

Miriam Piedade Mansur Andrade

**MACHADO DE ASSIS E JOHN MILTON:
DIÁLOGOS PERTINENTES**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Letras – Estudos Literários da Faculdade de
Letras da UFMG, como requisito parcial à
obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de Concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Fernando Ferreira Sá.

Belo Horizonte

2013

Ao meu mestre e à minha família, com muito carinho.

AGRADECIMENTOS

A todos que contribuíram para a realização deste trabalho, manifesto aqui minha gratidão, especialmente:

Ao Prof. Dr. Luiz Fernando Ferreira Sá, pela minha prazerosa trajetória acadêmica, despertada, cuidada e amadurecida sob sua orientação.

À Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais (FAPEMIG), pelos meses de concessão de bolsa do Programa de Apoio à Pós-graduação (PAPG).

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pela concessão de bolsa de Doutorado Sanduíche no país – SPW, que possibilitou o desenvolvimento de parte desta tese junto a outro grupo de pesquisa.

Ao Prof. Dr. Ronaldo de Melo e Souza, por compartilhar seu conhecimento sobre a obra de Machado de Assis, para o enriquecimento do meu.

Ao Prof. Dr. Marcos Rogério Cordeiro Fernandes, pelas opiniões e sugestões de leitura, que me ajudaram a delimitar a abrangência deste trabalho.

À revisora e grande amiga Ilma Alkimim, por toda a sua ajuda e colaboração na construção deste trabalho.

Aos meus amigos que, direta e indiretamente, participaram da minha caminhada de pesquisa.

À minha querida família, particularmente.

A epígrafe

Ora, aí está justamente a epígrafe do livro, se eu lhe quisesse pôr alguma, e não me ocorresse outra. Não é somente um meio de completar as pessoas da narração com as ideias que deixarem, mas ainda um par de lunetas para que o leitor do livro penetre o que for menos claro ou totalmente escuro.

(Machado de Assis - *Esau e Jacó*, 1986, p. 966)

RESUMO

Na presente tese discute-se a influência de John Milton, poeta inglês do século XVII, na produção literária de Machado de Assis. A fim de abordar distintamente a influência, sua noção é, neste trabalho, colocada sob rasura, de acordo com a perspectiva do escritor franco-argelino Jacques Derrida. Para a compreensão dessa rasura, uma *ideia* é proposta, a qual se desdobra nos termos: intertextualidade, *destinerrance*, eleição de precursores, ironia e afinidade eletiva. Baseando-se nos termos desse grupamento, as análises das obras de Machado de Assis e John Milton são trabalhadas e articuladas no diálogo estabelecido entre esses autores. É pertinente dizer que Machado de Assis dá vida à obra miltoniana, por reviver, em sua criação literária, suas experiências como leitor desse poeta inglês. Em sendo pouco extensa a recepção de Milton no cenário literário brasileiro, enseja-se, por meio da leitura desta tese, instigar o interesse por Milton por meio de Machado de Assis, ou seja, ler Milton machadianamente.

ABSTRACT

In this dissertation, a discussion on the influence of the English poet of the 17th century, John Milton, on Machado de Assis's *oeuvre* is presented. It is the aim of this study to provide a different perspective on the notion of influence, using this term under erasure, in an operation proposed by the French-Algerian philosopher Jacques Derrida. To understand the under-erasure act upon influence, an idea that presents a binding is offered on the terms intertextuality, *destinerrance*, election of precursors, irony, and elective affinity. Based on these terms, the analyses on Machado de Assis's and Milton's texts are worked out and interact in a dialogue between these two writers. It is possible to say that Machado de Assis gives life to Milton's *oeuvre*, reviving it in his literary creation, in his experiences as a reader of the English poet. Once the reception of Milton is not meaningful in the Brazilian literary context, it is also the objective of this research to entice the interest for Milton through the reading of Machado de Assis's texts, in other words, to read Milton in a machadian way.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

<i>A.D.</i>	<i>Anno Domini</i>
Cf.	Confira / Confronte
Ed.	Edição / Editora
<i>Et al.</i>	<i>Et alii</i>
<i>Ibid.</i>	<i>Ibidem</i>
<i>Loc. cit.</i>	<i>Loco citato</i>
Org(s).	Organizador(es)
<i>S.d.</i>	<i>Sine data.</i>
<i>S.l.</i>	<i>Sine loco</i>
<i>S.n.</i>	<i>Sine nomine</i>
Séc(s).	Século(s)
Trad.	Tradução
V.	Volume
Vd.	Vide

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 INFLUÊNCIA “SOB RASURA”.....	12
1.1 PERCURSO TEÓRICO-CRÍTICO.....	12
1.2 IDEIA PERTINENTE.....	21
1.2.1 Intertextualidade.....	22
1.2.2 <i>Destinerrance</i>	25
1.2.3 Eleição de precursores	30
1.2.4 Ironia	32
1.2.5 Afinidade eletiva.....	34
2 JOHN MILTON E MACHADO DE ASSIS: LEGADO CRÍTICO.....	39
2.1 JOHN MILTON: OBRA E RECEPÇÃO CRÍTICA.....	39
2.2 MACHADO DE ASSIS: PRODUÇÃO LITERÁRIA E RECEPÇÃO CRÍTICA.....	46
3 JOHN MILTON NA OBRA DE MACHADO DE ASSIS.....	59
3.1 JOHN MILTON NOS ROMANCES MACHADIANOS	59
3.1.1 Ressurreição	59
3.1.2 A mão e a luva	62
3.1.3 Helena.....	67
3.1.4 Iaiá Garcia.....	70
3.1.5 Memórias Póstumas de Brás Cubas.....	75
3.1.6 Quincas Borba	89
3.1.7 Dom Casmurro.....	98
3.1.8 Esaú e Jacó	106
3.1.9 Memorial de Aires	113
3.2 MILTON EM CONTOS DE MACHADO DE ASSIS	116
3.2.1 O anel de Polícrates.....	117
3.2.2 A igreja do Diabo.....	122
3.3 MILTON NA POESIA MACHADIANA	130
4 MACHADO DE ASSIS E MILTON: (MAIS) UM DIÁLOGO POSSÍVEL.....	134
REFERÊNCIAS.....	146

INTRODUÇÃO

As margens de um livro jamais são nítidas nem rigorosamente determinadas: além do título, das primeiras linhas e do ponto final, além de sua configuração interna e de forma que lhe dá autonomia, ele está preso em um sistema de remissões a outros livros, outros textos, outras frases: nó em uma rede.

*Michel Foucault*¹

Na presente tese discute-se a influência de John Milton, poeta inglês do século XVII, na produção literária de Machado de Assis. Uma vez que não existem estudos anteriores dos pontos relacionais entre as obras desses dois autores, esta tese abre mais um campo de pesquisa para os estudos de Literatura Comparada no Brasil. Desse modo, o que aqui se entende como influência pode ser percebido nas palavras de Foucault, em epígrafe, já que, no cerne da obra machadiana, seu autor é também leitor remissivo de outros textos – a saber, Milton e sua obra –, compondo, assim, mais um nó na rede intertextual, que é a literatura.

Nos estudos de literatura e outras artes, muito já se discutiu sobre o termo *influência*, mas seu emprego e a abordagem de seu conceito ainda provoca hesitação. Desde o século XIX, associou-se o termo influência à noção de um produto proveniente de fontes determinadas; analisá-lo implicava, pois, comparação e/ou contraste com tais fontes. A tentativa de procurar explicações ou interpretações para uma obra a partir de experiências artístico-literárias anteriores imprimiu ao termo *influência* uma conotação negativa. Nos estudos literários, especificamente, a ideia de influência passa por fenômenos culturais e análises críticas que vão desde a sua noção primeira – como cópia e utilização de textos-fonte para validação de outros textos – até o conceito de influência como uma forma de passagem, na qual uma estrutura é refletida na outra.

Neste trabalho, o termo influência não é tomado como a necessidade de apropriação da obra de outrem para validação de uma segunda, mas como o estabelecimento de uma relação textual que implique mais do que a dependência sugerida pelo uso tradicional do termo. Essa relação textual pode ser considerada como afinidade textual de um autor por

¹ FOUCAULT, 1995, p. 26.

outro que o antecedeu, que marca a eleição de um ou mais textos literários deste, como possíveis bases de reflexão da escrita daquele.

Quando realizado de forma apropriada, o estudo da influência não reporta à mera ideia de sequência causal que guia a produção ou recepção de um texto, mas coloca o texto em um contexto literário distinto do qual ele foi produzido e essa operação o enriquece, em termos de uma presença calcada na ausência, e possibilita a realização de diferentes reescritas/releituras.

A fim de abordar distintamente a influência, sua noção é, neste trabalho, colocada sob rasura, de acordo com a perspectiva do escritor franco-argelino Jacques Derrida. Para a compreensão dessa rasura, uma *ideia* é proposta, a qual se desdobra nos termos: intertextualidade, *destinerrance*, eleição de precursores, ironia e afinidade eletiva. Baseando-se nos termos desse grupamento, as análises entre as obras de Machado de Assis e John Milton são trabalhadas e se fundem no diálogo pertinente estabelecido entre esses autores.

O primeiro capítulo analisa a noção de influência em estudos da Literatura Comparada e em estudos da fortuna crítica miltoniana, para que, a partir desse conhecimento, uma nova proposta para o seu entendimento se apresente, com base nas relações entre as obras de Machado de Assis e Milton. O segundo capítulo delinea o legado crítico-literário de John Milton e Machado de Assis, a fim de situar as obras desses autores em seus contextos biográficos e de recepção. O terceiro capítulo é o que dá forma à constituição do diálogo pertinente entre esses autores, por meio de análises detalhadas dos romances, de alguns contos e de um poema de Machado de Assis. Nesse capítulo, demonstra-se, por amostragem, que o autor brasileiro foi também leitor de John Milton e suas obras e, desse modo, abre-se espaço para pesquisas futuras sobre esse tema.

Início e fim desta tese se encontram no capítulo quarto e último, desde a análise da noção de influência sob rasura até os estudos dos romances, contos e poesia machadianos, nos quais se percebe o diálogo entre Machado de Assis e John Milton, cuja presença, por vezes, é sentida enquanto ausência. Abre-se, assim, espaço para uma questão: o que mais esse diálogo sugere? É pertinente dizer que Machado de Assis dá vida à obra miltoniana, por reviver, em sua criação literária, suas experiências como leitor desse poeta inglês. Em sendo pouco extensa a recepção de Milton no cenário literário brasileiro, enseja-se, por meio da leitura desta tese, instigar o interesse por Milton através de Machado de Assis, ou seja, ler Milton machadianamente.

1 INFLUÊNCIA “SOB RASURA”

1.1 PERCURSO TEÓRICO-CRÍTICO

O termo influência nos estudos literários, apesar de amplamente discutido em vários trabalhos – como os apresentados adiante –, ainda provoca hesitação em relação ao seu emprego e à abordagem do seu conceito. No início dos estudos comparatistas, essa noção era associada à de um produto proveniente de fontes determinadas; analisá-lo implicava, pois, comparação e/ou contraste com tais fontes. A tentativa de procurar explicações ou interpretações para uma obra a partir de experiências literárias anteriores infunde nesse termo uma conotação negativa. Segundo Compagnon,² a procura obcecada das influências promove o fetichismo das fontes e, desse modo, o destino de uma obra é medido por sua influência nas posteriores, e não por sua leitura. Ao longo dos estudos de literatura, a ideia de influência passa por fenômenos culturais e análises críticas que vão desde a sua noção primeira, como cópia e utilização de textos-fonte para validação de outros textos, até o conceito de influência como uma forma de passagem, na qual uma estrutura é refletida na outra.

A fim de ampliar o entendimento do que seja influência e dissociá-lo da ideia de dependência, seu conceito é, neste capítulo, colocado “sob rasura”. Derrida se apropria de uma prática originada nos trabalhos do filósofo alemão Martin Heidegger (1889-1976), que, na tentativa de encontrar a totalidade da definição da palavra “Ser”, começou a especular sobre a problemática natureza de se definir termos/palavras. Heidegger, então, passa um X sobre a palavra “Ser”, para demonstrar que a significação dessa palavra pode apresentar mais do que a própria definição que ela sugere. O seu “X” aponta para a impossibilidade do termo de abarcar toda a noção que ele apresenta; assim, o “X” marca a rasura sobre a palavra. Dessa forma, Derrida cunha a expressão “Sous rature”, que é traduzida como “sob rasura”, para denotar uma operação que consiste em colocar uma expressão em questionamento, apresentando sua imprecisão, pela impossibilidade de remeter a um só significado. De acordo com Gayatri Spivak, tradutora da obra de Derrida, *Of Grammatology* (1976):

[A operação derridiana consiste em] escrever uma palavra, colocar um X sobre ela e

² COMPAGNON, 1996, p. 146-147.

então imprimir ambas – a palavra e a sua rasura (já que a palavra é imprecisa, ela é colocada sob um X. Já que ela é necessária, ela se mantém legível).³

O termo influência é, portanto, sob rasura, “impreciso, contudo, necessário”.⁴ Isso posto, reexamina-se, a seguir, o que disseram alguns autores sobre esse termo, problematizando sua definição e uso, para que, a partir deles, uma nova ideia seja composta. A hipótese central desta tese é, portanto, ler a influência sob rasura, como ideia que abarca outras, que emergem do diálogo pertinente entre as obras do poeta inglês do século XVII, John Milton, e as do escritor brasileiro do século XIX, Machado de Assis.

Croce, em “A ‘Literatura Comparada’”,⁵ apesar de não discursar diretamente sobre influência, alerta para o caráter de catálogo ou de simples levantamento bibliográfico dos estudos comparados dessa natureza:

Insisto neste ponto: que a literatura comparada, no significado acima [literário-erudito], não traz à luz nem mesmo o material da obra literária, porque estuda somente a tradição literária, preterindo os elementos sociais e aqueles psicológicos individuais que têm importância igual ou maior, na gênese. Donde aquela assombrosa tendência crítica, através da qual os pesquisadores eruditos de fontes imaginam haver explicado uma obra literária, quando encontram os seus antecedentes, e como se os seus únicos antecedentes fossem aqueles literários.⁶

Croce afirma que é um risco limitar a análise de uma obra à tradição literária da qual ela se insere, não levando em consideração a obra em si. A partir do que afirma esse autor, pode-se dizer que, em meados do século XX, a limitação do estudo da Literatura Comparada ao levantamento de fontes era problematizada; logo, o conceito de influência já se apresentava com um certo nível de imprecisão.

Assim como Croce, Wellek, em “A crise da Literatura Comparada”,⁷ sustenta que é arriscada a análise literária de uma obra como um estudo limitado a ações de fontes e influências, e de causa e efeito. Segundo ele, essa limitação envolve um problema maior, que é uma postura acrítica e estagnada nos estudos de Literatura Comparada. Diz o autor:

Van Tieghem, seus precursores e seguidores concebem o estudo literário em termos de factualismo positivista do século XIX, como um estudo de fontes e influências. [...] Eles acumularam uma enorme gama de paralelos, semelhanças e, algumas vezes, identidades, mas raramente se perguntaram o que estas relações devem

³ SPIVAK. Translator's preface. In: DERRIDA, J. *Of Grammatology*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1976. p. XIV. (Tradução nossa).

⁴ SPIVAK, *loc. cit.*

⁵ CROCE, Benedetto. La “letteratura Comparata”. In: *Problemi di estetica*. 4 ed. Bari: Gius. Laterza & Figli, 1949, p. 71-76, *apud* CARVALHAL, T.; COUTINHO, E., 1994, p. 60-64.

⁶ *Ibidem*, p. 63.

⁷ WELLEK, René. The Crisis of Comparative Literature. In: FRIEDERICH, Werner, ed. *Comparative Literature Proceedings of the Second Congress of the ICLA*. 2 vols. Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press, 1959, v. 1, p. 149-60, *apud* CARVALHAL, T.; COUTINHO, E., 1994, p. 114-115.

mostrar, exceto, possivelmente, o fato de que um escritor conheceu ou leu um outro escritor. Obras de arte, no entanto, não são simples somatórios de fontes e influências; são conjuntos em que a matéria-prima vinda de outro lugar deixa de ser matéria inerte e passa a ser assimilada numa nova estrutura.⁸

O problema que aponta Wellek é o fato de que, como ocorre na “escola francesa”, encabeçada por Van Tieghem, a estrutura interna do texto tem escapado ao estudo da Literatura Comparada, principalmente pela falta de uma análise das relações que o levantamento de fontes pode direcionar. O estudo de Tieghem, nessa perspectiva, apresentava-se de forma mais contextualista, elevando o contexto e desmerecendo a pesquisa sobre o texto em si.

Para Wellek, o trabalho comparatista deve ir além de meros apontamentos mecânicos, para buscar uma intimidade maior com a obra e seu tempo, ultrapassando barreiras físicas, étnicas e culturais:

O homem, o homem universal, o homem de qualquer lugar e de qualquer tempo, em toda a sua variedade, vai emergir e os estudos literários deixarão de ser um passatempo antiquado, um cálculo de créditos e débitos nacionais ou mesmo um mapeamento de redes e relações.⁹

Wellek problematiza a tentativa de tornar a Literatura mais uma forma de poder, na qual o uso de textos-fonte para a produção de obras de outras nacionalidades se configure como um sistema de contabilidade cultural, com credores e devedores, em que, os que comprovem sua influência sobre um maior número de produções se enobrecem, pelo acúmulo de créditos. Essas situações fazem com que o texto seja tomado como uma propriedade cultural e a Literatura seja vista mais como uma mercadoria do que uma forma de conhecimento. Para Wellek, portanto, a noção de influência se apresenta falha e requer revisão.

Para Guillén, em “A estética do estudo de influências em Literatura Comparada”,¹⁰ a influência vai além da ideia de transmissão; isto é, a transmissão ocorre, mas ela não é soberana sobre o ato da criação.

O movimento de uma espécie de realidade para outra é o que a ideia de criação pode razoavelmente significar, e é o que o artista precisamente realiza. Porque ele torna possível a emergência de um objeto que é novo e *sui generis* – um objeto que não é preexistente e é capaz de reivindicar sua própria situação vital. Ele modela o produto artístico *a partir* de uma realidade previamente existente, na verdade, mas uma realidade que é vida, não arte, e que está separada do produto final por uma diferença de ser ou “distância ontológica”. A criação supera, pois, esta distância fundamental e não pode ser considerada uma espécie de contínuo. O poeta não apenas deflecta, ou refrata, a experiência, ou mesmo a contradiz. Ele é capaz de

⁸ WELLEK, 1959, p. 149-60, *apud* CARVALHAL, T.; COUTINHO, E., 1994, 1959, p. 110-111.

⁹ *Ibidem*, p. 119.

¹⁰ GUILLÉN, Claudio. The Aesthetics of Influence Studies in Comparative Literature. In: FRIEDERICH, Werner, ed. *Comparative Literature Proceedings of the Second Congress of the ICLA*. Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press, 1959, p. 175-192, *apud* CARVALHAL, T.; COUTINHO, E., 1994, p. 157-174.

suplantar ou substituir tanto a vida quanto as obras de arte anteriores – pelo bem do leitor e do seu próprio.¹¹

Para Guillén, a influência não possui um caráter negativo, se considerada sob o ponto de vista da criação da obra. Como ele mesmo sugere, o autor/artista não tem como se fechar para o mundo de ideias e informações que o cerca. A influência, então, existe, e a obra que nasce com reflexos de outras passa a ter vida própria, uma vez que ela é única e independente em si. Em outras palavras, Guillén desvincula da influência a ideia de dependência. Ecos, reflexos, similaridades podem existir em uma nova obra, mas esses elementos não desmerecem a criação. Saliente-se, ainda, em sua exposição, o uso do termo “suplantar”, que remete à vida da nova obra, bem como das obras anteriores que se fazem presentes nela.

A opção por se abordar inicialmente o que disseram Croce, Wellek e Guillén não tem o intuito de excluir outros textos e pensadores que discutiram sobre influência. No entanto, eles foram selecionados por ampliarem o debate sobre a questão, ao exporem o risco de limitar a leitura da influência à investigação de fontes, que compromete um estudo literário comparativo. Eles alertam para a necessidade de se abrir o texto para uma leitura mais rigorosa, em que a obra ganha vida própria e, assim, garante também a vida de outros textos. A abordagem da influência, dessa forma, alcança uma nova dimensão. Os trabalhos desses autores mostram, portanto, que a noção tradicional de influência já vem sendo posta sob rasura desde meados do século XX, embora em estágio de problematização, sem ainda a apresentação de uma proposta de uso para o termo – ponto central desta tese.

Os textos fundadores relacionados datam, aproximadamente, do início até meados do século XX, período em que a disciplina da Literatura Comparada se estabelecia como linha de pesquisa. Muito se falou e ainda se fala dos problemas que a noção de influência suscita, pelo que, para a continuidade desta análise, faz-se necessário abordar o que propuseram outros estudiosos a respeito.

Na segunda metade do século XX, mais precisamente em 1973, Harold Bloom publicou o livro *Angústia da influência: uma teoria da poesia*, em que reabre o debate sobre influência e defende que todo poeta moderno carrega o peso da influência de seus precursores. O aspecto generalizante de sua teoria perturba e traz novamente a necessidade de debater os pontos nevrálgicos sobre o tema. Bloom inicia seu livro com os objetivos de sua teoria poética:

Um dos objetivos dessa teoria é corretiva: desidealizar nossas explicações aceitas de como um poeta ajuda a formar outro. Outro objetivo, também corretivo, é tentar oferecer uma poética que promova uma crítica prática mais adequada.

¹¹ GUILLEN, 1959, *apud* CARVALHAL, T.; COUTINHO, E., 1994, p. 161.

Na argumentação desse livro, tem-se a história poética como indistinguível da influência poética, uma vez que os poetas fortes fazem essa história distorcendo a leitura uns dos outros, a fim de abrir para si mesmos um espaço imaginativo. Meu interesse é apenas por poetas fortes, grandes figuras com a persistência de lutar com seus precursores, mesmo até a morte. Os talentos mais fracos idealizam; as figuras de imaginação capaz apropriam-se. Mas nada se obtém a troco de nada, e a apropriação envolve as imensas angústias do endividamento, pois qual criador forte deseja compreender que não conseguiu criar-se a si mesmo?¹²

Esse autor, antes de oferecer uma teoria da poesia, sugere que sua proposta é corretiva, ao desidealizar as explicações de como um poeta forma outro. Tal proposição é complexa, já que a força exercida pelos precursores leva à angústia do endividamento as ditas “figuras de imaginação capaz”; e os ditos “fracos”, à passividade da idealização. Outro fato problemático é a possibilidade de correção. Se, por um lado, o trabalho de Bloom tem mérito por destacar a discussão acerca da influência, por outro, os argumentos que ele apresenta para fomentá-la remetem a sua teoria novamente à noção de endividamento, em que precursor e sucessor partilham de um sistema de força, de crédito e de dívida. Embora ele tente ressaltar a angústia que envolve essa situação, a dívida ainda permanece e implica o estudo de fontes para o entendimento de uma obra.

Ao longo de sua ‘angústia da influência’, ele continua tentando estabelecer a tal corretiva anunciada na introdução de seu livro e, para isso, sugere seis proposições revisionárias. Nessas proposições, despontam alguns conceitos interessantes para o estudo da noção de influência, a saber: *clinamen* – apropriação e desvio; *tessera* – completude; *kenosis* – dispositivo de decomposição; *daemonização* – movimento para o Contra-Sublime; *askesis* – movimento de autopurgação; *apophrades* – retorno dos mortos. Entretanto, a forma que esse autor usa para descrever esses conceitos acaba por comprometer suas propostas, especialmente porque, em sua teoria, a centralização dos poetas fortes impede que a influência seja positiva e, por conseguinte, provoca angústia. Dessa explanação, todavia, alguns pontos podem ser produtivos, se trabalhados para uma nova visão acerca da influência. O desvio e a apropriação sugerem o uso de um poeta a partir de outro poeta, mas com desvio para um novo texto. A ideia de completude traz em si uma noção de extrema valia apenas se chegarmos à conclusão de que essa completude inexistente. Wellek usa o termo *suplantar*, e Jacques Derrida *suplementar*. Logo, um poeta sucessor certamente supl(anta)menta o seu precursor. Não há completude nunca, e, por isso a suplementação é possível e desejada.

Para o propósito desta tese, faz-se necessária uma especial atenção à primeira proposição revisionária de Bloom – *clinamen* –, pelo fato de ser toda baseada no poeta inglês,

¹² BLOOM, 2002, p. 55.

John Milton. As demais foram referidas por colaborar para o estudo do *status quaestionis* da influência. Em *clinamen* ou apropriação poética, Bloom propõe uma experiência, que é a leitura de *Paradise Lost*, poema épico de Milton,

como uma alegoria do dilema do poeta moderno, em sua expressão mais forte. Satanás é esse poeta moderno, enquanto Deus é seu ancestral morto, mas ainda embaraçosamente potente e presente, ou melhor, poeta ancestral.¹³

Esse exemplo apresentado por Bloom pode ser útil à compreensão do dilema vivido por Satanás: a certeza de um Deus sempre presente, observando suas atitudes. A noção de influência, sob essa perspectiva, é explicada por Bloom com um vocabulário que contribui para o entendimento da angústia da presença de um poeta que sombreia o outro. Os termos usados na discussão dessa proposição remetem à ideia de um espectro ancestral que vagueia na memória dos poetas.

Para Bloom, “Milton é o problema central em qualquer teoria e história da influência poética em inglês”.¹⁴ Ele explica essa afirmação através de um termo bíblico – Querubim cobridor. Bloom compara Milton a esse Querubim, ungido para cobrir. Na passagem bíblica (Ezequiel, c. 28, v.16), a descrição do querubim cobridor é bem hostil e favorece à angústia da influência, se entendida sob o ponto de vista daquele que encobre o outro. Outro termo usado com essa mesma noção é espectro, que também alude à ideia daquele que ronda, assombra e, de alguma maneira, encobre.

O Querubim Cobridor é, pois, um demônio de continuidade; seu maléfico encanto aprisiona o presente no passado, e reduz um mundo de diferenças a um cinza de uniformidade. A identidade do passado e presente é a mesma coisa que a identidade essencial de todos os objetos. É o “universo da morte” de Milton, e com ele a poesia não pode conviver, pois deve saltar, localizar-se num universo descontínuo, e fazer esse universo (como fez Blake) se não encontrar um. Descontinuidade é liberdade.¹⁵

A proposta de descontinuidade como liberdade de Bloom interessa aos estudos literários contemporâneos, principalmente pelo exemplo que ele dá sobre o poeta inglês do século XIX, William Blake. Na descontinuidade pode-se ler uma nova criação, visto que essa ideia que ele propõe sugere o desvio, e, quando isso ocorre, há uma ruptura com algo anterior, que ronda o presente, mas de forma ausente. A angústia de Bloom, com essas assertivas que se complementam, jaz exatamente na sua própria necessidade de romper com a tradição, mas ainda a reafirmando.

¹³ BLOOM, 2002, p. 70.

¹⁴ *Ibidem*, p. 82.

¹⁵ *Ibidem*, p. 89.

Para concluir, a discussão que Bloom propõe e os termos que ele usa contribuem para uma visão diferenciada acerca da influência. Essa proposição revisionária primeira traz aspectos sérios ao pensar a influência. Porém, a forma como Bloom expõe sua teoria faz com que ela se perca ao longo de seu texto, ficando menos específica na medida em que ele insiste na necessidade de enquadramento de poetas fortes e melhores. As ideias de passagem e desvio são importantes, assim como a feliz alusão à situação do Satanás de Milton e à própria figura do ser que ronda e encobre, noções espectrais trabalhadas no capítulo 3 desta tese, ao longo das análises das relações entre os textos de Milton e Machado de Assis.

No livro *Critical terms for literary study* (1995), editado por Frank Lentricchia e Thomas McLaughlin, uma coletânea de textos retoma a análise de termos debatidos com frequência nos estudos literários. Questões sobre gênero, identidade, discurso, cânone, influência, entre outros, são apresentadas com o intuito maior de demonstrar a historicidade desses conceitos, e como eles participam de debates culturais e sociais de larga amplitude. É relevante a história desses termos, porque, com base nela, é possível entender o desenvolvimento dos valores culturais que eles carregam. Um modo crítico de usar o termo influência, por exemplo, permite um senso mais apurado dos valores que subjazem a ele. Segundo Thomas McLaughlin, é impossível um controle absoluto de uma terminologia, porque, toda vez que a língua é usada, alguns comprometimentos de caráter complexo e dependente de contextos diversos são exercidos. Porém, ao usar um termo criticamente, há uma tentativa de aumentar a nossa consciência dos acordos críticos que fazemos.¹⁶ Cada acordo crítico requer um posicionamento, e, por conseguinte, um estudo rigoroso do que já foi dito sobre o assunto, para que a proposta se torne coerente e fundamentada.

Em seu ensaio “Influence”,¹⁷ Louis Renza pretende tratar dos aspectos críticos do estudo do termo influência. Entretanto, seu texto se limita a uma análise do pensamento bloomiano em *A angústia da influência*, salientando sua importância como válvula propulsora nesse debate, mas, por outro lado, alertando que sua abordagem reforça o discurso da autoridade, de textos/autores “fortes” e “maiores”.

Formerly construed as ideals the new writer should imitate, these canonical masters now assume in Bloom's own sin against literary continuity the role of threatening Freudian fathers. A later writer, that is, cannot help but unconsciously perceive his precursor as a paternal figure.¹⁸

¹⁶ LENTRICCHIA, F.; MCLAUGHLIN, T., 1995, p. 5.

¹⁷ RENZA, 1995 *apud* LENTRICCHIA, F.; MCLAUGHLIN, T., 1995, p. 186-202.

¹⁸ *Ibidem*, p. 188. Previamente organizados como ideais que o novo escritor deve imitar, esses mestres canônicos agora assumem no próprio pecado de Bloom contra a continuidade literária, a função da ameaça dos pais

Para Renza, Bloom além de associar a figura do precursor à do ‘pai que castra’ trata a influência como imitação e ação do inconsciente do sucessor. Por meio do uso dos tropos retóricos de Bloom, Renza problematiza as bases da angústia da influência, demonstra como a teoria bloomiana se perde dentro de seu próprio escopo, mas lhe atribui o mérito de promover um debate incessante acerca dessa noção, ainda que, como crítico livre, tenha endossado a autoridade dos grandes escritores sobre os que os sucederam. As posições de Bloom e Renza na trajetória da noção de influência, portanto, contribuem ao marcar pontos complexos desse conceito, expondo-os para posturas mais críticas.

O livro de John Shawcross, *John Milton and influence: presence in Literature, History and Culture* (1991), trata da influência do poeta inglês, John Milton, em seus sucessores, e é relevante para o presente trabalho pelos seus dois elementos de análise: o poeta inglês e a noção de influência. Na introdução de sua obra, Shawcross adverte que as questões sobre influência trabalhadas em seu livro vão além do exercício exaustivo de busca de fontes ou de referências diretas e indiretas. A influência será estudada como uma alusão do autor a outro texto, para suscitar no leitor a lembrança de uma referência anterior como contexto e comentário, não como o simples reconhecimento de uma palavra ou uma imagem.¹⁹ Sob essa perspectiva, espera-se do leitor a compreensão acerca do contexto original aludido no texto presente. Conforme Shawcross, esse aspecto é o exercício da intertextualidade. Apesar dos termos que usa e do reconhecimento da força do poeta inglês nos seus sucessores, Shawcross não relaciona influência à angústia, como em Bloom. Contudo, o simples reconhecimento de Milton como fonte de inspiração e presença²⁰ inclui Shawcross na lista de críticos que, por mais que tentem traçar novos rumos para o estudo da influência, retornam ao ponto inicial de discussão dessa noção: a necessidade de nomeação de fontes.

Assim como Bloom, Shawcross retoma o questionamento sobre influência e, como estudioso de Milton, direciona o seu trabalho à relação entre Milton e seus sucessores. Esse autor apresenta as definições de termos que ele usa para o estudo sobre influência: alusão e eco. O método que ele utiliza na explicação desses termos aproxima a noção de influência à menção (in)consciente de um autor pelo outro, com o intuito primeiro de demonstrar como o pensamento do precursor é retrabalhado pelo sucessor, sem débito, sem ansiedade, mas, sim,

freudianos. Um autor que vem depois, qual seja, não consegue evitar, mas inconscientemente percebe seu precursor como uma figura paternal. (Tradução nossa).

¹⁹ SHAWCROSS, 1991, p. 1-2.

²⁰ *Ibidem*, p. 4.

com a intenção de evocar a memória do leitor ou de simplesmente reelaborar uma análise acerca da ideia do outro.

The terms *allusion* and *echo* are, of course, difficult to define with exactitude, as most paired terms are – even *secular* and *sacred*. Paired terms at their extremes can be defined, but most of the time the reality lies between those extremes: like black and white, and good and evil. By *allusion*, I mean a conscious employment of a reference or of words or lines or characterization or setting to evoke a remembrance from the reader. The purpose in using allusion is to add meaning, for the allusion will bring to the fore a network of ideas or pictures from the source. [...] An allusion may be critical, implying a subtle revision of what might first have been understood. [...] By *echo*, I mean an unconscious appearance of words or lines or image, that is, unconscious to the author when the author wrote, but possibly this is subconscious. Echo has two major significations: it may create an allusion for the reader; or it may provide analysis of what the author was more concerned with, thus describing an author's "intertextual mind".²¹

Esses elementos de análise – alusão e eco – são distintos, mas se complementam e corroboram o entendimento de que a influência pode ser um ato consciente ou inconsciente, que permite que a obra anterior seja recordada e revivida na do precursor, pois ambas constituem uma mesma tradição poética e nela (sobre)vivem. Embora Shawcross apresente uma análise rigorosa da presença dos textos de Milton em outras obras, e em nenhum momento ressalte qualquer tipo de débito do sucessor com o seu precursor – Milton –, fica patente uma atitude quase devocional desse autor pelo poeta inglês. A tentativa de apontar para o caráter positivo da influência, se vista como o novo que recorda e reverencia o antigo, se faz relevante na obra de Shawcross. Porém, reverenciar uma fonte de inspiração, nesse caso Milton, compromete a ideia de uma criação com diferença.

As análises até aqui apresentadas puseram em discussão a noção de influência e sua abordagem nos estudos literários. Ao intentarem escapar do caráter de dependência que subjaz à influência, elas utilizaram termos para promover pontos de vista que, em alguns casos, não serviram para distingui-los, efetivamente, de discursos anteriores sobre a questão. Tendo isso em conta, o objetivo do presente trabalho é propor um desvio da noção primeira de influência, colocando esse termo “derridianamente” sob rasura, de forma que o debate sobre a

²¹SHAWCROSS, 1991, p. 30-32 – Os termos alusão e eco são, certamente, difíceis de serem definidos com exatidão, assim como a maioria dos termos semelhantes – até mesmo *sagrado* e *secular*. Os termos semelhantes nos seus extremos podem ser definidos, mas na maioria das vezes a realidade é encontrada entre esses extremos: como preto e branco, e bem e mal. Por alusão, eu sugiro o emprego consciente de uma referência, ou de palavras, ou linhas, ou imagens, ou caracterização, ou cenário, para evocar a lembrança do leitor. O intuito de usar uma alusão é o de adicionar significado, porque a alusão trará para o seguinte uma rede de ideias ou imagens da fonte. [...] Uma alusão pode ser crítica, o que implica numa revisão sutil do que pode ter sido entendido antes. [...] Pelo eco, eu sugiro uma aparição inconsciente de palavras, ou linhas, ou imagens, isto é, inconsciente para o autor quando ele escreveu, mas possivelmente isso é uma ação do seu subconsciente. O eco tem dois significados maiores: ele pode criar uma alusão para o leitor; ou ele pode oferecer uma análise do que o autor estava mais interessado, descrevendo, assim, a “mente intertextual” do autor. (Tradução nossa).

presença/ausência da obra de Milton na de Machado de Assis possa ser ampliado, compreendendo as ideias de intertextualidade, *destinerrance*,²² eleição de precursores, ironia e afinidade eletiva.

1.2 IDEIA PERTINENTE

Ler é encontrar sentidos, e encontrar sentidos é nomeá-los; mas, esses sentidos nomeados são levados em direção a outros nomes; os nomes mutuamente se atraem, unem-se, e seu grupamento quer também ser nomeado: nomeio, re-nomeio: assim passa o texto: é uma nomeação em devenir, uma aproximação incansável, um trabalho metonímico.

Roland Barthes²³

Intertextualidade

Destinerrance

Eleição de precursores

Ironia

Afinidade eletiva

A noção de ideia aqui desdobrada, ironicamente, na composição de um acróstico,²⁴ apresenta a reunião de nomes que se atraem, segundo diz Barthes, em epígrafe, e esse grupamento é o direcionamento teórico-crítico nesta tese. Tal grupamento designa com diferença a noção de influência colocada sob rasura e entendida como uma operação que promove uma significação por vir, já que os termos lançados nesse grupamento serão estudados e analisados ao longo dos capítulos seguintes. O diálogo pertinente entre as obras

²² Termo derridiano que compreende as noções de destino/herança/errância, e se correlaciona a outros, como rastro, *différance*, suplemento, espectros.

²³ BARTHES, 1992, p. 44-45.

²⁴ Nesse acróstico, os construtos teóricos não têm precedência uns sobre os outros de forma operacional absoluta, nem há uma força totalitária ou totalizante em sua proposição. Por exemplo, enquanto a intertextualidade dá conta de textos em rede, o foco da *destinerrance* trabalha nos mo(vi)mentos entre os espaços nessa rede. Esses mo(vi)mentos estão para a destinação de textos poéticos e tradições. A *destinerrance* é, então, uma palavra-valise, que abrange as noções de destino, herança e errância.

de Milton e Machado de Assis se fundamenta, então, nesses termos que se atraem mutuamente e encontram novos sentidos.

1.2.1 Intertextualidade

O conceito de intertextualidade foi introduzido no campo da crítica literária por Julia Kristeva na década de 60, e compreende as relações estruturais entre dois ou mais textos. Seu uso se apresenta como uma estratégia alternativa para o estudo de textos literários, e serve de resposta diferenciada aos métodos historicamente orientados. Segundo Margarete Landwehr, em seu ensaio “Introduction: Literature and the visual arts; questions of influence and intertextuality”, que discute questões acerca da influência e intertextualidade,²⁵ os métodos de orientação histórica atuam na tentativa de descobrir as intenções dos autores, as origens de suas ideias e as possíveis respostas do leitor. Os termos principais nesse método são influência e inspiração. Ainda em Landwehr, a noção de influência privilegia um texto ou autor anterior em relação ao seu sucessor. Segundo a autora, os questionamentos apresentados em ensaios na década de 40, como o de Rene Wellek, apontam para o dilema dos juízos de valor nos estudos de orientação histórica baseados na noção de influência como cópia e estudo de fontes. Landwehr cita, ainda, Thais Morgan, em seu texto “Is there an intertext in this text: Literary and interdisciplinary approaches to intertextuality”, que trata da mudança de foco metodológico nos estudos literários, da abordagem historicista da influência para o conceito de intertextualidade:²⁶

By shifting our attention from the triangle of author/work/tradition to that of text/discourse/culture, intertextuality replaces the evolutionary model of literary history with a structural or synchronic model of literature as a sign system. The most salient effect of this strategic change is to free the literary text from psychological, sociological, and historical determinisms, opening it up to an apparently infinite play of relationships with other texts.

Conforme Morgan, a intertextualidade opera com uma forma de descentramento do livro

²⁵LANDWEHR, 2002, p. 2.

²⁶MORGAN, 1985, p. 1-40, *apud* LANDWEHR, 2002, p. 3. Por meio da mudança do foco do triângulo autor/obra/tradição para o de texto/discurso/cultura, a intertextualidade substitui o modelo evolucionário da história literária por um modelo estrutural ou sincrônico da literatura como um sistema de signos. O efeito mais saliente dessa mudança estratégica é a libertação do texto literário dos determinismos psicológicos, sociológicos e históricos, o que proporciona uma abertura do texto literário para um jogo infinito de relacionamentos com outros textos. (Tradução nossa).

como uma estrutura sagrada, presa no seu tempo e no seu espaço. Desse ponto de vista, a passagem do modelo autor/obra/tradição para a noção de texto/discurso/cultura desloca o enquadramento de uma obra dentro de um foco único e abre a possibilidade de discussão entre textos, em diversas perspectivas.

Para Kristeva, em *Introdução à semanálise* (1974),²⁷ qualquer texto é construído como um “mosaico de citações”. Sob essa perspectiva, a proposta da intertextualidade coexiste com a influência. Entretanto, a intertextualidade se baseia na noção relacional, promovendo uma leitura mais dinâmica de textos com relação aos aspectos de tempo e espaço, ao passo que a influência tradicional focaliza a relação de obras com base no conflito e tensão criados entre a fonte e seus derivativos. Dessa forma, a ideia da intertextualidade não promove e nem defende uma noção hierarquizante na rede de significantes.

Kristeva teve como ponto de partida os estudos de Mikhail Bakhtin (1895-1975). Segundo o formalista russo, a noção de dialogismo está implicada em “toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja”.²⁸ O diálogo, o ato de fala, seja escrito ou oral, implica negar, confirmar, antecipar, criticar ou responder as intervenções anteriores. Iniciar qualquer forma de enunciação pressupõe, portanto, implícita ou explicitamente, interagir com outras enunciações, ativar relações com outros textos. No desenvolvimento das ideias propostas por Bakhtin, Kristeva enriquece a conceituação da intertextualidade.

Segundo Luiz Sá, Kristeva toma a intertextualidade como uma ação de “transposição ou passagem de um ou mais sistemas semióticos em outro(s)”.²⁹ Dessa perspectiva, então, o que a intertextualidade propõe não é a comparação de um texto com outro(s), como uma ação de contabilidade fenomenológica. Ao invés disso, a “posicionalidade”,³⁰ ou seja, o caráter relacional desse termo, é o que garante uma interação entre textos sem que haja posições hierarquizantes diferenciadas, mas sim, relações de diálogo. O dialogismo constitutivo da intertextualidade, portanto, desvia o foco das noções de autoria, causalidade e finalidade, e o texto passa a ser visto como uma absorção de e uma resposta a um outro texto.³¹

Roland Barthes, em seu ensaio a “Morte do autor” (1968), alinha-se às ideias de Bakhtin e de Kristeva. Para ele, o processo de escrita dismantela as noções de origem/originalidade, pois

²⁷ KRISTEVA, 1974, p. 64.

²⁸ BAKHTIN, 2002, p. 118.

²⁹ SÁ, 2009, p. 120.

³⁰ *Ibidem*, p. 120.

³¹ BAKHTIN, 1973, p. 39. Writing as a reading of the anterior literary corpus and the text as an absorption of and reply to another text. (Tradução nossa).

um texto não é feito de uma linha de palavras, libertando um sentido único, de certo modo teológico (que seria a mensagem do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações.³²

Assim, a elevação de um texto à ordem do sagrado se desintegra, não há o discurso do único, do completo, mas sim, o texto se torna um espaço de encontro de diversos fragmentos de outras escritas. O texto é um tecido de textos, e, por isso, a noção de tessitura é relevante, pois dela derivam termos que afastam a possibilidade de hierarquização entre textos e, por conseguinte, os alinham em uma mesma organização. A partir do que dizem Bakhtin, Kristeva e Barthes, então, aspectos como autoria, originalidade e influência perdem importância, visto que todo texto se constitui como um mosaico e interseção de vários outros textos.

O teórico francês, Gérard Genette, em seu livro *Palimpsestos* (1982), apresenta termos que estão compreendidos na ideia de intertextualidade. Segundo Genette, a intertextualidade pode ser definida,

de maneira sem dúvida restritiva, como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro. Sua forma mais explícita e literal é a prática da citação (com aspas, com ou sem referência precisa); sua forma menos explícita e menos canônica é a do plágio [...], que é um empréstimo não declarado, mas ainda literal; sua forma ainda menos explícita e menos literal é a alusão, isto é, um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro.³³

Sob uma perspectiva tipológica, Genette contribui na identificação das relações entre textos, entre as quais, a *hipertextualidade* – paródia e pastiche –, que incorpora gêneros intertextuais, pois, para se entender um texto como paródia ou pastiche, é preciso conhecimento de outros textos. Embora os termos sugeridos por Genette apontem para um estudo mais específico da relação entre textos, para o desenvolvimento dessa pesquisa, apenas a intertextualidade é utilizada.

Em sendo a intertextualidade constitutiva de todo texto, o procedimento de transposição implicado promove a ocorrência de desvios. Por essa razão, a intertextualidade é, nesta tese, um dos termos para a discussão das relações entre os textos de John Milton e de Machado de Assis, sejam elas referências diretas ou indiretas. Ao contrário do que diz Genette, essas referências não serão apontadas como somente uma relação de co-presença, mas, também, de presença sentida de forma tangencial, de presença enquanto ausência.

³² BARTHES, 2004, p. 4.

³³ GENETTE, 2006, p. 7-8.

