renascimento e a volta aos clássicos da antiguidade tem-se o fim da Idade Média e proliferação da leitura e produção de uma literatura bastante variada. Erasmo de Roterdã publica *Elogio da loucura* [1509], Ludovico Ariosto *Orlando Furioso* [1516], François Rabelais *Gargantua e Pantagruel* [1532] e surgem as epopeias com influências de Homero e Virgílio e da mitologia greco-romana, como *Os Lusíadas* [1575] de Camões. Seguem na mesma leia *Dom Quixote* [1605] de Cervantes, *Romeu e Julieta* [1597] de *Hamlet* [1603] e *Otelo* [1603] de William Shakespeare.

Este choque entre o moralismo medieval – patriarcal, fechado e surdo – e a forma de ver o mundo dos Antigos acabou fazendo com que este momento produzisse obras literárias que ainda hoje causam impacto. A liberdade proclamada com o Renascimento gerou um grande surto de escritores que desejavam ser inventivos, incomuns, satíricos, irônicos, paródicos e excêntricos. Vemos isto no *Gargantua e Pantagruel*, de Rabelais, em que se narra a história de gigantes de apetite imenso, como forma de se criticar a estagnação medieval. A paródia, a fragmentação discursiva e narrativa, a mistura de gêneros, o alto nível imaginativo, o tom propositalmente incomum, agressivo e vulgar de *Gargantua e Pantagruel* fez com que Mikhail Bakhtin pudesse ligar contundentemente esta obra à tradição da Sátira Menipeia e extrair daí suas maiores discussões conceituais sobre literatura com *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais* (1996).

Como dissemos anteriormente, este surto excêntrico tem a ver com a longa sequência de séculos de opressão durante a Idade Média. É natural que depois de tanto tempo sendo censurada, perseguida e eliminada sumariamente, a literatura satírica, imaginativa e incomum, na primeira brecha encontrada, crescesse de forma descontrolada.

Luciano esquecido entre os excêntricos da antiguidade é então traduzido por Erasmo de Roterdã e Thomas More e se torna conhecido novamente. Neste sentido que de Enylton Sá Rego afirma que *Elogio a loucura* (1511) de Erasmo de Roterdã é a “ligação mais direta entre a Sátira Menipeia grega e a Idade Moderna” (SÁ REGO, 1989, p. 45).

Os renascentistas aprendem com Luciano a longa tradição do Cinismo e da Sátira Menipeia e a legitimidade da prática cultural dedicada a 'desfigurar' os valores falsos da cultura dominante.

Assim como Luciano, que em seu “Elogio à mosca” mistura alta cultura com vulgaridades ao argumentar sobre a importância de uma mosca por meio de citações de Homero, Rabelais misturará o prazer de comer e de beber com citações distorcidas de obras literárias clássicas e Dante mistura mitologia clássica e cristianismo em *A divina comédia* [1321].

As sequelas do longo período totalitário medieval fizeram com que, no momento em que o Renascimento ameaçou tomar-se padrão artístico e literário inquestionável, ele é suplantado pelo Barroco que elevou o incomum a níveis astrológicos. As obras de Cervantes e Shakespeare são testemunhas deste período de transição entre o apelo ao classicista Renascentista e o Barroco.

Como nos lembra Otto Maria Carpeaux, o momento de instauração do Barroco faz com que surjam novas formas “oposicionistas” em relação ao classicismo que já se instaurava. Surge, então, a epopeia “herói-cômica” e o romance picaresco, sendo que

a epopeia herói-cômica zomba das pretensões aristocráticas, pseudo-heróicas, invocando o bom senso burguês; o romance picaresco revela a miséria popular na base da sociedade aristocrática; e o romance picaresco será, através de Cervantes e Defoe, o precursor do romance moderno, em cuja árvore genealógica também aparece – lembra-se o caso de Fielding – a epopeia herói-cômica (CARPEUAX, 2011, p.737).

A fuga aos parâmetros, a rebeldia e o excentrismo do período farão com que na Europa inteira surjam escritores indispensáveis para que a literatura se tornasse o que é hoje em dia. Para se ter ideia de quão grande é esta efusão de escritores, apenas entre 1580 e 1680, Carpeaux (2011) cita os nomes de Tasso, Cervantes, Góngora, Lope de Vega, Shakespeare, Tirso de Molina, Jonson, Donne, John Webster, Quevedo, Ruiz de Alarcón, Vondel, Comenius, Calderón, Gracián, Corneille, Milton, La Fontaine, Marvell, Molière, Pascal, Mme de Sévigné, Bossuet, Bunyan, Pepys, Mme de La Fayette, Boileau, Racine e La Bruyère.

O período é de tamanha efusão criativa que se desmembrará se chamando, por exemplo, de Maneirismo na Itália, de Gongorismo na Espanha, de Rococó na França e de Eufuismo na Inglaterra. Como o Renascimento nega a estética medieval, o Barroco surge, portanto, como uma tentativa para que se unisse ao classicismo em voga aos traços medievais esquecidos, como por exemplo, o gótico e os temas cavaleirescos e católicos.

Acontece que esta mistura incentivada pela Igreja e pela nobreza acaba por dar mais força à fuga de limites artísticos. Relativismo, talvez seja o termo que mais defina o resultado da tentativa de implantação do Barroco para competir com o Renascimento. A troca da estética medieval pela renascentista e na sequência pela barroca fez com que os artistas quisessem deixar de ser joguetes e o que temos como resultado é uma arte não imitativa, difícil de ser pensada a partir de termos genéricos.

Embora Carpeux (2011) diga que, a vastidão barroca e os inúmeros desdobramentos que ela provoca, torna “impossível encontrar um centro comum de gravitação” (CARPEUX, 2011, p.640) somos levados a pensar - a partir da nossa ideia de escritores excêntricos - que a negação de uma estética una, ou melhor, de uma única estética, será a celeuma deste período. Grande parte dos escritores, neste momento terá como ideal literário a fuga a qualquer parâmetro, ou seja, terá como princípio a excentricidade.

Como o Barroco apenas se apresenta como uma força de contraste ao Renascimento, sem que consiga derrubá-lo, o Classicismo renascentista inspira o período Iluminista do século XVIII. Embora se quisesse contrapor a visão de mundo medieval, o Iluminismo com seu princípio artístico elitista e totalizante, ao prezar por uma arte de imitação dos Clássicos da antiguidade do que uma arte criativa, acabou caindo nas mesmas armadilhas de limitação a originalidade que a Idade Média havia caído. Com a popularização de impressões independentes permitiu o a circulação de textos de escritores que ignorassem os preceitos iluministas e investissem na excentricidade, como foi o caso de Sterne, Swift, Fielding e Diderot.

Este rol de escritores será responsável por impulsionar, ao final do século XVII, o surgimento do Romantismo – movimento literário que pode ser descrito como aquele que proclamará na modernidade o mesmo excentrismo aclamado pelos cínicos na antiguidade.

Considerado por Diderot o “Rabelais Inglês”, Sterne se sobressairá entre estes escritores excêntricos do século XVIII. Por exemplo, o crítico literário Sérgio Paulo Rouanet no estudo *Riso e melancolia* não somente aponta haver em *Viagem sentimental* “tom pré-romântico” (2007, p. 18), mas também notará em *Tristram Shandy* uma forma literária marcada pela presença constante e caprichosa do narrador, pela digressividade e pela fragmentação (obra difusa, não-linear)

(ROUANET, 2007, p. 30). Características estas que por um lado lembram elementos da Sátira Menipeia e que por outro antecipam o subjetivismo romântico.

Embora a Modernidade, historiograficamente, se inicie com o final da Idade Média e se encerre com início da Idade Contemporânea, em 1789, literariamente o crepúsculo do século XVIII significará com o Romantismo a oficialização da modernidade literária. Tal guinada é perceptível, por exemplo, em Friedrich Schlegel - um dos maiores pensadores do romantismo -, que usa o termo “arte romântica” como sinônimo de “arte moderna” (VOLOBUEF, 1999, p. 79).

Cervantes, Rousseau, Defoe, Richardson, Fielding e Sterne que tiveram enorme sucesso na Alemanha, desde as suas publicações (VOLOBUEF, 1999, p. 42) puderam fazer surgir o romantismo alemão, ao final do século XVIII. Negando a forma de pensar Iluminista vigente, os românticos alemães “descartaram uma tradição (a da Antiguidade), mas valorizaram outras” (VOLOBUEF, 1999, p. 79), de viés popular e excêntrico. A negação da “tradição da antiguidade” se dá pelo fato de que esta fora representada pelos renascentistas, classicistas e iluministas, como uma tradição oriunda de um mundo coeso e linear. Na realidade, classicistas, renascentistas e iluministas viram no mundo antigo um paraíso distante e almejado. Ou seja, em oposição a da realidade difusa e conflituosa do pós Idade Média, o iluminismo buscou na Antiguidade um modelo de coesão e racionalismo a ser seguido.

Contrário a este tipo de desejo de linearidade e deste “passado perfeito” que surgirá o Romantismo como força que irá apreciar justamente o difuso e o não racional ou linear. A busca romântica pelos discursos literários incomuns e não lineares será a mais ampla possível. Os românticos vão buscar tanto inspirações excêntricas no pós Idade Média (Cervantes e Shakespeare), na Idade Média, na Antiguidade e na própria contemporaneidade deles. Esta própria perspectiva multitemporal dos românticos representa a sua perspectiva sobre o mundo.

Ou seja, a negação da Tradição Clássica pelos românticos é ideologicamente conceitual e momentânea. Logo eles descobrem, entre os escritores da antiguidade, exemplos de discursos excêntricos e passam a venerar Luciano e a Sátira Menipeia.

Essa procura romântica por excentrismos literários e ideológicos entre os clássicos fica clara nos trabalhos dos irmãos Schlegel. Friedrich Schlegel, por exemplo, aproximará antiguidade e modernidade de tal forma que questionará se

“Ovídio é totalmente romântico, Luciano não o é também?” (FGI238) e depois responderá “Todo Luciano pertence ao romantismo, assim como Apuleio e Petrônio” (FG534). (SÁ REGO, 1989, p.122).

Uma vez que aos olhos dos críticos classicistas do século XVIII, Shakespeare e Calderón foram condenados como gênios “incultos” de literaturas “bárbaras” (CARPEUAX, 2011, p.640), August Wilhelm Schelegel, como forma de provocação não hesita em traduzir para o alemão além de Shakespeare e Calderón, Dante, Camões e até a obra hindu *Bhagavad Gita*. A exemplo de Lutero que ao traduzir para a língua alemã a Bíblia iniciara uma revolução religiosa, August Wilhelm Schelegel deseja incitar uma revolução literária por meio da tradução de escritores que somente se ouvira falar mal.

Como se vê, a perspectiva multitemporal romântica é também multiterritorial e polilinguística. O termo cosmopolitismo, utilizado por Karin Volobuef (1999, p. 37) ao descrever os primeiros românticos alemães, talvez seja a palavra que melhor defina a perspectiva literária libertária romântica. A partir de uma perspectiva cosmopolita, pouco importa a nacionalidade ou a época deste ou daquele escritor, o mais importante é a afinidade que se tem com a postura artística e literária. Neste sentido que a antiguidade, em sua faceta restritiva, foi rejeitada pelos românticos, mas Luciano e Petrônio por terem em seu tempo se rebelado contra as normas foram reverenciados. Perspectiva esta que condiz com as considerações de Lothar Pikulik, referida por Karin Volobuef, de que o romântico buscava “um novo olhar, capaz de descobrir o novo em meio ao antigo, o desconhecido em meio ao conhecido” (VOLOBUEF, 1999, p. 107).

O romantismo, tendo em seu DNA a multiplicidade de perspectivas, a não-linearidade discursiva e uma tendência antinormativa (excêntrica, digamos) rapidamente se ramificou em muitos romantismos. Iniciado como um levante contra o Iluminismo e Classicismo logo se torna algo incontrollável, contra tudo e contra todos. Um bom exemplo acerca da perda de controle central que o movimento romântico desencadeia é a postura de Goethe que tendo influenciado o romantismo com *Werther* e *Wilhelm Meister*, depois de um tempo se transforma em um classicista ortodoxo antirromântico²⁸. É importante lembrar que o romantismo que acontece primeiro na Alemanha e depois na Inglaterra (que havia lhes emprestado Sterne, Fielding, Richardson e Shakespeare) somente consegue

²⁸ “Goethe quando recapitula em 1812 o rompimento dos primeiros românticos, observa laconicamente que se tratara de uma época de ‘talentos forçados’” (SAFRANSKI,2010, p.84)

convencer a França - os maiores expoentes do classicismo da época – na década de 1830.

O romantismo, portanto, pode ser concebido como movimento que instaura o excentrismo, a fuga das normas literárias como preceito poético. São os românticos, como F. Schelegel, que conceberão o gênero romance como uma forma literariamente romântica, à medida que o romance, assim como o Romantismo possui contornos indefinidos e elásticos, capaz de abarcar tudo (VOLOBUEF, 1999, p. 41).

Inclusive, o renomado estudioso Rüdiger Safranski considera que “o romantismo é uma postura de espírito que não está limitada a um tempo. Ela encontrou no Romantismo a sua expressão mais pura, mas o romântico existe até hoje” (2010, p.16).

Na Alemanha, mesmo, se verá o romantismo sendo levado ao extremo, ou melhor, o romantismo ser levado ao pé da letra por E.T.A. Hoffmann que chega “muitas vezes, a parodiar obras ou elementos comuns na literatura romântica” (VOLOBUEF, 1996, p.48). À medida que o romantismo, que propunha romper com as estruturas literárias sedimentadas, começa a se estratificar surge Hoffmann que passa a propor a subversão do romantismo.

Por exemplo, a flor azul que no romance de Novalis, *Henrich Von Ofterdigen*, se encontra em lugar afastado e ermo e se transforma em inspiração e moda escapista dos românticos é subvertida por Hoffmann em “Der Goldne Topf”, à medida que, neste conto o objeto está integrado ao cotidiano burguês da cidade de Dresden (VOLOBUEF, 1996, p.48).

Na perspectiva de Anatol Rosenfeld (1998), Hoffmann ao fugir de alguns elementos do romantismo acaba por ocupar “uma posição um tanto marginal no romantismo alemão” e invadir “os limites do realismo e do Biedermier” (ROSENFELD, 1993, p. 35). Na verdade, Hoffmann age de tal forma porque seu compromisso é mais com o excentrismo literário do que com o Romantismo ou qualquer outro movimento literário.

Como uma força contrária às fugas imaginativas, o discurso intimista, as digressões narrativas e ao excentrismo romântico surge, em meados do século XIX, o Realismo: um movimento literário engajado em produzir uma literatura séria e preocupada com problemas realísticos. Contudo, mesmo se opondo a alguns elementos da estética romântica, o Realismo por ser um movimento moderno não

se distancia de todo o Romantismo. Havemos de lembrar que o excentrismo proclamado pelo romantismo coincide com uma série de eventos que tendem a tornar as visões de mundo mais dinâmicas como a Revolução Francesa, o nascimento das democracias modernas, a popularização da educação e da leitura e a ascensão do capitalismo, todos fatos históricos que pesarão sobre o Realismo.

Por fim, Realismo e Romantismo acabam por quase que se fundirem, ficando difícil de diferenciar escritores realistas de românticos, vide o caso de Hoffmann que é aproximado da estética realista por Rosenfeld ou o caso de Machado de Assis que mesmo tendo se oposto ao realismo dogmático de Zolá não somente é apontado como o maior escritor realista brasileiro como tem seu romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* eleito como inaugurador do Realismo no Brasil.

Mesmo havendo grupos de escritores realistas intransigentes, o Realismo, significará em grande escala, a morte de alguns esquemas românticos que haviam se transformado em clichês. Esquemas estes que estavam longe da proposta inicial do Romantismo, uma vez que os românticos prezaram pela arte criativa e inovadora. O Realismo pode renovar o Romantismo, livrando-o dos seus vícios e repetições e injetando novos parâmetros.

Ao final do século XIX, o Parnasianismo e o Simbolismo reiterarão, respectivamente, a vertente clássica normativa e o tom místico e efusivo romântico. No século XX, com o Expressionismo, o Cubismo, o Dadaísmo e o Surrealismo se inicia o Modernismo que instaurará como modelo de arte e literatura aquilo que foge ao comum, que busca fugir das normas e é excêntrico. A excentricidade não somente em relação às outras obras literárias, mas em relação ao mundo, às suas regras e costumes²⁹. É bastante sintomático que desde o início do século XX movimentos crítico-literários como o Formalismo Russo dispensem um grande esforço para resgatar Sterne e o alçar ao patamar que lhe era merecido. Nas palavras de Sá Rego “Só depois de Proust, Joyce e Thomas Mann a crítica literária foi capaz de ver o que realmente tinha conseguido Sterne” (SÁ REGO, 1989, p.10).

Como podemos notar, o excentrismo como força literária é algo que atravessa toda a história literária ocidental. Desde os gregos e romanos da

²⁹ Harold Bloom chega a falar que, não só o modernismo, mas a modernidade como um todo tem prezado tanto pelo novo, pelo inédito e ousado que tem colocado os escritores no que ele chama de *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

Antiguidade até o Modernismo do século XX, a fuga dos padrões literários estabelecidos tem sido um dos principais responsáveis para a renovação literária.

A tradição de escritores excêntricos é uma tradição geral, sem dúvida, mas não deixa de ser uma tradição reconhecível entre as demais. Ela tende a se delinear, à medida que voltamos ao nosso interesse inicial, o de elaborar traços mínimos de uma tradição literária, na qual se encaixariam Machado de Assis e E.T.A. Hoffmann e explicaria a semelhança de suas obras. A generalidade se perde ao nos lembrarmos que nosso intuito é focar naqueles escritores que, cansados ou discordantes das normas literárias vigentes, buscam se filiar a uma tradição de outros escritores excêntricos.

Teoricamente, a ideia de tradição de escritores excêntricos se arquiteta de maneira similar a de Octavio Paz acerca da “Tradição da Ruptura”, à medida que a proposta é se pensar em tradições antitradicionais. Com a diferença que Paz tem seu escopo limitado às tradições modernas (do Barroco em diante) e que o termo “ruptura” não seja o adequado para o nosso caso, pois, pressupomos não necessariamente rupturas, mas um diálogo com as normas, ou melhor, uma provocação às normas e a busca pela fuga da lógica estabelecida.

Tão ampla quanto a história da literatura ocidental, esta tradição teve como característica básica a oposição às normas vigentes. Isto significa que teve que se opor ao que foi usual em diferentes épocas, lugares e organizações econômicas, políticas e sociais. Sendo que o que lhe dá o status de tradição é justamente o fato de que, com as devidas nuances, em toda a sua trajetória utilizou-se dos mesmos meios para fugir da norma, do normal. A paródia, por exemplo, foi utilizada por praticamente todos os escritores desta linhagem, a dos excêntricos. Embora lidem com gêneros diferentes, Diógenes e sua *República*³⁰, Luciano e seu pseudo estudo científico *Elogio à mosca*, Cervantes e seu *Don Quixote*, Swift e sua *Modesta proposta*, todos eles se utilizam da paródia como tática de fugir do centro e introduzir certo nível de excentricidade em seus textos.

Haveria, portanto, um *modus operandi* comum aos escritores excêntricos, que envolveria além da paródia, o tom ora satírico, ora irônico, a mistura entre alta e baixa cultura, o apelo para a imaginação, a liberdade estrutural do texto e a busca por sistemas lógicos inovadores ou incomuns. Sendo que esta maneira de

³⁰ É preciso observar que nenhum dos escritos de Diógenes chegou a nós. Todos foram perdidos, restando-nos apenas referências aos títulos de suas obras feitas por escritores posteriores a ele. Pressupõe-se que ele tenha escrito uma *Republica* satirizando Platão pela referência a esta obra por filósofos da Antiguidade.

agir tem a ver com o desejo de cada um destes escritores de fugir das normas e, de alguma maneira, ser excêntrico.

Não é exagero pensar na postura excêntrica para classificar um escopo tão grande de escritores e períodos literários, pois, tal ideia está indiretamente reiterada por uma série de críticos literários. Podemos observar tal fato nesta série de descrições de períodos literários e escritores:

- i. R. Bracht Branham diz que “na Antiguidade os cínicos eram conhecidos por suas inovadoras formas de paródia, sátira, diálogo, diatribe e aforismo” (2007, p.31);
- ii. Bakhtin descreve a Sátira Menipeia como gênero marcado pela “ousadia da invenção” (2005, p.121);
- iii. Octavio Paz considera que o Barroco “exalta a novidade e o inesperado” (1984, p.22);
- iv. Para Safranski, o romantismo se configura como movimento acometido por um mal-estar que “diante do real e do usual busca por saídas, mudanças e possibilidades de transcendências” (2010, p.355);
- v. Karin Volobuef aponta Hoffmann como escritor de “uma poética com traços únicos e originais” (1996, p.47).
- vi. Ivan Teixeira diz que as *Memórias Póstumas de Brás Cubas* “abandonam a técnica tradicional e introduzem outra, revolucionária, a qual consiste em preferir as surpresas do discurso às surpresas da ação” (1988, p.93);

Mesmo lidando com gamas de escritores diferentes, estes críticos irão utilizar termos como inovação, ousadia, inventividade, novidade, inesperado, revolucionário, surpreendente, único e original. Termos que participam de um mesmo campo semântico, o qual também se aproxima do excentrismo literário, do desejo de não pertencer ao centro, ao comum, à norma, ao normal, ao ultrapassado, ao comedido, trivial, ao esperado e ao reacionário.

Acima de tudo, o excentrismo se justifica como tradição literária viável pelo fato de que ela se constituirá de influência em cascata³¹, onde desde os cínicos da Antiguidade, cada escritor que buscou ser excêntrico buscou em seus

³¹ A ideia de “Influência Cascata” foi previamente utilizada por Paulo Rouanet (2007, p. 21) para pensar a sequência de obras: 1767 - Sterne: *Tristram Shandy*; 1771 - Diderot: *Jaques: o fatalista* (lida por Goethe e Schiller); 1795 - Xavier de Maistre: *Viagem ao redor do meu quarto*; 1843 - Almeida Garrett: *Viagens na minha terra*; 1881 - Machado de Assis: *Brás Cubas*.

antecessores uma corrente de retrocesso e avanço. Menipo leu e se inspirou no excentrismo de Diógenes, que foram lidos por Luciano e depois relido por Rabelais e Cervantes, que foram lidos por Hoffmann e Machado.

É nesse sentido que pretendemos pensar que todos estes escritores, “descenderam” e “deixaram legados”, “aderiram”, “adotaram a forma”, agiram “a maneira de” uma mesma tradição. Que eles se nutriram do adubo deixado por seus antecessores e mesmo não tendo se tornado matéria morta, fertilizaram a terra para que outros escritores excêntricos surgissem.

Trata-se também de uma questão de identidade literária, pois, os escritores desta linhagem não se utilizaram uma vez ou outra da excentricidade, eles procuraram no decorrer de suas obras reiterar que estavam dispostos a fugir do que era comum, normal, aceito. Uma identidade construída por contraste aos que estão indispostos a mudanças e são a favor somente do que está estabelecido. Contraste este que vemos dramatizado durante o romantismo alemão e seu ódio ao filisteu, ou seja, ao “indivíduo conformista, de tendência conservadora e com comportamento mecanizado (...) intolerante, autoritário e, sendo assim somente não tem nenhuma compreensão para com anseio romântico pela liberdade” (VOLOBUEF, 1999, p. 107).

Baseado no princípio de oposição ao estabelecido, na referencialidade repetida a este princípio e na utilização de praticamente os mesmos recursos, é que conceberemos a tese de que Machado de Assis e E.T.A. Hoffmann escreveram suas obras sob os preceitos de uma mesma tradição literária, fato este que explicaria suas semelhanças literárias.

Machado de Assis e E.T.A. Hoffmann: excentricidade em comum

Da mesma forma que não se pode negar que Diógenes, Menipo, Luciano, Sêneca, Rabelais, Cervantes, Shakespeare e Sterne têm em suas obras uma grande tendência a fugir do que fora comum em suas épocas, não há como dizer que Hoffmann e Machado de Assis não partilham da mesma postura. Neste sentido que encaminharemos os capítulos desta tese, a fim de demonstrar como nossos escritores lidaram com uma série de questões literárias de forma excêntrica e similar.

A questão a ser resolvida seria, portanto, identificar e demonstrar em quais aspectos exatamente as obras de Machado de Assis e E.T.A. Hoffmann se aproximam, tanto uma da outra quanto da tradição mor, à qual eles igualmente aderem.

Marta Senna diz que “como o Kafka de Borges, Machado cria seus precursores” (SENNA, 1998, p. 23) no sentido de que, a partir do texto de Machado de Assis, se poderia perceber referências a textos e escritores que o inspiraram. Algo perceptível na obra de nossos dois escritores, à medida que ambos procuraram antepassados do excentrismo literário, por exemplo, no Barroco de Rabelais, Callot, Shakespeare, Cervantes e Montaigne. Como podemos notar na continuação do conto de Cervantes, *El coloquio de los perros*, que Hoffmann realiza no conto “Notícias das mais recentes vicissitudes do cão Berganza”³². Ou mesmo na ligação apontada por Helen Caldwell e reiterada por Sá Rego de que “Machado conseguiu fermento em Cervantes” (CALDWELL in SÁ REGO, 1989, p.27).

Antepassados excêntricos também na Sátira Menipeia, uma vez que de acordo com Bakhtin “Hoffmann apresenta traços genéricos e comuns da Menipeia e da carnavalização” (BAKHTIN, 2005, p.137). A mesma alegação que vemos no estudo de Enylton de Sá Rego *O calundu e a panaceia: Machado de Assis, a sátira Menipeia e a tradição luciânica* (1989).

A influência de Sterne que, para Nícea Helena de Almeida Nogueira, renderá o estudo *Laurence Sterne e Machado de Assis: a tradição da sátira Menipeia* (1992), incitará Steven Paul Scher a escrever “Hoffmann and Sterne: Unmediated Parallels in Narrative Method” (1976) e a Duncan Large realizar o estudo intitulado “Derived Lives, Received Opinions: Parodic Plagiarism in Sterne and Hoffmann” (2003). A extensa e complexa teia de autores excêntricos que Machado de Assis e Hoffmann criam ao redor de suas obras, nos demonstram a tendência deles à multiplicidade de visões, o desejo de ir além dos limites temporais e territoriais. Passemos agora à análise das obras.

³² Título original “Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza”. Sem tradução para o português.

Seriedade e riso

Um primeiro elemento que nos permite observar a proximidade entre as obras de Machado de Assis e E.T.A. Hoffmann e, por consequência, a tradição excêntrica de escritores, reside em como eles utilizaram o riso de forma a se oporem às normas literárias e sociais de suas épocas.

O riso tanto pode surgir como um sorriso diante de uma incoerência, de uma inocência própria ou alheia, uma memória, uma constatação repentina ou uma simpatia, quanto pode surgir como um sorriso sarcástico, um deboche, uma ridicularização, um ato de desprezo, um sarro.

Vladimir Propp (1992) relaciona ao riso uma série de questões como a zombaria, a sátira, a paródia, a linguagem de baixo calão, a obscenidade, os equívocos, a repetição das palavras, falas ou situações, o duplo sentido, o jogo de palavras e até mesmo a mentira. Freud (1974) fala sobre o riso como mecanismo de se poder dizer algo que, de outra maneira, não poderia ser dito. Bakhtin (1992; 2005) verá no riso uma forma de sobrevivência do discurso popular em oposição à seriedade dos discursos oficiais. Henri Bérgson (2001), por sua vez, aponta o riso como um tipo controle social.

O riso é um dos elementos mais constantes na literatura. As comédias gregas e romanas são prova de como o riso circulava entre os discursos literários oficiais da Antiguidade. Ou seja, a utilização do riso pela literatura não está ligado exclusivamente à tradição de escritores excêntricos. Contudo, é interessante observarmos que a Idade Média, período em que o excentrismo literário esteve suspenso, foi o mesmo em que o riso foi tido como blasfêmia e com ares satânicos. O controle ao riso que "é característica da ascética religião cristã, mas não daquelas da Antiguidade, com suas saturnais e ritos dionisíacos" (Propp, 1992, p.35) significou não somente uma limitação no campo religioso, mas também literário.

É fato que dentro da literatura o riso terá incalculáveis motivações que vão desde entretenimento até a crítica ou controle social. Quando pensamos na linhagem de escritores excêntricos, em Hoffmann e Machado de Assis, o riso sob muitos aspectos não se diferencia muito do riso utilizado por aqueles escritores que não buscarão fugir dos esquemas e regras literárias estabelecidas. No entanto, existe uma diferença básica e óbvia entre um e outro caso: é que ao se tratar das

normas literárias estagnadas, somente os escritores excêntricos irão expor o próprio sistema e as normas literárias ao riso. Portanto, neste capítulo, nos importará discutir, apresentar e analisar o riso que parte de um impulso ao excentrismo literário na obra de Machado de Assis e E.T.A. Hoffmann. Na dinâmica do riso onde se tem, invariavelmente, aquele que ri e o objeto do riso, nos atentaremos aos excêntricos como àqueles que riem e como o alvo do riso, os esquemas literários comumente aceitos.

Como argumentara Baudelaire, o riso tem a ver com um orgulho e uma pressuposição de superioridade. Aquele que ri julga o outro ou algo inferior. Na situação de um escorregão e uma queda em público, o riso tende a vir dos que não caíram e não do próprio indivíduo que sofreu a queda, muito embora esta segunda opção não seja impossível. Baudelaire busca demonstrar como o riso é complexo e incalculável. No caso do auto-riso, podemos tanto interpretar como um riso do 'eu' de agora, em relação ao 'eu' de segundos atrás, ou seja, um eu que não faria mais a mesma estupidez, quanto um riso cético, que não se considera superior a nada e a ninguém e por isso se permite rir.

Ainda de acordo com Baudelaire, o que denuncia o sentimento de superioridade do riso é o fato de que o homem é o único animal que se sente superior aos demais animais e à natureza, ao que se fosse "o homem excluído da criação. Não haverá mais cômico, porque os animais não se julgam superiores aos vegetais, nem os vegetais aos minerais" (Baudelaire, 2001, p.16). Propositamente citamos esta reflexão de Baudelaire pela comicidade que ela por si só traz em razão de sua extrapolação imaginativa, em prol da defesa de um argumento. Mas continuemos entre os estudos acerca do riso.

O certo é que o riso de uma forma ou de outra quer desestabilizar algo, podemos notar este comportamento, por exemplo, na confecção do grotesco, que se dá a partir da "interposição do elemento ridículo, cômico, em meio ao monstruoso" (VOLOBUEF, 1996, p.101). O monstruoso, que a princípio seria aterrorizador, ao ser contaminado pelo riso perde seu potencial nocivo e se acaba por ser desestabilizado se transformando em algo cômico.

De acordo com Sá Rego (1989) desde a antiguidade se nota dois tipos de risos na literatura: um riso otimista e outro pessimista. O riso otimista pode ser percebido nas sátiras de Horácio como meio de impor uma moral, uma verdade: moralizar por meio da ironia. Riso este que, à medida que surge como denúncia

dos erros e vícios, é um tipo de sátira otimista, pois quer curar os males. Em uma posição oposta a este riso estaria a sátira punitiva, negativa, que quer ferir, punir, castigar, destruir, ou seja, seria oriunda de uma percepção de mundo pessimista, que não acredita em cura e ri por desdém, riso este encontrado em Juvenal (SÁ REGO, 1989, p.60).

Henri Bérson (2001) nos ajuda a pensar toda esta questão de excentricidade e o riso, pois ele discute justamente o riso enquanto um mecanismo dual dentro da sociedade, à medida que tanto permite que se insira entre o convívio social adequado algum comportamento não comum, quanto serve como controle social quando é utilizado justamente para se repreender algum tipo de excentricidade. No primeiro dos casos, o riso permitirá que, por exemplo, se diga algo inaceitável de ser dito se não em meio ao riso. No segundo caso, o riso servirá para ridicularizar aquilo que é incomum.

No caso da literatura de postura excêntrica, ambos entrarão em questão, se transmutando em formas diversas. Vê-se tanto o riso sendo utilizado para se apresentar formas literárias diferentes das comumente aceitas, quanto para debochar das formas literárias comuns e o riso como auto deboche, onde se pinta um quadro propositalmente ridículo ou comicamente ilógico com o intuito de contrastar com a seriedade dos discursos literários centralistas e oficiais e que, conseqüentemente, não se permitem rir de si mesmos. Podemos dizer que mesmo tendo nascido como “certo gesto social, que ressalta e reprime certo desvio especial dos homens e dos acontecimentos” (Bergson, 2001, p. 43) o riso na mão dos excêntricos pôde mudar de lado e passar a servir em prol do desvio e contrário às normas.

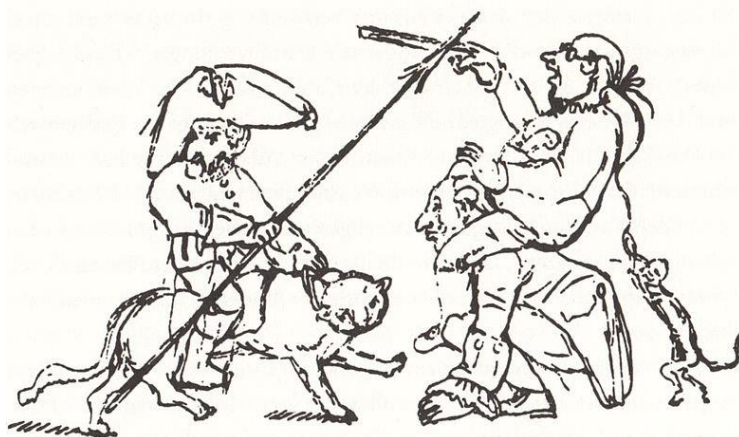
Uma consideração bastante importante acerca do riso realizada por Bergson é a de que

O nosso riso é sempre o riso de um grupo. Ele talvez nos ocorra numa condução ou mesa de bar, ao ouvir pessoas contando casos que devem ser cômicos para elas, pois riem a valer. Teríamos rido também se estivéssemos naquele grupo. Não estando, não temos vontade alguma de rir (2001, p.8)

O riso, portanto, nos ajuda a pensar no senso de grupo que os escritores que deram continuidade à tradição de escritores excêntricos, pois à medida que os escritores imitaram, se inspiraram, seguiram e, principalmente, riram juntos dos que se colocaram como contrários ao que foi literariamente comum. Eles acabaram se pondo em uma coletividade com inimigos em comum.

Platão acusa de louco Diógenes, os contemporâneos de Rabelais o consideram um grosseiro³³, Goethe³⁴ difama o romantismo. Em todos os casos isso ocorre por não participarem do mesmo riso que os cínicos, ou que os românticos. Hoffmann, Machado, Diógenes riem juntos, pois são de um mesmo grupo e compartilham uma mesma perspectiva.

O riso de deboche em Murr



A questão do riso em Hoffmann, ainda no século XIX, foi abordada por Baudelaire no seu estudo “A essência do riso” [1855]. O poeta francês considera Hoffmann como modelo máximo do que ele chama de “comique absolu”, um tipo de humor superior, por ser um riso que surge a partir da apresentação de algo incomum, incompreensível, inimaginável. Um riso, portanto, diferente do riso comum que se constrói por meio da ridicularização de coisas e situações já existentes. Já na leitura que Baudelaire faz de Hoffmann e a sua capacidade de lidar com um riso oriundo de situações inusitadas e não apenas imitativo e caricatural, já nos chama a atenção para a tendência de Hoffmann fugir do centro, do comum.

Outro estudo sobre o riso em relação ao riso em Hoffmann é o realizado por Maria Aparecida Barbosa (2009) ao discutir a dificuldade da tradução de *O gato Murr* para a língua portuguesa, com o intuito de atingir um cômico aproximado do original. Barbosa (2009), enfatiza em sua análise a comicidade relacionada à concepção de que “o riso vem da convicção de superioridade excessiva é uma

³³ “Contemporains de Rabelais, ils l’eussent traité de vil et de grossier bouffon” Baudelaire.

³⁴ “O velho Goethe disse que o romântico seria o doentio” (Safranski, 2010, p.17)

expressão de orgulho ‘Imagine, que paspalho! Eu não sou assim’” (BARBOSA, 2009, p.69).

Partamos, portanto destas duas percepções do riso em Hoffmann, somadas à referência que Vladimir Propp faz justamente ao romance: *Gato Murr*. Nas palavras do crítico “o humor das obras como o romance de E.T.A. Hoffmann, *A filosofia cotidiana do gato Murr*, baseia-se no fato de que o escritor-artista através dos hábitos do animal via o homem” (PROPP, 1992, p.38), ou seja, o riso reside no fato da obra partir de uma possível visão que um animal doméstico possui dos humanos.

O elemento primário do riso em *Gato Murr* não seria apenas o fato de termos no romance um gato antropomorfizado, pois este fato em si não teria nada de especialmente cômico. A serpente bíblica, por exemplo, nada tem de cômica, pelo menos não na cultura cristã. Pelo contrário, parece assustadora. Assim como na bíblia, podemos encontrar animais falantes nos mais diversos contos populares e fábulas.

A comicidade de *Murr* se inicia pelo fato de ele ser um gato escritor. É neste ponto que Hoffmann consegue fugir ao que se espera de um animal antropomorfizado, criando uma inusitada situação de um gato que não apenas aprende a ler e a escrever, mas também a ser pedante como outros artistas medíocres. Ou seja, o riso no romance está diretamente ligado a questões literárias e intelectuais e se expande nos trejeitos do gato, nas histórias que ele conta, nas suas ideias.

O fato de o gato ser escritor motiva um riso pela incoerência da situação. Mesmo que seja absurda a ideia de animais falantes, a partir do momento que se tornou algo recorrente, comum, acaba por perder o mesmo impacto cômico do que um animal escritor.

Um elemento que acompanha esta comicidade de se ter um gato escritor é a altivez do gato. Vemos logo no prefácio do livro o gato dizendo:

Com a calma e a segurança peculiares ao autêntico gênio, passo ao mundo minha biografia para ensinar como é possível fazer de si um grande gato, registrar minha perfeição em todos os sentidos e que os outros me amem, me estimem, me reverenciem, me admirem, me idolatrem um pouco (HOFFMANN, 2013, p.25).

A altivez de Murr se repetirá em toda sua biografia, mas aqui é ainda temperada com um comentário do “editor” do livro que solicita ao leitor que releve estas palavras iniciais do gato. Como nos explica o “editor”, tal prefácio deveria ter sido suprimido, mas tendo sido erroneamente impresso não lhe restara outra opção a não ser acrescentar uma nota explicativa sobre o ocorrido.

Aqui vemos uma série de elementos cômicos. Não é só por partir de um gato que este prefácio causa estranhamento, mas porque se trata de um prefácio extremamente pretencioso. O que é comum se esperar de prefácios, ainda mais de escritores iniciantes como Murr, é exatamente o oposto do que vemos aqui. Geralmente, os escritores exageram para o lado oposto, demonstrando modéstia.

Ver um prefácio pretencioso possui comicidade, pois, é algo estranho, absurdo e que foge ao normal. A regra de conduta literária, implícita ao se escrever um prefácio, é que ele não exponha a certeza do sucesso do livro. O riso de um prefácio pretencioso viria aos moldes do que nos diz Bergson (2001), isto é, como um controle daquilo que foge à norma, neste caso da inocente presunção de Murr.

Contudo, há nesta pretensão do prefácio de Murr um interesse por trás. O prefácio escrito pelo gato tem o interesse de Hoffmann em chamar a atenção para a falsa modéstia que, normalmente, se encontra nos prefácios.

A partir da convencional modéstia nos prefácios, Hoffmann lança mão de um também ridículo prefácio pretencioso. Isto fica mais claro se atentarmos para o fato de que este é um prefácio que deveria ter sido suprimido e que o correto também se encontra publicado no livro, no entanto, com o tom de modéstia esperado para um prefácio:

Tímido, com o coração palpitante, entrego ao mundo algumas folhas, contendo a vida, o sofrimento, a esperança e a nostalgia que em momentos de ócio e de entusiasmo poético, jorraram do íntimo de meu ser.

Merecerei a indulgência do rigoroso julgamento da crítica? Mas é para vocês, almas sensíveis, espíritos inocentes, é para vocês que estou escrevendo, corações cândidos simpáticos à minha iniciativa. Vocês constituem meu público! Uma solitária lágrima rolada de seus olhos me consolará, e lenirá as feridas que a fria censura da crítica possa me infligir.

Berlim, maio de (18-)

Murr (étudiant en belles lettres) (HOFFMANN, 2013, p.24).

Tendo lido o prefácio anterior, o leitor tem condições de perceber claramente a falsa modéstia deste segundo prefácio. É bom lembrarmos que a questão do

convencionalismo prefacial já fora notada de diversas outras formas pelos escritores que também foram guiados pela postura literária excêntrica.

Cervantes em *Dom Quixote* irá desde dividir a modéstia com o “magro, seco e enrugado, caprichoso e cheio de pensamentos vários, e nunca imaginados” (CERVANTES, 2010, p.9) até desafiar o leitor o chamando de “Desocupado leitor”, demonstrando pouca preocupação sobre como será julgado. Nas palavras de Cervantes, o leitor tem toda a liberdade para gostar ou não do seu livro, afinal de contas, “tens a alma no teu corpo, a tua liberdade de julgar muito à larga e a teu gosto, e estás em tua casa, onde és senhor dela” (CERVANTES, 2010, p.9).