1.2.2 *Destinerrance*

A intertextualidade está para a transposição, e esta para a *destinerrance*, como formas de se ler a influência sob rasura. A *destinerrance*, embora esteja em vários pontos da obra de Jacques Derrida, aparece nomeada em seu livro *Papel máquina* (2004), que apresenta uma elaboração sobre sua Teoria Postal. Para o que se pretende aqui, o termo *destinerrance* é lido como uma sobrevida para o conceito de influência nas noções de destino/herança/errância, como o entende Sá, em seu ensaio “Intertextualidade e influência em *Destinerrance*” (2009).³⁴

Com vistas a ampliar o conhecimento sobre as orientações estrangeiras na obra machadiana³⁵ e a refinar a análise de influência nos estudos literários, discute-se a presença de Milton na obra de Machado de Assis, à luz do conceito de influência, rasurado no sentido derridiano, a partir de termos como *différance*, rastro, suplemento e *destinerrance*. Ao trabalhar com algo que não é novo – a obra miltônica – por um desvio, isto é, uma presença sentida de forma tangencial, a ironia machadiana se apresenta como deslocamento e pode ser entendida a partir da ideia de *destinerrance*, que traz o sentido de um destino, de uma herança e de uma errância. Sob a perspectiva da *destinerrance*, essa ironia pode ser vista como (dis)simulação: o autor brasileiro propõe um fazer literário novo a partir do que é supostamente velho. Como se lê em *Memorial de Aires*:

Não há como a paixão do amor para fazer original o que é comum, e novo o que morre velho. Tais são os dois noivos, a quem não me canso de ouvir por serem interessantes. Aquele drama de amor, que parece ter nascido da perfídia da serpente e da desobediência do homem, ainda não deixou de dar enchentes a este mundo. Uma vez ou outra algum poeta empresta-lhe a língua, entre as lágrimas dos expectadores; só isso. O drama é de todos os dias e de todas as formas, e novo como o sol, que também é velho.³⁶

Dessa ótica, ao dialogar com Milton, Machado de Assis não legitima ou reitera o poder da obra do poeta inglês, mas estabelece com ela uma relação de complementaridade e, por conseguinte, assume a sua herança literária e promove sua sobrevida no contexto literário brasileiro. Para analisar essa relação, é fundamental a abordagem de alguns termos

³⁴ Sobre o assunto, leia-se também, os trabalhos já publicados que fazem parte do *corpus* dessa tese: SÁ, L. F. F.; MANSUR, M. P. (2008a, 2008b, 2008c, 2008d).

³⁵ A presença estrangeira na obra de Machado de Assis é tema de uma pesquisa em andamento, proposta por Jean-Michel Massa, como complementação de sua tese. Massa, em suas *Orientações estrangeiras na obra de Machado de Assis* (2008, p. 12), afirma que apesar da “vasta crítica consagrada a Machado de Assis, os estudos de literatura comparada foram pouco numerosos”.

³⁶ ASSIS, 1986, v. I, p. 1187.

derridianos, os quais, apesar de não concernirem diretamente à discussão sobre influência, são instrumentais para um melhor entendimento dessa questão à luz da *destinerrance*.

No texto *Introduction à l'origine de La géométrie par Edmund Husserl* (1962), Derrida faz uma referência direta à Literatura, mais especificamente à obra do escritor irlandês James Joyce. Derrida reconheceu nos textos de Joyce uma força descomunal da metaforicidade e de várias associações multilínguas de significado, e, assim, declarou o seu fascínio pela “tensão entre essas duas formas de interpretação da linguagem”,³⁷ a literal e a figurada. Com base nas considerações de Husserl, que insistia, em seus primeiros estudos, no imperialismo de um significado único, Derrida percebe a diferença entre o jogo de significação apresentado na obra de Joyce e o pensamento husserliano. Em direção contrária a Husserl, Joyce cultivava a pluralidade de significados e demonstrava que cada palavra carregava uma força de associação de significados de acordo com os diferentes contextos em que ela era usada.

A articulação de significados dentro de seus (con)textos é enfatizada nas teorias de Derrida. Termos como *différance*, rastro, suplemento, entre outros, marcam as implicações de significados desestabilizados. Eles não têm um significado único; ao contrário, seus significados oscilam entre asserções e subversões, marcando o problemático estado de uma definição fixa. As palavras resumem o caráter derridiano da “indecidibilidade dos signos” e implica a impossibilidade de uma simples, única e monocular forma de interpretação. Para Derrida, a interpretação deve “abraçar” a ideia de compreender “with disbelief, with a dubious knowledge”,³⁸ como se a interpretação correspondesse à exposição da leitura a uma experiência de aporia.

O termo *différance* foi usado pela primeira vez por Derrida em uma palestra apresentada em 1968, como variante da palavra *différence*, para chamar a atenção para o fato que só pode ser percebido através da interpretação gráfica da palavra. Distintamente de *différence*, o novo termo *différance* não é um conceito que pode ser representado por uma definição fixa, mas um termo que indica e associa formas de significação. No francês, o verbo *différer* tem dois significados: de ser diferente, e de vir depois (na ideia de intervalo espacial). Desse modo, *différance* pode significar um acesso ao sentido por meio de uma análise temporal e espacial. O significado do signo, como considera Derrida, é entendido por meio de um jogo de temporização e espaçamento. Sob essa perspectiva, o signo precisa ser “inscrito em uma cadeia ou sistema, em que ele faça referência a um outro e a outros conceitos, em um

³⁷ DERRIDA, 1962, *apud* CAPUTO, 1997, p. 182. (Tradução nossa).

³⁸ RAPAPORT, 1983, p. 43-44. Com descrédito, com um conhecimento dúbio. (Tradução nossa).

jogo sistemático de diferenças. É nesse jogo que a noção de rastro emerge.”³⁹ Portanto, na trajetória da *destinerrance*, à luz da *différance*, o conceito de influência pode ser lido em uma cadeia de significação, o que o expõe a vários outros significantes.

O termo rastro é também particularizado por Derrida, a partir das análises que faz do pensamento de Nietzsche, Freud, Levinas e Heidegger. Ele toma emprestado esse termo de trabalhos de base filosófica e psicanalítica para retrabalhá-lo em análises sobre os aspectos de temporização e espaçamento na significação do signo. Derrida propõe que esse termo seja entendido como sendo algo que vem antes do ato de significação, haja vista que no instante de qualquer produção, seja ela falada ou escrita, já existe uma inscrição na consciência do sujeito, que reflete os traços da sua memória. A *différance* e o rastro sugerem, então, uma necessidade de ruptura com os limites de significação impostos sobre os signos.

O suplemento é usado por Derrida a partir das noções de Rousseau acerca do caráter de complementaridade da escrita em relação à fala. Derrida sugere a lógica do suplemento, como aquela que adiciona. Não é a lógica da cópia, mas a da cópia que se institui como diferença. Ressalte-se, contudo, que, num estudo analítico entre obras literárias, ambas permanecem, porém a que vem depois, pelo distanciamento temporal e espacial, vem plena de variações, em função dos signos suplementares, que dão uma nova configuração ao texto anterior. O fato, pois, é que a ação da instituição de poder, seja ele cultural, histórico, ou econômico, reduz a possibilidade de encontros entre obras de diferentes contextos que não direcionem a análise de dominância de uma em relação à outra. O discurso suplementar, como Derrida sugere, institui-se como algo a mais, não que apague uma estrutura pré-existente, mas que promova a re-elaboração de uma “origem”.

A reflexão sobre a diferença é recorrente em Derrida, principalmente ao se analisar os termos que ele cunhou e utilizou, e a crítica que ele fez à escala imposta pelas oposições binárias hierarquizantes. A *différance* é, portanto, um termo que acaba por conter em si os outros termos que compõem a noção de descentramento (o centro podendo ser ou estar em qualquer lugar, sem precedência sobre a margem): o rastro, como origem da origem, capaz de abalar a ideia de precedência do original; o suplemento, como possibilidade da escrita de proliferação de significados. Nesse panorama de termos derridianos, a noção de influência tradicional se enfraquece, uma vez que o conceito único, autossuficiente, deixa de existir. Posta aqui sob rasura, a influência não se esvai, mas se abre, então, para outras possibilidades de significação, o que permite ampliar a discussão sobre ela.

³⁹ DERRIDA, 1972, p. 385-407, *apud* RIVKIN, J.; RYAN, M., *Literary theory: an anthology*. Oxford: Blackwell, 2000, p. 392. (Tradução nossa).

Para se compreender o que vem a ser a *destinerrance* como operação, são úteis os termos já referidos, como instrumentais para se perspectivar diferentemente a questão da influência. Como a *différance*, a *destinerrance* atenta para a mobilidade de significação em tempo e espaço distintos. J. Hillis Miller descreve a *destinerrance* derridiana como:

It is a concept, or better, a motif, or better still, spatio-temporal figure, that connects intimately with the other salient spatio-temporal figures in Derrida's work. I call *destinerrance* spatio-temporal because, like most of Derrida's key terms, it is a spatial figure for time. It names a fatal possibility of erring by not reaching a predefined temporal goal in terms of wandering away from a predefined spatial goal.⁴⁰

Seja um motivo ou uma figura espaço-temporal, a *destinerrance* de Derrida carrega rastros de outros termos cunhados ou reutilizados por ele mesmo. Na Teoria Postal proposta por Derrida, a *destinerrance* concerne ao fato de uma carta poder não chegar à sua destinação: “A partir do momento em que uma carta *pode não chegar* à sua destinação, é-lhe impossível chegar plenamente, ou simplesmente, a uma destinação única”.⁴¹ Nessa teoria, a distância causa ausência e eleva a ansiedade. A distância está contida no anseio do remetente em alcançar o seu destinatário, e esse anseio mantém viva a sua presença imaginária. Porém, é possível que a carta nunca chegue ao seu destino ou que talvez ela alcance uma destinação distinta.

A leitura de *destinerrance* com base na Teoria Postal derridiana traz à luz uma proposição nova, trabalhada por Luiz Sá. Para ele,

A *destinerrance* seria um local de/para erro, porque a carta/letra se coloca no lugar do corpo, da face, da voz correspondente, podendo se perder completamente em termos de registro de voz, e podendo iniciar um turbilhão semântico ou uma formação errática. No espaço entre emissão e recepção, cartas/letras podem adquirir novos significados ao participar da condição de toda textualidade.⁴²

A partir do que propõe Sá, o termo *destinerrance* pode ser lido como uma sobrevida do conceito de influência, no qual o distanciamento espacial entre um texto e seus possíveis intertextos pode ser analisado tendo em conta as noções de destino, herança e errância:

Ao pensarmos em textos de saída e textos de chegada, ao pensarmos na possível influência exercida entre um texto primeiro, temporal ou geograficamente distante de um texto segundo, e um texto terceiro resultante de uma transposição errante,

⁴⁰ MILLER, 2006, p. 893 – Ela é um conceito, ou melhor, um motivo, ou mesmo uma figura espaço-temporal, que se liga intimamente com as outras figuras espaço-temporais do trabalho de Derrida. Eu chamo a *destinerrance* de espaço-temporal porque, como todos os termos-chave de Derrida, ela é uma figura espacial para o tempo. Ela nomeia uma possibilidade fatal de errância por não chegar ao seu predefinido objetivo temporal em termos de um vagar distante de um predefinido objetivo espacial. (Tradução nossa).

⁴¹ DERRIDA, 2004, p. 277.

⁴² SÁ, 2009, p. 121.

temos que levar em consideração não somente a demora, o atraso, mas também a possibilidade de desvio, de extravio, de sua *destinerrance*: que equivale ao destino da obra, à herança de uma tradição e uma errância poética.⁴³

Desse modo, a influência literária deixa de ser caracterizada pelo estudo de fontes, pela busca incansável de paralelos analíticos entre obras literárias, pelo perigo da dicotomia preconceituosa da origem/cópia, pela noção de débito/crédito ou empréstimo literário, e passa a ser vista como uma produção/criação original que chegou, vagou ou errou até alcançar um dito destino, por meio de uma tradução ou de uma abordagem intertextual.⁴⁴ A nova possibilidade do estudo da influência literária em *destinerrance* confirma que Machado de Assis não escapou da “indireção destinerrante” dos textos de Milton. No universo literário de Machado de Assis vagavam os textos de Milton e, como um herdeiro ou um receptor de textos errantes, Machado de Assis recebeu ou escolheu esses textos e com eles estabeleceu diálogos. Assim, Machado de Assis coloca em prática o que Afrânio Coutinho denominou de Teoria do Molho. Machado de Assis, que conheceu a “especiaria alheia” – Milton –, acabou por “temperá-la com o molho de sua fábrica”.⁴⁵ Dessa forma, o escritor brasileiro escolheu mais esse representante inglês e seus textos como ingredientes para compor a sua criação.

O estudo da influência pelo viés da *destinerrance* colabora para se perceber que a obra de Milton vive na obra de Machado de Assis e que o diálogo entre esses dois autores é sugerido como um trânsito de mão-dupla.⁴⁶ Nomeadamente, Machado de Assis dialoga com Shakespeare e, de forma não tão explícita, o Bruxo do Cosme Velho também mantém o seu diálogo com Milton. Daí a pertinência de se colocar esses autores em uma mesma tradição.

Ruth Silviano Brandão e José Oliveira, em *Machado de Assis leitor: uma viagem à roda de livros* (2011), situam a posição de um escritor como em “indireção destinerrante” de muitos textos:

Escritores são, antes de tudo, leitores, e como tais, buscam-se uns nos outros, no espaço constelar da literatura e se leem e se escrevem. [...] O leitor é o Outro em relação ao escritor, o Outro entendido como um lugar, não como um sujeito, apesar de ser possível supor nesse lugar um sujeito. Dirige-se, não a alguém, mas a um lugar. O escritor imaginariamente pode supor aí um destinatário, um espelho que lhe devolva sua imagem pretendida, o que seria uma ilusão. A escrita especularizada pode surgir nos diários, nas memórias; de todo modo, ela sempre falha, pois não se

⁴³ SÁ, 2009, p. 124.

⁴⁴ Os termos “intertextos”, “transposição” e “intertextual” estão relacionados ao estudo de Julia Kristeva sobre a Intertextualidade, em KRISTEVA, J. *Sêméiotikè*, 1969, *apud* COMPAGNON, 2001.

⁴⁵ COUTINHO, A. Machado de Assis na Literatura Brasileira. In: ASSIS, M. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986, v. 1, p. 32.

⁴⁶ Veja-se sobre esse assunto em MIRANDA, Wander Melo; SOUZA, Eneida Maria de. Perspectivas da literatura comparada no Brasil. In: CARVALHAL, Tânia Franco (Org.) *Literatura comparada no mundo: questões de método*. Porto Alegre, L&PM, 1997, p. 39-52.

submete aos desígnios de quem escreve.⁴⁷

Como sugerem Brandão e Oliveira, o autor brasileiro buscou no espaço constelar da literatura também Milton, e, assim, incorporou em sua obra rastros dessa leitura. Como receptor, Machado de Assis toma o que lhe é oferecido, digere-o, trabalha-o, brinca com ele e o reelabora na sua própria criação. A ideia de *destinerrance* se encontra no estudo das tradições poéticas de Milton e Machado de Assis, como um sentido dado ao diálogo entre elas, que se cola a um destino, a uma herança e a uma errância.⁴⁸ O escritor brasileiro é, nesse caso, mais um destino e um herdeiro da “indireção destinerrante” dos textos de Milton.

1.2.3 Eleição de precursores

O diálogo entre obras pressupõe a eleição de precursores, segundo afirma Jorge Luis Borges, em “Kafka e seus precursores” (1952). Sob a perspectiva borgiana, o diálogo estabelecido entre os textos machadianos e os miltonianos marca a escolha de precursores feita por Machado de Assis. Como Kafka, Machado de Assis revisita os clássicos, aborda diversos autores, compõe a sua própria ficção de forma a também evocar esses nomes e, desse modo, dar vida às obras deles. Na análise borgiana da criação de precursores, o autor argentino não expõe uma alusão direta à noção de influência e muito menos impõe sobre ela uma carga negativa. O que ele sugere é um direito dos escritores que vêm depois de eleger os seus autores precursores, o que neste trabalho é lido como uma rasura sobre a noção tradicional da influência. A eleição está para a ideia de escolha, marcando, assim, a condição ativa e não passiva do exercício da preferência. Diz o autor:

Certa vez planejei um exame dos precursores de Kafka. A princípio, considerei-o tão singular quanto a fênix dos elogios retóricos; depois de alguma intimidade, pensei reconhecer sua voz, ou seus hábitos, em textos de diversas literaturas e de diversas épocas.⁴⁹

Conforme Borges, para o reconhecimento da voz dos precursores de um autor em diversos textos, é preciso deixar de vê-lo tão singular como a “fênix dos elogios retóricos”. A figura da

⁴⁷ BRANDÃO, R; OLIVEIRA, J., 2011, p. 2-3.

⁴⁸ Cf. SÁ, L; MANSUR, M. 2008a, p. 27.

⁴⁹ BORGES, 2007, p. 127.

fênix remete à ideia de um lugar mítico de abundância, riqueza e felicidade.⁵⁰ Seu uso, como metáfora da singularidade, elevaria um autor como Kafka a uma condição de autossustentabilidade idealizada, acima de qualquer influência, não fosse, entretanto, o fato de ser possível reconhecer sua voz em textos de diversas literaturas e épocas.

Ao comparar os textos de Kafka com os de Kierkegaard, Borges explora a noção de “afinidade mental desses dois escritores”.⁵¹ A ideia de afinidade, como suas definições sugerem – união, parentesco, relação – traz luz à forma como a intimidade mental entre escritores se faz, questão essa discutida mais adiante neste capítulo.

Borges discute, ainda, a importância do termo *precursor* e a necessidade de uma purgação de suas conotações negativas:

No vocabulário crítico, a palavra *precursor* é indispensável, mas seria preciso purificá-la de toda conotação de polêmica ou rivalidade. O fato é que cada escritor *cria* seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, assim como há de modificar o futuro.⁵²

Para Borges, portanto, a possibilidade de uma tradição subjacente às novas criações literárias não traz, em si, aspectos negativos da noção de influência como no passado. Ao contrário, a criação de precursores demonstra como um autor pode vagar pelo texto alheio, indo além de fronteiras de tempo e espaço distintos. Na ideia de criação, Borges abre possibilidades para que essa noção de criação seja estendida à de eleição e de preferência e, desse modo, o autor se torna agente ativo da sua escrita. Borges coloca que ele ouve a voz de Kafka nos textos anteriores aos deste escritor e isso faz da Literatura um mundo sem limites. A inversão nas noções de tempo e espaço, com o posterior participando de textos anteriores, corrobora para o questionamento da influência. O movimento é ao reverso e, assim, sua concepção modifica a forma de lidar com a influência. O antes e o depois se unem no espaço maior que é o texto literário.

No ensaio “Espaço nômade do saber” (2002), o que diz Eneida Maria de Souza confirma o pensamento de Borges, ao afirmar que a escolha de precursores opera como a própria criação de “famílias e amizades teóricas, em que o conceito de influência passa a ser entendido como revitalização dos modelos”.⁵³ Portanto, a influência sob rasura, lida como escolha de precursores, é tida como uma forma de insuflar-lhes vida nova. Logo, Machado de

⁵⁰ SILVA, A.P, 2008, p. 213. Disponível em <http://www.letras.ufmg.br/espanhol/Anais/anais_paginas_%200-502/G%F3ngora.pdf>. Acesso em: 05 mai. 2012.

⁵¹ BORGES, 2007, p. 128.

⁵² *Ibidem*, p. 130.

⁵³ SOUZA, 2002, p. 43.

Assis escolhe Milton e garante a sobrevida da obra desse autor inglês na Literatura Brasileira, ao mesmo tempo em que a voz do próprio Machado de Assis ecoa na obra do poeta inglês.

1.2.4 Ironia

O uso da ironia como tropo retórico é muito antigo e o seu início aponta para a era socrática. Na Grécia clássica, a ironia já era vista como um elemento que pode subverter a realidade e, desde então, seu conceito sofreu variadas transformações. Essas alterações escapam aos estudos tradicionais desse conceito que limitam a concepção da ironia verbal somente à noção de um tropo retórico. Nos trabalhos de Friedrich Schlegel, a ironia passa a ser estudada como ironia poética, e, para além da sua função retórica, assume um caráter estruturador da obra. Para Schlegel, “a ironia é uma parábase permanente”.⁵⁴ Segundo Ronaldo Souza em seu ensaio, “Introdução à poética da ironia” (2000), a parábase vem do drama cômico de Aristófanes e ocorre quando o coro se direciona aos espectadores e os interpela diretamente, apontando as diferenças entre o real e o ficcional representadas na peça. A interrupção do coro tem o efeito de se promover um desvio “do curso normal dos eventos representados a fim de refletir sobre o sentido do que se representa”.⁵⁵ Os espectadores são encorajados pelo coro a se verem refletidos na representação teatral e, dessa forma, no movimento parabático, o coro induz o público a uma reflexão crítica, pela comparação entre o real e o ficcional em operação, no “efeito dramático da catarse cômica”.⁵⁶ O método da parábase é digressivo e faz com que a ironia, lida como parábase permanente, passe a ser estudada como um movimento de digressão e desvio.

Segundo Souza, Machado de Assis “é um dos mestres da ficção narrativa regida pelo princípio da ironia. Especialmente em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o autor brasileiro se credencia como poeta da ficção irônica por excelência”.⁵⁷ Através do método de composição digressivo e das várias perspectivas e desvios de seus narradores, a ironia machadiana se correlaciona à ironia poética de Schlegel. Além da ironia como parábase permanente, as manobras irônicas machadianas permitem outras elaborações sobre essa noção, que servem como apontamentos pertinentes para esta tese. A ironia é trabalhada não só

⁵⁴ SCHLEGEL, 1796-1806, *apud* SOUZA, R., 2000, p. 28.

⁵⁵ SOUZA, 2000, p. 30.

⁵⁶ *Loc. cit.*

⁵⁷ *Ibidem*, p. 45.

como parábase, mas também como elemento de deslocamento e clivagem. Esses termos, estudados a seguir, descrevem a ironia com as funções de contradizer, questionar e romper com o sistema de hierarquia e com as verdades absolutas da filosofia tradicional.

Søren Kierkegaard, em *Conceito de ironia* (2005), ao refletir sobre esse tema desde a filosofia socrática, a define como dialeticamente negativa, mobilizadora de polos opostos.⁵⁸ Essas oposições, próprias do método dialético, apresentam uma estrutura dialógica de aproximação do heterogêneo e se valem do artifício e da simulação. O artifício irônico de apropriação e aceitação temporária da linguagem e dos argumentos do outro é o modo como Sócrates mostra a seus debatedores a falsidade das argumentações deles. Kierkegaard entende a postura irônica socrática como “uma determinação da subjetividade”, uma vez que ela promove um distanciamento do sujeito com relação a si mesmo e ao objeto, por meio da linguagem – enunciação. Sob essa ótica, a ironia representa “o primeiro exemplo histórico de uma subjetividade que só existe verdadeiramente enquanto se mostre capaz de crítica.”⁵⁹ Para esse filósofo, “enquanto a dialética especulativa, propriamente filosófica, é unificante, a dialética negativa, ao renunciar à ideia, é um corretor que faz suas transações numa esfera inferior, ou seja, é divisora”.⁶⁰ A ironia funciona, então, como forma de ruptura, ao abalar as concepções absolutas da filosofia tradicional.

Jacob Bøggild, em seu ensaio “Irony haunts” (2009), ao estudar as proposições de Kierkegaard, confirma a noção da ironia, enquanto dialética negativa, como aquela que divide. A ideia de divisão sugere que a ironia nega à medida que fragmenta conceitos totalitários, como os da Razão, do Real, do Único, entre outros. A ação da ironia, sob essa perspectiva, faz com que essas potências totalitárias se enfraqueçam, abrindo possibilidades de significação que circulem em diferentes aspectos espaço-temporais de conhecimento. Para Bøggild, a “ironia subverte e divide, mesmo quando ela afirma e unifica. A ironia assombra”.⁶¹ Segundo ele, Kierkegaard personifica a ironia como um fantasma e, no seu emprego, traz também a ação de tempo e espaço, haja vista que o seu efeito acontece em momentos e situações distintos, talvez, aos do seu próprio enunciado. Dessa maneira, Bøggild lê, na ironia que assombra de Kierkegaard, a expressão do fantasma shakespeariano “time is

⁵⁸ Uma discussão mais completa acerca do conceito da ironia de Kierkegaard em questionamento com Hegel e seus contemporâneos da ironia romântica alemã, pode ser levantada, bem como uma elaboração mais atenta sobre esse conceito no campo filosófico, porém essa abordagem não será aprofundada, porque foge ao escopo dessa tese. Vejam-se estudos mais elaborados do conceito em SCHOENTJES, 2003; BØGGILD, 2009.

⁵⁹ KIERKEGAARD, 2005, p. 229.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 122.

⁶¹ BØGGILD, 2009, p. 250. Irony subverts and divides even as it affirms and unites. It haunts. (Tradução nossa).

out-of-joint”.⁶² A noção da desordem do tempo supõe a impossibilidade de fixação de uma ideia única e os efeitos da ironia são vistos não imediatos, mas sim, procrastinados.

Jacques Derrida, em seu livro *Espectros de Marx* (1994), também alude à expressão shakespeariana “time is out-of-joint”. Para Derrida, a célebre pergunta “para onde vai o marxismo?”, traz em si a “experiência de um passado como porvir”⁶³ e, por essa razão, o passado é algo que escapa ao seu próprio tempo, indo além dele. Sob a perspectiva derridiana, a ideia de herança é de suma importância, visto que dela decorre a responsabilidade e a ação, a preocupação com a causa do outro, vivo ou morto, nascido ou ainda por vir. É nesse sentido que a relação espectral se fundamenta: na menção a um passado existente e que ronda o presente e o futuro. Embora Derrida não se refira à ironia, o encontro com o pensamento de Kierkegaard ocorre, pois, sob a égide da expressão shakespeariana “time is out-of-joint”: a ironia é relacionável às noções de clivagem e desordem, e seu estudo requer um retorno constante ao passado para o entendimento de um presente e de um porvir.

A ideia de herança, a necessidade de um retorno ao passado, o deslocamento espaço-temporal e a impossibilidade de um significado fixo implicados no uso da ironia podem ser lidos na rasura do termo influência. Não há dependência, mas sim negociações de sentidos e desvios de significação que deslocam a leitura dos textos machadianos para outras perspectivas e promovem o distanciamento de uma visão monocular de interpretação.

Nesse sentido, as manobras machadianas, principalmente as que remetem às obras de Milton indiretamente, de forma ausente e implícita, são lidas como estratégias irônicas de desvio, que propiciam movimentos digressivos ao leitor. Assim, Machado de Assis não dialoga somente com os autores da tradição inglesa que ele diretamente nomeia e que já foram tão discutidos na fortuna crítica da obra desse escritor, mas com outros que vagam em seus textos de forma encoberta.

1.2.5 Afinidade eletiva

Um retorno ao passado e à ideia de herança está implicado na expressão afinidade eletiva, tal como na noção de ironia trabalhada anteriormente. Michael Löwy, no livro *Redenção e utopia: o judaísmo libertário na Europa Central (um estudo de afinidade eletiva)*

⁶² BØGGILD, 2009, p. 252.

⁶³ DERRIDA, 1994, p. 12.

(1989), traça a conceituação dessa expressão, desde o seu uso na alquimia, até a sua apropriação pela Sociologia. Löwy adapta a afinidade eletiva para o entendimento das relações do judaísmo alemão entre o final do século XIX e a ascensão do nazismo. Embora sua abordagem seja sociológica, no presente trabalho essa ideia se mostra adequada para os estudos literários, principalmente, por designar

um tipo muito particular de relação dialética que se estabelece entre duas configurações sociais ou culturais, não redutível à determinação causal direta ou à “influência” no sentido tradicional. Trata-se, a partir de certa analogia estrutural, de um movimento de convergência, de atração recíproca, de confluência ativa, de combinação capaz de chegar até a fusão.⁶⁴

O estudo dessa ideia propõe, assim, uma forma de convergência, movimento e atração recíproca. A reciprocidade entre as obras de Milton e Machado de Assis possibilita, como já mencionado, um diálogo entendido como um trânsito de mão-dupla.⁶⁵ Essa metáfora remete a uma relação em que ambos os autores, textos e tradições se atraem mutuamente, à medida que se suplementam. Desse modo, a obra de Milton vive na escrita machadiana, que, por sua vez, também ganha vida no legado crítico do poeta inglês. A noção de afinidade eletiva, sob esse prisma, se apresenta como mais uma leitura da influência sob rasura.

Embora a afinidade eletiva não esteja diretamente relacionada aos estudos literários, Löwy afirma em seu estudo que

seria interessante tentar fundar o *estatuto metodológico* desse conceito, como instrumento de pesquisa interdisciplinar que permita enriquecer, nuançar e tornar mais dinâmica a análise das relações entre fenômenos econômicos, políticos, religiosos e culturais.⁶⁶

A afinidade eletiva, portanto, pode ser tomada como um método de estudo de relações entre textos e, para melhor definir essa expressão, sua trajetória será delineada a seguir.

O uso do termo afinidade, como atração entre corpos por meio de uma força invisível, remete à Antiguidade grega, embora tenha sido associado como metáfora da alquimia somente a partir da Idade Média. Segundo Löwy, ao longo de pesquisas de alquimistas, o termo afinidade se mistura à definição de atração, e somente a partir de uma tradução alemã do livro de T. O. Bergman (1782-90) é que aparecerá a composição afinidade eletiva:

Foi provavelmente dessa versão alemã de T. O. Bergman que Goethe retirou o título

⁶⁴ LÖWY, 1989, p. 13.

⁶⁵ Veja-se sobre esse assunto em MIRANDA e SOUZA, *apud* CARVALHAL, 1997, p. 39-52.

⁶⁶ LÖWY, 1989, p. 13.

de seu romance *Die Wahlverwandtschaften* (1809), no qual se refere a uma obra de química estudada por uma das personagens “há cerca de uma dezena de anos”.⁶⁷

O uso dessa expressão no campo cultural se deu, pois, a partir da literatura. O romance de Goethe, *Afinidades eletivas* (1809), apresenta o adultério como a pressão química exercida por uma grande força de atração entre os humanos – afinidade eletiva. “Essa transposição, por Goethe, do conceito químico para o terreno social da espiritualidade e dos sentimentos humanos”,⁶⁸ fez com que a expressão ganhasse “cidadania alemã”, para designar como dois elementos “buscam-se um ao outro, atraem-se, ligam-se um ao outro e a seguir ressurgem dessa união íntima numa forma (*Gestalt*) renovada e imprevista”.⁶⁹ A ideia que Goethe desenvolve de elementos que se atraem, de cuja união surge uma forma renovada, colabora para o desenvolvimento da proposição central desta tese: Machado de Assis se deixou atrair pela tradição miltoniana, que se renova a partir dos textos machadianos.

Marx Weber se apropria também dessa noção e a transforma em um *conceito sociológico*.⁷⁰ Segundo Löwy, para Weber esse conceito serve para definir três tipos de relações sociais: “Primeiramente, para caracterizar uma modalidade específica de relação entre diferentes formas religiosas. [...] Depois, para definir o vínculo entre interesses de classes e visões do mundo”; e, por fim, “para analisar as relações entre doutrinas religiosas e formas de *ethos* econômico”.⁷¹ Seja no campo social ou na apropriação literária de Goethe, vale ressaltar que a ideia de afinidade eletiva é direcionada ao estudo de relações entre diversos discursos e ideologias. Na acepção derridiana, “não há nada fora do texto”.⁷² Em outras palavras, tudo é texto, inclusive os discursos ideológicos tratados por Weber sob a ótica da afinidade eletiva.

Por fim, Löwy considera que “a afinidade eletiva comporta vários *níveis* ou *graus*”: sendo o primeiro “o da *afinidade* pura e simples, o parentesco espiritual”.⁷³ Nesse nível, a afinidade eletiva compreende a noção de correspondência no sentido baudelaireano do termo. Para Charles Baudelaire, segundo Löwy,⁷⁴ a teoria das correspondências marca a concepção de que tudo é recíproco. O segundo nível é o da *eleição*, que dá ação à noção de reciprocidade, garantindo a interação ativa entre as relações. O terceiro é o da *articulação*, que se apresenta como uma explicação das diferentes modalidades da união, a saber: uma que

⁶⁷ LÖWY, 1989, p. 14.

⁶⁸ *Loc. cit.*

⁶⁹ GOETHE, J. W., 1948, p. 41, *apud* LÖWY, 1989, p. 15.

⁷⁰ LÖWY, 1989, p. 15.

⁷¹ *Loc. cit.*

⁷² DERRIDA, 2008, p. 199.

⁷³ LÖWY, 1989, p. 17.

⁷⁴ *Loc. cit.*

se poderia chamar de ‘simbiose cultural’, em que os dois elementos permanecem distintos, mas estão organicamente associados; outra denominada fusão parcial; e, por fim, a fusão total.⁷⁵ O último nível é a “criação de uma *figura nova* a partir da fusão dos elementos constitutivos”.⁷⁶ Esses níveis, sugeridos por Löwy, interessam ao foco desta tese, sobretudo porque, seja por afinidade, eleição, articulação ou criação, na obra machadiana se entreveem elementos do universo miltoniano.

Na conclusão de Löwy,

A afinidade eletiva, tal como a definimos aqui, não é a afinidade *ideológica* inerente às diversas variantes de uma mesma corrente social e cultural. [...] A *eleição*, a escolha recíproca implicam uma *distância* prévia, uma *carência espiritual* que deve ser preenchida, uma certa heterogeneidade ideológica. [...] A afinidade eletiva também não é sinônimo de “influência”, na medida em que implica uma relação bem mais ativa e uma articulação recíproca (podendo chegar à fusão). É um conceito que nos permite justificar processos de interação que não dependem nem da causalidade direta, nem da relação “expressiva” entre forma e conteúdo [...]. Sem querer substituir-se aos paradigmas analíticos, explicativos e compreensivos, ele pode constituir um ângulo de abordagem novo, até aqui pouco explorado, no campo da sociologia da cultura.⁷⁷

A perspectiva que Löwy apresenta em sua conclusão sobre afinidade eletiva vai ao encontro da proposição desta tese, porque essa expressão propõe uma ação diferenciada da própria noção de influência, rasurada no sentido derridiano do ato. Sem querer lançar novos paradigmas, sua abordagem constitui um ângulo novo e coerente com as escolhas teórico-críticas apresentadas neste capítulo.

Assim, os termos desdobrados no acróstico *ideia*, apresentado anteriormente, dialogam e interagem entre si, e aspectos como herança, retorno ao passado, destino, negociações, desvios, eleição, relações entre textos se fundem e promovem uma articulação para o estudo da influência sob rasura. Ao longo do presente trabalho, esses sentidos e essa *ideia* são a base teórico-crítica para a leitura das relações entre os textos de John Milton e de Machado de Assis. A intertextualidade é percebida nas diversas passagens em que a citação direta ou indireta aos textos miltonianos indicam a presença, explícita ou implícita, do poeta inglês no espaço constelar do leitor Machado de Assis. A *destinerrance* mostra o escritor brasileiro como destino da herança errante de Milton. Como o Kafka lido por Borges, Machado de Assis elege seus precursores e compartilha a tradição com diversos escritores. Ironicamente, os rastros miltonianos surgem na obra machadiana espectralmente, levando-os a figurar na fortuna crítica do escritor brasileiro somente mais de 100 anos depois de suas

⁷⁵ LÖWY, 1989, p. 17.

⁷⁶ *Loc. cit.* (Grifos do autor).

⁷⁷ *Ibidem*, p. 18. (Grifos do autor).

publicações. Afinidade, eleição, articulação e fusão correlacionam as obras de Machado de Assis e Milton.

2 JOHN MILTON E MACHADO DE ASSIS: LEGADO CRÍTICO

Este capítulo traz uma exposição concisa de dados dos autores John Milton e Machado de Assis, a fim de localizar suas obras em seus contextos de produção e recepção. Na abordagem da fortuna crítica, são elencados textos que demonstram a recepção dessas obras, especialmente os que problematizaram as suas temáticas. Devido à grande extensão das fortunas críticas desses autores, fez-se necessário limitar esse recorte aos textos que diretamente lidam com o estudo de seus respectivos legados sob o prisma da noção de influência, por serem mais pertinentes à leitura proposta nesta tese. Saliente-se que, no percurso escolhido, as relações propostas entre os textos de Machado de Assis e John Milton são analisadas a partir do capítulo 3. O que se intenta neste capítulo, então, é apresentar como vários elementos de composição desses autores se alternam e se movimentam nas tradições com as quais eles dialogam. O Machado de Assis leitor é também o romancista, o cronista, o contista, o poeta que leu várias tradições – dentre elas, a inglesa, na qual vagavam as memórias de Shakespeare, Milton, Byron, Shelley, entre outros. Essas tradições, de maneira errática, constituíram a roda de livros do universo intertextual machadiano. Assim, a lógica estabelecida nessa análise é a da complementaridade, pois os nomes de Machado de Assis e Milton, embora se apresentem independentes, se atrelam a esses outros nomes e obras que, por sua vez, não são autônomos, mas intertextuais.

2.1 JOHN MILTON: OBRA E RECEPÇÃO CRÍTICA⁷⁸

I might perhaps leave something so written to after-times, as they shall not willingly let it die.

*John Milton.*⁷⁹

⁷⁸ Partes dos recortes biográficos, bem como as referências à obra completa de John Milton são da edição ORGEL, Stephen; GOLDBERG, Jonathan, eds. *The Oxford authors John Milton*. Oxford: Oxford University Press, 1991.

⁷⁹ MILTON, 1991, p. 169. Eu devo, talvez, deixar algo escrito para os tempos vindouros, que eles não devem, desejavelmente, deixar morrer. (Tradução nossa).

John Milton (Londres, 1608-1674) iniciou seus estudos na St. Paul's School, indo posteriormente para o Christ's College da Universidade de Cambridge, onde ele se graduou como Bacharel e Mestre em Artes em 1632. Nesse período, além do estudo de matemática, de música e de composição poética, a leitura de Dante, Petrarca, Tasso e outros clássicos foi de notável importância para seu crescimento cultural.⁸⁰

As publicações de Milton, mais especificamente seus trabalhos em prosa, refletem passagens da sua vida. A primeira publicação, "The Reason of Church Government" (1642),⁸¹ é uma resposta a um período de forte turbulência política e religiosa na Inglaterra. Enquanto amadurecia como escritor, ele escrevia tratados que demonstravam a sua postura crítica como defensor do divórcio, chegando a publicar uma apologia a ele em 1643. Como crítico convicto, em 1644 ele escreveu sobre a necessidade de se prestar mais atenção à Educação, defendendo uma reforma no ensino universitário. Nesse mesmo ano, lançou o mais popular de seus escritos em prosa, "Areopagitica" – um discurso pela liberdade da Imprensa não licenciada. Em 1645, Milton publicou um volume de poemas, "Poems of Mr. John Milton, Both English and Latin", no qual prevalecem as poesias pastorais, as elegias em inglês e em latim, os epigramas e os sonetos.

Em 1649, apesar do sério distúrbio visual que em três anos o levaria à completa cegueira, ele aceitou encargos públicos, tornou-se secretário de assuntos estrangeiros do estadista inglês Oliver Cromwell e, a partir desse período, dedicou-se à defesa de Cromwell e do puritanismo, compondo diversos escritos polêmicos. Ainda nesse ano, em janeiro – um mês após a execução do rei Charles I –, Milton escreveu "The Tenure of Kings and Magistrates", em que defendia ser inevitável a retirada do poder de um rei injusto e corrupto. Em 1652, Milton ficou totalmente cego e, apesar disso, insistia que seus olhos eram "as clear and bright, without a cloud, as the eyes of men who see most keenly".⁸² Em 1658, iniciou a composição de seu poema que, de acordo com a promessa feita para seu povo, seria um "doctrinal and exemplary to a nation".⁸³ Dois anos mais tarde, com a restauração da monarquia, perseguido e tendo perdido boa parte de sua fortuna, ele se retirou à vida privada, dedicando-se à composição de sua grande obra. Sua perseguição chegou ao fim quando

⁸⁰ Parte das referências à biografia e a fortuna crítica de John Milton baseou-se em material elaborado pelo Professor Luiz Fernando Ferreira Sá, para o projeto pedagógico da disciplina modular Estudos Temáticos de Literaturas de Língua Inglesa: Shakespeare e Milton, ministrada na FALE/UFGM, entre 2010 e 2012, por equipes docentes distintas, das quais a autora desta tese fez parte, sob a coordenação dos Professores Luiz Fernando Ferreira Sá e Thomas Laborie Burns.

⁸¹ A epígrafe desta seção consta desse texto.

⁸² PARKER, 1968, *apud* ORGEL, S.; GOLDBERG, J., 1991, p. xv. Tão claros e brilhantes, sem uma névoa, como os olhos dos homens que veem mais precisamente. (Tradução nossa).

⁸³ *Ibidem*, p. xix. Doutrinal e exemplo para uma nação. (Tradução nossa).

Charles II publicou um ato que perdoaria aqueles que serviram à Cromwell: “the Act of Oblivion”.⁸⁴

Em 1660, depois de todas as mudanças ocorridas na vida de Milton, *Paradise Lost* foi concluído, e a promessa do poema doutrinal feita ao seu povo foi cumprida. Em 1667, ele publicou *Paradise Lost* em dez partes – obra redigida em versos não rimados. Uma segunda edição, de 1674, reorganizada em doze partes para adequar-se à tradição épica, foi a que ficou como padrão para as edições e traduções posteriores, que preservaram os decassílabos e os versos brancos. O poema trata da visão cristã da origem do homem, da rebelião e queda dos anjos, da criação de Adão e Eva, da tentação por Satã, da expulsão do Paraíso e da promessa da redenção futura. Em 1671, Milton publicou *Paradise Regained* e *Samson Agonistes*, completando a sua mensagem de redenção, por meio dos protagonistas desses poemas, respectivamente Jesus e Sansão. Em 8 de novembro de 1674, 8 meses após a segunda publicação de *Paradise Lost*, Milton morreu em Londres.

Ainda em 1674, seis meses antes de sua morte, Milton foi procurado por John Dryden, que idealizava o lançamento de uma ópera – “The state of innocence” –, baseada em *Paradise Lost*. No final do século XVII, na Inglaterra, as óperas eram um gênero moderno, cujos libretos eram geralmente derivados de textos clássicos. Desse modo, Dryden já declarava o poema épico de Milton com o *status* de um clássico, e esse reconhecimento foi extraordinário, uma vez que Milton ainda era vivo. Apesar da atitude laudatória de Dryden, sua oferta tinha uma implicação: o desejo desse escritor de mudar a técnica poética dos versos brancos de Milton para o modelo tradicional de versos rimados. Inicia-se, na tentativa de Dryden, um questionamento sobre o estilo poético inovador de Milton.

Na impressão de 1669 da primeira edição de *Paradise Lost* (1667), Milton afirmou, em uma nota introdutória, que a sua escolha pelo verso branco era uma decisão política, como um exemplo “of ancient liberty recovered to Heroic poem from the troublesome and modern bondage of Rhyming”.⁸⁵ Esse episódio da recepção do poema épico demonstra que a questão do *status* de clássico e canônico para um texto é, frequentemente, um terreno de contestação. A escolha de Dryden de usar *Paradise Lost* como a base para o seu libreto operístico funcionou como um ato de reconhecimento, mas também serviu como uma forma de apropriação e intervenção poética e política. Milton, em sua resposta, “autorizou” a tentativa de Dryden, desde que trabalhasse com os pontos sugeridos pelo próprio Milton,

⁸⁴ PARKER, 1968, *apud* ORGEL, S.; GOLDBERG, J., 1991, p. xix. O ato do Esquecimento. (Tradução nossa).

⁸⁵ *Ibidem*, p. x. De uma liberdade antiga recuperada para o poema Heróico da complicada e moderna clausura da Rima. (Tradução nossa).

seguindo-os, mas, ao mesmo tempo, suplementando-os: “Well, Mr. Dryden, it seems you have a mind to tag my points, and you have my leave to tag them”.⁸⁶ O verbo “tag” tem, entre as suas definições,⁸⁷ os atos de seguir de forma próxima e de suplementar. Assim sendo, para a leitura proposta nesta tese, Milton já antecipava – como no texto em epígrafe –, que a sua herança literária estaria presente; algo que ficaria para tempos vindouros e que, desejavelmente, eles – críticos, escritores sucessores, povo inglês, leitores – não deveriam deixar morrer.

Apesar de Dryden ter sido um dos primeiros poetas e críticos que elogiou o estilo e conteúdo de Milton, elevando-o ao mesmo nível de Homero e Virgílio, outros críticos já esboçavam as primeiras reações contrárias ao poema épico, desde a sua primeira publicação em 1667. Esses críticos questionavam o uso que Milton fazia do verso branco em um poema épico. No entanto, a reação mais intensa focava o seu conteúdo. O censor episcopal, Thomas Tomkins,⁸⁸ foi a primeira pessoa inclinada a reprimir o poema, encontrando evidências dos sentimentos antimonárquicos de Milton. Após a restauração da monarquia, tais opiniões foram, naturalmente, motivo de profunda preocupação.

Outra reação a esse poema foi a de Sir John Hobart, que viu o poema épico cristão como um equilíbrio de boas-vindas à cultura decadente da corte. Ele elogiou o humanismo de Milton, assim como seu estilo. Diferentemente de Hobart, John Beale teve uma reação mista, avaliando positivamente a abordagem feita por Milton dos temas da inspiração individual e da consciência como guia norteador de decisões e escolhas pessoais, mas desconfiando da política de *Paradise Lost*, vista por ele como abertamente republicana, e da sua demonologia, muito calvinista para o seu gosto episcopal. O poema épico de Milton produziu reações diversas nos três séculos desde sua primeira publicação. Grande parte da controvérsia gira em torno de duas questões principais: o seu estilo e o seu conteúdo.

Joseph Addison, numa série de ensaios sobre a obra de Milton intitulada *The Spectator* (1712), fez uso de um termo que Dryden havia utilizado para a definição de *Paradise Lost*: um texto “sublime”. Para Addison, assim como para Dryden, o sublime na obra de Milton era uma atitude de louvor clássico, que excedia os modelos pagãos, porque não havia nada mais elevado do que o assunto cristão. Nesse sentido, Addison lia em Milton

⁸⁶PARKER, 1968, *apud* ORGEL, S.; GOLDBERG, J., 1991, p. ix. Bom, Senhor Dryden, parece que você tem uma preocupação de seguir de perto e suplementar os meus pontos, e você tem a minha permissão para fazer isso. (Tradução nossa).

⁸⁷ Cf. TAG, Oxford English Dictionary, 2005.