O interessante é que o prefácio de *Dom Quixote* será um espaço para Cervantes dissertar sobre a própria tarefa de compor prefácios, dizendo que não tem a pretensão de citar autores clássicos como Platão e Aristóteles, como era comum, nem procurar alguém para lhe escrever sonetos a serem inseridos nos prefácios, pois como ele alega “sou muito preguiçoso e custa-me muito andar procurando por autores que me digam aquilo que eu muito bem sei dizer sem eles” (CERVANTES, 2010, p.11). A discussão sobre prefácios conta também com o relato dos conselhos de um amigo de que deveria citar trechos em latim, trechos bíblicos, recorrer a um catálogo de autores conhecidos e citá-los não só no prefácio, mas em meio ao livro, pois,

apesar de ficar a mentira totalmente calva (...) por ventura encontrareis leitores tão bons e tão ingênuos que acreditem na verdade do vosso catálogo, e se persuadam de que a vossa história, tão simples e singela, todavia precisava muito daquelas imensas citações, e, quando não sirva isto de outra cousa, servirá contudo por certo de dar ao vosso livro uma grande autoridade. Além de que ninguém quererá dar-se ao trabalho de averiguar se todos aqueles autores foram consultados e seguidos por vós (CERVANTES, 2010, p.15)

Com ironia e comicidade a questão dos prefácios é discutida por Cervantes de maneira análoga a Hoffmann, uma vez que ambos buscam enfatizar a artificialidade e o convencionalismo dos prefácios literários.

Sterne levanta esta questão de modo um pouco diferente, ao deslocar o prefácio para capítulos depois do início de *Tristram Shandy* e ao dizer que, caso queira o leitor contribuir financeiramente com o escritor, ele poderá ser recompensado por meio de uma referência ao seu nome nas próximas edições do livro.

Convencionalismo também notado por Machado de Assis. Em seu primeiro romance, *Ressurreição* [1872], o escritor não hesitará em também escrever um prefácio sobre prefácios:

A crítica desconfia sempre da modéstia dos prólogos, e tem razão. Geralmente são arrebiques de dama elegante, que se vê ou se crê bonita, e quer assim realçar as graças naturais. Eu fujo e benzo-me três vezes quando encaro alguns desses prefácios contritos e singelos, que trazem os olhos no pó da sua humildade e o coração nos píncaros da sua ambição. Quem só lhes vê os olhos, e lhes diz verdade que amargue, arrisca-se a descair no conceito do autor, sem embargo da humildade que ele mesmo confessou, e da justiça que pediu. Ora pois, eu atrevo-me a dizer à boa e sisuda crítica, que este prólogo não se parece com esses prólogos. (ASSIS, 1997, p. 116)³⁵.

Embora com uma comicidade comedida, que mais se aproxima do gracejo do que do riso, Machado de Assis expõe seu não contentamento com o convencionalismo dos prefácios. Mas deixemos Machado mais para adiante e voltemos a Hoffmann.

O romance *Gato Murr* tem, no trecho que se refere à biografia do maestro Kreisler, um prefácio deslocado do início do texto. Este deslocamento, apesar de não ser exatamente cômico como ocorre em *Tristram Shandy*, tem papel bastante importante para a composição da biografia de Kreisler, porque sendo esta propositalmente fragmentada e não-linear, o prefácio deslocado, não somente, reforça a lógica da biografia do Maestro, como também obriga o leitor a perceber por si só e na prática a não lógica do livro. Ao surgir depois de ter passado páginas e mais páginas, literalmente perdido em meio aos diálogos de Kreisler, o leitor tem a explicação do conceito experimental da biografia, mas só depois de ter lido algumas passagens desconexas do livro.

Outro ponto de comicidade do livro reside em seu próprio título por conta da extensão:

Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern

Traduzido para o português por Maria Aparecida Barbosa (2010) como

³⁵ ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Obra completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

*Reflexões do gato Murr e uma fragmentada biografia do compositor
Johannes Kreisler em folhas dispersas de rascunho*

Um título tão extenso quanto este, tende a chamar a atenção para a própria questão dos títulos de romances. Ao invés de denominar o livro de forma metonímica, metafórica ou pelo nome dos personagens principais, o título proposto por Hoffmann é, propositalmente, extenso e, pretensamente, cômico. Recurso esse comumente utilizado em uma série de outros romances, com tons satíricos como, por exemplo, Rabelais com o título

*Les horribles et épouvantables faits et prouesses du très renommé
Pantagruel Roi des Dipsodes, fils du Grand Géant Gargantua [1532]³⁶.*

Na mesma leva de títulos extensos há o romance de Jonathan Swift

*Travels into Several Remote Nations of the World. In Four Parts. By Lemuel
Gulliver, First a Surgeon, and then a Captain of Several Ships*

O título extenso, pode remeter a certa comicidade, pois se apresenta como quase um resumo da história e é difícil de ser decorado. Tanto que, geralmente, nos referimos a estes romances como *Gargantua e Pantagruel* e *As viagens de Gulliver* por não nos recordarmos os seus nomes completos.

Em relação ao título e ao riso, Steven Paul Scher, ao comparar os títulos de *Gato Murr* e do romance *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy* de Sterne, observa que a construção *Lebens-Ansichten*, em alemão, é correspondente a *Life and opinions*, em inglês, sendo que o romance de Sterne quando fora traduzido para o alemão, de fato, recebeu ora o título de *Leben und Ansichten von Tristram Shandy, Gentleman*, ora *Das Leben und die Meynungen des Herrn Tristram Shandy*.

Além desta construção linguística, de acordo com Scher (1976, p. 315), outro aspecto em comum entre os dois títulos é o fato de ambos serem ironicamente falsos, no sentido que anunciam algo que não cumprem. No caso de Sterne, o título do romance se refere à *Tristram Shandy* como algo que ele, definitivamente, não é: um “Gentleman”. Da mesma forma no romance de Hoffmann, apesar de aparentar que o romance será principalmente focado na

³⁶ Os horríveis e apavorantes feitos e proezas do mui renomado Pantagruel, rei dos dipsodos, filho do grande gigante Gargântua.

biografia do gato, esta ocuparia, na realidade, apenas um terço do romance, ficando a maior parte dedicada à história do compositor.

Estendendo a Cervantes, da mesma forma *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605) algo de provocativo e hilário no título, à medida que esse, apesar de apontar Quixote como um Hidalgo (um nobre), fica claro que ele não o é.

Se quisermos estender esta noção do jogo com o título ao romance de Machado, podemos inferir que embora não haja um título falso, ele não está isento de comicidade. No caso de *Brás Cubas* a inversão se dá em outra ordem, pois o título indica que o livro, absurdamente, tratará das memórias de um personagem morto. As “memórias póstumas” não são, como comumente poderiam ser, uma metáfora ou uma figura de linguagem qualquer, são, de fato, das memórias de um defunto-autor.

Tal comicidade, podemos verificar na aparente ilógica do título do romance de Hoffmann, à medida que ele descreve literalmente que se trata de um livro que contém as opiniões e a vida do gato Murr, juntamente com a biografia fragmentada e em rascunho do maestro Kreisler. O título expõe, em termos gerais, algo que será explicado no prefácio do “editor” do livro, sendo que o leitor poderá perceber a veracidade do título após ler o prefácio. A tentativa de compreender que o livro é resultado de uma extraordinária falha editorial, a qual obriga o leitor a ler, ora a biografia do gato, ora a do maestro, gera, sem dúvida, uma inquietação que nos convida para o riso, o riso pelo ilógico, pela excentricidade.

Os pormenores narrados no prefácio do “editor” do livro completam o cenário de comicidade que abrem o romance de Hoffmann. Assumindo-se enquanto mero editor do livro, Hoffmann escreve e assina o prefácio editorial, algo que a princípio poderia somente aparentar um recurso retórico do escritor se transforma em uma mistura entre ficcionalidade e realidade.

No prefácio Hoffmann nos narra que após ter recebido os manuscritos do gato, pelas mãos de um amigo, comentou a ideia com o responsável pela editora, a qual foi aceita com entusiasmo

O Sr. Dümmler assegurou que jamais tivera um gato entre seus autores, tampouco sabia se um de seus prezados colegas já travara relações com algum escritor da espécie, todavia gostaria de tentar (HOFFMANN, 2013, p.21).

O riso aqui também é motivado pelas forças do absurdo da reação do Sr. Dümmler que toma a ideia de um gato escritor como algo, embora ousado, dentro

de uma relativa normalidade, tanto que não lhe causa espanto algum a situação. E se no início do prefácio Hoffmann diz ter recebido de um amigo os manuscritos do gato, ao final ele acrescenta a observação de que:

Finalmente, o editor gostaria de informar que teve a oportunidade de se encontrar com o gato Murr, e o considerou uma criatura de modos afáveis e distintos. Para a capa desta edição, o flagraram deveras surpreso (HOFFMANN, 2013, p.23).

Como podemos observar, antes mesmo de iniciar a leitura da biografia do gato e do maestro, há diversos elementos cômicos, que vão desde a existência de um título bastante extenso até a mistura de realidade e ficção, proposta por Hoffmann, além da questão da falsa modéstia prefacial e dos erros tipográficos. Em todos esses casos, o riso está relacionado a questões que envolvem as convencionalidades literárias. Apresentar erros tipográficos – mistura dos manuscritos e não supressão de um dos prefácios de Murr – um prefácio pretencioso, um título extenso e, em parte mentiroso, são acontecimentos potencialmente risíveis, pois contrastam com o que se espera de um romance, do seu prefácio e título.

Baudelaire ao se referir a um tipo de cômico, alcançado por Hoffmann, enfatiza a habilidade de criar situações que provocam riso, ao contrastar com a natureza em termos gerais. O que observamos acerca disso é exatamente este mesmo tipo de riso, sendo que o contraste aqui é em relação à natureza e o convencional da própria literatura. Da mesma forma que, na visão de Baudelaire, o riso pode surgir de uma situação inusitada perante àquilo existente na natureza (o riso pelo grotesco³⁷), à medida que Hoffmann constrói um enredo narrativo contrastante com o que se espera das criações literárias, ele acaba por gerar este riso inusitado.

Adentrando o romance de Hoffmann podemos notar elementos cômicos que reforçam a comicidade inicial do livro, bem como a expansão de estratégias que

³⁷ O riso causado pelo grotesco. As criações fabulosas, os seres dos quais a legitimação da razão não pode ser tirada do código do senso comum, excitam com frequência em nós uma hilaridade louca, excessiva e que se traduz em dilaceramentos, em desfalecimentos intermináveis. É evidente que é preciso fazer uma distinção, e que aí existe um grau a mais. O cômico é, do ponto de vista artístico, uma imitação; o grotesco, uma criação. O cômico é uma imitação misturada com uma certa faculdade criadora, isto é, com uma idealidade artística. Ora, o orgulho humano, que sempre predomina e que é a causa natural do riso, torna-se também, no caso do cômico, a causa natural do grotesco, que é uma certa criação misturada com uma certa faculdade imitadora de elementos pré-existentes na natureza. Quero dizer que, nesse caso, o riso é a expressão da ideia de superioridade” (BAUDELAIRE, p.9) uma superioridade de quem pode criar além do que a natureza foi capaz.

provocam o riso, a começar pela estrutura que parodia *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* (1777-1786) de Goethe. Como se trata da vida de um gato os anos de aprendizagem (Lehrjahre) são substituídos por meses de aprendizagem (Lehrmonate), bem mais adequados aos parâmetros da vida felina. Tal adequação por si só já é cômica, pois faz saltar aos olhos uma métrica biológica diferente da nossa humana e contrasta diretamente com o título do livro de Goethe. Este próprio rebaixamento que Hoffmann realiza ao substituir Wilhelm Meister, um jovem burguês com tendências artísticas, por um gato presunçoso, nos convida para o riso.

Uma questão problemática neste ponto é o fato de que, apesar de a biografia do gato indicar ser uma paródia de Wilhelm Meister, se compararmos, em um plano geral, a evolução biográfica de ambos os heróis logo perceberemos que não há suficientes pontos em comum para que se possa desenvolver uma análise da cômica imitação que Hoffmann realiza. Isso, porque, talvez tenha Hoffmann deslocado sua paródia da figura de Meister para a figura do autor, ou seja, para o próprio Goethe, enquanto artista, intelectual e homem das letras.

Wilhelm Meister é um jovem de uma família de comerciantes que tem como dilema dar continuidade ao ofício do seu pai ou se tornar um artista. No primeiro caso ele teria assegurado uma vida financeiramente confortável, mas viveria como seu pai. A segunda opção lhe daria prazer e liberdade, mas nenhuma segurança, pois seu pai não lhe apoiaria. De qualquer forma, Meister logo percebe que não possui aptidão artística e resolve se entregar à vida burguesa. Nisso descobre que esteve sendo influenciado pela Sociedade da Torre (Turmgesellschaft), formada por nobres com o objetivo de ajudar secretamente os jovens a se desenvolverem plenamente.

Oriundo de uma família rica e com um pai extremamente culto, Goethe teve uma educação altamente intelectual e artística. Ainda enquanto criança foi exposto ao estudo do francês, inglês, italiano, latim e grego e a um grande número de obras literárias e musicais. Os primeiros poemas reunidos em *Neue Lieder* [1769] deixam claro esta erudição de Goethe. Hebert Marcuse (2007), ao analisar a evolução da obra de Goethe, considera Werther como a adolescência romântico-literária do escritor e Wilhelm Meister como superação do Künstlerroman (romance de artista), em direção ao Bildungsroman (romance de formação). Por fim, intensamente a partir de 1788, com o Weimarer Klassik (Classicismo de Weimar), Goethe passa a

adotar uma postura altamente reacionária, classicista e conservadora que o acompanhará nos seus anos posteriores. Percebe-se em *Werther* [1774], o subjetivismo, o sentimentalismo e a rebeldia do *Sturm und Drang* que é bastante marcante. Já o romance *Wilhelm Meister* que leva quase uma década para ser concluído, apesar de sua parte inicial (1777) se aproximar aos moldes de *Werther*, seu desfecho escrito em 1786 deixa sobressair a preocupação da formação humanista e social do personagem diferente do subjetivismo e sentimentalismo do seu primeiro romance.

Quanto à biografia do gato Murr, podemos começar pela análise dos títulos de cada uma das partes da sua obra. A primeira é “sentimentos de existência, os meses da juventude”; a segunda “experiências de vida do jovem, eu também estive nas arcádias”; a terceira “os meses de aprendizagem, o jogo do acaso” e a quarta, “benefícios da alta cultura, os meses da maturidade”. De maneira geral, esses títulos indicam um desenvolvimento biográfico ascendente, desde a juventude até a maturidade compatível com praticamente qualquer biografia. No entanto, se nos atentarmos aos pormenores desta biografia notaremos que ela não coincide muito com a de *Wilhelm Meister*. A começar pelo fato de que *Meister* não era erudito, nem ansiava por alta cultura e que sua família de maneira alguma se aproximava desses ideais. Pelo contrário, seu pai repudia o amor do filho pelas artes. *Meister* é um jovem que encontra na arte um meio de rebeldia contra o prosaísmo burguês. A arte, mais especificamente o teatro, surge para *Meister* como uma rota de fuga, dada a incompatibilidade entre a vida burguesa e a artística. No caso de Murr, a arte surge como inerente ao seu ambiente. Como seu dono era intelectual, possuía uma vasta biblioteca e o costume de passar bastante tempo se dedicando à leitura, Murr, desde filhote é incentivado pelas artes e pela erudição.

O gato Murr, por sua formação e seu desejo pela alta cultura, em um esquema geral, mais se aproxima de Goethe enquanto escritor do que de *Meister*. No que se refere ao elemento cômico, pensar que Murr quer imitar e se aproximar mais da trajetória intelectual de Goethe do que de *Meister* possui maior potencial de levar o leitor ao riso, pois expõe ainda mais a presunção de Murr. Não se trata de dizer que Murr, enquanto personagem é uma caricatura de Goethe, mas que o gato, um pobre animal doméstico quer ser como Goethe. Nesse sentido, Murr parece emular os passos da vida de Goethe, sendo que o riso surge desta incompatibilidade entre a essência felina e o seu desejo de ser culto, erudito.

“Murr (*Étudiant en belles lettres*)” é assim que Murr assina em seu prefácio desejando ostentar seu status de erudito, algo que vemos se repetir no decorrer do livro. Murr, por exemplo, após fazer amizade com o poodle Ponto, não somente diz ter escrito “uma obra sisuda” sobre a essência da poodlenidade (intitulada *Pensamento e intuição – o gato e o cão*) como resolve estudar a língua canina:

Uma vez terminado o livro, senti o infrene estímulo de aprender a fundo o caninês, o que consegui graças a essa nova amizade com o Poodle Ponto, embora não sem esforço, pois para nós, gatos, o caninês consiste, de fato, num difícil idioma (HOFFMANN, 2013, p.83).

Murr deseja demonstrar toda a sua erudição em diversos temas, a fim de criar uma autobiografia intelectual, na qual ele pode relacionar suas obras aos eventos cotidianos de sua vida. Nesse sentido, Murr diz que surgiu a vontade de escrever um ensaio da experiência que teve de conhecer um cachorro. Em outro trecho relaciona os tapas que tomou do seu dono após tê-lo unhado a sua compreensão e formação moral.

O romance de Hoffmann é de 1819, sendo que Goethe em 1811 havia começado a publicar aos poucos sua poética, autobiografia, intitulada *Aus meinem Leben - Dichtung und Wahrheit* (Sobre minha vida: Poesia/ficção e Verdade) que obteve grande sucesso de público. O tom de Goethe em sua biografia é bem-humorado, como podemos notar nas primeiras linhas:

Em agosto de 1749, ao meio dia, quando o relógio bateu às doze, em Frankfurt am Main eu vim ao mundo. A constelação era propícia; o sol estava no signo de Virgem e havia culminado para aquele dia; Júpiter e Vênus olharam para ele com um olhar amistoso, Mercúrio não foi contrário; enquanto Saturno e Marte se mantiveram indiferentes... (GOETHE, 2006, p.5)³⁸

Aos sessenta anos de idade e com uma carreira literária e intelectual consolidada, a aparente altivez do tom de Goethe em sua biografia é, sem dúvida, um gracejo que ele se deu ao luxo de empregar, ao narrar seu nascimento. Nas mãos de Hoffmann o gracejo de Goethe é emprestado ao seu gato Murr, o qual, ao contrário de Goethe, possui uma altivez e uma presunção ingênua. Murr realmente

³⁸ No original em alemão: Am 28. August 1749, mittags mit dem Glockenschlage zwölf, kam ich in Frankfurt am Main auf die Welt. Die Konstellation war glücklich; die Sonne stand im Zeichen der Jungfrau, und kulminierte für den Tag; Jupiter und Venus blickten sie freundlich an, Merkur nicht widerwärtig; Saturn und Mars verhielten sich gleichgültig ...

acredita na superioridade de espírito e seu tom pretencioso é sincero, sendo que isto nos provoca riso: a inocência do gato que se julga o mais superior dos seres viventes.

A escrita de Murr é cheia de adornos, exclamações e interjeições. “Oh, Natureza, sublime e sagrada natureza” (HOFFMANN, 2013, p.30) – clama Murr, que deseja narrar a sua vida da maneira mais dramática possível, como se fosse ele um herói de uma penosa história. Toda a sua narrativa de fatos cotidianos deseja ganhar importância por meio desses recursos dramáticos.

Murr como Quixote é risível, pois não percebe suas limitações, se imagina algo que não é, se julga importante, mas não passa de um indivíduo qualquer. Mas assim como Quixote, Murr é digno de interesse por conta de ter sido arquitetado de forma cômica. Dom Quixote é cômico não só por pensar que os moinhos eram gigantes, mas por não admitir sua alucinação alegando que os gigantes haviam sofrido um encanto e se transformado em moinhos. Murr não só ignora o fato de que ele não possuía prestígio algum, mas tenta se impor ao leitor a todo o tempo.

Goethe, enquanto figura literária, funcionaria para Hoffmann não como alguém que ele deseja imitar diretamente, mas como um modelo de refinamento e erudição amplamente almejado, inclusive por seu gato. A proximidade de Murr pode ser vista já nas primeiras linhas da sua biografia, ao evocar uma famosa citação da peça *Egmont* de Goethe “O doce vida, belo e amável hábito de ser e de agir” (HOFFMANN, 2013, p.29). Depois vemos no título da segunda parte de sua biografia “experiências de vida do jovem, eu também estive nas arcádias” (em Latim - “Et in Arcadia ego”) não somente uma referência às idílicas paisagens das arcádias na poesia pastoril, mas também a Goethe, uma vez que esse também havia utilizado a expressão como epígrafe de seu famoso diário de viagem, publicado em 1816, *Viagem à Itália*.

Havemos de lembrar que esse tipo de referência caricatural à personalidade de seu tempo foi algo recorrente na obra de Hoffmann. Inclusive, em 1802, ele foi transferido de cidade por ter desenhado caricaturas de oficiais militares e mais tarde por satirizar justamente o oficial responsável pela fiscalização e controle de obras subversivas. Acabou tendo censurada sua obra *Meister Floh*.

Evidentemente, exigiria um estudo específico e o acesso a fontes literárias e jornalísticas da época para mensurar a viabilidade da percepção do público de que o gato de Hoffmann quer ser Goethe. De qualquer maneira, o Romantismo

sentimental, intimista, espontâneo e egocentrista do *Sturm und Drang* e de *Werther* de Goethe, passados quase trinta anos, já havia tido seus trejeitos imitados tantas vezes que perdera seu potencial revolucionário e excêntrico e começara a se tornar não mais exceção, mas a própria regra. Daí o desejo de Hoffmann brincar com esses estereótipos românticos, que de tão gastos pelo uso, seriam capazes de ser imitados até por um gato. À medida que a estética romântica, ou melhor, parte dela, se tornava o centro, a regra, o convencional, Hoffmann busca fugir colocando-a na ridícula situação de ser imitada até por um pequeno animal doméstico.

Murr quer ser Goethe, quer ser Werther, quer ser Meister, mas não passa de um gato, limitado à sua condição de gato bonachão. Ele sequer tem proporções de seu tamanho, pois, ameaça o leitor no prefácio que, supostamente, deveria ter sido suprimido ao dizer “se alguém for ousado a ponto de depreciar o inestimável valor deste livro, não esqueça que está lidando com um felino de espírito, bom-senso e garras afiadas” (HOFFMANN, 2013, p.25). Ameaça de toda risível, ainda mais pelo fato de ser precedida por um pedido que é a expressão dos gatos domésticos, que de rabo ereto se entrelaçam nas pernas das pessoas “me amem, me estimem, me reverenciem, me admirem, me idolatrem um pouco” (HOFFMANN, 2013, p.25).

Esses são alguns dos traços centrais da comicidade relativa à figura do gato Murr, que se multiplicam, incalculavelmente, no decorrer do livro, desde as explicações que o gato dá de como conseguiu aprender a escrever, utilizando uma técnica de amarrar à sua pata uma pena, até as narrativas de suas aventuras boêmias e seu amadurecimento e formação felina.

O riso melancólico de Brás Cubas

Até aqui falamos sobre o riso ao redor da figura do gato Murr, em Hoffmann, gostaríamos de continuar nossa discussão, expandido a análise do riso em direção a Machado de Assis e seu *Brás Cubas*. Como em relação ao gato, o riso no texto de Machado de Assis é um riso que parte de um determinado grupo em relação a outro, de uma determinada postura literária em relação a outra.

O alvo, nesse caso, é a postura conservadora, normativa e centralista. Enquanto defensor de uma postura revolucionária, inovadora, criativa e excêntrica, Machado de Assis, assim como Hoffmann, se utilizará do riso como forma de confrontar o conservadorismo e o convencionalismo literário.

Da mesma forma que a ideia de um gato escritor é o chamariz de Hoffmann para desenvolver riso em relação a uma série de convencionalismos literários, a ideia do defunto-autor de Machado de Assis funciona comicamente por contrastar com o que se espera ocorrer em um romance.

Da mesma forma que ocorre com as memórias do gato Murr, Machado de Assis constrói para si um papel de não escritor do livro. Hoffmann lança mão do subterfúgio de alegar-se mero editor do livro, Machado não apresenta como tal, mas adota uma postura muito similar: a de um editor que apenas intermedeia a relação entre o autor e o leitor. No prólogo do livro, assinado por Machado de Assis, as questões dos leitores feitas para ele são respondidas por meio de citações do próprio Brás Cubas, como se o próprio Machado não tivesse nenhuma responsabilidade pela invenção do defunto-autor.

A construção desta declarada incompatibilidade entre o escritor e a personagem autobiográfica, possui a comicidade embasada em uma estratégia para se alcançar o riso, citada por Propp (1992): a mentira. É óbvio que Machado de Assis e Hoffmann são os inventores de Cubas e Murr, mas, mesmo assim, tentam se apresentar como editores ou meros intermediários. Como se seus personagens adquirissem vida própria, Machado e Hoffmann fingem que são isentos da invenção deles.

A perspectiva de narrativa de Brás Cubas, pela estranheza e inverossimilhança, ao modo das memórias de Murr, acabam por si só, sendo cômicas. Cubas já inicia seu livro de memórias com um dilema absurdo, porém legítimo para um morto

Algum tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. (HOFFMANN, 2013, p.23).

Se em essência a absurdidade das biografias de Murr e Cubas as unem no quesito de comicidade, o riso que vemos em um e no outro tendem a se distanciar quando atentamos para o encaminhamento que cada um deles toma.

O riso no caso do gato Murr, como bem nos lembra Maria Aparecida Barbosa, se dá pela “autoconfiança inabalada” (BARBOSA, 2009, p73), pela petulância e pedantismo do bichinho e por seu desejo de parecer culto e erudito. O riso em *Brás Cubas* está mais relacionado a um riso cético, um riso distanciado, de quem já não pertence mais ao mundo dos vivos.

Fica clara esta distinção do humor entre outras duas biografias, se observarmos que Brás Cubas também ameaça o leitor em seu prefácio “A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus.” (ASSIS, 1994, p.90). O piparote, ou peteleco, que Cubas ameaça dar em seu leitor vem com uma comicidade amistosa e prazenteira, no caso de Murr a ameaça de unhar o leitor é de toda cômica por ser ridícula a ideia de ameaça física vinda de um animal tão pequeno como um gato doméstico.

Em *Brás Cubas* lidamos com um tipo de riso afastado de si mesmo, um riso filosófico, bem aos moldes do referido por Baudelaire, ao comentar que

Não é nunca o homem que cai, que ri de sua própria queda, a menos que se trate de um filósofo, de um homem que tenha adquirido, por hábito, a força de se desdobrar rapidamente e de assistir, como espectador desinteressado, aos fenômenos do seu eu. Mas tal caso é raro (Baudelaire, 2001 p.16)

O humor em relação ao gato Murr é ao personagem, rimos do bichano e das incoerências relacionadas à sua atividade intelectual. Em relação a Cubas - embora não deixe de surgir em direção ao protagonista - quase sempre ele ri da sua própria limitação, juntamente com o leitor. Um riso melancólico e triste que ressoa desde o porão da velhice e da morte e dá à obra a comicidade inerente à proposta de Machado em ter um personagem depois de morto narrando sua história. Reforçam este tom suas expressões como a “obra de finado” ou a dedicatória

Ao verme
que
primeiro roeu as frias carnes
do meu cadáver
dedico
como saudosa lembrança
estas
Memórias Póstumas

(ASSIS, 1994, p.93).

O riso aqui é comedido por conta da seriedade do tema que acaba por gerar um efeito misto de repulsa, tanto da imagem do verme e das frias carnes, mas acima de tudo da morte. Contudo, esta comicidade existencial ou filosófica acaba por ter seus efeitos sobre o excêntrico literário que Machado de Assis emprega.

Cubas, por não pertencer ao plano dos vivos, pode se dar ao luxo de não cumprir as convencionalidades e o decoro dos viventes – inclusive o decoro literário. Cubas se transforma, desta forma, em um ser que não somente pode dizer tudo sobre as pessoas, mas também se utilizar dos recursos literários que achar necessário. Desta forma, ele se transforma em uma máscara literária para que Machado possa empregar todo seu excentrismo literário.

Embora a crítica literária tenda a olhar para *Brás Cubas* relacionando-o a questões existenciais e sociológicas, o tema da excentricidade literária é um dos mais recorrentes durante o livro. Tema esse tratado com a leve comicidade de Cubas, por exemplo, neste trecho em que ele diz que sua biografia

Trata-se, na verdade, de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo. Pode ser. Obra de finado. Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia (ASSIS, 1994, p.97).

Neste trecho Brás Cubas parece até se reconhecer como personagem literário, pois ao invés de citar biografias de outras pessoas prefere citar outras obras literárias ficcionais. E não qualquer obra literária, mas justamente aqueles conhecidos por terem posturas literárias incomuns.

Memórias Póstumas de Brás Cubas permitiu a Machado de Assis assumir toda a sua excentricidade literária e deixar explícito o seu conhecimento e admiração por outros excêntricos, como Sterne. A máscara de Brás Cubas permitiu que ele pudesse assinar uma obra, de fato, excêntrica. Dizer isso não significa que Machado deixa, de uma hora para outra, de ser comportado em relação às convenções literárias para se tornar um revolucionário, mas que ele encontra em Brás Cubas a viabilidade e legitimidade para publicar, com seu nome, uma prática literária que ele já vinha adotando. Isso porque, até então, seus textos mais excêntricos eram publicados com pseudônimos que ele iria assumir somente ao final da sua vida³⁹.

Quanto à melancolia existencial de Brás Cubas, podemos pensá-la em paralelo a uma espécie de melancolia literária que vemos em grande parte da obra de Machado de Assis. Brás Cubas, por não participar mais do mundo dos vivos, tende a lançar um olhar cético para o período em que esteve vivo. Machado de

³⁹Conforme demonstrei em minha Dissertação de Mestrado, principalmente no que se refere a contos fantásticos e às temáticas polêmicas trazidas com este gênero, Machado de Assis buscou publicá-los com pseudônimos. Daí surge a imagem de escritor comedido.

Assis, em certa medida, lança um olhar parecido para as produções literárias do seu tempo. Basta nos lembrarmos como ele apresenta um espírito descontente em seus textos crítico-literários como “O Passado, o presente e o futuro da literatura” [1858] e “Eça de Queirós: O primo Basílio” [1878]. Em ambas as críticas Machado critica o convencionalismo e demonstra simpatia por formas de expressões literárias não imitativas. Ao mesmo tempo que ele demonstra este apreço a formas literárias não convencionais, Machado de Assis nos apresenta uma visão melancólica e cética da literatura e das suas normas. Da mesma forma que Brás Cubas olha para a sua vida com ceticismo e pessimismo, olha para o convencionalismo literário e percebe que o melhor que se pode fazer com as estéticas literárias é se divertir e rir delas.

Cubas e Machado têm no riso a estratégia para se colocarem “como espectador desinteressado, aos fenômenos do seu eu” (BAUDELAIRE, 2001, p.25). Nisso constroem-se, no limiar do riso e da melancolia, do sorriso de contemplação e de ceticismo, do sarro e de seu fundo moral. É neste sentido dúbio, melancólico, pessimista e cético que Balzac, ao final de sua vida, batiza a totalidade de sua obra como *A comédia humana*. Como definir uma sequência de quase 150 obras que retratam a vida de inúmeras personagens literárias, se não como uma comédia? Antes de um olhar sério ou analítico para a sua obra e suas personagens, Balzac pede um olhar complacente e distanciado que possa ver tudo aquilo como uma imensa comédia ridícula e divertida, inerente à condição humana. Mais cético do que Balzac, Cubas prefere resumir a condição existencial humana a uma miséria, uma “Miséria Humana”, ao terminar seu livro dizendo: “Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria” (ASSIS, 1994, p.301).

É tentador, diante disso, pensar que Machado de Assis, cético e consciente dos convencionalismos literários, estaria na verdade nos propondo uma “comédia literária”, onde as formas de expressão literárias perdem sua seriedade e se transformam em risíveis joguetes (MARIA, 2003).

O riso em *Memórias Póstumas* ajuda a controlar o tom pessimista e cético do morto que nos narra sua história. Como consequência, faz com que se amenize o pessimismo de Cubas, e como resultado “assegura o distanciamento suficiente para que o leitor não experimente, ao final do livro, a sensação de estar no universo do trágico” (SENNÁ, 1998, p. 41).

A questão do misto humorístico e pessimista já anunciada pelo próprio Brás Cubas, na visão de Sérgio Paulo Rouanet (2007), tem uma estrita relação com uma série de outros escritores. Em *Riso e melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis*, o estudioso Paulo Rouanet (2007) considera, por exemplo, que Tristram Shandy é um melancólico assombrado pela transitoriedade do tempo, ao passo que Brás Cubas é melancólico por justamente ter perdido a transitoriedade temporal e ser só passado (ROUANET, p. 196). Literariamente isso levará, de acordo com Rouanet, ao atraso narrativo (digressivo) em Brás Cubas e às tentativas absurdas de Shandy narrar sua história em “tempo real”, onde uma hora de leitura corresponderia exatamente o relato do que ocorreu no período de uma hora da sua vida. Em ambos os casos como resultado se tem o triste sentimento de incompetência seguido da conclusão de que o que lhes resta é rir de si mesmos.

A melancolia, a irremediável melancolia ligada ao riso em *Memórias Póstumas* se tornará, inclusive, uma meta para Cubas ter um emplasto com seu nome, um “medicamento sublime, um emplastro anti-hipocondríaco, destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade” (ASSIS, 1977, p.101). O emplasto que poderia salvar a humanidade dos seus medos, ao virar uma obsessão para Cubas, acaba fazendo-o se esquecer de se cuidar, adoecer e na sequência morrer. Morto, ele estaria livre de qualquer hipocondria, os vivos não.

Riso ensandecido de Kreisler



Na perspectiva de Sérgio Paulo Rouanet (2007), o riso propiciaria uma espécie de cura e purgação espiritual⁴¹ para a melancolia de Brás Cubas e Tristram Shandy. Contudo, se por um lado o riso tem essa função de fórmula medicinal, por outro lado, o riso está associado à loucura, no sentido de que o riso pode denunciar um estado psicológico incomum, uma patologia. Nesse último caso, o riso adquire ar ameaçador, demoníaco, no qual o louco ri como se soubesse ou planejasse algo que não conseguimos perceber.

Além deste caráter medonho que acompanharia o riso dos loucos, existe uma outra questão levantada por Propp, o fato de que este riso é de todo trágico. Nas palavras do autor

há casos de obras que, apesar de cômicas pelo estilo e pelo modo como são elaboradas, são trágicas por seu conteúdo. Um exemplo disso são o *Diário de um louco* ou “O capote” de Gógol (PROPP, 1992, p.19).

No caso de *Diário de um louco*, apesar de todo o ar cômico que ronda o conto, para o louco, Popríschin, a vida é apenas um tormento, a quem não há lugar na terra e a quem só perseguem. Se os tropeços sociais e a insanidades, por um lado podem nos provocar riso, por outro, quando o riso parte do próprio Popríschin, ele ganha um ar sombrio e agônico.

⁴⁰ Gravura feita por E.T.A. Hoffmann de seu personagem Johannes Kreisler.

⁴¹ O riso em Rabelais, de acordo com Rouanet (2007), teria em primeiro plano esta função purgatória.

Iniciamos este tópico falando do riso dos comportamentos de um lunático e do agônico riso do próprio louco, porque, em certa medida, estes risos nos ajudam a entender o funcionamento do riso na biografia do Maestro Kreisler.

Como identificamos anteriormente, a incoerência tanto no que diz respeito ao gato ser escritor e intelectual, quanto ao fato de Brás Cubas ser um defunto-escritor, possui um forte apelo cômico. Em relação a Kreisler, a absurda ideia de conceber uma biografia fragmentada que já possui uma comicidade implícita e é acompanhada por outra modalidade de riso, um riso patológico, de um louco.

O relativismo literário e a mistura formal que acompanham literariamente o espírito cético e melancólico de Brás Cubas, no caso de Hoffmann surge em uma biografia fragmentada e desconexa que tenta simular a visão de mundo que tem Kreisler, unindo forma e conteúdo.

Enquanto o herói e o livro de Machado representam como explicação para o mundo o ceticismo e o relativismo, o herói e a biografia de Hoffmann encenam a entrega, o deixar-se levar pelo não explicável.

A biografia de Kreisler, o descreve como um sujeito intenso, excêntrico, genial e genioso. Kreisler que já aparecera em outras obras de Hoffmann surge como uma representação do herói inspirado que entra em conflito com as convenções artísticas estabelecidas e que considera a arte como apenas uma forma de entretenimento. Para Kreisler, a arte, no seu caso a música, seria uma forma de elevar o espírito humano. Ou seja, Kreisler encarna as aspirações românticas de arte, o voo do artista engajado.

Baseando-se no conto “Os sofrimentos musicais do maestro Johannes Kreisler”, de 1814, Safranski descreve o personagem de Hoffmann como

artista solitário que não entende seu público e que por isso o provoca; que foge dele e ao mesmo tempo faz com ele fuja; que está a seu serviço, mas as que está acima dele como o céu. Kreisler está em estado de guerra. (SARANSKI, 2010, p.179)

Essa descrição cabe perfeitamente ao Kreisler que encontramos na sua biografia, ou seja, um Kreisler deprimido com a não adequação ao mundo ao seu redor.

No caso do conto “Os sofrimentos musicais do maestro Johannes Kreisler” ele se encontra sozinho depois de ver o salão se esvaziar completamente no momento em que ele resolve expor seu brilhantismo musical e tocar as *Variações* de Bach, em vez de apresentar as músicas fáceis e conhecidas por todos. A cena toda deixa o maestro em uma situação de ridículo, mas não risível, pelo contrário, é

uma cena comovente. O artista que se arrepende por ter tentado, por ter perdido o controle da situação e se arriscado, por ter tido um surto.

Na fragmentária biografia do Maestro, que Hoffmann começa a escrever em 1819, Kreisler se encontra mais efusivo, com surtos mais constantes e intensos. O maestro aos poucos se entrega à loucura e ao riso insano. É como se Hoffmann que por cinco anos retrata seu personagem como um sujeito deprimido, “Os sofrimentos musicais do maestro Johannes Kreisler”⁴², em 1819, quer demonstrar que Kreisler, paulatinamente, encontra na loucura a fuga para curar a sua melancolia.

Baudelaire admite o sentimento de superioridade como mola para a loucura e para o riso ensandecido, nas palavras dele

Ora, é notório que todos os loucos dos hospícios têm a ideia de sua própria superioridade desmedidamente desenvolvida. Eu não conheço, de forma nenhuma, uma loucura causada pela humildade. Observem que o riso é uma das expressões mais frequentes e mais numerosas da loucura (BAUDELAIRE, 2001, p.5)

Caso que parece encaixar-se ao drama de Kreisler: um artista altamente capacitado que não tem outra opção a não ser se entregar à loucura, a um mundo só seu e que o compreende e valoriza. Nas palavras de Karin Volobuef, Kreisler

representa o artista inspirado e genial, que, no entanto, peca pelo total afastamento da realidade e pela completa falta de autocrítica (...) Kreisler não consegue ter um pingão de senso comum. Como resultado, Kreisler experimenta momentos da mais alta inspiração, mas não consegue escapar da loucura e da rejeição da sociedade (VOLOBUEF, 2004, p.29)

Literariamente esta inequação social do personagem significará a adoção de uma forma fragmentada de narrar a história de Kreisler que beira à insanidade. Até que ponto similar as Variações de Bach não são exercidas por Hoffmann⁴³, sob a forma da fragmentação e da mistura das histórias de Murr e Kreisler?

Não é difícil imaginar que este livro não possa exercer efeito similar no público leitor, as extrapolações musicais do maestro Kreisler causam em seu público. O livro construído da forma que é, ao mesmo tempo em que desperta interesse para alguns, para outros torna-se demasiadamente pesado, tal como nos

⁴² Karin Volobuef compara este texto de Hoffmann ao conto “Um célebre homem” de Machado de Assis.

⁴³ Robert Schumann, inspirado no personagem de Hoffmann, comporá em 1838 uma série de solos para piano, intitulada “Kreisleriana: Phantasien für das Pianoforte”. Os solos buscam acompanhar a personalidade maníaca e depressiva de Kreisler, são repletos de sessões contrastantes, ora melancólicas, ora alegres.

denuncia a publicação separada das histórias de Murr e Kreisler, na Alemanha, em meados do século XX.

Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern acompanha a loucura de Kreisler, pois significa uma entrega de Hoffmann a um sistema não lógico, não comum, excêntrico. Podemos dizer que o livro literariamente oscila entre a comicidade oriunda da risível proposta de Hoffmann em escrever um livro misto e a angústia do escritor que quer fugir do convencionalismo literário. Angústia, comicidade e loucura que também são motivos em outros escritores excêntricos.

Vemos no Quixote de Cervantes a loucura como válvula de escape aos convencionalismos literários. Quixote, que de tanto ler literatura não consegue mais diferir realidade de ficção, simboliza em Cervantes a entrega à loucura e ao excentrismo. Quixote foge da realidade como Cervantes foge ao convencional, das regras ao que é comum. O próprio Cervantes, ao denominar seu cômico Quixote como “Cavaleiro da triste figura”, enfatiza a relação ambígua que o riso, a angústia e a loucura têm em sua obra.

Machado de Assis terá na figura de Quincas Borba um desenvolvimento similar ao de Kreisler. Vemos em ambos os casos personagens que por não serem compreendidos, por não encontrar pares para dialogar, transformam-se em loucos. Ambos são intelectuais, Kreisler é um músico que quer fugir ao prosaísmo artístico, Borba é um filósofo com ideias excêntricas. Com um e outro também temos fragmentos de suas biografias espalhadas.

Enquanto personagem, Borba aparecera em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* publicado dez anos depois de Machado escrever o romance que levaria seu nome. Nesta primeira aparição de Borba vemos um personagem perturbado, abandonado, como notamos nas palavras de Cubas: “não podia acabar de crer que essa figura esquelética, essa barba pintada de branco, esse maltrapilho avelhentado, que toda essa ruína fosse o Quincas Borba” (ASSIS, 1977, p.191). Borba, contudo, recobra um pouco a lucidez e reaparece, primeiro para contar suas teorias para Cubas, depois para ouvir Cubas falar sobre seus amores, até se tornarem amigos assíduos. Por fim, Quincas Borba reaparece completamente ensandecido:

A voz mal podia sair-me do peito; e aliás não tinha descoberto toda a cruel verdade. Quincas Borba não só estava louco, mas sabia que estava louco, e esse resto de consciência, como uma frouxa

lâmpada no meio das trevas, complicava muito o horror da situação. (...) Outras vezes amuava-se a um canto, com os olhos fitos no ar, uns olhos em que, de longe em longe, fulgurava um raio persistente da razão, triste como uma lágrima...
Morreu pouco tempo depois, em minha casa, jurando e repetindo sempre que a dor era uma ilusão (ASSIS, 1977, p.300).