⁸⁸ Devido à grande extensão da crítica literária da obra miltoniana entre os sécs. XVII e XIX, os nomes mais representativos são aqui citados de fontes secundárias, isto é, a partir das compilações mais recentes acerca desse assunto, como as seguintes: LEWALSKI, 2001; MALTZAHN, 1996; PARKER, 1996; SHAWCROSS, 1984.

uma reflexão de sua própria cultura Protestante. Samuel Johnson, embora concordasse com Addison na qualidade sublime do poema épico miltoniano, foi menos cortês, alegando que o sublime estava ligado ao poder do imaginário, que marcava “a subject on which too much could not be said [...]. *Paradise Lost* is one of the books which the reader admires and lays down, and forgets to take up again. None ever wished it longer than it is”.⁸⁹ Para Johnson, o texto de Milton ia além da capacidade crítica, e isso prejudicava e oprimia a própria ação da crítica. Ele, então, concluiu que uma leitura avaliativa de *Paradise Lost* ficaria subjugada à admiração, o que a tornaria mais uma ação de direito do que de prazer. Comentários negativos como esse cristalizaram a ideia de que a leitura do poema épico de Milton é difícil ou não prazerosa.

Em sentido contrário ao de Samuel Johnson, a grandeza do verso de Milton foi, geralmente, reconhecida no final do século XVIII até meados do século XIX. Dentre os que examinaram *Paradise Lost*, citam-se poetas como William Blake, William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge, Percy Bysshe Shelley, John Keats. Coleridge também utilizou o termo “sublime”, apesar de a sua observação seguir em sentido oposto à de Dryden. Para Coleridge, a caracterização de Satã como a imagem da “grandeur of sufferance, and a ruined splendour, which constitute the very height of poetic sublimity”⁹⁰ de *Paradise Lost*, apresenta a força desse personagem e se aproxima da pensada por Blake em seu livro, *The marriage of Heaven and Hell* (1790). Para Blake, Milton era partidário do Mal, sem sequer saber disso. Shelley corrobora com o pensamento desses outros poetas e complementa, em seu texto *Defence of Poetry* (1819), que o Satã de Milton, como um ser moral, era muito superior ao Deus de Milton.⁹¹

Na segunda metade do século XIX, Lord Tennyson e Matthew Arnold continuavam a associar a imagem de Milton à respeitabilidade e à modalidade clássica. Para esses escritores, o nome Milton somava não só aspectos relacionados à Literatura Inglesa, mas também aos valores da nação inglesa. Para Arnold, em *Essays in criticism* (1898), “Milton is English”,⁹² e o inglês a que ele se referia possui dois significados: a língua e a nação.

Na primeira metade do século XX, F. R. Leavis e T. S. Eliot não comungavam com o pensamento de Tennyson e Arnold, e pregavam que Milton seria um mau representante

⁸⁹ PARKER, 1968, *apud* ORGEL, S.; GOLDBERG, J., 1991, p. xxii. Um assunto no qual muito não deveria ter sido dito. *O Paraíso Perdido* é um dos livros que o leitor admira e fixa, e se esquece de voltar a ele de novo. Ninguém jamais desejou que ele fosse mais longo do que já é. (Tradução nossa).

⁹⁰ THORPE, J. (Ed.), 1966, p. 95. Grandeza do sofrimento e um esplendor arruinado, o que constituem o maior status da poética sublime. (Tradução de nossa).

⁹¹ SHELLEY, P., 1819. Ed. disponível em: < <http://www.fordham.edu/halsall/mod/shelley-poetry.asp>>. Acesso em 30. dez. 2012.

⁹² ARNOLD, 1898, p. 66. Milton é o inglês. (Tradução nossa).

da língua e nação inglesas. Para Leavis, o estilo de Milton era rotineiro, monótono e pesado. Eliot seguia com ofensas mais diretas, principalmente uma que apelava para a própria deficiência de Milton. Para Eliot, em “A note on the verse of Milton” (1936), Milton sempre foi cego e perturbou o mundo que o modernismo tentava reorganizar. Em sua crítica hostil, ele ainda acusava Milton, outrora consagrado como o próprio inglês, de ter, de certo modo, escrito o inglês como uma língua morta:

The most important fact about Milton, for my purpose, is his blindness. [...] Had Milton been a man of very keen senses – I mean of all the five senses – his blindness would not have mattered so much. But for a man whose sensuousness, such as it was, had been withered early by book learning, and whose gifts were naturally aural, it mattered a great deal. [...] Milton's images do not give this sense of particularity, nor are the separate words developed in significance. His language is [...] artificial and conventional. [...] Thus it is not so unfair, as it might at first appear, to say that Milton writes English like a dead language.⁹³

Eliot, assim, postulava que Milton foi uma influência ruim para os seus sucessores. Para ele, os poetas que precederam Milton uniam o pensamento e o sentimento em seus escritos; no texto miltoniano, tais aspectos teriam se diluído em um estilo distanciado da linguagem usual inglesa, abstraído da experiência sentida e transmitida pela língua. Dessa perspectiva, ao escrever o inglês de forma latinizada, Milton não se afirmaria como um grande poeta da língua inglesa, mas apenas como um grande excêntrico.

O estilo latinizado miltoniano foi defendido por críticos como Basil Willey e C. S. Lewis, que argumentavam que o vocabulário e a sintaxe latinizados do poeta inglês eram altamente adequados ao seu assunto, e elogiavam a ampla extensão do poema. Críticos posteriores, como William Empson, Christopher Ricks e Frank Kermode, defenderam o estilo de Milton fortemente, e contribuíram para que os ataques de Eliot e Leavis fossem, então, minimizados. Empson foi quem abraçou de forma mais proeminente a defesa ao poeta inglês. Ele viu em *Paradise Lost* uma luta heroica contra as incoerências internas da própria fé cristã, expondo Deus, no final, como um tirano. Para Empson, em *Milton's God* (1961), Deus foi culpado das quedas de Satã e de Eva, mas esse fato não é marcado para demonstrar com ferocidade um ataque à teologia cristã; ao contrário, é uma forma de exibir a complexidade e

⁹³ ELIOT, 1936, p. 11-13. O fato mais importante sobre Milton, sob o meu ponto de vista, é a sua cegueira. Se Milton tivesse tido todos os sentidos apurados do homem – eu digo, todos os cinco sentidos – a sua cegueira não teria tanta importância. Mas, para um homem cuja sensibilidade, como ela era, foi degradada cedo pelo estudo rigoroso de livros, e cujos talentos eram naturalmente auditivos, isso importava muito. As imagens de Milton não tinham o sentido da peculiaridade, nem elas se apresentavam na significância da palavra. A sua linguagem é artificial e convencional. Então, não é injusto, sob essa perspectiva, dizer que Milton escreve o inglês como uma língua morta. (Tradução nossa).

confusão da representação poética do próprio Deus.⁹⁴ Empson se destaca por ser o crítico que apresentou Milton como aquele que intentava recompor os valores benignos e universais do humanismo cristão.

Várias respostas para essa visão de Empson foram dadas, sendo a mais eficaz a de Stanley Fish, em seu livro *Surprised by sin* (1967). Fish afirma que as apresentações que Milton fazia de Deus e Satã eram deliberadas e que a ambiguidade do poema representava a ambiguidade da condição humana em seu estado caído. A atração por Satã e o afastamento de Deus refletiriam, não o caráter verdadeiro das personagens, mas o exílio do homem caído, para quem Satã era um inimigo formidável, pelo seu caráter rebelde e libertário, e Deus era o estranho, já que o mundo caído não estava em sintonia com Ele. Fish explora os dilemas do leitor de *Paradise Lost*, salientando as dificuldades de se compreender a perspectiva divina. Para Fish, assim como para Samuel Johnson, o leitor é ameaçado pelo poema, não somente pelo distanciamento e dificuldade provocados em sua leitura – como entendia Johnson –, mas também pela necessidade de o leitor se posicionar e enfrentar o conflito da leitura com suas próprias convicções interpretativas. No prefácio da segunda edição de seu livro, em resposta a vários questionamentos levantados por ocasião da primeira edição, Fish esclareceu:

I realize that instead of saying to readers “this is the way you have always read even if you were unaware of it”, I was saying and had always been saying “read it this way – within the assumption that the poem’s method is to involve you in its plot by confronting you with interpretative crises – and see if this way of reading makes better sense of the poem than the way of reading (and there always has to be one) within which you were proceeding before”.⁹⁵

O que Fish propôs, então, é que *Paradise Lost* ative as discussões sobre os aspectos da tentação e da queda enraizados em questões universais sobre a natureza do Bem e do Mal, sobre a injustiça aparente de um mundo onde os maus prosperam e os bons sofrem, sobre a natureza e o valor do conhecimento, bem como sobre a natureza da humanidade. Nessa recepção conflituosa, a postura do leitor e/ou crítico revela a sua natureza, e isso pode ser visto como algo ameaçador.

Em seu poema épico, Milton luta para conciliar o relato do Gênesis sobre a queda com as suas próprias convicções mais profundas, caminhando por um terreno que ainda hoje é conflituoso. Torna-se claro que os dilemas que se encerram em *Paradise Lost* refletem um

⁹⁴ EMPSON, 1981, p. 94.

⁹⁵ FISH, 1997, p. xiv. Eu cheguei à conclusão de que, ao invés de dizer aos leitores “leia do jeito que você sempre leu, mesmo que você não tivesse consciência disso”, eu estava dizendo e sempre disse: “leia dessa forma – com a assertiva que o método do poema envolve você dentro de sua trama, te confrontando com suas crises interpretativas – e veja se desse jeito a leitura do poema faz mais sentido do que da maneira (e sempre haverá uma) que você costumava ler antes”. (Tradução nossa).

conflito entre o seu entendimento da autoridade das Escrituras e sua convicção de que a razão é o guia mais seguro para a verdade. Esses argumentos recolocam Milton e sua obra, principalmente *Paradise Lost*, sob a mira constante da crítica, que intenta redefinir o lugar desse poeta e de seu poema na tradição literária. *Paradise Lost* foi aclamado como um dos maiores poemas em inglês, pelo comando de Milton da linguagem e do estilo poéticos e pelo seu conteúdo.

Harold Bloom situa Milton na posição de centralidade do cânone inglês, e sua influência se torna uma armadilha inescapável. O termo influência, nessa concepção, traz uma conotação negativa, pois acaba funcionando como uma carga pesada que tem de ser aceita ou digerida pela história literária. É como se escrever sobre a literatura inglesa fosse escrever sobre Milton e, é claro, Shakespeare, o outro cânone central, segundo Bloom. Esse aspecto negativo da influência vem desde Samuel Johnson, que registrava o peso de Milton na Literatura de Expressão Inglesa; passa por Leavis, para quem a presença de Milton passa a ser perniciosa; e se agrava em Bloom, pois essa mesma presença se torna o palco de uma discussão edipiana entre os poetas da tradição literária inglesa.⁹⁶

Nessa trajetória da obra e recepção de Milton, há a sugestão de que esse poeta não deve ser lido de forma acrítica, como aquele que defendia valores absolutos e/ou ideologias rígidas. Seus textos mantêm abertas as possibilidades de questionamentos, e elevam a Literatura a um terreno de constituição e crítica cultural. Assim, a posição de Milton no cânone inglês deixa de ser relevante e dá lugar a outros pontos de discussão: o que o legado literário desse autor deixou para promover a reflexão crítica do leitor, e quais ações de interação e reescrita sua obra propicia. Nessa perspectiva, os conflitos que se encerram na obra miltoniana permanecem como heranças que contribuem na formação, criação, reescritas de outras obras, dentre as quais – sob o ponto de defesa desta tese –, a do escritor brasileiro Machado de Assis. Parafraseando a citação em epígrafe, Machado de Assis se apresenta como alguém que desejosamente herdou e insuflou vida ao legado que Milton deixou escrito para os tempos vindouros.

2.2 MACHADO DE ASSIS: PRODUÇÃO LITERÁRIA E RECEPÇÃO CRÍTICA

⁹⁶ Uma discussão acerca do pensamento de Bloom sobre a influência de Milton é discutida de forma mais detalhada no capítulo 1 desta tese.

Machado de Assis (Rio de Janeiro, 1839-1908), inicia suas atividades profissionais na tipografia de Paula Brito, em 1854, ano em que publica, no *Periódico dos Pobres*, o seu primeiro poema: o soneto “À Ilm^a. Sr^a D.P.J.A.”.⁹⁷ A partir de 1855, Machado de Assis passa a colaborar regularmente com poemas na *Marmota Fluminense*. Em 1858, ele inicia o trabalho como revisor de provas de Paula Brito. O ofício de revisor, segundo Lúcia Miguel Pereira, no seu livro, *Machado de Assis* (1939), “tirava-o de vez da condição operária para lançá-lo completamente no meio literário”.⁹⁸ Nesse mesmo período, ele contribui com os jornais *O Paraíba*, de Petrópolis, e o *Correio Mercantil*, do Rio de Janeiro. Entre 1860 a 1875, ele escreve para os periódicos *Diário do Rio de Janeiro*, *A Semana Ilustrada* e *O Futuro*.

A carreira de escritor de Machado de Assis volta-se para atividades mais profissionais e se desenvolve de maneira mais assídua após o casamento com Carolina Augusta Xavier de Novais, em 12 de novembro de 1869. Segundo Afrânio Coutinho, entre os anos de 1869 e 1879, Machado de Assis agregou aos seus textos:

A experiência da vida e a observação do mundo, os choques com a vida, a auto-análise, a consciência de suas inferioridades, a irrupção de doença grave, os ressentimentos acumulados, a que se somou o trabalho de leituras e predileções intelectuais, constituíram, assim, os elementos que condicionaram a sua cosmovisão definitiva. Entre 1869, data do casamento e estabilização da vida, e 1879, são dadas a lume as obras que traduzem sua fase inicial.⁹⁹

Os textos de Machado de Assis revelavam a própria consciência do seu contexto de vida resumida nas publicações da dita primeira fase de sua carreira. Dentre essas publicações, destacam-se a primeira coletânea de poesias, *Crisálidas* (1864); o seu primeiro livro de contos, *Contos Fluminenses* (1870); e o seu primeiro romance, *Ressurreição* (1872). Nessa fase, Machado de Assis publica em vários gêneros, quando ainda sondava, experimentava e amadurecia o seu universo de leitura, buscando encontrar o caminho que refletiria a sua predominância ou predileção literária.

Ainda nessa fase, Machado de Assis envereda pelo campo da crítica literária e publica em 1873 o ensaio “Notícia da atual Literatura Brasileira: Instinto de Nacionalidade”. Ele já se demonstrava ciente de que seu ofício como escritor teria de se expandir também ao de crítico, uma vez que a falta de uma crítica literária rigorosa era um dos maiores males de

⁹⁷ Os dados biobibliográficos, em sua maioria, foram extraídos de PÉREZ, R., 1986, *apud* ASSIS, 1986, p. 67-92.

⁹⁸ PEREIRA, 1939, p. 61.

⁹⁹ COUTINHO, 1986, *apud* ASSIS, 1986, p. 25.

que, segundo ele próprio, padecia a nossa literatura.¹⁰⁰ Para o autor, o papel da crítica era de suma importância, pois somente a partir dela é possível que:

a análise corrija ou anime a invenção, que os pontos de doutrina e de história se investiguem, que as belezas se estudem, que os senões se apontem, que o gosto se apure e eduque, e se desenvolva e caminhe aos altos destinos que a esperam.¹⁰¹

As observações que Machado de Assis fez em seu ensaio elencavam uma espécie de guia de análise literária que a Literatura Brasileira, ainda nascente, não possuía. Outro ponto discutido no referido texto é a necessidade que os escritores de sua época tinham de apontar o que era cor local em suas obras, como uma forma de identificação do padrão da Literatura Brasileira. Em sua perspectiva, ele demonstrava já estar consciente de que o uso de indianismo, de um apelo aos costumes locais etc., não constituíam o terreno único que marcaria a formação da Literatura Brasileira, e que esse campo podia ser ampliado para que o escritor conseguisse lidar com o universal e o local, que o tornasse homem de seu tempo e de seu país, mesmo que para isso ele tivesse que lidar com assuntos remotos no tempo e espaço em seus escritos.¹⁰²

A postura crítica de Machado de Assis teve grande importância no desenvolvimento do seu método de composição, pois, enquanto se tornava escritor, foi um severo crítico de si mesmo. A evolução e o amadurecimento do escritor seguiam juntamente com os diferentes cargos públicos que ele assumia e, assim, sua vida seguia de maneira metódica, dividida entre as leituras, o trabalho intelectual, a repartição e um giro à tarde pelas livrarias, onde aproveitava e compartilhava ideias e discussões sobre literatura e política.¹⁰³ Em sua trajetória, o escritor vai de uma postura mais observadora – como a apresentada nas publicações da primeira fase –, para uma reflexão crítica na segunda fase de suas obras. A segunda fase é marcada a partir da publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) e da coletânea de contos *Papéis Avulsos* (1882). Embora essas obras sejam consideradas o marco divisor de sua carreira, as mudanças em seu estilo não ocorreram abruptamente, mas foram sendo trabalhadas em um processo de leitura regular, de estudo dos clássicos, de elaboração de sua técnica narrativa; enfim, elas foram produtos de experiências do Machado de Assis leitor, acumuladas e reescritas em suas obras.

De 1891 até 1904, Machado de Assis viveu o apogeu da sua carreira literária, em romances e contos que o colocavam à frente do seu tempo. Seu estilo escapava aos das escolas literárias da época, e ele inaugurava um novo momento para a Literatura Brasileira.

¹⁰⁰ ASSIS, 1986, vol. III, p. 804.

¹⁰¹ *Loc. cit.*

¹⁰² *Loc. cit.*

¹⁰³ PÉREZ, R., 1986, *apud* ASSIS, 1986, p. 82.

Em 1891, ele publica *Quincas Borba*, e, em 1896, a coletânea de contos *Várias histórias*. Em 1899, aos 60 anos, ele publica *Dom Casmurro*, romance em que atinge o clímax de sua carreira. *Dom Casmurro* reuniu as experiências acumuladas de Machado de Assis e garantiu que o ideal estético desse autor fosse alcançado e aclamado.

Em 1904, morre sua esposa, aos 69 anos. Nesse mesmo ano, ele publica *Esauí Jacó*. A perda de sua esposa lhe causa uma debilitação natural e um abatimento no seu fulgor literário. Em 1908, ele publica *Memorial de Aires* que retrata o ponto de vista de um escritor de mão e pensamento mais leves. Nesse mesmo ano, na madrugada de 29 de setembro, ele morre, em sua casa, à Rua Cosme Velho. O cortejo, seguindo pelas ruas do Rio de Janeiro, é acompanhado por inúmeras personalidades. Rui Barbosa discursa no enterro e o aclama como o primeiro presidente da Academia Brasileira de Letras e mestre de todos. Com esse reconhecimento, Machado de Assis ocupa um lugar privilegiado na Literatura Brasileira e estudá-lo até hoje significa garantir a permanência do legado crítico-ficcional que ele deixou.

Seu reconhecimento póstumo, que perdura até hoje, não foi somente de glórias. Muito se falou contra o estilo desse escritor e, além disso, muito ficou registrado sobre os diversos tipos de influência que ele recebeu. Diante disso, o presente estudo se limita a apresentar o percurso teórico-crítico diretamente relacionado às fontes de influência e inspiração na obra machadiana.

Refletir sobre o corpo de estudos machadianos sob a ótica das redes de influência tem sido um segmento da crítica amplamente explorado desde o séc. XIX. O escritor Sílvio Romero, em *História da literatura brasileira* (1888), abre a lista dos críticos que apontam a presença de estrangeirices na obra machadiana. Nesse levantamento, Romero sugere a Literatura Inglesa como fonte principal do humor e do pessimismo machadiano. No quesito humor, Romero menciona nomes como os de Charles Dickens, Thomas Carlyle, Jonathan Swift, Lawrence Sterne, Thomas Hood e Henry Fielding. À questão do pessimismo, ele relaciona Percy Shelley e Lord Byron entre os representantes ingleses, além de outros, de nacionalidades diferentes. O universo inglês é chamado na crítica de Sílvio Romero para explorar os escritos machadianos, mas é limitado à presença dos nomes citados.

Romero, em seu livro, *Machado de Assis: estudo comparativo de Literatura Brasileira* (1897), propõe o estudo daquele autor “à luz de seu meio social, da influência de sua educação, de sua psicologia, de sua hereditariedade fisiológica e étnica, mostrando a formação, a orientação normal de seu talento”.¹⁰⁴ Para Romero, Machado de Assis é o produto

¹⁰⁴ ROMERO, 1992, p. xix.

do seu meio e não consegue escapar a isso. Partindo dessa perspectiva, Machado de Assis, de origem humilde, sem formação acadêmica, gago, mulato, e a sua obra nitidamente direcionada pela influência estrangeira, não conseguiria sequer considerar-se exemplo digno de representação da Literatura Brasileira. O excesso de estrangeirice na obra machadiana limitaria o seu estilo e faria com que ele se tornasse um exemplo de retrocesso na história literária do Brasil, por se unir aos moldes clássicos e românticos e não conseguir romper com essa ligação. A crítica de Romero vai além do campo literário, pois ele não aceitava o fato de que Machado de Assis, puro representante do mestiço brasileiro, pudesse lidar, em sua obra, com aspectos que escapam à sua origem. Assim, Romero faz críticas diretas e hostis a Machado de Assis, pela sua indiferença com relação a sua cor, ao seu povo, e pelo seu artificialismo, ao se isolar, em sua obra, com o olhar para o exterior.

Após o ataque de Romero, Lafayette Rodrigues Pereira saiu em defesa de Machado de Assis, com a publicação de quatro artigos no *Jornal do Comércio*, sob o pseudônimo de Labieno, em 1898. Em seus artigos, Lafayette ressaltava as excelências do estilo de Machado de Assis. No ano seguinte, os artigos foram publicados no livro *Vindiciae: O Sr. Sílvio Romero crítico e filósofo*, que hoje serve como exemplo do tipo de crítica literária do tempo da primeira recepção da obra machadiana. A crítica, nesse primeiro momento, era muito afeita a partidos, escolas, métodos, correntes e doutrinas, e esses parâmetros geravam a fixidez do pensamento de Romero e de seu contemporâneo, Araripe Junior, e exibiam a dificuldade que eles tinham de enquadramento da obra de Machado de Assis.

A recepção de Araripe Jr. à obra de Machado de Assis talvez seja a que melhor define a incoerência dos parâmetros que a crítica literária da época usava. A crítica de Araripe Jr. variava entre polos negativos e positivos. Em suas primeiras referências a Machado de Assis, o termo “excentricidade” era recorrente. Em quase trinta anos de trabalho, entretanto, esse crítico teve condições e tempo de revisar a sua postura e reconsiderar aspectos de sua avaliação dos romances, contos e poesia machadianos. Para ele, no artigo “Machado de Assis” (1895), a obra machadiana trazia uma dupla posicionalidade, uma vez que seu romance reflete o contexto da época, bem como antecipa características dos tempos modernos. Ele via Machado de Assis como “um dos raros exemplos de poeta e romancista que, resistindo ao meio e vencendo as hostilidades do próprio temperamento, [foi] fiel à vocação, conseguiu completar a sua carreira”.¹⁰⁵ Araripe Jr. afirma o talento de Machado de Assis que, ao invés de sucumbir ao seu meio, foi capaz de lidar com as influências externas e criar a sua forma

¹⁰⁵ ARARIPE JR., 1963, p. 5-9.

peculiar de humor, produto recebido da influência inglesa adaptado às condições locais do Brasil.

Com termos menos hostis e com uma crítica mais centrada na grandeza da obra machadiana, José Veríssimo, ao tratar de *Quincas Borba* em seu artigo “Um novo livro do Sr. Machado de Assis” (1892), segue em direção contrária à de Romero e Araripe Jr.. Ele nota o excesso de zelo daqueles críticos ao avaliarem a obra machadiana sob os parâmetros das escolas e movimentos literários da época e, por esse motivo, ele percebe que tais molduras não conseguiam limitar o que Machado de Assis trazia em seus romances. Veríssimo promove a desvinculação da necessidade de retratar a cor local e estabelecer uma literatura nacional. Para ele, Machado de Assis era capaz de unir o universal para recriação do local. As influências recebidas pelo autor brasileiro existiram, mas ele soube se apropriar delas e retrabalhá-las na composição de sua obra.

Eugênio Gomes, em seu livro *Influências Inglesas em Machado de Assis* (1939), continua o caminho aberto por Silvio Romero acerca das influências inglesas na obra desse autor brasileiro. Segundo Gomes, “Machado de Assis absorveu largamente a literatura inglesa. Pode afirmar-se que freqüentou, com mais ou menos assiduidade, Shakespeare, Swift, Fielding, Sterne, Smollet, Charles Lamb, Shelley, Thackeray e Dickens”.¹⁰⁶ Alguns nomes já figuravam na lista de Romero, ao passo que outros foram acrescentados. Note-se que, curiosamente, o nome do poeta inglês do século XVII, John Milton, não figura nas listas das possíveis influências literárias. Acerca da influência estrangeira em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Gomes faz uma análise mais detalhada. A presença de exemplos da Literatura Inglesa nesse romance pode ser justificada como uma necessidade de limitar os leitores dessas memórias, pois só poucos poderiam compreender a “orgia do espírito, onde predomina, descambado por vezes até o delírio, a farandula das ideias exurgidas, a todo pretexto, de consecutivas reminiscências de leitura”.¹⁰⁷ Gomes sugere, assim, que a presença dessas reminiscências de leitura era o diferencial que propiciaria o entendimento da obra a uns poucos leitores machadianos.

Afrânio Coutinho, em *A filosofia de Machado de Assis* (1940), tentou mapear os traços das reminiscências de leitura desse autor, não só no campo da filosofia, mas também nos da teologia e da literatura. Segundo Coutinho, Machado de Assis encontrou em Pascal, Montaigne e Schopenhauer as bases filosóficas de sua escrita. Na teologia, a obra que mais influenciou esse escritor foi o *Eclesiastes*. E na linha literária, a lista acaba por seguir a já

¹⁰⁶ GOMES, 1976, p. 13.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 12.

levantada por Romero. Nesse livro, além do levantamento investigativo das fontes de inspiração machadiana em diversos campos, Coutinho analisa a filosofia de Machado de Assis no capítulo “O delírio” de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. O pessimismo e o temor do ser pequeno diante da imensidão do espaço de Pascal aparecem como um dos traços de composição no delírio de Brás Cubas:

Pascal mostra o motivo na desproporção do homem em face a natureza, que o ultrapassa com a sua infinitude. O homem é mínimo, miserável e fraco diante da natureza. Ele é um nada diante do infinito, um tudo diante do nada, um meio entre o nada e o tudo. Vive limitado a perceber a aparência no meio das coisas, em um eterno desespero de conhecer o seu princípio e fim. O fim e o princípio das coisas são para ele invencivelmente escondidos em um segredo impenetrável, igualmente incapaz de ver o nada donde é tirado e o infinito onde é devorado.¹⁰⁸

O desespero diante da imensidão do desconhecido pode ser visto nos momentos que precedem a morte no caso do próprio Brás Cubas. Segundo Coutinho, os rastros da angústia do personagem machadiano refletem leituras da filosofia de Pascal e Montaigne: “o homem de Montaigne é o homem natural”, aquele que busca o conhecimento de ser na “sua descrição íntima, sua penetração psicológica, a regulação de sua vida e de seus atos, a sua defesa”.¹⁰⁹ Machado de Assis busca na revelação de suas reminiscências de leitura os elementos de constituição do personagem, que, em seu delírio pré-mortuário, prepara-se para o ritual da passagem. Para Coutinho, o Bruxo do Cosme Velho bebeu das fontes filosóficas aspectos que o ajudaram na base de produção de sua própria filosofia, artimanhas e técnicas de elaboração poéticas.

O delírio de *Memórias póstumas de Brás Cubas* também aparece na crítica de Augusto Meyer, em seu livro *Machado de Assis* (1952), na qual ele discorre sobre a “originalidade” desse autor:

Machado certamente misturou as águas, para matar a sede de originalidade, e foi além da encomenda, como sempre, pois introduziu a variante de um desfile dos séculos contra a correnteza do tempo, como quem desenrola um novelo de linha.¹¹⁰

Nessa “mistura”, Meyer elenca uma possível lista das fontes inspiradoras de Machado de Assis, na qual consta Victor Hugo, Flaubert, Leopardi e Baudelaire. Embora Meyer não tenha mencionado o nome de Milton entre as fontes machadianas, a passagem que ele destaca – de um desfile dos séculos contra a correnteza do tempo – guarda muitos traços dos livros XI e

¹⁰⁸ COUTINHO, 1940, p. 81.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 124-126.

¹¹⁰ MEYER, 1952, p. 123.

XII do poema épico *Paradise Lost*,¹¹¹ em que as cenas dos séculos são expostas diante dos olhos de Adão, para que ele fosse capaz de “enxergar” todo o sofrimento da raça humana causado pela Queda. Ressalte-se que, apesar da intertextualidade clara, essa relação não foi analisada em mais de 100 anos da fortuna crítica desse autor brasileiro, vindo a ser tratada somente em Mansur (2009 a) e no capítulo 3 desta tese.

Antonio Candido, em a *Formação da Literatura Brasileira* (1959), chama a atenção para a presença da obra dos antecessores de Machado de Assis em sua criação literária. Apesar da extensa lista de nomes estrangeiros levantada por outros autores, Candido volta o seu olhar para os nomes da Literatura Brasileira, em estágio inicial de formação, que ajudaram a orientar as escolhas machadianas.

A sua literatura evolutiva mostra o escritor altamente consciente, que aprendeu o que havia de certo, de definitivo, na orientação de Macedo para a descrição de costumes, no realismo sadio e colorido de Manuel Antonio, na vocação analítica de José de Alencar. Ele pressupõe a existência de seus predecessores, e esta é uma das razões da sua grandeza: numa literatura em que, a cada geração, os melhores recomeçam da capo e só os medíocres continuam o passado, ele aplicou seu gênio em assimilar, aprofundar, fecundar o legado positivo das experiências anteriores. Este é o segredo de sua independência em relação aos contemporâneos europeus, do seu alheamento às modas literárias de Portugal e França.¹¹²

Segundo Candido, a maestria de Machado de Assis está na sua forma de assimilar o que foi positivo de seus antecessores, reelaborar e fecundar esse legado em suas criações. Assim, ele se torna independente das tendências que limitavam a produção brasileira aos eixos Portugal e França, e parte em um sentido próprio. As buscas das orientações de Machado de Assis, sejam as da própria Literatura Brasileira ou as estrangeiras, sempre foram um dos terrenos mais férteis da produção crítica sobre esse autor.

A partir da segunda metade do século XX, a crítica deixa gradualmente a prática de listagem de autores estrangeiros que marcaram a obra machadiana, e dá lugar à análise mais pontual da relação entre as obras. Helen Caldwell, em seu livro *The Brazilian Othello of Machado de Assis* (1960), analisa *Dom Casmurro* de forma distanciada das interpretações machistas que prevaleciam nas leituras críticas desse romance, principalmente as que apelavam para o tom malicioso sobre a personalidade de Capitu. Em sua leitura, Caldwell revela o nexos que o escritor brasileiro estabelece com o drama *Othello*, de William Shakespeare. Outros trabalhos que examinam a presença de Shakespeare na obra machadiana

¹¹¹ Esses traços serão discutidos mais detalhadamente no capítulo 3 desta tese.

¹¹² CANDIDO, 1959, v. 2, p. 117-118.

foram amplamente publicados,¹¹³ o que ressalta a opção de um método de trabalho crítico que privilegia a análise das relações diretas entre obras literárias. Tais análises são de suma importância, sobretudo porque o próprio Machado de Assis deixa claro em seus textos a relevância dessas relações, ao citar partes de obras e nomes de diversos escritores. Entretanto, nas manobras técnicas de composição machadiana, o que não é diretamente dito também tem grande valor e, assim, esta pesquisa enfoca a presença, enquanto ausência, de outro poeta inglês, John Milton, nessas relações.

Jean-Michel Massa, em *La Bibliothèque de Machado de Assis* (1961), percebe a necessidade de entender mais sobre as relações que Machado de Assis tinha com outros textos e dedicou um estudo rigoroso ao acervo particular da biblioteca desse autor. Massa tinha o objetivo de fazer um levantamento das obras pertencentes ao próprio Machado de Assis e, partir do qual, o escritor brasileiro pudesse “nos revelar, ainda que sem querer, uma parte de sua biografia intelectual”.¹¹⁴ Segundo Massa, esse inventário passa a ser “uma referência útil para qualquer pesquisa sobre as influências estrangeiras na obra de Machado de Assis”,¹¹⁵ pois revela as preferências literárias e intelectuais desse autor. Dentre as 718 obras pesquisadas por Massa, constam dois poemas de John Milton em inglês, *Paradise Lost* e *Paradise Regained*, publicados em 1850, em único volume, e a tradução de *Paradise Lost* em português, em dois tomos – edição traduzida por Antônio José de Lima Leitão e publicada em 1902. A partir desse levantamento de Massa – feito em 1961 e republicado em 2001, em edição organizada por José Luis Jobim –, o estudo da relação entre os textos machadianos e miltonianos ganha relevância, já que as obras de Milton, entre as inventariadas, revelam mais um ponto da biografia intelectual do escritor brasileiro.

O tema da influência na obra de Machado de Assis é abordado, novamente, por Afrânio Coutinho, em *Machado de Assis na Literatura Brasileira* (1966). Após mapear a lista de textos religiosos e filosóficos que serviram de inspiração para a filosofia machadiana, Coutinho elabora um esquema das influências inglesas na obra desse autor. Nas influências de concepção, técnica literária e estilo, “[...] Shakespeare, [...] Lamb, Fielding”; nas influências de humor, “[...] os ingleses, Swift, Sterne, Dickens, Thackeray”; dentre os “livros prediletos:

¹¹³ Confirmam-se algumas referências teórico-críticas de estudos sobre Shakespeare em Machado de Assis: BARBIERI, 2000; CALDWELL, 1960, 1970; CLARO, 1982; DOUGLAS, 1998; GOMES, 1976; HANSEN, 1999; JOBIM, 2001; MERQUIOR, 1972; PARAM, 1970; PASSOS, 2005; ROCHA, 2006; ROUANET, 2005; SCHWARZ, 2001, 1999, 1992; SÜSSEKIND, 1993; VASCONCELOS, 2005; VILAR, 2001; e WERKEMA, 2003/2004.

¹¹⁴ MASSA, 2001, p. 25. Texto republicado e traduzido por Claudia Maria de Almeida em JOBIM, José Luís. *A biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras: Topbooks, 2001.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 25-97.

[...] *Hamlet*".¹¹⁶ A lista, embora seja mais detalhada e segmentada por concepção, técnica literária e estilo, acaba por ser semelhante à de Silvio Romero, do final do século XIX, já mencionada. Isso denota que essas listas somente retomam as relações diretas que o próprio Machado de Assis nomeou e citou ao longo de sua produção.

Posteriormente, as análises críticas acerca da obra machadiana vão se tornando cada vez mais específicas. Raymundo Faoro, em *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio* (1974), se dedica ao estudo das relações entre as situações ficcionais dos personagens e narradores machadianos com o contexto das classes sociais do Brasil imperial. Em geral, Faoro baseia a sua interpretação na influência que Machado de Assis recebe do pensamento do sociólogo alemão, Max Weber. Segundo Faoro, o trapézio e a pirâmide, na obra machadiana, seriam os representantes dos estamentos e das classes, respectivamente. Esses representantes, na produção ficcional machadiana apresentam um distanciamento de valores e de estilo em relação ao crescimento das elites do Segundo Império. Dessa maneira, o estilo machadiano aponta para o caráter universalizante de sua obra.

Nos estudos críticos acerca das influências na obra de Machado de Assis, a discussão sobre o local e o universal se apresenta como ponto de convergência. Roberto Schwarz, em seu texto "Ideias fora do lugar" (1977), se inclui nesse debate. Em análise ao pensamento de Antonio Candido sobre a obra machadiana, Schwarz já apresenta que Machado de Assis é brasileiro, mas é, também, internacional, e elenca os pontos que o fazem dar a cidadania nacional e universal a ele. Schwarz examina a forma com que Machado de Assis emprega a ironia, com uma finura analítica, com citação clássica, mas sempre direcionando o uso do clássico e do fino para as relações sociais características do Brasil de sua época. Para Schwarz, a arte de Machado de Assis está na combinação de um tom de classe cosmopolita desviado para a caracterização da sociedade brasileira. A ironia foi a fonte de alimentação principal da obra machadiana, de acordo com Schwarz, pois, a partir dela, o seu estilo se fartava da tradição clássica para compor a norma brasileira que regia a sua criação.

John Gledson, em seus livros *Machado de Assis: impostura e realismo* (1980), *Ficção e história* (1986) e *Por um novo Machado de Assis* (2006), segue a linha de pensamento iniciada por Raymundo Faoro e Roberto Schwarz. Gledson demonstra que o projeto ficcional machadiano, considerado pela crítica de sua época como distante e indiferente aos elementos sociais e históricos brasileiros, tinha sido, na verdade, elaborado de forma muito meticulosa, nas entrelinhas dos contextos político e social. Machado de Assis,

¹¹⁶ COUTINHO, 1966, p. 66.

apesar de seu estilo e leitura clássicos, era um excelente conhecedor da realidade de seu país e se utilizava de detalhes sutis e insuspeitos da história brasileira para a composição de sua obra. Nas manobras machadianas, o universal servia de pano de fundo para o local.

Na linhagem de críticos que estudam a influência externa nas sutilezas da obra machadiana, Marta de Senna, em seu livro *O olhar oblíquo do Bruxo* (1998), reúne as relações entre Machado de Assis e outros autores, sendo todos estrangeiros – ingleses, na maioria. Para Senna:

Além disso, o modo oblíquo com que Machado de Assis apropria o texto alheio dificulta às vezes a identificação da “fonte” a que remete o seu próprio texto, confunde o leitor com pistas falsas: aqui, levando a que se pense que é esta ou aquela obra que convoca para a sua prosa quando, de fato, é aquela outra; ali, apontando para uma tendência de pensamento que parece endossar, quando na verdade tal tendência é apenas alvo de sua paródica ironia.¹¹⁷

Sob o ponto de vista de Senna, Machado de Assis engenhosamente direciona o seu leitor, apresentando pistas que levem a uma associação ou ligação direta com certas obras e ideias, mas, em alguns casos, o que ele planeja é o caminho inverso, um convite ao desvio, para entendimento de sua ironia. Para Senna, o exemplo clássico desse desvio está em *Dom Casmurro*.

Tão clássico, que Helen Caldwell, uma estudiosa americana, escreveu sobre a matéria. [...]. No entanto, uma leitura mais atenta de *Dom Casmurro*, uma leitura que problematize a figura do narrador mais do que a de sua personagem feminina [...] nos conduzirá noutra direção, pois verificaremos que a presença shakespeariana realmente inspiradora em *Dom Casmurro* é *Hamlet*.¹¹⁸

O ponto que Senna levanta é relevante e a sua leitura demonstra a finura de sua análise. Segundo ela, a referência a *Hamlet* não é direta, nem nomeada, como acontece com *Othello*, mas, por meio de um enfoque na figura do narrador, outra maneira de análise também se faz pertinente. O olhar oblíquo que Senna atribui ao Bruxo do Cosme Velho expõe uma questão de extrema valia para a presente pesquisa, pois é no desvio de suas manobras irônicas, em meio a um ponto de vista mais enviesado, que o estudo das relações entre os textos machadianos e os miltonianos se revela.

Alfredo Bosi, em seu livro *O enigma do olhar* (1999) – especialmente no ensaio intitulado “Materiais para uma genealogia do olhar machadiano” –, continua o caminho aberto por Senna sobre esse assunto. No levantamento que ele faz das possíveis fontes em que o escritor teria bebido para construir a imagem da sociedade carioca de sua época, repetem-se

¹¹⁷ SENNA, 1998, p. 13.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 16.

alguns nomes que figuram nas listas apresentadas anteriormente. Outros nomes, no entanto, aparecem pela primeira vez. Bosi estabelece uma linhagem mais seleta das obras e autores que teriam colaborado para a formação da “lógica imanente no olhar do observador”.¹¹⁹ Notadamente, das referências bíblicas (em específico, do Eclesiastes até Livro de Jó), das obras filosóficas de Schopenhauer, Maquiavel, Pascal, La Rochefoucauld, e de outras obras e autores, como Padre Bernardes, La Bruyère, Vauvenargues, Helvetius, Matias Aires, Adam Smith, Leopardi e, ainda, a *Encyclopédie* de 1765. O olhar machadiano é formado, conforme Bosi, a partir de um envolvimento que o leitor Machado de Assis tem com a tradição que ele escolhe para fazer parte.

Além das orientações literárias, sociais e filosóficas apresentadas até aqui na fortuna crítica machadiana, aponta-se, no cenário teórico-crítico atual, o trabalho de Hélio Seixas Guimarães, intitulado *Machado de Assis e o paradigma inglês* (2008). Nesse texto, discute-se como a multiplicidade de paradigmas nacionais na Grã-Bretanha do século XIX promovia um conflito na identificação do estado nacional inglês. Para Guimarães, por meio de um deslocamento espaço-temporal, Machado de Assis se vale dessa multiplicidade de paradigmas em seus escritos. Nesse contexto de confusão de limites da representação nacional, Guimarães destaca a presença de nomes e ideias de cunho político e social que fizeram parte da cena machadiana. Apesar de esse estudo ser mais atual, os nomes sugeridos como influentes nos textos de Machado de Assis são os mesmos discutidos desde os primeiros levantamentos da influência inglesa em sua obra. Pesquisas sobre as relações intertextuais entre obras machadianas e inglesas, na linha de Laurence Stern, Lord Longfellow e Shakespeare,¹²⁰ indicam que não só o Bruxo do Cosme Velho conhecia a produção literária do Reino Unido, como também tinha notícia do cenário político da representação nacional inglesa.

O livro de Ruth Silviano Brandão e José Marcos Oliveira, *Machado de Assis leitor: uma viagem à roda de livros* (2011), apresenta um apanhado da roda de livros que circulou no universo de composição machadiano – abordagem que contribui diretamente para esta tese. No apêndice desse livro, intitulado “A biblioteca no livro: referências de leituras de Machado de Assis nos romances”, pela primeira vez figura o nome do poeta inglês John Milton, referenciado no romance *A mão e a luva*.¹²¹ Brandão e Oliveira investigaram detalhadamente todos os romances machadianos e levantaram citações que, notadamente,

¹¹⁹ BOSI, 1999, p. 167.

¹²⁰ GUIMARÃES, 2008, p. 37-45.

¹²¹ BRANDÃO, R.; OLIVEIRA, J., 2011, p. 209.

foram além das meras listagens que apontavam as relações com outros textos. Esses autores reafirmam o que a maioria dos críticos da obra machadiana propõe: “Machado de Assis nunca foi um leitor ingênuo, um leitor submisso às verdades eurocêntricas, um repetidor deslumbrado de estilos e escolas, mas antes um pensador da cultura, um escritor-crítico”.¹²² O leitor e o escritor-crítico Machado de Assis se fundem em um só criador, que não se submete a estilos e nem se apresenta como aquele que entra em atividade mimética em suas composições; ao contrário, ele recria, reinventa, reelabora e revive o outro em si. Segundo esses autores:

Escritores são, antes de tudo, leitores, e como tais, buscam-se uns nos outros, no espaço constelar da literatura e se leem e se escrevem. Duplicam-se. Escrevem com suas leituras, que são também seus fantasmas; por isso a escrita guarda, mesmo sem saber, a memória do Outro, nunca coincidindo exatamente com o que lê, que são releituras, recriações.¹²³

Nas reescritas de Machado de Assis, muitos nomes da roda de leitura desse escritor são reconhecidos, outros já amplamente trabalhados, mas alguns ainda nunca coincidindo com o que se lê, e é esse espaço constelar sempre aberto da literatura que permanece que permite a entrada de mais um nome que a escrita machadiana guarda, mesmo sem saber: a memória de um outro escritor inglês – John Milton.

¹²² BRANDÃO, R.; OLIVEIRA, J., 2011, p. 16.

¹²³ *Ibidem*, p. 17.

3 JOHN MILTON NA OBRA DE MACHADO DE ASSIS

Neste capítulo, são investigados¹²⁴ pontos que indiquem o diálogo entre obras de John Milton e de Machado de Assis, seja pelas menções, nos textos machadianos, ao autor John Milton e às suas obras, ou pela relação, ora por semelhança, ora por contraste, ou, ainda, por suplementaridade entre a produção literária desses autores. Desse modo, sugere-se mais um nome, o do referido poeta inglês, a fazer parte do universo intertextual de Machado de Assis – ideia central desta tese –, por meio da noção de influência, sob rasura, lida como intertextualidade, *destinerrance*, eleição de precursores, ironia e afinidade eletiva. Dada a extensão dessa investigação, e para facilitar a estruturação deste capítulo, primeiramente os romances são analisados em ordem (crono)lógica,¹²⁵ seguidos da seleção de contos e um poema.

3.1 JOHN MILTON NOS ROMANCES MACHADIANOS

3.1.1 Ressurreição

O primeiro romance de Machado de Assis é *Ressurreição*, publicado em 1872. Na advertência da primeira edição, Machado de Assis já esclarece que esse romance não seguirá o estilo de romance de costumes, modelo consagrado na tradição literária de sua época. Ao contrário, o autor apresenta um novo estilo com o “esboço de uma situação e o contraste de

¹²⁴ Os termos investigar e investigação são colocados neste capítulo também sob rasura, uma vez que eles são imprecisos, contudo necessários. O sentido deles que mais se aproxima do que aqui se realiza é o etimológico: do latim *investigare*, ‘seguir o rastro de; indagar com cuidado; seguir os vestígios’. A palavra vestígio, lida como rastro, contribui para a composição dos elementos de análise das relações entre Machado de Assis e John Milton.

¹²⁵ O grifo utilizado acima, no termo cronologia, ressalta a lógica utilizada pela autora desta tese, que opta por um percurso ligado ao seu mo(vi)mento de leitura, mais do que pela intenção de seguir uma ordem já estabelecida de publicação dos romances machadianos. As citações às obras de Machado de Assis são extraídas da Coleção Obra Completa, organizada por Afrânio Coutinho e publicada pela Editora Nova Aguilar: MACHADO DE ASSIS, J. M. Obra completa. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986. 3 volumes. O romance *Relíquias da casa velha* não é apresentado nesta análise, por ser uma produção machadiana de publicação póstuma.

dois caracteres”,¹²⁶ e afirma que sua ideia, ao escrever o livro, foi a de “por em ação aquele pensamento de Shakespeare – Our doubts are traitors / And make us lose the good we oft might win, / By fearing to attempt”.¹²⁷ Dúvidas, traição, perda do Bem são elementos de construção não só de textos shakespearianos, mas também de outro texto inglês: o poema épico de Milton, *Paradise Lost*, e esses elementos textuais podem ser percebidos tangencialmente nesse romance. Ademais, a própria situação de contraste de dois caracteres é vista, em geral, na construção dos personagens de Milton em seu poema épico, visto que quase todos os personagens apresentam um certo conflito de perspectivas.¹²⁸ Ao se atentar para os elementos de composição desse romance, percebem-se rastros da obra miltoniana, entendidos, de uma ótica derridiana, como algo que vem antes de qualquer produção – uma inscrição, na memória do sujeito/autor, de traços de suas leituras. Embora em momento algum a presença dos textos miltonianos ocorra, é exatamente na ausência que a obra de Milton está ecoando nesse romance machadiano, como na expressão do rastro, o universo miltoniano vagueia em *Ressurreição*.

Nesse romance, o protagonista Félix é apresentado como um ser conflituoso desde as suas primeiras descrições, demonstrando o contraste de características desse personagem:

não se trata de um caráter inteiriço, nem de um espírito lógico e igual a si mesmo; trata-se de um homem complexo, incoerente e caprichoso, em que se reuniam opostos elementos, qualidades exclusivas e defeitos inconciliáveis.

Duas faces tinha o seu espírito, e conquanto formassem um só rosto, era, todavia, diversas em si, uma natural e espontânea, outra calculada e sistemática.¹²⁹

A herança de uma tradição, na qual a complexidade e a ruptura interior são exibidas, aparece no universo das escolhas machadianas. Os textos de Milton pertencem a essa tradição, uma vez que seus personagens possuem esses traços. Em *Paradise Lost*, tanto os anjos caídos – especialmente o líder, Satã –, bem como o casal edênico, possuem a ruptura interior e suas atitudes são envoltas em um contexto conflituoso.

Entretanto, não é somente essa ruptura que traz à memória os personagens de Milton, mas também o que essa ruptura pode vir a promover: queda(s). A queda é um capítulo

¹²⁶ ASSIS, 1986, v. I, p. 116.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 16. Nossas dúvidas são traidoras / E nos fazem perder o bem que podíamos ganhar / Pelo medo de tentar. (Tradução nossa).

¹²⁸ Segundo Massaud Moisés (2004, p. 350), caracteres são personagens complexas, de profundidade psicológica (tridimensionais), que evoluem (dinâmicas), e apresentam várias qualidades ou tendências que podem gerar conflitos insolúveis. Embora essa definição seja útil para a presente investigação, é limitada para tratar dos conflitos dos personagens machadianos. O conflito não é um conflito qualquer, do mundo interno *versus* mundo externo, no espaço agonístico (do grego agôn, ‘luta’), mas no espaço potencial, no qual há o excesso e o potencial para a queda. Esse assunto será discutido ao longo desta tese.

¹²⁹ ASSIS, 1986, v. I, p. 118.

do romance machadiano. Após vencer seus temores, Félix se declara para Livia e tem início o relacionamento altamente conflituoso entre os dois. O conflito se dá porque Félix não consegue se livrar da dúvida e da desconfiança, vivendo numa insegurança extrema: qualquer que fosse a situação, ele se entregava à cólera do ciúme. O início da queda é descrito como “o desenlace desta situação desigual entre um homem frio e uma mulher apaixonada”, o que, ao invés de promover a queda da mulher, causou “a queda do homem”.¹³⁰ A entrega de Félix ao amor pela viúva, Livia, é comparada à fascinação de um abismo que, aberto diante dos olhos do protagonista, convida-o à queda: “Esta queda, como disse, foi lenta; o médico começou a sentir que a presença da moça era para ele uma necessidade”.¹³¹ A escolha de um capítulo intitulado “queda” e a consequente demonstração de um personagem caído diante de uma mulher, ironicamente, marca um desvio do texto machadiano. Por uma digressão, o leitor é convidado a refletir sobre a noção de queda, que, para o público geral da recepção do texto machadiano, remete essa passagem à queda bíblica.

Porém, sendo Machado de Assis leitor de Milton e conhecedor da passagem da queda do poema épico, fica notória a articulação entre essas obras. Em *Paradise Lost*, a passagem da queda de Eva ocorre primeiro, no momento em que ela aceita comer do fruto proibido. Apesar de vir primeiro, é com a revelação a Adão que a queda, propriamente dita, acontece. Adão não consegue imaginar a sua existência sem a presença de Eva ao seu lado, pois, para ele, ela era a condição e garantia de sua força e razão.¹³²

I from the influence of thy look receive
Access in every virtue – in thy sight
More wise, more watchful, stronger, if need were
Of outward strength. (IX, 809-12).¹³³

Ambos os personagens, Adão e Félix, necessitam da imagem de suas mulheres para alcançarem a plenitude, mas fracassam por não poderem encerrá-las em um limite idealizado por eles: Adão, porque Eva exige poder andar sozinha pelo Éden – exposição que a leva à tentação e à queda; Félix, por ter que dividir Livia com a sociedade a que pertencem. Vale ressaltar que na referência bíblica, não ocorre um acesso ao sentimento de Adão que ajude a promover a sua associação com o personagem machadiano. O Félix de *Ressurreição* é um exemplo de uma manobra de desvio que escapa a um direcionamento bíblico e demonstra ser

¹³⁰ ASSIS, 1986, v. I, p. 143.

¹³¹ *Ibidem*, p. 144.

¹³² Doravante, as citações de *Paradise Lost* serão retiradas da seguinte edição: ORGEL, Stephen; GOLDBERG, Jonathan, eds. *The Oxford authors John Milton*. Oxford: Oxford University Press, 1991. Ao referenciá-la, apresenta-se entre parênteses, o número do livro, seguido pelo(s) número(s) da(s) linha(s).

¹³³ Eu sob a influência do seu olhar recebo / Acesso para cada virtude – na sua visão / Mais sábio, mais atento, mais forte caso seja necessária / A força exterior. (Tradução nossa).

uma herança do Adão miltoniano. O Félix não é, contudo, uma cópia do personagem miltoniano, mas sim uma transposição de traços semelhantes, que são absorvidos e recriados em caminhos distintos de significação.

Outro ponto em que se pode relacionar a queda relatada por Milton à narrada pelo romance machadiano está no nome do personagem Félix, que ressoa, de certo modo, a expressão em latim *felix culpa*. O termo *felix culpa* tem origem nos escritos de São Tomás de Aquino, nos quais subjaz a ideia de que Deus permite que o Mal ocorra para fazer com que o Bem adquira força maior. Milton é um dos defensores da *felix culpa* e invoca essa mesma ideia em seu poema sobre a queda do homem. Portanto, o ideal miltoniano e sua discussão podem ser vislumbrados nas questões sobre a lenta queda do personagem Félix, no romance de Machado de Assis, cujo título carrega a ironia do destino do protagonista, “porque o seu coração, se ressurgiu por alguns dias, esqueceu na sepultura o sentimento da confiança e a memória das ilusões”,¹³⁴ em outras palavras, a ressurreição em si não ocorre.

O universo miltoniano ironicamente passeia no primeiro romance de Machado de Assis de forma indireta e imprecisa. Isto é, Milton está presente enquanto ausência, e essa manobra reduz a chance de localização do texto miltoniano no romance machadiano somente a um leitor da obra do poeta inglês. Assim, a ideia do diálogo é pertinente, pois a intertextualidade ocorre nas referências indiretas. A *destinerrance* se afirma, uma vez que Machado de Assis herda e recebe traços errantes do texto do autor inglês. O escritor brasileiro elege o texto de Milton como parte do seu universo intertextual e, é claro, como uma das tradições que ele escolhe seguir. A ironia é o elemento que promove a elevação da ausência, porque ela implica a necessidade de um distanciamento espaço-temporal que permita a disseminação dos significantes miltonianos.

3.1.2 A mão e a luva

Em *A mão e a luva*, romance publicado em 1874, a advertência da edição já prepara o leitor para a personagem que mais se destaca na construção desse drama de caracteres: Guiomar. Machado de Assis, apesar de aparentemente se explicar sobre o seu método de composição, alegando ser esse um romance breve e de publicação urgente/diária,

¹³⁴ ASSIS, 1986, v. I, p. 195.

ressalta a atenção que deve ser dedicada à Guiomar. O autor indica a necessidade de considerá-la como uma personagem em construção, talvez um esboço incompleto, e questiona se os traços dela tenham “saído naturais e verdadeiros”.¹³⁵ A partir desse alerta do próprio autor, a leitura se torna direcionada à Guiomar e demanda uma análise de seus comportamentos e atitudes.

Em *A mão e a luva*, ocorre uma referência direta a Milton, a partir da qual a personagem Guiomar aparece substancialmente no romance. Do primeiro capítulo até o terceiro, Guiomar não é apresentada significativamente, pois o foco principal da narrativa está direcionado a Estevão. Efetivamente, ela começa a entrar em cena a partir do capítulo IV, intitulado *Latet anguis*, e é exatamente nele que a referência a Milton é feita. O significado do título, *serpente escondida*, é sugestivo, mas é ainda mais interessante o diálogo que ocorre entre as personagens Mrs. Oswald, baronesa e Guiomar:

- São nove horas! – disse de longe a inglesa – ; pensei que hoje não queriam voltar para casa. O calor está forte; e a senhora baronesa sabe que não é conveniente expor-se aos ardores do sol, sobretudo neste tempo de epidemias.
- Tem razão, Mrs. Oswald; mas Guiomar tardou hoje tanto em ir buscar-me, que o passeio começou tarde.
- Por que não me mandou chamar?
- Estava talvez a dormir, ou entretida com o seu Walter Scott...
- Milton, emendou gravemente a inglesa; esta manhã foi dedicada a Milton. Que imenso poeta, D. Guiomar!
- Tamanho como este calor, observou Guiomar sorrindo.¹³⁶

Nessa passagem, curiosamente, pode-se pensar que Machado de Assis sugere um momento de digressão na narrativa, que traz à mente de um leitor mais informado o poema épico miltoniano. Essa digressão também pode ter outro intuito: o de tirar o foco central de Guiomar e considerar Mrs. Oswald como a serpente escondida; afinal de contas, ela tenta algumas manobras para que se concretize o desejo da baronesa de ver Guiomar e Jorge – sobrinho da baronesa – juntos. No momento em que Mrs. Oswald ganha destaque, entretanto, é que Guiomar começa a ser revelada, pois Mrs. Oswald conseguia ver nas atitudes da protagonista a sua índole.

Mais curiosa ainda é a referência que traz Milton como um imenso poeta; ironicamente e nas palavras de Guiomar, tão grande como o calor do Rio de Janeiro. Como em Machado de Assis nada é por acaso, e, como disse Augusto Meyer,¹³⁷ toda a sua arte “está concentrada nas reticências, no magnetismo das sugestões que enfeitiçam o leitor”, o autor do

¹³⁵ ASSIS, 1986, v. I, p. 198.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 212.

¹³⁷ MEYER, 1952, p. 62.

romance não faria uma referência como essa a Milton sem o intuito de, pelo menos, estimular um desvio na leitura do romance. Pode-se afirmar que a maioria dos críticos machadianos tenha passado despercebidamente por essa passagem, pois uma referência a Milton na obra de Machado de Assis é apontada somente em ensaio publicado no ano de 2008¹³⁸ (100 anos após a última publicação do autor). Porém, o autor brasileiro não elevaria Milton à posição de um imenso poeta por pura gratuidade. A ironia da comparação da grandeza de Milton à do calor carioca revela que Machado de Assis estabelece com ele um diálogo e o escolhe como mais um do seu repertório literário para a composição de sua própria criação. Machado de Assis traz, assim, Milton para a Literatura Brasileira.¹³⁹ Sob essa perspectiva, a presença de Milton, nomeada nesse romance, pode ser lida como as definições do termo *evocar* sugerem: Machado de Assis *chama Milton em auxílio*, para que ele apareça e revele a serpente escondida. A manobra machadiana de evocação e o convite à digressão confirmam, então, a ocorrência da intertextualidade e as ideias a ela correlacionadas.

Do capítulo da serpente escondida em diante, Guiomar passa a ser revelada. Nas passagens em que o leitor tem acesso aos planos e interesses de Guiomar, outras referências ao poema épico de Milton podem ser vistas. Nelas, a protagonista do romance pode ser comparada, por semelhança e complementaridade, à Eva miltoniana. A semelhança entre essas duas personagens está na caracterização do ideal feminino, na descrição da beleza e na descrição de uma aparente inocência, mas que se comprova audaz e sedutora. As referências direta e indireta desse jogo intertextual põe em contato obras pertencentes a tempos e espaços distintos, sem a dominância de uma sobre a outra, numa relação de complementaridade. Por exemplo, como a que ocorre na própria contextualização das personagens: Guiomar enfrenta uma “serpente escondida” que, a princípio, é identificada como sendo Mrs. Oswald, ao passo que Eva é exposta à figura da serpente, que a leva a transgredir. Embora a similaridade ocorra, o caráter de complementaridade está presente nessa relação, porque Machado de Assis se apropria de uma cena do poema épico e adiciona a ela uma outra significação. Atente-se ao fato de que Mrs. Oswald é de nacionalidade inglesa, leitora confessa de Milton, e é quem contribui para adicionar uma forma de reflexão à trama do romance.

¹³⁸ SÁ, L. F. F.; MANSUR, M. P., 2008.

¹³⁹ A recepção da obra de Milton no contexto literário de Machado de Assis era previsível, pois o poeta inglês foi figura importante no Romantismo inglês, alemão, francês e também brasileiro. Na literatura brasileira tem-se, por exemplo, referências a esse autor e a sua obra no romance *Macário*, de Álvares de Azevedo, e no poema *Milton*, de Junqueira Freire. Antes desses, ainda, no séc. XVII, encontra-se a *Ode a Milton*, de Cláudio Manuel da Costa. Entretanto, não se conhecem estudos que comprovem, de forma efetiva, a recepção crítica dos textos miltonianos no Brasil, até os dias de hoje.

Mrs. Oswald, então, passa a descrever gradualmente Guiomar. Após relatar sobre Guiomar à baronesa, em palavras curtas e secas, como um tipo de pessoa de “alma singular”, que “passa facilmente do entusiasmo à frieza, e da confiança ao retraimento”,¹⁴⁰ ela segue contribuindo para a revelação do íntimo dessa personagem. Ainda no capítulo IV, Mrs. Oswald, ao perceber a chegada de Guiomar, pronuncia um elogio tão grandioso que esta não consegue se conter:

– Viva a minha rainha da Inglaterra! Exclamou Mrs. Oswald quando a viu assomar à porta da saleta.
E Guiomar sorriu com tanta satisfação e gozo ao ouvir-lhe esta saudação familiar, que um observador atento hesitaria em dizer se era aquilo simples vaidade da moça, ou se alguma coisa mais”.¹⁴¹

É razoável dizer que o “alguma coisa mais” possa ser articulado, nessa passagem, com a atitude de Eva que, após os elogios recebidos, se rende à sedução da serpente no poema épico inglês. Ambição e desejo de uma elevação pessoal acometem Eva e esses aspectos também estão nos traços de Guiomar. A narrativa segue de forma mais direta a partir desses prenúncios.

Nos capítulos seguintes, outros traços das atitudes de Guiomar podem ser relacionados a alguns elementos da Eva miltoniana. A noção de fusão a partir do conceito de afinidade eletiva supõe a “criação de uma *figura nova* a partir da fusão de elementos constitutivos”.¹⁴² Dessa forma, nota-se que Machado de Assis buscou na sua leitura do universo intertextual do poema inglês alguns elementos (que serão abaixo elencados) para compor uma figura nova, a sua Guiomar. A frieza e ponderação de ideias de Eva, bem como a forma com que ela exerce desejo e razão, são delicadamente medidos com a intenção de sua alma. A personagem machadiana possui esses traços, demonstrados em algumas passagens do romance. Em um primeiro momento, Guiomar se depara com Estevão expondo-lhe seus sentimentos e lhe propondo casamento; mas, como ele não é o tipo de homem que ela escolheria, ela o despreza e friamente desfaz suas esperanças:

Guiomar não tinha um coração tão mau, que não lhe doessem as mágoas de um homem que acertara ou desacertara de amar. Mas fosse uma, ou fossem muitas as causas daquela preocupação, a verdade é que ela durou muito tempo. [...] Eterno, sim, eterno, leitora minha, que é a mais desconsoladora lição que nos poderia dar Deus, no meio de nossas agitações, lutas, ânsias, paixões insaciáveis, dores de um

¹⁴⁰ ASSIS, 1986, v. I, p. 214.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 214.

¹⁴² LÖWY, 1989, p. 17.

dia, gozos de um instante, que se acabam e passam conosco, debaixo daquela azul eternidade, impassível e muda como a morte.¹⁴³

No segundo momento, após a revelação de Jorge – pretendente de Guiomar que contava com a aprovação de sua madrinha, a baronesa –, a turbulência de pensamentos que sofre Guiomar, na dúvida entre aceder à vontade da madrinha ou seguir os seus próprios instintos é notória:

Guiomar varreu do espírito os receios que lhe nasciam de tais interrogações; mas sentiu-os primeiro, pesou-os antes de os arredar de si, o que revelará ao leitor em que proporção estavam nela combinados o sentimento e a razão, as tendências da alma e os cálculos da vida.¹⁴⁴

Compare-se esse trecho da turbulência vivida por Guiomar à perturbação de Eva, após ter comido do fruto proibido:

And I perhaps am secret: Heaven is high –
High, and remote to see from thence distinct
Each thing on Earth; [...]
But to Adam in what sort
Shall I appear? Shall I to him make known
As yet my change, and give him to partake
Full happiness with me, or rather not,
But keep the odds of my knowledge in my power
Without co-partner? So to add what wants
In female sex, the more to draw his love,
And render me more equal, and perhaps,
A thing not undesirable, sometime
Superior – for, inferior, who is free?
This may be well; but what if God have seen,
And death ensue? Then I shall be no more,
And Adam, wedded to another Eve,
Shall live with her enjoying, I extinct –
A death to think. Confirmed, then, I resolve
Adam shall share with me bliss or woe. (IX, 811-831).¹⁴⁵

Os elementos constitutivos se relacionam nas personagens de Guiomar e Eva. Ambas são senhoras de suas atitudes e escolhas, ditam o porvir de suas vidas e, de certa forma, conduzem também os passos de seus parceiros. Guiomar segue no romance com manobras para conseguir a concretização de seu sonho: casar-se com alguém que ela escolheu e conquistar uma posição de destaque na sociedade. Eva não tem de todo o poder de conduzir seu destino

¹⁴³ ASSIS, 1986, v. I, p. 228-9.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 233.

¹⁴⁵ E eu talvez estou escondida. O céu é alto – / Alto e remoto de ver de lá distintamente / Cada coisa na Terra; [...]. / Mas para Adão de qual forma / Devo aparecer? Devo a ele demonstrar / A minha mudança e compartilhar com ele / Felicidade completa, ou melhor não, / Mas manter as probabilidades de conhecimento do meu poder / Sem um co-parceiro? Então acrescentar o que procura / No sexo feminino, quanto mais se retirar o seu amor, / E se entregar a mim mais igualmente e, talvez, / Uma coisa não indesejável, talvez / Superior – para, inferior, quem é livre? / Isso pode ser certo; mas e se Deus tiver visto / E decretar a morte? Então eu não devo existir mais, / E Adão, casado com outra Eva, / Viverá ao lado dela, eu extinta – / Uma morte para considerar. Confirmado, então, eu resolvi / Que Adão deve compartilhar comigo a felicidade ou o sofrimento. (Tradução nossa).

como Guiomar, mas consegue fazer com que Adão também coma do fruto proibido e espere, ao lado dela, a punição que será recebida pelo ato. Embora em proporções diferentes, ambas realizam seus desejos, seguem suas ambições e expressam a vontade de suas almas.

Por fim, Guiomar “escolhe”, entre os seus pretendentes, Luis: o mais sagaz e ambicioso entre os candidatos. Nessa escolha, uma outra relação intertextual é possível com o texto miltoniano. O nome Luis possui uma associação sonora com as palavras luz e Lúcifer. Ambos os termos possuem significação bíblica,¹⁴⁶ e, se para além disso, uma análise for feita acerca do casal, Guiomar e Luis, há também traços da herança do texto inglês. No poema de Milton, a perfeição e a harmonia do casal edênico são reverenciadas, desde a criação de Eva até a cena final, quando ambos deixam o Paraíso, de mãos dadas, para enfrentarem o mundo todo diante deles, com a fusão de suas ambições e quedas. O romance machadiano termina demonstrando o encontro das ambições de Luis Alves e Guiomar e como elas se ajustaram, “como se aquela luva tivesse sido feita para aquela mão”.¹⁴⁷ E, ironicamente, a protagonista de *A mão e a luva* termina sua história ao lado de Luis, cujo nome relembra o de Lúcifer. De mãos dadas ou com a metáfora da mão e a luva, Eva e Guiomar, ajustadas e juntas com os seus respectivos parceiros, sugerem uma convergência entre os textos de Milton e Machado de Assis. Machado de Assis articula e inverte alguns elementos constitutivos do poema épico e cria o seu próprio par perfeito. No romance, em que o autor de uma recriação do mito edênico é nomeado, em um capítulo intitulado “serpente escondida”, a mobilidade de significação se confirma e marca a errância do poema inglês no universo intertextual machadiano.

3.1.3 Helena

Ao contrário dos dois primeiros romances, Machado de Assis não alerta o leitor de *Helena* para nenhum ponto ou personagem diferente que mereça destaque na narrativa. Simplesmente, o autor anuncia que o romance de 1876, como outras obras, pertence ao seu tempo. Com esse comentário, Machado de Assis sutilmente ironiza a função de um texto

¹⁴⁶ Tradução latina do grego, ‘portador de luz’. A leitura deste nome, feita à luz de Lc 10, v.18 (“Eu vi Satanás cair do céu como um relâmpago”), levou os Padres da Igreja a identificar Lúcifer com o chefe dos demônios, apropriação esta que perdura no uso vulgar. C.f. FALCÃO, D. Manoel Franco. Lúcifer. CATOLICOPEDIA. São Paulo: Paulinas. Disponível em: < <http://www.ecclesia.pt/catolicopedia>>. Acesso em: 28 set. 2012.

¹⁴⁷ ASSIS, 1986, v. I, p. 270.

literário, que, a despeito de pertencer ao seu tempo, vagueia no tempo e espaço, identifica-se com outras criações e alinha-se a uma tradição. Em termos derridianos, isso equivaleria a dizer que o texto é “destinerrante”, pois é impossível garantir que ele chegue plenamente e/ou somente a uma destinação única, e que pertença somente a um determinado tempo. Machado de Assis, de antemão, critica uma tendência que limita o romance a um tempo único e definitivo, pois, certamente, o que ele propõe é um deslocamento de uma forma de leitura que enclausura o texto. A ironia já se apresenta nessa obra, então, como estrutural, uma vez que desde o seu início, uma aparente ideia de fixidez de sentido é sugerida, porém, com o provável intuito de estimular o desvio.

No primeiro capítulo, o Dr. Camargo, advogado da família do Conselheiro Vale, apresenta uma ruptura interior que torna possível incluí-lo na linhagem dos personagens machadianos conflituosos. A primeira passagem do romance se dá na residência de Estácio, protagonista, filho do Conselheiro Vale, cujo testamento está prestes a ser aberto, por sugestão do próprio Dr. Camargo. A tensão acerca do testamento do pai de Estácio é instaurada e agravada pelo Dr. Camargo, quando ele sugere haver no documento um erro. Apesar de Estácio e sua tia, D. Úrsula, ainda enlutados, não darem importância aos bens apresentados no testamento, o erro anunciado pelo Dr. Camargo traz a sombra assustadora da dúvida para a cena. Novamente, a ironia tem uma função estruturadora no romance, visto que o anúncio de um erro promove a dúvida que abala as bases da família e quebra a ordem linear da trama. O ato de instigar a dúvida denota uma certa maldade nesse personagem, que é descrito algumas linhas adiante:

Camargo era pouco simpático à primeira vista. Tinha as feições duras e frias, olhos perscrutadores e sagazes, de uma sagacidade incômoda para quem encarava com eles, o que o não fazia atraente. Falava pouco e seco. Seus sentimentos não vinham à flor do rosto. Tinha todos os sinais visíveis de um grande egoísta; [...]. Quanto aos sentimentos religiosos, a aferi-los pelas ações, ninguém os possuía mais puros. Era pontual no cumprimento dos deveres de bom católico. Mas só pontual; interiormente era incrédulo.¹⁴⁸

Como a descrição sugere, o Dr. Camargo tem traços de um personagem que vive um embate entre essência e aparência. Nesse embate, o detalhe dos olhos ganha destaque. Os “olhos perscrutadores e sagazes, de uma sagacidade incômoda”, ativam relações com detalhes de personagens de outros textos, dentre os quais o Satã de Milton em *Paradise Lost*. Quando Satã acorda após a queda dos anjos e se prepara para armar o seu exército infernal contra a nova criação divina, os adjetivos usados para se referir a seus olhos merecem uma atenção

¹⁴⁸ ASSIS, 1986, v. I, p. 274.

especial: “He through the armed files / Darts his experienced eye / [...] and considerate pride / Waiting revenge: cruel his eye” (I, 567-603).¹⁴⁹ O olho experiente e cruel de Satã, diante de uma batalha, se relaciona com os olhos sagazes e perscrutadores do Dr. Camargo, que, supondo-se também herdeiro do Conselheiro Vale, promove a instabilidade no lar de Estácio e D. Úrsula, com a vinda de Helena – “o erro”. Embora em proporções diferentes, o Dr. Camargo apresenta um egoísmo e uma ruptura interior que o motivam a instaurar a discórdia e a estabelecer uma divisão na família.

Outra herança do Satã de Milton pode ser lembrada ao se considerarem as atitudes do Dr. Camargo, principalmente na passagem em que ele sugere haver erro no testamento. Para ele, o erro é a legitimação de Helena no testamento. Apesar da vinda de Helena ter sido aceita pelo filho e pela irmã do Conselheiro Vale, a dúvida jogada desde o início da narrativa pelo Dr. Camargo perdurou e confirmou a presença de Helena como erro. O ato de lançar uma dúvida nos ouvidos do outro, de fazer com que essa dúvida cresça em proporção acelerada e acabe por desestruturar as trajetórias dos personagens é muito marcante no drama *Othello* de Shakespeare. Esse texto é referido nesse romance, mas não se pode dizer que apenas a estratégia de Iago está em *Helena*. Ao aludir à obra shakespeariana, Machado de Assis a inclui na composição de seu texto, ao passo que, com o texto miltoniano, estabelece outro tipo de relação: a de desvio. De forma indireta, essa outra relação intertextual com a tradição inglesa pode ser traçada, pois o Satã de Milton também lança a tentação, em sonho, nos ouvidos de Eva, no livro IV do poema épico. Tentação e dúvida, ambas acarretam a perturbação do outro, ao ponto de desequilibrá-lo interiormente, o que repercute em suas ações. Assim aconteceu nos clássicos ingleses, *Othello* e *Paradise Lost*, e essa herança – “especiaria alheia” –¹⁵⁰ foi absorvida e retrabalhada no romance machadiano.

Fica clara a tentativa de desestabilização da ordem familiar na casa de Estácio, por meio das palavras do Dr. Camargo. O próprio Estácio declara isso:

Além disto, essa menina nenhuma culpa tem de sua origem, e visto que meu pai a legitimou, convém que não se ache aqui como enjeitada. Que aproveitaríamos com isso? Nada mais do que perturbar a placidez da nossa vida interior.¹⁵¹

Como se não bastasse promover a discórdia na vida de Estácio questionando o mérito da vinda de Helena, o Dr. Camargo insiste para que ele se dedique à vida pública, aceitando a nomeação para deputado.

¹⁴⁹ Ele através do exército armado / Lança seu olho experiente / [...] e de profundo orgulho / Espera por vingança com seu olho cruel. (Tradução nossa).

¹⁵⁰ COUTINHO, 1986, *apud* ASSIS, 1986, v. I, p.32.

¹⁵¹ ASSIS, 1986, v. I, p. 281.

Estácio ouviu atento estas vozes com que a serpente lhe apontava para a árvore da ciência do bem e do mal. Menos curioso que Eva, entrou a discutir filosoficamente com o réptil.¹⁵²

Note-se como os termos dessa passagem se articulam como transposições de *Paradise Lost*. Ainda que essa passagem possa ser vista apenas como uma alusão ao livro de Gênesis, dois pontos indicam que ela não teve a sua origem no universo bíblico. Primeiramente, a serpente no Gênesis não aponta à Eva a direção da árvore da ciência do Bem e do Mal. Além disso, não ocorre no Gênesis uma discussão filosófica entre o humano e o réptil. Entretanto, no poema épico de Milton, a serpente oferece a Eva para conduzi-la, “Empress, the way is ready, and not long / [...]; if thou accept / My conduct, I can bring thee thither soon” (IX, 626-629).¹⁵³ É também em *Paradise Lost* que acontece uma longa discussão entre o humano e o réptil acerca do fruto da árvore proibida. Em *Helena*, portanto, surgem os rastros do poema épico inglês, que são trabalhados na recriação dessa passagem. A afinidade entre essas passagens sugere a eleição de Milton como mais um precursor na rede intertextual machadiana.

3.1.4 Iaiá Garcia

Iaiá Garcia, publicado em 1878, encerra a dita primeira fase dos romances machadianos. Conforme o que diz a crítica sobre as obras da primeira fase de Machado de Assis, o autor lança sutilmente os personagens conflituosos, que virão, nos próximos romances, com um nível de complexidade muito maior. O capítulo primeiro de *Iaiá Garcia* serve como um tipo de advertência que, apesar de já apresentar alguns personagens, é concluído com a apresentação do “drama que este livro pretende narrar”.¹⁵⁴ O drama destaca-se logo nos primeiros capítulos, pelo orgulho que manifesta a personagem Estela. Embora o romance leve o nome de outra personagem, Iaiá Garcia, é Estela quem dá movimento à trama. A história se inicia com uma carta de Valéria, mãe do protagonista Jorge, que pede auxílio a Luis Garcia para convencer Jorge a se alistar e ir para a Guerra do Paraguai. À medida que o romance se desenvolve, é sabido que, na verdade, a ida para a Guerra é uma forma que Valéria encontrou para desviar Estela da vida de Jorge. Nota-se, entretanto, que, por mais que

¹⁵² ASSIS, 1986, v. I, p. 302.

¹⁵³ Imperatriz, o caminho está pronto e não é longo / [...]; e se você aceitar / a minha condução, posso levá-la até lá em breve. (Tradução nossa).

¹⁵⁴ ASSIS, 1986, v. I, p. 399.

Valéria tente o afastamento do filho, é Estela quem não quer que o relacionamento vingue, pelo simples exercício de um orgulho exacerbado e doentio.

Estela é apresentada, desde o início, como alguém completamente imersa em si mesma e que só consegue ver com as lentes de seu íntimo, em que toda e qualquer atitude que comprometa o seu orgulho possa ser condenada. Sua atitude a afasta de sua felicidade, pois não permite que seu amor por Jorge se desenvolva, e a fecha em um mundo completamente seu:

Estela era o vivo contraste do pai, tinha a alma acima do destino. Era orgulhosa, tão orgulhosa que chegava a fazer da inferioridade uma auréola; mas o orgulho não se derivava da inveja impotente ou de estéril ambição; era uma força, não um vício, - era o seu broquel de diamante, - o que a preservava do mal, [...]. Foi esse sentimento que lhe fechou os ouvidos às sugestões do outro. Simples agregada ou protegida, não se julgava com direito de sonhar outra posição superior e independente; e dado que fosse possível obtê-la, é lícito afirmar que recusara, porque a seus olhos seria um favor, e a sua taça de gratidão estava cheia.¹⁵⁵

Os elementos constitutivos dessa descrição demonstram que Machado de Assis retrabalha a noção de orgulho. A força do orgulho é aspecto motivador de muitas tramas literárias, mas sua abordagem nessa personagem é diferenciada. Sua condição de mulher e agregada não permitiria seu orgulho tão exacerbado e inato.

Ao trabalhar com algo que não é novo, Machado de Assis interage com outras enunciações e ativa uma relação com outros textos. Há pontos de interação, por exemplo, que sugerem que o orgulho de Estela tem parentesco com o de outro personagem literário, o Satã de Milton. A descrição de Estela como sendo o “vivo contraste do pai”, “com a alma acima do destino”, tendo o orgulho como a mola propulsora de sua vida, se articula com a do Satã miltoniano, que contrasta com o seu Criador, coloca-se acima do Bem e do Mal e tem, como ponto maior de motivação, o seu orgulho. Embora Estela se preserve do Mal e não se julgue com direito de sonhar ou alçar uma condição superior à dela – características que a distanciam de Satã –, ela se fecha num mundo só seu e se esquiva da palavra do outro, por orgulho. Esse sentimento é um traço que Machado de Assis herdou do universo textual de *Paradise Lost* e recriou numa cadeia de referências e diferenças.

As referências a Satã no poema inglês também demonstram que o orgulho é o sentimento que traça a sua trajetória. A passagem referida abaixo aponta o orgulho de Satã e a sua recusa em se submeter como os principais motivadores de suas atitudes:

Here we may reign secure, and, in my choice,
To reign is worth ambition, though in Hell:

¹⁵⁵ ASSIS, 1986, v. I, p. 411.

Better to reign in Hell than serve in Heaven. (I, 261-263)¹⁵⁶

Ainda que as ações de Estela, nesse início de seu drama, não sejam tão audaciosas e fortes, ao longo da narrativa essa personagem vai se revelando extremamente orgulhosa e insubmissa. Assim, ela reina em seu mundo e conduz todo o enredo de acordo com os seus interesses. Por ela, Jorge vai à Guerra; durante a ausência de Jorge, ela arranja o seu casamento com Luis Garcia, para impedir que seus sentimentos a governem; ela também manipula a união de Iaiá e Jorge e termina a história com uma genuína intenção de promover a si mesma. Essas ações são concluídas na antepenúltima página do romance, quando, após Iaiá ser convencida de se casar com Jorge, “Estela sorriu, – um sorriso que queria dizer: ‘Bem sei que sou demais’”.¹⁵⁷ O enlace se concretiza e a narrativa se fecha, novamente focalizando Estela, no modo que melhor a define: “Quis ir até o fim. Era o melhor modo de se mostrar isenta e superior”.¹⁵⁸

Dentre as ações de Estela elencadas acima, uma particularmente chama a atenção de um leitor miltoniano, na passagem em que ela, ao se deparar com Jorge, tenta sufocar o seu sentimento para com ele:

Conteve-se e saiu. Escolheu o silêncio.

Mas o silêncio só por si não melhorava nada; tarde ou cedo, o marido viria a ler no seu rosto o constrangimento, em relação a Jorge, constrangimento inexplicável, que ele podia interpretar contra ela. Foi então que a serpente lhe ensinou a dissimulação.¹⁵⁹

O autor somente lança a ideia da serpente que ensina a Estela a dissimulação, mas ele não nomeia ou sequer indica uma possível referência, o que comumente faz o leitor associar a cena ao texto bíblico.¹⁶⁰ Contudo, nessa passagem as escritas de Machado de Assis e Milton se casam e se contestam. Em *Paradise Lost*, a serpente detém o poder da retórica, da eloquência, do disfarce, e ensina à Eva o ato de dissimular. Eva, com as palavras persuasivas de Satã ecoando em sua mente, se afasta da orientação divina e dissimula o fato. A presença de uma serpente que ensina a dissimulação aponta para uma intertextualidade e indica que uma ideia do universo textual miltoniano se fixou no romance de Machado de Assis de forma não direta e evidente, mas enviesada.

¹⁵⁶ Aqui nós podemos reinar de forma segura, e, na minha escolha, / Reinar é a maior ambição, mesmo no Inferno: / Melhor reinar no Inferno do que servir no Céu. (Tradução nossa).

¹⁵⁷ ASSIS, 1986, v. I, p. 507.

¹⁵⁸ *Loc. cit.*

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 446.

¹⁶⁰ No capítulo 3 de Gênesis, ao dialogar com Eva, a serpente esconde suas próprias intenções e desejos, suaviza o resultado da desobediência à ordem divina, mas não se apresenta tão persuasiva como no poema épico miltoniano.

Esse mesmo capítulo apresenta um outro ponto de interação com o texto miltoniano. A descrição dos olhos de Iaiá – “olhos que, se eram límpidos como os de Eva antes do pecado, se eram de rola, como os da Sulamites, tinham como os desta coisa escondida dentro, que não era decerto a mesma coisa”¹⁶¹ é comparada aos de Eva, porém os termos utilizados pelo autor brasileiro vão além de uma referência meramente bíblica. Em Gênesis, não há descrição de Eva, ao passo que em *Paradise Lost* isso ocorre, curiosamente com o foco no detalhamento dos olhos. O adjetivo, “límpidos”, aparece na descrição dos olhos de Eva, numa passagem narrada pela própria serpente:

He knows that in the day
Ye eat thereof your eyes, that seem so clear
Yet are but dim, shall perfectly be then
Opened and cleared, and ye shall be as Gods,
Knowing both good and evil, as they know. (IX, 705-709).¹⁶²

A segunda linha dessa passagem demonstra que o significado da expressão adjetiva empregada por Milton vagou e foi escolhido por Machado de Assis na sua composição. Além disso, a referência a olhos ora límpidos, ora obscuros ou misteriosos, marca a caracterização dessas personagens em ambas as obras. Dessa maneira, se percebe que Machado de Assis se movimenta com facilidade no universo textual miltoniano e estabelece com esse intertexto um diálogo pertinente.

A escolha e absorção de elementos do poema épico inglês são retrabalhadas por Machado de Assis e trazem uma configuração nova ao texto machadiano. Nesse jogo de significação, o romance brasileiro apresenta rastros de outro personagem de *Paradise Lost*, Adão, para a composição de Jorge, protagonista masculino de *Iaiá Garcia*. Os detalhes da descrição de Jorge são sutis e, dependendo da leitura que se faça, acabam por incluí-lo no *hall* dos personagens masculinos inativos de Machado de Assis. Inativos, pois eles têm a sua trajetória definida pelas personagens femininas. Apesar disso, Jorge também encerra em si um conflito interior, em que duas vozes o colocam em contradição emocional. Jorge

era generoso e bom, mas padecia um pouco da fatuidade, que diminuía a bondade nativa. Havia ali a massa de um homem futuro, à espera que os anos, cuja ação é lenta, oportuna e inevitável, lhe dessem fixidez ao caráter e virilidade à razão.¹⁶³

¹⁶¹ ASSIS, 1986, v. I, p. 449.

¹⁶² Ele sabe que no dia / A partir do qual você comer a fruta, seus olhos, que parecem tão límpidos / Mas ainda tão turvos, estarão perfeitamente / Abertos e claros, e vocês serão como deuses, / Conhecendo ambos o mal e o bem, como eles o conhecem. (Tradução nossa).

¹⁶³ ASSIS, 1986, v. I, p. 403.

Ao estar diante do inevitável, com o afastamento de Estela e a sua ida à Guerra do Paraguai, “duas forças reagiram no coração do rapaz; o obstáculo, que tornava mais intenso o amor, e o remorso que o fazia mais respeitoso. [...] Jorge caminhava assim, levado de sensações contrárias”.¹⁶⁴ Os traços que denotam as contradições internas desse personagem remetem aos clássicos ingleses, como a *Hamlet* de Shakespeare que, em seu solilóquio “to be or not to be”, constitui uma referência à sensação contrária que marca o conflito interior de personagens literários. Entretanto, os dilemas interiores dos seres volitivos, anjos, demônios e humanos, retratados em *Paradise Lost* também se apresentam de forma errática no texto machadiano.

Quando Adão encontra Eva, após ela ter comido do fruto proibido e relatado sua experiência,

Speechless He stood and pale, till thus at length
First to himself he inward silence broke:
‘O fairest of creation, last and best
[...] How art thou lost, how on a sudden lost,
Defaced, deflowered, and now to death devote?
[...] And me, with thee hath ruined; for with thee
Certain my resolution is to die.
How can I live without thee?’ (IX, 894-908).¹⁶⁵

Após a primeira expressão de susto pelo relato de Eva, Adão rompe o seu silêncio e dramatiza a sua incapacidade de uma ação independente. A ideia da distância da amada leva ambos, Adão e Jorge, a optarem pela morte: Adão, por preferir o castigo divino; e Jorge, por sua ida para a Guerra. Machado de Assis não usa Adão como referência direta para a sua criação, Jorge, mas se distancia de uma identificação puramente tipológica e oportuniza várias possibilidades de significação para o seu personagem.

A dissimulação ensinada pela serpente, os olhos límpidos de Eva e a inatividade conflituosa de Adão podem ser aludidos como legados de Milton que se apresentam na obra de Machado de Assis. Conclui-se que os elementos de composição machadianos para criação de figuras tão complexas podem ter recebido reflexos miltonianos; e, assim, orgulho, destino, precursor e sucessor se con-fundem em uma só tradição. Como o íntimo de Estela sugere, isso promove uma “fusão de duas existências”,¹⁶⁶ “duas forças, uma de impulsão, outra de repulsão” que “tendiam a esbarrar-se, no caminho de seus destinos”.¹⁶⁷ De acordo com a *ideia*

¹⁶⁴ ASSIS, 1986, v. I, p. 414, 418.

¹⁶⁵ Ele ficou sem fala e pálido, até que por fim / Primeiro para ele mesmo, ele quebrou seu silêncio interior: / Oh mais bela criação, última e melhor / [...] Como você está perdida, como uma perda tão rápida, / Destruída, deflorada, e agora diante da morte? / E eu como você estou arruinado; e com você / Certamente a minha resolução é morrer. / Como posso viver sem você? (Tradução nossa).

¹⁶⁶ ASSIS, 1986, v. I, p. 489.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 450.

central dessa tese, o texto de Milton vagueia no espaço constelar machadiano e, como a expressão afinidade eletiva sugere, ocorre a criação de uma figura nova, que se esbarra com os elementos constitutivos das obras de John Milton e de Machado de Assis.

3.1.5 Memórias Póstumas de Brás Cubas

No estudo das relações intertextuais de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, publicado em 1881, percebe-se a presença de diversos textos, a maioria deles nomeada pelo próprio Machado de Assis. Apesar de uma nomeação ou uma referência direta não aparecer com relação ao poema épico, *Paradise Lost*, uma afinidade entre essa obra e o romance machadiano pode ser percebida em quase toda a narrativa. Utiliza-se, aqui, o termo afinidade como abreviação da expressão afinidade eletiva, em seus graus de definição, que compreende a ideia de parentesco espiritual, no qual tudo é recíproco. A noção de reciprocidade é bastante pertinente para a leitura dos intertextos de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Paradise Lost*, pois esses textos se interagem em vários aspectos, como elementos de composição, desvios e digressões em manobras irônicas, e até a identificação entre fatos biográficos desses autores, o que permite entrever Milton e seus textos na narrativa desse romance, enquanto ausência.

Ainda que as referências a Milton pareçam estabelecer paralelos analíticos, o que se demonstra nessas referências é que Machado de Assis prolifera a significação de passagens do poema épico com muita mobilidade, passando em revista a essas passagens de forma criativa e inovada. A ação de Machado de Assis, leitor de Milton, é ativa e o texto miltoniano se mostra como destino errante no texto machadiano. Assim, como proposto por Bakhtin, o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* absorve *de* e responde *ao* poema épico inglês.

Já no capítulo primeiro, uma estratégia de rompimento com a linearidade narrativa desloca esse romance do padrão definido de sua época e o equipara a textos que também rompem com esse padrão. Dentre a tradição clássica, inclui-se *Paradise Lost* que se inicia *in medias res*,¹⁶⁸ e essa técnica se anuncia no argumento quando se lê que “the Poem hastens into

¹⁶⁸ *In medias res* (latim: “no meio dos acontecimentos”) é uma técnica narrativa praticada em épicos ou outras formas ficcionais, caracterizada pelo início da narrativa em meio a uma situação crucial, que é parte de uma corrente de eventos narrados, posteriormente, em *flashbacks*.

the middle of things” (I, p.5).¹⁶⁹ O romance machadiano inova para a sua época e apresenta um recurso que se compara a essa técnica, que é declarado na passagem a seguir:

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.¹⁷⁰

As duas considerações usadas pelo próprio Machado de Assis merecem uma atenção especial: a primeira pelo apelo irônico; e a segunda, pela sugestão que, com esse escrito, seu trabalho ficaria mais galante e novo. O texto de Machado de Assis apresenta um narrador em primeira pessoa, que narra postumamente. A ironia implicada no uso de um “defunto autor” como elemento da narrativa propõe o estabelecimento de uma ideia negativa, a qual, conforme Kierkegaard, renuncia ao modelo pré-fixado unificante da teoria literária. Nessa quebra de padrões, as noções de tempo e espaço também são problematizadas, pois, embora o romance não siga a técnica *in media res*, sua narração em digressão implica um vaivém desordenado na narrativa. Ainda sob o ponto de vista irônico do recurso machadiano, o anúncio dessa novidade surpreende e, ao mesmo tempo, confunde o leitor. Milton, em seu poema épico, também propõe, ironicamente, uma novidade: “justify the ways of God to men” (I, 26).¹⁷¹ O uso de recurso irônico perturbador nas primeiras linhas de um texto é uma estratégia recíproca nessas obras e causa efeitos que envolvem o leitor de formas diferenciadas.