Quincas Borba que, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, tem a delimitação da sua personalidade, ao contrário do que se possa esperar, não protagoniza o romance que leva o seu nome, pois vem a morrer no início do livro e o que temos é a história de Rubião, o seu inculto herdeiro que indo para o Rio de Janeiro é vítima de golpistas, perde todo o dinheiro e enlouquece.

A diferença entre Kreisler e Borba é o fato de que o herói de Machado é arquitetado de forma a que se veja Quincas de maneira distanciada. Apesar da proximidade que o Brás Cubas vai adquirindo com Borba, as suas ideias filosóficas são, demasiadamente, extravagantes. Machado nos apresenta Borba primeiro pelos olhos preconceituosos de Cubas e depois, no romance *Quincas Borba*, sem muito aprofundamento.

Kreisler tem uma participação mais ativa na obra de Hoffmann, uma vez que a sua biografia de 1819 é antecedida por uma série de ensaios curtos sobre arte (teatro, ópera, música) publicados na revista *Allgemeine musikalische Zeitung*, entre 1810 e 1813, “nos quais o regente de orquestra e compositor expressa suas críticas, suas concepções estéticas” (BARBOSA, 2013, p.15). Um total de 13 ensaios que irão ser compilados sob o nome de Kreisleriana, sendo que “Os sofrimentos musicais do maestro Johannes Kreisler”, os quais citamos anteriormente, irá abrir esta série de textos assinados por Kreisler⁴⁴.

O riso ensandecido de Kreisler representa uma resposta ao conflito enfrentado pelos personagens do romantismo alemão: o dilema Arte versus vida burguesa. Nas palavras de Volobuef este é um típico drama do herói romântico que pode ser descrito como “alguém destinado a falhar toda vez que tenta adaptar-se às normas da sociedade, pois sua cosmovisão é diametralmente oposta à do burguês” (VOLOBUEF, 1999, p. 101). Daí o porquê de existir na obra de Hoffmann tantos heróis com predisposição a este tipo de conflito que além do artista teremos o cientista (Peter Schlemihl), o monge (HerzensergieBungen), o caçador (Der Runenberg), estudante sonhador (O vaso de ouro) e “desajeitado no convívio

⁴⁴ Fantasiestücke in Callots Manier (Fantasias à maneira de Callot)

social” (VOLOBUEF, 1999, p. 101). Todos eles com a mesma sensação de insuficiência e tédio.

Karin Volobuef ao comentar esta sensação de insuficiência cita as reflexões de Lothar Pikulik sobre o assunto:

Para Pikulik, esse sentimento a que os românticos dão voz não corresponde à melancolia – muitas vezes transcrita em spleen, Wetschmerz, hipocondria, e assim por diante. A melancolia caracterizar-se-ia como a falta de interesse generalizada, a imersão em um mundo de sonhos, e conseqüentemente dificuldade de adaptação à realidade cotidiana. A melancolia associa-se também, tal como sentimento de insuficiência experimentado pelos românticos, à insatisfação. Contudo, Pikulik (1979, p.233-6) vê uma diferença que considera fundamental: enquanto o indivíduo melancólico se subtrai ao mundo, o romântico não consegue apartar-se de todo dele, motivo pelo qual é assaltado pelo tédio e sentimento de influência (VOLOBUEF, 1999, p. 105)

Dessa maneira, diante desta incapacidade de se desvincular da realidade, a loucura acaba sendo simultaneamente um refúgio e uma forma de resposta às pressões sofridas pela personagem. Sendo que o riso acaba cumprindo uma importante função em meio a este jogo. Primeiramente, porque o riso de alguém louco incide justamente naquela questão de se ter um teor ameaçador, algo demoníaco. Em segundo lugar, o riso ensandecido é um riso que traz consigo um alto nível de tristeza, à medida que é um riso solitário, não compartilhado, incompreensível. Nuances essas que podemos verificar na primeira aparição de Kreisler, a princesa Hedwiga:

Quando a princesa começou a falar, o homem se voltou rapidamente para ela, e agora a olhava nos olhos, mas sua fisionomia mudara. Desaparecera a melancolia nostálgica e os vestígios da alma profundamente agitada no mais íntimo, e um sorriso desfigurado aumentava a amarga ironia às raias do grotesco, do burlesco. (HOFFMANN, 2013, p.75)

A ideia do sorriso desfigurado de um desconhecido homem que surgira em meio aos arbustos esbravejando com seu instrumento musical leva a princesa e sua companheira Julia a saírem correndo e gritando que Kreisler “É um louco, um louco fugido do hospício” (HOFFMANN, 2013, p.77).

O riso ensandecido de Kreisler leva a questão do riso no romance de Hoffmann a patamares diferentes dos que se veem em *Brás Cubas* ou na biografia de Murr. O riso aqui é a expressão de seriedade e tristeza que não tem a ver com o riso cético de Cubas (ou de Machado), tampouco com os exageros de Murr.

Contudo, seja no caso do riso em Murr, em Cubas ou em Kreisler, o riso está relacionado a normatizações artísticas e literárias. O riso em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* visto lado a lado com o riso cético de Machado de Assis, em relação às formas literárias encontra proximidade com o riso em relação ao gato que quer ser intelectual e um grande literato, e também proximidade aos caprichos formais, tanto de Hoffmann quanto de Machado. Risos esses que se aproximam ao riso ensandecido de Kreisler, que diante do conflito de se adequar ao socialmente esperado, para um músico de seu talento pessoal e brilhantismo, termina louco. No caso de Kreisler, Hoffmann chama a atenção para como a opressão da inspiração e da genialidade intelectual e artística, pelos sistemas estabelecidos, é capaz de levar à loucura aqueles que a tomam como algo sério.

Ensandecido, cético, burlesco ou criativo, o riso nos surge como recurso utilizado por Machado e Hoffmann para chamar a atenção para as questões relacionadas ao convencionalismo literário e como eles preferiam buscar caminhos alternativos de produção literária.

A Loucura sem o riso

Assim como o riso, podemos notar que, especificamente, a loucura em Machado e Hoffmann também nos chama para reflexões sobre as crises artísticas sofridas por aqueles que buscam fugir às normas estabelecidas, ou seja, pode ser visto como um tema que lida com a questão do excentrismo literário.

Em Hoffmann é bem clara a relação entre a loucura como resultado da incompatibilidade entre artista e mundo. A loucura e o comportamento extravagante significam uma das respostas do gênio diante da sua inadequação às normas artísticas e sociais vigentes. É como se restassem apenas duas formas de resolução desta problemática: ou o artista se corrompe, se torna medíocre e adequado aos desejos burgueses ou ele se assume como diferente, excêntrico, genial. Nesse sentido, em Hoffmann a loucura está ligada à genialidade.

Em linhas gerais, podemos perceber que a loucura em Hoffmann é algo legitimado, algo nobre, quase admirável, se não carregasse o peso agônico de ter surgido de um empasse indenitário. Em Machado de Assis a loucura não é doença dos gênios, pois atinge também os burgueses, basta nos lembrarmos de Cubas

que delira e se vê agoniado por uma “ideia fixa” de ter um medicamento com seu nome, o Emplasto Brás Cubas.

É certo que Quincas Borba não é levado à loucura pelo mesmo motivo que Cubas, mas sua loucura diferente dos personagens de Hoffmann, tende a depor contra o herói. Borba é exposto de forma distanciada, sua loucura é censurada à medida que vemos quão absurdas e abstratas são suas teorias filosóficas. Estamos a querer dizer que não há um empenho narrativo para que o leitor possa ensejar a mesma lógica de Borba, mas sim uma visão exterior. Não fica claro os seus motivos para elaborar suas teorias filosóficas, quando ele as inicia ou qual seria o embasamento delas. São teorias que, aparentemente, não possuem par com a realidade.

Outro personagem louco de Machado é Rubião, que fica louco após perceber que fora vítima de um golpe e havia perdido todo o dinheiro da herança que havia recebido de seu amigo Quincas Borba. A loucura no caso de Rubião nasce de um sentimento de arrependimento e culpa como a loucura de MacBeth ou mesmo de Édipo, que arranca seus próprios olhos. Em todos esses casos, a construção retórica narrativa é realizada de maneira que o leitor não se aproxime de nenhuma das personagens, mas sim note o erro em suas atitudes.

Em “O Alienista”, por exemplo, podemos notar a mesma perspectiva distanciada sob a loucura em Machado de Assis. O próprio alienista, Simão Bacamarte, neste conto, é vítima de uma paranoia de que todos ao seu redor eram loucos, sendo ele o único louco. Sendo que desde o início do conto há indícios de que a perspectiva de Bacamarte não parece sensata.

Luzia de Maria (2005), em *Sortilégios do avesso: razão e loucura na literatura brasileira*, nos aponta como podemos encontrar uma visão admiradora da loucura em Álvares de Azevedo. Assim como Hoffmann, Azevedo estaria mais próximo da lógica romântica alemã, de oposição ao Iluminismo e por consequência ao apelo pela intuição e a emoção. Uma vez que desde o primeiro romantismo alemão, o racionalismo e a razão absoluta cedem lugar à lógica individual e a defesa dos mecanismos inconscientes e irracionais (MARIA, 2005, p.72), a aproximação do gênio e da loucura é quase que inevitável.

Dizer que Machado de Assis não enseja a mesma perspectiva de Hoffmann e Álvares de Azevedo, não significa que ele não dedique igual atenção ao tema. Se atentarmos, por exemplo ao comentário de Anatol Rosenfeld sobre a abordagem

do tema da loucura por Hoffmann, a de que “muitos contos são relatos psíquicos, verdadeiros estudos psicológicos de casos mórbidos, de perversões e aberrações” (ROSENFELD, 1993, p. 31). Guardadas as devidas proporções, não é de todo absurdo querer dizer que essa descrição serve para contos de Machado de Assis como “O Alienista”, “Causa Secreta”, “Um esqueleto”, “Anjo Rafael” ou o romance *Quincas Borba*.

Uma explicação para a presença do louco em Machado de Assis pode ser alcançada se pensarmos que nosso escritor, mesmo tendo escrito sob parâmetros diferentes, não perde um gosto, que Karin Volobuef descreve como, essencialmente romântico, isto é, “o interesse em perscrutar o comportamento criminoso e suas veladas razões insere no afã romântico de penetrar no lado oculto do ser humano” (VOLOBUEF, 1996, p.56).

A diferença básica é que no caso de Hoffmann a loucura surge como metáfora direta da genialidade artística ou científica. Em Machado de Assis é resultado de uma patologia, uma doença mental. Em um âmbito maior, independentemente da perspectiva de Machado e Hoffmann sobre o assunto, a loucura ocupa um espaço de destaque em suas obras.

O motivo da loucura é algo observável nas obras de Cervantes, Erasmo, Rabelais, Montaigne, Shakespeare e tantos outros escritores que buscaram fugir das normas literárias. No entanto, o tipo de loucura que notamos em todas essas obras é a loucura adquirida e não a loucura patologia congênita.

Se pensarmos na loucura como Foucault (2001), no seu livro *Os anormais*, podemos perceber mais claramente a presença da loucura nas obras dos escritores que buscaram ser excêntricos, pois a classificação de alguém como louco, essencialmente, está relacionada à adoção de formas de agir que fujam do esperado. Sendo que podemos encontrar a primeira ligação da loucura com a tradição dos escritores excêntricos na referência que Platão teria feito a Diógenes como um “Sócrates enlouquecido”.

Em comum, a maior parte dos loucos entre Machado de Assis e Hoffman, assim como Don Quixote, tem a mola de sua loucura envolvida com questões literária, artística ou científica. Rubião é uma exceção, pois não passa de um pobre diabo vítima de um golpe, muito embora fosse um devoto da sabedoria de seu falecido amigo Quincas Borba. (verificar a grafia “Don”... em alguns momentos usa “Dom”...Espanhol x Português?)

Na obra de Hoffmann podemos verificar isso na figura de Kreisler que é um artista de alto nível, contudo, por ser avesso aos aspectos práticos da vida e do utilitarismo burguês, que vê a arte como mero entretenimento, acaba por enlouquecer. Em “Der Sandmann”, um estudante e poeta, se apaixona por uma boneca e por fim enlouquece. Em “Senhorita Scudery” Cardillac é um artista que enlouquece e passa a cometer assassinatos. Em “Gluck” um amante de música vê-se diante de um grande compositor já morto, sem que possamos saber se trata de uma história fantástica ou um caso de loucura do protagonista. Em “O vaso de ouro” o jovem artista e erudito Anselmus também se perde em um ambiente misto de fantasia e loucura. Em “Hamitocare” a obsessão de dois cientistas pela descoberta de um novo inseto os leva à loucura e à morte. Em “O conselheiro Krespel”, o erudito maestro leva uma moça à morte por sua obsessão artística.

Em Machado vemos a mesma equação se repetir em “O Alienista”, onde encontramos um médico, especialista em doenças mentais, tornar-se ele próprio um doente. Em “Causa Secreta”, Fortunato atinge níveis impensáveis de loucura, primeiro a expor ratos à tortura, por ditos interesses científicos, e depois ao sentir prazer ao ver seu amigo sofrer com a morte de uma pessoa querida. Em “Um esqueleto”, o sábio Dr. Belém mata sua mulher e mantém o esqueleto dela em sua casa. *Quincas Borba* surta em meio às suas teorias filosóficas e acaba como louco.

Marta Senna (1998, p.59) ao comentar sobre a loucura na literatura nota que a insanidade tende a surgir de uma perplexidade de personagens que não se encaixam no mundo. Nos casos que citamos em Machado de Assis e Hoffmann os personagens dramatizam um tipo de postura intelectual, científica ou artística, diferente das aceitáveis. Hoffmann é romântico e tende a abordar a loucura de uma forma “justificável”, Machado já a vê como patológica, desvio daqueles que perderam o foco.

O riso irônico

Assim como a loucura, a ironia está interligada a todo o processo de composição literária de nossos dois escritores e dos demais alinhados à tradição de escritores excêntricos. Algo que fica claro se pensarmos na etimologia do termo ironia que descende do grego *eironeia*, que significava “interrogação dissimulada” (MOISEIS, 1999, p.294) e por consequência um desejo de interrogar, de questionar

e de provocar a “maiêutica”, isto é, o surgimento das ideias e o “alargamento progressivo das consciências” (MOISEIS, 1999, p.294).

De certa maneira, os escritores excêntricos almejaram o alargamento da consciência literária dos seus públicos e a ironia acabou sendo um dos meios para alcançarem este objetivo. Sendo que a ironia lhes permitiu ora se esconderem, ora se mostrarem, ora negarem suas intenções, enfim, de serem dissimulados. Se aos textos formais e oficiais se exige certa uniformidade, unidade e coerência, daí a fragmentação não ser algo desejável. A ironia, por estar baseada em um procedimento subjetivo e subversivo, também acaba ficando no limbo dos discursos oficiais para encontrar na literatura, sobretudo excêntrica, seu habite.

O personagem Sócrates que, na visão de Bakhtin (1998, p.415), seria um antepassado dos heróis modernos, também está relacionado ao surgimento de um dos tipos de ironias na antiguidade, a ironia socrática “que constituía em propor questões dissimuladamente simples e ingênuas ao interlocutor dogmático, a fim de confundi-lo e mostrar a fraqueza das opiniões ou dos raciocínios.” (MOISEIS, 1999, p.294). Não que Sócrates tenha inventado o procedimento irônico em si, mas permitiu a compreensão e o acesso à ironia como umas das possibilidades de nos comunicarmos. Nasce de Sócrates o entendimento de que nem sempre pode-se entender algo de forma literal e que esta ou aquela fala, talvez tenha sido dita querendo significar o seu oposto.

Na lógica dos diálogos socráticos, Sócrates faz-se de desentendido, sendo que tal desentendimento é realizado de forma que se possa perceber que, na verdade, existe uma ironia ali. O sentido escondido, é o de que aquele que parece não saber de nada, na verdade sabe mais do que o que lhe responde e que as perguntas, aparentemente, ingênuas foram feitas mais no sentido de desestabilizar o outro do que obter a resposta. Os termos “Máscara de bobó”, utilizado por Bakhtin (1998) para se referir ao procedimento irônico de Sócrates, talvez sejam os que mais nos ajudam a entender o tipo de ironia de que estamos falando, isto é, uma ironia que consiste em falsamente se auto demonstrar inferior ao opositor a fim de fazê-lo baixar a guarda a ponto de fazê-lo escutar coisas que de outra forma seria impossível dizer, sem sair gravemente ferido do embate.

Na prática literária veremos isto, por exemplo, na *Modesta Proposta*, na qual Swift acusa as classes dominantes de explorarem, excessivamente, a população pobre da Irlanda, mas de forma indireta. O que ele faz é redigir em termos formais

a proposta de que se acrescentasse à dieta sofisticada dos ricos o consumo de carne humana, ou melhor, a tenra e macia carne infantil, de forma que as famílias pobres poderiam ter uma fonte de renda ao vender seus filhos, o que resolveria a fome dos pobres e tornaria a Irlanda referência em sofisticação alimentícia. Dependendo do viés analítico empregado sobre esta obra de Swift poderia até se dizer que se trata mais de sarcasmo, de tão explícita a crítica. No entanto, pensando pela perspectiva da ironia, podemos perceber que o ataque de Swift é fulcral, pois ele toca justamente no ponto da alimentação para expor a injustiça social do seu povo. Mais do que isso, a sua proposta não modifica o *status quo* da sociedade irlandesa, pois os ricos continuariam com uma alimentação requintada enquanto os pobres continuariam no patamar de fornecedores de alimentos à elite. Nesse caso, a “máscara de bobo”, vestida por Swift, lhe permite fingir uma inocente e sincera tentativa de ajudar a resolver um problema social do seu país. Sendo que no absurdo da proposta reside a (não tão) pequena fenda na máscara, que nos permite perceber que por trás da “inocência” e “sinceridade” de sua proposta há um sorriso irônico que aguarda ansiosamente ser percebido.

Se Swift tivesse optado por uma agressão direta à elite, provavelmente, sua crítica não teria a difusão que teve, desde 1729 até os nossos dias. Isso, pois a ironia potencializa a mensagem ao lidar com a dualidade da acusação feita e não feita, do dito e não dito. Nesse sentido, a ironia acaba por desconstruir uma série de mecanismos de defesa dos que são alvos dela. O mecanismo legal, por exemplo, não funcionaria corretamente para julgar Swift, pois caso ele fosse enviado aos tribunais por sua proposta, poderia ser punido por incentivar o canibalismo ou infanticídio mais facilmente do que por ter agredido a elite irlandesa. Não querendo arriscar, Swift preferiu publicar a sua proposta e a distribuir de forma anônima, vindo a assumir a autoria tempo depois.

Dorothee de Bruchard, tradutora da proposta de Swift para a língua portuguesa, comenta que o efeito causado pela ironia da obra é dual, pois por lidar com a ideia de canibalismo infantil deixa o leitor sem saber se ri ou reflete sobre a gravidade da situação (1992, p.ix). Assim como o juiz que devesse julgar Swift nos tribunais, o leitor precisa lidar com o aspecto grotesco, cômico e crítico da proposta, pois a ironia permite o riso irônico da crítica indireta que pretende ser descoberta, mas que pode se fingir de inocente. Sendo assim, como João Alexandre Barbosa (1974) fala em relação à metáfora, nada impede que o leitor

interprete uma ironia de forma literal. Nada impede o leitor de ignorar um jogo irônico e ler um texto sem perceber a que propósito o texto se propôs. Sendo que, diferentemente da metáfora que não é um jogo necessariamente cômico, o entendimento e participação do riso provocado pela ironia é capaz de gerar em nós uma sensação de superioridade em relação aos demais que não entenderam ou não participam do riso. Isso porque a ironia depende da compreensão do contexto, pois sem saber do contexto de publicação da proposta de Swift, um leitor poderia acreditar se tratar de uma proposta real e não irônica.

Enfim, pensemos na ironia em Machado e Hoffmann em correlação a estes princípios basilares da ironia socrática, pois nos permite um diálogo mais amplo com a tradição de escritores seguida pelos nossos escritores e por residir nela boa parte dos cerca de dez tipos de ironias elencados e discutidos por Linda Hutcheon em *Teoria e política da ironia* ou em outros estudos exclusivos sobre o assunto.

Começemos refletindo sobre a definição de um dos personagens de Machado de Assis sobre a ironia:

Esse movimento ao canto da boca, cheio de mistérios, inventado por algum grego da decadência, contraído por Luciano, transmitido a Swift e Voltaire, feição própria dos cétricos e desabusados (ASSIS, 1993, p.294).

O primeiro ponto a observarmos nesta definição é o alinhamento de Luciano, Swift e Voltaire pela ironia, o que nos coloca novamente na discussão sobre a adesão de Machado de Assis a uma tradição de escritores excêntricos e nos demonstra que a ironia seria mais um dos elos entre eles. O segundo ponto é a noção de ironia associada ao riso de “canto de boca”, o que nos fornece uma bela metáfora para pensarmos sobre o procedimento irônico que ao mesmo tempo ri e esconde o riso. O terceiro ponto é o contexto do conto *Teoria do Medalhão* que sugere esta definição, isto é, do conselho de um pai para o filho que, caso quisesse ocupar um lugar de tranquilidade na sociedade, deveria optar pela

chalaça, a nossa boa chalaça amiga, gorducha, redonda, franca, sem biocos, nem véus, que se mete pela cara dos outros, estala como uma palmada, faz pular o sangue nas veias, e arreentar de riso os suspensórios (ASSIS, 1993, p.294).

Vindo de Machado de Assis o comentário que praticou a ironia durante sua vida literária e nunca se propôs ao humor banal, o próprio comentário possui certo grau de ironia.

O “riso de canto de boca” em *Memórias Póstumas* parte da absurda situação em que se encontra a sua personagem principal. Assim como em relação a Swift, onde o absurdo da sua proposta é a brecha da máscara, que permite ao leitor ver o sorriso irônico do autor. No romance de Machado a ideia de uma biografia escrita pós-túmulo cumpre a função de indicar que a leitura precisa ser realizada com atenção. Pensemos em *Memórias Póstumas* sem o artifício do escritor morto. Textualmente, poderíamos ter praticamente o mesmo livro, eliminando as passagens do velório, as quais poderiam ser narradas por um narrador onisciente. Contudo, se perderia a indicação da ironia que deveria ressoar de cada uma das palavras de Cubas. O fato dele estar morto não somente lhe permite ser sincero sobre seus pensamentos, mas se configura como indício constante da ironia do livro. Como ocorre em relação a uma situação real de um diálogo em que não sabemos se o nosso interlocutor está usando da ironia e perguntamos “você está falando sério?” e não somos respondidos nem com um sim, nem com um não, mas com um sorriso denunciador, o absurdo da história de um defunto-autor, ainda mais vindo de um homem cético como Machado de Assis, funciona como esse sorriso.

Como as opiniões de Cubas são preconceituosas, ofensivas e descuidadas, acabam por funcionar como uma forma de criticar e constranger a elite carioca da qual ele descende. A máscara de bobo, no caso de Cubas se funde a de morto, que permite Machado de Assis elaborar um personagem que pode ser descuidado e capaz de reconhecer a sua própria mediocridade. Sem ter escrito suas memórias após ter morrido a crítica, a burguesia seria direta e dificilmente passível de ser negada por Machado de Assis. O recurso de um personagem morto cria um ruído na comunicação entre emissor e receptor e permite o escamoteio fácil de uma acusação de que Cubas, com sua futilidade e seu espírito medíocre burguês, esteja espelhando sua classe social. Esconde-se, portanto, neste recurso de ser um caso inédito de autor que escreve suas memórias depois de morto, a ironia de que ele possa ser um personagem construído de maneira a concentrar em si os principais desvios da alta sociedade carioca, da segunda metade do século XIX.

Cubas, desde jovem é mimado por seu pai, se diverte com os sofrimentos dos escravos e acostumado às facilidades que o dinheiro pode lhe trazer, não vê

problema em gastar o dinheiro de seu pai com uma moça interesseira. Como “punição” por seus gastos amorosos, Cubas é enviado para Europa para estudar, o que confessa não ter executado de fato:

estudei-as muito mediocrementemente, e nem por isso perdi o grau de bacharel; [...] Tinha eu conquistado em Coimbra uma grande nomeada de folião; era um acadêmico estroina, superficial, tumultuário e petulante, dado às aventuras, fazendo romantismo prático e liberalismo teórico, vivendo na pura fé dos olhos pretos e das constituições escritas. No dia em que a Universidade me atestou, em pergaminho, uma ciência que eu estava longe de trazer arraigada no cérebro, confesso que me achei de algum modo logrado, ainda que orgulhoso. Explico-me: o diploma era uma carta de alforria; se me dava a liberdade, dava-me a responsabilidade. Guardei-o, deixei às margens do Mondego, e vim por ali fora assaz desconsolado, mas sentindo já uns ímpetos, uma curiosidade, um desejo de acotovelar os outros, de influir, de gozar, de viver, — de prolongar a Universidade pela vida adiante... (ASSIS, 1977,p.301)

São visíveis as críticas neste trecho em relação ao grau de imaturidade de um jovem, criado com todos os luxos da classe burguesa e que não precisou se ocupar com nenhuma obrigação. Vê-se preocupado, pois com o bacharelado teria de assumir responsabilidades, como ter um emprego. Visível também é a crítica em relação a renomadas instituições de ensino superior, como a Universidade de Coimbra, que permitiu que se formasse alguém que não havia se dedicado minimamente aos estudos e passou os anos de graduação em festas. Contudo, apesar de perceptíveis as críticas, elas se escondem em meio à ideia de que Cubas seria mais a exceção do que a regra, uma vez que pode escrever suas memórias depois de morto e por isso não poderia ser utilizado para generalizar a sua classe. Neste ponto entra a questão contextual do romance, isto é, o ambiente da cidade do Rio de Janeiro, na qual Machado de Assis escreve. Uma cidade que era sede política do Brasil, mas que possui uma nova burguesia formada por grandes proprietários rurais e carentes de formação acadêmica e intelectual e tão disposta a investir nos filhos, quanto incapaz de cobrar deles o investimento. O próprio pai de Brás Cubas, mesmo vendo a inaptidão do filho não se cansa de agir para arranjar-lhe uma esposa e um trabalho na vida política, a fim de poder dar destaque ao nome da família Cubas.

Construído a partir de diversos dos cacoetes da classe burguesa carioca, *Memórias Póstumas*, a partir da roupagem de ser um romance com uma história extraordinária, consegue construir um jogo irônico onde as críticas são feitas, mas

ficam por trás da máscara da ironia. Da mesma forma que a proposta de Swift pode ser negada como uma crítica às classes dominantes com a seguinte resposta: “Uma crítica? Jamais, trata-se apenas de uma singela proposta”, uma contestação ao tom do romance de Machado, poderia ser respondida assim: “Uma crítica? Imagina... Trata-se apenas de uma história de um rabugento defunto-autor”, ou nas palavras de Machado, no prefácio ao livro, “um defunto, que se pintou a si e a outros, conforme lhe pareceu melhor e mais certo”. É nesta possibilidade de negar e afirmar a crítica, que reside a ironia que ocorre o jogo do sorriso de canto de boca, tanto que Machado enfatiza no prefácio do livro que as opiniões ali são de Cubas e não dele.

Se a ideia do autor defunto e a exagerada solução de consumo de carne humana constroem o limite entre a indicação da ironia do discurso e a autodefesa do autor, no caso de Hoffmann a roupagem de gato escritor e a confusão de manuscritos irão cumprir a mesma função. A ideia de que o romance seria o resultado de um erro de edição dá início às suspeitas a isenção de ironia do livro. A inviabilidade de Hoffmann ser apenas participante editorial das histórias deixa-nos com a impressão de que os discursos ali devem ser lidos com cuidado e atenção. Artifício similar ao utilizado por Cervantes que afirma que as histórias sobre Quixote não foram inventadas por ele, mas sim colhidas de um manuscrito em árabe antigo. O cinismo de ambos em alegarem-se não inventores dos personagens gera o desencadeamento de dúvidas que o leitor precisará ter para poder perceber as ironias mais complexas e escondidas no decorrer do livro.

O jogo irônico que se segue no livro se assenta na figura do gato erudito que não somente sabe ler, mas também escrever com uma pena amarrada em seu pulso. Murr e seu espírito arrogante e pedante, mas ao mesmo tempo inocente e juvenil, acrescentam à máscara da ironia outras rachaduras que permitem ao leitor observar o sorriso por trás dela. Murr não é, como em uma fábula, apenas um animal que representa esta ou aquela característica humana, ele é um gato com traços felinos mistos a humanos. Na fábula “Os três porquinhos”, por exemplo, cada um deles representa um nível de comprometimento com o trabalho e o lobo as adversidades da vida. Fora o fato de que um lobo pode se alimentar da carne de um porco, as características dos animais importam minimamente para a moral da fábula.

A biografia Murr constrói uma história felina que permite a crítica por meio da ironia. Por ser narrada pelo próprio Murr, a biografia consegue construir uma longa série de curiosas e peculiares perspectivas do nosso mundo. Sendo que é nessas peculiaridades que a máscara irônica se sedimenta, pois será a partir daí que se construirá a falsa impressão de que se trata de um mero romance narrado por um gato. Diferentemente da biografia de Cubas onde a história narrada perde espaço para divagações, a biografia de Murr é mais linear e pode ser lida sem que se precise desvendar o que a personagem está querendo dizer neste ou naquele trecho. Isso ocorre, pois, a ironia na biografia escrita por Murr não necessita ser enfatizada constantemente, uma vez que ela está encaixada no contexto maior da alternância de biografias. As idas e vindas que o leitor é obrigado a fazer enquanto lê o livro acabam por realizar a ênfase na ironia do livro, ainda mais porque na biografia de Kreisler se tratará de problemas envolvendo as artes e a intelectualidade, temas caríssimos ao gato.

Murr, em sua fase juvenil, conhece um grupo de amigos felinos com quem passa a noite cantando, bebendo e se divertindo. Tempo depois, o melhor amigo de Murr acaba morrendo e os gatos resolvem fazer uma série de homenagens. Alguns recitam curtos poemas em honra ao amigo, outros propõem brindes, sendo que um gato chamado, Hinzmann, se excede na exaltação ao falecido Muzius e acaba irritando os demais com seu longo discurso. Sobre o ocorrido, Murr comenta:

Hinzmann falara mais para mostrar sua primorosa articulação que para prestar uma homenagem ao pobre finado após a sua triste morte. Nada do que ele dissera combinava com o amigo Muzius... (HOFFMANN, 2013, P.344)

Embora esteja falando de um grupo de gatos, as atitudes deles são humanas e acabam lançando uma crítica às relações de aparências nos ambientes sociais. Hinzmann representa com a sua atitude o egocentrismo capaz de fazê-lo encontrar na cerimônia de despedida de um colega a oportunidade de mostrar seus dotes oratórios. O jogo irônico aqui está em apresentar-nos gatos, além de outras atitudes humanas comuns, uma que é digna de repressão e própria dos ambientes sociais. A crítica feita por um gato em relação à atitude de outro dissimula a crítica em relação às atitudes humanas.

Em outro trecho, Murr acompanha seu amigo canino, Ponto, a um elegante encontro de cachorros. Murr, por ser o único gato a participar da cerimônia se sente deslocado, mas logo recebe as boas-vindas da dona da casa que lhe diz que soube que ele era escritor, o que faz vários cachorros virem conversar com ele e o elogiar

Senti-me lisonjeado, envaidecido, nem me dei conta que me dirigiam perguntas sem ao menos se importarem com as respostas, que elogiavam meu talento sem ao menos conhecê-lo, que estimavam minha obra sem compreendê-la. Um instinto natural ensinou-me a responder do mesmo modo, dizendo algo breve sem ater-me à questão, com expressões tão genéricas que podiam referir-se a qualquer coisa sem emitir opinião alguma. (HOFFMANN, 2013, p. 412)

Da mesma forma que o trecho anterior, onde surge um gato que deseja a todo preço ser o centro das atenções, temos aqui outro tipo de atitude social sendo alvo de crítica. Neste caso, Murr critica a falsa bajulação dos cachorros quando descobrem que ele seria um escritor de muito talento. Os mesmos que pouco tempo antes o tratavam com desprezo, ao se darem conta que a dona da casa aparentava conhecer Murr e seus escritos, passam a lisonjeá-lo como se fossem seus fãs, tivessem lido e compreendido seus livros. Como em “A roupa nova do rei” em que todos preferem fingir que conseguem ver a roupa inexistente do rei ao serem acusados de boçais, os cachorros preferem fingir conhecerem a obra de Murr, falsidade logo notada pelo gato, à medida que os elogios e comentários eram todos genéricos.

Passagens como essas, corroem a máscara de mero livro sobre aventuras felinas, formando fissuras pelas quais vemos a irônica crítica de Hoffmann ao comportamento humano. A ridícula situação em que cachorros fingem apreço pelos escritos de um gato já indica a ironia escondida na passagem. O alvo das críticas, obviamente, não está limitado à situação vivenciada pelo gato, mas a situações humanas, tão comuns em ambientes superficiais como saraus, jantares e bailes. Crítica similar a lançada por Hoffmann em “Homem da areia”, onde uma boneca autômata é capaz de imitar os artificiais e mecânicos gestos das moças nos bailes. Em outro conto, “O Cavaleiro Gluck”, têm-se dois conhecedores de música que discutem como falta senso musical no público e como obras-primas de Mozart são muito mal interpretadas e, mesmo assim, recebem grandes plateias bem vestidas.

Em “Os sofrimentos musicais do mestre de capela Johannes Kreisler”, temos o maestro descrevendo seu sofrimento em escutar cantores medíocres sendo elogiados como se fossem geniais.

Assim como *Dom Quixote* não é uma mera história sobre um velho senil que se imagina um cavaleiro, *Gargântua e Pantagrue* não se limitam a discutir problemas que envolvem gigantes, “Elogia a Mosca” de Luciano não tem como finalidade abordar unicamente aspectos relacionados a insetos, *Memórias Póstumas* e *Gato Murr* vão muito além das histórias de mortos e gatos escritores.

Objetos de sátira

Massaud Moisés define a sátira como

Modalidade literária ou tom narrativo, consiste na crítica das instituições ou pessoas, na censura dos males da sociedade ou dos indivíduos. Vizinha da comédia, do humor, do burlesco, da paródia, da ironia, e cognatos, envolve uma atitude ofensiva, ainda quando dissimulada: o ataque é a sua marca distintiva, a insatisfação perante o estabelecido, a sua mola básica (MOISES, 2004, p.413)

A sátira, portanto, tem a ver com a exposição de algo ao ridículo com o intuito crítico e depreciativo. A sátira tende a ser malévola, insolente. Dessa maneira, não é difícil a partir da sátira, chegar à linhagem de escritores excêntricos sobre a qual nos propusemos a discutir.

A antiga denominação que Luciano faz dos textos de Menipo, como sátiras, deixa bem claro quão próxima a ideia de sátira pode estar dos escritores excêntricos. Entre os cínicos da Antiguidade, nas cantigas medievais, na literatura Renascentista e Barroca, bem como no romance moderno e no Romantismo, a sátira fez-se presente e nos ajuda mais uma vez a traçar a linhagem na qual se encaixam E.T.A. Hoffmann e Machado de Assis.

Assim como ocorre em relação ao riso, a sátira não é exclusividade dos escritores excêntricos. As sátiras sociais foram utilizadas de inúmeras formas por inúmeros escritores sem que isso pudesse significar afinidades entre eles. Contudo, da mesma forma que em relação ao riso, a sátira nos permite pensar em uma gama de escritores com perspectivas convergentes, à medida que atentamos para o fato de que os escritores excêntricos irão voltar as suas sátiras para os padrões literários, com o objetivo de desestabilizá-los, debochar deles e, não raramente, os ofender.

Luciano de Samosata em *História verdadeira* satiriza os historiadores e geógrafos e os limites entre realidade e ficção literária. Cervantes satiriza a confecção dos prefácios, Shakespeare em *Comédia dos erros* satiriza o ambiente teatral das peças teatrais da antiguidade Clássica, Rabelais satiriza o pudor literário. Todos eles de uma forma ou de outra, além da sátira social, se dedicaram à sátira literária. Algo que não deixam de fazer nossos escritores, Machado de Assis e E.T.A. Hoffmann.

A sátira literária, portanto, se torna outro caminho para acessarmos tanto a questão dos escritores excêntricos quanto a proximidade entre as obras de Machado de Assis e E.T.A. Hoffmann. Um artigo que pode nos ajudar neste sentido é o escrito por Diana Stone Peters e intitulado “E.T.A. Hoffmann: The Conciliatory Satirist”, no qual a autora identifica alguns dos principais objetos da sátira na obra de nosso escritor alemão. Os quais seriam a cultura dos filisteus (burguesia), o artista extremamente entusiasmado (The Cultural philistine and the overly artist), o casamento, a educação e a burocracia administrativa (PETERS, 1974, p.57). Embora, Peters esteja interessada em discutir a crítica social presente nas sátiras de Hoffmann, nada nos impede de partirmos desses temas para discutirmos a sátira literária, não só na obra de Hoffmann, mas também na de Machado. Começamos pela sátira em relação à burguesia.

Sátira aos burgueses

Hoffmann viveu durante o período posterior à Revolução Francesa, onde a burguesia representava uma classe econômica emergente. No caso do Brasil, de Machado de Assis, temos uma classe dominante que, embora não possa ser tomada como simplesmente com burguesia, desempenha um papel parecido com a da burguesia europeia. Em ambos os casos se tratam de classes com poder aquisitivo alto e que, ao contrário do que se dá em relação à nobreza, não apresentava alto nível de erudição literária, artística e científica.

Na Alemanha de Hoffmann a burguesia como classe emergente busca adquirir bens culturais e transformá-los em bens de consumo, como forma de ostentar seu poder financeiro e forjar refinamento.

A situação do Brasil neste momento é definida por Roberto Schwarz (1992) como período de “ideias fora do lugar”, à medida que o país apesar de querer se mostrar ao mundo como emergente e moderno ainda se nutria da mão de obra escrava. A exemplo da burguesia europeia, as elites econômicas brasileiras que haviam emergido das riquezas geradas pelo extrativismo e da produção rural de produtos de exportação, buscam também formas de ostentação e de distinção social por meio da transformação da literatura e das artes em geral em bens de consumo. A situação no Brasil chega ao ponto de que as ruas do Rio de Janeiro viram motivo de crítica e chacota de europeus ao visitar a cidade e escutar ressoar

a todos os cantos os irritantes sons de aprendizes de piano (ALENCASTRO, 1997). Todos queriam parecer cultos, eruditos e conhecedores de música, literatura e cultura.

A própria perspectiva excêntrica de nossos escritores já os guiaria para uma atitude de oposição ao que simbolizava o poder estabelecido e àquilo que simbolizava as classes dominantes. Bakhtin (1996) já relacionava a crítica às altas classes a ideia de carnavalização e, por consequência, à própria Sátira Menipeia. Shakespeare, por exemplo, mais do que denunciar o fato de os nobres não poderem se casar por amor, expõe as paranoias vividas por eles por conta da constante ameaça de poderem ser envenenados, traídos, enganados e até serem levados a assassinar a própria esposa inocente, por conta de intrigas políticas.

Em relação à literatura e à cultura, a burguesia surgirá como um inimigo bastante definido na lógica de Hoffmann. Como vimos anteriormente, em relação à loucura de Kreisler, a burguesia ao exigir demandas do artista acaba por ofendê-lo, sendo que como nos diz Peters (1974, p.61) os artistas em Hoffmann acabam sendo obrigados a desatarem os laços com a sociedade para alcançar a arte pura. No caso de Kreisler a loucura é sua maneira de desatar esses laços, a estratégia de Hoffmann é outra: a sátira da burguesia.

“O Burguês – também denominado pejorativamente ‘filisteu’” (VOLOBUEF, 1999, p. 99) ou filisteu cultural (PETERS, 1974, p.57) torna-se, portanto, um inimigo a ser derrotado e eis que surge a sátira contra ele como artilharia e como forma de demonstrar a insatisfação perante o estabelecido. Nesse sentido, entra todo o pedantismo e mediocridade filisteu, que se encontra não somente nos burgueses, mas nos nobres decadentes, os médicos medíocres, cientistas e professores que veem no conhecimento e na cultura apenas um meio de enriquecer.

Machado de Assis, por sua vez, crítica a superficialidade das classes abastadas do Brasil e a Monarquia brasileira que já se esfacelava com a venda e a compra de títulos nobiliárquicos de Conde, Visconde, Marquês, Barão e Duque.

Podemos ver o resultado dessas críticas embutidas pela sátira em uma figura bastante recorrente na obra de Machado e Hoffmann: o artista/cientista burguês, medíocre. Se atentarmos para o Gato Murr, enquanto personagem que busca a todo custo se auto vangloriar de seus escritos e estudos, enfim, de sua erudição já podemos ter aqui um bom ponto de partida para análise da sátira em relação à burguesia em Hoffmann. Nas palavras de Volobuef “O gato Murr é

vaidoso, egoísta, mesquinho, incorpora as características do Burguês amante do conforto e perfeitamente adaptado às regras sociais do seu meio” (1996, p.51).

O riso em relação ao gato, visto anteriormente, denuncia também uma sátira em relação ao desejo burguês de ser artista. Podemos ver o mesmo se repetir na passagem em que Murr encarna de tal forma o burguês arrogante metido a artista, que julga o cachorro, seu amigo, um ogro por não conhecer as artes eruditas. Nesse caso, a sátira tanto é em relação às pretensões burguesas de depreciação da cultura popular, quanto em relação ao pedantismo burguês que ostenta seus bens culturais.

Em *O pequeno Zacharias* de Hoffmann, vemos a sátira dirigida à ignorância e superficialidade artística do público burguês que não percebe que está diante de um farsante. A crítica de Hoffmann fica clara ao observarmos que determinados personagens, justamente os competentes e talentosos, ou seja, os que realmente entendem de arte e de erudição não caem na farsa de Zacharias. Pelo contrário, são eleitos como heróis que possuem como obrigação salvar os demais da ilusão a que eles estavam expostos.

O mais curioso no caso do pequeno Zacharias é o fato de que ele não possui remorso de prejudicar as pessoas mais aptas do que ele. Na realidade, ele se comporta como merecedor nato da admiração de todos. Na trama do conto uma fada, ao topar com uma horrível criança, lança um encantamento para que ninguém pudesse notar seus defeitos. Zacharias, ao contrário do que desejava a fada, não utiliza esta imunidade para apenas defender-se, mas transforma a dívida em um meio de prejudicar e agredir as demais pessoas. Zacharias, nesse sentido, pode ser visto como uma sátira do irrefreável e inescrupuloso espírito ganancioso burguês.

Zacharias, egoísta e egocêntrico, mesmo com todas as suas limitações ainda acha justo ser premiado sem esforço, comprometimento ou talento. O encantamento recebido por ele, de uma fada, lhe faz pensar ser superior a todos e poder atuar em qualquer âmbito social, seja o profissional, o político ou o artístico. Atitude ridícula e exagerada de Zachs e análoga a dos burgueses que por possuírem dinheiro irão se infiltrar em todos os âmbitos sociais mesmo não tendo talento ou competência para tais feitos.

Satirizar a burguesia significa, portanto, satirizar um tipo de atitude perante o conhecimento, a arte, a música e a literatura. Além disto, é uma forma de negar a

tendência que o capitalismo introduzira nas artes: transformar arte em bem de consumo a ser produzido em larga escala e superficialmente.

O excentrismo literário quer fugir do que é normal, das normas, da repetição. O burguês, por sua vez, prefere a arte que não necessite de profundidade ou estudo, prefere o mais fácil⁴⁵ e mais superficial da arte, a arte da repetição que beira o clichê.

Embora estejamos falando de “burgueses”, o âmbito da sátira no conto Klein Zachs se estende a todos àqueles que possuem um modo de agir supérfluo em relação à arte e ao conhecimento. O “burguês” ou “filisteu” é uma espécie de arquétipo de conduta reprovável a Hoffmann, justamente, pelo fato de que o burguês quer a arte que seja o menos desenvolvida e complexa possível. Nesse sentido, os intelectuais e cientistas que se utilizarão do conhecimento e da ciência como meio de autopromoção (VOLOBUEF, 2009, p.16) são também alvos da sátira de Hoffmann.

Como dissemos, no caso de Machado de Assis não há como classificar enquanto, meramente burguesas, as elites econômicas brasileiras, mas os seus comportamentos, à medida que se assemelham aos das burguesias europeias, são da mesma forma alvo de sátira.

A composição do personagem Rubião, em *Quincas Borba*, deixa bem clara a sátira que Machado de Assis deseja realizar em relação à banalização da arte e do conhecimento que a quase burguesia brasileira realizava. Rubião é um homem simples do interior do estado de Minas Gerais que com a morte de seu amigo Quincas Borba acaba por herdar sua fortuna. Com quase ares de Sancho Pança que embarca na mesma alucinação de Quixote, Rubião mesmo sem entender o que seu amigo filósofo Borba diz, decide repetir suas frases. Algo que fica claro no episódio em que, após ter recebido a herança, repete a frase que resumia uma das teorias de Borba “Ao vencedor as batatas”. Na lógica da teoria de Borba esta frase significa aos mais fortes e aptos deveriam restar o prêmio final. Rubião por não conseguir entender a teoria a reproduz de maneira equivocada, à medida que pensa ser vencedor. Ter ganhado a herança tem mais a ver com sorte do que com ser o mais forte. Lógica que ao final do livro é comprovada com a perda de toda a

⁴⁵ “Seltsame Leiden eines Theater-Directors”: “ Nur fade handwerksmäßige Pfüscher sind mit allem, was nur das liebe Ich schafft, höchlich zufrieden und immer mit sich einig und fertig. Ohne die deutliche Ahnung eines unreichbaren Ideals, ohne rastloses Streben danach gibt es keinen Künstler.” (PETERS, 1974, p.62)

fortuna de Rubião para golpistas, esses sim, os mais aptos e fortes nesta sociedade.

Para Rubião ele é o vencedor e merecedor das “batatas”, tanto que toma a frase “ao vencedor, as batatas” como lema. A sátira, propriamente, reside no fato de que por mais confusa e complexa que possa ser a teoria de Borba, Rubião prefere acreditar-se como vencedor, sendo que Machado de Assis deixa explícito o equívoco da personagem:

Não a compreenderia antes do testamento; ao contrário, vimos que a achou obscura e sem explicação. Tão certo é que a paisagem depende do ponto de vista, e que o melhor modo de apreciar o chicote é ter-lhe o cabo na mão. (ASSIS, 1977,p.528).

Em linhas gerais, o que faz Rubião com a teoria de Quincas Borba é metonímia da postura da burguesia frente às artes e à ciência: as tomam para si, as simplificam e distorcem.

A atitude de Rubião posterior ao recebimento da herança é a de ir para o Rio de Janeiro. No trem, rumo a então capital da corte, vemos Rubião que era um homem simples dizendo a desconhecidos que tem planos de ir à Europa. Depois de instalado no Rio de Janeiro, Rubião não pensa em outra coisa senão ampliar sua ostentação financeira por meio da aquisição de bens culturais que lhe dariam um bom status:

Rubião protegia largamente as letras. Livros que lhe eram dedicados, entravam para o prelo com a garantia de duzentos e trezentos exemplares. Tinha diplomas e diplomas de sociedades literárias, coreográficas, piás, e era juntamente sócio de uma Congregação Católica e de um Grêmio Protestante, não se tendo lembrado de um quando lhe falaram do outro; o que fazia era pagar regularmente as mensalidades de ambos. Assinava jornais sem os ler. (MA ASSIS, 1977,p.671).

O tom do narrador escolhido por Machado de Assis é que nos guia para o teor satírico do livro. O narrador a todo tempo acrescenta comentários que tendem a demonstrar a futilidade de Rubião, que vai desde o comentário de que ele assinava jornais sem os ler até debochar com o leitor do fato de Rubião ser considerado discípulo de Borba:

Tinham-lhe feito uma lenda. Diziam-no discípulo de um grande filósofo, que lhe legara imensos bens, — um, três, cinco mil contos. Estranhavam alguns que ele não tratasse nunca de filosofia, mas a lenda explicava esse silêncio pelo próprio método filosófico do mestre, que consistia em ensinar somente aos homens de boa vontade (ASSIS, 1977,p.752).

O leitor reconhece que Rubião é apenas herdeiro financeiro de Quincas Borba e das suas teorias só sabia repetir “aos vencedores, as batatas”. Da mesma forma que ocorre com Klein Zachs, de Hoffmann, a narrativa tende a deixar evidente que Rubião ganha fama por feitos de que ele não é merecedor. Créditos estes que ora são deliberadamente falsificados pelos personagens, ora são lhes dado por acaso.

Machado de Assis não deixa de demonstrar o fato de que Rubião não exerce seu desejo pedante e ostentativo sozinho, pois há todo um sistema de costumes que legitimam as suas condutas. Assim como no prefácio de *Dom Quixote* em que Cervantes diz que um amigo lhe recomenda a citar, mesmo sem ter lido, autores que pudessem dar pompa ao seu prefácio, Rubião receberá de um amigo conselhos, tais como, a necessidade de ter criado brancos ou ter utensílios de bronze em sua casa para que pudesse ser bem visto socialmente. O mais irônico é que, como comenta o narrador, Rubião nem via beleza no Bronze, preferindo o ouro e a prata, nem se sentia à vontade com um criado espanhol, pois, “estava acostumado aos seus crioulos de Minas” (ASSIS,1977, p.725). Nesta passagem ao começo do livro, ainda vemos Rubião incomodado com a ideia de ceder aos seus costumes em nome de ostentação social. Algo que tende a diminuir com o avanço do livro.

Assim como em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, todos os personagens desde Virgília, ao próprio Brás e D. Plácida “são joguetes de forças que não podem controlar” (ROUANET, 2007, p. 24), Rubião em *Quincas Borba* também responde às pressões sociais que lhe são impingidas. A tendência normalizadora social da mesma forma que controla, limita e estipula condutas para personagens como Rubião que também irá alcançar os limites das artes, tanto limitando sua efusão criativa quanto a transformando em mercadoria. Daí a revolta dos excêntricos contra a burguesia, contra os filisteus e no caso do Brasil, às classes abastadas.

Satirizar as condutas dessas classes se transforma, portanto, em uma indireta de afirmar uma conduta literária excêntrica. Tanto no caso de Klein Zachs, do gato Murr e de Rubião, a ostentação e o pedantismo burguês surgem como algo

a ser reprovado. A pompa e o fingimento burguês surgem em todos esses casos como algo reprovável, por meio da sátira.

No conto “Teoria do Medalhão” Machado constrói, com bastante ironia, uma sátira onde um pai aconselha o filho que caso queira se adequar à sociedade, ter um cargo social e se passar como um sujeito sábio e respeitado por todos, ou seja, se tornar um “medalhão”, deve essencialmente fugir “a tudo que possa cheirar reflexão, originalidade”, evitar a ironia e preferir o lugar-comum:

Longe de inventar um ‘Tratado científico da criação dos carneiros’, compra um carneiro e dá-o aos amigos sob a forma de um jantar, cuja notícia não pode ser indiferente aos seus concidadãos (ASSIS, 1993, p.295).

Os conselhos do pai, por mais absurdos que possam parecer, são eficientes e deixam explícita a superficialidade e a mediocridade dos ciclos da alta sociedade, na qual deseja ver o seu filho inserido.

Dinâmica esta similar à que encontramos, por exemplo, em “Der Goldne Topf” de Hoffmann, na passagem em que Anselmus é preso em uma garrafa e é levado a um local onde muitos, como ele, estão presos em garrafas. O absurdo nesse caso é o fato de que os demais não reclamam por estarem naquela situação, sendo que dizem estar felizes, pois mesmo presos dentro de garrafas estão com os bolsos cheios de dinheiro. A metáfora e sátira nesse caso é bastante direta em relação aos anseios burgueses de conseguir dinheiro a qualquer custo e sob qualquer circunstância. A ridícula situação dos homens que se encontram presos, mas mesmo assim satisfeitos, contrasta com a perspectiva de Anselmus, o único a perceber que aquelas circunstâncias não são aceitáveis. No grupo dos felizes homens endinheirados, o fato de estarem presos em garrafas lhes parece normal, natural. Somente Anselmus vê aquela situação como sufocante.

Podemos dizer que esta sátira está diretamente direcionada ao burguês descrito por Karin Volobuef como “cidadão típico da classe média – satisfeito com sua existência insossa” (VOLOBUEF, 1999, p. 144). Uma sátira que tem como alvo a limitada visão de mundo que é a fonte do preconceito burguês em relação às inovações. Em outras palavras, “a censura dos males da sociedade ou dos indivíduos” (MOISES, 2004, p.413) que Massaud Moises fala ao definir a sátira é identificada por nossos escritores como a burguesia. Satirizar esta classe se torna um ato de autodefesa do excentrismo literário.

Nesse sentido, encontramos em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* tantos personagens da elite econômica, em situações ridículas. Lobo Neves, por exemplo, mesmo certo de que está sendo traído, prefere se calar para salvar as aparências do casamento perante à opinião pública. Assim como os homens nas garrafas de Hoffmann, que estão felizes por possuírem dinheiro, Neves prefere aceitar a traição de sua esposa, desde que possa manter as aparências e pleitear um cargo político. Em um primeiro momento, Neves é levado pelos sentimentos e vai atrás da mulher para desvendar o adultério, mas logo percebe que isso poderia se transformar em um escândalo e o prejudicar nas eleições. Como Rubião que cede às pressões sociais e aos poucos se adequa aos costumes e à hipocrisia burguesa, Lobo Neves tem que ignorar as próprias emoções em nome das aparências.

A sátira em relação ao egoísmo e hipocrisia burguesa em *Memórias Póstumas*, como bem observa Marta Senna (1998,p.43), pode ser vista na figura de Coutrim, um rico fazendeiro que manda para os jornais a notícia de pequenas benfeitorias praticadas, mas esconde que tortura os seus escravos. O mesmo encontramos na atitude de Brás Cubas que dedica um capítulo (XXI) para narrar o arrependimento que sentiu por ter pago com uma moeda de prata um serviço, quando poderia ter pago com uma moeda de cobre. Em outra ocasião Brás Cubas encontra um pacote de dinheiro na praia e cogita doá-lo para uma menina pobre, mas prefere utilizá-lo para financiar seu adultério pagando Dona Plácida por seu silêncio e por um quarto para seus encontros amorosos (Cap. LII).

Marta Senna aponta reflexos deste egocentrismo burguês que Machado busca criticar na própria maneira de Dom Casmurro encarar a realidade, uma vez que ele não acredita haver nada senão sua opinião (SENNA, 1998, p. 49). O mesmo tipo de egoísmo que Sterne busca denunciar por meio da satírica composição do personagem Walter Shandy, pai de Tristram Shandy. Nesse caso, o chamado por Marta Senna de “snobismo rural anglicano” gera a revolta de Sterne. Walter Shandy é um homem que se julga acima de todos os que o rodeiam, mas a cada tentativa de se provar superior acaba por cometer equívocos, mesmo assim é incapaz de reconhecer seus erros e limitações. O isolamento da realidade do pai de Tristram Shandy é o mesmo isolamento de Dom Casmurro, de Lobo Neves, dos homens nas garrafas em “Der Goldne Topf” e do Gato Murr.

Isolamento da realidade que ecoará na percepção que estas classes terão da arte, da ciência e da literatura. Os Hausmusik, os chás e cafés literários, como

nos lembra Simone Maria Ruthner (2011, p.31) surgirão em Hoffmann para denunciar a ostentação burguesa, sendo que estes eventos serão um misto de pedantismo e ignorância artística e literária: parte dos presentes irá fingir erudição artística, parte nem se dará conta do engodo a que estará exposta.

Tanto que os saraus são retratados da mesma forma por E.T.A. Hoffmann e Machado de Assis. Em uma comparação entre os contos “Um homem célebre” e “Os sofrimentos musicais do maestro Johannes Kreisler” Karin Volobuef (2004), nos deixa a suspeita de que o conto do Hoffmann possa ter servido de estrutura base para Machado de Assis. Ambos os contos se iniciam em *flash back*, seus protagonistas são pianistas e estão sentados sozinhos em um cômodo refletindo. Na sequência, um serviçal lhes traz algo para beber (vinho para Kreisler, de Hoffmann; café para Pestana, de Machado). O estado emocional de ambos é melancólico, por conta do conflito que possuem entre seus desejos individuais artísticos de criação e atender aos gostos do medíocre público burguês. A diferença entre um drama e outro, de acordo com Volobuef (2004), reside no fato de que o personagem de Machado sofre por não conseguir compor nada de genial que fuja ao senso comum e o de Hoffmann ser um "compositor genial em contato com as esferas mais elevadas e sublimes da música (...) que abomina ouvir pessoa sem afinação e sem talento musical esgoelando-se além de suas capacidades e desfigurando com suas vozes esganiçadas as obras de grandes mestres" (VOLOBUEF, 2004, p.31).

Tanto Pestana quanto Kreisler enfrentam um mesmo inimigo: a mediocridade burguesa. Pestana se sente constrangido por ser apontado por todos como um grande músico, quando sabe que, na realidade, suas polcas são simples e não tem nada de genial. Mas também, por não conseguir compor nenhuma canção de música clássica, vê-se no mesmo patamar que seu público: limitado e medíocre. Para Kreisler, os saraus são um sofrimento por ele ser obrigado a presenciar a falsidade e o pedantismo musical.

A chamada “massificação e a mercantilização da obra de arte” por Volobuef (2004, p. 32) vemos sendo denunciada em ambos os contos, certamente não são satíricos, mas nos ajudam a perceber a perspectiva de Machado de Assis e E.T.A. Hoffmann em relação à forma como a burguesia lida com a arte. Em “Um homem célebre” e “Os sofrimentos musicais do maestro Johannes Kreisler” a melancólica

situação dos músicos busca enfatizar quão prejudicial é a mediocridade artística burguesa.

Em relação a este conflito “talento artístico X demanda do público burguês”, Diana Stone Peters observa algo bastante interessante na obra de Hoffmann que, certamente, podemos estender à obra de Machado. De acordo com a Peters (1974, p. 57) Hoffmann, apesar de criticar as preferências do público burguês não toma como princípio *l'art pour l'art*. Ou seja, Hoffmann preferiu produzir textos que circulam e lhe permitiu dialogar e, quem sabe, esclarecer este público. Ambos, Machado e Hoffmann, bem sabem que a sátira e a ironia são armas bem eficazes contra a mediocridade artística burguesa.

Neste sentido, Hoffmann apesar da percepção de que corte e burguesia agem de maneira a deturpar o espírito da arte, à medida que pervertem a pureza artística e a transformam em algo padronizado (PETERS, 1974, p. 59) em vez de atacar diretamente essas práticas prefere se infiltrar nesses meios. Kreisler e Pestana sofrem, Hoffmann e Machado riem dos burgueses.

Apesar do que nos diz Peter (1974, p.60), em relação à irritação de Hoffmann e à perspectiva da burguesia em considerar a arte (música, poesia) como mero divertimento, relaxamento depois de um dia de trabalho, não há como negar à literatura, por meio das suas sátiras, que se torne sim uma grande fonte de divertimento.

A sátira, principalmente em Hoffmann, surge como uma maneira de tratar o tema com mais leveza do que vemos em personagens extremistas como Kreisler ou o compositor Gluck e seu admirador no conto “Ritter Gluck” que se revoltam com o fato de que as pessoas aceitavam, sem nenhum critério estético, qualquer música que lhes fosse apresentada. Hoffmann se utilizará de comentários satíricos como o feito em relação à mocinha do conto “Klein Zachs”

Candida havia lido o Wilhelm Meister de Goethe, as poesias de Schiller e o Zauberring de Fouqué, e esquecido praticamente tudo o que estava ali contido (HOFFMANN, 1998, p. 254).

Nas palavras de Karin Volobuef, Hoffmann prefere zombar da “superficialidade e do materialismo da burguesia” (1994, p. 65). A sátira seria seu antídoto para a loucura e para a melancolia, algo que seus personagens, na maior parte das vezes, não conseguem.

Como nos lembra Volobuef, “Safranski acredita ter sido a dupla existência de Hoffmann (artista e burocrata) que lhe permitiu necessário distanciamento para conseguir analisar e avaliar o próprio entusiasmo artístico” (VOLOBUEF, 1996, p.175). Traço biográfico que também encontramos em Machado de Assis que iniciou sua carreira como tipógrafo e funcionário público, justamente, como sensor literário no órgão governamental denominado “Conservatório”. Em um estudo sobre as considerações posteriores de Machado de Assis, acerca desse período inicial de sua carreira burocrata, a crítica literária Adriana da Costa Teles, considera que

Para Machado, o Conservatório cumpria o seu papel apenas no aspecto moral, mas não no intelectual: “As atribuições do Conservatório limitam-se a apontar os pontos descarnados do corpo que a decência manda cobrir, risca as ofensas feitas às leis do país, e à religião... do Estado: mais nada” (217). Para exercer tal atividade não seria necessário um conjunto de intelectuais, afirma o escritor, mas apenas “meia dúzia de vestais ou três devotas” (TELES, 2010, p. s/n).

As críticas que Machado de Assis escreve nos jornais em relação às limitadas funções que ele tinha que cumprir como funcionário responsável pelo controle das obras publicadas no Brasil, da década de 1860, encontram par em romance de Hoffmann: *Die Elixiere dês Teufels*. Nesse romance, o escritor alemão, utiliza a sátira para denunciar a burocracia, a corrupção e a participação de membros da burguesia em certas funções culturais na corte, para as quais não estão preparados.

Assim como ocorreria em relação a Hoffmann, podemos inferir que Machado, eventualmente, pode com a sua atuação profissional “analisar e avaliar o próprio entusiasmo artístico”. À medida que ambos se distanciaram do próprio ofício literário eles podem observar com mais frieza as movimentações literárias e, dessa forma, não apenas se revoltar com a mediocridade burguesa perante às artes, mas propriamente fazer com que esta mesma burguesia leia sátiras a elas mesmas.

O hipócrita interesse pela arte que a burguesia possuía em seus chás literários e o tratamento à literatura como produto ou mercadoria comercial e simbólica (VOLOBUEF, 1996, p.173) eram denunciados por Machado e Hoffmann aos próprios burgueses, mas que nem sempre aceitavam essas sátiras. O conto *Meister Floh* de Hoffmann, por exemplo, foi proibido por conta do conteúdo satírico e Machado de Assis teve um livro inteiro escrito por Silvio Romero (1887) para

detratar sua obra, por conta do seu tom satírico em relação às classes financeiramente dominantes no Brasil, do fim do século XIX.

Sátira em relação ao papel das Mulheres e do Casamento

Todo o homem público deve ser
casado.
(Frase proferida pelo pai de Brás Cubas,
diante da relutância do filho em escolher uma
mulher)

Como reflexo das sátiras e oposição em relação às posturas da burguesia, alguns outros temas servirão da mesma forma como metáfora da própria excentricidade literária de nossos escritores. À medida que o casamento representa um pacto com a sociedade e com o convencional⁴⁶, se transformará em alvo de sátira e denúncia por parte de Machado e Hoffmann.

A sátira ao casamento é uma sátira ao convencional. Casar-se e ter uma família se torna uma exigência burguesa que, metaforicamente, significa a adesão a um tipo de conduta típica, comum, aceita. Nesse sentido, provocar a desconfiança dessa instituição e modelo de conduta burguês se torna uma forma de duvidar da própria estrutura social burguesa e das vantagens de se aderir ao lugar-comum. Assim como a burguesia irá utilizar o casamento como metonímia de sucesso pessoal, nossos escritores focarão no casamento como metonímia da superficialidade burguesa.

Comparativamente, Machado e Hoffmann se opõem ao convencionalismo representado pelo casamento de maneiras diferentes. Isso se dará por motivos diversos, que vão desde o fato de eles escreverem com quase meio século distante, até o fato de estarem dialogando com referências burguesas diferentes. Algo que deve ser observado, nesse sentido, é o fato de ao contrário do romantismo brasileiro, o próprio romantismo alemão conceber o casamento como algo negativo

O caráter estático, perene, imutável do casamento é tão contrário ao espírito dinâmico e volátil, próprio do romântico, que faz surgir uma 'síndrome' que afeta os casados, retratada em diversos textos

⁴⁶ "Mariage represents one of the most important and problematic issues in Hoffmann's fiction" (PETERS, 1974, p. 63)

da época. Esses maridos, anteriormente inebriados de amor, tão logo visitam o altar sentem-se prisioneiros da rotina, veem murchar a poesia e o encanto de seu relacionamento e são assaltados pelo marasmo (VOLOBUEF, 1999, p. 106)

O próprio gato Murr, que representa a burguesia, ao se casar com a bela Miesmies confessa que “aos poucos meu amor por aquela beldade ia-se extinguindo” (HOFFMANN, 2013, p.285).

Essa tendência romântica alemã em Hoffmann tomará ares extremos, ao ponto de que como observa Peters (1974, p. 64), nenhum músico na obra de Hoffmann se casar. Algo que pode ser chamado de uma espécie de celibato artístico. A mulher, de musa da Antiguidade, Renascença e das novelas de cavalaria e cantigas medievais, se converte em anti musa em Hoffmann, aquela que desvia a criatividade do artista. Mas isso não tem a ver apenas com simples misoginia romântica, mas principalmente, com o que simbolicamente o casar-se significa ao artista, isto é, aceitar a adequação às normas e à passividade burguesa.

Se entre os personagens músicos de Hoffmann não existe casamento, em relação aos poetas e demais artistas o tema sempre surgirá de maneira problemática. A começar por *O vaso de ouro* em que o protagonista artista Anselmus tem que decidir entre duas mulheres, duas realidades: Veronica e Sepertina. A primeira delas é a sua namorada que lhe renderá um casamento aos moldes burgueses. Sepertina, por sua vez, significa a poesia, as artes. Anselmus, em outras palavras, tem que decidir entre duas realidades: uma burguesa, outra artística, o mesmo dilema enfrentado por Wilhelm Meister de Goethe. Arte e vida burguesa, neste conto de Hoffmann, não são conciliáveis, sendo que o casamento se torna uma metáfora para as limitações e prejuízos que a vida burguesa e própria burguesia tende a gerar em relação à arte.

Hoffmann retoma a metáfora no conto “Der Artushof”, no qual o protagonista tem de decidir entre duas mulheres. Uma dela é Felicitas, uma musa muito bela e a outra é Cristina, uma ótima dona de casa. A beleza aqui é posta em contraste com a praticidade e comodidade. De um lado temos a beleza da arte e a sua relativa não serventia prática, senão artística, e de outro os limitados anseios práticos burgueses. Nesse caso Hoffmann também satiriza as preocupações femininas com o bem-estar do marido, o orgulho de ter uma boa e bonita casa e as competições de roupas (PETERS, 1974, p. 63).

Contudo, diferentemente do que acontece com o Anselmus em “O vaso de ouro”, que prefere as artes, o desfecho de “Der Artushof” é marcado por uma postura apaziguadora, pois o protagonista se casa com Dorina, uma terceira moça que combina as características de ambas.

Em “O homem da areia”, o perigo de se apaixonar é dramatizado pelo jovem poeta que iludido pela beleza de Olímpia acaba por suicidar-se. A boneca Olímpia, nesse conto, pode ser vista como uma sátira as próprias moças dos bailes da burguesia. Olímpia, uma boneca feita de madeira, é capaz de realizar os mesmos feitos que as moças burguesas, desde dançar, despertar a paixão de um jovem e nas palavras do narrador do conto até “tocar piano com muita habilidade e também cantar uma ária com voz límpida e quase dilacerante, que tinha a sonoridade de um sino de cristal” (HOFFMANN, 1986, p.86). Hoffmann primeiro satiriza as limitações e mediocridade burguesas, que de tão repetitivas podem ser executadas até por uma boneca mecânica, um autômato. Em segundo lugar chama a atenção sobre como acreditar e se deixar convencer por este mundo mecanizado que pode levar um artista, literalmente, ao fim da vida.

Em um diálogo com a princesa Hedwiga, Kreisler é bastante enfático ao expor sua percepção de que arte e matrimônio não são compatíveis, pois, o artista verdadeiro amaria a arte, apenas. Tal concepção fica clara na associação que o músico faz entre casamento e cárcere, neste trecho

As boas pessoas se enamoram rapidamente pelos olhos bonitos, abrem os braços para a pessoa agradável, em cujo semblante irradiam tais olhos, e a encerram num círculo, estreitando-a cada vez mais, até chegar a uma anel de noivado, que enfiam no dedo da amante, como pars pro toto. Você entende um rudimento de latim, não é mesmo, minha cara princesa... Como pars pro toto, isto é, como um elo de uma cadeia usada para levar a pessoa amada ao cárcere do matrimônio (Hoffmann, 2013, p.177)

Não podemos deixar de notar o tom de menosprezo e deboche que Kreisler se utiliza para descrever para a jovem princesa, de dezesseis anos de idade, como se dariam as relações amorosas no convívio social. Talvez a maior ironia desta aversão de Kreisler pelas relações amorosas esteja no fato de que nem ele mesmo consegue deixar de se apaixonar pela bela Júlia, que embora seja uma paixão mista com admiração pelos dons artísticos da moça, não deixa de ser uma fraqueza sua.

Em outro trecho, questionado por um colega se já pensou em se casar, Kreisler diz que não via graça, à medida que isso seria algo fácil e banal, algo que todos fazem. Em um gracejo, o músico acrescenta que aos sete anos de idade pensou em se casar com uma mulher de trinta e três, mas depois de algum tempo desistiu da ideia (Hoffmann, 2013, p.302).

Em Machado de Assis a crítica e a sátira, em relação ao casamento como forma de atingir a normatização burguesa, surge de maneira a detratar a falsa moral. Daí o porquê da recorrência do tema da infidelidade matrimonial na ficção machadiana. Se Hoffmann prefere se opor ao casamento, de forma direta, Machado opta por demonstrar que o matrimônio, assim como as artes, nas mãos da burguesia, torna-se mercadoria, meio de acessão social de ostentação. A transformação do casamento em um mero evento social, em Machado de Assis reforça a ideia de superficialidade da elite econômica brasileira.

Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* o tema do casamento, recorrentemente, é chamado à cena. Brás Cubas, dentro do romance, representa o sujeito burguês frustrado. Ele, apesar de ter nascido em uma família de posses, ter tido formação acadêmica na Europa, incentivo e influência de seus parentes e conhecidos, ao final da vida nem ao menos consegue o mínimo exigido pela sociedade da época: casar-se e ter filho.

No seu “Capítulo das Negativas” que encerra o romance, Brás Cubas resume sua vida dizendo “Não alcancei a celebridade do emplasto, não fui ministro, não fui califa, não conheci o casamento. (...) Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria” (ASSIS, 1977,p.301).

Brás Cubas, ao dizer a última frase, a diz como algo positivo de sua vida, à medida que ele não deixou descendentes, julga pelo menos não ter feito mal a humanidade. Contudo, essas palavras de Brás trazem consigo o seu profundo sentimento de frustração. A frase final surge como um gracejo melancólico de Cubas, que em certo tom cético, disfarça seu sentimento de fracasso.

Apesar de considerar o fato de não ter tido descendentes como algo positivo ao final da sua vida, basta voltarmos alguns capítulos para nos lembrarmos como Cubas ficou feliz quando Virgília suspeitou que estava esperando um filho seu:

Eu só pensava naquele embrião anônimo, de obscura paternidade, e uma voz secreta me dizia: é teu filho. Meu filho! E repetia estas duas palavras, com certa voluptuosidade indefinível, e não sei que assomos de orgulho. Sentia-me homem (ASSIS, 1977,p.233)

Brás Cubas, inclusive traça planos mentais para como encaminhará seu filho vindouro nas carreias sociais, tal qual o seu pai fizera com ele. Como se conversasse com o embrião, Brás Cubas imagina os mais diversos planos:

O maroto amava-me, era um pelintra gracioso, dava-me pancadinhas na cara com as mãozinhas gordas, ou então traçava a beca de bacharel, porque ele havia de ser bacharel e fazia um discurso na Câmara dos Deputados. E o pai a ouvi-lo de uma tribuna, com os olhos rasos de lágrimas. De bacharel passava outra vez à escola, pequenino, lousa e livros debaixo do braço, ou então caía no berço para tornar a erguer-se homem. Em vão buscava fixar no espírito uma idade, uma atitude: esse embrião tinha a meus olhos todos os tamanhos e gestos: ele mamava, ele escrevia, ele valsava, ele era o interminável nos limites de um quarto de hora, — baby e deputado, colegial e pintalegrete (ASSIS, 1977, p.234).

Brás Cubas, infeliz em traçar ele próprio uma carreira para si, transfere ao seu possível filho o que ele desejava ter feito da sua própria vida. Algo que diz muito sobre o espírito medíocre burguês.

A negativa final, agora, comparada a esta passagem surge como um desdém motivado por um profundo pesar.

Algo interessante a ser notado acerca da frase “não conheci o casamento. (...) Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria” é o fato de que ela encontra par, tanto em *Tristram Shandy*, quanto em *Anatomia da Melancolia* (1621) de Robert Burton, autor muito influente na obra de Laurence Sterne. Tanto que Rouanet (2007, p. 244) alinhará Burton a escritores como Varrão, Sêneca, Luciano de Samósata e Rotterdam.

Em sua satírica *Anatomia da Melancolia*, Burton ao se propor a, metaforicamente, dissecar os sentimentos humanos relacionados à melancolia, lança mão de um *persona* chamado Democritus Minor que mais parece um personagem de um romance pela leveza e liberdade narrativa e pelos traços metalinguísticos e referências literárias. Logo no seu prefácio ao leitor, Democritus Minor explica que “não tive bons nem maus filhos ou esposa para cuidar” (Borton, 1863, p.3). *Tristram Shandy*, por sua vez, diz em “Eu não tive esposa nem filho — não posso ter nenhuma preocupação nesta vida”.

Independentemente de Machado estar ou não parafraseando Burton ou Sterne, os três personagens são socialmente desajustados. A referência de Democritus, Shandy e Cubas ao fato de não terem se casado e nem terem tido filhos, nos chama a atenção para como esta questão tende a socialmente representar status a ser preenchido. A diferença básica é a que, nas palavras dos

personagens de Burton e Sterne, não vemos o mesmo ressentimento que podemos deduzir que há nas palavras de Brás Cubas.

Virgília, que seria a mãe do filho de Cubas, por sua vez, se desespera com a ideia de estar grávida de seu amante. A figura de Virgília na vida de Brás Cubas é de suma importância para interpretarmos a ideia de casamento no romance. Os dois desde a adolescência demonstram interesse um pelo outro, mas devido à incipiência de Cubas, Virgília acaba se casando com Lobo Neves, que possuía uma carreira bastante promissora e se demonstrou mais determinado em conquistá-la. Lobo Neves, apesar do amor que possui pela esposa, possui na vida política o seu maior empenho de vida o que contribuiu para que Cubas se aproximasse dela e eles viessem a ter um caso amoroso.

Um triângulo amoroso que tende a chamar a atenção, primeiramente, para a fragilidade que o casamento apresenta, enquanto instituição. Apesar de Virgília estar casada com Lobo Neves, sua verdadeira paixão ainda é Cubas, tanto que ao final do romance vemos Cubas à beira da morte ser visitado justamente por ela, sua última companhia.

Por outro lado, temos na concessão de Virgília aos apelos de Lobo Neves, um paradoxo. Justamente o que a faz preterir-lo em relação a Cubas, ou seja, o seu jeito iniciativo e vontade de construir uma sólida carreira política, a levará a ser deixada de lado pelo atarefado marido e venha a encontrar consolo no desocupado Cubas.

Como os personagens de Hoffmann que tem de optar pela dedicação entre a arte erudita e de alto nível ou atender aos anseios burgueses pela arte trivial e fácil, vemos Virgília que fica entre o contrato matrimonial que lhe dá estabilidade e status e a sua paixão por Cubas. Da mesma forma que os saraus musicais e as demandas do medíocre público burguês deturpam e limitam a arte, o casamento em *Memórias Póstumas* limita a fruição amorosa entre as personagens. Virgília vive sem saber o que fazer, por qual caminho seguir, se deve ou deveria optar por Cubas ou Neves, daí a sua melancolia ao final da vida, seu ar cansado descrito por Cubas:

Virgília deixou-se estar de pé; durante algum tempo ficamos a olhar um para o outro, sem articular palavra. Quem diria? De dois grandes namorados, de duas paixões sem freio, nada mais havia ali, vinte anos depois; havia apenas dois corações murchos, devastados pela vida e saciados dela, não sei se em igual dose, mas enfim saciados (ASSIS, 1977,p.106).

Os descritos “murchos corações” de Brás e Virgília, que em primeiro momento remetem a um sentimento de frustração amorosa, metonimicamente, refletem ao desencantamento de ambos com as suas próprias vidas. Tende a demonstrar quão ofensivas e opressoras são as exigências da organização social burguesa. Na lógica de mundo apresentada pelo romance, parece não haver fuga possível em relação à melancolia e ao desencanto com a vida. Ou melhor, a única fuga possível, encontrada por Brás Cubas foi a morte, a qual o livrou de todos os pesos e obrigações com o mundo burguês.

Cubas não pôde viver de fato. Desde criança esteve sob intensa pressão de seu pai, que lhe dizia para que se tornasse alguém de prestígio social. A sua primeira paixão, Marcela, não estava interessada, de fato nele, mas apenas no seu dinheiro. Nas palavras de Cubas “Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis; nada menos” (ASSIS, 1977,p.132). Não que fosse apenas má a moça, apenas precisava encontrar um meio de sobreviver em meio à sociedade burguesa do seu tempo.

Marcela era boa moça, lépida, sem escrúpulos, um pouco tolhida pela austeridade do tempo, que lhe não permitia arrastar pelas ruas os seus estouvamentos e berlindas; luxuosa, impaciente, amiga de dinheiro e de rapazes. Naquele ano, morria de amores por um certo Xavier, sujeito abastado e tísico - uma pérola. (ASSIS, 1977,p.127).

Vale observar que Murr, assim como Cubas, é alvo de uma interesseira que se relaciona com ele somente por conta de seu dinheiro e status. Miesmies que parecia ser uma distante gata, objeto de desejo de Murr o aborda dizendo que sabe que ele “desfruta de comodidades luxuosas que talvez pudessem ser compartilhadas com uma delicada esposa” (Hoffmann, 2013, p.207) e afirmando que o amava.

Tanto Cubas quanto Murr acabam se afastando das parceiras interesseiras, com a diferença de que se o gato é simplesmente desprezado quando surge à Miesmies um parceiro melhor. Cubas, após dar um golpe financeiro em seu pai, tomando dinheiro escondido para dar presentes para Marcela é descoberto e como castigo é enviado para estudar na Europa. (ASSIS, 1977,p.132)

De volta ao Brasil, é primeiro encorajado a noivar com uma moça a fim de angariar cargos políticos, mal pode compreender as urgências e pressões sociais

ao redor das relações amorosas e assiste a moça, Virgília no caso, se casar para depois se relacionar com ela. Sempre a tendo pela metade. Morre tentando se curar da tristeza que havia adquirido no decorrer da vida.

Em relação à questão das normas sociais burguesas, como opressão dos indivíduos, podemos ainda notar que o próprio Cubas acaba por ter em seus relacionamentos amorosos um reflexo de como lida com a sua própria vida. Brás Cubas, da mesma forma que não consegue casar, mesmo tendo todos os meios para isso, não consegue uma carreira de destaque social. Sua relação com uma mulher casada reflete sua relação esgueirada e frustrada com a sociedade.

Longe de ser satírica (talvez cômico-trágica) essa frustração e melancolia que os relacionamentos amorosos causam nas personagens de *Memórias Póstumas* acabam por cumprir o mesmo papel que as sátiras em relação à mulher e ao casamento, nas obras de Hoffmann, ou seja, trazem consigo uma crítica em relação a própria sociedade burguesa.

Shakespeare já demonstrava, em seu tempo, algo parecido ao que vemos aqui em Machado ou em Hoffmann. Na peça *Romeo e Julieta* o conflito entre as exigências sociais e os interesses individuais resultam em um trágico desfecho. Nem mesmo a decisão dos protagonistas em romper com laços familiares e sociais lhes garante algum tipo de tranquilidade.

Cervantes em *Dom Quixote* prefere enfrentar esta questão da pressão social frente às relações amorosas de forma mais simples e, sem dúvida, mais cômica. Dado o costume de que os heróis de cavalaria deveriam possuir uma amada, Quixote escolhe uma musa simplesmente para preencher este espaço. A sua musa Dulcinéia ao menos sabe que ela ocupa este posto no imaginário de Quixote. Lunático e perdido em meio às invenções literárias, o herói de Cervantes possui uma exímia capacidade de lidar com a problemática amorosa sem que tenha que realmente lidar com ela. Quixote simplesmente cumpre o que lhe fora exigido levando a situação a um estágio ridículo, pois é exageradamente mecânico, sendo a musa um mero ingrediente para se formar um herói.

Seja como for, as questões relativas aos relacionamentos amorosos em todos esses casos buscarão construir uma reflexão acerca de como as normas estabelecidas, de uma forma ou de outra, tendem a ser prejudiciais para a autonomia dos indivíduos. Discussão esta que, inevitavelmente, está ligada às posturas literárias de nossos escritores, pois à medida que apresentam,

repetidamente, o quão prejudiciais determinadas exigências sociais podem ser para a vida de seus personagens, acabam por indiretamente expor que a mesma lógica ocorre na literatura. Da mesma forma que as regras sociais, no campo amoroso, quando aplicadas irrefletidamente levam à frustração, o lugar-comum literário e a obediência das regras literárias não permite progressão à literatura.

Em todos eles, o contraste entre o que é exigido aos personagens e o que eles realmente precisam para viver fica evidente. Os heróis de Sterne, Burton e Machado se vangloriam de não terem cumprido o que lhes era exigido: casamento e filhos. Alguns dos heróis de Hoffmann ficam perdidos entre a arte e a assumir a vida cotidiana burguesa de se casar e ter filhos.

Aos olhos de nossos escritores, o excentrismo literário é a única regra possível em suas maneiras de compor o texto literário. A frustração que eles tentam simbolizar, por meio do contraste entre exigências sociais e demandas individuais no que concerne ao campo amoroso é, certamente, e o mesmo sentimento de frustração que eles lidam ao se verem frente às normas literárias de seus tempos e locais.

A metáfora que podemos conceber entre essas questões é bem simples no caso de Hoffmann, uma vez que ele concebe uma relação direta entre compromisso pessoal com as artes e com a literatura *versus* adequação ao mundo burguês, seja por meio do casamento ou qualquer outro. Em relação a Machado, metaforicamente, podemos pensar em como as normas sociais, assim como a *práxis* literária estabelecida, tendem a limitar e impedir a fluência da vida e da literatura. No caso de Cervantes a metáfora capaz aqui seria a de pensar como o cumprimento de algumas normas sociais podem se dar com menosprezo e deboche, pois além da escolha automática da donzela por Quixote, lembremos que no prefácio do livro se discute justamente esta questão de que uma vez que se exigem certos gestos literários, por que simplesmente não os cumprir satiricamente. Por fim, a metáfora menos agradável de todas que podemos traçar entre normas sociais e literárias se dá no caso de Shakespeare, no qual a fuga das normas leva à morte, lembremos das censuras de obras literárias e mesmo dos que foram executados por escreverem de modo excêntrico.