A passagem inicial do poema épico tem, nos recursos poéticos utilizados pelo narrador, uma tentativa de envolver o leitor profundamente, ao refletir sobre a trajetória humana, da Queda à Redenção, finalizada com uma justificativa, como em uma oração:

Of man's first disobedience and the fruit
Of that forbidden tree whose mortal taste
Brought death into the world and all our woe,
With loss of Eden, till one greater Man
Restore us and regain the blissful seat,
Sing, Heavenly Muse, that on the secret top
Of Oreb and of Sinai didst inspire
That shepherd who first taught the chosen seed
[...]. I thence
Invoke thy aid to my adventurous song,
That with no middle flight intends to soar
Above the Aonian mount, while it pursues
Things unattempted yet in prose or rhyme.
[...]: what in me is dark
Illumine, what is low raise and support,
That, to the height of this great argument,

¹⁶⁹ O poema se move no meio das coisas. (Tradução nossa).

¹⁷⁰ ASSIS, 1986, v. I, p. 513.

¹⁷¹ Justificar os meios de Deus para com os homens. (Tradução nossa).

I may assert Eternal Providence,
And justify the ways of God to men. (I, 1-26)¹⁷²

De acordo com Anne Ferry, em seu livro *Milton's epic voice: the narrator in Paradise Lost* (1983),¹⁷³ nós, leitores, somos direcionados a ler essas linhas seriamente. Essas linhas de intenção prendem a nossa atenção e declaram a seriedade do tema do poema, pois insistem que se trata de um assunto importante para toda a humanidade – a resposta de uma pergunta ou a prova de uma proposição. Segundo Ferry, tais linhas devem ser consideradas recursos poéticos que, trabalhados organicamente com outros recursos linguísticos do poema, colaboram para expressar a mensagem total do poema épico. Sob essa perspectiva, a ironia jaz no uso de expedientes humanos para expressar a ação divina, ou seja, Deus tem os seus meios para com os homens justificados ou explicados pela linguagem humana.

O rompimento com a linearidade da narrativa e o uso de uma ironia que divide e desestabiliza padrões de significação, herdada por Milton da tradição clássica, encontram destino também no romance brasileiro. Segundo Marta de Senna, em *O olhar oblíquo do bruxo* (1998), *Memórias Póstumas de Brás Cubas* se insere na linhagem de romances que elevam a técnica narrativa ao nível primaz, para retratar a realidade:

O romance vem empreendendo uma espécie de crítica ontológica de si mesmo, crítica esta que se processa não como uma exposição discursiva, mas através da manipulação técnica da própria forma que visa a representar a realidade. Os romancistas de tal linhagem são aqueles que empenhadamente se lançaram a experiências formais cuja finalidade é chamar a atenção do leitor para a ficção enquanto um produto consciente articulado e não um invólucro transparente de conteúdos reais.¹⁷⁴

Dessa forma, Machado de Assis emprega a técnica de problematizar a realidade sob o ponto de vista de um defunto que relata a vida. Ainda conforme Senna,¹⁷⁵ Machado de Assis, através do “recurso à autoconsciência narrativa se integra numa visão crítica e iluminadora do jogo dialético entre ficção e realidade”. Milton e Machado de Assis chamam a atenção de seus leitores para a importância da consciência crítica do ser humano, e, assim, apesar do distanciamento espaço-temporal que os separa, eles podem ser considerados como autores que

¹⁷² Da primeira desobediência do Homem e da fruta / Daquela árvore proibida cujo sabor mortal / Trouxe morte para o mundo e todo o nosso sofrimento, / Com a perda do Éden, até que o maior dos Homens / Nos restaurou e novamente ganhamos a condição da felicidade, / Cante, Musa Celestial, que no alto secreto / De Oreb ou de Sinai inspirou / Aquele pastor que primeiro ensinou a semente escolhida. / [...] Eu então / Invoco a vossa [da musa] ajuda para meu canto aventuroso, / Que o vôo mediano não pretende se estender / Acima do monte Aoniano, enquanto apresento / Coisas ainda não feitas em prosa e verso. / [...]: O que em mim é escuro, / Ilumina, o que é fraco, eleve e suporte, / Que, para a grandeza desse argumento, / Eu consiga demonstrar a existência da Providência Eterna, / E justificar os meios de Deus para com os homens. (Tradução nossa).

¹⁷³ FERRY, 1983, p. 8.

¹⁷⁴ SENNA, 1998, p. 25.

¹⁷⁵ *Loc.cit.*

comungam de uma mesma tradição poética, pelas experiências formais em que se lançam, e pela ironia de suas proposições. A errância do texto miltoniano se apresenta na obra machadiana, como aquilo que se herda e se transmite por vias ao acaso e de forma incerta. Machado de Assis se constitui como um destino errante do poema épico inglês, pois trabalha com algo que não é novo, mas ainda assim, recria e produz um escrito mais galante e novo.

O romance machadiano tem, no seu início, os últimos momentos antes da morte do protagonista e narrador, Brás Cubas. Um desses momentos é o delírio que acometeu o personagem. O delírio é narrado no capítulo com o mesmo título, em que o diálogo com o texto do poeta inglês é patente, no relato intrigante das dúvidas que cercam o ser humano, na complexa relação do eu com a vida e com a morte. A tragédia humana está presente no drama da vida psíquica do protagonista. O delírio de Brás Cubas amplia o drama dos conflitos do personagem consigo mesmo e com o mundo. Esses elementos, bem como as passagens descritas no romance, são escolhas do autor brasileiro a partir de um repertório literário, que inclui *Paradise Lost*. Essas escolhas funcionam como papel de fundo e colaboram para estabelecer uma relação de complementaridade entre essas obras. O delírio machadiano suplementa a visão dos séculos de Adão, sob o ponto de vista do ser/autor caído, na própria descrição da perspectiva do “defunto autor”.

Para Augusto Meyer, em seu livro *Machado de Assis* (1952), no capítulo sobre o delírio de Brás Cubas

Machado certamente misturou as águas, para matar a sede de originalidade, e foi além da encomenda, como sempre, pois introduziu a variante de um desfile dos séculos contra a correnteza do tempo, como quem desenrola um novelo de linha.¹⁷⁶

Embora Meyer não faça menção a Milton, a visão dos séculos que seguem contra o tempo é uma passagem do poema épico inglês e está articulada no delírio do protagonista machadiano. No delírio de Brás Cubas, há uma releitura dos livros XI e XII de *Paradise Lost*, em que o arcanjo Miguel reporta a Adão aspectos desde o mito da Criação até a contexto histórico da Inglaterra do século XVII. Na visão de Adão, o desfile dos séculos pode ser lido como uma longa viagem por dentro e em torno do homem. O texto machadiano interage com o miltoniano e aborda questões filosóficas e religiosas de várias épocas, as quais ressaltam detalhes das misérias e das virtudes humanas.

Em *Paradise Lost*, Adão e Eva, depois da Queda, suplicam por suas vidas, com medo da punição divina: a morte. Suas súplicas são ouvidas pelo Filho, que intercede ao Pai

¹⁷⁶ MEYER, 1952, p. 123.

pelo casal, e a punição da morte é substituída pela expulsão do casal do Paraíso. O arcanjo Miguel reporta ao casal a decisão divina, e tal notícia é recebida com muito lamento e tristeza. Adão e Eva sofrem de desespero ante o desconhecido, pois, fora do Paraíso, ambos viveriam suas misérias e angústias, distantes da face do Pai. Esses sentimentos se relacionam com os do capítulo “O delírio”, da obra de Machado de Assis. Brás Cubas imerge no temor pelo desconhecido e em submeter-se aos assombros da morte. O trecho sobre o delírio pré-mortuário de Brás Cubas suplementa a passagem dos séculos do poema inglês e permite o acesso a um sentido diferente, por meio de uma análise espaço-temporal distinta dos significantes.

Antes da visão dos séculos apresentada a Brás Cubas e a Adão, esses personagens são expostos a aflições físicas e morais, que marcam as possíveis origens da inquietude do Ser. No romance machadiano, Brás Cubas é arrebatado por um hipopótamo e é levado para além do Éden, onde ele sofre com o frio, com a condução violenta no lombo do animal, com o silêncio do local, tal qual ao do sepulcro, e com a incompreensão do seu olhar humano diante de tanta dúvida e angústia, no enfrentamento do desconhecido. Em *Paradise Lost*, a inquietude de Adão é demonstrada no momento em que ele é punido com a expulsão do Paraíso: “for Adam, at the news / Heart-struck, with chilling gripe of sorrow stood, / That all his senses bound” (XI, 263-265).¹⁷⁷ O destino errante dessa passagem de Adão se cola no ritual de Brás Cubas, que sofre com a surpresa dos acontecimentos e com o porvir de suas inquietudes. Adão perde momentaneamente os sentidos e depois recobra a razão, ao passo que Brás Cubas enterra as unhas nas mãos para certificar-se da sua existência. Para Adão e Brás Cubas, o restabelecimento da razão abre caminho para a visão dos séculos. Machado de Assis perspicazmente negocia com a cadeia de sentidos dessa passagem do poema inglês e constrói a sua escrita.

Das relações entre esses textos até aqui apontadas, a visão dos séculos é a cena que promove o diálogo mais pertinente entre essas duas obras. Brás Cubas é colocado frente à Natureza, que se apresenta como “tua mãe e tua inimiga”.¹⁷⁸ A Natureza já adianta a Brás Cubas que está ali para receber de volta o que havia emprestado a ele – a vida –, e o chama para o confronto maior de suas inquietudes:

- eu não sou somente a vida; sou também a morte, e tu estás prestes a devolver-me o que te emprestei [...]. Porque já não preciso mais de ti [...]. A onça mata o novilho

¹⁷⁷ Adão, com as notícias, / Teve o coração paralisado, [tão] perturbado e aflito ficou / Que todos os seus sentidos se suspenderam. (Tradução nossa).

¹⁷⁸ ASSIS, 1986, v. I, p. 521.

porque o raciocínio da onça é que ela deve viver, e se o novilho é tenro tanto melhor: eis o estatuto universal. Sobe e olha.

Isto dizendo, arrebatou-me ao alto de uma montanha. Inclinei os olhos a uma das vertentes e contemplei, durante um tempo largo, ao longe, através de um nevoeiro, uma coisa única. Imagina tu, leitor, uma redução dos séculos, e um desfilar de todos eles, as raças todas, todas as paixões, o tumulto dos impérios, a guerra dos apetites e os ódios, a destruição recíproca dos seres e das coisas.¹⁷⁹

Nessa citação, Brás Cubas contempla uma redução dos séculos através de nevoeiro. A miragem das origens pode ser associada a uma tentativa machadiana de trazer a lume o mito da perda do Paraíso edênico como causa da fragmentação do Ser e a sua desarmonia interior, o que resultou no grande mistério religioso da existência. A desarmonia interior é vista no desfile dos séculos, na expressão dos apetites e dos ódios humanos que culminam na destruição recíproca dos seres e das coisas.

Em *Paradise Lost*, mais especificamente nos livros XI e XII, Milton aborda essa fragmentação humana, por meio do personagem Adão, que é levado ao alto de um monte, para “the visions of God” (XI, 377).¹⁸⁰ Do alto do monte, o arcanjo Miguel prepara Adão para a visão e “Michael from Adams eyes the film remov’d” (XI, 411-412).¹⁸¹ Mais adiante,

Adam, now ope thine eyes, and first behold
The effects which thy original crime hath wrought
In some to spring from thee, who never touched
The expected tree, nor with the Snake conspired,
Nor sinned thy sin, yet from that sin derive
Corruption to bring forth more violent deeds. (XI, 423-428).¹⁸²

Adão, após o ritual de limpeza de seus olhos, vê os futuros efeitos da sua escolha sobre a sua descendência. Brás Cubas, com seus olhos embaçados pelo nevoeiro que o envolvia, lança seu olhar em sentido inverso ao de Adão. Os termos usados e as situações descritas nessas passagens estabelecem um diálogo silencioso entre o delirante Brás Cubas e o aflito Adão miltoniano. A noção de um diálogo silencioso se dá pela presença de Milton nessa obra machadiana, sentida de forma ausente. Há, pois, uma afinidade mental – como a entende

¹⁷⁹ ASSIS, 1986, v. I, p. 522.

¹⁸⁰ Visões de Deus. (Tradução nossa).

¹⁸¹ Miguel removeu a névoa dos olhos de Adão. (Tradução nossa). O ritual de limpeza dos olhos dos heróis é um recurso comumente usado na tradição das narrativas épicas. Miguel faz o mesmo em Tasso e há outros precedentes em Homero e Virgílio. [Notas do editor em ORGEL, S; GOLDBERG, J; eds., 1991 (Tradução nossa)].

¹⁸² Adão, agora abra os olhos, e primeiro veja / Os efeitos do teu crime original que trouxe / Ruínas, aos seus descendentes que nunca buliram / A árvore proibida, nem partilharam a traição da serpente, / Nenhum partilhou do seu delito, mas nasceu dele / A corrupção que traz os mais violentos atos. (Tradução nossa).

Borges¹⁸³ – entre esses autores, que só se faz pertinente em uma análise dessa transposição de significantes.

Brás Cubas relata, ainda, em seu delírio:

Os séculos desfilavam num turbilhão, e, não obstante, porque os olhos do delírio são outros, eu via tudo o que passava diante de mim – flagelos e delícias, – desde essa cousa que se chama glória até essa outra que se chama miséria, e via o amor multiplicando a miséria, e via a miséria agravando a debilidade. Aí vinham a cobiça que devora, a cólera que inflama, a inveja que baba, e a enxada e a pena, úmidas de suor, e a ambição, a fome, a vaidade, a melancolia, a riqueza, o amor, e todos agitavam o homem, como um chocalho, até destruí-lo, como um farrapo. Eram as formas várias de um mal, que ora mordida a víscera, ora mordida o pensamento, e passeava eternamente as suas vestes de arlequim, em derredor da espécie humana.¹⁸⁴

No vaivém entre flagelos e delícias, Brás Cubas sugere, em seus termos, reflexões sobre as misérias humanas, advindas das várias formas de um mal, originado no Éden.

Comparando com as misérias divisadas por Brás Cubas, veja-se a visão dos séculos em *Paradise Lost*:

Death thou hast seen
In this first shape on Man; but many shapes
Of Death, and many are the ways that lead
To his grim cave, all dismal, yet to sense
More terrible at the entrance than within.
Some, as thou saw'st, by violent stroke shall die,
By fire, flood, famine; by intemperance more
In meats and drinks, which on the Earth shall bring
Diseases dire, of which a monstrous crew
Before thee shall appear, that thou may'st know
What misery the inabstinence of Eve
Shall bring on men. (XI. 466-476).¹⁸⁵

Nas visões de Adão, a gula no Éden é o traço principal do legado de corrupção para a espécie humana. Os flagelos atingem a carne, onde doenças matam e arrancam a vida do Ser.

A intemperança também promove a aflição moral exposta a Adão em outra visão. Nesse segundo relato, Adão experimenta momentos de delícias, pois a visão é confortável aos seus sentidos. A beleza da cena acaba por ostentar um momento temporário de gozo, por ocasião da realização de cerimônias conjugais em tendas de uma cidade. Entretanto, os olhos

¹⁸³ BORGES, 2007, p. 128.

¹⁸⁴ ASSIS, 1986, v. I, p. 523.

¹⁸⁵ Morte você viu / Nessa primeira forma no homem; mas muitas formas / Da Morte, e muitos são os caminhos que levam / À sua caverna sombria, todo sofrimento, ainda para sentir / Mais terrível a entrada do que o dentro. / Alguns, como você viu, de batida violenta devem morrer, / Pelo fogo, dilúvio, fome; por muito des controle / Nas carnes e nas bebidas, tudo que a Terra pode trazer / Desastres de doenças, nas quais a tripulação monstruosa / Deve aparecer diante de ti, que aí você conhecerá / Qual a miséria que a falta de abstinência de Eva / Trará para os homens. (Tradução nossa).

de Adão são novamente abertos por Miguel, que relata o risco da primeira imagem interpretada:

Judge not what is best
By pleasure, though to Nature seeming meet,
Created, as thou art, to nobler end,
Holy and pure, conformity divine.
Those tents thou saw'st so pleasant were the tents
Of wickedness, wherein shall dwell his race
Who slew his brother; (I, 603-609)¹⁸⁶

Nessas cenas do poema épico, as delícias experimentadas pelos olhos de Adão denotam a superficialidade das virtudes que, no turbilhão do atravessar do tempo, revelam-se, em suas essências, como vícios humanos, que lhe trazem sofrimento e lamento.

Dor, angústia, lamento afligem ambos, Brás Cubas e Adão, e tais sentimentos são mais fortemente expressados ao final da visão dos séculos. Brás Cubas narra assim o temor de sua visão:

Ao contemplar tanta calamidade, não pude reter um grito de angústia, que Natureza ou Pandora escutou sem protestar nem rir; [...] Quando Jó amaldiçoava o dia em que fora concebido, é porque lhe davam ganas de ver cá de cima o espetáculo. Vamos lá, Pandora, abre o ventre, e digere-me; a cousa é divertida, mas digere-me.
A resposta foi compeli-me fortemente a olhar para baixo, e a ver os séculos que continuavam a passar, velozes e turbulentos, as gerações que se superpunham às gerações, umas tristes, como os Hebreus no cativeiro, outras alegres, como os devassos de Cômodo, e todas elas pontuais na sepultura.¹⁸⁷

Brás Cubas, mesmo sendo acometido por visões de tanto sofrimento e pena, parece entender a sua limitação em relação à força da Natureza, ou Pandora.¹⁸⁸ Apesar do pessimismo de Machado de Assis ser uma constante em seus textos, vemos em suas palavras um certo deleite com a vida, seguido de um conformismo com relação ao limite dessa própria vida. A visão dos séculos sugere que os seres humanos carregam a maldade em seus atos e pensamentos, fazendo com que a vida seja um palco de sofrimento, corrupção e, na maioria das vezes, dor. A visão do Bem e do Mal nos flagelos humanos, as experiências vividas, a ciência de momentos de felicidade e momentos de desprazer seriam, portanto, uma herança deixada para que os seres humanos possam refletir e agir com discernimento em cada ocasião. A cena

¹⁸⁶ Não julgue o que é melhor / Pelo prazer, embora com a Natureza parece se equivaler, / Criado, como você é, para fins nobres, / Divino e puro, com a conformidade divina. / Essas tendas que você viu que parecem tão belas são as tendas / Da depravação, ali onde habita a raça daquele / Que esfaqueou seu irmão. (Tradução nossa).

¹⁸⁷ ASSIS, 1986, v. I, p. 523.

¹⁸⁸ Note-se que Pandora também está em *Paradise Lost*, no livro IV, linha 714, na passagem em que Eva é comparada à ela.

miltoniana – a passagem dos séculos – vagueava no universo textual machadiano e se fixou no delírio de Brás Cubas.

Esse momento de aparente pessimismo presente no capítulo “O delírio”, do romance em questão, pode ser visto como reflexo não só da visão filosófica e teológica do autor nesse texto, como também reminiscências de sua leitura do poema de John Milton. Adão sofre em delírio com o que vê e exclama, num momento de tremenda angústia, o seu pessimismo inquietante:

O miserable Mankind, to what fall
Degraded, to what wretched state reserved!
Better end here unborn. Why is life given
To be thus wrested from us? Rather why
Obtruded on us thus? (XI. 500-504)¹⁸⁹

O grito angustiado de Brás Cubas contém o desabafo delirante de Adão. O arcanjo Miguel, após expor Adão àquelas visões, diz a ele que o conhecimento das obras de Deus traz consolo para o estabelecimento de outro Paraíso: o paraíso interior, o qual conjuga o entendimento do Ser dentro de suas limitações físicas.

A passagem dos séculos vista pelos protagonistas em delírio intersecciona essas duas obras, e, para a conclusão da análise dessa relação intertextual, a definição do termo delírio é útil. Delírio, do latim *delirare*, tem, em sua origem, o sentido de *um sair dos trilhos*. Seu sentido etimológico, portanto, contempla um desvio. Nas obras aqui analisadas, aspectos como o próprio delírio, delito e deleite são vividos por ambos protagonistas. Machado de Assis se movimenta pelo texto alheio, *Paradise Lost*, e promove uma releitura desse poema em seu romance. No delírio de Brás Cubas, “na obra misteriosa, que entretinha com a necessidade da vida e a melancolia do desamparo”,¹⁹⁰ o jogo de significação machadiano se relaciona com o de Milton. Machado de Assis escolhe sua família e amizade teórica,¹⁹¹ que pode ser entendida como a revitalização de modelos. Assim, a passagem dos séculos miltoniana é revivida no delírio machadiano.

Nos capítulos seguintes, Machado de Assis demonstra a sua familiaridade com os clássicos de Shakespeare. As personagens do dramaturgo inglês – Hamlet, Othello, Lady Macbeth – aparecem com muita frequência nesse romance, em citações e referências diretas, bem como nos duelos de existência, de ciúmes e de ambição vividos por esses personagens.

¹⁸⁹ Oh humanidade miserável, a que queda / Reservada, para que estado cruel de decadência! / Melhor terminar aqui sem nascer. Por que a vida é concedida / Para depois ser tirada à força de nós? / Ou melhor, por que / Imposta em nós? (Tradução nossa).

¹⁹⁰ ASSIS, 1986, v. I, p. 524.

¹⁹¹ Confira-se o que diz Eneida Maria de Souza (2002, p. 43) sobre a escolha de precursores.

Entretanto, apesar dessa intertextualidade explícita propiciar uma leitura da obra machadiana como sobrecarregada da herança de Shakespeare, Milton aparece sutilmente em várias partes do romance e comprova a sua presença enquanto ausência.

Segundo Ruth Silviano Brandão e José Oliveira no livro *Machado de Assis leitor* (2011), Brás Cubas “a partir da leitura de obras alheias, e de reminiscências, cria a sua obra”.¹⁹² Nesse ponto, identificam-se autor e personagem, como se, nesse romance, Machado de Assis exercesse em grau mais elevado o seu papel de leitor. No caso específico de Brás Cubas, Brandão e Oliveira dizem que “o que se herda não faz parte de algo assegurado geneticamente, esta conquista deverá ser tomada de outras formas, como a incorporação, a apropriação”.¹⁹³ Sob essa perspectiva, em muitos momentos da narrativa, outros rastros do texto de Milton são revelados, como manobras de incorporação e/ou apropriação desses elementos para a composição do romance brasileiro. A noção de rastro – entendida como “a origem da origem”, ou uma inscrição na consciência do autor em causa, é algo anterior ao ato de significação. Desse modo, Machado de Assis não escapa dos rastros miltonianos, e assim decide se apropriar deles, os incorpora, ao mesmo tempo que os reconstrói em sua criação.

Na descrição do protagonista desse romance, percebe-se a incorporação de signos que sugerem os do Satã miltoniano. Brás Cubas, desde moleque, já merecera ser chamado de “menino diabo”.¹⁹⁴ Ao se aproximar da morte, ele “sentia um prazer satânico”¹⁹⁵ de mofar no mundo. Essas duas passagens marcam os extremos da vida de Brás Cubas, que se encontram num ponto comum: a tendência satânica do protagonista, confirmada num momento de aparente crise. Ele vivia a dúvida de apaixonar-se ou não por Eugênia, uma moça bonita, mas coxa. A deficiência de Eugênia mexia com os interesses senhores de Brás Cubas e esse dilema lhe causava um turbilhão de sentimentos. Seu “cérebro foi um tablado em que se deram peças de todo gênero, o drama sacro, o austero, o piegas, a comédia louçã, a desgrenhada farsa, os autos, as bufonarias, um *pandemonium*, alma sensível, uma barafunda de coisas e pessoas”.¹⁹⁶ Nessa crise de uma alma sensível, o narrador clama por vários tipos de gêneros literários e compara a situação do protagonista a “um *pandemonium*” - termo cunhado por Milton em *Paradise Lost*, para descrever a assembleia de todos os demônios que, no inferno, discutiam sobre a futura empreitada contra a criação de Deus. Brás Cubas tentava, nessa cena, decidir-se quanto a sua intenção para com Eugênia, criatura bonita, mas coxa. Todos os demônios do

¹⁹² BRANDÃO, R; OLIVEIRA, J., 2011, p. 55.

¹⁹³ *Loc. cit.*

¹⁹⁴ ASSIS, 1986, v. I, p. 526.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 519.

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 555.

preconceito urgiam em sua mente e o inclinavam à rejeição de Eugênia. O pandemônio ilustra o momento em que o protagonista tem seu cérebro fervilhando de ideias más, e sugere, de forma tangencial, a apropriação de significantes miltonianos dominando aspectos como os da dúvida e do preconceito.

Dois capítulos possibilitam uma comparação entre o personagem Brás Cubas e a própria biografia do autor inglês. O início dessa comparação ocorre no capítulo XLVII, intitulado “O Recluso”, depois é interrompida pela própria trama do romance e é restabelecida no capítulo CXXXV, chamado “Oblivion”. No capítulo “O Recluso”, Brás Cubas descreve a sua rotina, afastado das atividades corriqueiras da sua época. Brás Cubas “escrevia política e fazia literatura. Mandava artigos e versos para as folhas públicas, e” chegou “a alcançar certa reputação de polemista e poeta”.¹⁹⁷ Nas obras que retratam a biografia do escritor inglês,¹⁹⁸ John Milton é descrito como tendo o mesmo tipo de conduta que o de Brás Cubas. Milton esteve recluso por algum tempo, também escrevia sobre política e literatura e, acima de tudo, tinha a reputação de polemista e poeta. Coincidência ou não, o Brás Cubas machadiano ativa uma relação que traz à memória os legados pessoal e profissional do autor inglês.

No capítulo “Oblivion”, notam-se traços comuns entre o protagonista do romance e Milton. *Oblivion* é um termo em latim que significa o esquecimento. Nesse capítulo, há um detalhe marcante da narrativa: a menção a um inglês, que dizia que “coisa é não achar já quem se lembre de meus pais, e de que modo me há de encarar o próprio ESQUECIMENTO”.¹⁹⁹ Um inglês vivendo o esquecimento pode ser relacionado à própria biografia de John Milton. Esse poeta ficou em reclusão quando julgaram-no responsável, de alguma forma, pela execução do rei inglês, Charles I, devido a seus tratados de cunho político, “The Tenure of Kings and Magistrates” e “Iconoclastes”. Esses tratados discutiam o poder do monarca sobre o homem livre e detentor de sua própria consciência e liberdade, e o poder do homem livre de escolher não ter um rei corrupto. Milton foi beneficiado, no reinado de Charles II, ao serem perdoadas as pessoas envolvidas na morte do rei; absolvição que foi chamada “Act of Oblivion” (ato do esquecimento).

A citação de um inglês pelo personagem de Brás Cubas em um capítulo intitulado *oblivion* é, no mínimo, intrigante. Já o esquecimento em si poderia ser lido como uma ironia do próprio Machado de Assis, ao percorrer as vias biográficas de Milton, resgatando do esquecimento o autor inglês através do capítulo sob o título do ato. Para um leitor da obra de

¹⁹⁷ ASSIS, 1986, v. I, p. 564.

¹⁹⁸ Vejam-se as biografias de John Milton em: CAMPBELL, 1997; LEWALSKI, 2001; PARKER, 1996.

¹⁹⁹ ASSIS, 1986, v. I, p. 625.

John Milton, a palavra *oblivion* é automaticamente assimilada ao poeta e, na leitura do romance brasileiro, é fatal uma rememoração acerca da vida e obra de Milton. Contudo, no capítulo seguinte, Machado de Assis se contradiz e assume que o esquecimento não tem muito sentido: “mas, ou muito me engano, ou acabo de escrever um capítulo inútil”.²⁰⁰ Embora o esquecimento pareça sem sentido, algumas linhas, ainda do capítulo “Oblivion”, trazem a lembrança “morta ou expirante”, que não deve buscar “no olhar de hoje a mesma saudação do olhar de ontem, quando eram outros os que encetavam a marcha da vida, de alma alegre e pé veloz. *Tempora mutantur*”.²⁰¹ E, assim, os tempos mudam, mas não negam a herança recebida. Outra afinidade biográfica é o fato de Brás Cubas apontar, em alguns capítulos, seu conhecimento da história do estadista inglês Oliver Cromwell. Saliente-se que Milton foi secretário de Cromwell e contribuiu muito com seus textos para a gestão desse estadista. Brás Cubas, conhecedor de Cromwell,²⁰² tem, certamente, familiaridade com a história de Milton, e as referências ao próprio Cromwell, nos capítulos IV, CXL, se mostram como a errância desses episódios no aparato de composição machadiano.

No capítulo LV, as fantasias de Brás Cubas com a sua amada e amante, Virgília, culminam em “O velho diálogo de Adão e Eva”. O leitor é estimulado à digressão pelo título e levado a identificá-lo com a passagem da Bíblia. Todavia, a referência não é bíblica, pois no Gênesis não há um diálogo entre Adão e Eva acerca do momento de intimidade entre eles. Além disso, esse capítulo apresenta Brás Cubas e Virgília encenando um ato repleto de reticências, em que palavras não são ditas; somente elipses aparecem no diálogo, ilustrando uma cena mais íntima do casal. As últimas palavras do capítulo anterior confirmam esse momento íntimo: “Nós a rolarmos na cama, talvez com frio, necessitados de repouso, e os dous vadios ali postos, a repetirem o velho diálogo de Adão e Eva”.²⁰³ Machado de Assis articula o sentido dessa passagem e reelabora um momento íntimo do casal edênico, ponto que pairava nas suas reminiscências de leitura do poema inglês. O diálogo entre Adão e Eva, sugerindo a intimidade desse casal, é uma cena de extremo erotismo, do livro IX, de *Paradise Lost*. O diálogo do casal de Milton, o erotismo do momento, a descoberta das sensações do corpo servem para mostrar a afinidade textual do momento vivido por Brás Cubas com o do casal edênico, e esse movimento é ainda mais evidente pelo uso das reticências, que traduzem um decoro tanto machadiano como miltoniano.

²⁰⁰ ASSIS, 1986, v. I, p. 626.

²⁰¹ *Loc. cit.*

²⁰² Veja-se a respeito dos conflitos acerca do cenário político inglês em GUIMARÃES, H., 2008.

²⁰³ ASSIS, 1986, v. I, p. 569-570.

Por fim, o capítulo “O senão do livro” traz uma reflexão acerca do estilo da narração do romance e finaliza com a menção a uma queda. É sabido que *Paradise Lost* é uma recriação em proporção enciclopédica do mito da Queda do homem, e é razoável conjecturar uma relação intertextual entre a(s) queda(s) mencionada(s) por Brás Cubas e a do poema épico inglês. Nesse capítulo, há uma explanação sobre a composição de uma obra – fato importante para a presente análise:

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

E caem! – Folhas misérrimas do meu cipreste, heis de cair, como quaisquer outras belas e vistosas; e, seu eu tivesse olhos, dar-vos-ia uma lágrima de saudade. Esta é a grande vantagem da morte, que, se não deixa boca para rir, também não deixa olhos para chorar... Heis de cair.²⁰⁴

O narrador pondera sobre o ato da escrita e como o estilo contribui para a revelação da obra. Existe uma crítica direta nessa passagem ao romance da época, aquele que descreve a sequência linear de eventos, o que Brás Cubas chama de “narração direta e nutrida, o estilo regular”. Para chegar à ideia de queda, o narrador relata o seu estilo que guina, perfaz vários movimentos e cai. A metáfora da queda é comparada às folhas de uma árvore que caem. Enfim, o estilo não é direto e convida à divagação do pensamento até o seu extremo, a queda. O ato de “cair” representa o movimento da obra que sai do plano estático e promove um vaivém de significação. A própria ideia da queda sugere uma ação em andamento e traz para a obra a importância da mobilidade. No universo intertextual machadiano, as quedas se interagem e, em seu movimento de significação, há mais uma relação entre textos.

A ironia recorrente em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, como a apontada por Ronaldo de Mello e Souza e confirmada nesta análise, mostra que essa obra é “regida pelo princípio da ironia”²⁰⁵ e convida a uma digressão contínua durante sua leitura. Esse recurso narrativo é também utilizado por Milton para a composição de seu poema épico. No livro III, nota-se a voz de Milton e seu referente biográfico, como demonstram vários estudos críticos já publicados a respeito:²⁰⁶

²⁰⁴ ASSIS, 1986, v. I, p. 583.

²⁰⁵ SOUZA, 2000, p. 45.

²⁰⁶ Confirmam-se, por exemplo, os já mencionados trabalhos: CAMPBELL, 1997; LEWALSKI, 2001; PARKER, 1996.

Hail, holy Light, offspring of Heaven first-born!
 Or of the Eternal coeternal beam
 May I express thee unblamed? Since God is light,
 And never but in unapproached light
 Dwelt in eternity, dwelt then in thee
 Bright effluence of bright essence increate!
 [...] Thee I revisit now with bolder wing,
 [...] Taught by Heavenly Muse to venture down
 The dark descent, and up to reascend,
 Though hard and rare – thee I revisit safe,
 And feel thy sovran vital lamp, but thou
 Revisit'st not these eyes, that roll in vain
 To find thy piercing ray, and find no dawn,
 So thick a drop serene hat quenched their orbs,
 [...] Then feed on thoughts that voluntary move
 Harmonious numbers, as the wakeful bird
 Sings darkling, and in shadiest covert hid,
 Tunes her nocturnal note. Thus with the year
 Seasons return, but not to me returns
 Day, or the sweet approach of even or morn,
 [...] So much the rather thou, Celestial Light,
 Shine inward, and the mind though all her powers
 Irradiate; there plant eyes, all mist from thence
 Purge and disperse, that I may see and tell
 Of things invisible to mortal sight.²⁰⁷ (III, 1-55)

Nessa passagem, Milton relata o seu sofrimento, por causa da cegueira, e evoca a musa e a Luz Celestial para ajudá-lo na composição de sua obra. Assim, seu método de composição se diferencia de uma mera narração de eventos e se envolve em um movimento de significação que vai do olhar exterior para o interior, como em uma queda. Milton chega a fazer uma referência ao mito de Orfeu e como a sua aventura à profundidade escura pode ser comparada ao seu momento de visão. Não somente esse movimento de queda pode ser considerado como legado do poema inglês na rede intertextual machadiana, mas nota-se, também, o jogo de termos que indicam ações de transposição exercidas pela preferência de Machado de Assis. Milton espera que, da eternidade, a Luz sagrada o inspire e ilumine seus olhos apagados, para que ele veja e diga coisas invisíveis ao olho mortal. Brás Cubas, sem olhos para chorar, expede capítulos para este mundo, para se distrair da eternidade.

Na afinidade eletiva entre Machado de Assis e John Milton interagem aspectos de

²⁰⁷ Ave, Luz sagrada, filha da divindade Primeira! / Ou do raio eterno / Devo te considerar sem culpa? Uma vez que Deus é luz, / E nunca, mas em luz distante / Vive na eternidade, vive então em ti, / Brilho que flui da essência do brilho ainda não criada! / [...] A ti eu visito novamente agora com uma asa corajosa / [...] Ensinada pela Musa Celeste para se arriscar na queda / Caindo no escuro e para o alto reascender, / Embora difícil e raro – a ti eu seguramente revisito / E sinto a tua lâmpada soberana, mas tu / Não revisites esses olhos, que vagueiam em vão, / A procura do teu raio penetrante, que não encontra a luz do amanhecer / Tão espessa uma gota serena apagou os olhos, / [...] Então, alimentado de pensamentos que movem voluntariamente / Números harmoniosos, como o pássaro que acorda, / Canta no escuro e se esconde na sombra / De suas notas noturnas. Então com as estações do ano / Retorna, mas não retorna para mim o / Dia, nem a doce aproximação da noite ou da manhã, / [...] Tanto assim, Luz Celestial, / Ilumina o meu interior e a minha mente por meio de todos os seus poderes / Irradia aqui, os olhos cerrados; toda a névoa deles / Purga e dispersa, para que eu consiga ver e dizer / Coisas invisíveis à visão humana. (Tradução nossa).

composição textual, principalmente no fato de ambas as obras primarem pela apresentação de novidade: Brás Cubas anuncia que o seu estilo nesse livro é como os ébrios, diferente do modelo de sua época; Milton traz o novo quando ele intenta “ver e dizer coisas invisíveis ao olhar mortal”. Mais uma vez, os olhares desses dois autores se encontram e se movimentam, não em vão, mas para revelar aspectos que os olhos físicos, geralmente, não são capazes de ver. Uma frase célebre de Milton pode ser utilizada para sintetizar essa análise:²⁰⁸ “A good book is the precious life blood of a master spirit, embalmed and treasured upon purpose to a life beyond life”.²⁰⁹ O escritor brasileiro, nesse romance, conseguiu não só inovar, mas com o seu narrador defunto, também garantir a sobrevida de outras obras, como a de Milton: vida além da vida.

3.1.6 Quincas Borba

Quincas Borba, romance publicado em 1891, apesar de ser, em certos aspectos, considerado como uma continuidade de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, não apresenta, como esse, elementos intertextuais com o texto de John Milton. Ao contrário, o que ocorre em *Quincas Borba* é um distanciamento entre obras, mas que pode, contudo, ser entendido como uma contra-assinatura machadiana, conforme definição derridiana de “double bind”.²¹⁰ Essa noção, desenvolvida por Derrida a partir de estudos de James Joyce, convida a um questionamento sobre aspectos relacionados a uma ação de “contra-assinatura”. Para Derrida, um texto tem uma “assinatura” que não se limita ou se reduz ao nome próprio do autor, mas ao que se define como os traços que constituem o texto. Um texto, ainda na acepção derridiana, provoca, invoca, responde, repete, comenta, entre outras atitudes, outros textos e essas ligações textuais comandam o efeito de uma “contra-assinatura”. Os traços de *Quincas Borba* remetem aos textos miltonianos como respostas contrárias, como se a manobra machadiana fosse de uma invocação ao reverso. Essa expressão derridiana é constituinte de outros termos e operações, como a própria *destinerrance*.

²⁰⁸ MILTON, John. “Areopagitica”. In ORGEL, Stephen; GOLDBERG, Jonathan, eds. *The Oxford authors John Milton*. Oxford: Oxford University Press, 1991.

²⁰⁹ Um bom livro é o sangue precioso da vida de um espírito mestre, embalsamado e guardado sob um propósito de uma vida além da vida. (Tradução nossa).

²¹⁰ DERRIDA, 1995, p. 354-355.

Uma primeira resposta marca o distanciamento entre as filosofias que estruturam e orientam, respectivamente, o texto brasileiro e as obras de Milton, *Paradise Lost* e *Paradise Regained*. No romance brasileiro, a filosofia nomeada como Humanitas se opõe à filosofia *lato sensu* de Milton – com o amor pelo saber e pela investigação das causas e dos efeitos, em que o que é positivo gera resultados positivos e vice-versa. Em sentido oposto, a Humanitas defende que causas positivas geram efeitos negativos e causas negativas levam a efeitos positivos, como nos pares paz/destruição, guerra/conservação.²¹¹

Nessa análise, o exercício dos olhos físicos no romance e nos poemas ingleses segue em caminhos distintos, e embora esse exercício seja modificado ao longo das narrativas, a diferença permanece. Em *Quincas Borba*, os olhos vagueiam em direções contrárias às do olhar miltoniano. Se por um lado, em Milton, há o exercício de uma visão mais interiorizada, direcionada ao saber, revelando aspectos da condição humana, no romance machadiano há uma confusão entre a visão física e a figurada que permeia as dúvidas do protagonista, Rubião, e de seus conhecidos. Machado de Assis, ao se apropriar de elementos textuais diversos para a composição desse romance, altera-os e os transforma de tal modo que eles só são percebidos pelos seus rastros.

Uma primeira relação de apropriação e transformação intertextual entre *Quincas Borba* e os textos de Milton é estabelecida ao se tomar como base o fato de que o par antinômico cegueira/visão é tratado nos livros do autor inglês como um exercício diferenciado da visão, com a expressão do olho interior, mais do que a do olho físico.²¹² Embora o momento máster da expressão do olhar interior na obra de Milton esteja em *Paradise Lost*, *Paradise Regained* suplementa a mensagem do primeiro poema. Em vários momentos dos poemas, as experiências com os olhos afetam o leitor e lhe sugerem uma experiência visual, um vislumbre de um paraíso interior – “paradise within” (XII, 587) –, pelo exercício de olhar para além do visível, do circunstancial; um olhar mais maduro, mais ponderado ou mais sábio.

O oposto ocorre na trajetória do protagonista do romance machadiano, na qual a visão interior é totalmente subjugada às expressões externas. O par visão/cegueira se intercala e as referências ao exercício dos olhos são frequentes e se destacam na narrativa. O livro se inicia com Rubião que “fitava a enseada” e “quem o visse, com os polegares metidos no cordão de chambre, à janela de uma casa em Botafogo, cuidaria que ele admirava aquele

²¹¹ ASSIS, 1986, v. I, p. 648.

²¹² Acerca desse assunto, cf. MANSUR, M., 2011.

pedaço de água quieta”.²¹³ Porém, não era isso que se passava diante de seus olhos, e sim uma comparação entre o seu passado e o seu presente.

Que era, há um ano? Professor. Que é agora? Capitalista. Olha para si, para as chinelas (umas chinelas de Túnis, que lhe deu recente amigo, Cristiano Palha), para a casa, para o jardim, para a enseada, para os morros e para o céu; e tudo, desde as chinelas até o céu, tudo entra na mesma sensação de propriedade.²¹⁴

No primeiro parágrafo do capítulo primeiro, há quatro expressões relacionadas à visão, e esse exercício dos olhos se encerra com a sensação de propriedade de Rubião. O protagonista percebe a sua condição enquanto ativa o seu olhar físico. A comparação entre o que ele era e o que ele é produz nele o sentimento de total propriedade do mundo, que se estende até o céu.

Em *Paradise Lost*, Satã, após a queda, efetua a comparação entre o que ele era – anjo celeste – e o que ele se torna – anjo caído. A cena em que um protagonista olha ao seu redor e o que vê inspira a força e a necessidade do senso de propriedade acontece no texto inglês e Machado de Assis, leitor dessa cena, articula com suas reminiscências para compor a sua obra. Brandão e Oliveira (2011), ao analisarem o capítulo em que Quincas Borba se compara a Santo Agostinho, contribuem para o entendimento, neste trabalho, de que há uma estratégia machadiana de articulação com a cena do poema inglês.

Ao afirmar: “Sou Santo Agostinho”, é como se Quincas Borba dissesse sou aquele que leio, incorporo o que leio, roubo o que leio, identifico-me ao que leio, alimento-me, qual na cena do banquete totêmico, do que a tradição me oferece como leitura. O que se lê está entranhado nele, faz parte da sua tessitura, da sua ficção. Por ser um leitor verdadeiramente ruminante, é como se Machado de Assis dissesse: ao apropriar-me do alheio, em meus romances, crônicas e contos, faço outro texto; a partir de textos alheios, crio a minha própria escrita.²¹⁵

Pode-se ver, então, nas atitudes e nos olhares de Rubião, um Machado de Assis que se alimenta da tradição miltoniana e se apropria dos significantes que constituem o personagem de Satã. Outros textos, outros personagens também vivem no universo textual machadiano, e não se tem aqui o intuito de enquadrar somente os rastros do Satã miltoniano como contidos no personagem de Rubião. Ressalte-se que a análise sobre as metáforas visuais desse romance corroboram para a própria mobilidade da obra e de seu autor. Desse modo, Machado de Assis não se fixa a uma perspectiva monocular, e o que se faz, nesta tese, é indicar mais um nó na rede intertextual do escritor brasileiro.

²¹³ ASSIS, 1986, v. I, p. 643. (Grifos nossos).

²¹⁴ *Loc. cit.* (Grifos nossos).

²¹⁵ BRANDÃO, R.; OLIVEIRA, J., 2011.

A importância do olhar como mediador entre o mundo exterior e o interior é discutida na obra de Hélio Seixas Guimarães, *Os leitores de Machado de Assis* (2004). Para Guimarães, sob a superfície serena e cordial do romance *Quincas Borba*, “há um mundo marcado pela irracionalidade que se procura naturalizar aos olhos do leitor”.²¹⁶ Nesse procedimento, existem dois níveis de comunicação: o nível que relata convenções realistas, bem ajustado para a recepção de leitores comuns; e o nível mais oculto, direcionado a leitores mais sagazes que são desafiados a mergulharem nos subterrâneos do texto.²¹⁷ Conforme Guimarães, então, o fato de Machado de Assis jogar com o olhar do leitor denuncia que as metáforas visuais presentes na obra merecem atenção redobrada, principalmente, pelas discrepâncias entre o ser e o parecer, demonstradas em várias passagens. A presença de dois níveis de significação aponta para também dois tipos de leitura, uma externa, que marca as aparências e as mensagens superficiais do romance; a outra, interiorizada, como uma espécie de escuridão visível²¹⁸ – para usar uma metáfora do próprio *Paradise Lost*. A experiência de leitura vai além do que alcança o olhar físico e a visão ocorre às escuras.

Em várias passagens, o uso das metáforas visuais denuncia uma necessidade de ir além do olhar físico. Nessas metáforas ocorrem apropriações machadianas dos textos de Milton, que requerem do leitor um exercício de visão diante da escuridão. Por exemplo, no capítulo 21, Rubião encontra Sofia e seu esposo, Cristiano Palha, e se inicia, a partir desse encontro, a amizade entre eles. O movimento dos olhos de Sofia e Palha durante o encontro sugere toda a empolgação do casal da corte pela chegada de Rubião, o herdeiro universal de muitos, muitos contos de réis. Durante o diálogo, “Sofia escutava apenas; movia tão somente os olhos, que sabia bonitos, fitando-os ora no marido, ora no interlocutor”, já “os olhos de Palha brilharam instantaneamente”, com as revelações de Rubião. Com a soma da fortuna de Rubião calculada, os olhos de Palha “não brilhavam”, mas “refletiam profundamente”.²¹⁹ Os olhares de Sofia e Palha demonstram a cobiça, o interesse, enfim, o poder e o orgulho. Nessa passagem, há uma articulação de sentidos que remetem aos significantes miltonianos. Em *Paradise Lost*, no primeiro livro, na descrição dos olhos de Satã após a sua queda, exprime-se toda malevolência de seu olhar, quando ele “throws his baleful eyes” (I, 56).²²⁰ Os olhos malignos de Satã o mostram pronto para colocar em ação seus planos contra as criações divinas, ao passo que, no romance machadiano, os olhos de Palha e os de Sofia refletem o mal

²¹⁶ GUIMARAES, 2004, p. 196.