A relação entre realidade e ficção

Como se pode notar, um tema a que temos nos aproximado com certa frequência neste estudo se refere ao tratamento que nossos escritores dão a uma questão básica da literatura: A relação entre Realidade e Ficção.

Parece claro não somente para Machado como para Hoffmann que a literatura deve se comportar como um discurso propriamente ficcional, neste sentido eles buscaram a todo tempo desestabilizar os limites que há entre o mundo ficcional e factual. Um bom exemplo disso dá-se nas questões de autoria, pois como vimos ao tratar da metalinguagem, no tópico anterior, Hoffmann, Sterne, Machado, Cervantes e tantos outros escritores, de uma forma ou de outra, lidariam com os limites entre eles mesmos (como escritores) e os seres ficcionais de suas obras.

Uma das maiores portas para lidar com a questão da batalha entre realidade e ficcionalidade, dentro da literatura para os escritores excêntricos, foi por meio da utilização de elementos fantásticos. Fantásticos no sentido da utilização, tanto de enredos propositalmente inacreditáveis, quanto a inserção de elementos visivelmente fantasiosos. Essa tendência tende, primeiramente, a se antepor a uma das exigências que, permanentemente, pode incidir sobre a literatura: sua conexão direta com a realidade.

Desde a antiguidade clássica, Platão, Aristóteles e Horácio discutiam acerca de questões como mimeses, representação, imitação, criação imaginativa, limites entre história e literatura, compromisso da literatura com a realidade, verossimilhança, verdade, mentira, invenção, realismo. De maneira geral, esses pensadores ao, discutirem um ou outro destes elementos, e ao relacioná-los com a literatura tenderam a reforçar um discurso centralista, ou seja, um discurso que tende para o normal, ao trivial e que não fuja dos limites do possível. Platão será o que terá a postura mais extremada ao condenar que quanto menor o contato da literatura com a realidade direta, mais perigosa e, conseqüentemente, menos desejável seria. Platão considerava, portanto, que a literatura deveria ter seu pilar principal assentado na realidade. Aristóteles, por sua vez, discordará de Platão ao dizer que a literatura teria como pilar básico a verossimilhança, isto é, não importaria se algo representado pela literatura tenha ou não ocorrido, desde que seja verossímil. Em outras palavras a literatura teria que ao menos contar histórias

plausíveis, ou como Antoine Compagnon, ao analisar Aristóteles diz, o verossímil tem a ver, basicamente, com o “aceitável na opinião comum” (COMPAGNON, 1999, P.106). Avançando para a antiguidade Romana, Horácio reforçará a perspectiva de Aristóteles acrescentando alguns exemplos de como a literatura deveria seguir certa coerência, não podendo, como o exemplo dado pelo próprio Horácio, construir algo como um monstro de natureza mista, com cabeça de mulher, cerviz de cavalo, tórax de ave e cauda de peixe.

Conhecidos como pilares da poética ocidental, Platão, Aristóteles e Horácio darão subsídio para que a literatura seguisse dentro de alguns limites do aceitável ou do razoável. Na contramão desta corrente estarão nossos escritores da tradição excêntrica, se opondo tanto ao senso de Platão, quanto ao dos demais. Basta nos lembrarmos de algumas características da Sátira Menipeia, descrita por Bakhtin (2005), como a liberdade das limitações memorialísticas e pela liberdade para a fantasia à criação de situações extraordinárias, a utilização de um fantástico experimental (ou uma visão de mundo inusitada). Podemos também nos lembrar das provocações diretas feitas por Diógenes ao seu contemporâneo Platão.

Aparentemente, os escritores excêntricos se utilizaram dessas poéticas que serviram como manuais, ao longo destes mais de 2400 anos, desde Platão até nós, para produzirem espécies de antipoéticas, por meio de suas obras. Luciano, por exemplo, em “Icaromenipo ou um homem acima das nuvens” irá não somente introduzir o escritor Menipo de Galarda como herói, como lhe colocará em uma viagem para a Lua e Vênus, algo inimaginável como possível na época. Acrescenta-se ainda que nesta aventura de Menipo, ele se encontra com Zeus e o deus do Olimpo se demonstra muito preocupado com a concorrência que lhe é movida por outros oráculos e centros de culto, recentemente fundados.

O mesmo tipo de oposição ao que é plausível, vemos em Rabelais e seus gigantes, em Cervantes e seus delírios de Quixote, em Swift e sua irônica ideia de comer carne de criança para acabar com a fome, nas obras de Machado de Assis e E.T.A. Hoffmann que se utilizaram de um universo fantástico, como provocação à literatura ou imitar e ser fiel à realidade, ou ao menos, possuir algum tipo de coerência e verossimilhança.

No caso de Hoffmann, suas obras buscaram tão frequentemente se perder no ambiente ficcional e fantasioso que ele acabou virando referência, que veio a se chamar de literatura fantástica, no século XIX. Em *Der Sandmann*, por exemplo,

Hoffmann tocará diretamente na questão da oposição do mundo real e do mundo inventado, ficcional. Natanael, o protagonista do conto, quando criança ouvia a sua mãe e a empregada da casa lhe contarem histórias acerca do “Homem da areia”, que seria um ser folclórico responsável por jogar areia nos olhos das crianças e as fazerem sentirem com os olhos pesados e com sono. O problema ocorre quando Natanael, já adulto, não consegue distinguir a realidade das invenções populares, sendo levado a uma paranoia de que o homem da areia estava lhe perseguindo. Esta incapacidade de distinguir o real do imaginário, vivida por Natanael, ainda é reiterada de outras formas no conto, como quando ele se apaixona por Olímpia, sem perceber que ela não passava de uma boneca mecânica. Real e imaginário neste conto entram em questão a todo tempo. No caso de Natanael imaginação e ilusão acabam se tornando realidade para ele. A sua paranoica fuga do Homem da Areia e sua paixão por Olímpia acabam por levá-lo à morte. (verificar sentido pretendido no fragmento ao usar “cotejar”)

Algo similar ocorre com o personagem Bentinho, protagonista do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, que também se perde entre os limites dos fatos reais e seu ciúme paranoico por sua esposa Capitu. Realidade e imaginação neste romance se confundem de tal forma que ainda hoje, passados mais de um século desde a sua publicação, alimenta discussões sobre se Bentinho teria sido traído por sua mulher ou se suas suspeitas não seriam meros frutos de sua imaginação. Como comenta Antonio Candido sobre a trama machadiana “não importa muito que a convicção de Bento seja falsa ou verdadeira, porque a consequência é exatamente a mesma nos dois casos: imaginária ou real, ela destrói sua casa e sua vida.” (CANDIDO, 1970, p.25-26). Algo similar podemos dizer a respeito da perseguição que sofre, ou imagina estar sofrendo, Natanael de Hoffmann, independentemente do que ocorre ao seu redor isto acaba por arruinar sua vida.

Shakespeare, em *Romeo e Julieta*, de certa maneira também tocará nos limites entre realidade e invenção, pois à medida que o casal elabora seu plano de se fingirem de envenenados eles perdem a noção do que é verdade e mentira e, tragicamente, acabam ambos cometendo suicídio.

O “magro, seco e enrugado, caprichoso e cheio de pensamentos vários, e nunca imaginados” (CERVANTES, 2010, p.9) Dom Quixote, por sua vez, declaradamente vive em uma realidade paralela. A memorável passagem, logo no

início do livro, na qual Quixote luta contra moinhos pensando serem gigantes é um bom exemplo dos limites entre imaginação e realidade. Mesmo advertido por Sancho que se tratavam de moinhos de vento, Quixote insiste até o ponto que recebe uma pancada do moinho. Mesmo tendo percebido que eram moinhos Quixote insiste explicando que eram gigantes, mas foram transformados, magicamente, em moinhos justamente na hora que iria os atacar.

Uma das marcas do estilo de Hoffmann incorrerá, justamente, na proposição da mistura entre realidade e ficcionalidade ao escrever seus contos de fadas dos tempos modernos ou “Mährchen aus der neuen Zeit”, como o próprio subtítulo “O vaso de ouro” expressa. Em contos e novelas como Brambila, Klein Zachs, Der Goldne Topf e Meister Floh, Hoffmann mistura ao cotidiano das cidades modernas do seu tempo, elementos mágicos e mirabolantes. Tendência esta notada por Anatol Rosenfeld ao considerar que o fantástico em Hoffmann localiza-se em pleno ambiente real e que “o diabo passeia à luz do dia pelas ruas de Berlim, o mistério insere-se no próprio mundo cotidiano” (ROSENFELD, 1993, p. 30). Ou mesmo nas considerações de Carpeaux de que em Hoffmann

A própria realidade transfigurou-se de maneira inédita; a cinzenta e prosaica cidade de Berlim, então muito provinciana, aparece nos seus contos como um inferno de diabos inquietantes e às vezes cruelmente humorísticos; tanto mais inquietantes que Hoffmann indica como endereço dos seus espectros os nomes de ruas e casas realmente existentes (CARPEAUX, 2011, p.1515)

Monumentos característicos, ruas, avenidas, praças, rios, lugares públicos conferirão a estes contos de fada de Hoffmann, por um lado “fortes traços realistas” (ROSENFELD, 1993, p. 31) e, por outro um salto no absurdo mundo imaginário. Hoffmann foge dos dois lados, primeiro do que seria comum a um conto de fadas, isto é, se passar em lugares e períodos longínquos (era uma vez, há muito tempo...) e depois por inserir em meio ao cotidiano, situações mágicas, ou mesmo propondo a exploração nos eventos banais, a fim de revelar a complexidade da realidade e trazendo “à luz aspectos que ficavam na obscuridade” (VOLOBUEF, 1996, p.63). Sendo que os eventos mágicos, muitas vezes, não são sequer notados pela maior parte das pessoas.

Como o Quixote de Cervantes que enxerga os gigantes serem transformados em moinhos, os heróis de Hoffmann terão uma espécie de sensibilidade para descobrir eventos mágicos escondidos em meio à realidade

palpável. Em “O pequeno Zacarias chamado Cinábrio” temos o exemplo mais claro desta sensibilidade, à medida que somente alguns personagens podem identificar o encantamento que fazia com que Zacarias, apesar de todos os seus defeitos, fosse visto por todos como o mais perfeito dos homens. Ou mesmo podemos citar Anselmus de “O vaso de ouro” diferente dos demais, percebe a magia que ronda a cidade de Dresden.

Em Hoffmann, esses personagens que são capazes de notar o sobrenatural dentro do cotidiano burguês, funcionam como metáfora do artista que da mesma forma consegue extrair do cotidiano sua inspiração. É como em “A janela de esquina de meu primo”, em que o primo mais velho explica ao outro como ele colhe da realidade imediata, adubo para suas ideias e invenções. É o artista que está em questão, mas também como o artista, mesmo inserido no cotidiano tem ainda liberdade para criar e se desejar fugir da realidade.

Em Memórias Póstumas de Brás Cubas, realidade e liberdade ficcional caminham lado a lado. Mesmo se tratando de um romance narrado por um protagonista morto, ele é considerado por boa parte da crítica literária brasileira, não somente como um dos maiores romances Realistas do Brasil, mas também inaugurador do Realismo em terras brasileiras. Como argumenta Gustavo Bernardo em *O problema do realismo de Machado de Assis* (2011), a crítica brasileira, por influência francesa, possui a tendência de acreditar que ressaltar os traços realísticos de uma obra literária brasileira é enaltecendor, quando na verdade acabam ignorando a própria riqueza ficcional e imaginativa do romance.

Ao compararmos a construção dos personagens Brás Cubas e Murr, podemos notar que ambos têm em comum o fato de serem seres “sobrenaturais”, no sentido de serem impossíveis em nosso mundo palpável. Brás Cubas, o escritor além-túmulo é somente possível existir a partir da ficcionalidade criada por Machado de Assis e um gato escritor que consegue prender a sua pata a uma pena e escrever, também só existe por conta da inventividade de Hoffmann. Ambos os romances se autoapresentam enquanto absurdos para o leitor, de forma bastante explícita. Não há neles a pretensão de disfarçar suas propostas absurdas e irreais, tanto que, ambos os romances, chamam a atenção para isso em seus títulos e introduções. Ou seja, são romances que se apresentam como obras essencialmente ficcionais. A realidade em ambos os casos dependerá de uma interpretação alegórica ou metafórica delas, mas de qualquer maneira a

ficcionalidade é o filtro entre Machado e Hoffmann e seus públicos. Eles querem marcar seus textos como discursos primariamente literários e com toda a liberdade imaginativa que este meio permite e que, embora tenham conexões com a realidade, reflitam ou denunciem algumas questões da sociedade, não são tratados políticos ou obras científicas, mas sim literárias e ficcionais.

Em *Gato Murr*, na parte que se refere à biografia de Kreisler, a corte com quem o maestro vai viver possui um intuito de proteger o príncipe Irenaeus, o fazendo acreditar que ele ainda era um príncipe quando, na verdade, o seu principado já havia sido extinto enquanto estado autômato há algum tempo e sido agregado a outros. Como todos temiam pela reação do príncipe ao descobrir sua situação, sua corte prefere lhe esconder a verdade. Como resultado, temos um personagem que vive pensando ainda ser um príncipe quando não passa de um sujeito comum. A discussão incitada por este tipo de situação nos leva aos limites das fronteiras entre o real e o imaginário em correlação a uma mentira coletiva. Acaba por refletir as ilusões e ficcionalidade a que todos estão expostos, mesmo no dia a dia. O mais interessante na história de Irenaeus é o fato de que a mentira, ao mesmo tempo em que é inventada pelos demais para protegê-lo, acaba sendo absorvida por todos a ponto de viverem normalmente como antes do principado ser extinto, enquanto estado autônomo.

No caso de Quixote é bastante claro o fato de que o cavaleiro andante havia enlouquecido e por isto passa a pensar que ele seria um cavaleiro como os personagens dos livros que ele tanto lia. No começo do livro, Sancho Pança está relutante com a ideia de sair com Quixote combatendo dragões e gigantes, pois consegue notar a loucura dele. Contudo, com o passar do tempo, Sancho acaba por aceitar o convite para o absurdo e passa a viver imaginado que caso Quixote tenha êxito nas suas batalhas ele próprio poderá ter um reinado. Como no caso de Irenaeus em que a invenção surge em um primeiro momento como algo claro e definido e depois acaba por seduzir e se apropriar dos demais.

Machado de Assis, por sua vez, em contos como “Os óculos de Pedro Antão”, “Um esqueleto” e “Sem olhos” irá se utilizar de enredos que tendem a enganar o leitor. Isto é, são contos em que a história se desenvolverá, mas ao final o leitor ficará sabendo que não foi, propositalmente, enganado o que acaba por chamar a atenção para um elemento básico da literatura: a ficcionalidade. No caso de “Os óculos de Pedro Antão” dois personagens entram em uma casa

abandonada e têm que seguir uma série de instruções que lhes foram deixadas pelo falecido dono da casa, em seu testamento. Ao final do conto se descobre que todas as instruções não passavam de uma peça que o então falecido quis pregar em seus parentes. Em “Um esqueleto”, depois de uma longa história, o narrador revela que tinha acabado de inventar tudo aquilo para passar o tempo e que tudo não passava de uma invenção. O mesmo ocorre em “Sem olhos”, onde se descobre que toda a história fora inventada por um lunático.

“Os óculos de Pedro Antão”, “Um esqueleto” e “Sem olhos” são exemplos claros de como Machado de Assis busca enfatizar o fato de que a literatura é, essencialmente, um discurso ficcional. O mais interessante nesses casos é que a invenção parte dos próprios personagens, ou seja, entramos em um ambiente ficcional que ecoa ficção, à medida que vemos seres ficcionais fabricando eles próprios suas personagens.

Ao contrário de Shakespeare que escreveu em um período em que o maravilhoso pode conviver com o real de maneira menos incontestada, como por exemplo, no caso das bruxas em *Macbeth*, Hoffmann escreve suas obras em um ambiente ainda sob a influência Iluminista, ou seja, em um meio intelectual, desconfiado em relação ao maravilhoso, ao irreal e demasiadamente imaginativo. Hoffmann menciona esta questão das limitações imaginativas em *O Pequeno Zacarias, chamado Cinábrio* ao, ironicamente, conceber o Iluminismo não como uma corrente de pensamento, mas como uma espécie de lei que, decretada da noite para o dia, proíbe a existência de todos os seres mágicos.

Outra forma utilizada por Hoffmann para tocar nesta questão das limitações à imaginação, ao mágico e ao maravilhoso, propostas pelo Iluminismo, será a utilização de elementos que simbolizavam o avanço das ciências por influência iluminista contra eles mesmos. Isto é, a partir de objetos que representavam a tecnologia e a ciência iluminista da época, como pontes para mundos mágicos e imaginários. No caso de “O homem da areia” primeiro será a empregada que lhe garantirá que o homem da areia era real e na sequência a ciência alquímica do pai de Nathanael que o colocará em uma situação traumática e paranoica levando-o a viver como se estivesse em constante ameaça. Como no mito bíblico, em que Adão e Eva por provarem da árvore do conhecimento e da vida são amaldiçoados, Nathanael por ter se escondido na sala em que seu pai fazia seus experimentos alquímicos o assiste ser morto, carregando consigo um trauma que o levaria à

morte. A explosão que Nathanael assiste, como resultado de misturas químicas aos seus olhos de criança, é um acontecimento que prova a existência da magia. Ou seja, um experimento científico será o que ratificará na mente de Nathanael a existência de forças sobrenaturais. Algo interessante de ser notado é o fato de que da mesma forma, em *Dom Casmurro*, vagas palavras de um adulto ao menino Bentinho, de que Capitu possuía “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”, de alguma forma lhe farão futuramente achar dissimulação em todos os atos de sua esposa Capitu.

Ainda em *Homem da areia*, um autômato, outro símbolo dos avanços tecnológicos da época de Hoffmann, servirá como porta para um mundo distante da realidade. Uma vez que os autômatos eram bonecos que, por possuírem engrenagens mecânicas, eram capazes de movimentar os braços, pernas, pescoço e boca de maneira a imitar os gestos humanos, acabaram por se tornar símbolos dos avanços científicos, causando a impressão que se estava muito próximo dos ainda hoje imaginados, andróides. Na trama do conto de Hoffmann, a boneca autômata, Olímpia, leva Nathanael a pensar que ela se tratava de uma moça ao ponto de se apaixonar por ela e, naturalmente, ficar horrorizado ao vê-la desmontada. Ao contrário de provar a necessidade e as vantagens das ciências, o autômato, no conto, se torna porta para que Nathanael, mais uma vez, se afunde em um mundo imaginário.

O mesmo se dará no caso de “A Janela de Esquina do Meu Primo” e “Mestre Pulga” (Meister Floh) em que, respectivamente, a luneta e o microscópio que eram símbolos dos avanços tecnológicos e científicos, sejam a porta para mundos imaginários.

Extremamente provocadora será a atitude dos irmãos Grimm que, enquanto membros do corpo de professores universitários, trazem para dentro do ambiente acadêmico e científico da modernidade um tipo de literatura que se pautava em eventos mágicos: os contos de fadas.

No caso de Machado de Assis não será puramente a influência Iluminista que levará à desconfiança em relação ao maravilhoso, ao irreal e, demasiadamente imaginativo, mas o declínio do Romantismo e a ascensão do Realismo.

Retomando alguns preceitos Iluministas e Classicistas, o Realismo além do apelo à realidade e ao palpável irá chamar atenção para os problemas sociais contemporâneos, ou seja, quererá fugir dos longínquos mundos dos românticos,

nos quais a magia existia. Além disso, criará como concepção artístico-literária básica a adoção de uma linguagem mais precisa e que se aproximasse da científica. Como efeito, os enredos Realistas abordarão temas bastante próximos da realidade palpável do leitor como a própria vida na cidade, o mundo contemporâneo, sendo que nas vezes que se lançava a algum tipo de mundo diferente do real, esse deveria possuir seu teor didático, ou seja, alegoricamente explícito como nas fábulas⁴⁷.

O desfecho moralizante ou a moral da história acabam sendo uma forma de se emular na literatura algo próprio do discurso cientificista que é pautado na lógica de, a partir de uma problemática, elaborar uma solução. Isso fica bem explícito nas peças realistas *A Dama das Camélias* (1852) de Dumas Filho e *O Demônio Familiar* (1857) de José de Alencar, que possuem um personagem típico chamado de *raisonneur*, o qual tem a função de expor, didaticamente, a moral da história.

Era também a tentativa Realista de retomar a lógica textual similar à de Aristóteles e Horácio, isto é, pautada na verossimilhança e sem monstros desconexos. A lógica e objetividade textual deveriam tomar o lugar dos devaneios românticos e de sua linguagem assimétrica e exagerada.

Lembremo-nos que Hoffmann e os demais românticos alemães ao se oporem ao Iluminismo e ao Classicismo irão traçar um caminho exatamente contrário ao emprego da lógica científica em textos literários. Não é por acaso que como, afirma Karin Volobuef, “uma parte considerável da produção novelística do romance alemão permaneceu inacabada” (VOLOBUEF, 1999, p. 41), entre eles *Heirich Von Ofterdingen* e *Die Lehrlinge zu Sais* de Novalis e o próprio *Gato Murr* de Hoffmann. Românticos como Schelegel, mesmo ao escrever tratados literários, prefere adotar o aforismo como forma de expressão, a fim de basicamente fugir da forma lógica e direta dos tratados científicos. Os contos de fadas compilados pelos irmãos Grimm, não apenas trazem consigo enredos mirabolantes e cheios de reviravoltas absurdas e eventos mágicos, como não raramente apresentam moralidades finais desconexas com a realidade e nem um pouco pedagógicas ou com uma “moral da história” unívoca.

⁴⁷ Vale lembrar que o emprego desses traços moralizantes nos desfechos tem suas raízes no apreço francês pela Antiguidade Clássica, apreço esse transmitido para os escritores e intelectuais brasileiros. Machado de Assis, por exemplo, possuiu amplo conhecimento de obras da literatura grega e romana. Se esta organicidade Machado aprendeu com Esopo e suas fábulas, dos Antigos nosso escritor também conhecerá a literatura multiforme de Luciano.

O curioso no caso de Machado de Assis é o fato de que em seus primeiros textos, ditos Românticos, se farão mais presentes os enredos lógicos com começo, meio e fim e com a “moral da história” do que nos seus escritos classificados como Realistas. Se tomarmos, por exemplo, o seu primeiro romance, *Ressurreição* (1872), podemos perceber um desfecho bastante fechado, lógico, com inclusive a moral final explícita. *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), por sua vez, considerado iniciador do Realismo no Brasil, não apresenta a lógica narrativa exigida pelos Realistas, nem possui moral final. Ao contrário do primeiro romance de Machado de Assis, *Memórias Póstumas* não será um romance que caminhará para provar uma tese. Desde o início sabemos o seu desfecho, sendo que o romance corre em uma lógica que apenas em partes pode ser resumida com a moralidade que *Brás Cubas* tenta esboçar, ao dizer que não teve filho e não transmitiu a nenhuma criatura o legado da miséria humana. Na realidade, *Memórias Póstumas* é um romance difuso e que em vez de impor uma forma de interpretação, prefere sugerir diversas, tanto que é um dos romances brasileiros mais estudados até hoje.

Helena (1876), outro romance da fase romântica de Machado de Assis, também apresentará um enredo que caminha para um desfecho que traz consigo a moralidade, na qual a heroína acaba por retornar às suas raízes e tudo se organiza. Lógica que Machado de Assis fingirá utilizar em *Dom Casmurro*, com um desfecho em que se tem Bentinho expondo peças de um dossiê para provar que sua mulher havia o traído. Lógica esta fingida, pois, como Helen Caldwell demonstrará, Machado de Assis queria antes criar uma dubiedade quanto à fidelidade ou não de Capitu do que sentenciá-la e ter como desfecho do livro a história de um homem apaixonado que fora vítima da traição de sua esposa com seu melhor amigo.

Inclusive podemos depreender que *Memórias Póstumas de Brás Cubas* na visão de Marise Soares Hansen (1999)⁴⁸ se oporia aos traços românticos do romance *Helena*. Ao que tudo indica foge também ao preceito do Realismo de ordenação do enredo, a fim de se alcançar alguma moralidade.

O que explicaria esta inversão em Machado de Assis é o fato que mencionamos anteriormente de que o Romantismo no Brasil, diferente do que ocorreu na Alemanha, não possuiu o salto imaginativo e libertário estrutural, uma

⁴⁸ “Helena” e “Memórias Póstumas de Brás Cubas”: Romantismo e Paródia

vez que nossos escritores românticos, preocupados em agradar ao seu público, recorreram a um estilo leve, engraçado (VOLOBUEF, 1999, p.394), fácil e lógico. Se tomarmos como exemplo *A Moreninha* (1844), de Joaquim Manuel de Macedo, *O Guarani*, *Iracema*, *Cinco Minutos* e *A Viúvinha* de José de Alencar, romances básicos do romantismo brasileiro, nenhum deles trará o experimentalismo literário e imaginativo que se viu no romantismo alemão de Tieck ou Novalis. Isso porque o romantismo brasileiro vem a reboque do romantismo da França, país em que o Classicismo e o pensamento Iluminista se encontravam enraizados, de tal forma que a estética romântica só conseguiu se infiltrar e ter adeptos legítimos na década de 1830.

Se tomarmos os textos de românticos franceses como Gérard de Nerval (1808 -1855), Théophile Gautier (1811-1872) e Guy de Maupassant (1850-1893) notaremos sim os devaneios oníricos e as mesmas provocações que víamos nos românticos alemães, contudo, o experimentalismo formal e o abandono da lógica textual e adoção de uma moralidade textual difusa será bastante rara. No Simbolismo, em Charles Baudelaire ou Arthur Rimbaud⁴⁹ é possível ver a experimentação formal e a produção de textos que não caminhassem para um desfecho lógico passível de ser resumido, a uma “moral da história”.

Outra forma utilizada por Machado de Assis e E.T.A. Hoffmann para problematizar a questão Realidade e Ficção será por meio de arquitetar personagens que vivem em realidades paralelas. Como já comentamos, ao discutirmos sobre o riso, o gato Murr vive em um mundo paralelo, no qual ele imagina ser digno de respeito por sua erudição e seus escritos. A falta de autocrítica do gato e a sua soberba o levam a possuir uma percepção de mundo distorcida. Além disso, apesar de Murr estar em um mundo real e palpável ele não deixa de ser um gato que fala, escreve e lê somente, existe por meio da ficcionalidade. Ou seja, o gato escritor, por si só, já exige o status de ficcionalidade do romance de Hoffmann, ainda mais pelo fato de que o mundo de sua biografia não apresenta outros elementos mágicos ou surreais. Exatamente como no caso de Brás Cubas que, fora o fato de ele ter escrito sua biografia depois de morto, não temos nenhum outro elemento mágico.

Podemos dizer que, da mesma forma que Murr, Brás Cubas possui percepções de mundo distorcidas, contudo, no caso do personagem de Machado,

⁴⁹ The Courage of Baudelaire and Rimbaud: The Anxiety of Faith. Edward K. Kaplan // The French Review Vol. 52, No. 2 (Dec., 1978), pp. 294-306 // Published by: American Association of Teachers of French

esta distorção vem em um invólucro de ironia e crítica social. Ao contrário do que ocorre com *Dom Quixote* de Cervantes, o gato de Hoffmann, ou mesmo com o personagem Rubião do romance machadiano *Quincas Borba*, nos quais se expõe de maneira explícita o mundo paralelo da realidade em que eles vivem, em *Memórias Póstumas*, as distorções de visão de mundo surgem, por exemplo, na naturalidade que Cubas conta como sentia prazer em humilhar e maltratar os seus escravos. Publicado em 1881, ou seja, alguns anos antes da abolição da escravidão no Brasil, o maltrato de seus escravos, provavelmente fosse algo visto nas ruas do Rio de Janeiro, do século XIX. A crítica de Machado de Assis à escravidão vem na adesão sádica de Cubas à prática escravocrata. Nas palavras de Roberto Schwarz “Brás Cubas Encarna uma classe dominante cínica que idealiza modernidade, mas vive sobre a escravidão” (SCHWARZ, 1992, p.117). Ou seja, o descompasso entre realidade (a crueldade da escravidão e a necessidade de sua abolição) e o fingimento de Cubas e sua classe de que estava tudo dentro dos conformes, quando o mundo europeu no qual esta mesma classe se espelhava, já havia abolido a escravidão há algum tempo.

No caso de “O pequeno Zacharias chamado Cinábrio”, Hoffmann trabalhará com esta dualidade entre real e imaginário ao nos apresentar um personagem que, por meio do encantamento de uma fada, convence a todos de que ele possuía as melhores qualidades. O leitor e alguns poucos personagens poderão perceber o descompasso entre o que pequeno Zacharias realmente era e a ilusão a que os demais personagens estavam expostos.

De maneira geral, tanto em Hoffmann quanto em Machado de Assis veremos um forte apelo ao imaginário e ao irreal. O motivo da viagem tão frequente no romantismo alemão (VOLOBUEF, 1999, p. 46), na obra de nossos dois escritores também se fará presente e da mesma forma tomará ares poéticos e metafóricos. Serão diversas viagens imaginativas a mundos oníricos. Tanto que Machado de Assis iniciará seu *Memórias Póstumas de Brás Cubas* citando o Xavier Maistre e seu livro *Viagem ao redor do meu quarto* (1843), no qual o narrador, deliberadamente, propõe suas viagens imaginárias. Hoffmann, por sua vez, remeterá em umas das primeiras passagens de *Gato Murr*, ao 'Viagem sentimental pela França e Itália'(1768) que apesar de mencionar a Itália no título deixa ao leitor a tarefa de imaginá-la, pois conta apenas o trecho de sua viagem à França.

Na linhagem de escritores excêntricos o apelo pela liberdade imaginativa pode ser encontrado em Luciano e seu “História verdadeira”, no qual o narrador explicitamente diz que irá contar uma história que não viu, que, de fato, não ocorrera e que ninguém a contou, acrescentando ainda a ela coisas que não existem ou não podem existir. Outro exemplo encontramos em *Anatomia da Melancolia*, de Robert Burton, na qual o narrador diz que sua proposta no livro será falar de lugares que mesmo não tendo conhecido já viu mapas e cartões, o que lhe daria o respaldo para imaginar que já fora até eles. Também em *Dom Quixote* e na fala do narrador de que mesmo ele não conhecendo a língua árabe, as histórias de seu herói haviam sido escritas e ele as iria reformular, pois não havia gostado da tradução. Em “Crime e Castigo”, Dostoievski insere vários episódios que não se sabe se tratam de realidade ou surtos paranoicos de Raskólnikov como, por exemplo, o pesadelo em que ele abraça e beija a carcaça ensanguentada de uma égua, espancada por um grupo de bêbados. Outros irão mais longe, como é o caso do também russo Gogól, onde o nariz de um personagem toma vida própria e caminha pelas ruas de São Petersburgo. Da mesma forma Kafka, em “Metamorfose” trará para um ambiente comum, um personagem que simplesmente se transforma em um imenso inseto.

O tom imaginativo e mágico nas obras de nossos dois escritores, inclusive, será responsável por chamarem a atenção do público e da crítica. Muito do sucesso de *Memórias Póstumas* e dos contos de Hoffmann será devido a despertar curiosidade que suas mirabolantes histórias incitam no público leitor. Por outro lado, este mesmo tom imaginativo resultou, por vezes, em reações não muito amigáveis. Por exemplo, alguns dos contemporâneos de Hoffmann como Jean Paul, considerou “Princesa Brambilla” um devaneio sem limites (VOLOBUEF, 2011, p.59). O mesmo se dá em relação à opinião esboçada por Goethe e Walter Scott sobre Hoffmann de que sua obra não passava de excessos da fantasia (HALDANE, 1998, p.S/N). Machado de Assis, da mesma forma, receberá críticas ao tom imaginativo de sua obra. Silvo Romero (1897) considerou que não combinava com um funcionário do governo escrever obras que tratassem de cenas horripilantes e mirabolantes.

Hoffmann em “Notícias acerca dos mais recentes sucedidos ao cachorro Berganza” (Nachricht von denneuesten Schicksalen des Hundes Berganza) apresenta dois cachorros que conversam sobre temas diversos. Em “Filosofia de

um par de botas” (1878) de Machado de Assis, temos o diálogo entre dois pares de botas velhas. Em ambos os diálogos se nota forte apelo alegórico, mas não deixam de representar saltos imaginativos de nossos escritores.

Para citar mais alguns dos contos de Machado de Assis, em que a liberdade imaginativa ganhará espaço, há “O país das quimeras” (1862) e “Uma excursão milagrosa” (1866) que se passam em ambientes propriamente mágicos e imaginários. No conto, “O anjo das donzelas”, uma personagem recebe a visita de um anjo em um sonho, e acorda com um objeto que lhe é entregue por este ser sobrenatural. Em “O Anjo Rafael”, um homem acredita ser um ser celestial. Em “A vida eterna”, um grupo de pessoas havia descoberto em num antigo pergaminho egípcio uma forma de viver eternamente. No conto “O capitão Mendonça” um personagem é capaz de produzir autômatos impecáveis com inteligência própria. Em “A decadência de dois grandes homens” um estranho senhor se transforma em um rato e é devorado por um gato. Nos contos “O imortal” e “Rui de Leão” encontramos personagens que vivem por centenas de anos. Em “Uma visita de Alcebiades”, o antigo historiador ressuscita mais de 2000 anos depois da sua morte.

O mesmo se dá em relação às obras de Hoffmann em que situações mirabolantes a todo tempo irão surgir. Em *Os Elixires do Diabo* (1816) (*Die Elixiere des Teufels*), o frade Medardus toma uma poção mágica capaz de lhe dar vida eterna. Em *Cavaleiro Gluck: Uma lembrança do ano de 1809* (Ritter Gluck. Eine Erinnerung aus dem Jahre 1809), o compositor Christoph Willibald Gluck (1714-1787) morto há décadas aparece para uma personagem. No conto “Don Juan”, um personagem convive com uma cantora que havia morrido.

Em outros casos nossos escritores irão provocativamente misturar imaginação e realidade como no caso da passagem de *Esaú e Jacó* em que Machado de Assis uniu metáfora e realidade em uma cena ao narrar a euforia do casal Santos, depois de receberem a notícia de que teriam um bebê:

A estatueta de Narciso, no meio do jardim, sorriu à entrada deles, a areia fez-se relva, duas andorinhas cruzaram por cima do repuxo, figurando no ar a alegria de ambos. A mesma cerimônia à descida (ASSIS, 1992, p.890)

A poética metamorfose do ambiente ao redor do casal apaixonado é tão intensa que nos faz pensar em românticos alemães como Novalis em *Hyazinth und Rosenblütchen*, que como observa Karin Volobuef “cria uma realidade estilizada em que a paisagem reflete diretamente o estado de espírito do indivíduo” (VOLOBUEF, 1999, p. 109). Interessante observar como Machado de Assis utiliza esta estilização romântica justamente em uma passagem em que os personagens estão entregues a um mundo propriamente imaginativo, inclusive, similar àquela passagem que já citamos anteriormente em que Brás Cubas imagina longamente como seria prazeroso ter um filho. À medida que o casal Santos se encontra extremamente feliz e sente que tudo ao redor corresponde aos seus espíritos, Machado de Assis, em vez de dizer como eles se sentiam, prefere lançar mão de uma metáfora.

Em *Klein Zachs*, o jovem artista Baltasar, não acostumado a viver em mundo que recentemente havia proibido a existência de magia, fadas e os seres mágicos, procura entre os elementos da natureza a magia escondida admirando, por exemplo, o fato de que pequenas sementes fossem capazes de fazerem brotar imensas árvores. Esta busca pela magia em minúsculos detalhes da natureza dramatiza algo comum entre os românticos alemães como forma de escapar daquilo que Volobuef chama de “banalidade e a monotonia do cotidiano” (VOLOBUEF, 1999, p. 111).

Nota-se que em textos de Machado e Hoffmann um mesmo campo temático, que seria uma espécie de “magia do surgimento da vida”. Será a possibilidade de Cubas ser pai que lhe colocará em um estado leve, quase mágico, e lhe fará suspender seu ar cético e imaginar diálogos com o embrião. Da mesma forma, a gestação em *Esaú e Jacó*, que primeiro colocará o casal Santos em estado de sublimação e depois fará Natividade, a mãe gêmeos, recorrer a uma cabocla vidente para saber sobre o futuro dos meninos. O marido, por sua vez, consulta um médium espírita. Igualmente será a germinação de uma pequena semente que reconfortará Baltazar do conto de Hoffmann, sobre a perseverança de algum tipo de magia no mundo.

De certa forma, a “magia da vida” servirá de mote nos casos *Os Elixires do Diabo*, “A vida eterna”, “O imortal” e “Rui de Leão”, à medida que todos eles tratam de fórmulas mágicas de se manter vivo. Já em “Uma visita de Alcebíades” e “Ritter Gluck” a magia será a partir dos retornos à vida. Em “Don Juan” a arte e a música

parecem ter dado algum tipo de sobrevida à cantora e permite o protagonista do conto senti-la viva por mais uns instantes depois da sua morte. Em “Quebra-nozes e o rei Rato”, Marie atravessa o guarda-roupa e chega a um mundo mágico.

Em “O homem da areia” e “O autômato”, de Hoffmann, o mote será a recriação ou a imitação da vida por meios mecânicos, o que também se dará no conto de “Capitão Mendonça” de Machado de Assis, com a diferença que neste último caso a vida humana será criada por meio de misturas químicas⁵⁰.

Essa correlação entre a própria vida como um acontecimento em si mágico, que vemos recorrente nos textos de Machado e Hoffmann pode ser pensada, metaforicamente, como refrataria de suas percepções de escritores acerca da literatura. Da mesma forma que a magia surge como espécie de condição da vida, a liberdade imaginativa e a magia seriam condições *sine qua non* para a existência da literatura.

Em uma comparação paralela com o efeito que o surgimento da vida fará com que Baltasar retome um pouco de esperança na magia, fará com que Brás Cubas deixe seu pessimismo de lado e que o casal Santos perceba tudo ao seu redor, de forma mais lírica. A literatura, na concepção de Machado de Assis e Hoffmann, também deveria ser produzida com essa mesma potencialidade. A magia que pode driblar a morte e dar sobrevida também pode dar força e vitalidade à literatura.

⁵⁰ Lembrando que neste conto o protagonista expõe que toda a experiência que ele vivera lhe fazia se sentir em “um conto fantástico de Hoffmann” (ASSIS, 1973, p.191). Sendo que, de fato, o conto lembra muito “O homem da areia” até mesmo por conter uma cena de uma personagem que fora criada artificialmente pelo Capitão Mendonça e que tem seus olhos removidos, assim como acontece com Olímpia no conto de Hoffmann.

Metalinguagem e Metaliteratura

A conexão entre nossos dois escritores e por consequência aos demais, da tradição de escritores excêntricos, com as questões metaliterárias acaba por ser inevitável. Isso porque, nesta longa sequência de escritores que presaram pelo excentrismo literário, as reflexões sobre o próprio fazer literário no próprio texto literário acabaram sendo um dos seus principais meios de divulgação de concepções de literatura que fugissem da normalidade literária.

A metalinguagem nas mãos dos escritores excêntricos se tornou uma de suas armas para discutir o status da literatura, enquanto arte. Até mesmo porque a metaliteratura vai contra os pressupostos clássicos de Platão, pois chama para o texto seu status enquanto ficcional.

O crítico Ramón Pérez Parejo, em *Metapoesía y crítica del lenguaje* (2002) argumenta que metalinguagem é algo constante em nossa cultura, pois existe uma necessidade não só das artes, mas também das ciências de falar sobre si mesmas. Em primeira instância, metalinguagem é uma linguagem que toma como objeto a própria linguagem, de maneira que esta definição faz referência a campos diversos. Uma discussão conceitual, um esclarecimento do significado de determinada palavra, código ou símbolo são todas atividades metalinguísticas⁵¹.

Ou seja, pensar em metalinguagem não implica em pensar especificamente em literatura. Mesmo quando ao se tratar especificamente de literatura existem vários níveis metalinguísticos. Como nos explica Pérez Parejo (2002, p.116-17), se baseando em Sánchez Torre (1993), pode-se conceber um primeiro nível metalinguístico literário referente às discussões conceituais e linguísticas no interior do texto literário, as quais servem para garantir a comunicação. Da mesma forma, existe o nível metatextual que desempenharia a função de expor questões da própria composição textual, sobre o processo de criação e disposição do texto. Por último, o nível metaliterário, que seria identificado pela tematização e a reflexão sobre a própria literatura. Temas como a crítica da linguagem literária e poética, a crítica do próprio jogo ficcional, a inspiração, a questão da autoria e da atividade artística entrariam neste íterim metaliterário. Como os dois primeiros termos (metalinguagem e metatextualidade) são, demasiadamente, amplos Pérez Parejo

⁵¹ Barthes, Foucault, Benveniste e Jakobson refletiram sobre isto.

sugere que à medida que estão presentes na literatura para fazer reflexões sobre a própria literatura, podem ser deduzidos ao conceito de metaliteratura ou metalinguagem literária.

Para além desta discussão conceitual, Pérez Parejo nos ajuda a pensar acerca dos efeitos e intuítos das posturas metaliterárias. Um efeito básico, nesse sentido, seria o reconhecimento por parte do leitor, da própria ficcional textual, pois à medida que uma obra literária se sujeita a discutir ela mesma, enquanto obra literária, chama a atenção para o fato de que tipo de produção se trata: uma produção essencialmente ficcional.

Nesse sentido, por exemplo, o encontro de Dom Quixote com seus próprios leitores, na segunda parte do seu livro chama a atenção do leitor à ficcionalidade textual inerente àquele texto. Nas palavras de Pérez Parejo

A metaliteratura surge como resposta a uma definitiva suspeita sobre o significado unívoco dos textos, criando neles um aparato teórico que interroga decisivamente uma leitura ingênua e inocente. De tal maneira, a metaliteratura cria uma ambiguidade intencional ao significado do texto e o enriquece (2002, p. 122)

À medida que a obra se volta para si mesma acaba por se manifestar como reflexo de todo seu conjunto (PÉREZ PAREJO, 2002, p.117).