²¹⁷ *Ibidem*, p. 197.

²¹⁸ “Darkness visible” (I. 63).

²¹⁹ ASSIS, 1986, v. I, p. 660.

²²⁰ Lança os seus olhos malignos. (Tradução nossa).

que premeditam contra Rubião.

No momento em que Rubião se declara pela primeira vez a Sofia, ele o faz através de metáforas de apelo visual. Ele “chamou aos olhos de Sofia as estrelas da terra, e às estrelas os olhos do céu”. E disse ainda: “As estrelas são ainda menos lindas que os seus olhos, e afinal nem sei mesmo o que elas sejam”.²²¹ Rubião se apaixona pelos olhos de Sofia, mais até do que pelo próprio corpo ou conjunto dessa mulher. Após essa comparação, pode-se perceber uma afinidade com a rede de significação miltoniana. Embora a passagem se refira a uma citação de *Othello*, uma cena miltoniana pode ser relacionada a ela:

Castas estrelas! é assim que lhes chama Otelo, o terrível [...]. Esses extremos do coração e do espírito estão de acordo num ponto: as estrelas são castas. E elas ouviam tudo (castas estrelas!), tudo o que a boca temerária de Rubião ia entornando na alma pasmada de Sofia. [...] Disséreis que o Diabo andara a enganar a moça com as duas grandes asas de arcanjo que Deus lhe pôs; de repente, meteu-as na algibeira, e desbarretou-se para mostrar as duas pontas malignas fincadas na testa. E rindo, daquele riso oblíquo dos maus, propunha comprar-lhe não só a alma, mas a alma e o corpo... Castas estrelas!²²²

No ato de representação machadiano passeiam nuances das criações miltonianas, desde um Diabo que engana a moça, até as asas de arcanjo que Deus lhe dera antes. Essas criações remetem aos conflitos que se encerram em *Paradise Lost*. Essa passagem convida o leitor a ver além da relação intertextual direta com *Othello*. No drama shakespeariano, não há referência a um diabo com asas de arcanjo que andara a enganar a moça. As criações de Milton aparecem de forma obscura, e jazem nas estratégias irônicas dessa passagem. Atente-se para o fato que Rubião, que outrora é enganado pelos olhos de Sofia, é apresentado aqui como o Diabo que a engana. Assim como há o desvio da cena miltoniana com a menção ao drama de Shakespeare, há a inversão de papéis no engano e nessas atitudes.

No capítulo seguinte, novamente a apropriação machadiana da obra de Milton se faz ao reverso. Rubião pede à Sofia que “todas as noites, às dez horas, fitasse o Cruzeiro”, pois “ele o fitaria também, e os pensamentos de ambos iriam achar-se ali juntos, íntimos, entre Deus e os homens”.²²³ Os olhos do casal se encontrariam na ordem do sublime, nas esferas divina e humana. O encontro de um casal que representa a perfeição divina e humana acontece em *Paradise Lost*. Entre o casal do romance, todavia, não há a possibilidade de completude, muito menos de perfeição. É notória a fragilidade de Rubião diante da força dos olhos de Sofia. Contrariamente, apesar de haver uma errância miltoniana nessa cena do romance, o encontro literalmente não acontece, mas é apenas dramatizado na imaginação de

²²¹ ASSIS, 1986, v. I, p. 671.

²²² *Ibidem*, p. 672.

²²³ *Loc. cit.*

Rubião. Ainda no mesmo capítulo, Rubião se excede ao olhar para Sofia e entra em uma espécie de transe visual, do qual ele só consegue sair quando ela protesta:

O convite era poético, mas só o convite. Rubião ia devorando a moça com os olhos de fogo e segurava-lhe uma das mãos para que ela não fugisse. Nem os olhos nem o gesto tinham poesia nenhuma. Sofia esteve a ponto de dizer alguma palavra áspera, mas engoliu-a logo, ao advertir que Rubião era um bom amigo da casa. [...]

– Ai, não me quebre os dedos! suspirou baixinho a moça.

Aqui é que ele começou a voltar a si; afrouxou a pressão, sem soltar-lhe os dedos.²²⁴

Nesse momento, o desejo supera a razão e Rubião passa a ser o Mal representado. Uma transposição da herança miltoniana se percebe na atitude de Rubião, pois Satã é o exemplo do Mal regido pelo desejo da posse, que lhe cega a consciência. Porém, essa transposição se dá diferenciadamente, dismantando a própria força do Mal, uma vez que o Mal no protagonista machadiano é circunstancial, ao contrário do Mal absoluto no Satã miltoniano. Em Rubião, as oscilações entre o Bem e o Mal indicam o progresso de sua demência.

O início da demência de Rubião pode ser associado a um processo de cegueira do próprio protagonista, se entendida, figuradamente, como uma representação da fúria do personagem, que se isola em seu mundo interior e passa a enxergar sob as lentes do seu íntimo. A visão interior de Rubião, embora passe a ser exercida a partir desses episódios, é fragmentada, rompida e desorientada.

Cá embaixo, as ruas desertas parecem-lhe povoadas, o silêncio é um tumulto, e de todas as janelas debruçam-se vultos de mulher, caras bonitas e grossas sobranceiras, todas Sofias e uma Sofia única.

[...] – Fui um maluco! Dizia em voz alta.

[...] achava-se maluco, completamente maluco.

[...] Não posso, não devo, ia dizendo a si mesmo, não é bonito ir adiante. Também é verdade que, a rigor, não sou autor de nada; ela é que, desde muito, me anda desafiando. [...] o diabo da mulher é que me fez mal em meter-se de permeio, com os lindos olhos e a figura... Que admirável figura, meu pai do céu! Hoje então estava divina.

Confuso, incerto, ia a cuidar na lealdade que devia ao amigo, mas a consciência partia-se em duas, uma increpando a outra, a outra explicando-se, e ambas desorientadas.²²⁵

Rubião, após declarar-se à Sofia, distancia-se, afligido pelo drama de consciência e pela memória dos olhos da moça. Notem-se as referências ao descontrole mental de Rubião, primeiro quando ele reflete sobre seus atos, segundo quando a sua consciência é descrita pelo

²²⁴ ASSIS, 1986, v. I, p. 673.

²²⁵ *Ibidem*, p. 676-677.

narrador. Na culpa que ele deposita em Sofia existe uma interação com outra enunciação: a acusação de Adão ante a desobediência de Eva, em *Paradise Lost*:

And perhaps
I also erred in overmuch admiring
What seemed to thee so perfect that I thought
No evil durst attempt thee – but I rue
That error now, which is become my crime,
And thou the accuser. (IX, 1177-1182).²²⁶

Nessa parte, ativa-se uma relação com o texto miltoniano e, nesse sentido, Eva e Sofia são ambas culpadas, como agentes do mal; Adão e Rubião, vítimas de uma admiração incontrolável, irracional. O distanciamento da razão que acomete o casal edênico pós-queda está contido nas atitudes de Rubião, que se distancia da racionalidade. Rubião, em sua posição pós-queda, distante da razão, dispara rumo ao seu desarranjo mental, isto é, figuradamente, para sua cegueira.

Um incidente na vida de Rubião comprova o desenvolvimento gradativo de sua cegueira figurada. No capítulo 60, Rubião se depara com um grave acidente, no qual uma criança corria o risco de se ferir ou até morrer atropelada pelos cavalos de um carro que ia em sua direção. Rubião, refletindo sobre esse incidente, ao ler o que fora publicado a respeito no jornal, “não podia explicar o negócio; foi como se lhe tivesse passado uma sombra pelos olhos [...]. Atirou-se à criança, e aos cavalos, cego e surdo, sem atender ao próprio risco”.²²⁷ A entrega de Rubião ao salvamento de uma criança, negligenciando todo o risco de morte que corria não é movida por heroísmo ou bondade incondicional. Ele é um tipo social regido pelo sentido cênico, e, como tal, agiu mimeticamente, de acordo com o que se esperava de um homem naquela situação. O que parece é que, nos altos e baixos das atitudes de Rubião, Machado de Assis simboliza as próprias oscilações do humano, que ora se comporta em sintonia com o Bem, e ora se inclina para o Mal.

Essa ruptura interior refletida nas ações de Rubião, embora com aparência heroica, não se confunde com o que se pode chamar de exemplo de bondade e plenitude interior, como o do personagem “the Savior”,²²⁸ de *Paradise Regained*. Nessa obra de Milton, em uma recriação da cena da tentação de Cristo, todos os vícios retratados em *Paradise Lost* recebem a onda positiva das virtudes do Salvador. O caráter elevado do personagem Salvador

²²⁶ E talvez / Eu também tenha errado por admirar tanto / O que parecia para você tão perfeito que eu achei / Que nenhum mal ousado fosse te tentar – mas eu me arrependo / Por esse erro agora, o que se tornou meu crime, / E você a culpada. (Tradução nossa).

²²⁷ ASSIS, 1986, v. I, p. 699.

²²⁸ O Salvador. (Tradução nossa). Em *Paradise Regained*, esse termo está diretamente relacionado à figura de Jesus, o Messias, o Salvador.

contrapõe-se ao caráter limitadamente humano de Rubião. Embora a fragmentação interior nos personagens machadianos seja recorrente, em Rubião essa característica é exacerbada e, ao mesmo tempo banalizada, promovendo a ironia, pela comparação entre extremos. As escritas de Milton e Machado de Assis se casam e se contestam, e é possível comparar e contrastar Rubião ora com o Satã, ora com o Salvador miltonianos, graças aos extremos de suas atitudes. O seu distanciamento moral do Bem e também do Mal, instala-o em lugar vago, condizente com sua natureza inativa, inconsistente, sem substancialidade em si.

Na passagem em que o cocheiro de um tálburi comenta com Rubião sobre um encontro, às escuras, de uma dama e seu acompanhante, a cegueira do protagonista se instaura por completo. Para ele, com todos os detalhes do casal, nomes de rua, descrição do homem e da mulher, enfim, tudo direcionava seus pensamentos para o caso entre Sofia e Carlos Maria. Para Rubião, o encontro não podia ser mais doloroso, principalmente pela certeza do entrecruzar dos olhos de Sofia e Carlos Maria. Diante dos olhos de Rubião passam “perversidade, luxúria, toda a linguagem do mal e da demência, resumidas em duas ou três linhas”.²²⁹ Ele não pode conter a sua fúria, cegueira, e acaba por preferir distanciar-se dos olhos de Sofia. Ciúmes e inveja o dominam, e ele se entrega totalmente ao sofrimento. Nessa passagem, Machado de Assis trabalha com algo que não é novo: ciúmes e inveja de um casal que representa a perfeição. Certamente, várias obras da rede de leitura de Machado de Assis retratam cenas como essa. Entretanto, a cena de um casal exemplar em sua perfeição remete à do casal edênico, em *Paradise Lost*. No poema épico, Satã não consegue conter a sua inveja e o seu ciúme diante da perfeição de Adão e Eva:

O Hell! What do mine eyes with grief behold?
[...] whom my thoughts pursue
With wonder, and could love, so lively shines
In them resemblance, and such grace
The hand that formed them on their shape hath poured. (IV, 358-365).²³⁰

Em *Paradise Lost*, Satã vê com os seus olhos físicos o casal edênico, ao passo que Rubião imagina a sua visão sobre o casal. A visão física de Satã e a figurada de Rubião se confrontam mutuamente. Apesar de se poderem articular, por semelhança, os sentimentos de ambos, como ciúmes e inveja, a resposta a esses sentimentos é diferente. Satã enfrenta a sua empreitada, mas Rubião perdoa Sofia. Nas atitudes de Rubião, há uma errância de passagens miltonianas que, por sua vez, são suplementadas pela narrativa machadiana.

²²⁹ ASSIS, 1986, v. I, p. 725.

²³⁰ Oh Inferno! O que os meus olhos com dor vêem? / [...] quem os meus pensamentos perseguem / Com espanto, e pode o amor tão vivamente brilhar / Na semelhança deles e tal graça / Que a mão que deu forma a eles na forma os tocou. (Tradução nossa).

No capítulo 103, o narrador descreve a mudança de um Rubião ciumento e invejoso a um misericordioso:

Estava tão bonita, que ele hesitou em dizer-lhes as palavras duras que trazia de cor. O luto ia-lhe muito bem, e o vestido parecia uma luva. Sentada, via-se-lhe metade do pé, sapato raso, meia de seda, coisas todas que pediam misericórdia e perdão. Quanto à espada daquela bainha — assim chama à alma um velho autor — parecia não ter gume nem campanhas; era uma ingênua faca de marfim. Rubião esteve a pique de fraquear; a primeira palavra arrastou as outras.²³¹

O narrador menciona um velho autor, ao explicar sobre “a espada daquela bainha”; no caso, a alma de Rubião. Espada ingênua e fraca, mas misericordiosa como a do arcanjo Miguel²³² em *Paradise Lost*. Espada pronta para conceder o perdão à mulher nascente na cena do pós-queda e ao seu par. O “velho autor” e a referência a essa espada aparecem nas silhuetas da obra machadiana e podem ser lidas como “(in)direção destinerrante” no texto brasileiro.

A cegueira de Rubião é a sua demência, que o torna uma ruína humana. Seus olhos físicos já não o ajudam a discernir a realidade da visão figurada que tem de si, dos outros e das circunstâncias. A loucura lhe serviu de escape à condição humana. Ao encarnar um francês, ele se identifica com o símbolo maior das aspirações da corte – igualar-se à nobreza francesa – e consegue a sua redenção através do imaginário. Sob essa perspectiva, a filosofia de Quincas Borba, apresentada na passagem da guerra entre as tribos, com seu célebre final pela frase “ao vencedor, as batatas”,²³³ concretiza-se na visão/cegueira figurada de Rubião. De acordo com Quincas Borba, Humanitas prega o sucesso de um em detrimento do outro, o que pode aparentemente ser relacionado com a vitória de Rubião, louco, “imperador francês” sobre o Rubião, professor, herdeiro, capitalista.

Em Humanitas, de acordo com Quincas Borba, “a paz [...], é a destruição; a guerra é a conservação”.²³⁴ Rubião segue esse princípio e, de acordo com Ronaldo de Melo e Souza (2006), a filosofia estrutural de Quincas Borba ironiza a tradição ocidental humanista.

O predomínio da guerra se justifica como meio de resolver interesses em conflito. A versão romanesca do princípio de Humanitas submete o sistema axiológico da tradição humanista da civilização ocidental a uma desconstrução radicalmente irônica, sobretudo porque mostra que o humanismo constitui a essência recôndita do humanismo. Nos domínios do mundo criado à imagem e semelhança do homem, todos são perseguidores e simultaneamente perseguidos, porque vivem sobre o

²³¹ ASSIS, 1986, v. I, p. 729.

²³² “By his side, / As in a glistening zodiac, hung the sword, [...] / Adam, Heaven’s high behest no preface needs; / Sufficient that thy prayers are heard” (XII. 246-252). Do seu lado, / como um zodíaco iluminado, está sua espada [...]. Adão [fala Miguel], o Altíssimo comanda diretamente que / de forma suficiente as suas orações foram ouvidas. (Tradução nossa).

²³³ ASSIS, 1986, v. I, p. 649.

²³⁴ *Ibidem*, p. 648.

acicate do mecanismo da perseguição de um centro de poder que somente pode ser assumido por um mandatário.²³⁵

Machado de Assis ironiza a noção de conflito, seja ele interior – na esfera do humano; – ou exterior – na relação do ser com o seu mundo. A ironia machadiana toma mais força ainda na destruição de Rubião. O que pode ser lido como sua redenção nada mais é do que outra ironia à própria filosofia que estrutura o texto. Machado de Assis promove um afastamento do humanismo por meio do humanitismo borbista, mas ao mesmo tempo, revela a miséria humana nas falácias do humanismo. No caminho escolhido por Machado de Assis, há uma resposta aos textos miltonianos, que também questionam aspectos tradicionais do humanismo ocidental e expõem as misérias humanas. Embora o questionamento ocorra nessas obras, as direções são contrárias, pois Milton trabalha com o sagrado e Machado de Assis, com uma estrutura decadente da aristocracia carioca. Universal ou local, aspectos da miséria humana são trabalhados por ambos os autores, que podem ser colocados em uma mesma linhagem literária.

3.1.7 Dom Casmurro

Dom Casmurro, romance publicado em 1899, é considerado uma releitura do drama de William Shakespeare, *Othello*. A herança de outro escritor inglês, John Milton, também é percebida no romance machadiano, porém de forma tangencial. Enquanto os traços de Milton aparecem frequentemente implícitos na obra machadiana, as referências shakespearianas são diretas e claras. Justifica-se, pois, que vários estudos já tenham sido publicados acerca da importância e presença de Shakespeare nas obras de Machado de Assis.²³⁶

Em *Dom Casmurro*, alguns elementos de composição escolhidos por Machado de Assis encontram-se nos textos de Milton, e funcionam como “fricções textuais”, na concepção borgiana desses termos, descrita por Antoine Compagnon em seu livro, *O trabalho da citação* (1996). Essas fricções textuais são “os atritos de duas peças”, que promovem um movimento de contato, que, por sua vez, se desliza em outro “e assim por diante, até por em movimento

²³⁵ SOUZA, R., 2006, p. 129-130.

²³⁶ Referências teórico-críticas de alguns estudos sobre Shakespeare em Machado de Assis, vide nota 113 deste trabalho.

todos os livros, que, por meio da fricção, repetem o primeiro”.²³⁷ Nessas fricções entre textos, as reflexões sobre desejo, dúvida, conflito e queda vagueiam na obra de Milton, que, por sua vez, se repetem no romance machadiano e, nesse movimento, também se encontram com o texto de Shakespeare, mas não param nele. Desde o início desse romance, os ecos de Milton ressoam, mas eles não ocorrem sem ruídos. Num movimento errático, o texto miltoniano parece vagar no universo intertextual de *Dom Casmurro*, e traços entre essas obras se apresentam nele.

No segundo capítulo do romance, intitulado “Do Livro”, o protagonista/narrador, Bentinho, reflete sobre sua motivação para recriar, na casa do Engenho Novo, a antiga residência de Matacavalos, e para escrever suas memórias: a necessidade de retorno a um passado, com o intuito de revivê-lo.

O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltassem os outros, vá um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mais falto eu mesmo, e esta lacuna é tudo.²³⁸

Na rememoração de seu passado, o narrador anuncia que a sua técnica narrativa envolve um movimento em sentido inverso. Nessa passagem, o sujeito se autodeclara vago em si mesmo e inicia a sua busca pela reconstrução do que ele era. Segundo Roberto Schwarz, em *Duas meninas* (1997), “*Dom Casmurro* entrou para a literatura brasileira como a nossa busca do tempo perdido – em acepção saudosista”.²³⁹ De acordo com Ronaldo de Melo e Souza, em *O romance tragicômico de Machado de Assis* (2006), a narração de Bentinho segue a novidade machadiana do defunto autor, como a apresentada em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.²⁴⁰ Ainda em Souza, o narrador Bentinho, “à margem do centro pulsional dos interesses vitais, [...] se reduz ao nível infra-ôntico do sobrevivente que não subsiste, senão como sombra do que foi”.²⁴¹ Seja pela constante busca ou pelos assombros que assolam a vida do protagonista desse romance, Machado de Assis cria, de novo, um “defunto autor”. A expressão “time is out-of-joint”, entendida à luz de Kierkegaard e Derrida, como uma proposta para o estudo da ironia,²⁴² se faz presente na desordem do tempo e do espaço de Bentinho. A lacuna mencionada por Bentinho existe e a técnica narrativa passa a ser a de recompor essa vida.

²³⁷ COMPAGNON, 1996, p. 56-57. A ideia de fricção é ilustrada por Compagnon pela metáfora das peças de uma máquina de escrever.

²³⁸ ASSIS, 1986, v. I, p. 810.

²³⁹ SCHWARZ, 1997, p. 39.

²⁴⁰ SOUZA, 2006, p. 139.

²⁴¹ *Ibidem*, p. 140.

²⁴² Confira-se o tópico 1.2.4 deste trabalho.

A técnica narrativa de *Dom Casmurro* segue a de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Como proposta por este estudo, uma narrativa que rompe com a linearidade do tempo, vem de uma tradição clássica, na qual se inclui o poema épico miltoniano. *Paradise Lost* se inicia *in medias res* e a escolha dessa forma narrativa desordena a noção de tempo e, conseqüentemente, a noção de espaço, desde o primeiro livro do poema.²⁴³ Portanto, a desordem e desvio das noções tradicionais de tempo e espaço se articulam nos romances brasileiros e no poema épico inglês.

Um outro elemento constitutivo de *Paradise Lost* é absorvido por Machado de Assis e retrabalhado na busca de Bentinho: a sua condição lacunar. A metáfora da lacuna remete à ausência do referencial interior, que é novamente aludida no capítulo VII, quando o protagonista descreve uma foto dos pais: “Era criança e comecei por não ser nascido”.²⁴⁴ O conflito sobre a concepção e condição da própria existência vivido por Bentinho, também envolve o Satã miltoniano. Ao saber que o Onipotente apresenta seu Filho unigênito aos anjos, para que seja louvado acima de todos, a dúvida assola Satã, que não entende a elevação do Filho perante as outras criaturas divinas. Quando Deus anuncia seu Filho gerado, não criado, no livro V de *Paradise Lost*, Satã o inveja. A sua revolta se inicia porque ele era o primeiro, “if not the first Archangel, great in power” (V, 660),²⁴⁵ e é, então, destituído de seu poder, pela presença do Filho. No capítulo XI do romance, Bentinho explica o motivo de “não ser nascido”, por ser, desde concebido, fruto de uma promessa que tenta consolar a morte do filho primeiro. Devido a essa promessa, Bentinho tem o seu destino direcionado à vida religiosa e assim inicia sua luta pelo direito de escolher. Ambos, Satã e Bentinho, são secundarizados pela sombra do outro filho e resolvem buscar caminhos próprios. Embora os caminhos sejam distintos, já que Bentinho não possui a força malévola absoluta do Satã miltoniano, a motivação deles os correlaciona. Bentinho e Satã são seres lacunares que buscam, em suas tentativas de ação, uma possibilidade de completude, que sempre é falha.

A primeira tentativa de ação de Bentinho acontece no capítulo VIII, intitulado “É tempo”, no qual o protagonista se apropria de uma definição de um velho tenor italiano, de que a vida é uma ópera: “Agora é que eu ia começar a minha ópera. ‘A vida é uma ópera’”.²⁴⁶ A descrição mais completa do que é a ópera aparece no capítulo seguinte:

A vida é uma ópera e uma grande ópera. [...] Deus é o poeta. A música é de Satanás, jovem maestro de muito futuro, que aprendeu no conservatório do céu. Rival de

²⁴³ Confira-se a seção 3.1.5 deste capítulo.

²⁴⁴ ASSIS, 1986, v. I, p. 817.

²⁴⁵ Senão o primeiro Arcanjo, o maior em poder. (Tradução nossa).

²⁴⁶ ASSIS, 1986, v. I, p. 817.

Miguel, Rafael e Gabriel, não tolerava a precedência que eles tinham na distribuição dos prêmios. Pode ser também que a música em demasia doce e mística daqueles outros discípulos fosse aborrecível ao seu gênio essencialmente trágico. Tramou uma rebelião que foi descoberta a tempo, e ele expulso do conservatório.²⁴⁷

A ideia da ópera do tenor italiano, compartilhada por Bentinho, possui traços da empreitada do Satã de *Paradise Lost*, que se revolta por causa da divisão dos prêmios do céu. O Satanás machadiano, expulso do conservatório divino, interage com o Satã miltoniano. Note-se que a nomeação dos seres angélicos Miguel, Rafael e Gabriel e a insatisfação na ordem de precedência imposta na hierarquia celeste ocorrem também em *Paradise Lost*. A referência aos nomes dos três arcanjos rivais de Satã não aparece na Bíblia, sendo que Rafael é somente nomeado em escritos apócrifos. Por meio de uma análise das ocorrências textuais entre as obras de Machado de Assis e Milton, o romance brasileiro pode ser lido, via *destinerrance*, como sendo um destino do legado desse poeta inglês.

Ainda no capítulo sobre a ópera, outros elementos textuais demonstram as escolhas feitas por Machado de Assis no seu leque de reminiscências de leitura. Após a expulsão de Satanás:

Tudo se teria passado sem mais nada, se Deus não houvesse escrito um libreto de ópera, do qual não abrisse mão, por entender que tal gênero de recreio era impróprio da sua eternidade. Satanás levou o manuscrito consigo para o inferno. Com o fim de mostrar que valia mais que os outros – e acaso para reconciliar-se com o céu –, compôs a partitura, e logo que a acabou foi levá-la ao Padre eterno.

Em *Paradise Lost*, Satã anuncia a fama de uma nova criação divina – o homem – e propõe a reunião dos anjos caídos em uma assembleia infernal, para organizar-se contra ela. O Satã miltoniano levou consigo, em sua queda, a história da nova criação de Deus, e usa dessa notícia da nova geração, para garantir a união dos anjos no inferno para a reconquista do Céu:

Space may produce new Worlds; whereof so rife
There went a fame in Heaven that He ere long
Intended to create, and therein plant
A generation whom his choice regard
Should favor equal to the Sons of Heaven.
Thither, if but to pry, shall be perhaps
Our first eruption – thither, or elsewhere:
For this infernal pit shall never hold
Celestial Spirits in bondage, nor the Abyss
Long under darkness cover. But these thoughts
Full council must mature. Peace is despaired,
For who can think submission? War then, war

²⁴⁷ ASSIS, 1986, v. I, p. 817-818.

Open or understood, must be resolved. (I. 650-663)²⁴⁸

Note-se a relação entre as obras e a forma com que Machado de Assis traz uma nova configuração à empreitada do Satã miltoniano. Os significantes dessa passagem do poema são absorvidos pelo romancista brasileiro, o que permite que uma referência à Milton seja pensada. Sob a lógica da suplementaridade derridiana, a ópera narrada e aceita por Bentinho se articula com a cena miltoniana e prolifera os significados das passagens de ambos os textos.

No romance brasileiro, Satanás, chegando ao céu, suplica a Deus para que ouça a sua partitura e Deus, “cansado e cheio de misericórdia, consentiu que a ópera fosse executada, mas fora do céu. Criou um teatro especial, este planeta”.²⁴⁹ A presença de um Deus que permite que o mal opere, ou, usando o exemplo machadiano, que ele execute o seu ato, é encenada no livro III de *Paradise Lost*. Deus, ciente da empreitada de Satã, permite que ela ocorra para o exercício do livre arbítrio, do conhecimento do Bem através do entendimento sobre o que o Mal representa. Nesse outro exemplo, ocorre mais um movimento de significação entre os textos inglês e brasileiro.

Apesar da fricção entre termos e situações de *Dom Casmurro* e *Paradise Lost*, percebem-se tentativas de distanciamento entre essas passagens:

Juram que o libreto foi sacrificado, que a partitura corrompeu o sentido da letra, e, posto seja bonita em alguns lugares, e trabalhada com arte em outros, é absolutamente diversa e até contrária ao drama. O grotesco, por exemplo, não está no texto do poeta; é uma excrescência para imitar as *Mulheres patuscas de Windsor*. Este ponto é contestado pelo satanistas com alguma aparência de razão. Dizem eles que, ao mesmo tempo em que o jovem Satanás compôs a grande ópera, nem essa farsa nem Shakespeare eram nascidos. Chegam a afirmar que o poeta inglês não teve outro gênio senão transcrever a letra da ópera, com tal arte e fidelidade, que parece ele próprio o autor da composição; mas evidentemente, é um plagiário.²⁵⁰

Uma peça de Shakespeare – *Mulheres patuscas de Windsor* – e o próprio nome desse escritor inglês aparecem nessa passagem, que sugere o plágio do mito da criação. Entretanto, o texto que reescreve o mito da criação é o poema épico de Milton. Segundo Brandão e Oliveira, a questão do plágio em *Dom Casmurro* pode ser entendida como reescrita:

²⁴⁸ O espaço pode produzir novos Mundos; dos quais abundantes / Houve uma notícia no Paraíso que Ele há muito / Intencionava criar, e lá plantar / Uma geração para a qual Ele daria / O mesmo privilégio dos Filhos do Céu. / Lá, se olhar atentamente, deve ser, talvez, a / Nossa primeira revolta – lá, ou qualquer outro lugar: / Porque esse buraco do inferno nunca vai segurar / Espíritos Celestiais banidos, nem o Abismo / Longo abaixo dessa coberta escura. Mas esses planos / Devem ser amadurecidos em conselho. A paz é a desesperança, / E quem pensa em submissão? Guerra, então, guerra / Aberta ou acordada, tem de ser resolvida. (Tradução nossa).

²⁴⁹ ASSIS, 1986, v. I, p. 818.

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 818-819.

De alguma forma, ele [Machado de Assis] teoriza sobre o plágio, em *Dom Casmurro*, no capítulo IX, “A ópera”, quando um velho tenor sem voz conta a história da criação e a apropriação por Satanás do manuscrito divino, interferindo nele, modificando-lhe a pontuação, o ritmo e o tom.²⁵¹

O plagiário que aparece na passagem do romance é um poeta inglês, que, por reescrever com tal arte a criação, parece ser o próprio autor da composição. Os elementos usados por Machado de Assis nesse movimento operístico acerca da criação estão também em Milton, embora o poeta inglês citado no romance seja Shakespeare. A presença de Milton, portanto, é sentida enquanto ausência.

João César de Castro Rocha em seu ensaio, “The author as a plagiarist” (2006), descreve as movimentações do Machado de Assis plagiário e comenta sobre o capítulo “A ópera”, de *Dom Casmurro*. Para Rocha, o autor brasileiro supera a sua própria criação quando ele se confessa um plagiário original. O ensaísta também traz à luz aspectos acerca da noção da ansiedade da influência – como em Harold Bloom – e demonstra como a influência, nesse caso de Machado de Assis, não deve ser vista como negativa, muito menos como uma angústia. Ao contrário, “the act of being influenced opens up the doors of the literary tradition as a whole”.²⁵² Para confirmar a sua postura crítica, Rocha usa o exemplo de Helen Caldwell, em seu livro *The Brazilian Othello of Machado de Assis* (1960):

Caldwell perfectly explains Machado’s appropriation of literary tradition: “The best way of comprehending the universal soul of mankind, said Machado, was through study of great writers the world over; the best way of portraying it was by ‘plagiarizing them’.”²⁵³

Caldwell, lendo o próprio Machado de Assis, explica que a ação de plágio funciona como uma apropriação da tradição literária, para que, a partir dela, uma melhor compreensão da alma universal da humanidade possa se dar. Abre-se nessa ideia, então, a porta para que os grandes autores do mundo sejam escolhidos para serem “plagiados” por Machado de Assis. Dentre esses nomes, inclui-se, como este estudo defende, o do poeta inglês, John Milton, outro plagiário confesso do mito da Criação.

A movimentação nos primeiros capítulos promove uma (con) fusão de elementos dos textos miltoniano e machadiano. No capítulo X, Bentinho aceita a teoria da ópera e informa que a sua “vida se casa bem à definição. Cantei um *duo* terníssimo, depois um *trio*,

²⁵¹ BRANDÃO, R.; OLIVEIRA, J., 2011, p. 27.

²⁵² ROCHA, 2006, p. XXX. O ato de ser influenciado abre as portas da tradição literária como um todo. (Tradução nossa).

²⁵³ *Loc. cit.* Caldwell perfeitamente explica a apropriação de Machado da tradição literária. A melhor forma de compreender a alma universal da humanidade, disse Machado, foi através do estudo dos grandes autores ao redor do mundo; a melhor forma de descrever isso é plagiando eles. (Tradução nossa).

depois um *quatuor*... Mas não adiantemos.”²⁵⁴ Pelas palavras do próprio narrador, o capítulo “A ópera” tem uma função metonímica no romance. Nessa perspectiva, as escritas de Machado de Assis e Milton se casam e se separam no principal capítulo do romance. Romance, poema épico, ópera, a fusão de vários gêneros ocorre nesse capítulo e abala a ideia de precedência do original, bem como da elevação de qualquer gênero da arte em relação a outros.

A trajetória descendente de Bentinho, traçada de forma lenta e irônica, sugere uma articulação com os significantes das quedas em *Paradise Lost*. A queda de Bentinho se configura na ruína instaurada em sua vida, confirmada nas transformações pelas quais o protagonista passa: de Bentinho a Bento Santiago, e, por fim, a Casmurro. A casmurrice é um processo pelo qual Bentinho vai se arruinando, pela impossibilidade de recuperação do tempo através do espaço. Nesse sentido, Bentinho/Bento/Casmurro só existem enquanto ruína. A ideia de queda/ruína possui rastros do trajeto do Satã miltoniano. Satã sofreu uma queda física e espiritual, que o transformou de um anjo de luz – “as the morning-star” (V, 708) – ²⁵⁵, em um ser arruinado:

If thou beest he – but oh, how fallen! How changed
From him who, in the happy realms of light,
Clothed with transcendent brightness, didst outshine
Myriads, though bright! – if he whom mutual league,
United thoughts and counsels, equal hope
And hazard in the glorious enterprise,
Joined with me once, now misery hath joined
In equal ruin; (I, 84-91) ²⁵⁶

Ao refletir sobre o que era e o que se tornara, Satã experimenta a angústia da sua transformação. A reflexão e a queda do Satã miltoniano afinam-se ao processo gradativo de casmurrice do protagonista de *Dom Casmurro*, ao se perceber incapaz de recompor o que ele foi e o que passou.

No capítulo XX do romance, Bentinho dialoga consigo mesmo, numa “promessa de mil padre-nossos e mil ave-marias”.²⁵⁷ No caminho que ele percorre para chegar à casa do milhar – em termos das suas orações –, Bentinho demonstra certa insubmissão ao poder divino.

²⁵⁴ ASSIS, 1986, v. I, p. 819.

²⁵⁵ Como a estrela da manhã (Tradução nossa).

²⁵⁶ É visto – mas oh, quão caído! Tão mudado / Daquele que nos campos felizes da luz / Vestido de uma luminosidade transcendente, trouxe brilho / A muitos! Ele que uniu / Pensamentos e conselhos de esperança semelhante / E no risco de uma empreitada gloriosa, / Juntos comigo uma vez, estão agora unidos / Em uma mesma ruína. (Tradução nossa).

²⁵⁷ ASSIS, 1986, v. I, p. 831.

Entrei nas centenas e agora no milhar. Era um modo de peitar a vontade divina pela quantia das orações; além disso, cada promessa nova era feita e jurada no sentido de pagar a dívida antiga. Mas vão lá matar a preguiça de uma alma que a trazia do berço e não a sentia atenuada pela vida.²⁵⁸

O seu desejo de “peitar a vontade divina” soa como um eco “da coragem de nunca se submeter ou se entregar” (I, 108)²⁵⁹, do Satã miltoniano. Bentinho e Satã, de formas distintas, não se submetem diante do poder de Deus e optam por vagar em busca de sua autossuficiência.

A característica lacunar de Bentinho é desenvolvida durante a narrativa e enfatizada ante a presença de Capitu. Nos encontros do casal, desde a adolescência, Bentinho repetidamente faz referências aos “olhos de cigana dissimulada”, “olhos de ressaca”²⁶⁰ de Capitu, e como eles lhes garantiam momentos de plenitude do protagonista:

Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer, sem quebra de dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá ideia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como uma vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca.²⁶¹

A metáfora da ressaca sugere o quanto a força de Capitu movimenta a vida de Bentinho. O fluido misterioso e enérgico dos olhos de Capitu o atraía. A ideia de uma mulher que arrasta um homem pela força de seus olhos é também um elemento miltoniano, que, por uma errância, circula no romance machadiano. No poema inglês, após a criação de Eva, há uma menção aos seus olhos e como eles atraem Adão, a ponto de fazê-lo segui-la:

Grace was in all her steps, Heaven in her eye.
[...] I followed her; she what was honour knew,
And with obsequious majesty approved
My pleaded reason. (VIII, 488-508)²⁶²

Os olhos de ressaca de Capitu são uma novidade machadiana, resultado de suas reminiscências de leitura, dentre as quais se inclui a figuração do olhar da Eva miltoniana.

As fricções textuais entre o poema épico inglês e o romance brasileiro elencadas aqui sugerem mais um nome na rede intertextual de Machado de Assis, o de John Milton. Um esforço de análise que permita preencher as lacunas constitutivas do texto machadiano é legitimado pelo narrador de *Dom Casmurro*. No capítulo LIX, intitulado “Convivas de boa

²⁵⁸ ASSIS, 1986, v. I, p. 831.

²⁵⁹ Tradução nossa.

²⁶⁰ ASSIS, 1986, v. I, p. 843.

²⁶¹ *Ibidem*, p. 843.

²⁶² A graça estava em todos os seus passos, o Céu estava no seu olho. / [...] Eu a segui, ela que era sabida de honra, / E com afeição majestosa aprovou / A minha razão sincera. (Tradução nossa).

memória”, o narrador protagonista diz: “há dessas reminiscências que não descansam antes que a pena ou a língua as publique”.²⁶³ Embora Bentinho reconheça esses rastros de memória, confessa identificá-los como “alguém que tivesse vivido por hospedarias sem guardar delas nem caras, nem nomes, e somente raras circunstâncias”.²⁶⁴ Desse mesmo modo, portanto, no texto machadiano, surgem reminiscências miltonianas não nomeadas, identificadas apenas em “raras circunstâncias”. Afirmar, ainda, o narrador, que “tudo se pode meter nos livros omissos [...] e tudo marcha como uma alma imprevista. [...] Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas.”²⁶⁵ Com a anuência do autor brasileiro, os elementos de composição miltonianos podem preencher essas lacunas, como errâncias do poeta inglês e destino brasileiro de seu poema épico.

3.1.8 Esaú e Jacó

O romance *Esaú e Jacó*, publicado em 1904, alude, desde o seu título, à história bíblica do Gênesis, Esaú e Jacó. A intertextualidade com elementos do Livro do Gênesis abre possibilidade de um diálogo, também, com os poemas de John Milton. Os poemas gêmeos, “L’allegro” e “Il Penseroso”, discutem aspectos do conflito humano: jovialidade e alegria, contrapostas à melancolia e o conservadorismo. As características do eu lírico nesses dois poemas se articulam, respectivamente, às dos personagens machadianos, Paulo e Pedro. Assim, não só o poema *Paradise Lost*, mas também os poemas gêmeos de Milton percorrem as vias do romance machadiano e demonstram a tradição/herança inglesa desse autor em diálogo com o texto brasileiro.

Em *Esaú e Jacó*, segundo Guimarães (2004), “a ideia de dualidade está em todos os níveis desse universo ficcional em que tudo se manifesta aos pares e, paradoxalmente, tudo se reduz a um mesmo”.²⁶⁶ Os gêmeos Pedro e Paulo, embora como exemplos de completude e perfeição, são manifestações que se opõem em tempo integral. O que se constata nesse jogo de similaridade e oposição, é que uma unidade entre eles só ocorre no ventre de Natividade e nos sonhos e desejos de Flora. Isto é, a unidade desse universo de dualidade só se encontra no

²⁶³ ASSIS, 1986, v. I, p. 870.

²⁶⁴ *Loc. cit.*

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 870-871.

²⁶⁶ GUIMARAES, 2004, p. 261.

campo do imaginário. A cisão interior e a duplicidade são, pois, fatores da composição do humano que permeiam a história de Pedro e Paulo.

Brandão e Oliveira (2011) descrevem as complicações do sujeito realista no conto “Miss Dollar”: “sujeito fugaz, sujeito que se eclipsa, mas nem sempre da mesma maneira como o sujeito falante comum o faz”. Para esses autores,

A literatura sempre encena, representa duplamente. Nos textos em que a sintaxe permanece intacta, o sujeito do significante se representa metaforicamente. Naqueles que rompem o tecido linguageiro, através dos estilhaçamentos sintáticos, a própria errância do sentido, a perda de referencialidade aponta quase diretamente para essa vacuidade que seria o lugar do sujeito de uma inteiridade apenas imaginária.²⁶⁷

Esse é o sujeito duplo de *Esau e Jacó*, pois os encontros e desencontros dos gêmeos eclipsam a noção de uma unidade. São eles, também, os que menos falam durante a narrativa, contrapondo-se a um tipo de sujeito previsível e explicável. O repetido vaivém das atitudes e ações dos gêmeos implica uma perda de referencial, na qual o narrador brinca com o leitor e acaba por deixá-lo numa condição de vacuidade. Dessa forma, o aspecto de uma possível unidade se esvai, comprometendo a localização de um ponto de vista único, abrindo espaço para várias possibilidades de interpretação e, por conseguinte, de identificação com um ou com o outro gêmeo.

Para Melo e Souza (2006), a duplicidade está no narrador, que se alterna entre suas próprias perspectivas e as do conselheiro Aires e, por causa dessa alternância, há um comprometimento com relação ao uso de algumas alusões:

As relações intertextuais que o narrador machadiano mantém com a tradição cultural frequentemente distorcem o significado inerente às fontes utilizadas. O certo, no entanto, é que o conselheiro Aires se credencia como narrador ironicamente distanciado, que encena a discórdia contínua dos outros, mas reivindica harmonia para si mesmo. A disputa dos contrários em luta, que submete todos os personagens de *Esau e Jacó* ao incessante combate dos gêmeos que não se reconciliam, harmoniza-se na visão de Aires, o homem cordato, que traz na botoeira a flor eterna.²⁶⁸

A duplicidade do narrador e o incessante embate entre os gêmeos promovem os desvios irônicos que impossibilitam uma interpretação direta ou uma aferição das possíveis fontes usadas por Machado de Assis.

Como tratado por diferentes críticos acerca das estratégias narrativas machadianas, a leitura desse romance leva a diversos níveis de significação, as quais têm, nos desvios irônicos do autor, aberturas para vários diálogos, e entre eles, o diálogo com os textos de Milton, como analisados adiante.

²⁶⁷ BRANDÃO, R.; OLIVEIRA, J., 2011, p. 138.

²⁶⁸ SOUZA, 2006, p. 164.

O título anunciado na Advertência do romance contribui, como mencionado anteriormente, para uma imediata associação com a passagem bíblica. Antes do início da leitura, elementos como a expressão em latim *Ab ovo* e os nomes Esaú e Jacó remetem o leitor para o Livro do Gênesis, capítulos 25 a 36. Para um leitor miltoniano, a intertextualidade com essas passagens do Gênesis ocorre no Livro III do poema épico, que narra o início da empreitada de Satã, em seu deslocamento rumo ao paraíso, momento esse assistido por Deus e seu Filho. No poema inglês, há uma referência direta ao Gênesis 28, quando aparece a Jacó, em sonho, uma escada que simboliza, se interpretada alegoricamente, uma mudança de estados do Ser, processada entre dois polos: a Terra e o Paraíso.²⁶⁹ As passagens intercomunicantes do Gênesis e *Paradise Lost* se articulam com o romance machadiano, uma vez que nessa narrativa esses polos contrários e a variação de estados do ser são questões de discussão na vida dos gêmeos.

Outra referência a elementos comuns ao Gênesis e ao poema épico ocorre desde o capítulo primeiro, intitulado “Cousas futuras”, em que há uma discussão sobre o tema da predestinação e do livre arbítrio. Esse tema é enfatizado no livro III de *Paradise Lost*, o mesmo que se refere à história de Esaú e Jacó. As questões acerca da predestinação e do livre arbítrio são frequentes no romance e, em várias passagens, a noção de destino gera dúvida e controvérsia. A visita de Natividade à cabocla do Castelo é circundada pela necessidade de entendimento do destino. Quando Natividade e Perpétua sobem o morro para se encontrarem com a cabocla, elas “hesitaram, mas a mãe era mãe, e já agora faltava pouco para ouvir o destino”.²⁷⁰ A tarefa de mãe de Natividade é comparada àquela que ajuda a definir o destino dos filhos, como se estivesse nas mãos dela as coisas futuras que os gêmeos viveriam. No livro III de *Paradise Lost*, ocorre um questionamento sobre a ideia da predestinação, quando o Filho coloca em cheque a posição do Pai em permitir que o Mal, representado pela figura de Satã, chegue ao Éden. Nessa passagem, Deus se explica e expõe que a escolha está nas mãos de cada um, e, por conseguinte, o destino. Embora as situações sejam diferentes, a ironia perpassa ambos os trechos, por meio da mãe que recorre a métodos não convencionais para garantir o futuro dos filhos, e pelo Pai, ao permitir que o Mal ocorra para que Seus filhos conheçam o Bem. Há, então, em ambas as narrativas, ideias que se interagem e ativam a relação entre esses textos.

Nos primeiros capítulos do romance, a discussão acerca do destino dos gêmeos se mantém e, novamente, a ironia se apresenta como recurso para as explicações do narrador e

²⁶⁹ MILTON, 1991 (III.510-525).

²⁷⁰ ASSIS, 1986, v. I, p. 961.

do conselheiro Aires sobre esse assunto. No capítulo XIII, o narrador alerta para a necessidade das epígrafes nas narrativas, pois elas funcionam como “um par de lunetas para que o leitor do livro penetre o que for menos claro ou totalmente obscuro”.²⁷¹ O narrador compara a narrativa a um jogo de xadrez, e termina o capítulo negando a aproximação antes sugerida, voltando o foco da discussão para o velho diálogo da vida, que se instala nas mãos de Deus e do Diabo: “tudo irá como se realmente visses jogar a partida entre pessoa e pessoa, ou mais claramente, entre Deus e o Diabo”.²⁷² Apesar das manobras de digressão do narrador, fica o questionamento sobre a noção de destino. Essa passagem é complementada pelo capítulo seguinte, intitulado “Lição de discípulo”, na qual Aires explica, de forma irônica, as possíveis causas do conflito entre os gêmeos. No diálogo entre Aires e Santos, há um retorno ao referencial bíblico:

- Esaú e Jacó brigaram no seio materno, isso é verdade. Conhece-se a causa do conflito. Quanto a outros, dado que briguem também, tudo está em saber a causa do conflito, e não sabendo, porque a Providência a esconde da notícia humana... Se fosse uma causa espiritual, por exemplo...

- Por exemplo?

- Por exemplo, se as duas crianças quisessem ajoelhar-se ao mesmo tempo para adorar o Criador. Aí está um caso de conflito, mas conflito espiritual, cujos processos escapam a sagacidade humana. Também poderia ser um motivo temporal. Suponhamos a necessidade de se acotovelarem para ficar melhor acomodados; é uma hipótese que a ciência aceitaria; isto, não sei... Há ainda o caso de quererem ambos a primogenitura.²⁷³

Qualquer que seja a intenção de Aires, o que fica notório, nessa passagem, é a dúvida que sempre assolou e escapou a sagacidade humana, lançada na ordem do espiritual, como as linhas de *Paradise Lost* sugerem. O narrador no capítulo XVI resume a questão nos seguintes termos: a dúvida já não era sobre o problema espiritual ou temporal que estava envolvido na história dos gêmeos, nem no espiritismo, nem em “outra religião nova; era a mais velha de todas, fundada por Adão e Eva, à qual chama, se queres, paternalismo”.²⁷⁴ Embora, ironicamente, o narrador aponte que o destino dos gêmeos está garantido pela proteção paterna, as linhas de discussão sobre esse tema e dilema vão além do romance e circulam por vários universos intertextuais, entre eles o do poema épico inglês.

Outra figura de composição do poema épico de Milton é articulada no romance machadiano, mas dessa vez, de forma mais direta, a Discórdia. Nomeada e escrita em letra

²⁷¹ ASSIS, 1986, v. I, p. 966.

²⁷² *Loc cit.*

²⁷³ *Ibidem*, p. 967.

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 969-970.

capital, a Discórdia é quase personificada para ajudar a compor o contexto conflituoso entre os gêmeos, Pedro e Paulo.

A Discórdia não é tão feia como se pinta, meu amigo. Nem feia, nem estéril. Conta só os livros que tem produzido, desde Homero até cá, sem excluir... Sem excluir qual? Ia dizer que este, mas a Modéstia acena-me de longe que pare aqui. [...] Viva a Modéstia, e excluamos este livro; fiquem só os grandes livros épicos e trágicos, a quem a Discórdia deu vida, e digam-me se tamanhos efeitos não provam a grandeza da causa.²⁷⁵

Ao se referir aos livros épicos e trágicos desde Homero, Machado de Assis demonstra a sua afinidade com a produção literária clássica, bem como com os autores que personificaram a Discórdia e deram amplitude aos efeitos dessa causa. John Milton figura entre esses autores, como aquele que personifica a Discórdia descrevendo até a sua filiação. Em *Paradise Lost*, a Discórdia é filha do Pecado com a Morte. Ela nasce de uma antipatia ferrenha:

Beast now with beast'gan war, and fowl with fowl,
And fish with fish; to graze the herb all leaving
Devoured each other, nor stood much in awe
Of Man, but fled him, or with countenance grim
Glared on him passing. (X. 710-714)²⁷⁶

A Discórdia miltoniana é descrita com o semblante sombrio e uma figuração monstruosa, com ganas de guerra. A Discórdia machadiana interage também com a de Milton, principalmente se aspectos de sua natureza conflituosa forem evocados.

Em dois capítulos de *Esaú e Jacó*, a descrição da relação entre os gêmeos, Paulo e Pedro, ativa uma forma de diálogo com os poemas gêmeos de Milton, “L’Allegro” e “Il Penseroso”. Os capítulos são o LXXIX e o LXXX e seus títulos são “Fusão, difusão, confusão” e “Transfusão, enfim”, respectivamente. Os títulos remetem às noções de duplicidade e fusão dos duplos, como as demonstradas nas alucinações de Flora, que desejava fundir em apenas um os dois gêmeos.

Ao longo da narrativa, os gêmeos são descritos por oposição. As palavras utilizadas por Machado de Assis funcionam para realçar o conflito entre eles. Paulo tem um “espírito de inquietação” e Pedro o de “conservação”.²⁷⁷ “Paulo era mais agressivo, Pedro mais dissimulado”.²⁷⁸ Em diversos momentos Paulo é descrito como o liberal, o que defende a República e Pedro é o conservador e imperialista. Nesses momentos, a aflição da mãe é

²⁷⁵ ASSIS, 1986, v. I, p. 991.

²⁷⁶ Monstruosa agora com a monstruosidade de Guerra, Ave com ave / E peixe com peixe; para pastar a erva toda deixada / Devorada de cada uma, nem se manteve em muito assombro / Do Homem, mas fugiu dele, ou com o semblante sombrio / O encarou enquanto passava. (Tradução nossa).

²⁷⁷ ASSIS, 1986, v.I, p. 1086.

²⁷⁸ *Ibidem*, p. 971.

recorrente, pois ela teme que a política seja mais um agravante para o conflito de seus filhos. No capítulo que relata a proclamação da República, “a cabeça de Paulo ia formulando essas ideias, a de Pedro ia pensando o contrário; chamava o movimento um crime”.²⁷⁹ Na vida de ambos, cantavam a “alegria e a melancolia do mundo”.²⁸⁰ Flora comparava “o coração ao gêmeo Paulo; o espírito, pela arte e sutileza, seria o gêmeo Pedro”.²⁸¹ Os adjetivos usados na descrição dos gêmeos machadianos se articulam com os dos poemas gêmeos de Milton, na descrição de Allegro e de Penseroso.

Paulo, o jovial e alegre se funde com o Allegro miltoniano. Em “L’Allegro”:

Hence loathed Melancholy [...]
Find out some uncouth cell, [...]
In dark Cimmerian desert ever dwell.
But come thou goddess fair and free,
And by men, heart-easy Mirth, [...]
Come, and trip it as ye go
On the light fantastic toe,
And thy right hand lead with thee,
The mountain nymph, sweet Liberty.²⁸²

Ressaltem-se as referências à alegria, ao coração leve e à liberdade. Não só nos significantes machadianos percebem-se rastros do Allegro de Milton, mas também na designação dos personagens. As descrições de Paulo são envoltas de inquietação, movimento e ação. As características de Pedro, por sua vez, como conservador e melancólico, se fundem às do Penseroso miltoniano:

Hence vain deluding joys
The brood of folly without father bred, [...].
Dwell in some idle brain [...].
Hail divinest Melancholy [...].
And join with thee calm Peace, and Quiet, [...].
Most musical, most Melancholy!
Thee chauntress oft the woods among,
I woo hear thy even-song; [...].
And may at last my weary age
Find out the peaceful Hermitage [...]
Till old experience do attain
To something like prophetic strain.²⁸³

²⁷⁹ ASSIS, 1986, v. I, p. 1035.

²⁸⁰ *Ibidem*, 1037.

²⁸¹ *Ibidem*, p. 1065.

²⁸² MILTON, 1991, p. 22-25. Distância, Melancolia odiosa [...] / Vá procurar outro espaço [...], / Na eterna noite da terra de Cimério resida para sempre. / Mas venha deusa livre e bela / E pelo homem esteja o coração leve da Alegria, [...] / Venha e viaje como você vai / A passos de luminosidade fantástica / E na sua mão direita te guie, / A ninfa da montanha, / A doce liberdade. (Tradução nossa).

²⁸³ *Ibidem*, p. 25-30. Distância, vãs e falsas alegrias / Grupo de ridicularização sem origem, [...]. / Resida em algum cérebro vago [...]. / Ave, divina Melancolia [...]. / E junte-se a vós a Paz calma e Quieta, [...]. / Mais musical, mais melancólica / O seu cantor está na floresta, / E eu procuro ouvir seu som sereno; [...]. / E por fim,

As referências à sutileza de espírito, à arte e experiência de uma calma interior do Penseroso miltoniano interagem a caracterização de Pedro no romance brasileiro.

Na fusão entre esses personagens, Paulo e Allegro, Pedro e Penseroso, há um Machado de Assis conhecedor dos poemas gêmeos de Milton que articula e promove o diálogo entre esses textos. Para concluir a análise baseada nos elementos como fusão, confusão, difusão e enfim, transfusão, uma passagem do romance brasileiro suplementa os poemas gêmeos de Milton. No capítulo XXXV, intitulado “Em volta da moça”, há uma caracterização do talento e da graça de Flora que mexia com os interesses dos gêmeos: “tais artes, postas ao serviço de tais graças, eram realmente de acender os gêmeos, e foi o que sucedeu pouco a pouco [...]. Flora é que fazia de Orfeu, ela é que era a cantiga”.²⁸⁴ Nessa passagem, Flora é uma cantiga órfica que enfeitiça os gêmeos. Na impossibilidade de agradar aos gêmeos que só são semelhantes exteriormente, ela se divide entre a menina e a moça, entre a falante e a que toca piano, “ou então fazia ambas as cousas, e tocava falando, soltava a rédea aos dedos e à língua”.²⁸⁵ Por não conseguir sustentar essa sua natureza difusa, Flora sonha com a fusão dos gêmeos em um. Seu ideal amoroso, portanto, é inatingível.

Como Orfeu, que, indo ao submundo em busca de sua Eurídice, perde-a de vez e, com ela, o juízo, Flora alucinava e, no plano onírico, usufrui do convívio dos seus amores, até sucumbir. Ao tratar da impossibilidade de se recuperar o amor, os poemas gêmeos de Milton também dialogam com o mito de Orfeu, sob as perspectivas próprias de cada um: a da Alegria e a da Melancolia. Os significantes dos poemas gêmeos de Milton se propagam no romance machadiano, na forma de Flora lidar com sua condição amorosa, e de Paulo e Pedro responder a ela. Em “L’Allegro”:

That Orpheus self may heave his head
From golden slumber on a bed
Of heaped Elysian flowers, and hear
Such strains as would have won the ear
Of Pluto, to have quite set free
His half-regained Eurydice.
These delights, if thou canst give,
Mirth with thee, I mean to live.²⁸⁶

na minha idade cansada / Procurarei uma habitação eremita [...]. / Até que a velha experiência encontre / Algo como a linhagem profética. (Tradução nossa).

²⁸⁴ ASSIS, 1986, v. I, p. 990-991.

²⁸⁵ *Ibidem*, p. 990.

²⁸⁶ MILTON, 1991, p. 25. Que o próprio Orfeu pudesse levantar a sua cabeça/ Do sono de ouro na cama / Cheia de flores dos Campos Elíseos para ouvir / Tais linhas como as que ganharam os ouvidos / De Plutão para quase libertar a sua semi-reconquistada Euridice. / Esses deleites, se você não pode dar, / Alegria com você, eu pretendo viver. (Tradução nossa).

As linhas de Orfeu ouvidas em “L’Allegro” ressaltam a possibilidade da alegria a despeito da perda. A perda para Flora funciona como uma forma de unir os gêmeos, e para eles, simboliza o fim do risco de perdê-la para o rival.

Em “Il’ Penseroso”:

But, O sad virgin, that thy Power
Might raise Musaeus from his bower,
Or bid the soul of Orpheus sing
Such notes as warbled to the string,
Drew iron tears down Pluto’s cheek,
And made hell grant what love did seek.²⁸⁷

Essa passagem do poema miltoniano faz uma referência à virgem triste que não consegue, nem nas notas de Orfeu, a concessão do amor – situação que se afina à de Flora. Em Penseroso, cujo eu lírico compartilha características com o Pedro machadiano, há uma ênfase no poder da música órfica – metáfora do fascínio que Flora exercia sobre os gêmeos. Assim, elementos textuais de *Paradise Lost* e dos poemas gêmeos de Milton, se fundem, se difundem, se confundem e enfim, se transfundem com os do romance machadiano.

3.1.9 Memorial de Aires

Memorial de Aires, publicado em 1908, encerra os romances machadianos. Nesse romance, aspectos biográficos de Machado de Assis se misturam às características do protagonista, o conselheiro Aires. Embora esse personagem tenha sido apresentado ao leitor em *Esaú e Jacó*, sua vida é mais descrita e exemplificada nesse último romance machadiano. Para Lúcia Miguel Pereira, em seu livro *Machado de Assis* (1939), Machado de Assis, ao longo de sua carreira de escritor,

aliou a necessidade [que] sentia de se dominar, para formar a imagem que mais tarde se precisou sob as feições do conselheiro Aires. Levou tempo a se cristalizar essa figura feita de reminiscências de leituras e recordações de mocidade, mista de filósofo e mundano.²⁸⁸

²⁸⁷ MILTON, 1991, p. 28. Mas, Oh virgem triste, que teu poder / Consiga elevar o Musae [poeta mítico, considerado filho de Orfeu] de seu abrigo / Ou comandar que a alma de Orfeu cante / Tais notas como cantadas nas linhas, / Que derramem lágrimas de ferro nas bochechas de Plutão, / E faça o inferno conceder o que o amor procurava. (Tradução nossa).

²⁸⁸ PEREIRA, 1939, p. 277.

Tem-se, no conselheiro Aires, nomeado por Pereira como “Machado-Aires”,²⁸⁹ um personagem experiente, feito a partir de reminiscências de leitura e expressões memorialísticas, cuja análise demonstra uma afinidade com o universo textual miltoniano.

Nas memórias escritas com a data de 7 de abril, Aires narra o que ocorre com ele a caminho do Largo do Machado. O conselheiro acompanha Fidélia e D. Carmo, que passam de braços dados por ele, e descreve as sensações que o assola diante dessa cena:

A pequena distância, lembrou-me olhar para trás. Poderia fazer outra coisa? É aqui que eu quisera possuir tudo o que a filosofia tem dito e redito do livre-arbítrio, a fim de o negar ainda uma vez, antes de cair onde ele perde a mesma aparência da realidade; acabaria esta página por outra maneira.²⁹⁰

A questão do livre arbítrio, recorrente nos romances de Machado de Assis, inclui-se entre os elementos discursivos do autor, advindos de suas reminiscências de leitura. Embora nos outros romances essa questão apareça problematizada, em seu memorial, Aires brinca com essa noção ao compará-la ao simples ato de comandar o seu olhar. Há, nessa passagem, um ponto de vista crítico que demonstra que o que é dito e redito a esse respeito, funciona meramente como pura repetição. Na caracterização de Aires, aspectos como ruptura interior, conflito de consciência(s) não são abordados e uma discussão mais branda da natureza humana se dissolve no texto. Existe, na atitude de Aires, uma tentativa de resposta do autor aos questionamentos de outrora, resumida na simplicidade da dúvida, que deixa de ter um caráter negativo e passa a ser vista como fator da condição humana. Segundo Pereira, Em *Memorial de Aires*:

A ânsia de conhecer, o orgulho do pensamento – o pecado de Lúcifer – já não atormentava o velho artista [Machado de Assis]. Agora, uma grande conformidade lhe vinha e lhe revelava, na última hora, um dos segredos da vida: a aceitação, a humildade do coração.²⁹¹

O conselheiro ao observar as relações entre a gente Aguiar e Fidélia passa a valorizar atitudes como aceitação e humildade do coração.

No presente estudo, aspectos biográficos do dito “Machado-Aires”, apontados por Pereira, assim como a superação dos dilemas relacionados ao livre arbítrio, percebível em *Memorial de Aires*, sugerem a articulação do romance machadiano às reminiscências de leitura da obra miltoniana, reminiscências de “memória que [valem] a pena guardar”.²⁹² Na discussão sobre o livre arbítrio, Machado de Assis, leitor de Milton, escolhe na sua bagagem

²⁸⁹ PEREIRA, 1939, p. 279.

²⁹⁰ ASSIS, 1986, v. I, p. 1115.

²⁹¹ PEREIRA, 1939, p. 317-318.

²⁹² ASSIS, 1986, v. I, p. 1106.

de leitura textos que abordam esse assunto. Conforme a análise biográfica de Pereira sobre o autor, no processo de amadurecimento do “Machado-Aires”, o sentimento de orgulho e ânsia de conhecimento foram cedendo lugar a um grau de conformidade que lhe revelou os segredos da vida.

As narrativas machadianas até o *Memorial de Aires* apresentam uma complexidade constitutiva. Na advertência desse último romance, entretanto, Machado de Assis se limita a alinhar “algumas circunstâncias, anedotas, descrições e reflexões, – [o que] pode dar uma narração seguida, que talvez interesse, apesar da forma de diário que tem”.²⁹³ O enredo gira em torno do cotidiano do casal Aguiar e D. Carmo, e o envolvimento deles com seus filhos postiços: Tristão e Fidélia.

Por não se aprofundar nos dilemas humanos, o texto não favorece um diálogo profícuo com as obras de Milton. Há, entretanto, na passagem a seguir, algo digno de nota:

Não há como a paixão do amor para fazer original o que é comum, e novo o que morre velho. Tais são os dous noivos, a quem não me canso de ouvir por serem interessantes. Aquele drama de amor, que parece ter haver nascido da perfídia da serpente e da desobediência do homem, ainda não deixou de dar enchentes a este mundo. Uma vez ou outra algum poeta empresta-lhe a sua língua, entre as lágrimas dos espectadores; só isso. O drama é de todos os dias e de todas as formas, e novo como o sol, que também é velho.²⁹⁴

O drama de amor nascido da perfídia da serpente e da desobediência do homem são rastros do poema épico inglês que encontram sentido em um diálogo entre essas obras. Ao criar a partir de suas reminiscências de leitura, Machado-Aires faz “original o que é comum, e novo o que morre velho”. Ao dizer que o drama é de todos os dias e de todas as formas, diferenciando apenas pela língua que o poeta lhe empresta, Machado de Assis estabelece um diálogo com a tradição literária que lhe antecede, livre de qualquer débito, e, nas palavras de Borges, purificado “de toda conotação de polêmica ou rivalidade”. Ele cria, assim, seus precursores, dentre os quais, John Milton.

Conforme o narrador de *Memorial de Aires*, fazer um drama de amor original e novo a partir do que é comum ou velho é um procedimento que põe em diálogo vários autores de uma tradição. Assim, Milton, em suas (re)elaborações, contrasta alegria e melancolia sem maniqueísmo, e promove a reflexão sobre Bem e Mal, perfeição, paixão, livre arbítrio, escolhas, tentação, prazer e quedas, por meio dos personagens que criou. Muitos desses, com a passagem dos séculos, vagaram e ressurgiram nos romances machadianos. Desde *Ressurreição*, a intertextualidade se dá multiformemente: num Félix caído e incapaz de

²⁹³ ASSIS, 1986, v. I, p. 1096.

²⁹⁴ *Ibidem* p. 1187.

ressurgir; nas diversas articulações com a serpente escondida, de *A mão e a luva*; nos olhos satanicamente sagazes do Dr. Camargo, em *Helena*; na afinidade com a serpente que ensina a dissimulação, em *Iaiá Garcia*; no defunto autor que reflete traços biográficos de Milton, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*; na ruptura com a filosofia humanista, em *Quincas Borba*; no plagiário da criação, em *Dom Casmurro*; na personificação da Discórdia, em *Esaú e Jacó*; e, por fim, nos dilemas relativos ao livre arbítrio, em *Memorial de Aires*. Em sua roda de livros, Machado de Assis delira – *i. e.* ‘sai dos trilhos’ – e se deleita como um destino errante dos textos de Milton.

3.2 MILTON EM CONTOS DE MACHADO DE ASSIS

A relação entre os textos miltonianos e os contos machadianos se apresenta de forma indireta, exceto no conto “O anel de Polícrates”. A intertextualidade aparece em todos os livros de contos publicados por Machado de Assis,²⁹⁵ demonstrando que, na roda de leitura do autor brasileiro, vagavam ideias desse poeta inglês. Para o presente estudo, porém, são analisados somente dois contos: “O anel de Polícrates”, publicado em *Papéis Avulsos* (1882), e “A igreja do Diabo”, publicado em *Histórias sem data* (1884). A escolha de apenas dois contos tem o intuito de complementar a análise inicial feita nos romances machadianos, e apresentar a possibilidade de um desdobramento dessa abordagem, ao estendê-la a outros gêneros, como os contos e a poesia. Para ampliar a discussão das relações entre esses dois autores e seus textos, muito ainda há de ser abordado em trabalhos futuros. A pesquisa ora apresentada é, pois, parte de um estudo maior, em progresso, e, como tal, não objetiva o fechamento de uma análise que contemple toda a obra machadiana. Desse modo, não se encerra um diálogo que, para ser profícuo, precisa permanecer aberto.

Eugênio Gomes, em seu ensaio “A engenhosa arte do conto” (1970), analisa a arte machadiana na composição de seus contos. Gomes cita as relações dos contos de Machado de Assis com as suas reminiscências de leitura, a saber: as Escrituras Sagradas – mais

²⁹⁵ Em *Contos Fluminense*, “Luis Soares” e “Confissões de uma viúva moça”; em *Histórias da meia-noite*, “O parasita azul”, “O relógio de ouro”; em *Papéis avulsos*, “Teoria do medalhão”, “Na arca”, “O espelho”; em *Várias histórias*, “Adão e Eva”, “Mariana”, “O cônego ou metafísica do estilo”; em *Páginas recolhidas*, “Um erradio”, “Eterno”, “Sermão do Diabo” e “Canção de Piratas”; e, em *Relíquias de casa velha*, “Marcha fúnebre”. Sobre uma análise mais detalhada de algumas das relações intertextuais entre contos machadianos e a obra de John Milton, c.f. SÁ, L. F. F.; MANSUR, M. P., 2008b.

especificamente, o Livro do Eclesiastes –, Dante, Schopenhauer, Heine, Spencer, Poe e Shakespeare. Gomes ainda propõe uma divisão do conto machadiano em dois grupos:

num sobressai a técnica dramática e noutro a poesia preside geralmente à concepção e desenvolvimento da história. Essa última direção favoreceu obviamente a técnica avançada de um relativismo psicológico, no qual o enfoque é sempre subjetivo. [...] Em todas essas admiráveis narrativas, porém, [...] o tema desenvolvido se enriquece daquela fina “cor poética” que Machado de Assis tinha em vista e de que só ele conheceu o segredo em nosso país.²⁹⁶

Sejam os contos uma produção consoante com as técnicas mencionadas por Gomes ou não, ao serem lidos, o que se salienta é a forma como eles são enriquecidos pelos rastros de leitura de seu autor, que os refina com a sua “cor poética”. O conto machadiano se apresenta, assim, como um emaranhado de narrativas curtas, possuidoras de elementos intertextuais, retrabalhados tecnicamente pelo Machado de Assis contista. Apesar de Eugênio Gomes não mencionar John Milton entre os autores de cujas obras se percebem reminiscências nos contos machadianos, neste trabalho faz-se uma análise de contos machadianos que dialogam com textos desse poeta inglês.

3.2.1 O anel de Polícrates

O conto “O anel de Polícrates” foi publicado no livro *Papéis Avulsos* em 1882. Embora haja, nesse conto, uma referência direta a John Milton, outros pontos propiciam uma análise da presença desse poeta enquanto ausência, principalmente ao se favorecer uma leitura do aspecto estrutural desse conto, paralelamente ao aspecto temático. A análise desse conto machadiano, a partir dos termos propostos no acróstico *ideia*, apresentados no capítulo teórico-crítico, colocam, novamente, o termo influência sob rasura.

De acordo com Alfredo Bosi, em *Machado de Assis: o enigma do olhar* (1999), os contos recolhidos em *Papéis Avulsos* podem ser considerados “Contos-Teoria”: primeiro, porque foram publicados após *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) – romance tido como divisor de águas, que marca uma nova fase na escrita machadiana; e, segundo, porque esses contos encerram “uma fórmula sinuosa que esconda (mas não de todo) a contradição entre parecer e ser, entre a máscara e o desejo, entre o rito claro e público e a corrente escusa

²⁹⁶ GOMES, 1970, p. 21.

da vida interior”.²⁹⁷ Segundo Bosi, esses contos revelam estranhas teorias do comportamento humano, que instituem “a necessidade de proteger-se e de vencer na vida – mola universal –”, que “só é satisfeita pela união ostensiva do sujeito com a Aparência dominante”.²⁹⁸ Essa união se apresenta inicialmente insatisfeita no personagem principal do conto, o Xavier. Esse personagem tem sua vida narrada por dois interlocutores que indicam essa impossibilidade de união – o “A” e o “Z”. A identificação desses por letras que ocupam polos extremos sugere que qualquer tipo de união possa ser desfeita; e, assim, a fórmula sinuosa desse conto já pode ser identificada.

Em “O anel de Polícrates”, a narrativa se dá por meio de um diálogo entre as vozes de “A” e a de “Z”. Segundo Ronaldo de Melo e Souza, em “A poética da ironia” (2000), o papel do narrador é idêntico ao do coro nos dramas de Aristófanes, cuja função era interpelar a plateia acerca da obra de arte. No drama, esse comportamento crítico do coro é chamado de parábase. O movimento parabático lembra aos espectadores da peça de que ela é ficção, embora o público seja convidado a opinar, refletir. A atitude do narrador machadiano neste conto é, pois, semelhante à do coro. As vozes de “A” e de “Z” podem ser entendidas como o coro de Aristófanes, pois conduzem o movimento parabático do conto, em que o estilo irônico não propicia síntese final, mantendo o jogo entre os lados antagônicos, fazendo perdurar o conflito indefinidamente. O autor não privilegia voz alguma – “A” ou “Z” –, e outros pares antitéticos mudam de lugar todo o tempo, como se pode notar na descrição da vida de Xavier, apresentada mais adiante.

Conforme Souza²⁹⁹, “a parábase permanente é uma exposição contínua da contradição como estrutura que condiciona o ser do homem e do mundo”. Assim é a descrição do Xavier pelas vozes contrárias, embora complementares. Na trama do conto, muitos termos são usados por esses interlocutores para descrever ou denominar Xavier. Ele é “Um nabado, rico, podre de rico, mas pródigo”.³⁰⁰ Nesse primeiro contato com Xavier, o leitor recebe uma carga já duvidosa do personagem, quando a ideia de “rico, mas pródigo” é lançada. Segundo Raymundo Faoro, em seu livro *Machado de Assis: a Pirâmide e o Trapézio* (1974), “há em todas as pessoas da ficção machadiana a chaga oculta, que se revela uma ou outra vez, às vezes inesperadamente”.³⁰¹ No caso de Xavier, a chaga já aparece desde o princípio do conto e problematiza o que Bosi chamou de “Aparência dominante”, visto que a posição de homem

²⁹⁷ BOSI, 1999, p. 84.

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 86.

²⁹⁹ SOUZA, 2000, p. 33.

³⁰⁰ ASSIS, 1986, v. II, p. 328.

³⁰¹ FAORO, 1974, p. 175.

rico, nas bases da burguesia da época, talvez não fosse condizente com a realidade do homem pródigo.

Mais adiante, Xavier é descrito como “exterior, mas também “especulativo”.³⁰² Nessas duas “qualificações”, a chaga parece ainda mais clara. O exterior reporta diretamente à ideia da aparência, do seu aspecto e da sua superficialidade; já o especulativo é o que deve dominar a cena desse personagem ao longo do conto. Especulativo como alguém que desenvolve uma iniciação teórica, sem apoio de evidência sólida. O ser aparência, superficial e sem essência sólida é o ser que tenta deslocar-se da tal “corrente escusa da vida interior”,³⁰³ conforme Bosi. As vozes narrativas, ao se referirem a Xavier e suas ações com tantos epítetos, acabam por torná-lo o personagem que representa a contradição humana, ao representarem as noções de tese e antítese que nunca se encontram em uma síntese. É esse o caminho que Xavier percorre ao longo de sua história. Na estruturação e movimentação do conto permeiam as discussões sobre os temas da escolha, da razão, do conflito interior, que promovem uma articulação com as temáticas miltonianas. Não obstante, a narrativa sinuosa, como a movimentação de uma serpente, estabelece uma relação de presença enquanto ausência com o poema épico inglês.

A denominação de Xavier que mais reflete seu caráter especulativo é a de que ele “era um saco de espantos”.³⁰⁴ Para Dirce Côrtes Riedel, em seu livro *Metáfora: O Espelho de Machado de Assis* (1979), “a metáfora ‘saco de espantos’, com que é apresentado o personagem Xavier, é uma metáfora de metáforas, metaforizando a ‘fulguração de imagens’ que caracterizava a ‘torrente de ideias’ de Artur de Oliveira”.³⁰⁵ De acordo com a “Nota D”, no final de *Papéis Avulsos*, escrita pelo próprio Machado de Assis, “Xavier era o Artur [...]. Esse personagem (posso agora dizê-lo) era, em algumas partes, o nosso mesmo Arthur”.³⁰⁶ Artur de Oliveira, de acordo com a sua biografia publicada como membro da cadeira número 3 da Academia Brasileira de Letras,³⁰⁷ é descrito como um escritor de

leitura intensa [...], de apregoada erudição, que ele gostava de exhibir, com talento e imaginação viva, lendo poesias aos amigos [...]. Mas, na verdade, conversou mais do que escreveu. Sua produção literária é escassa e, ainda assim, não corresponde ao que se espera da genialidade apregoada pelos que com ele conviveram.

³⁰² ASSIS, 1986, v. II, p. 329.

³⁰³ BOSI, 1999, p. 84.

³⁰⁴ ASSIS, 1986, v. II, p. 329.

³⁰⁵ RIEDEL, 1979, p.143.

³⁰⁶ ASSIS, 1986, v. II, p. 365.

³⁰⁷ ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. Artur de Oliveira: Biografia. Disponível em: <<http://www.academia.org.br>>. Acesso em: 12 mai. 2012.

Definitivamente, esse é o Xavier: exterior como Artur de Oliveira, alguém que gostava de exibição e alguém especulativo, aquele que simplesmente teorizava, mas que não promovia a materialização de suas ideias.

Como disse Machado de Assis, em sua nota, “Xavier era o Artur. [...] Esse personagem [...] era, em algumas partes, o nosso mesmo Artur”.³⁰⁸ A comparação feita por Machado de Assis é, então, relativizada. O Xavier rico e pródigo, exterior, especulativo, saco de espantos, parece, de fato, com o Artur de Oliveira. Mas o Xavier que escolheu “um dos arcanjos de Milton”, o qual ele “chamou na ocasião em que ele cortava o azul para levar a admiração dos homens ao seu velho pai inglês”,³⁰⁹ este parece ser a criação machadiana. Em Machado de Assis, nada é por acaso; e, como disse Augusto Meyer, toda a sua arte “está concentrada nas reticências, no magnetismo das sugestões que enfeitiçam o leitor”.³¹⁰ Há, nessa referência, portanto, um intertexto carregado de significações. Desse prisma, na admiração dos homens, a que se refere um dos narradores, pode-se ler que Machado de Assis, em sua reescrita do mito de Polícrates, escolhe uma ideia de Milton e traz de volta à fortuna de seu leitor, mais esse escritor inglês. Em uma leitura destituinte dessa manobra, é como se Milton tivesse jogado seu anel, no qual estão as ideias de seu poema épico, e Machado de Assis, como destino errante, o tivesse encontrado. Sob uma perspectiva borgiana, como Kafka é ouvido em seus precursores, Machado de Assis também está na obra de Milton, através desse conto, presente como fortuna crítica.

A menção fraterna a Milton, o “velho pai inglês”, simplesmente lançada no conto como um dos caprichos do Xavier, pode ser vista sob outra perspectiva, conforme o que sugere Meyer:

No registro dos sentimentos machadianos, não será boa política ficar nas tintas cruas. Tudo nele, que é uma desconfiança cautelosa, apalpando as coisas por todos os lados, deve ser matizado e apalpado. E na ordem das “frases típicas”, dos “momentos reveladores”, a resposta provocada pelo crítico assume extraordinária importância. Dá vontade de colar o ouvido à página, para discernir o tom de voz que a ditou. Tom decerto evanescente como a inflexão de um espírito.³¹¹

A referência ao “velho pai inglês” é um momento revelador, num conto em que a própria trama parece ressaltar a força de uma frase ou o simples lançar de uma ideia no horizonte amplo das palavras.

Em análise sobre esse conto, Riedel sugere esse momento revelador de Machado:

³⁰⁸ ASSIS, 1986, v. II, p. 365.

³⁰⁹ *Ibidem*, p. 328.

³¹⁰ MEYER, 1952, p. 62.

³¹¹ *Ibidem*, p. 116-117.

O poeta (o artista) não somente representaria a aristocracia da humanidade, não somente seria o “cavaleiro”, o “príncipe da poesia”, mas também o sublime sacerdote, cujo dever é assegurar a sobrevivência dos deuses, pela prática do seu credo, isto é, pela sua própria produção artística. Como um sacerdote, ele deve estar em contato com os deuses, para induzi-los a restaurar a beleza no mundo e fazê-los descer das alturas celestiais para o nível das coisas mortais, em cada obra de arte.³¹²

Em outras palavras, o escritor, artista, não é somente aquele “cavaleiro” lançador de ideias, mas também o que assegura a sobrevivência de seus deuses, como um dever ou sacerdócio. Machado de Assis, ao fazer descer o arcanjo de Milton das alturas celestiais e elevar a admiração dos homens a esse poeta inglês, assegura a sobrevivência do autor de *Paradise Lost* no intercâmbio entre ficção, idealidade e realidade. O movimento parabático, portanto, é claro no início do conto e na referência a Milton. Para Souza, “pensar ou poetar ironicamente significa intercambiar incessantemente os extremos complementares da idealidade e da realidade”.³¹³ Esse intercâmbio continua ao longo do conto e acaba por fazer dele um vai-e-volta sem fim, com um método de composição digressivo incessante. Assim é a narrativa do conto, principalmente porque ela gira em torno de um personagem que elabora ideias, das quais ele perde a autoria e o controle, ou seja, a descrição de Xavier como lançador de ideias que pairam no ar convida o leitor à digressão.

O mito de Polícrates, que dá título ao conto, aparece de forma muito resumida no texto machadiano. Uma consulta a um texto de Plínio (séc. I a.D.)³¹⁴ demonstra, em linhas também breves, esse mito: Polícrates, rei de Samos, respeitado na ilha e no continente, gozava ele próprio de excesso de prosperidade e acreditou fazer um sacrifício, e render dom por dom à Fortuna, pela privação voluntária de seu anel. Ele acreditou que a dor dessa única perda seria o bastante para colocá-lo ao abrigo da inveja e da inconstância da deusa. Cansado de uma felicidade incessante, ele embarca, atinge o alto mar, atira seu anel às ondas. Um enorme peixe, grande o suficiente para alimentar o rei, engole a gema; depois, acaba nas mãos do cozinheiro de Polícrates. O anel retorna à Polícrates. Presságio sinistro! Pérfida restituição da Fortuna! Semelhantemente, no conto de Machado de Assis, o personagem Xavier, antes dotado de tamanha fortuna de ideias, por não materializá-las, experimenta a perda. Ao lançar suas ideias sem materializá-las, ou seja, sem escrevê-las, abre mão delas. Entretanto, ao contrário de Polícrates, que joga a sua sorte material ao mar, representada pelo anel – objeto palpável e material –, Xavier joga a sua sorte ao vento, já que ideias, se não representadas por

³¹² RIEDEL, 1979, p. 146.

³¹³ SOUZA, 2000, p. 34.

³¹⁴ O texto faz parte da obra *Naturalis Historiæ*, publicada em latim entre 74 e 79 a.D., cuja primeira tradução para o inglês data de 1601. Uma edição dessa tradução está disponível em <<http://penelope.uchicago.edu/holland/index.html>>. Acesso em: 12 dez. 2011.

sua elaboração escrita, tornam-se sublimes e circulam sem destino. Como as ideias de Xavier, jogadas ao léu, as referências ao arcanjo de Milton e “ao seu velho pai inglês”, são lançadas no conto, tornam-se errantes, mas, de forma surpreendente, retornam pela ação do leitor, como numa restituição da Fortuna.

Na “Advertência”, do próprio Machado de Assis, no prefácio de *Papéis Avulsos*, lê-se:

este título [...] parece negar ao livro uma certa unidade [...]. A verdade é essa, sem ser bem essa. Avulsos são eles, mas não vieram para aqui como passageiros, que acertam de entrar na mesma hospedaria. São pessoas de uma só família, que a obrigação do pai fez sentar a mesma mesa.³¹⁵

É possível, pois, unir o que parece “avulso” como “pessoas de uma só família”, pela figura de um pai, que entra em cena para formar um todo. Machado de Assis, nesse todo, se autoneia “pai”. No conto “O anel de Polícrates”, Xavier é o pai de suas ideias. E Milton é, do arcanjo, o “velho pai inglês”, admirado pelos homens. Em seus *Papéis Avulsos*, especialmente no conto em questão, Machado de Assis alinhava, com a ideia de paternidade, a escolha de parte da tradição literária, a que se filia.

“O anel de Polícrates” é um dos contos de Machado de Assis em que se percebe uma errância textual miltoniana. A referência é direta, não só ao Milton poeta como também aos seus personagens. Machado de Assis, por meio de Xavier, demonstra quão errantes são os textos de Milton em sua obra, inclusive ao descrever o protagonista como alguém que leva “consigo uma caixinha de raios de sol”,³¹⁶ pronto para abri-la e deixá-la brilhar como suas ideias. Na manobra irônica, identificada aqui com o mo(vi)mento parabático, Machado de Assis parece aludir ao charme das ideias errantes, como luzes prontas para exercerem seu brilho através das palavras do outro, não em uma síntese ou um fechamento, mas em uma abertura a esse outro.

3.2.2 A igreja do Diabo

“A Igreja do Diabo” é o primeiro conto de *Histórias Sem Data*, livro publicado em 1884. A referência ao Diabo pode remeter o leitor a várias fontes, dentre as quais,

³¹⁵ ASSIS, 1986, v. II, p. 252.

³¹⁶ *Ibidem*, p. 328-329.

inicialmente, a Bíblia, e, a partir dela, as representações medievais dessa figura. A presente análise visa à inclusão de mais uma representação no universo intertextual de Machado de Assis: a do Satã miltoniano. O Satã de *Paradise Lost* está contido em “A Igreja do Diabo”, não de forma tipológica ou como cópia, mas sob uma perspectiva diferente, que promove mais uma significação para esse elemento ficcional. A relação entre o Satã miltoniano e o Diabo machadiano é lida, então, pela lógica da complementaridade, uma vez que o personagem do conto de Machado de Assis é mais uma reelaboração da representação do Mal.

Nesse conto, a contradição da alma humana é exposta na frustração das maquinações do Diabo, que resolve formalizar sua igreja, estabelecendo a sede, organizando os seus rituais, enfim, todos os aparatos de uma instituição religiosa, formal e espiritualizada. O esboço humano que o escritor traz nesse conto é o do homem facilmente corruptível e sujeito às influências malignas ou de qualquer espécie. Assim como em “O espelho”, conto publicado em *Papéis Avulsos* (1881), em “A Igreja do Diabo”, o escritor tece uma outra “nova teoria sobre a alma humana”, que se dá por meio de várias alegorias e mitos. O que o Diabo propõe é uma doutrina contrária à de Deus, a sua mais direta negação.

Antônio Cândido, em seu ensaio “Esquema Machado de Assis” (1968), trata das *situações ficcionais* que Machado de Assis inventou:

tanto aquelas onde os destinos e os acontecimentos se organizam, segundo uma espécie de encantamento gratuito, quanto as outras, ricas de significado em sua aparente simplicidade, manifestando, com uma enganadora neutralidade de tom, os conflitos essenciais do homem consigo mesmo, com os outros homens, com as classes e os grupos.³¹⁷

O drama vivido pelo homem jaz na sua contradição entre parecer e ser, que aflige o seu equilíbrio, a sua atitude, a sua vida. Machado de Assis se utiliza do Diabo ficcional para problematizar os conflitos humanos.

Descrições de Satã, Diabo ou Satanás, assim como de diversas manifestações do Mal personificado, estão presentes na cultura ocidental desde o relato bíblico, e suas características físicas são ainda mais detalhadas a partir dos textos medievais. Os termos correspondentes em hebraico (*śtn*) e grego (*diabolos*) têm na raiz de seus significados a palavrapositor. Segundo Neil Forsyth, em seu livro *The Old Enemy*, Satã é um personagem narrativo.

Satã emergiu a partir da tradição mitológica antiga, e ele nunca desmantelou os sinais de suas origens. Na verdade, o meu ponto principal de discussão aqui é o de que Satã deve ser concebido não como o princípio do mal, mas como um

³¹⁷ CANDIDO, 1977, p. 32.

personagem narrativo [...]. Como Santo Agostinho e Milton demonstram, é precisamente quando Satã se considera independente, que ele está mais enganado. O personagem dele é, no sentido literal da palavra, uma *ficção*.³¹⁸

Como a questão teológica foge ao escopo deste trabalho, a figura de Satã abordada aqui é a literária. Forsyth ainda cita, no prefácio de seu livro, o pensamento do poeta inglês, Percy Shelley, no qual “O diabo [...] deve tudo a Milton”. Assim, em conformidade com a própria definição da palavra Satã/Diabo/Satanás – adversário/opositor/negador –, esse personagem deve ser lido como um ser contingente, ou seja, ele só é um ser em função de um outro, não sendo, portanto, uma entidade independente. Sob essa perspectiva, o adversário existe na ordem da ficção, porque existe um ente que ele possa enfrentar. É esse personagem narrativo, de acordo com Forsyth, que herdamos de Milton, e é essa herança que aparece em “A igreja do Diabo”, que só pode existir em função da igreja de Deus.

Nos quatro capítulos desse conto, tem-se uma narrativa densa, aparentemente banal, e de simples interpretação. Porém, ao atentar-se para exemplos citados ao longo do texto, a interpretação não se torna tão objetiva assim. Conforme Marta de Senna,

esse conto começa como as melhores narrativas românticas: “Conta um velho manuscrito beneditino [...]”. A atribuição da autoria da história a uma instituição digna de crédito funciona como uma chancela, para que o autor possa eximir-se da responsabilidade de tê-la criado. Por outro lado, o leitor sabe que isso é só um truque, é parte desse jogo consentido [...], a cumplicidade entre o autor e o leitor.³¹⁹

A menção a um suposto manuscrito beneditino para legitimar a narrativa funciona como a primeira das várias situações ficcionais apresentadas no conto, que tem o intuito de desviar o foco da narrativa e jogar com as noções de Bem e de Mal ironizadas pela ideia mirífica do Diabo.

Quando o Diabo resolve fundar a sua igreja, ele parte em direção ao céu para comunicar a Deus a sua ideia e, ao mesmo tempo, desafiá-lo em tal empreitada. A cena do deslocamento do Diabo rumo ao céu é uma passagem que parece ser o destino resumido do poema épico de Milton. No conto, o Diabo sai “rápido, batendo as asas, com tal estrondo que abalou todas as províncias do abismo, arrancou da sombra para o infinito azul”.³²⁰ Em *Paradise Lost*, a cena da saída de Satã em direção ao Paraíso criado é descrita:

[...] like a weather-beaten vessel, holds
Gladly the port, though shrouds and tackle torn,
[...] Weighs his spread wings, at leisure to behold
Far off the empyreal Heaven, extended wide

³¹⁸ FORSYTH, 1987, xiv – 4. (Tradução nossa).

³¹⁹ SENNA, 2005, p. XXVII.

³²⁰ ASSIS, 1986, v. II, p. 370.

[...] And, fast by, hanging in a golden chain,
 This pendent World, in bigness as a star
 [...] Thither, full fraught with mischievous revenge
 Accursed, and in a cursed hour, he hies (II. 1043-1055).³²¹

O Satã de Milton deixa o inferno rapidamente, abre as suas asas, como um corpo que confronta o tempo rumo ao Paraíso celeste, extenso e largo como a grandeza de uma estrela; ele segue depressa e cheio de vingança. A afinidade entre esses dois deslocamentos, o do Diabo machadiano e o do Satã miltoniano, ativa a relação entre esses textos e demonstra uma transposição de significantes do poema épico para o conto. Porém, o Diabo de Machado de Assis, apesar de exibir elementos constitutivos do Satã miltoniano, segue em uma empreitada diferenciada. No poema épico, Satã evita o confronto direto com Deus, pois a armada celeste é muito mais forte do que a satânica, e parte em uma tentativa contra a nova criação. O Diabo machadiano propõe um enfrentamento direto a Deus e a sua Igreja. Percebe-se, no Diabo do conto, uma emanção de imagens e significações que dialogam com várias tradições, inclusive a do Satã miltoniano.

No conto, quando o Diabo chega ao céu, ele explica sobre a fundação da sua igreja: “vou fundar uma igreja. Estou cansado da minha desorganização, do meu reinado casual e adventício. É tempo de obter a vitória final e completa”.³²² Essas linhas descritas no conto possuem rastros do discurso do Satã miltoniano. Em *Paradise Lost*, o reinado de Satã no inferno é um reinado do acaso e é também temporário, pois seu intuito principal é o de reconquistar o Paraíso celeste perdido. Embora haja uma proposta de institucionalização do Mal em ambos os textos, essa se dá distintamente: no poema épico, Satã busca alinhar-se com os outros anjos caídos – espíritos imortais –, para a subversão da ordem do Céu; no conto machadiano, o Diabo busca adeptos entre os mortais – a raça humana –, “para retificar a noção que os homens tinham dele e desmentir as histórias que a seu respeito contavam as velhas beatas”.³²³ O Diabo machadiano não ratifica as imagens da representação do Mal precedentes, mas tenta retificá-las, com uma configuração nova.

O Diabo enfrenta a Deus com as suas ideias e é recebido com palavras que descrevem bem a sua constituição: “Velho retórico! Murmurou o Senhor”.³²⁴ Mais adiante, no diálogo entre Deus e o Diabo, aparecem Miguel e Gabriel ao lado de Deus. Em *Paradise Lost*,

³²¹ [...] como um veículo contra o tempo, [Satã] carrega / Alegrementemente o porto, apesar da cobertura e da direção espinhenta, / [...] Abre as suas asas, com o prazer de observar / À distância o infinito Paraíso celestial, / [...] E, como se dependurado em uma corrente dourada, / Este Mundo pendia, em grandiosidade como uma estrela. / [...] Para lá, [Satã] com a sua carga cheia de uma vingança dolosa, / Dominada pelo mal, em uma hora amaldiçoada, rapidamente vai. (Tradução nossa).