Extremismos como o cubismo e a arte abstrata significam a autonomia do objeto estético sobre a realidade empírica, assim como a metapoesia e a metaliteratura consistem em uma autonomia verbal e literária em relação à realidade (PÉREZ PAREJO, 2002, p.121)

À medida que a metaliteratura significa a recusa da mimese convencional ela está a dois passos da tradição de escritores excêntricos, os quais da mesma maneira operacionalizarão suas obras de forma a se opor à mimese literária convencional. Isso nos ajuda a entender a recorrência de recursos metaliterários nas obras de escritores excêntricos.

Agora, nos voltando a Machado de Assis e E.T.A. Hoffmann percebemos que ambos terão na metaliteratura a base de boa parte de seu excentrismo literário.

Machado de Assis em *Memórias Póstumas* lidará das mais diversas formas com os recursos metaliterários. A tendência metaliterária de Machado de Assis já vem exposta em sua vontade de deixar registrada na apresentação do livro o

questionamento: “As Memórias Póstumas de Brás Cubas são um romance?”. Ao trazer à tona este questionamento, Machado de Assis expõe e chama a atenção para a própria ficcionalidade do livro. Contudo, como quem se diverte com o questionamento, o autor prefere não responder à pergunta diretamente, dizendo que como já respondeu o defunto Brás Cubas que sim e que não, ou seja, que seria um romance para uns e não para outros.

Obviamente, somente um estudo profundo poderia dizer qual seria o significado exato de que o termo Romance está sendo usado no contexto em que escreve Machado de Assis. Contudo, podemos inferir dois caminhos interpretativos para o uso do termo “Romance” no contexto do questionamento apresentado em *Memórias Póstumas*. O primeiro deles, como algo em oposição à ideia de realidade, ou seja, como sinônimo de ficcional. Nesse sentido a pergunta “As Memórias Póstumas de Brás Cubas são um romance? ”, pode ser pensada como um questionamento vindo de um leitor que deseja saber se aquela obra carrega algo que “realmente” tenha ocorrido ou se toda a história não passa de invenção de Machado de Assis. O que reforça essa ideia são os dizeres de Cubas de que “gente grave achará no livro umas aparências de puro romance”, ou seja, para alguns o livro não passará de uma série de invenções imaginativas, sem par com a realidade.

Por outro lado, o termo Romance no contexto da pergunta “As Memórias Póstumas de Brás Cubas são um romance? ”, pode ainda ser pensado como um questionamento referente ao próprio gênero literário da obra em questão. Nesse caso, o questionamento estaria relacionado a uma dúvida do leitor, se poderia considerar aquela obra um romance, uma vez que, com tantas nuances e experimentalismo literários, o livro em nada se parecia com as demais obras assim denominadas no período. Sendo que para esta segunda possível interpretação do termo romance há, também respaldo, nas palavras de Cubas que diz que “gente frívola não achará nele o seu romance usual”, ou seja, que àqueles acostumados com o lugar-comum literário aquele seria um romance estranho.

Independentemente do sentido que o termo “romance” está sendo usado nesse contexto, o fato mais importante a ser notado aqui é como Machado de Assis busca pôr no centro da atenção dos leitores a própria questão literária, seus limites, sua execução, seu funcionamento. Mais do que isso, Machado de Assis, ao discutir o tema literário, busca deixar clara a sua perspectiva excêntrica em relação à

literatura. Ora, dizer que “gente frívola não achará nele o seu romance usual” é o mesmo que dizer que o seu romance não busca ser usual, tão pouco satisfazer os frívolos e fúteis leitores medianos.

Analisando o quadro geral da literatura no Brasil, de meados do século XIX, a proposta excêntrica literária de Machado de Assis caminhava, quase que de forma autônoma, pois salvo casos isolados como Álvares de Azevedo, não havia algum tipo de corrente literária nesse sentido. Fato esse explicaria Machado de Assis ter publicado seus primeiros escritos com tom excêntrico literário, com pseudônimos no início de sua carreira, só vindo a assinar um texto que fugia às normas literárias, quando já se encontrava estabelecido entre os grandes escritores do seu tempo, isto é, em 1881 quando publica *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Algo similar ao ocorrido com *Viagem sentimental* (1768) que fora publicada pelo “Pastor Yorick” e somente depois da resposta positiva do público e extinta a ameaça de que o autor poderia sofrer punições, que Sterne admitiu ser ele o escritor do livro.

Um cenário bem diferente do Brasil é o encontrado por Hoffmann na Alemanha. O próprio caráter revolucionário romântico alemão em relação às normas literárias vigentes propiciou a Hoffmann a possibilidade de caminhar mais livremente em sua empreitada excentrista. Na realidade, Hoffmann procurou ir além dos demais românticos, atingindo limites mais distantes que os demais escritores do período.

Apesar dessas diferenças situacionais entre um país e outro, Machado de Assis e Hoffmann se utilizarão de recursos metaliterários em prol de uma literatura contrária ao convencionalismo.

Nesse sentido, a união entre anseio excêntrico romântico e o uso de recursos metaliterários resultou na chamada ironia romântica. Teorizada por Schlegel, a ironia romântica previa a avaliação por parte do autor, de si mesmo, de sua obra e de seu público. Em outras palavras, exigia do autor um exercício literário crítico e consciente. Consciência esta que deveria não somente ser tomada como pressuposto composicional, mas também ser demonstrada ao público leitor por meio de estruturas metaliterárias.

Decorrente do próprio individualismo romântico, a ironia romântica pode ser definida como “determinada escritura poética que sinaliza, dentro do texto, a presença de seu autor” (VOLOBUEF, 1999, p. 91). Ou seja, por si só o romantismo

com sua tendência individualista já se predispõe ao exercício metaliterário. Contudo, além desta predisposição egocentrista romântica, a metalinguagem dentro do romantismo servirá para “a destruição da ilusão de realidade para o leitor – o que certamente se opõe aos ditames da estética classicista” (VOLOBUEF, 1999, p. 95), em outras palavras, servirá como uma forma dos românticos fugirem do lugar-comum literário e explicitarem este seu desejo excentrista.

Na obra de Hoffmann a tendência metaliterária virá, portanto, a reboque do individualismo e da ironia romântica, trazendo para sua obra (da mesma forma que Machado de Assis) a fuga de princípios literários usuais.

No romance *Gato Murr* fica claro na própria explicação da estrutura do livro feita por Hoffmann, enquanto “editor” do livro. Embora seja comum, ou melhor, inerente, a prefácios e notas ao leitor, a presença de comentários metaliterários no caso desse romance de Hoffmann, a sua nota explicativa não é senão parte integrante da própria ficcionalidade do romance. A nota que deveria ser um diálogo entre o escritor (real de carne e osso) e o leitor, no caso do *Gato Murr* é tão ficcional quanto às demais páginas do livro, ao ponto do próprio Hoffmann, ao final do seu comentário, dizer ao leitor que ele mesmo teve a oportunidade de conhecer pessoalmente o gato Murr.

Essa quebra de limites entre realidade e ficção e o ato de Hoffmann se jogar dentro da obra como um personagem que acaba por gerar um efeito metaliterário que, assim como no caso de Machado de Assis, coloca no centro da discussão questões próprias da literatura. Também, busca instigar o leitor e provocar questionamentos sobre os limites e exigências de ficcionalidade e realidade dentro da literatura.

Se o comum e normal seria que no prefácio o escritor se apresentasse enquanto sujeito físico, inventor da obra, distinto dos sujeitos ficcionais abordados pela obra, Hoffmann prefere inverter esta ordem e se colocar dentro da sua própria ficcionalidade.

Em *Princesa Brambilla*, Hoffmann se utilizará de técnicas metaliterárias diferentes, mas com o mesmo intuito de confundir os limites de realidade e ficcionalidade. Podemos ver essa tendência do livro nos comentários dos personagens que se reconhecem enquanto personagens ficcionais e comentam que “o escritor que nos inventou ao qual, caso queiramos realmente existir, devemos permanecer úteis” (Hoffmann, 1979, p.311 apud: VOLOBUEF, 1999, p.

98). Mais do que apenas apresentarem a consciência de seu status de seres ficcionais, os personagens demonstram ter consciência de que precisam ser “úteis” para o enredo do livro, a fim de que continuem existindo.

A ideia de utilidade ou de função das personagens levantada pelo próprio personagem de Hoffmann nos faz pensar sobre a própria função que possui este tipo de interposição em meio à história. Primeiramente tem a função de fugir ao que é normalmente esperado em uma obra literária, isto é, que as personagens estejam cientes de que são seres ficcionais. Ou seja, em primeiro lugar, foge ao que se espera em uma obra literária e, em segundo lugar, expõe algo óbvio, mas nem sempre apresentado ao leitor de forma tão clara: o autor ao lidar com as suas personagens sempre o faz de acordo com uma lógica na qual cada personagem tem sua função. Em outras palavras, Hoffmann tenta chamar a atenção para o fato de que a literatura é arquitetada de acordo com princípios conscientes do autor, não apenas fruto de mera imaginação solta e inspiração dele.

Hoffmann no conto “Janela de esquina de meu primo” transforma a própria escrita literária em tema. “A Janela de esquina de meu primo” conta a história da visita que um jovem faz ao seu primo adoentado. Do alto de um apartamento, com visão da praça berlinense *Gendarmenmarkt*, o primo adoentado passa o conto todo demonstrando ao parente como busca na multidão alguns personagens para inventar suas histórias. O procedimento exposto por ele, basicamente é o de avistar alguém e imaginar uma história para aquela personagem. De acordo com o seu método composicional, a realidade serve como ponto inicial para, então, poder construir seu mundo ficcional.

Em outras palavras, esse conto é propriamente um *Workshop* literário, pois somos colocados - como o próprio primo mais jovem – em uma posição de quem assiste a uma aula de como a capacidade de observação artística funciona, não apenas de forma passiva, mas principalmente de forma criativa.

Perspectiva que encontramos par nos princípios serapionicos (Serapionisches Prinzip) que foram escritos por um grupo de escritores formado por, além de Hoffmann, nomes como Friedrich de la Motte Fouqué e Adelbert von Chamisso. Basicamente, tais princípios previam “a exploração do aspecto insólito da realidade” (VOLOBUEF,1996, p.63). O que fora exposto, em um primeiro momento por Hoffmann e seu grupo de escritores de forma teórica, no conto “A Janela de esquina de meu primo” é apresentado sob a forma de uma história.

No conto “Um cão de lata ao rabo”, Machado de Assis também tematiza a produção literária ao simular um concurso de escrita sobre o tema que dá título ao conto. Com as seguintes palavras, Machado de Assis apresenta as produções resultantes do concurso literário ficcional,

Para que o leitor fluminense julgue por si mesmo de tais méritos, vou dar adiante os referidos trabalhos, até agora inéditos, mas já agora sujeitos ao apreço público. (ASSIS, 1992, p.452)

Após esta explicação, o leitor tem três histórias sobre o tema “Um cão de lata ao rabo” e mais nenhum comentário do narrador. Este estratégico desaparecimento da voz do narrador acaba por colocar o leitor a ocupar a posição de um júri literário. Como júri, o leitor acaba se vendo obrigado a notar questões literárias relacionadas a técnicas, estilo e imaginação de cada um dos três textos. Um exercício metaliterário que é ainda completo com a classificação dada pelo narrador aos três contos, de que o primeiro teria estilo “antitético e asmático”, o segundo estilo “*ab ovo*” e o terceiro estilo “largo e clássico”. A própria proposição ao leitor lidar com esses termos já provoca uma reflexão metaliterária, pois instiga a se refletir sobre a classificação ao realizar a leitura.

Da mesma forma que Hoffmann em *Princesa Brambilla* convida o leitor a perceber o *back stage* de sua obra, ao apresentar personagens que discutem a necessidade de serem úteis ao autor para continuarem na história, nesse conto Machado obriga o leitor a realizar uma leitura técnica de três contos. Sendo que é a metalinguagem que permite a ambos os autores realizar tais feitos.

Retornando para o romance *Gato Murr*, de Hoffmann, podemos notar nele também um grande esforço do autor para tematizar a própria literatura. Primeiramente, temos o próprio Murr que deseja ser intelectual e vive escrevendo poemas, sendo que muitos desses são incluídos ao corpo do texto da biografia do gato. O efeito aqui é bastante similar ao incitado por Machado de Assis em “Um cão de lata ao rabo”, pois permite ao leitor entrar em contato com a produção literária de personagens ficcionais.

Como discutimos no tópico “O riso de deboche em gato Murr”, a proposta de Hoffmann em relação a Murr é construir uma personagem com traços caricatos e ridículos. Nesse sentido, os poemas de Murr surgem como uma forma de ajudar a compor o quadro cômico de um gato esnobe e presunçoso que aprendeu a escrever.

No decorrer de sua biografia o gato Murr nos apresenta cinco poemas:

- 1 - "Sehnsucht nach dem Höheren"(Saudade do que é alto)
- 2 - "Was ist's, das die beengte Brust"(Que aperto é este no peito?)
- 3 - "Glosse" (Glosa)
- 4 - "Rauschende Wälder, flüsternde Quellen"(Murmurantes bosques, sussurrantes fontes)
- 5 - "Was wandelt horch!"(O que anda por aí? escuta!)

Alguns são curtos, como "Was ist's, das die beengte Brust"(Que aperto é este no peito?) que possui nove versos, outros mais extensos como "Glosse" (Glosa) que possui quatro estrofes de dez versos. Todos os poemas obedecem à estrutura rítmica bastante coerente com as linhas do romantismo alemão⁵².

"Glosse", por exemplo, se refere a uma forma poética fixa, difundida e praticada pelos irmãos August Wilhelm Schlegel e Friedrich Schlegel e por Ludwig Tieck, alguns dos maiores nomes da poesia romântica alemã. Oriunda da Espanha, a *glosse* é caracterizada por um mote prefixado, de quatro versos que são retomados e reinterpretados ao final das próximas quatro estrofes de dez versos cada uma. O poema "Glosse" de Murr é iniciado pelo mote

Liebe schwärmt auf allen Wegen, Freundschaft bleibt für sich allein, Liebe kommt uns rasch entgegen, Aufgesucht will Freundschaft sein.	O amor é encontrado em todos os caminhos, A amizade é algo separado. O amor vem-nos rapidamente, Acima de tudo quer estar a amizade
--	--

(HOFFMANN, 1922, p. 70)

Como é comum em uma *glosse*, os versos que compõe o mote são de outro escritor, nesse caso de Goethe⁵³. Sendo que cada um desses versos é repetido ao final das estrofes seguintes:

1. Schmach tend wehe, bange Klagen,
2. Hör ich überall ertönen,
3. Ob den Sinn zum Schmerz gewöhnen,
4. Ob zur Lust, ich kann's nicht sagen,
5. Möchte oft mich selber fragen,
6. Ob ich träume, ob ich wache.
7. Diesem Fühlen, diesem Regen,

⁵² Princípios de precisão rítmica do romantismo alemão descritos em *Conceitos Fundamentais da Poética* de Emil Staiger. (STAIGER, 1972, p. 19).

⁵³ Hartmut Steinecke em "E.T.A. Hoffmanns und Goethe – Parodie oder Hommage?", defende a ideia de que esta citação não se trataria de uma paródia depreciativa aos versos de Goethe, mas uma homenagem. De fato, não deixa de ser uma homenagem, mas uma homenagem cômica por vir de um gato.

8. Leih' ihm Herz die rechte Sprache;
9. Ja im Keller, auf dem Dache,
10. Liebe schwärmt auf allen Wegen!

(HOFFMANN, 1922, p.71)

Além da adequação do poema à forma fixa de estrofes da *glosse*, há ainda uma notável preocupação rítmica. A repetição sonora de “gen” e “nen”, ao final de quase todos os versos e as anáforas do segundo e terceiro verso da palavra “Ob” e no sétimo verso da palavra “Diesem”, demonstram o empenho rítmico do poema e nos permitem vislumbrar algo bastante similar ao que o teórico Emil Staiger (STAIGER, 1972) descreve como tendência lírica romântica de aproximar poesia e música e de envolver com poesia e com a musicalidade.

Ou seja, os poemas do gato carregam consigo vários elementos que se aproximam de outras composições poéticas do período, contudo, o próprio fato de terem sido escritos por um gato distorce todo o sentido deles, os transformando em meras composições ridículas.

No caso de “Glosse”, trata-se de um poema de Murr em homenagem ao seu grande amigo Ponto, o cachorro *poodle* de um professor, amigo de seu dono. Ou seja, trata-se de um poema escrito, por um gato dedicado, a um cachorro e que se utiliza de versos de Goethe como mote.

Como se nota, a tematização da literatura, nesse caso, tende a instigar uma reflexão dos limites da literatura enquanto arte ou enquanto mero capricho. Para Murr, não existe nenhum compromisso seu com a literatura, ele somente escreve seus poemas como forma de autopromoção.

Levanta também a questão de que aprender técnicas literárias simples, citar poemas, fazer rimas qualquer um pode fazer, até um gato doméstico. Algo que fica mais evidente no poema “Was ist's, das die beengte Brust” [Que aperto é este no peito?]. Aqui Murr também atenta para o esquema de rimas, ao seguir o esquema ABBACDCCD:

1. Was ist's, das die beengte Brust,
2. Mit Wonnenschauer so durchbebt,
3. Den Geist zum Himmel hoch erhebt,
4. Ist's Ahnung hoher Götterlust?
5. Ja — springe auf, du armes Herz,
6. Ermut'ge dich zu kühnen Taten,
7. Verwandelt ist in Lust und Scherz,
8. Der trostlos bittere Todesschmerz,

9. Die Hoffnung lebt — ich rieche Braten!

(HOFFMANN, 1922, p.126)

Se em “Glosse” a mistura desproporcional entre alta literatura (Goethe) e a reflexão sobre a amizade entre um cão e um gato suscita incômodo, em "Was ist's, das die beengte Brust" [Que aperto é este no peito?], o seu absurdo desfecho expõe a que níveis de futilidade um poema pode chegar nas mãos de um sujeito sem sensibilidade literária e artística.

O questionamento inicial “Que aperto é este no peito?”, primeiramente, traz a ideia de angústia e perplexidade perante uma sensação que, de acordo com o eu poético, eleva o espírito ao céu (v.3) e faz seu pobre coração saltar (v.5). Sendo que, o motivo de toda esta angústia, dor e sofrimento é explicado no último verso do poema, momento no qual descobrimos que aquilo que fazia o gato pensar nos tempos amargos da morte (v.8), mas ao mesmo tempo o proporciona diversão, alegria e prazer (v.7) não passa de um assado (v.9). Ou seja, o cheiro de carne assada que inspira este poema. Todo o sofrimento do gato é motivado pela fome que lhe é despertada pelo cheiro de carne assada.

A ideia absurda de escrever um poema que relate suas sensações diante de um assado faz com que o poema, como um todo, se transforme em uma piada. O empenho rítmico e as imagens formadas nos versos iniciais, com o verso final, se desmorona, o apuro técnico e lírico dos versos que contrasta com a banalidade do tema, gera um efeito cômico. Em outras palavras, a ingênua mistura de matérias, assim como em “Glosse”, faz com que o poema se torne ridículo. O atenuante é que, em "Was ist's, das die beengte Brust" [Que aperto é este no peito?], o efeito cômico não depende tanto do contexto geral do romance, ele é caricato por si só.

Como vimos, a exposição da produção literária ao leitor, no caso do romance de Hoffmann, surge como um recurso metaliterário de Hoffmann para reforçar a estupidez do gato Murr e seu espírito burguês, em relação às artes. O gato, mesmo tendo dominado as técnicas e métricas românticas está preso à sua condição de felino, condição esta que por mais que tente não pode esconder.

Machado de Assis tem um conto chamado “A chinela turca”, no qual a literatura é tematizada com um intuito similar a este de Hoffmann, de denunciar a maneira superficial que a literatura era, muitas vezes, tratada por aqueles que a viam como forma de autopromoção. Nesse conto, Duarte, que se preparava para ir a um baile encontrar a dona dos “mais finos cabelos loiros e os mais pensativos

olhos azuis que este nosso clima, tão avaro deles, produzira”, recebe a visita do Major Lopo Alves, um militar reformado que ao final da vida resolvera escrever peças teatrais. Desejando que Duarte o ouça ler sua história, esse o impede de sair. Contudo, tão desinteressante é a peça de Alves que nosso personagem dorme durante a leitura e tem um incrível sonho com muita aventura. Machado de Assis nos poupa da, provavelmente, entediante peça do Major para nos narrar os sonhos de Duarte e nos apresenta um conto muito divertido, pois a personagem somente acorda quando o Lopo Alves acaba de ler sua peça e inicia um diálogo

- Então! Que tal lhe pareceu?
- Ah! Excelente! Respondeu o bacharel, levantando-se.
- Paixões fortes, não?
- Fortíssimas. Que horas são?
- Deram duas agora mesmo. (ASSIS, 1962, p.300)

O conto termina com Duarte agradecendo o sonho que tivera

Ninfa, doce amiga, fantasia inquieta e fértil, tu me salvaste de uma ruim peça com um sonho original, substituíste-me o tédio por um pesadelo: foi um bom negócio. (ASSIS, 1962, p.300)

Como no caso de Murr, a tematização metaliterária, neste conto de Machado, serve como uma crítica à tendência de se querer virar escritor, poeta ou dramaturgo sem que se tenha o empenho necessário para tanto. Como se essas atividades fossem apenas frutos de talento ou autocrítica. Ou seja, mais uma vez encontramos Machado e Hoffmann, por meio da metalinguagem, demonstrando seus posicionamentos em relação à literatura e à criação literária.

No que se refere à biografia de Kreisler, encontramos uma passagem curiosamente similar a esta que a personagem de Machado de Assis enfrenta. Assim como Duarte de “A chinela turca”, um Tenente com anseios artísticos expõe para Kreisler e Abraham um trecho de uma peça com motivos bélicos que ele se dedicava a escrever. Mestre Abraham se espanta com a paciência de Kreisler em ouvir uma péssima peça, mas ao final entende a ironia de Kreisler, em vez de censurar, encorajar o Tenente a continuar escrevendo-a. Kreisler se explica dizendo “Ah! De que serviria semelhante conselho? ” (Hoffmann, 2013, p.106) de que a peça era morosa e longa, sendo que se tratava de um sujeito sem talento algum e orgulhoso para aceitar uma crítica. Kreisler prefere escutá-la, até mesmo porque durante a leitura tem um devaneio em seus pensamentos se lembrando de

sua infância e de seu tio. Como em “Chinela turca” de Machado de Assis em que Duarte é obrigado a escutar uma morosa leitura de uma peça escrita pelo também militar Major Lopo Alves e acaba caindo no sono e tendo um sonho bastante interessante, Kreisler se perde em seus pensamentos e memórias e vê-se livre da entediante leitura da peça do Major.

Outra tendência metaliterária de Machado e Hoffmann se dará no âmbito da própria reflexão sobre o texto escrito, em meio à narrativa. Como havíamos comentado anteriormente, é muito comum que os escritores, na apresentação de um livro, tratem de algumas reflexões sobre a própria composição da obra. No caso de Machado e Hoffmann, ambos seguindo o exemplo de outros escritores excêntricos.

No uso desse tipo de recurso, temos Sterne como um dos casos mais extremados. Em seu *Tristram Shandy*, Sterne ao arquitetar um personagem que tem como intuito tentar narrar a sua vida em tempo real, ou seja, a cada hora passada da sua vida, o leitor gastaria uma hora para ler. Fadado ao fracasso, Tristram Shandy passa a maior parte do livro comentando e discutindo maneiras de como fazer para que seu plano funcionasse.

Na antiguidade, de acordo com Sá Rego (1989), Luciano já comentava em meio às suas obras sobre seu estilo antidiscursivo, fragmentário e constituído de construções frasais curtas (SÁ REGO, p. 49).

Um caso bastante notável desse tipo de comentário metaliterário em Hoffmann faz-se presente no conto “O homem da areia” (Der Sandmann), o qual se inicia com cartas trocadas entre Natanael, sua noiva e um amigo, até o momento em que as cartas são interrompidas e um narrador se apresenta e explica que depois de tratar das três cartas, decidiu ele mesmo narrar a história.

Acompanhada dessa troca narrativa, Hoffmann apresenta a exposição dos motivos que levaram o narrador a ter iniciado a narrativa daquela forma. De acordo com o narrador ele ficara em dúvida a respeito de como iniciar a história, hesitando entre três estilos. Um primeiro, o “Era uma vez”: utilizado em fábulas, se o estilo factual e realista, aos moldes de “Na pequena cidade de S. vivia”, ou um estilo fortemente dramático e emotivo iniciando com “Vá para o Diabo! – gritou...”(HOFFMANN, 1986, p.32). Não podendo decidir entre os três estilos o narrador prefere um mais neutro possível, no qual ele apresenta as cartas de Natanael e depois inicia a sua narrativa.

A estrutura básica utilizada por Hoffmann nesse conto é bastante similar ao que encontramos nos *Sofrimentos do jovem Werther* de Goethe, escrito em 1774⁵⁴, pois em ambos os casos há em primeiro momento a apresentação de cartas de um jovem que narra suas desventuras amorosas para depois assumir à narrativa o amigo que recebera as cartas, uma vez que o personagem principal havia morrido. A diferença básica é que Hoffmann acrescentará comentários metatextuais, apresentando para o leitor a própria subjetividade envolvida no ato de narrar.

Algo curioso a ser observado aqui é o fato de que esta alteração de narrador e discussão metalinguística realizada por Hoffmann deixa o conto tão complexo que, como nos lembra Remo Ceserani (2006), Freud ao analisar este conto, no seu artigo “Das Unheimliche” (1919), simplesmente deixa de lado o fato de que o conto apresenta duas subjetividades, uma de Natanael e outra do narrador, que se apresenta ao leitor e expõe que, entre os fatos ocorridos e o que está ali relatado, existe um filtro.

Outro caso em que a metalinguagem torna o enredo bastante complexo, ao ponto de muitas vezes ser deixada de lado, é o caso de *Dom Quixote*. Na explicação que temos por parte do narrador do romance, quem teria escrito a história de Quixote fora um antigo historiador, Cide Hamete Benengeli, e que ele teria, por curiosidade, comprado em uma feira, os manuscritos em língua árabe. Sem conhecer a língua original dos manuscritos, o narrador explica que esses teriam sido traduzidos a seu pedido. Por fim, o próprio narrador confessa que a tradução não estava a seu gosto e que mesmo sem conhecer árabe havia notado alguns erros e tendo que os corrigir, mas que seriam apenas

Algumas outras miudezas se poderiam notar, mas são todas de pouca importância, e não fazem ao caso para a verdade da narrativa, que no ser verdadeira é que cifra a sua bondade. (CERVANTES, 1978, p.32)

Sem dúvida, esse elemento acrescentado por Cervantes, tende a deixar muito mais complexo seu livro, pois, além do narrador da história de Quixote temos que lidar com o fato de que a narrativa vem de um manuscrito antigo mal traduzido.

Wayne Booth argumenta que “toda a história é manipulada de modo a levar o leitor a desejar algo” (1980, p.30), no sentido que o autor deseja impor um mundo fictício, deseja levar o leitor a entrar na obra. Sendo esta a norma, nos casos de “O

⁵⁴ Romances epistolares da época como *Pamela* (1740) e *Clarissa* (1748) de Richardson, *A nova Heloísa* (1761) Rousseau.

homem da areia” e *Dom Quixote*, o próprio *back stage* das obras acaba por entrar no mundo ficcional com o qual o leitor deve lidar. Hoffmann e Cervantes não buscam apenas apresentar histórias de seus personagens, mas também assinalar para as várias camadas que compõe a literatura.

Longe da chamada por Booth (1980), “Ilusão Realista” almejada por tantos, nossos autores preferem adotar “narradores conscientes de si próprios como narradores” (BOOTH, 1980, p. 171), mas não como um fim meramente ornamental e sim como parte da estrutura dramática.

A partir do momento em que o narrador do conto de Hoffmann demonstra o quão diferente poderiam ter sido os caminhos que ele poderia ter tomado para narrar a história de Natanael, acaba por expor também aquilo que Booth chama de “manipulação do estado de espírito do leitor”⁵⁵ (1980, p.215). Em outras palavras, o narrador de Hoffmann permite a reflexão ativa, por parte do leitor sobre a obra a que está em contato. No caso de ambos os escritores, os comentários metalinguísticos poderiam ter sido deixados de lado, mas não foram. Integram as suas obras, com o intuito de comunicar ao leitor um pouco da complexidade de uma narrativa literária, seus estágios e minúcias.

Da mesma maneira se dá a explicação da mistura dos rascunhos do gato e da biografia de Kreisler realizadas no início do romance *Gato Murr*, de Hoffmann. Mais do que mero comentário, tal explicação surge como intuito de Hoffmann para chamar a atenção para questões literárias, editoriais e estéticas. A alternância entre as biografias de Murr e Kreisler e, a explicação inicial de Hoffmann, integram um mesmo mundo ficcional.

O mesmo ocorre em *Brás Cubas*, no qual os comentários metaliterários formam uma das características básicas do próprio personagem Brás Cubas. Ele estará a todo tempo chamando a atenção para esta ou aquela característica da sua maneira de narrar, sendo que curiosamente ele tomará como referência para traçar comparações não outros escritores autobiográficos, mas sim outros escritores literários. Por exemplo, em sua apresentação intitulada “Ao leitor”, Brás Cubas cita Stendhal e diz que adotou “a forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre” (ASSIS, 1977, p.97).

O *Gato Murr*, por sua vez, desde o início da sua narrativa terá como referência escritores literários. Somente nas primeiras páginas do livro ele já se

⁵⁵ Booth critica Poe quando tenta impor um estado de medo de maneira explícita por demais "leitor, prepare-se para sustos", tal tipo de comentário raramente é aceito pelo leitor.

utiliza de um verso de Goethe e faz referência a Sterne e Rabelais. Na realidade a referência que o gato faz a Rabelais, não é realmente do escritor, mas de uma passagem de *Viagem Sentimental*, na qual um personagem encontra manuscritos inéditos escritos por Rabelais e transcreve no livro. De modo óbvio, o manuscrito não passa de uma invenção de Sterne⁵⁶.

Evidentemente, essas referências dizem mais respeito a Machado de Assis e E.T.A Hoffmann do que a Murr e Cubas. Voltando a Booth (1980, p.30), podemos conceber que a escolha da referência específica a Sterne nos diz muito sobre o próprio tipo de concepção literária que nossos escritores querem expor aos seus leitores. Chega até a parecer estranho que sujeitos medianos como Murr e Cubas estejam tão antenados com os demais escritores excêntricos como Sterne, Rabelais e Maistre. Mas isso não chega a ser um problema que comprometa os romances, pelo contrário, lhe dá significados mais profundos, os quais podemos notar que estão espelhados das mais diversas formas.

Scher (1976), ao aproximar *Gato Murr* e *Tristram Shandy*, nota uma proposital confusão entre os níveis de ficcionalidade e realidade. Hoffmann se apresenta ficcionalmente como editor do livro, da mesma forma que Sterne, a todo tempo criaria conexões entre as vivências dos seus personagens com a sua própria vida, como se ele próprio fosse personagem do romance. É possível ainda acrescentar que o próprio Hoffmann afirmava possuir um gato chamado Murr – chegando inclusive a publicar uma nota de falecimento do seu gato – e que Sterne ficaria conhecido em Londres como um bufão (NOGUEIRA, p.27, 2004), sendo confundido com o seu próprio personagem Tristram Shandy.

A mesma correlação é verificada em Machado, à medida que o escritor também busca problematizar esta questão da ficcionalidade. Como dissemos anteriormente, no prefácio à terceira edição de *Brás Cubas*, Machado de Assis responderia a um dos seus leitores citando o próprio Brás Cubas, como se ele (Machado de Assis) não fosse o escritor do livro, mas um mediador entre Cubas e o público.

Ainda de acordo com Scher, outro paralelo entre os romances de Hoffmann e Sterne derivaria daquela “consciência narrativa” (SCHER, p. 311, 1976), pois em ambas as obras há uma expressiva consciência dos narradores do seu próprio ato narrativo, o que renderá uma série de passagens digressivas, tanto por parte de

⁵⁶ Em Maistre o narrador se compara ao Tio Toby de *Tristram Shandy*

Shandy, quanto de Murr e do biógrafo de Kreisler. Inclusive, Scher indicará que “Ambos Tristram Shandy e Gato Murr são romances que tratam da impossibilidade de se escrever romances, particularmente a impossibilidade de mesmo começar a escrever romances”⁵⁷ (SCHER, 1976, p. 315).

Da mesma forma que este comentário embasa Scher (1976), ao apontar a proximidade entre Sterne e Hoffman, podemos nos lembrar das já conhecidas primeiras linhas de Memórias Póstumas de Brás Cubas:

Algum tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto-autor, para quem a campa foi outro berço; a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo. Moisés, que também contou a sua morte, não a pôs no introito, mas no cabo: diferença radical entre este livro e o Pentateuco (ASSIS, 1975, p. 23).

Agora, em relação à biografia do Maestro Kreisler iremos também à discussão da ideia de como lidar com a narrativa, sendo que ele decide construir uma narrativa a partir de fragmentos da vida de seu músico, pois a fragmentação seria inerente à própria natureza da obra e de Kreisler, nas palavras do narrador:

Com prazer teria iniciado: na pequena cidade de N*, ou B*, ou K*, numa segunda-feira de Pentecostes, ou de Páscoa, de tal, na, Johannes Kreisler viu a luz do mundo! Mas é preciso renunciar a bela ordem cronológica, porque o infeliz narrado somente tem acesso a notícias comunicadas em conversas fragmentadas, ele é em seguida obrigado a assentá-las desordenadamente no papel sob o risco de sobrecarregar a memória. Antes do final do livro você provavelmente virá a saber, caro leitor, como foram passadas essas informações, como todos esses documentos foram obtidos e, quem sabe, então me desculpe o caráter fragmentário do conjunto, e talvez a mim também; apesar da aparente incoerência, mantenho o elo comum de todas as partes (HOFFMANN, 2013, p. 68)

Outro ponto relevante é a constatação feita por Scher de que “para ambos, Sterne e Hoffmann, por conseguinte, o ‘negócio principal’ não é inventar e

⁵⁷ No original em inglês: “Both Tristram Shandy and Kater Murr are novels about the impossibility of writing novels, particularly the impossibility of even beginning to write novels”

expressar um enredo coerente” (SCHER, 1976, p. 319).⁵⁸ Essa premissa nos remete diretamente à citação anterior de MPBC, a qual, de acordo com Ivan Teixeira “abandona a técnica tradicional e introduzem outra, revolucionária, a qual consiste em preferir as surpresas do discurso às surpresas da ação” (TEIXEIRA, 1988, p.93).

Large (2003), por sua vez, ao comparar Hoffmann e Sterne, tendo como base o trabalho de Scher (1976), acrescentará uma importante reflexão acerca da presença das constantes citações e referências literárias em suas obras. Neste sentido, o crítico dirá que ambos lidarão brilhantemente com a noção da “angústia da influência” ao imporem ao leitor uma reflexão acerca das inúmeras influências, imitações e paródias que estão relacionadas ao processo criativo de uma obra literária. Procedimento esse, interpretado por Large (2003), como forma dos escritores anteciparem-se à acusação de plágio, à medida que autoconfessam e expõe que, deliberadamente, não se pode fugir às influências de obras.

Tal explicação - acerca da presença das citações e referências literárias em Hoffmann e Sterne – também serve para o que se encontra em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, uma vez que Machado de Assis, da mesma forma, não deixará de fazer com que seu leitor, a todo tempo, reconheça em seu texto as suas influências. Vale lembrar que, inclusive, Hoffmann e Sterne são remetidos nominalmente por Machado de Assis em seus textos.

Outro ponto discutido por Large (2003) é a presença do humor e da ironia nas citações literárias dos romances de Hoffmann e Sterne. Large (2003) observou, por exemplo, o fato de o gato Murr iniciar sua autobiografia felina citando Goethe. Embora a citação tenha sido feita com o objetivo de causar boa impressão e erudição, justamente por ser realizada por um gato e com o intuito de refletir sobre os problemas sofridos pelos gatos, faz com que a citação resulte num efeito cômico e ridículo. A mesma situação ocorre com a utilização de Shakespeare por Sterne, para obter o mesmo efeito e, por extensão, podemos constatar que Brás Cubas, ao iniciar suas memórias, se compara a Stendhal, o que não deixa de ter efeito irônico, uma vez que remete à pretensa associação de um defunto-autor que escreve sua primeira obra a um afamado escritor.

Large (2003) chama, ainda, a atenção para a referência que os narradores dos romances de Hoffmann e Sterne estabelecem com a possível recepção dos

⁵⁸ No original em inglês: “For both Sterne and Hoffmann, therefore, the “main business” is not to invent and realize a coherent plot”

seus escritos. Há em Hoffmann uma passagem na qual o editor lamenta “oh, meu caro gato, os críticos irão lhe atacar selvagememente”, do mesmo modo, se faz presente em Sterne passagens nas quais Shandy comenta sobre a recepção do seu livro pela crítica. O mesmo procedimento se repete em Machado, no capítulo de número 138, intitulado “A um crítico”, ao qual incidirá esta questão.

Ao comparar *Brás Cubas* a *Tristram Shandy*, um dos primeiros pontos a que Nogueira (2004) chama atenção é o uso sistemático de citações (NOGUEIRA, 2004, p.13) como traço marcante em Sterne e Machado. Algo, que como vimos anteriormente, é recorrente no romance *Gato Murr* de Hoffmann. Outro aspecto em comum que a autora apresenta é a presença da narrativa autoconsciente em Sterne e Machado, ao dizer que “o propósito é chamar a atenção do leitor para a ficção como um produto conscientemente articulado e não como uma embalagem transparente da realidade” (p.14). Autoconsciência que, como também vimos anteriormente, foi apontada como característica presente, tanto nas considerações do *Gato Murr*, quanto nas passagens da biografia de Kreisler.

Nogueira (2004) da mesma forma diz que “Uma das principais lições que [Machado de Assis] aprendeu com Sterne foi de natureza metalinguística” (NOGUEIRA, 2004, p.21) e chamará a atenção para o fato de que em ambos os romances (*Brás Cubas* como *Tristram Shandy*) “a todo momento, leitor e narrador são retirados da alienação narrativa por acidente gráfico e tipográficos, que os despertam para o fato de que estão lendo um livro e nada mais” (NOGUEIRA, 2004, p.21). Seria possível imaginar mais acidentes tipográficos do que os ocorridos na ocasião em que se misturam as memórias do gato Murr à biografia de Kreisler?

O estilo de Sterne listado por Nogueira (2004) - como digressões, erudição caricata, falta de capítulos, capítulos de uma página, dedicatórias e prefácios no meio do livro - permite a autora verificá-los, também, em Machado. O mesmo estilo pode ser encontrado em Hoffmann, pois da mesma forma avistam-se digressões no romance *Gato Murr*, à medida que a formação da biografia de Kreisler é marcada pela série de comentários do narrador em meio a passagens desconexas e diálogos entrecortados, em uma sequência caótica. No que se refere à erudição caricata em Hoffmann basta citarmos a passagem à que nos referimos anteriormente, na qual o gato, a fim de causar uma boa impressão, cita Goethe.

Nogueira (2004) ainda observa a existência de dois tipos de digressão, comum a *Brás Cubas* e a *Tristram Shandy*, sendo o primeiro tipo dirigido à ampliação da história (que volta ou antecede a narrativa) e o segundo voltado à exposição das opiniões pessoais do narrador, tanto sobre a história, quanto sobre outros assuntos. Fato encontrado, também, na biografia do gato Murr e, principalmente, na biografia acerca de Kreisler. Quanto aos fluxos de associações que Nogueira (2004, p.31) afirma haver em *Memórias Póstumas* e *Tristram Shandy* PBC e LOTS, da mesma forma em *Gato Murr* pode ser avistado, tanto nos devaneios poéticos do Gato Murr, quanto na proposta do biógrafo de Kreisler ao conceber uma biografia a partir do lançamento aleatório de passagens da vida de Kreisler, a fim de imitar nossa natural percepção do mundo: essencialmente desorganizada e sem nenhuma ordem estabelecida.

Nota-se nas obras de Machado de Assis e Hoffmann uma forte ênfase à própria forma textual como o texto literário está sendo transmitido. Como Luciano, que em “Necromancia” uma personagem se irrita com Menipo que insistia em falar apenas por meio de frases de Eurípedes, Sterne em *Tristram Shandy* passará boa parte de sua narrativa discutindo sua técnica narrativa experimental. Da mesma forma, como vimos anteriormente, Cervantes em vez de escrever um prefácio para seu *Dom Quixote* prefere discutir o próprio gênero prefacial, ou seja, enfatiza a forma textual do seu próprio livro. *Gato Murr* e *Memórias Póstumas* são essencialmente romances que nos levam a pensar na forma como foram compostos: como pode um gato ou um morto escrever? Ou seja, são obras que quebram com o automatismo.

Seja por meio da referência a outros escritores literários, ou por meio da paródia de formas literárias consagradas, por meio das discussões das próprias narrativas literárias, workshops literários como em “Janela de esquina do meu primo” de Hoffmann ou da simulação de um concurso de contos literários, como fez Machado de Assis em “Um cão de lata ao rabo”, a metalinguagem literária ou metaliteratura nas obras de nossos dois escritores acabará reforçando o caráter excêntrico de suas obras. Em todos esses casos, nossos escritores foram, de uma forma ou outra, inovadores: trouxeram novas formas de lidar com a literatura. A metaliteratura lhes auxiliará a fugirem do lugar-comum da literatura, tanto que a própria metalinguagem esteve presente nas obras dos demais escritores excêntricos.

Ênfase no leitor

Da mesma forma como o exercício metaliterário pode ser pensado em relação aos narradores de Machado e Hoffmann, a análise de como eles lidam com o leitor dentro do texto literário nos ajuda a refletir sobre seus excentrismos. Em Machado de Assis e Hoffmann veremos, tanto o diálogo com o leitor de forma explícita, quanto um jogo implícito com o leitor, sendo que em ambos os casos o intuito será levar o leitor a uma percepção mais crítica da literatura.

O diálogo implícito com o leitor se dará a partir da formulação de narradores autoconscientes e que irão expor ao leitor as dinâmicas discursivas de seu texto. Em outras palavras, a própria autoconsciência do narrador funcionará como desencadeadora da autoconsciência do leitor, enquanto instância literária. De forma que, em vez de fingir naturalidade do diálogo implícito, que existe entre emissor e receptor em qualquer texto, nossos escritores irão chamar a atenção para a artificialidade de todo este jogo comunicativo.

Acompanhando a estética romântica, Hoffmann irá utilizar processos de desautomatização de leituras similares a Ludwig Tieck, em seu *Gato de Botas*, pois, como comenta Carpeaux:

No romantismo o drama dentro do **drama não tem objetivo dramático**, como em Hamlet, mas com a finalidade de desiludir os espectadores; tal como no *Gestiefelter Kater* (Gato de botas), em que as intervenções do público perturbam a ilusão teatral. Inventase um processo especial da “Rahmenerzaehlung”, isto é, a história é narrada por um personagem da própria história, desmentido, depois, por outro personagem, que conta, por sua vez e de maneira diferente, a história daquele narrador.” (CARPEAUX, 2011, p.1442) (Grifos nossos)

Da mesma forma que Tieck e suas múltiplas vozes de narradores, Hoffmann levará a um choque capaz de fazer com que o leitor suspenda a catarse e se veja, enquanto leitor, diante de uma produção ficcional. Nas palavras de Volobuef esta prática “força esse mesmo leitor a tomar parte nessa relação, a sair de sua habitual passividade e exigir formas literárias esteticamente mais complexas e bem realizadas” (VOLOBUEF, 1999, p. 97), de maneira que o leitor possa compreender que “a obra literária não é um universo plenamente fechado e homogêneo, mas um

desafio para que o leitor complete as lacunas deixadas em aberto pelo autor” (VOLOBUEF, 1999, p. 42).

Acompanhando essas perspectivas, de Volobuef e Carpeaux, fica-nos clara a tendência romântica alemã de produzir uma literatura como formadora de leitores críticos e conscientes de si. Ou seja, nessa concepção romântica compartilhada por Hoffmann, a literatura deveria ensinar o leitor a ver o mundo literário de forma crítica e independente.

Vemos essa tendência no esforço exigido do leitor por Hoffmann, em *Gato Murr*, com as alternâncias entre as biografias do gato e do maestro, as referências implícitas e explícitas, as filosofias e literatura, a própria concepção experimental da biografia fragmentária de Kreisler. Mesmo esforço exigido em *O vaso de ouro* e seus “capítulos” escritos em gêneros textuais diferentes ou em *O homem da areia* e sua alteração do ponto de vista de primeira para terceira pessoa no meio do conto, o que retira o leitor do fluxo narrativo e o leva a ver Nathanael de maneira distanciada.

Se por um lado Hoffmann travará esse jogo com o leitor por meio desta quebra de expectativas, Machado se utilizará mais, frequentemente, do diálogo direto com o leitor como estratégia metaliterária.

Previsto nos manuais de retóricas da Antiguidade Clássica, o diálogo com o leitor se popularizou, aos poucos, como recurso emocional-discursivo até o ponto de, no romance inglês do século XVIII se tornarem o que Marta Senna chama de “quase um cacoete” (1998, p. 36). Como nos elucida a mesma autora, o diálogo entre narrador e o leitor, em textos literários, não é propriamente um diálogo com leitor real, mas sim com um leitor ideal que, por si, seria “uma invenção do escritor como qualquer outra personagem” (SENNA, 1998, p. 35). Sendo que tanto é possível que o leitor real tome para si as características deste leitor ideal e sinta que o narrador se dirige a ele, quanto é possível que o leitor rejeite totalmente esta ideia e queira assistir a um diálogo entre o narrador e o leitor personagem.

Contrariando o que propunham as retóricas clássicas de que se deveria criar este diálogo direto com o leitor real, nossos escritores buscarão criar propositalmente diálogos entre narrador com um leitor ideal, com o qual o leitor não desejará se identificar. Ou seja, em vez de criar um diálogo com tal leveza que o leitor nem ao menos perceba que está sendo levado por um recurso discursivo, os

escritores excêntricos buscaram escancarar este recurso exagerando-o e o levando a limites do ridículo.

Como ocorre em *Tom Jones* (1749), de Henry Fielding onde podemos ver “a relação do narrador com o leitor como um subenredo” (SENNA, 1998, p. 26), em Machado de Assis e E.T.A. Hoffmann há um investimento no leitor, enquanto instância ficcional capaz de lhes permitir expor suas concepções sobre a literatura. Nesse sentido irão utilizar a técnica de abusar da paciência do leitor com narradores arrogantes e donos de pontos de vistas exageradamente ridículos.

Em *Memórias Póstumas* e em *Gato Murr* temos diálogos realizados por narradores autobiográficos que apresentam certo ar arrogante. Lembremo-nos da passagem inicial do romance de Hoffmann, onde o gato ameaça o leitor e exige adoração ou mesmo, às palavras de Cubas, “gente frívola não achará nele o seu romance usual” (ASSIS, 1977, p. 97). Neste ar insolente dos narradores está, primeiramente, um recurso com o intuito de que o leitor se distancie do narrador, isso significa dizer que este recurso visa levar o leitor a lançar um olhar de antipatia em relação ao narrador.

Derivada desta visão desaproximada do narrador virá uma percepção mais crítica em relação às estratégias retóricas que ele utilizou, algo que fica explícito no dito “acidente” tipográfico que faz com que o leitor veja o prefácio do gato que deveria ter sido suprimido e na sequência o prefácio “certo”. Sem o primeiro prefácio, “que deveria ter sido suprimido”, seriam maiores as chances de o leitor iniciar o livro sem o olhar distanciado que Hoffmann quer do seu leitor acerca de sua personagem. A arrogância inicial de Cubas acaba por cumprir papel similar no romance de Machado, que seria levar o leitor a iniciar o livro com certa desconfiança, em relação ao que lhe vai ser narrado. Desconfiança esta que será comprovada repetidamente no decorrer dos romances, à medida que, como vimos anteriormente, Machado e Hoffmann irão fazer com que Cubas e Murr encarnem aspectos que ambos os escritores buscam criticar como, por exemplo, o espírito medíocre e egoísta burguês.⁵⁹

Para além deste efeito inicial de antipatia, algo notado por Marta Senna ao analisar o personagem-leitor para o qual Tristram Shandy se dirige, é que o leitor

⁵⁹ Rouanet ao discutir o ar arrogante das personagens de Machado de Assis vai além, ao interpretar que “prepotência de Brás Cubas seria a exata transposição da onipotência de uma classe senhorial que subordina a sociedade inteira aos seus caprichos” (ROUANET, 2007, p. 191). Nesse sentido até a irregularidade do tamanho dos capítulos seria arbitrariedade do narrador que acostumado a se comportar, sem cumprir nenhuma norma social, que lhe fora exposta em vida, transparece esta para o não cumprimento das normas literárias.

ideal dele é alguém que não “é autoconsciente, não é crítico, mas sim alguém de erudição pedante” (SENNÁ, 1998, p. 37) de maneira que o leitor real não queira se identificar com este. Ao voltarmos nossos olhos para os leitores ideais com quem Murr e Cubas dialogam, certamente encontraremos o mesmo perfil. Tanto no romance de Machado, quanto no de Hoffmann os narradores esperam leitores passíveis e que possam ter discernimento crítico literário ou social. Será este leitor que Murr tentará convencer de que seus poemas são de excelente qualidade e que Cubas esperava que risse com ele de suas “travessuras” de menino quando humilhava e maltratava sadicamente os seus escravos.

Machado e Hoffmann, com este jogo, possibilitam a seus leitores não apenas perceberem que os poemas do gato são ruins e as histórias de Cubas não são louváveis, como também que os leitores superficiais para os quais Cubas e Murr se dirigem. Nossos dois escritores executam construções literárias em que “O leitor [dentro do texto] é uma caricatura (feita pelo) do autor, um personagem” (ROUANET, 2007, p. 57), um leitor abaixo do seu real, para que este possa rir da caricatura. *Uma Modesta Proposta* de Swift é um bom exemplo deste tipo de caricatura, pois temos um narrador que possui a absurda ideia de que seria a adoção do hábito de comer carne humana de crianças um meio viável para acabar com a fome.

O que reforça o intuito de Machado de Assis e Hoffmann de diferenciar seus próprios leitores dos leitores ideais de seus personagens estará, por exemplo, presente nas respostas fugidivas que Machado de Assis dá aos leitores que o inquerem se aquele livro tratava-se, realmente, de um romance com palavras do próprio Cubas, indicando que o próprio narrador do livro já havia respondido à pergunta e que, portanto, que o leitor relese com mais atenção o trecho. Hoffmann, por sua vez, irá tanto se distanciar do gato na hora de escrever a nota explicativa da confusão dos manuscritos quanto ao escrever algumas notas de rodapé, por exemplo, corrigindo o gato por ter citado erroneamente um autor ou mesmo por ter dito alguma estupidez.

No caso de Murr e de Cubas, os diálogos com o leitor cumprem uma função especial, a de lembrá-lo as condições de composição que encontram os autores. Por exemplo, Murr inicia o livro dizendo que sabe “o leitor não entenderá” (Hoffmann, 2013, p.30), nesse caso, o leitor humano não o entenderá muito bem da mesma forma que ele não compreende muito da alma humana. Inclusive em

outros trechos da sua biografia, Murr tende a enfatizar as vantagens de ser um gato e não humano. Vemos isso na sua exaltação ao “dom maravilhoso de expressar através de uma única palavrinha, “miau”, alegria, dor, deleite e encantamento, medo e desespero, enfim, todos os sentimentos e paixões” (Hoffmann, 2013, p.32). O mesmo se repete ao fato de Murr comparar o desenvolvimento físico de um humano ao de um gato, observando que, por exemplo, os gatos já nascem com a habilidade de andar, enquanto os humanos demoram tempo até aprenderem. Nas palavras dele

De gatinho ainda filhote, não me lembro de, alguma vez, ter eu mesmo enfiado a pata no olho, tocado o fogo ou a lamparina, ou comido graxa em vez de mousse de cereja, como geralmente ocorre com crianças pequenas (Hoffmann, 2013, p.54).

É neste mesmo sentido que Murr se vangloria da sua habilidade felina de ver no escuro “jamais precisei recorrer aos fabricantes de velas, nem aos de querosene, porque o fósforo de minhas pupilas reluzia nas noites mais escuras” (Hoffmann, 2013, p.124).

No caso de Murr vemos também um diálogo com a crítica literária que poderá encontrar um ou outro defeito no livro. Contudo, não é o próprio Murr que se dirige ao crítico, mas o editor do livro em notas de rodapé. Ou seja, Hoffmann que assina o prefácio do livro como editor interrompe a narrativa para se desculpar pelo fato de Murr, ao narrar uma das suas aventuras, copiar um trecho da peça *Como gostais de Shakespeare*. “Os críticos vão assolá-lo” (Hoffmann, 2013, p.287) diz o editor por este plágio de Shakespeare, cometido pelo gato. Em outro momento Hoffmann se exalta dizendo “Murr! Murr! Mais um plágio” (Hoffmann, 2013, p.349), dessa vez pelo fato de Murr ter copiado um texto de Peter Schlemihl, que possui inclusive uma personagem com o mesmo nome da história narrada pelo gato.

Outro recurso utilizado por nossos escritores, a fim de levar o leitor ao distanciamento crítico em relação à literatura será o uso de postura enganadora por parte dos seus narradores. Isso fica explícito, por exemplo, no caso de *Viagem Sentimental* de Sterne, no qual encontramos uma história narrada em um tom bastante alegre pelo pastor Yorick, que nada tem de melancólica ou sentimental como o título indica. Escrito na segunda metade do século XVIII é muito fácil imaginar os efeitos que ele tem no leitor, que atraído pelo título termina o livro sem

encontrar o sentimentalismo anunciado que lhe fora prometido. Com isso, o leitor aprenderá a suspeitar dos títulos dos próximos livros que for ler, ou seja, “o leitor aprende a desconfiar” (SENNA, 1998, p. 30).

O conto de Hoffmann, “O vaso de ouro”, certamente é um bom exemplo deste tipo de informação errada, propositalmente dada ao leitor, contudo, não é necessário que, como no caso de Sterne, se termine o livro para perceber isso. Após ler três ou quatro das “vigílias” ou capítulos, em que o conto é dividido, o leitor acaba percebendo que os títulos desses não tem a ver com o que ocorre com as personagens. Rouant (2007, p. 53), ao analisar a ocorrência similar a esta em Sterne, classificará como um procedimento sádico dos escritores para com seus leitores, contudo, um sadismo que tem um fim pedagógico de desenvolver o senso crítico.

Quincas Borba e o próprio *Gato Murr* fornecem pistas falsas ao leitor, à medida que apesar de apresentarem no título o nome de um personagem indicando que este seria o principal, na realidade será outro. No caso do romance de Machado, Rubião que nem consta no título será o personagem principal e no de Hoffmann, apesar de citado por último, a biografia fragmentária do maestro Kreisler ocupará cerca que dois terços do total de páginas do romance.

A análise de Helder Macedo (2007) sobre *Dom Casmurro* nos fornece outro exemplo desse tipo de conduta enganadora em Machado de Assis. Como argumenta o crítico, apesar de Bentinho se dizer traído como Otelo, ele não se atenta para o fato de que Desdemona morre inocente. Alguém traído como Otelo é alguém que sabe que não foi traído pela mulher. A indução ao erro que Machado de Assis provoca seria a de que, Otelo sintetizaria o drama de Bentinho, quando na verdade ao contrário de Otelo ele vive na dúvida. Bentinho viveria, como argumenta Macedo (2007), em um drama mais próximo do de Hamlet que, sim, é indeciso, incerto e incapaz de tomar uma decisão. Bentinho, se estivesse certo de que a mulher havia o traído, como Otelo no início de seu drama, teria tomado satisfação com ela ou se estivesse certo do contrário, como Otelo ao final de seu drama, teria se sentido culpado por duvidar da fidelidade de sua amada. Northrop Frye, citado por Macedo (2007), resume bem esta dualidade entre Hamlet e Otelo na obra *Shakespeariana*, ao nos lembrar que se Otelo fosse como Hamlet, não haveria tragédia, porque Otelo teria duvidado que a esposa estava o traindo, investigaria e a peça se encerraria antes que saíssemos do primeiro ato.

Um desdobramento desta questão da relação de Murr e seus leitores está na elaboração de um esboço daquele que seria o seu leitor ideal, ou seja, o leitor para o qual sua biografia seria escrita. No caso, os leitores seriam gatos e mais, especificamente, jovens e inocentes gatos. Murr, em trecho diz que espera que algum gato jovem possa aprender com as experiências de vida de seu livro (Hoffmann, 2013, p.291) e outro trecho tece a reflexão de que seus escritos revelaram “na alma de alguns gatos jovens dotados de espírito e inteligência, o elevado sentimento da poesia” (Hoffmann, 2013, p.50).

Da mesma forma que Murr lança mão de diálogos com o leitor para explicitar sua condição de gato autor, Cubas faz comentários que, tanto reforçam a ideia de autor defunto, quanto as vantagens de não estar mais no mundo dos vivos.

Talvez espante ao leitor a franqueza com que lhe exponho e realço a minha mediocridade; advirta que a franqueza é a primeira virtude de um defunto. Na vida, o olhar da opinião, o contraste dos interesses, a luta das cobiças obriga a gente a calar os trapos velhos, a disfarçar os rasgões e os remendos, a não estender ao mundo as revelações que faz à consciência; e o melhor da obrigação é quando, à força de embaçar os outros, embaça-se um homem a si mesmo, porque em tal caso poupa-se o vexame, que é uma sensação penosa, e a hipocrisia, que é um vício hediondo. Mas, na morte, que diferença! que desabafo! que liberdade! Como a gente pode sacudir fora a capa, deitar ao fosso as lantejoulas, despregar-se, despintar-se, desafeitar-se, confessar lisamente o que foi e o que deixou de ser! Porque, em suma, já não há vizinhos, nem amigos, nem inimigos, nem conhecidos, nem estranhos; não há plateia. O olhar da opinião, esse olhar agudo e judicial, perde a virtude, logo que pisamos o território da morte; não digo que ele se não estenda para cá, e não nos examine e julgue; mas a nós é que não se nos dá do exame nem do julgamento. Senhores vivos, não há nada tão incomensurável como o desdém dos finados (ASSIS, 1977,p.146) (Grifo nosso).

Como comentamos anteriormente, este ar de Cubas em relação à morte é um dos elementos que compõe o personagem que seria o de um ar melancólico e

cético. Algo que fica claro na passagem acima é o que trata justamente da questão das cobranças sociais que ele fora refém durante a vida e agora se via livre.

Obviamente, os diálogos de Murr com o leitor, também reforçam seu ar esnobe e orgulhoso. Notamos isso nos comentários do gato “Sem dúvida, caro leitor, você talvez inveje minha época feliz da juventude, a estrela da sorte que brilhava sobre mim! (Hoffmann, 2013, p.84). Ou ao dizer “Espero que o benevolente leitor não deixe de reconhecer a perfeição desse esplêndido soneto, brotado do cerne de minha alma” (Hoffmann, 2013, p.99).

Cubas, por sua vez, fará transparecer em seus colóquios com o público, seu ar impaciente e autoritário. Em um dos capítulos, antes de iniciar a narrativa de um delírio que vivenciou em seu leito de morte, Cubas sentencia: “Se o leitor não é dado à contemplação destes fenômenos mentais pode saltar o capítulo; vá direito à narração. (ASSIS, 1977, p.108). Em outro trecho, Brás Cubas adverte “Podendo acontecer que algum dos meus leitores tenha pulado o capítulo anterior, observo que é preciso lê-lo para entender o que eu disse comigo” (ASSIS, 1977, p.213).

Além do leitor comum, Cubas parece ter em mente um leitor crítico literário, posição esta que o próprio Machado de Assis ocupou. Uma passagem que podemos citar é a do capítulo CXXXVIII, intitulado “A um crítico”, no qual ele explica um dos seus argumentos utilizado em um trecho anterior, explicação esta que é finalizada com o comentário “Valha-me Deus! É preciso explicar tudo” (ASSIS, 1977, p.280). Em um trecho anterior Cubas comenta que

Talvez suprima o capítulo anterior; entre outros motivos, há aí, nas últimas linhas, uma frase muito parecida com despropósito, e eu não quero dar pasto à crítica do futuro. (ASSIS, 1977, p.209).

Em todo caso, a metalinguagem e a consciência crítica do leitor estarão em evidência, tanto nos contos de Machado como nos de Hoffmann. Será um recurso utilizado por ambos com o intuito de gerar consciência por parte dos leitores. Nesse sentido, o próprio reconhecimento do leitor enquanto uma das instâncias da literatura e a do desenvolvimento da capacidade de desconfiar da literatura funcionarão não só para nossos escritores como mais uma das diversas formas de não só produzir uma literatura que fugisse aos padrões, mas também de formar um público que desejasse, cada vez mais, a literatura excêntrica, revolucionária, incomum.

Fragmentação

Assim como se dá em relação aos outros tópicos que abordamos até aqui, a fim de aproximarmos nossos dois escritores, entre si, e em relação à tradição de escritores excêntricos, a questão da fragmentação literária será uma constante. Sendo que essa questão surge com o intuito de questionar certos paradigmas literários. Machado de Assis e Hoffmann tomam a fragmentação literária com uma forma de fugir a certos convencionalismos da unidade textual, da ordem lógica da expressão de ideias e da visão centralizadora e una da representação literária.

A fragmentação literária, primeiramente, nos remete aos escritos de Sátira Menipeia e por consequência a escritos cínicos. Sua presença na antiguidade é devido a um desejo desses escritores se oporem a concepções de representação do mundo, postuladas por nomes como Platão e Aristóteles, os quais prezaram não somente pela questão da verossimilhança literária, mas por uma ordem discursiva clara e objetiva. Em seus tratados de Retórica, Platão e Aristóteles deram ênfase à necessidade dos discursos serem pautados em princípios que permitissem ao receptor compreender o texto de forma mais unívoca possível. Nesse sentido, entram as questões da objetividade textual e da clareza de ideias, princípios estes que, sem dúvida, são desejáveis em discursos oficiais e formais. No caso dos escritos satíricos e cínicos, este princípio não precisaria ser seguido, ou melhor, deveria ser quebrado e ser contestado.

Podemos dizer que entre os antigos o princípio da clareza de ideias e da objetividade está calcado em outro princípio caríssimo a Platão e Aristóteles: o princípio do Belo. O ideal de belo expresso nas artes plásticas por meio de perfeição de representação (esculturas perfeitas, arquitetura linear e límpida, traços firmes) deveria estar presente também na arte escrita. Em nome deste princípio de Belo que Horácio reprova a ideia de construir algo como um monstro de natureza mista, com cabeça de mulher, cerviz de cavalo, tórax de ave e cauda de peixe. Uma vez que o misto, não linear, sem objetividade clara e imperfeito deveria ser evitado. Nossos escritores na antiguidade, com o intuito de contestar não somente estes princípios, mas o próprio ideal de belo, investiram em composições que fizessem o contrário do que haviam postulado os grandes nomes como Platão, Aristóteles e Horácio, por meio de diversas formas, sendo uma dessas a escrita de textos por meio de fragmentos nada objetivos e pouco claros.

A tendência do uso da fragmentação textual que, na antiguidade serviu para contestar o próprio ideal de Belo, na modernidade ressurge como forma de afrontar tanto a tendência unificadora (monoteísta e monolinguística⁶⁰) da Idade Média, quanto a volta dos princípios clássicos que o ocidente assistiu com o Classicismo e o Renascimento. Neste ínterim é importante pensarmos no Barroco que investirá na soma de elementos mistos, em Cervantes e sua união entre cultura popular (novelas de cavalaria) e cultura erudita, em Shakespeare e o misto composicional de tempo e espaço em suas peças, e em Rabelais, o seu misto de escatologia e escritos científicos.

A soma desses impulsos anteriores em nome do uso do fragmentário tem como resultado o desejo romântico de abordar o tema de forma teórica⁶¹ (ELIAS,2004). Márcio Scheel (2009) discute esta questão em sua Tese de Doutorado intitulada *A literatura aos pedaços: a fragmentação discursiva e a problemática da representação do primeiro romantismo alemão à modernidade e ao pós-modernismo*. Como nos demonstra Scheel (2009) mais do que lidar de forma teórica, os escritores como Novalis e Schlegel, no primeiro romantismo alemão, tomaram a fragmentação como meio de expressão ideal para expressão literária e até filosófica. Isto, pois, “para os românticos alemães, a totalidade do Eu e do mundo, do espírito e das obras, só poderia ser alcançada, por mais paradoxal que isso seja, através de um discurso fragmentado.” (SCHEEL, 2009, p.61).

No enfoque interpretativo de Scheel (2009), a atenção romântica ao fragmentário se daria como desdobramento à própria percepção romântica

do indivíduo, como uma figura fraturada, fragmentada, dispersiva, cujo núcleo mais íntimo não representa mais do que a massa de seus pensamentos, ideias e sentimentos, e no qual a unidade e a totalidade do ser se perderam (SCHEEL, 2009, p.61).

Interpretação esta que permite Scheel (2009) perceber nas movimentações literárias subsequentes traços deste mesmo tipo de fragmentação textual literária, como reflexo da percepção moderna do próprio homem como ser essencialmente fragmentário. Nesse sentido, Scheel (2009) elencará “*As Flores do Mal*, de Baudelaire; *As Iluminações e Uma Estação no Inferno*, de Rimbaud; *Os Cantos*, de Ezra Pound; *The Waste Land (A Terra Devastada)*, de T. S. Eliot; *Elegias a Duíno*,

⁶⁰ Nos referimos à obrigatoriedade da escrita de textos em língua latina, proposta pela igreja.

⁶¹ Paráfrase do seguinte trecho no original em inglês “the critical discourse on the fragment only begins as an independent manifestation with the German romantics around 1800” (ELIAS,2004, p.3).

e Rainer Maria Rilke; *Um Lance de Dados*, de Mallarmé” (SCHEEL, 2009, p.21) como indicadores de que a fragmentação e a descontinuidade discursiva a partir do romantismo se tornará prática literária recorrente.

Assim como Scheel (2009), Camelia Elias (2004), ao escrever o estudo *The Fragment: Towards a History and Poetics of a Performative Genre*, interpreta a questão da fragmentação literária como uma expressão da percepção do homem moderno enquanto ser em fragmentos, não compreendido em sua totalidade. Focada a parte de análise literária do seu estudo teórico na obra de Gertrude Stein, Elias (2004) observa como a escritora norte-americana que teve em seu círculo artístico nomes como Picasso, Pound, Hemingway e Joyce, não somente se utilizou da forma de escrita fragmentária, mas buscou evidenciá-la e torná-la mais complexa, o que demonstraria a continuidade e a consolidação, no início do século XX, de uma das mais importantes tendências da literatura modernista e pós-modernista: a escrita fragmentária.

Além de tender a uma mudança da percepção do homem, enquanto ser em fragmentos, apontada por Scheel (2009) e Elias (2004), a fragmentação literária não deixa de ter em seu cerne o mesmo intuito básico dos antigos satíricos e cínicos, ou seja, o desejo de contestar certos paradigmas de representação literária. Nesse sentido, encaminharemos a análise da fragmentação nas obras de Machado de Assis e Hoffmann a partir do enfoque nesta perspectiva de fragmentação literária como uma das tantas formas de fuga às normas literárias.

Fragmentação literária: linhas conceituais

A fragmentação literária é um dos elementos elencados por Bakhtin (2005) ao listar as características da Sátira Menipeia, contudo, o crítico não chega a escrever uma discussão específica sobre o tema. Bakhtin (2005) apenas a cita, mas não fala sobre o seu comportamento, suas formas de manifestação ou sua presença em obras específicas.

Vamos encontrar obras exclusivas sobre a fragmentação, em estudos focados nas formas de expressão literárias mais recentes, como é o caso do trabalho de Christopher Strathman (2006) em seu trabalho intitulado *Romantic Poetry and the Fragmentary Imperative: Schlegel, Byron, Joyce, Blanchot*, no qual discute a questão da fragmentação em escritos românticos e posteriores. O mesmo

se repete no caso das obras de Leslie Hill, *Maurice Blanchot and fragmentary writing : a change of epoch* e nos já citados estudos de Camelia Elias (2004) e de Márcio Scheel (2009).

Seguindo Elias (2004), podemos começar a pensar na questão da fragmentação literária a partir da reflexão sobre o próprio conceito de fragmento. Fragmento deriva do latim *fragmentum* que remete ao termo *frangere*, que significa partir, quebrar-se em fragmentos. Encontramos aqui um dos princípios básicos da ideia de fragmentação, a noção de pertencimento, à medida que seria impossível algo partir-se em um único fragmento (ELIAS, 2004, p.1). Nesse sentido, a ideia de fragmento sempre nos leva a pensar que este fragmento faz parte de um todo e que deve conjugar-se com outros fragmentos. A ideia de pedaço e metade que também estariam próximo da noção de fragmento nos trazem a referência a partes que estão mais próximas do todo. No caso de fragmento, a ênfase está mais na distância do todo do que na proximidade.

Outra questão do fragmento no texto literário está relacionada à intencionalidade do autor para a criação de um texto fragmentário. Assim como se da relação ao excentrismo literário, só pudéssemos identificar o fragmentário como uma tendência contestadora quando a sua adoção é compulsória e não meramente acidental. Um texto fragmentário pode surgir, por exemplo, quando se perde as demais partes de um texto, como é o caso de muitos dos escritos da antiguidade. O mesmo se dá quando um autor morre em meio à escrita de uma obra. Nesses e em outros casos similares, a adoção do texto literário independe do intuito dos autores. Na visão de Elias (2004, p.2) haveria ainda a necessidade de uma expressão metatextual direta em relação ao desejo do escritor em compor um texto fragmentário.

Por fim, pensar em fragmentário pressupõe alguns níveis de discursividade, uma vez que a fragmentação pode se dar tanto no âmbito textual (formal) quanto no nível temático de um texto literário. Um autor pode, por exemplo, adotar como estilo para o seu texto a escrita por meio de fragmentos de falas desconexas ou imaginar um texto que tenha sido escrito pela metade, pode desmembrar os pontos de vista das personagens e os dividir em capítulos, pode estilhaçar a narrativa em cacos ou fragmentar o tempo da narrativa, pode espalhar em várias de suas obras frações de um mesmo texto. Da mesma forma pode lidar com pequenas narrativas que somadas possam formar um esboço do todo, ou mesmo fingir que comporá

este todo e deixar o leitor simplesmente confuso, ou ainda compor um romance como fez o do sérvio Milorad Pavić em *O Dicionário Kazar*. Romance-Enciclopédia em 100.000 Palavras, escrito sob forma de dicionário e organizado por verbetes em ordem alfabética. Enfim, são numerosos os meios que a fragmentação pode surgir no texto literário e incontáveis combinações.

Fragmentação textual:

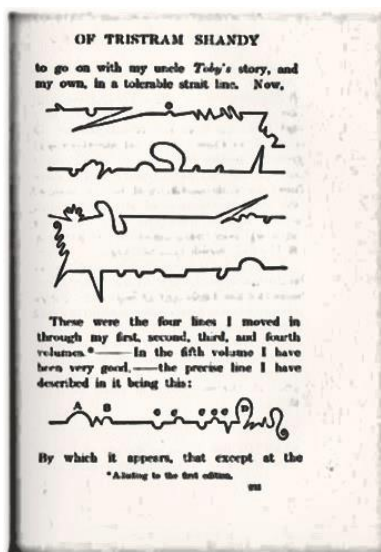
Começemos nossa análise pelo caso mais explícito, o do romance de Hoffmann que traz em seu título a ideia de *fragmentarischer Biographie*. O título em si invoca a fragmentação como parâmetro composicional, sendo que a ideia de biografia fragmentada não se dá apenas pelo fato de ser uma biografia onde se perdeu partes delas, mas sim por um intuito expresso pelo biógrafo de compor uma biografia fragmentária:

Com prazer, teria iniciado: na pequena cidade N*, ou B*, ou K*, numa segunda-feira de Pentecostes, ou de Páscoa, de tal ano, Johannes Kreisler viu a luz do mundo! Mas é preciso renunciar à bela ordem cronológica, porque o infeliz narrador somente tem acesso a notícias comunicadas em conversas fragmentadas, e ele é em seguida obrigado a assentá-las desordenadamente no papel sob o risco de sobrecarregar a memória. [...] Me desculpe o caráter fragmentário do conjunto, e talvez a mim também; apesar da aparente incoerência, mantenho o elo comum de todas as partes. (HOFFMANN, 2013, p.69).

Pelo que é descrito nesse trecho, o biógrafo de Kreisler tem acesso limitado a apenas algumas passagens da vida de Kreisler, o que explicaria o formato fragmentário da biografia, mas o que vemos no livro é a justaposição de fragmentos aleatórios da vida de Kreisler, que demonstram que além do teor fragmentário do livro há também um forte apelo experimental. Tal tendência é perceptível na maneira que são expostos os fragmentos da história de Kreisler. Para tomarmos um exemplo do próprio Hoffmann, em “O homem da areia” o narrador ao alternar o modo de narração da forma direta por meio da exposição das cartas que ele havia recebido do amigo para a narrativa em terceira pessoa, isto é, ele narrando o que sucedeu com Natanael há um interlúdio explicando tal alternância. No caso da biografia de Kreisler não há a mesma preocupação do narrador em esclarecer qual seria o contexto de determinado fragmento. Os fragmentos simplesmente se sucedem cabendo ao leitor identificar o contexto,

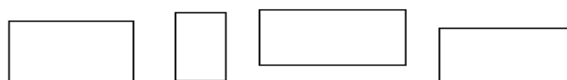
descobrir quem são as personagens, imaginar o que precederia tal fragmento e o que teria acontecido na sequência, uma vez que são fragmentos que, na maioria das vezes, terminam sem que haja continuidade. Vale observar que a explicação citada do biógrafo de Kreisler não surge no início da narrativa, mas depois de dois fragmentos da vida de Kreisler serem narrados.

O personagem Tristram Shandy de Sterne, reconhecendo suas limitações em narrar sua história linearmente e seu estilo digressivo, apresenta as seguintes tentativas de demonstrar graficamente a linha narrativa da sua história



No caso de Shandy, o seu problema é mais no sentido digressivo da narrativa do que fragmentário. O narrador estará o tempo todo retornando a acontecimentos passados ou a explicação de suas teorias, sem que consiga ir em frente na sua narrativa de vida.

Emprestando a ideia de representação gráfica da narrativa de Shandy e pensando no caso da formação da história de Kreisler em fragmentos, o modelo que mais representaria não seria este primeiro, da sequência de fragmentos com pontas aparadas e que, como episódios que se encaixam:



Na biografia de Kreisler, o modelo gráfico que poderia representar a justaposição de fragmentos, talvez seja esta, montada a partir de cacos, fragmentos que não se harmonizam e que não se encaixam:



Os fragmentos que formam a biografia de Kreisler, na realidade, são narrativas de como foi o convívio com o mestre Abraham e como esse obteve as informações sobre o maestro. Por exemplo, o primeiro trecho da biografia do maestro é aberto por um diálogo narrado por Abraham ao próprio biografado. Ou seja, a biografia de Kreisler se inicia pela narrativa de fatos ocorridos com Abraham e não com Kreisler. A interrupção da biografia de Kreisler pela biografia de Murr não significa o retorno ao assunto, quando há o retorno à biografia do maestro. Quando a narrativa retorna, o biógrafo inicia uma narrativa acerca do local que encontrara Kreisler, o ducado de Irenäus e a vila de Sieghartsweiler, sem que seja dado ao leitor mais detalhes da história que Abraham havia começado a narrar para Kreisler.

Algo que soma às relações de fragmentações do livro é o fato da perspectiva da narrativa e o acesso a informações sobre Kreisler estarem todas associadas ao mestre Abraham, como se elas fossem limitadas ao que Abraham sabe sobre Kreisler. Fora o que Abraham viveu ou sabe sobre Kreisler nada mais é dito, o que nos levaria a pensar nele como o biógrafo do maestro, uma hipótese bastante controversa, à medida que as referências a Abraham são em terceira pessoa e não em primeira como quando o biógrafo se dirige ao leitor. Independentemente de ele ser ou não o biógrafo, disfarçada esta limitação das passagens da vida ao que Abraham sabe sobre Kreisler permite que a biografia de Kreisler esteja sujeita a filtros e chegue ao leitor mais fragmentada ainda.

Nas palavras do biógrafo de Kreisler, tais limitações, inclusive lhe causavam certo incômodo⁶²:

Nada mais horrível para um historiador ou biógrafo que se achar a cada instante como se cavalgasse um cavalo selvagem, tendo que saltar para um lado e para outro por matas, pedras, campos e prados, buscando sempre caminhos abertos sem jamais os alcançar. Pois isso é o que sucede a quem assumiu para você,

⁶² Interessante observa a proximidade da metáfora que Sá Rego utiliza para descrever a sátira menipeia “a essência da Sátira Menipeia é exatamente o seu andar variado e desenfreado, andando correndo e tropeçando, de vez em quando se permitindo uma cambalhota retórica” (SÁ REGO, 1989, p.43).

querido leitor, a incumbência de escrever o que pode recolher sobre a vida extraordinária do mastro Johannes Kreisler. (HOFFMANN, 2013, p.68).

A tendência fragmentária do romance, nos permite notar o alinhamento de Hoffmann às tendências do romantismo, movimento literário que ele participou junto aos demais escritores alemães do seu período. Contudo, enquanto Schlegel tendeu a uma atitude mais teórica e voltada ao aforismo e à poesia, Hoffmann busca trazer os mesmos princípios para o texto narrativo. Algo, embora, praticado por Tieck em *Gato de Botas* [1797], não chega a ser citado nem por Strathman (2006), Elias (2004) ou Scheel (2009), uma vez que os três teóricos ao lançarem seus olhares sobre os discursos literários em prol da fragmentação no romantismo alemão, preferiram se centrar nas teorias sobre o assunto desenvolvidas por Schegel em seus aforismos. Enfim, Hoffmann, assim como faz em relação às demais tendências do romantismo alemão irá investir na fragmentação literária de forma prática e também, indiretamente teórica, uma vez que ele explica em seu romance o porquê da opção pela adoção de uma narrativa fragmentária ao compor a biografia de Kreisler. Algo que se alinhe à ideia de Elias (2004, p.2) de que a expressão metatextual direta em relação ao desejo do escritor em compor um texto fragmentário seria um dos principais pontos a serem observados na análise da fragmentação na literatura, pois, não deixa dúvida do intuito do autor.

Embora facilite a análise crítica acerca da perspectiva do autor, nem sempre é possível encontrar tal expressão metatextual a que Elias (2004) se refere. Muitas vezes, o autor delega ao leitor perceber a fragmentação de seu texto como proposital, até mesmo porque, a não exposição direta do intuito fragmentário da obra faz parte da trama da narrativa e tem como intuito algum outro efeito. Um bom exemplo disso é a já citada obra *Viagem sentimental pela França e Itália* (1768), na qual Sterne esconde no título da obra o fato dos relatos de viagem, expostos nos livros, darem conta apenas da ida do seu personagem até à França. Ou seja, embora o título indique uma viagem da personagem até à Itália, passando pela França, o romance se limita a narrar parte desta viagem, e acaba por gerar certo estranhamento e questionamentos de por que o autor não mudou o título para “Viagem sentimental para a França”, “Viagem sentimental para Itália frustrada” ou “Fragmento de narrativa de uma viagem sentimental pela França e Itália”. Em todos esses casos, a exposição de não ida para a Itália ou de que o livro trataria de um fragmento da narrativa da viagem modifica o efeito sobre o leitor.

Já que nos referimos à *Viagem sentimental* (1768), a biografia de Kreisler é iniciada justamente por uma citação de um fragmento dos escritos de Rabelais que fora inventado por Sterne. No enredo da história de Sterne, o protagonista diz ter encontrado algumas folhas que “estavam escritas em francês antigo da época de Rabelais, e [...] podia ter sido escrito por ele” (STERNE, 2002, P.125) e as traduz para a língua inglesa, em seu relato de viagem. Como anuncia o título do capítulo de *Viagem Sentimental*, “Fragmento”, o personagem só tem acesso a um fragmento deste texto, em francês antigo, sendo que o trecho narra apenas como um tabelião veio a encontrar um homem que iria lhe narrar “uma história tão incomum, que deve ser lida por toda a humanidade” (STERNE, 2002, P.128), história que nunca viemos a conhecer, pois Yorich não encontra a continuação do fragmento. Enfim, Hoffmann toma o trecho de Sterne e faz com seu Mestre Abraham as use como se fossem, de fato, de Rabelais, formando uma cascata de fragmentos textuais. Cascata esta que nos remete a outra história de antigos manuscritos em língua estrangeira achados por acaso: *Dom Quixote*, que de acordo com Cervantes (capítulo 9 pt1) toda a história do cavaleiro andante não seria sua invenção, mas sim a sua reinterpretação da tradução de velhos manuscritos em árabe que ele havia comprado na feira a um preço módico de um garoto, sendo que o autor, de fato, seria Cide Hamete Benengeli, um antigo historiador árabe.

No caso de Hoffmann, podemos pensar não somente na evidente fragmentação da *fragmentarischer Biographie* de Kreisler, mas também no efeito de fragmentação discursiva gerado pela alternância entre a biografia do gato e do maestro a que somos expostos ao ler o livro. Primeiro, temos a questão da alternância de histórias, pois ao realizarmos a leitura do livro somos obrigados a lidar com dois enredos e memorizarmos diversos personagens, ambientes e acontecimentos, a ponto de termos que, não raramente, retornar ao trecho anterior, a interrupção da história para nos reiterarmos da história. Obviamente, o retorno a um trecho anterior é algo comum quando se lê um livro, contudo, a leitura por meio da alternância de fragmentos de duas biografias nos obriga a recorrermos a esta prática mais frequentemente.

Além da questão de alternância de histórias, temos a alternância de pontos de vista. Em alguns momentos do livro parece que estamos diante de um diálogo indireto entre a perspectiva de mundo de Murr e de Kreisler. A visão de mundo de

Murr em oposição a de Kreisler e em relação às artes e ciências caminham em direção a enfatizar o caráter fragmentário do romance. Por exemplo, em uma situação de um romance em que os dois personagens convivessem, estas diferenças de perspectivas poderiam se chocar de forma mais clara e objetiva. No caso do romance de Hoffmann, as duas visões de mundo somente representam fragmentos de perspectivas sobre um mesmo tema. Fragmentos que unidos não resultam em um todo, mas apenas que existem em tempos e lugares diferentes e que se opõem, mas não se tocam, cabendo ao leitor interpretar estes dois fragmentos como perspectivas que dialogam. Algo diferente do que vemos, por exemplo, em *O crime do padre Amaro* de Eça de Queirós onde notamos visões de mundo opostas sendo processadas pelo protagonista, demais personagens e narrador. A síntese de perspectivas opostas que Eça de Queiroz realiza e expõe ao leitor, não é realizada por Hoffmann, ele prefere expor os fragmentos de visão de mundo de Murr e Kreisler e delegar ao leitor a síntese.

Outro ponto de oposição entre as histórias de Murr e Kreisler que contribui para o caráter fragmentário do livro reside na própria ambientação temporal e espacial contrastantes. Murr vive em um ambiente citadino, salta de telhado em telhado, se vê exposto à confusão de rostos, a feiras, saraus e tudo mais que uma grande metrópole do seu tempo pode lhe proporcionar. Kreisler, por sua vez, vive alternando de corte em corte, limitado a conviver com um grupo pequeno de pessoas, em um ambiente campestre. Murr é um gato urbano que pode experimentar as mais diversas experiências, desde clubes de confraternização felina até interagir com seus oponentes caninos. Kreisler opta pela simplicidade do campo em um pequeno “ducado”, afastado da agitação das cidades grandes.