³²² ASSIS, 1986, v. II, p. 370.

³²³ *Ibidem*, p. 371.

³²⁴ *Ibidem*, p. 370.

a eloquência de Satã, ao conduzir todas as suas artimanhas no eixo Céu/Inferno/Éden, é articulada com a do Diabo machadiano, acompanhado de outros personagens do poema inglês, os arcanjos Gabriel e Miguel. O exercício retórico do Satã de Milton ocorre principalmente na esfera infernal e culmina no Éden, ao passo que o Diabo machadiano, com seus “grandes golpes de eloquência”,³²⁵ não atua no Inferno e concentra seus esforços retóricos no enfrentamento de Deus e no convencimento dos homens. Diferentemente do Satã miltoniano, que trava uma interlocução apenas com seres imortais – até a Queda, o homem também o era –, o Diabo machadiano dialoga com Deus e com o humano, mortal, produto da Queda.

O Diabo sai, então, a espalhar a sua doutrina, “a que podia ser na boca de um espírito de negação”.³²⁶ Todas as virtudes aceitas e nutridas pela igreja divina eram menosprezadas pelo Diabo, que calcava o seu dogma no pleno exercício da negação dessas virtudes. Outro conto machadiano parece interagir com o aqui tratado, uma vez que o efeito da negação também ocorre. O conto é “O sermão do Diabo”, publicado no livro *Páginas recolhidas* (1899). Esse conto,

É um pedaço do evangelho do Diabo, justamente um sermão da montanha, à maneira de S. Mateus. Não se apavorem as almas católicas. Já Santo Agostinho dizia que ‘a igreja do Diabo imita a igreja de Deus’. Daí a semelhança entre os dois evangelhos.³²⁷

As bem-aventuranças do sermão da montanha são negadas como em “A igreja do Diabo” e toda e qualquer virtude é corrompida pela ação do vício.

Os Diabos machadianos, seja o da Igreja ou o do Sermão, se opõem a Deus e a Sua representação maior, Jesus. Existe uma articulação entre as enunciações dos personagens machadianos e o Satã miltoniano, o qual, ao convocar os outros anjos caídos para a batalha contra a nova criação, se comporta como em oposição direta à Deus e ao Filho:

Satan exalted sat, by merit raised
To that bad eminence; and from despair
Thus high uplifted beyond hope, aspires
Beyond thus high, insatiate to pursue
Vain war with Heaven.³²⁸ (II. 5-9)

³²⁵ ASSIS, 1986, v. II, p. 372.

³²⁶ *Loc. cit.*

³²⁷ *Ibidem*, p. 647.

³²⁸ Satã exaltado se sentou, por mérito elevado / Para aquela alta posição do mal; e, a partir da desesperança / Se eleva para o alto e para além da esperança e aspira / Para mais além, insaciado insiste / Na vã guerra com o Céu. (Tradução nossa).

A ironia miltoniana de colocar Satã em posição de exaltação, como que em escala invertida à divina – pois o Filho é, por mérito, mais do que por nascimento, Filho de Deus –,³²⁹ é suplementada na elevação dos Diabos de Machado de Assis, tanto o doutrinário e fundador da sua própria igreja, como aquele que profere o Sermão da Montanha às avessas.

Na sua igreja, o Diabo, com sua eloquência, intenta desvirtuar os homens e convertê-los a sua doutrina:

Uma vez na terra, o Diabo não perdeu um minuto. Deu-se pressa em enfiar a cogula beneditina, como hábito de boa fama, e entrou a espalhar uma doutrina nova e extraordinária, com uma voz que reboava nas entranhas do século. Ele prometia aos seus discípulos e fiéis as delícias da terra, todas as glórias, os deleites mais íntimos.³³⁰

A promessa de alcance dos deleites mais íntimos de seus discípulos apelava para a saciedade dos desejos da carne, dentre os quais, os pecados capitais. Os vícios humanos são exaltados nas tentações da “Igreja do Diabo”, que, apesar de remeterem à doutrina cristã, trazem, também, uma nova configuração à cena da tentação de Eva, em *Paradise Lost*. No poema épico, Satã usa todo o seu aparato retórico para dissuadir Eva de sua virtude e convencê-la a saciar seus desejos:

Here grows the cure of all, this fruit divine,
Fair to the eye, inviting to the taste,
Of virtue to make wise. What hinders, then,
To reach, and feed at once both body and mind?³³¹ (IX, 776-779)

Eva se entrega ao poder da persuasão satânica e, saciando os seus desejos corpóreos e mentais, come do fruto, que era a única proibição estabelecida pela voz divina. O Diabo do conto machadiano pregava “que as virtudes aceitas deviam ser substituídas por outras, que eram as naturais e legítimas”.³³² Dessa forma, a proposta do Diabo machadiano se relaciona com a tentação do Satã de Milton e, ainda, com as várias outras representações de tentação pelo Mal, na Literatura, pois elas oferecem a satisfação completa de seus ouvintes/tentados/discípulos, por meio da transgressão à ordem. Machado de Assis, em seu Diabo, apresenta uma escrita de alto grau crítico, que recria várias tradições em seu conto.

Em “A igreja do Diabo”, o protagonista achou que a escolha pela transgressão e negação a toda e qualquer virtude fosse garantir aos seus fiéis o sentimento de completude do

³²⁹ Cf. MILTON, 1991 (III. 309).

³³⁰ ASSIS, 1986, v. II, p. 371.

³³¹ Aqui cresce a cura de tudo, esta fruta divina, / Bela aos olhos e convidativa ao paladar, / Da virtude para fazê-la sábia. O que te impede, então / De alcançar e saciar ao mesmo tempo corpo e mente? (Tradução nossa).

³³² ASSIS, 1986, v. II, p. 372.

humano. Pode-se dizer que, nesse conto, a incoerência humana é a antagonista, pois, na busca da plenitude, o homem – ser contingente – oscila diante das opções que lhe são dadas e não faz uma escolha categórica e definitiva. Antônio Cândido trata da fascinação de Machado de Assis pelo tema da opção/escolha:

parece evidente que o tema da opção se completa por uma das obsessões fundamentais de Machado de Assis, muito bem analisada por Lúcia Miguel Pereira – o tema da perfeição, a aspiração ao ato completo, à obra total, que encontramos em diversos contos”.³³³

O Diabo machadiano, ao fundar sua igreja, idealiza-a como uma instituição totalizante, completa: “Para rematar a obra, entendeu o Diabo que lhe cumpria cortar por toda a solidariedade humana”.³³⁴ A necessidade de estabelecimento de um Mal absoluto o leva a ignorar a possibilidade de escolha dada ao homem, com o livre arbítrio, o que torna sua obra fadada ao fracasso. Esse foco do conto suplementa a tentação de Eva no poema inglês. O argumento do Satã miltoniano garante uma plenitude, ao prometer elevar o casal edênico à condição de deuses, pelo alcance da ciência do Bem e do Mal (IX. 708-709), induzindo-o à desobediência. Em ambos os textos, as escolhas comprovam a “eterna contradição humana”,³³⁵ nascida na Queda de nossos primeiros pais e retrabalhada em “A Igreja do Diabo”.

No último capítulo do conto, o Diabo parece, enfim, triunfar:

A previsão do Diabo verificou-se. Todas as virtudes cuja capa de veludo acabava em franja de algodão, uma vez puxadas pela franja, deitavam a capa às urtigas e vinham alistar-se na igreja nova. Atrás foram chegando as outras, e o tempo abençoou a instituição. A igreja fundara-se; a doutrina propagava-se; não havia uma região no globo que não a conhecesse, uma língua que não a traduzisse, uma raça que não a amasse. O diabo alçou brados de triunfo.³³⁶

A aparente ação triunfante da igreja do Diabo se interage com uma passagem de *Paradise Lost* e se afirma como uma “indireção destinerrante” desse texto inglês no universo intertextual do conto machadiano. Em *Paradise Lost*, após a queda do homem, Satã retorna triunfante e anuncia à Morte e ao Pecado a sua vitória:

High proof ye now have given to be the race
Of Satan (for I glory in the name,
Antagonist of Heaven's Almighty King),
Amplly have merited of me, of all,
The Infernal Empire, that so near Heaven's door

³³³ CANDIDO, 1977, p. 27.

³³⁴ ASSIS, 1986, v. II, p. 373.

³³⁵ *Ibidem*, p. 374.

³³⁶ *Ibidem*, p. 373.

Triumphal with triumphal act have met,
 Mine with this glorious work, and made one realm
 Hell and this World – one realm, one continent
 One easy thoroughfare.³³⁷ (X, 385-393)

Para o Satã miltoniano, seu triunfo se prova na certeza de sua força maior como antagonista do Reino de Deus, que consegue ultrapassar as fronteiras do espaço e fazer dos eixos Inferno e Mundo, um só reino. A vitória do Satã miltoniano ecoa no aparente triunfo do Diabo machadiano, na expansão de sua igreja por todo o globo. Embora a afinidade apareça mais notável nessas passagens, Machado de Assis introduz uma diferença, pois no sucesso do seu Diabo, ele começa a notar que seus fiéis retornam à prática de algumas virtudes às escondidas. Ao prestar mais atenção às escapadas de seus fiéis, uma descoberta o assombra muito. Um deles, o que “era a fraude em pessoa”, mantinha a prática da confissão e, além disso, “benzia-se duas vezes, ao ajoelhar-se, e ao levantar-se. O Diabo mal pôde crer tamanha aleivosia. Mas não havia que duvidar; o caso era mesmo verdadeiro”.³³⁸ Um fiel convertido ao mal, arrepender-se e se confessar, surpreende, assim como provoca o estranhamento ao próprio mentor do Mal. O Diabo experimenta a perda total de controle e entendimento da situação, e a necessidade de buscar uma resposta que, ironicamente, só pode vir de Deus. O Diabo autossuficiente e completo, fundador de sua igreja e negador maior de Deus, reconhece a sua limitação, quando procura por respostas divinas para “a causa secreta de tão singular fenômeno”.³³⁹

O triunfo temporário do Mal e a vitória da palavra divina estão presentes no poema inglês, vagaram e foram apropriados na “Igreja do Diabo” de Machado de Assis. No poema épico, Satã retorna ao Inferno e, no momento em que ele celebra com os outros demônios, todos são transformados em serpentes e têm suas bocas cheias de cinzas, demonstrando o fracasso da empreitada e a punição estabelecida pela palavra de Deus. O Mal em ambos os textos é temporário e é “vencido” por uma expressão divina. Apesar da semelhança, a resposta divina é diferente nesses textos, pois no poema épico, ela se dá pela punição estabelecida por Deus, que demonstra sua superioridade hierárquica. Já no conto, o Diabo busca por sua resposta em Deus, que não o pune e apenas constata, como causa do fracasso de seu oponente, “a eterna contradição humana.”³⁴⁰

³³⁷ Alta prova vocês agora dão de serem a raça / De Satã (pela Glória que dou ao nome, / Do antagonista do Céu e do Louvado Rei), / Amplamente tem o meu mérito, de todo / O Império Infernal, que tão próximo da porta do Paraíso / Triunfal com ato triunfal se encontraram, / Com o meu trabalho glorioso, se tornou um só reino / O Inferno e este Mundo – um reino, um continente / De passagem fácil. (Tradução nossa).

³³⁸ ASSIS, 1986, v. II, p. 374.

³³⁹ *Loc. cit.*

³⁴⁰ *Loc. cit.*

Como adverte Antonio Candido, “não procuremos na sua obra uma coleção de apólogos nem uma galeria de tipos singulares. Procuremos, sobretudo, as *situações ficcionais* que ele inventou”.³⁴¹ O que se nota, portanto, é que Machado de Assis reinventa as situações e os seus elementos ficcionais, por meio dos seus rastros de leitura, e utiliza, nesse conto, do Diabo ficcional, para problematizar os conflitos humanos. Como aponta Shelley, Satã deve tudo a Milton. Assim, Machado de Assis, leitor confesso de Shelley³⁴² e de Milton, não escapa a essa tradição e herança, e retrabalha esse personagem narrativo sob uma nova perspectiva.

3.3 MILTON NA POESIA MACHADIANA

Manuel Bandeira, em artigo publicado em 1939, na *Revista do Brasil*, adverte que não se deve esperar do poeta Machado de Assis a mesma genialidade do prosador. Entretanto, segundo Bandeira, há:

nas Ocidentais uma dúzia de poemas que têm a mesma excelente qualidade de seus melhores contos e romances [...]. Foi mesmo em alguns desses poemas, e especialmente em “Uma Criatura” que se anunciou o pessimismo irônico e o estilo nu e seco, toda a filosofia e toda a técnica da segunda fase do escritor.³⁴³

Conforme Bandeira, embora Machado de Assis seja melhor prosador que poeta, alguns poemas publicados na coletânea intitulada *Ocidentais* (1901) apresentam os consagrados elementos estruturais e a técnica de criação, característicos da segunda fase de sua carreira, dentre os quais o intitulado “Uma criatura”.

Vários poemas de Machado de Assis³⁴⁴ são nós da rede intertextual que liga o autor brasileiro ao poeta inglês, John Milton. Como mencionado anteriormente, o estudo dessas relações é um trabalho em progresso e, por isso, apenas um poema é aqui analisado, para demonstrar que Machado de Assis se movimentou pelo universo textual miltoniano, não

³⁴¹ CANDIDO, 1977, p. 32.

³⁴² Cf. várias referências a Percy Shelley nos romances machadianos, mais especificamente, em *Memorial de Aires*.

³⁴³ BANDEIRA, 1939, *apud* ASSIS, 1986, v. III, p. 11-14.

³⁴⁴ SÁ, L. F. F.; MANSUR, M. P. *A presença de John Milton na poesia de Machado de Assis*. Congresso Internacional Centenário de Dois Imortais: Machado de Assis e Guimarães Rosa. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008. Comunicação não publicada, em que se analisaram as relações intertextuais entre a obra de Milton e os seguintes poemas machadianos: “O dilúvio”, “Quinze anos”, “Uma Ode de Anacreonte”, “Pálida Elvira”, “A Cristã Nova”, “A criatura” e “1802-1885”.

só nos romances, mas também em outros gêneros literários. Escolheu-se para esta análise o poema destacado por Bandeira, composto de oito estrofes, dos quais sete descrevem a criatura.

Sei de uma criatura antiga e formidável,
Que a si mesma devora os membros e as entranhas,
Com a sofreguidão da fome insaciável.

Habita juntamente os vales e as montanhas;
E no mar, que se rasga à maneira do abismo,
Espreguiça-se todas em convulsões estranhas.

Traz impresso na fronte o obscuro despotismo
Cada olhar que despede, acerbo e mavioso,
Parece uma expansão de amor e egoísmo.

Friamente contempla o desespero e o gozo,
Gosta do colibri, gosta do verme,
E cinge ao coração o belo e o monstruoso.

Para ela o chacal é, como a rola, inerte;
E caminha na terra imperturbável, como
Pelo vasto areal um vasto paquiderme.

Na árvore que rebenta o seu primeiro gomo
Vem a folha, que lento e lento se desdobra,
Depois a flor, depois o suspirado pomo.

Pois essa criatura está em toda a obra:
Cresta o seio da flor e corrompe-lhe o fruto;
E é nesse destruir que as forças dobra.

Ama de igual amor o poluto e o impoluto;
Começa e recomeça uma perpétua lida,
E sorrindo obedece ao divino estatuto.
Tu dirás que é a Morte; eu direi que é a Vida.³⁴⁵

Na descrição da criatura, expressões paradoxais ampliam as possibilidades de significação. A criatura de Machado de Assis é caracterizada com uma natureza dúbia desde o início do poema: sendo formidável, produz terror ou admiração; faminta, devora a si mesma e não se sacia; habita vales e montanhas; gosta do colibri e do verme, ama igualmente o puro e o impuro; une-se ao belo e o monstruoso. Os termos antitéticos utilizados instigam o leitor a decifrar a identidade da criatura e o inclina a associá-la à morte. Todavia, a sentença final do poema reforça-lhe a dúvida: “Tu dirás que é a Morte; eu direi que é a Vida”.³⁴⁶ Machado de Assis, irônica e secamente, problematiza o sentido morte/vida, surpreende o leitor e provoca a releitura de seu poema. O leitor retorna às estrofes anteriores para se certificar de que os

³⁴⁵ ASSIS, 1985, v. III, p. 151-152.

³⁴⁶ *Ibidem*, p. 152.

adjetivos usados podem ser aplicados à vida. A situação aporética em que o poema põe o leitor perpetua a dúvida.

Sob o prisma derridiano, a aporia é uma experiência constitutiva da *différance*, e, por sua vez, da desterrance. Em seu livro *Aporias* (1993), Derrida define aporia como a chegada a uma fronteira de significação que, em invés de denotar o fim, abre uma fissura em si mesma, o que possibilita uma “experiência interminável”³⁴⁷ de atribuição significados. O impasse da experiência aporética flexibiliza a noção de limite e estabelece “a retórica do espaço da apropriação”;³⁴⁸ em outras palavras, a instância de um limite poroso, “permeável e indeterminável”.³⁴⁹ A permeabilidade dos limites de significação permite que “A criatura” machadiana seja entendida como morte e/ou vida e abre espaço para outras relações textuais; por exemplo, com o poema épico de Milton, em que são descritos o Pecado e a Morte.

Se “essa criatura está em toda a obra”,³⁵⁰ como diz o próprio Machado de Assis, pela leitura aporética desse poema é possível ver, ainda, apropriações de traços das “formas informes” apresentadas por Milton, em seu poema épico. Em *Paradise Lost*, a Morte – entidade masculina – é caracterizada sob três perspectivas: a primeira, do narrador, que a descreve como ser informe; a segunda, da própria Morte, que se dirige a Satã (seu pai) e o ameaça no momento em que ele tenta escapar do inferno; e, por fim, do Pecado – figura feminina no poema, mãe e vítima da Morte:

Before the gates there Sat
On either side a formidable Shape;
The one seemed woman to the waist, and fair,
But ended foul in many a scaly fold,
Voluminous and vast, a serpent armed
With mortal sting. About her middle round
A cry of Hell-bounds never-ceasing barked
With wide Cerberean mouths [...]
The other Shape –
If shape it might be called that shape had none
Distinguishable in member, joint, or limb,
Or substance might be called that shadow seemed,
For each seemed either – black it stood as Night.
[...] from his seat
The monster moving onward came as fast
With horrid strides; Hell trembled as he strode [...].
Where I reign king, and to enrage thee more,
Thy king and lord? Back to thy punishment,
False fugitive, and to thy speed add wings,
Lest with a whip of scorpions I pursue
Thy lingering, or with one stroke of this dart
Strange horror seize thee [...].

³⁴⁷ DERRIDA, 1993, p. 16. (Tradução nossa).

³⁴⁸ *Ibidem*, p. 4. (Tradução nossa).

³⁴⁹ *Ibidem*, p. 20. (Tradução nossa).

³⁵⁰ ASSIS, 1986, v. III, p. 152.

I fled, and cried out, *Death!*
 Hell trembled at the hideous name, and sighed
 From all her caves, and back resounded *Death!*
 I fled; but he pursued (though more, it seems,
 Inflamed with lust than rage), and swifter far,
 Me overtook, his mother, all dismayed,
 And, in embraces forcible and foul
 Engendering with me, of that rape begot
 These yelling monsters, (II. 648-795)³⁵¹

As formas personificadas do Pecado e da Morte no poema inglês se confrontam e se complementam. O Pecado, forma formidável e bela – até a cintura –, cujas entranhas e intestinos a Morte rasga e mastiga. A Morte, forma detestável e informe, rei e monstro, filha e inimiga do Pecado, a quem persegue, deseja e detesta.

Note-se que termos e adjetivos fundem as caracterizações das duas criaturas, e as articulam na força, na forma, no despotismo e na escuridão. Um diálogo entre o poema de Machado de Assis e a obra de Milton é, então, estabelecido: ambos discutem as representações e assombros de uma criatura, que Milton nomeia como Morte e Machado de Assis, por meio do seu eu lírico responde: “Tu dirás que é a Morte; eu direi que é a Vida”. Não obstante essas afinidades, há um desvio de um sentido fixo de significação. A machadiana instiga a dúvida; a de Milton perturba o leitor por sua monstruosidade e comportamento amoral.

Uma das tradições em que Machado de Assis se insere dialoga com a linhagem clássica. Reformular ou retrabalhar a herança do passado são atos pertinentes nessa tradição e, por isso, ela jamais se desgasta. Machado de Assis leu Milton e articulou a sua criatura com as dele. Seja na criatura, que está em toda a obra, na fortuna, que retorna como o anel de Polícrates, ou no protagonista da Igreja do Diabo, que interage com o Satã de *Paradise Lost*, a presença/ausência de John Milton na obra do Bruxo do Cosme Velho “as suas forças dobra”³⁵² cada vez que é retomada.

³⁵¹ Ante aos portões [do Inferno] se sentavam / De um lado uma forma formidável / Que parecia de mulher bela até a cintura / Mas o resto, apresentava uma forma detestável com camadas escamosas, / Volumosa e vasta, uma serpente armada / Com um bote mortal. No meio de seu corpo / Um círculo de cães do inferno que nunca cessam de latir / Com grandes bocas cerberinas [...]. A outra Forma – / Se forma pode ser chamada, se forma não tem / Distinta em membro e junta / Ou substância deve ser chamada o que parece sombra, / Pois é o que parece – negra como a Noite. [...] Do seu assento, o monstro se movendo veio / Com batidas de horror violentas; o Inferno tremeu quando ele andava [...]. / Onde eu reino como rei, e para deixá-lo mais nervoso, / O seu rei e senhor? Volte para o seu castigo, / Falso fugitivo, e para a sua rapidez, crie asas / Sob o risco de eu te perseguir com o chicote dos escorpiões / Quanto mais tempo ficar, e com uma batida desde dardo / Com estranho horror eu te prendo [...]. Eu fugi e gritei, Morte! / O inferno tremeu ao som do seu nome horrendo e um suspiro / De todas as suas cavernas ressoou em eco: Morte! / Eu fugi, mas ele me perseguiu (quanto mais o que parece / Mais inflamado ele fica com excitação do que com ódio), e mais rápido me toma, sua mãe, toda exausta / E me abraça fortemente e maldosamente / Me invade, de um estupro incestuoso / desses monstros perturbadores. (Tradução nossa).

³⁵² ASSIS, 1986, v. III, p. 152.

4 MACHADO DE ASSIS E MILTON: (MAIS) UM DIÁLOGO POSSÍVEL

I entered the world of Machado de Assis through the door of the *Posthumous Memoirs of Bras Cubas*. My edition, the fourth, published in 1914 by the Livraria Garnier, includes a prologue in which the author alludes to all those writers who influenced him in creating Brás Cubas, a list that inevitably includes Sterne and Xavier de Maistre. All writers, whether self-taught like Machado, or kissed on the face by the muses and by a furiously intellectual mother, like Elias Canetti, are the children of their readings, and of themselves. These are their true parents. Now if I recall correctly, Diderot is not mentioned when it comes time to list Machado de Assis' influences – and consequently his readings. There are those who would tell me that if Brás Cubas doesn't speak of Diderot this is simply because he would not have read him. Possibly. But no one can remove from my head the idea that then it was Diderot who read Brás Cubas...³⁵³

José Saramago

O texto de José Saramago, em epígrafe, intitulado “Machado de Assis”,³⁵⁴ apresenta, de certo modo, algo experienciado na produção desta tese. Investigar Machado de Assis em sua condição de leitor e como fruto de suas próprias leituras – dentre elas, os textos miltonianos –, é uma forma de participar um pouco de seu mundo. Porém, constatar a exclusão do nome de John Milton do rol de precursores que possivelmente influenciaram esse autor brasileiro provoca incômodo e, por conseguinte, uma reflexão. Parafraseando Saramago, ao estabelecer uma relação entre Machado de Assis e Diderot, Machado de Assis leu John Milton, que, por sua vez, também “leu” Machado de Assis. Conforme análise até aqui apresentada, é nessa leitura recíproca que o diálogo entre esses dois autores se torna possível. Nesse diálogo, a influência existe, mas não nos moldes tradicionais do débito literário e nem na desvalorização de uma criação que conta com apropriações diversas. A rasura sobre o termo influência contribui para essa visão oblíqua sobre o presente e o ausente, e abre espaço

³⁵³ Eu adentrei no mundo de Machado de Assis através de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. A minha edição foi a quarta publicada em 1914, pela Livraria Garnier, na qual está o prólogo em que o autor alude a todos os escritores que o influenciaram na criação de Brás Cubas, uma lista que, inevitavelmente, inclui Sterne e Xavier de Maistre. Todos os escritores, sejam os autodidatas como Machado, ou os beijados na face pelas musas e furiosamente pela mãe intelectual, como Elias Canetti, são as crianças de suas leituras e deles mesmos. Esses são seus verdadeiros pais. Agora, se lembro-me bem, Diderot não foi mencionado nas listas feitas sobre as influências de Machado de Assis – e consequentemente, nas suas leituras. Há aqueles que me diziam que se Brás Cubas não fala de Diderot, isso se dá simplesmente ao fato dele não tê-lo lido. Possivelmente. Mas, ninguém tira da minha cabeça a ideia que, então, foi Diderot quem leu Brás Cubas. (Tradução nossa)

³⁵⁴ SARAMAGO, 2006, *apud* ROCHA (org.), 2006. Este texto foi traduzido para o inglês por Robert Patrick Newcomb e publicado somente em inglês, no volume organizado e editado por João César de Castro Rocha, intitulado *The author as a plagiarist – the case of Machado de Assis*, publicado pelo Center for Portuguese Studies and Culture of the University of Massachusetts in Dartmouth.

para a proposição de que se leia a influência como intertextualidade, *destinerrance*, eleição de precursores, ironia e afinidade eletiva. Isto é, como uma ideia pertinente a esses termos.

A sugestão de Saramago está contida nessa ideia pertinente, se lida conforme a noção borgiana da eleição de precursores. Para Borges, a voz de Kafka era ouvida nos textos produzidos anteriormente aos dele. Saramago ouve Brás Cubas em Diderot, assim como, nesta tese, apresenta-se a voz de Machado de Assis também nos textos miltonianos. Por exemplo, no delírio de Brás Cubas, lido nos flagelos de Adão, na cena do desfile dos séculos, dos dois últimos livros do poema épico inglês. Nessa perspectiva, as passagens do romance brasileiro e de *Paradise Lost* se suplementam, demonstrando um dos pontos de diálogo entre essas obras e seus autores.

Desde os apontamentos biobibliográficos, várias interseções podem ser consideradas no encontro desses dois autores em uma mesma tradição literária. John Milton sempre foi estudioso dos clássicos, e a sua temática girava em torno dessa conversação com obras anteriores. Embora seus textos demonstrem detalhes de novas criações, os mitos clássicos e o repertório bíblico permeiam seus enredos, personagens e tramas. Machado de Assis compartilha dessa mesma escolha literária e traz na sua composição traços de textos anteriores – os clássicos e os bíblicos.

De certa forma, a recepção crítica desses dois autores também dialoga, pois ambos recebem questionamentos que tangem os dois eixos-chave de suas obras: estilo e conteúdo. Nos primeiros anos da recepção de sua obra, Milton é criticado por seu estilo difícil e não prazeroso, e pelo fato de ser supostamente exagerado, indo além da capacidade da crítica. Nesse mesmo sentido negativo, o conteúdo de suas obras é avaliado como antimonárquico, partidário do Mal, elevando Satã e desmerecendo Deus. Por mais que críticos com juízos mais positivos partissem em defesa da escrita miltoniana, durante muito tempo os textos desse poeta foram associados às noções de rebeldia, insubordinação, elevação do Mal e distanciamento do Bem. No início do século XX, mais precisamente por nomes como o de Eliot e Leavis, essa crítica se agrava e a deficiência física de Milton – sua cegueira – passa a ser considerada como fator complicador do seu estilo, como se ela o tivesse tornado mais pesado. A sua influência é, então, vista como ruim para seus sucessores. O próprio autor recebe o rótulo de grande excêntrico. Após a segunda metade do século XX, Milton é novamente aclamado, pelo terreno fértil que suas obras ofereciam aos vários questionamentos sobre as noções de Bem e do Mal, sem reforçar a oposição binária entre essas duas forças, mas sim salientando como as incoerências dessas mesmas forças estão em ação nos momentos de exercício da escolha e da razão.

Como Milton, Machado de Assis recebe sérias críticas nos primeiros anos de recepção de sua obra. Aspectos como dificuldade de enquadramento de seu estilo nas escolas e tendências literárias de sua época eram recorrentes nos apontamentos da crítica. Seu conteúdo foi também amplamente discutido como não pertencente à sua realidade nem ao contexto político e sócio-histórico de seu tempo. Para a crítica, a opção de Machado de Assis por usar estrangeirismos e aludir aos clássicos ia na contramão do que se propunha nos primeiros anos de formação da literatura nacional, desviando-se da chamada cor local. A dificuldade de lidar com o estilo machadiano serviu de pretexto para que alguns críticos questionassem a sua obra com pontos de vista direcionados à sua “deficiência” – a gagueira –, chegando até a considerá-lo excêntrico. Em meados do século XX, uma crítica mais positiva passa a ser exercida sobre a obra desse autor, demonstrando como ele foi capaz de lidar com o universal, por meio da sua leitura dos clássicos, para as suas novas criações.

Para Roberto Schwarz, em seu artigo “Martinha vs Lucrécia” (2009), dois eixos de análise crítica foram criados acerca da obra machadiana:

A grandeza de Machado suscitou linhas de explicação contrárias, que em algum momento teriam de discutir e competir. Para uma, o segredo do valor literário está na semelhança e na diferença, e sempre na proximidade, com os clássicos do cânon internacional, de cuja órbita o romance faz parte. Para a outra, o segredo do valor está na fidelidade, digamos na fidelidade crítica e produtiva, às questões da literatura e da sociedade locais, que graças a Machado se beneficiaram de uma extraordinária desprovincianização. A alternativa convida a tomar partido.³⁵⁵

Com base no que diz Schwarz, poder-se-ia dizer que, em primeira instância, a presente pesquisa tomou partido e optou em seguir a linha de interpretação que privilegia o estudo da influência e de como Machado de Assis lidou, negociou, aproximou e se distanciou do universo literário de seus antecessores. No entanto, a partir da ideia de que Machado de Assis não apresenta diretamente Milton em seus textos – salvo duas referências explícitas: uma em *A mão e a luva* e outra em “O anel de Polícrates” –, de balde todos os intertextos levantados neste trabalho, é válido dizer que o autor brasileiro escapou das artimanhas da influência nítida e nomeada, e demonstrou uma fidelidade crítica e produtiva às questões da Literatura Brasileira. Machado de Assis dialoga ironicamente com Milton – ironicamente, pois a presença do autor inglês é sentida enquanto ausência na obra machadiana –, e traz, nesse diálogo, o terreno crítico acerca das questões universais sobre a natureza do Bem e do Mal, que residem na injustiça encoberta no cenário sócio-político-histórico-religioso nacional, na complexa ambiguidade da condição humana e nos dilemas que implicam as noções da escolha

³⁵⁵ SCHWARZ, 2009, p. 18.

e da razão. Conforme Schwarz, essa ausência “passa a ter a presença que o leitor insatisfeito seja capaz de lhe conferir por conta própria, com as matérias à mão e longe dos chavões românticos e naturalistas disponíveis”.³⁵⁶ Sob essa perspectiva, Machado de Assis incomoda o leitor, e nas indireções e desvios dos textos miltonianos esse leitor busca, por conta própria, conferir o que tal presença/ausência representa para o enriquecimento da crítica e estudo dos legados dos escritores brasileiro e inglês.

É oportuno, aqui, um retorno ao segundo capítulo desta tese, especificamente, a um dos motivos pelos quais o poema épico *Paradise Lost* foi alvo de muitas críticas: o fato de Milton ter utilizado versos brancos. Milton explicou que sua decisão foi política e que tinha o intuito de rompimento com a complicada e moderna clausura da rima.³⁵⁷ Machado de Assis, conhecedor também da crítica literária inglesa, usa o caso de Milton como exemplo, em seu ensaio crítico “A nova geração”. Para Machado de Assis,

Alguém já disse que o verso solto ou branco era feito só para os olhos. *Blank verse seems to be verse only to the eye*; e Johnson, que menciona esse conceito, para condenar a escolha feita por Milton, pondera que dos escritores italianos por este citados, e que baniram a rima de seus versos, nenhum é popular: observação que me levou a ajuizar de nossas próprias coisas.³⁵⁸

A crítica de Johnson leva Machado de Assis a ponderar sobre o uso e o não uso de rimas pelos poetas brasileiros da época. Pode-se conjecturar que uma das causas da falta de popularidade de Milton no cenário crítico da literatura brasileira seja essa. Assim sendo, pode-se entender também que Machado de Assis, ciente disso e levado “a ajuizar de nossas próprias coisas”, dialoga com Milton de forma indireta e ausente, e mantém propositadamente implícita sua influência pela obra miltoniana.

Apesar de a noção de influência ser lida aqui sob rasura, se o interesse deste trabalho se resumisse à colocação de mais um nome na lista de influências de Machado de Assis, o paralelo presença/ausência de Milton na obra machadiana limitaria o diálogo entre esses dois autores. Embora seja legítima a proposta de se traçar tal paralelo, o intuito não é somente esse, mas de se abrir uma porta para a leitura de John Milton, por via da Literatura Brasileira – nomeadamente, por via de Machado de Assis. Desde as análises dos romances, passando por uma amostragem nos contos e na poesia, as relações dialógicas se demonstram sólidas e provavelmente vão contribuir, para o leitor machadiano e desta tese, para o interesse

³⁵⁶ SCHWARZ, 2009, P. 26. Embora essa citação extraída do artigo de Schwarz esteja ligada à ausência de aspectos histórico-sociais na crônica de Machado de Assis “O punhal de Martinha”, o uso nesta pesquisa colabora para o estudo da ausência enquanto presença da obra miltoniana nos textos de Machado de Assis.

³⁵⁷ PARKER, 1968, *apud* ORGEL, S.; GOLDBEG, J.; 1991, p. x.

³⁵⁸ ASSIS, 1986, v. III, p. 814-815.

pela obra miltoniana. Machado de Assis promove essa abertura a Milton e deixa espaço para que o seu leitor busque a obra do autor inglês e suplemente o diálogo entre eles.

Embora o estudo comparativo cause, à primeira vista, certo tipo de exclusão, por apresentar um recorte que limite sua abordagem, por outro lado ele pode, ainda, fomentar novas pesquisas que ampliem mais do que reduzam seu escopo. Para o caso específico desse diálogo entre Machado de Assis e Milton, pode-se dizer que essa pesquisa pode se ampliar e muito, já que ela contribuirá para o estudo de Milton na Literatura Brasileira, a partir da obra machadiana, e, quiçá, estender-se a obras de outros autores brasileiros. Hélio de Seixas Guimarães, em entrevista à Folha de São Paulo, em 2008, demonstra que o uso do trabalho comparativo, mais especificamente no caso Machado de Assis, implica um certo tipo de exclusão:

Machado de Assis constatava, já em 1873, que havia no Brasil muito amor às comparações. Escreveu isso antes de ser ele mesmo vítima desses confrontos [...]. Faço esse pequeno histórico para inverter os termos e refazer a pergunta: por que esse nosso renitente amor às comparações sumárias que, no limite, se reduzem a alternativas que por sua vez implicam exclusão?³⁵⁹

A comparação existe, é necessária, mas o propósito maior dela deve ir além do levantamento de fontes e elaboração de inventários literários. É o que se intenta apontar no diálogo entre as obras desses dois autores, ou seja, a partir dele, lê-se Milton através de Machado de Assis na Literatura Brasileira, mas, também, abre-se a possibilidade de leitura de Machado de Assis na Literatura Inglesa, através da obra miltoniana. Segundo Guimarães, ainda na análise comparativa entre *Dom Casmurro* e *Grande Sertão Veredas*, esses “são livros que não só estimulam, mas acolhem com galhardia as leituras divergentes, o que me parece ser indício de grandeza, vitalidade e importância”.³⁶⁰ Praticamente, esses mesmos termos usados por Guimarães se enquadram para avaliar o encontro entre as obras machadiana e miltoniana. É possível dizer que ambas estimulam leituras divergentes que são, certamente, indício de grandeza e acima de tudo vitalidade. Em outras palavras, essas obras ganham mais vida quando discutidas em conjunto: livro, obra, tradição. Desse modo, a obra miltoniana revive na machadiana e essa ação é recíproca.

Os benefícios de estudos como o aqui apresentado são de grande valia para a Literatura Comparada, assim como para as Literaturas Brasileira e Inglesa. Na crítica miltoniana, a obra do autor inglês não foi estudada a partir de relações textuais com a

³⁵⁹ GUIMARÃES, Coluna Mais: “Entre Deus e o Diabo”. *Jornal Folha de São Paulo*, 22 de junho de 2008. Disponível no site: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2206200819.htm>>. Acesso em: 20 dez. 2012.

³⁶⁰ *Loc. cit.*

Literatura Brasileira, salvo artigos já publicados pela autora desta tese, em coautoria com Luiz Fernando Ferreira Sá. Já no caso de Machado de Assis, percebe-se que, nas últimas duas décadas, muito se publicou de sua recepção crítica no cenário internacional. Carlos Fuentes, em seu texto *Machado de La Mancha* (2001), aponta para o perfil internacional do autor brasileiro. Ele chama Machado de Assis de um “milagre dos milagres”,³⁶¹ que rara vez acontece na linhagem de escritores. Fuentes discute como Machado de Assis dialoga com a tradição, mais especificamente a de *Dom Quixote*, tradição essa que também traz o nome de Milton.³⁶²

Podíamos ser instantáneamente modernos excluyendo el pasado, negando la tradición. El genio de Machado se basa, exactamente, em lo contrario: su obra está permeada de una convicción: no hay creación sin tradición que la nutra, como no habrá tradición sin creación que la renueve.³⁶³

Essa genialidade de Machado de Assis, apontada por Fuentes, está, também, na sua relação com Milton. Machado de Assis escolheu Milton e a sua tradição para fazerem parte de sua criação. Pode-se dizer que a obra machadiana se nutriu da tradição literária inglesa, e dentre os autores escolhidos como precursores está Milton. Porém, segundo Fuentes, essa mesma criação que nasce a partir de seus precursores é também aquela que dá vida a eles. A criação torna-se, então, filha e mãe da tradição a que ela escolhe se filiar.

Ao equiparar Machado de Assis a Cervantes, Fuentes coloca esse autor brasileiro novamente ante a crítica internacional. Essa mesma postura crítica é usada por João Cezar de Castro Rocha, em seu artigo “Machado de Assis – the location of an author” (2006). Para Rocha, a recepção crítica de Machado de Assis, quando restrita à análise da situação político-social do Brasil do século XIX, desfavorece um retorno de debates no âmbito internacional. É como se o assunto se limitasse a uma condição muito local, o que ocasiona certo desinteresse para determinar o lugar da obra machadiana na literatura internacional. No entanto, segundo Rocha, a crítica que lê o aspecto principal da obra de Machado de Assis – a reescrita da tradição literária –, posiciona os textos desse autor no centro dos interesses da crítica contemporânea.

New readings of Machado’s work come to the fore when we discuss his legacy in a broader context. Therefore, we should emphasize the circumstances of an author who boldly experimented with literary genres, freely appropriated the literary tradition,

³⁶¹ FUENTES, 2001, p. 7.

³⁶² Vejam-se estudos sobre esse assunto em PAULSON, 1998; SIEGEL, 2000; MONNICKENDAN, 2012.

³⁶³ FUENTES, 2001, p. 10. Poderíamos ser instantaneamente modernos excluindo o passado, negando a tradição. A genialidade de Machado se baseia exatamente no contrário: a sua obra está permeada de uma convicção: não há criação sem tradição que a nutra, como não haverá tradição sem criação que a renove. (Tradução nossa).

developed an irreverent rapport with the reader through a series of experiments with the narrative voice, attributed to the act of reading a central role in the act of writing, and played with the process of rewriting the text as the text is being written through the act of ironically commenting on the process of composition.³⁶⁴

Um dos legados de Machado de Assis está na sua postura como leitor e crítico do seu método de composição. O seu método problematiza aspectos da criação oriundos da sua experiência de leitor, daquele que se apropria, escolhe de forma irreverente as afinidades com o seu estilo e comenta seu próprio método. Desse modo, a leitura machadiana de outros textos se apresenta na sua reescrita desses mesmos textos, no ato da leitura que compõe o ato da escrita.

Segundo Rocha, “Machado not only fashions himself as a reader, but he also compels the readers of his novels to acknowledge their role in the constitution of the fictional play.”³⁶⁵ É possível dizer que, nesta tese, o estudo do Machado de Assis leitor foi realizado e, a partir dele, a presença/ausência de Milton se comprova como parte constituinte do seu jogo ficcional. O leitor de Milton é compelido a reconhecer esse jogo ficcional que, a partir deste estudo, estará disponível para os demais leitores do legado machadiano. Para Rocha, portanto, “Machado de Assis affirms his uniqueness through the role of a reflective reader who eventually becomes a self-reflective author, whose text is primarily the written memory of his private library.”³⁶⁶ Como observado por Rocha, Machado de Assis é um leitor que reflete sobre a sua leitura se tornando assim, um escritor autorreflexivo, fruto das reminiscências de leitura de sua biblioteca particular. Pela constatação de que volumes da obra miltoniana faziam parte do acervo particular do autor brasileiro, após as relações apresentadas no capítulo 3 desta tese, pode-se afirmar que os rastros de Milton vaguearam “destinerrantemente” na memória e reescrita machadianas, materializando-se nos exemplos de diálogo entre esses autores, apresentados no referido capítulo.

A materialização desses rastros serpenteia pela reelaboração de recursos composicionais dos textos miltonianos, seja nos temas subterrâneos ao texto ou na caracterização interior dos personagens, como no conflito de perspectivas, complexidade e

³⁶⁴ ROCHA, 2006, p. xxi. Novas leituras do trabalho de Machado se tornam proeminentes quando nós discutimos o seu legado em um contexto mais amplo. Portanto, nós devemos enfatizar as circunstâncias de um autor que audaciosamente experimentou com gêneros literários, livremente se apropriou da tradição literária, desenvolveu uma afinidade irreverente com o leitor por meio de uma série de experimentos com a voz narrativa, atribuindo ao ato de leitura uma função central no ato da escrita, e fez manobras com o processo de reescrita do texto como se o texto fosse escrito através de um posicionamento que ironicamente questiona o processo de criação. (Tradução nossa).

³⁶⁵ *Ibidem*, p. xxv. Machado não só se coloca como leitor, mas também força os leitores de seus romances a reconhecerem a função deles na constituição do jogo ficcional. (Tradução nossa).

³⁶⁶ *Ibidem*, p. xxix. Machado de Assis afirma a sua peculiaridade por meio da sua função como leitor reflexivo que, eventualmente, se torna um autor autorreflexivo, cujo texto é primariamente a memória escrita da sua biblioteca particular. (Tradução nossa).

ruptura apresentados em Félix de *Ressurreição*; na “serpente escondida”, que intitula o capítulo de *A mão e a luva*, em que Milton é referido como um imenso poeta, “tamanho como este calor” [do Rio de Janeiro]”;³⁶⁷ na serpente, promotora da discórdia, que (re)aparece em *Helena*, aponta para a “árvore da ciência do bem e do mal”³⁶⁸ e discute filosoficamente com o protagonista; na serpente que ensina a dissimulação,³⁶⁹ em *Iaiá Garcia*; no estilo comparado aos ébrios, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, “que guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem...” –³⁷⁰ ameaça e queda que, juntamente com o “desfile dos séculos”,³⁷¹ suplementam e dão vida à obra miltoniana; no olhar oblíquo do Bruxo, que se dirige às metáforas visuais miltonianas e também se desvia delas, em *Quincas Borba*; no plagiário da Criação,³⁷² em *Dom Casmurro*; nas fusão, difusão, confusão e transfusão, em *Esau e Jacó*, “num espetáculo misterioso, vago, obscuro, em que as figuras visíveis se faziam impalpáveis, o dobrado ficava único, o único desdobrado”;³⁷³ no “fazer original o que é comum, e novo o que morre de velho”,³⁷⁴ em *Memorial de Aires*.

A materialização ocorre de forma direta, mas também sinuosa, em “O anel de Polícrates”, na admiração ao “velho pai inglês”³⁷⁵ – Milton –, nas ideias lançadas pelo protagonista no horizonte amplo das palavras, que retornam, de maneira errática, metaforizadas no anel do mito de Polícrates; na herança literária do Satã ficcional, deixada por Milton, revivida em “A igreja do Diabo”; e no Ser que nomeia o poema “Uma criatura”, ora signo da Morte, ora da Vida, no diálogo entre as obras machadiana e miltoniana.

Os ecos da ironia lida em Machado de Assis passam a ser notados, compondo a outra voz desse diálogo. Neste último capítulo, portanto, propõem-se alguns breves exemplos, com o intuito de demonstrar a pertinência desse diálogo. Tratando-se de um trabalho ainda em progresso, visto que um diálogo entre vozes de várias tradições pode se estender muito, apresentam-se por amostragem, então, traços da ironia machadiana em algumas passagens de *Paradise Lost*, de Milton. Saliente-se, todavia, que, nesta tese, a ironia machadiana é entendida como parábase permanente, de ordem estrutural, que expõe a noção de contradição, e também como desvio, desordem, aquela que divide e mostra a impossibilidade de fixação de

³⁶⁷ ASSIS, 1996, v. I, 212.

³⁶⁸ *Ibidem*, p. 302.

³⁶⁹ *Ibidem*, p. 446.

³⁷⁰ *Ibidem*, p. 569-570.

³⁷¹ *Ibidem*, p. 523.

³