Kreisler e Murr, embora tenham se encontrado em uma visita que Kreisler faz a Johames, parecem viver em tempos muito distantes, pois enquanto o maestro vive em um ambiente monárquico, em que a liderança política é o centro de atenção, o gato goza da liberdade e do apagamento da importância da governança e a ênfase nos indivíduos pós Revolução Francesa. Enquanto Kreisler vive em uma espécie de mecenato, onde a atuação artística e intelectual depende do aval da figura governamental, Murr está mais preocupado com o mundo editorial e a publicação de seus escritos filosóficos, poéticos, científicos e biográficos. Tanto que na biografia de Kreisler uma das preocupações latentes é a de o príncipe Irenäus não descobrir que seu reino havia sido absorvido por outro e ele nem era

mais de fato príncipe, ao passo que, na história de Murr não se cita nenhuma vez questões envolvidas ao governo sob o qual se encontravam. Enfim, é como se os dois vivessem não somente em ambientes diferentes, mas também em épocas diferentes. Contrastes estes que ajudam a reforçar o caráter fragmentário formal do livro.

Nos movendo para o romance de Machado de Assis, a fragmentação se dará também de maneira formal. A começar pela opção de Machado em compor *Brás Cubas*, por meio de capítulos curtos que dão formalmente ao livro a ideia de texto em fragmento. A excessiva divisão de capítulos do livro, cento e sessenta no total, gera um efeito de interrupção contínua na leitura. Em vez de compor capítulos que narrariam de forma linear, Machado de Assis opta por um narrador que divide a sua narrativa em fragmentos. Por exemplo, temos a sequência dos seis primeiros capítulos com os seguintes títulos:

CAPÍTULO PRIMEIRO / ÓBITO DO AUTOR

CAPÍTULO II / O EMPLASTO

CAPÍTULO III / GENEALOGIA

CAPÍTULO IV / A IDÉIA FIXA

CAPÍTULO V / EM QUE APARECE A ORELHA DE UMA SENHORA

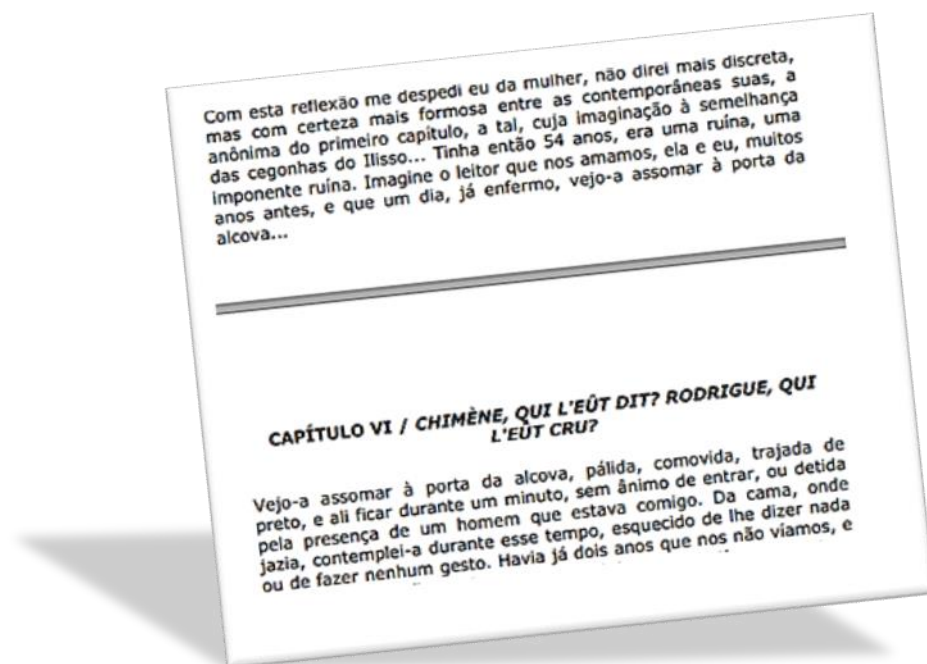
CAPÍTULO VI / CHIMÈNE, QUI L'ÊT DIT? RODRIGUE, QUI
L'ÊT CRU?

Caso não houvesse a divisão da história nesses seis primeiros capítulos, o leitor teria mais fluidez na leitura, poderia ter uma visão contínua e linear de como e por que Cubas veio a óbito. A medida que fosse lendo iria se inteirando sobre como a ideia fixa do emplasto o fez sucumbir e como foi o momento de seu óbito e enterro. Contudo, a opção de divisão em capítulos curtos demonstra que a fluidez na narrativa não era o objetivo de Machado de Assis ao escrever o livro. Pelo contrário, a divisão nesses pequenos capítulos permite que se lide com fragmentos da história de Brás Cubas com mais facilidade, pois, autoriza que se insira na narrativa um fragmento como o Capítulo III, onde Cubas pausa a narrativa da sua morte e passa a falar sobre a sua genealogia, para na sequência voltar a falar da morte.

Olhando mais de perto, percebemos que outro tema é subdividido, o da ideia fixa do emplasto. Sequencialmente, no capítulo I, Cubas fala sobre o seu velório e que sua morte foi devido a uma ideia fixa, no capítulo seguinte fala que sua ideia

fixa era inventar um novo medicamento e cita uma fala de um tio sobre o assunto e finda o capítulo II. Ao iniciar o capítulo III diz: “Mas, já que falei nos meus dois tios, deixem-me fazer aqui um curto esboço genealógico. O fundador da minha família foi um certo Damião Cubas...” para então no capítulo IV voltar a falar sobre o tema da ideia fixa do emplasto que começara a desenvolver no capítulo II. No capítulo V volta a falar sobre o seu velório e uma senhora que lá estava.

Curto como os demais capítulos Cubas termina o capítulo V com uma frase pela metade, que o leitor somente irá encontrar na continuação no capítulo subsequente, como podemos observar na seguinte reprodução do livro:



Com a interrupção da frase de que o leitor poderia imaginar que “um dia, já enfermo, vejo-a assomar à porta da alcova...” o fluxo narrativo também é interrompido para a mudança de página e capítulo e o acréscimo de um título em língua francesa. Sendo que reside aqui, outro elemento que contribui para a fragmentação: o fato da divisão em capítulos não ser somente numérica, mas também por meio do acréscimo de títulos. Como vemos no caso da transição do capítulo V para o VI, a interrupção da narrativa é ainda agravada pelo acréscimo de um título em francês que convida o leitor a deixar o fluxo narrativo para traduzir para a língua portuguesa, refletir sobre o porquê do título e, inevitavelmente, se distanciar da meia frase dita no capítulo anterior. Sterne, no capítulo XX do seu

Tristram Shandy, realiza algo semelhante, com a diferença de que ele transcreve em língua francesa a troca de certas cartas, cabendo ao leitor traduzi-las, caso queira compreender a história.

No caso do título do capítulo em francês, no romance de Machado, há ali uma citação retirada da tragicomédia *Le Cid* (1637), de Pierre Corneille (1606-1684) de um trecho em que o casal protagonista, impedido de se casar devido a graves desentendimentos entre seus pais, comenta a ironia da paixão que sentiram um pelo outro, nesse sentido a moça diz: "Rodrigue, quem acreditara? ", o moço responde: "Chimène, quem diria?", em francês "Rodrigue, qui l'eût cru...", "Chimène, qui l'eût dit...". Em relação ao contexto da narrativa de Cubas, por um lado, a citação pode ser pensada como uma mera expressão de "Quem poderia imaginar? Quem poderia crer?" que Vigília apareceria para visitá-lo depois de tanto tempo passado. Por outro lado, pode ser vista como um paralelo entre a inviável relação de Rodrigue e Chimène e a também conturbada relação Cubas e Vigília. Paralelo este que o leitor só poderá traçar no decorrer do livro quando saberá que Cubas era um dos pretendentes de Vigília e ela apesar de optar por outro rapaz acaba tendo uma relação extraconjugal com ele. Ou seja, temos no romance o título de um capítulo que pode ser visto como alusão a uma série de acontecimentos, que ainda serão divulgados ao leitor.

À medida que lemos cada capítulo, somos sujeitados a diversas interrupções que podem ser por meio do corte abrupto de uma frase ou inserção de títulos enigmáticos aos capítulos até por meio de referência a capítulos anteriores, que caso o leitor seja curioso ou não se lembre as circunstâncias do denominado capítulo anterior pode ter que voltar para rever o contexto. No capítulo XVI, por exemplo, Cubas comenta "Cuido haver dito, no capítulo XIV, que Marcela morria de amores pelo Xavier. Não morria, vivia. " Coisa que Cubas realiza pelo menos dez vezes no decorrer do livro.

Algo que a estrutura fragmentária em capítulos curtos favorece é a inserção por parte de Cubas da alternância entre o relato e a exposição de suas divagações, sendo que a lógica das divagações da personagem não se expõe todas as vezes imediatamente após a narrativa de um ocorrido. Cubas, por vezes, narra algum fato ocorrido e somente após vários capítulos irá tecer uma reflexão sobre o assunto, como no capítulo CXXX, intitulado "Para intercalar no cap. CXXIX", onde Cubas diz

que “Convém intercalar este capítulo entre a primeira oração e a segunda do capítulo CXXIX”.

A estrutura em fragmentos para a composição do livro é evidenciada em trechos como o do Capítulo VII, “O delírio”, onde Cubas diz que se o leitor não

tem interesse em saber sobre seu delírio por não ser dado à contemplação destes fenômenos mentais, pode saltar o capítulo; vá direito à narração. Mas, por menos curioso que seja, sempre lhe digo que é interessante saber o que se passou na minha cabeça durante uns vinte a trinta minutos. (ASSIS, 1977,p.258).

A opção dada ao leitor, de saltar um capítulo, evidentemente, é um charme que Cubas faz, pois ao mesmo tempo que nega a necessidade da leitura, instiga dizendo que será algo interessante de ser lido. Contudo, a ideia em si de se poder saltar um capítulo sem prejuízo para a leitura chama a atenção para o caráter fragmentário do livro, como se cada capítulo fosse um fragmento perdido entre os demais.

O capítulo CXIX, intitulado “Parênteses”, é outro em que Cubas interrompe a história narrada para deixar ao leitor “meia dúzia de máximas das muitas que escrevi por esse tempo. ” (ASSIS, 1977,p.158).

CAPÍTULO CXIX / PARÊNTESSES

Quero deixar aqui, entre parêntesis, meia dúzia de máximas das muitas que escrevi por esse tempo. São bocejos de enfado; podem servir de epígrafe a discursos sem assunto:

* * *

Suporta-se com paciência a cólica do próximo.

* * *

Matamos o tempo; o tempo nos enterra.

* * *

Um cocheiro filósofo costumava dizer que o gosto da carruagem seria diminuto, se todos andassem de carruagem.

* * *

Crê em ti; mas nem sempre duvides dos outros.

* * *

Não se compreende que um botocudo fure o beijo para enfeitá-lo com um pedaço de pau. Esta reflexão é de um joalheiro.

* * *

No capítulo anterior a este, Cubas fala sobre seu anseio de ser famoso e no capítulo seguinte, de número CXX, ele simplesmente muda de assunto novamente, iniciando-o com um diálogo entrecortado com a sua irmã. Ou seja, mesmo que tenha pedido permissão para fazer um parêntese e deixar anotadas algumas das suas máximas, o capítulo posterior, que poderia dar sequência a sua argumentação de como tinha o desejo de ser famoso, significa a introdução de outro assunto diverso, a cobrança de sua irmã para que ele se casar. A sequência desses três capítulos demonstra que aquele discurso fragmentado, quando do início do livro, se reverbera por todo o romance.

Como admite Machado de Assis na introdução de *Memórias Póstumas*, uma das suas influências para compor o livro foi Sterne e ao observarmos atentamente tanto *Viagem sentimental* quanto *Tristram Shandy* a questão da fragmentação é bastante evidente. Além do já citado fragmento, em francês antigo, que o Yorick encontra e Murr se refere como sendo de Rabelais, em *Viagem Sentimental* há a inserção de um capítulo intitulado “Um fragmento” (STERNE, 2002, P.47) da mesma maneira que Cubas faz com seu capítulo de Máximas, isto é, em meio à outra narrativa e de forma aleatória. No caso de Sterne, o fragmento que não é creditado, na realidade é um trecho parafraseado e distorcido de um tratado de Luciano de Samosata, intitulado “Como se deve escrever a história”.

Aliada à fragmentação formal, temos a temática que se dá em diversos níveis. Um ponto em comum é a fragmentação de personagens que notamos tanto em relação a Kreisler quanto de Quincas Borba. Ambos os personagens possuem suas biografias fragmentadas que não se limita ao âmbito dos romances - *Memórias Póstumas* e *Gato Murr*.

Quincas Borba é um dos personagens que permite Machado de Assis transparecer a sua tendência fragmentária. Como já comentamos no capítulo que discutimos sobre as relações entre riso e loucura, no romance *Memórias Póstumas* (1881), Borba surge como um antigo amigo de Cubas que havia se transformado em um pedinte e lunático. Contudo, antes de se encontrar neste estado miserável, Borba aparece no início da biografia de Cubas. No capítulo de número treze, Cubas relata seu convívio com Borba na época da escola, suas artimanhas infantis e como ele era um garoto gracioso. Borba surge novamente na biografia de Cubas, no capítulo cinquenta e nove, desta vez no estado deplorável de um mero pedinte e retorna ao capítulo noventa e um, por meio de uma carta, pede desculpas a Cubas

por ter afanado seu relógio no último encontro. A partir deste momento, Quincas passa a conviver com Cubas e conhecemos um pouco mais sobre suas ideias, teorias e seus costumes até chegar no penúltimo capítulo do livro, quando Quincas Borba morre na casa de Cubas.

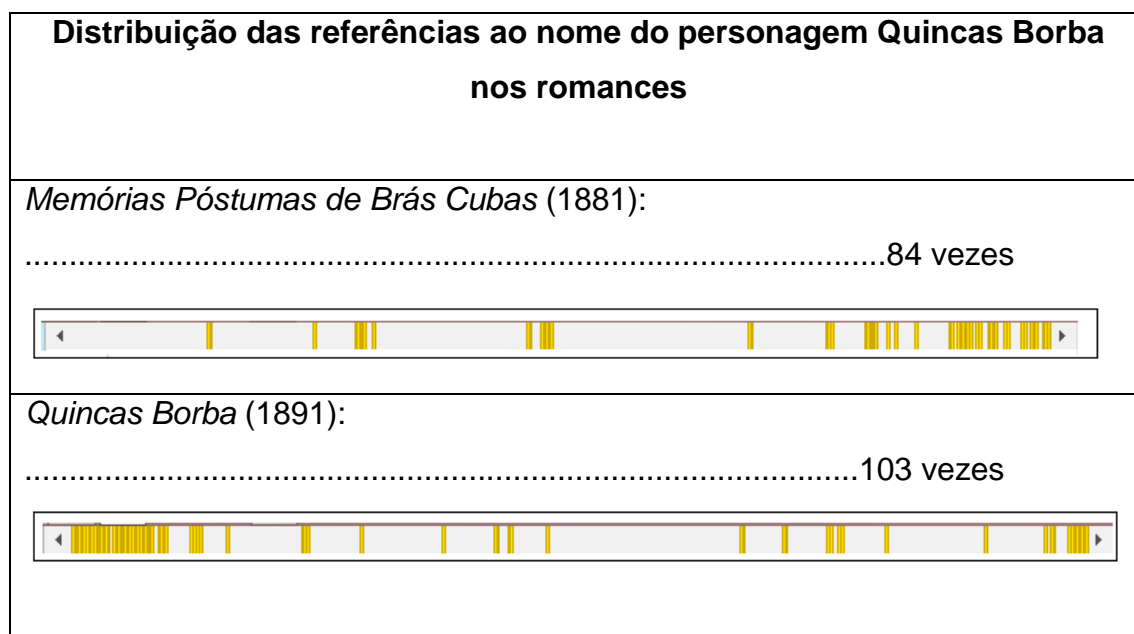
Pelo espaço que ocupa em *Memórias Póstumas*, Quincas Borba é bem mais que um mero personagem secundário, sendo um importante influenciador e interlocutor intelectual de Cubas. A própria tendência filosófica de Brás Cubas, suas ideias fixas, suas digressões, pela narrativa que ele nos apresenta acerca das teorias de Borba, indicam o quanto o seu amigo foi importante para o seu amadurecimento intelectual.

Enquanto *Memórias Póstumas* data de 1881, o romance de Machado de Assis que levará o nome de Quincas Borba data de 1891. Ou seja, dez anos após Machado de Assis ter publicado alguns fragmentos da vida de Borba em meio a biografia de Cubas, há um retorno ao personagem com uma obra que, ao que indica o título, completaria os fragmentos da história de Borba, formando um retrato completo de sua vida. Dizemos completaria, pois o que encontramos nesta obra são outros pequenos fragmentos. Apesar de levar o nome de *Quincas Borba*, o romance tem seu foco em Rubião, um rapaz que se torna herdeiro de Borba, após a sua morte, já no início do livro, mais precisamente, no capítulo de número XI.

Para se ter ideia de quão diminuta é a figura de Borba no romance de 1891, seu nome é repetido pelo narrador em terceira pessoa, por cento e três vezes, incluindo as cerca de vinte vezes que se refere ao cachorro que levava o mesmo nome do dono. Ou seja, o nome de Quincas Borba, em referência a ele e não ao cachorro, é repetido cerca de oitenta vezes no romance que leva o seu nome, ao passo que em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o nome de Quincas é repetido oitenta e quatro vezes. Para se ter ideia de como é mínima a participação de Quincas no “seu” romance, o nome de Rubião é repetido cerca de setecentas vezes e no caso de *Memórias Póstumas*, que é em primeira pessoa, o pronome “eu” é repetido cerca de quatrocentas vezes.

Como demonstrado no quadro abaixo, acerca da repetição do nome de Quincas Borba, podemos perceber tanto a questão da importância da personagem em *Memórias Póstumas*, quanto a questão de que o romance *Quincas Borba*, contrariando seu título, não surge como uma forma de Machado de Assis

apresentar ao público um livro que viria a completar a história de Quincas, mas sim de apresentar mais alguns fragmentos da vida de Borba.



Quincas Borba, na realidade, nos mostra o comportamento de Borba no período em que ele decide ir ao Rio de Janeiro e acaba por encontrar Cubas. De forma que, em vez de termos o foco na narração em Borba, temos em Rubião, que fica no interior de Minas Gerais e vê o amigo indo para a corte e aguarda suas correspondências com notícias. Ou seja, o que temos em *Quincas Borba* sobre Borba é a apresentação de outras perspectivas sobre os mesmos ocorridos. A morte de Borba, narrada por Cubas em *Memórias Póstumas* é recebida por Rubião, em *Quincas Borba*, primeiro pelos jornais e depois por uma carta enviada pelo próprio Cubas, nos seguintes termos

O meu pobre amigo Quincas Borba faleceu ontem em minha casa, onde apareceu há tempos esfrangalhado e sórdido: frutos da doença. Antes de morrer pediu-me que lhe escrevesse, que lhe desse particularmente esta notícia, e muitos agradecimentos; que o resto se faria, segundo as praxes do foro. (QB CAP XIII)

No que se refere à biografia de Quincas Borba, os dois romances nos trazem fragmentos que, unidos, estão longe de nos propiciarem um todo. A ênfase, portanto, é mais nos fragmentos do que no todo quando se fala da construção das

narrativas acerca de Quincas, o que acaba por refletir um pouco da perspectiva fragmentária que Machado nos deixa transparecer em sua obra. Tendência esta que podemos verificar na complexa relação do conselheiro Aires que tem fragmentos das personagens em dois dos seus romances, *Esaú e Jacó* (1904) e *Memorial de Aires* (1908), sendo que o prefácio do primeiro livro nos leva a pensar que quem teria escrito a história dos gêmeos teria sido o próprio Aires.

A fragmentação da biografia de Kreisler é bem mais complexa e longa do que a de Borba, pois acompanha Hoffmann por toda a sua curta carreira literária, desde 1810 até 1822, quando Hoffmann publica a biografia fragmentária de Kreisler, ano da morte do escritor, totalizando pelo menos treze textos esparsos. Hoffmann constrói não só uma personagem, mas um heterônimo que publica entre 1810 e 1814, no periódico *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, critica músicas, cartas trocadas, narrativas e opiniões em geral, assinadas como Kapellmeister Johannes Kreisler. Fragmentos que depois integraram duas partes da coletânea de contos e escritos de Hoffmann, intitulada *Fantasiestücke in Callot's Manier*. Sendo que esta série de fragmentos figuram na coletânea com o título de *Kreisleriana* e é dividida da seguinte forma:

Kreisleriana (Parte 1)

1. Johannes Kreisler's, des Kapellmeisters, musikalische Leiden.
(Os sofrimentos musicais do maestro Johannes Kreisler)
2. Ombra adorata!
(Obra adorada)
3. Gedanken über den hohen Werth der Musik.
(Reflexões sobre o alto valor da música.)
4. Beethovens Instrumental-Musik.
(A música instrumental de Beethoven)
5. Höchst zerstreute Gedanken.
(Pensamentos extremamente dispersos)
6. Der vollkommene Maschinist.
(O Maquinista perfeito)

Kreisleriana (Parte 2)

1. Brief des Barons Wallborn an den Kapellmeister Kreisler [von Friedrich de la Motte Fouqué].
(Carta de Baron Wallenborn para Kapellmeister Kreisler [de Friedrich de la Motte Fouqué].)
2. Brief des Kapellmeisters Kreisler an den Baron Wallborn.
(Carta de Kapellmeister Kreisler para Baron Wallenborn.)
3. Kreislers musikalisch-poetischer Klubb.
(O clube poético-musical de Kreisler)
4. Nachricht von einem gebildeten jungen Mann.

- (Mensagem de um jovem educado)
5. Der Musikfeind.
(O inimigo da música)
6. Ueber einen Ausspruch Sacchini's, und über den sogenannten Effekt in der Musik.
(Sobre um ditado de Sacchini e sobre o efeito na música)
7. Johannes Kreislers Lehrbrief.
(Carta de recomendação de Johannes Kreislers)

David Charlton (2003) em *E.T.A. Hoffmann's musical writings: Kreisleriana, the poet and the composer, music criticism*, busca evidenciar como é complexa a interpretação demonstrando a mistura de vozes nos textos de Kreisleriana. Na interpretação de CHARLTON (2003), Kreisleriana parece lidar com a ideia de desaparecimento de Kreisler, sendo que o leitor encontra nas duas partes escritos do maestro e algumas histórias sobre ele. Nesse sentido, por exemplo, é fácil identificar nos textos de número 2, 3, 4 e 6, da primeira parte, (vide o quadro acima) como sendo escritos por Kreisler por suas autorreferências, enquanto os textos 1 e 5, por se referirem a Kreisler em terceira pessoa, parecem não terem sido escritos por ele. A segunda parte de Kreisleriana se inicia por uma carta endereçada a Kreisler e em alguns textos há a referência a Kreisler em terceira pessoa, como em Der Musikfeind, sendo, portanto textos não escritos por Kreisler. Em alguns textos, de acordo com Charlton (2003), o “tom gentil” (p.26) da escrita permitiria identificar uma voz textual que mais combina com a voz de Hoffmann, que assina o prefácio de Kreisleriana, do que o exaltado estilo de Kreisler.

Nesses treze textos que compõem as duas partes de Kreisleriana temos fragmentos de pensamentos de Kreisler, da sua personalidade e de seus costumes, mas, como se dá em relação à biografia de Quincas Borba está longe de nos permitir formar um quadro completo sobre a personagem. Outro paralelo entre Borba e Kreisler é o fato de que anos depois da publicação destes fragmentos de escritos de e sobre Kreisler surgirá um romance que, a princípio, por nome do compositor no título, traria ao leitor uma história mais completa sobre sua vida. Coisa que assim como em relação a Borba não se realiza.

Kreisler, que ainda é citado por um dos personagens de *O Vaso de ouro* (1814), tem nos fragmentos da sua vida, espalhados pela obra de Hoffmann, o espelhamento de seu próprio estilo excêntrico, avesso à linearidade e disperso. Algo que se repete com relação a Brás Cubas que possui no seu estilo digressivo o reflexo de sua maneira de viver, isto é, sem objetivo e disperso. Cubas não possui

uma vida sequencial com meta, percurso e obtenção dos objetivos, mas sim uma vida fragmentada, são fragmentos de amor que ele tem, já que se envolve com uma mulher casada, são fragmentos de carreira profissional, pois vai para o exterior estudar, depois pensa em ser político para acabar como um filósofo em busca da cura para a melancolia. Kreisler, da mesma forma, tem uma biografia que faz jus à sua percepção de mundo, com seu espírito em constante ebulição e suas inúmeras andanças. A diferença entre um e outro está, ao que nos parece, calcada na sujeição e autossujeição ao estilo de vida fragmentado, Kreisler opta por sempre querer fugir, sempre querer o novo, Cubas parece não se importar e por isso é sujeito à vida que levou, em pedaços e fragmentos.

Em Hoffmann e Machado percebemos a utilização da fragmentação como artifício para levar a uma leitura ativa do romance. Nisso voltamos tanto àqueles preceitos da literatura excêntrica, que busca retirar o leitor da tranquilidade e conforto das narrativas aos moldes comuns. Ao construírem narrativas em fragmentos, nossos escritores apostam em uma literatura nem um pouco afável, mas ao mesmo tempo curiosa e divertida, pois possibilita ao leitor participar de uma espécie de jogo de montar peças, memorizar acontecimentos, seguir por caminhos errados e ter que retornar páginas e páginas para se reiterar dos acontecidos, enfim, expõe o leitor a desafios e parâmetros de leitura diferentes dos que está acostumado.

Considerações finais

Ao longo deste estudo estivemos trabalhando no sentido de demonstrar a semelhança entre as obras de Machado de Assis e E.T.A. Hoffmann. Sendo que nosso pressuposto de pesquisa era o de que a semelhança entre suas obras seria devido à adesão de ambos a uma corrente de escritores, a qual nomeamos de excêntrica.

Nesse sentido, realizamos a apresentação tanto da viabilidade da utilização do conceito de excentricidade para se lidar com a literatura, quanto da longa série de escritores que podem ter suas obras pensadas a partir deste conceito. Por se tratar de um conceito que não é amplamente utilizado e existem poucos estudos tendo-o como base, nos dedicamos a realizar a apresentação de diversos estudos literários que, embora não utilizem o termo “excentricidade”, convergem para a mesma gama de autores que julgamos participantes de uma mesma vertente literária: a dos escritores que buscaram, sistematicamente, no decorrer das suas produções literárias fugir do lugar-comum.

A partir da delimitação do conceito de excentricidade literária e de quais foram os métodos utilizados por escritores como Luciano, Cervantes, Sterne para produzirem obras literárias incomuns, elencamos alguns temas-chave que nos permitiram alinhar Machado de Assis e E.T.A. Hoffmann à tradição de excentristas.

Dessa forma, tomando como base *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Gato Murr*, iniciamos nossa análise discutindo, comparativamente, a questão da seriedade e do riso nos dois romances. Essa primeira análise nos permitiu perceber como Machado e Hoffmann, embora estejam lidando com tipos de risos diferentes, não deixam de transparecer uma constante preocupação com a questão literária em si. Notamos que, independentemente, se é irônico, debochado, louco ou melancólico, o riso em suas obras surge relacionado a questões artísticas e literárias. Preocupação esta que faz parte do riso nas demais obras excêntricas.

A questão da sátira segue o mesmo parâmetro do riso, pois, embora surja em relação aos burgueses, não é somente um ataque a uma classe social, mas sim ao uso que esta classe fez das artes e da literatura, as transformando em mercadoria.

Na sequência nos debruçamos nas questões mais voltadas aos aspectos formais, como a abordagem da relação entre realidade e ficção, a metalinguagem, a ênfase no leitor e a fragmentação. O que pudemos notar, ao analisarmos estes

aspectos das obras de Machado e Hoffmann, foi a proximidade das obras de ambos e como eles sistematicamente se empenharam para fazer uma literatura que não apenas fugisse às normas, mas que explicitasse a intencionalidade da fuga.

A ideia de excentricidade literária, que nos dava pistas para que pudéssemos explicar a proximidade das obras dos nossos dois autores, nos fez perceber que eles se utilizaram de um complexo sistema de técnicas literárias com a finalidade de construir obras dotadas de expressiva originalidade. Sendo que o esforço que cada um deles realizou em seu tempo e país acabou por colaborar não somente para a tradição de obras excêntricas, mas para a literatura como um todo.

Bibliografia

ALDRIDGE, A. Owen. Propósito e perspectivas da literatura comparada. In: *Literatura comparada: textos fundadores*. Organização de Eduardo F.Coutinho e Tania Franco Carvalha. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ALENCASTRO, Luis Felipe. Vida privada e ordem privada no Império. In: *História da vida privada no Brasil: Império*. Fernando A. Novais (coord. da coleção). São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ANTUNES, Benedito; MOTTA, Sérgio Vicente (Org.). Machado de Assis e a crítica internacional. São Paulo: Ed. Unesp, 2009.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 2ª ed. 1962.

_____. *Contos fantásticos: Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1973.

_____. *Chronicas: (1859-1863)*. Rio de Janeiro: Edições W. M. Jackson, 1959.

_____. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1975.

_____. *Obra Completa de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Edições W. M. Jackson, 1952.

_____. *Papéis Avulsos*. Rio de Janeiro: Garnier. 2000.

_____. Toda poesia de Machado de Assis. (Organização de Cláudio Murilo Leal). Rio de Janeiro: Editora Record, 2008.

_____. *Contos Recolhidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1956.

_____. *Escritos Recolhidos I*. São Paulo: Globo, 1997.

_____. *Várias histórias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1977.

AUERBACH, E. *Mimeses: a representação da realidade na literatura Ocidental*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec/ UNB, 1996.

_____. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. RJ: Forense Universitária, 2005.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.

_____. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

_____. *O freudismo*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora F. Bernadini. São Paulo: Hucitec, 1988.

BARBOSA, Maria Aparecida Barbosa. "A Essência do Riso – reflexões sobre a tradução do romance "Gato Murr", de E. T. A. Hoffmann." In: *Cadernos de Tradução*, v. 1, n. 23, ISSN 2175-7968, Florianópolis, 2009.

BARRAL, Gislene. "Vozes da loucura, ecos na literatura". *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 12. Brasília, março/abril de 2001, pp. 13-38.

BATALHA, Maria Cristina. A importância de E.T.A. Hoffmann na cena romântica francesa. *Alea*. Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, p. 257-272, 2003.

_____. Tributo a E.T.A. Hoffmann, caminho para a fixação do gênero fantástico. *Revista Literatura e Cultura*. Rio de Janeiro, v. 7, p. 1-12, 2008. (BATALHA, 2008, p.)

BAUDELAIRE, Charles. *Da essência do riso*. Almada : Iman, 2001.

BERGSON, Henri. *O riso* (ensaio sobre a significação da comicidade). Trad. Ivone Castilho Benedetti. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 152p.

BERNARDO, Gustavo. *O problema do realismo de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BERSIER, Gabrielle. *A Metamorphic Mode of Literary Reflexivity: Parody in Early Germany Romanticism*. Atlanta: GA: Ropoí, 1997.

BESSIÈRE, Irène. *Le Récit fantastique*. Poétique de l'incertain, Paris, Larousse, 1974.

BLOOM, Harold. *Gênio: Os 100 autores mais criativos da história da literatura*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

BOOTH, W. *A Retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 1989.

BORGES, Jorge Luis. Kafka y sus precursores. In: *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.

BORGES, Jorge Luís. *Obras completas* (Ficções). São Paulo: Globo, v. 2, 1999.

BRANHAM, R.Bracht. "Desfigurar a moeda. A retórica de Diógenes e a invenção do cinismo". In: *Os cínicos. O movimento cínico na Antiguidade e o seu legado*, São Paulo, Loyola, 2007.

BRAYNER, Sonia. Um Passeio no Rio Antigo. In: *Revista Travessia*, Florianópolis: UFSC, 1990.

BRAYNER, Sônia. *Labirinto do espaço romanesco*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

BURTON, Robert. *Anatomy of melancholy, what it is, with all the kinds, causes, symptoms, prognostics, and several cures of it. In three partitions. With their several sections, members, and subsections, philosophically, medically, historically opened and cut up. By democritus junior*. London: Willian Tegg, 1863.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1979. p. 140-162: Literatura e subdesenvolvimento.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental* (5 volumes). São Paulo : Leya, 2011.

CHARLTON, David. *E.T.A. Hoffmann's musical writings : Kreisleriana, the poet and the composer, music criticism*. Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2003.

CESERANI, Remo. *O Fantástico*. Trad. Nilton Tripadalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

ELIAS, Camelia. *The Fragment: Towards a History and Poetics of a Performative Genre*. Bern: Peter Lang, 2004.

FACIOLI, Valentim. *Um defunto estrambótico: análise e interpretação das Memórias Póstumas de Brás Cubas*. EdUSP, 2008.

FANTINI, Marli. "Machado de Assis: entre o preconceito, a abolição e a canonização". *Matraga* (Rio de Janeiro), v. 15, p. 55-71, 2008.

FOUCAULT, Michel. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FREUD, S. *O humor* (1927). In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

GLEDSON, John. *Impostura e Realismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GRIMM, Reinhold. *From Callot to Butor*. E.T.A. Hoffmann and the Tradition of the Capriccio, In: *MLN*, Vol. 93, No. 3, German Issue (Apr., 1978), pp. 399-415.

GOMES, Eugenio. *Machado de Assis: censor dramático*. In: _____. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958. p. 14 – 15.

GOETHE, J. W. *Viagem à Itália*. São Paulo: Cia. Das Letras 1999.

GOETHE, Johann Wolfgang . *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*. Berlim: Hofenberg, 2006.

HALDANE, Michel George. *Little Ernest, Great Ernst*. The Trials and Tribulations of E.T.A. Hoffmann in English, with especial reference to his Klein Zaches, genannt Zinnober. Dissertação de Mestrado em Literary Translation. The University of Essex, Colchester (Inglaterra), 1998.

HANSEN, Marise Soares. *Helena e Memórias Póstumas*: Paródia e Romantismo. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Universidade de São Paulo. 1999.

HARRIS, Michael H. *History of Libraries of the Western World*. Scarecrow Press. 1999.

HEGEL, G.W.F. *Estética*: a arte clássica e a arte romântica; tradução de: Orlando Vitorino. Lisboa, Portugal: Guimarães, 1972.

HEGEL, G.W.F. *Fenomenologia do Espírito*. Petrópolis, RJ: Vozes: Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2005.

HILDT, Moritz. *Towards a Theory of Eccentricity*. Gender Forum;2009, Issue 27, December 2009.

HOFFMANN, E. T. A. *Prinzessin Brambilla*. In: _____. Späte Werke. Posfácio de Walter Müller-Seidel e notas de Wulf Segebrecht. München: Winkler, 1979.

_____. *Reflexões do Gato Murr*. São Paulo: Estação Liberdade, 2013.

_____. *O homem da areia*. in: Contos sinistros. Tradução de Ricardo Ferreira Henrique São Paulo: Max Limonad, 1987, p. 33.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2001.

INGHAM, Norman W. E. T. A. *Hoffmann's reception in Russia*. JAL-Verlag, Würzburg, 1974.

JERPHAGNON, Thérèse. Dom Quixote escapa da Inquisição: História Viva. Ed. 71, 2009. Disponível em: http://www2.uol.com.br/historiaviva/dom_quixote_escapa_da_inquisicao_5.

KAMPF-LAGES, Susana. *Jorge Luis Borges, Franz Kafka e o labirinto da tradição*. Revista de Letras. São Paulo (UNESP), v. 33, p. 13-21, 1993.

LARGE, Duncan. *Derived lives, received opinions*: Parodic Plagiarism in Sterne and Hoffmann. In: New COMPARISON: A Journal of Comparative and General Literary Studies. N. 35-36. Spring/Autumn, British Comparative Literature Association Publishers, UK, 2003.

LOPES, Hélio. "Literatura fantástica no Brasil". In: Revista Língua e Literatura. V.4 Editora da USP: São Paulo, 1975.

LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Editora 34. São Paulo: Duas cidades, 2000.

LUKÁCS, Georg. *O Romance como Epopeia Burguesa*. (1935.). São Paulo: Ensaio Ad Hominem/Estudos e Edições Ad Hominem, nº1, Tomo II, p. 87-117, 1999.

MACEDO, Helder. Machado de Assis entre o lusco e o fusco. In: _____. Trinta Leituras. Lisboa, Editorial Presença, 2007. p. 57-58.

MARIA, Luzia de. Notas. In: ASSIS, Machado de. Um esqueleto e outros contos. São Paulo: Escrituras Editora, 2003.

MARIA, Luzia de. Sortilégios do avesso: razão e loucura na literatura brasileira. São Paulo: Escrituras, 2005.

MARQUES, José Oscar de Almeida. Ecos de Rousseau em "Das fremde Kind" de E.T.A. Hoffmann Pandaemonium Germanicum. São Paulo, v. 11, 2007.

MERQUIOR, José Guilherme. "Gênero e estilo das Memórias Póstumas de Brás Cubas", in: _____. *Crítica: ensaios sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1979.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. *Literatura: mundo e forma*. São Paulo: Cultrix, 1982, pp. 44-5.

NOGUEIRA, Nícea Helena de Almeida. *Laurence Sterne e Machado de Assis: a tradição da sátira menipeia*. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2004.

FRYE, Northrop. *Sobre Shakespeare*. Tradução de Simone Lopes de Mello. São Paulo: Edusp, 1999.

NUNES, Maria Luisa. *The Craft of an Absolute Winner*. Characterization and Narratology in the Novels of Machado de Assis: Westport, CT: Greenwood, 1983.

OLIVEIRA, Silvana. *Realismo na Literatura Brasileira*. Curitiba: IESDE Brasil S.A., 2008.

OTABE, Tanehisa, *Friedrich Schlegel and the Idea of Fragment: A Contribution to Romantic Aesthetics*, "Aesthetics", XIII (2009), pp. 59-68.

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PÉREZ PAREJO, Ramón. *Metapoesía y crítica del lenguaje*. Cáceres: Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 2002.

PESSOTI, Isaías. "Miragem da literatura, ditadura da imaginação". *Revista Cult*, n.º 7, São Paulo, fevereiro de 1998, p. 61.

PETERS, Diana Stone. E.T.A. Hoffmann: The Conciliatory Satirist. *Monatshefte*, Vol. 66, No. 1: University of Wisconsin Press, (Spring, 1974), pp. 55-73.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e Riso*. São Paulo: Ática, 1992

RIEDEL, Dirce Côrtes. "Razão contra Sandice", in: _____. *Metáfora: o espelho de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1974.

ROAS, David. *Hoffmann en España*. Recepción e influencias. Biblioteca Nueva, Madrid: 2002.

ROSENFELD, Anatol. *Letras germânicas*. São Paulo: Perspectiva / Edusp; Campinas: Edunicamp, 1993.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Riso e melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

RUTHNER, Simone Maria. *O Inimigo da Música – O sentir e o pensar em E.T.A. Hoffmann*. In: *Revista Litteris – ISSN: 19837429 n. 8 – setembro, 2011*.

SÁ REGO, Enylton José de. *O calundu e a panaceia: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

SAFRANSKI, Rudiger. *Romantismo: uma questão alemã*. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

SANGSUE, Daniel. *Le Récit excentrique : Gautier, de Maistre, Nerval, Nodier, Corti*, 1987.

SCHEEL, MÁRCIO. *A literatura aos pedaços*. Tese de doutorado. Universidade Estadual Paulista – UNESP Araraquara – São Paulo, 2009.

SCHER, Steven Paul (1976a) 'Hoffmann and Sterne: Unmediated Parallels in Narrative Method', *Comparative Literature*, Vol. 28, No. 4 (Autumn, 1976), pp. 309-325, 1976.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 4ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1992.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

SENNÁ, Marta de. *O olhar oblíquo do bruxo: ensaios em torno de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

SILVA, Antonio Manoel dos Santos[et al.]. *À roda de Memórias Póstumas de Brás Cubas: leituras*. Campinas: Alínea, 2006.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

TEICHMANN, Elizabeth. *La fortune d'Hoffmann en France*. Genève: Drozet Paris: Minard, 1961.

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

TELES, Adriana DA COSTA. Machado de Assis e o teatro: o jovem crítico de *O Espelho*. LLJournal, [S.l.], v. 5, n. 1, may. 2010.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

VOLOBUEF, Karin. *A modernidade de E. T. A Hoffmann*. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo. 1996.

_____. E. T. A. Hoffmann e Machado de Assis: literatura e música. Contexto. Vitória (UFES), ano XII, v. 11, p. 25-33, 2004.

_____. E.T.A. Hoffmann e o mundo fantástico In: Vertentes do fantástico na literatura. 1 ed. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2012, v.1, p. 173-186.

_____. E. T. A. Hoffmann e o Romantismo brasileiro. In: Forum Deustch - Revista Brasileira de Estudos Germanísticos, Rio de Janeiro (UFRJ), v. 6, p. 103-113, 2002.

_____. Introdução. In: HOFFMANN, E. T. A. O Pequeno Zacarias, chamado Cinábrio. São Paulo: Hedra, 2009. p. 9-18.

_____. E. T. A. Hoffmann e Jacques Callot: a ficção da imagem. Alêre – Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Universidade do Estado de Mato Grosso -), v. 4, p. 53-64, 2011.

_____. Frestas e arestas. A prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil. São Paulo: Unesp, 1999.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding* / Ian Watt ; tradução Hildegard Feist. — São Paulo: Companhia das letras, 1990.

WELLEK, René. *A crise da literatura comparada*. In: CARVALHAL, Tania e COUTINHO, Eduardo (organização). Literatura comparada: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 108-119.

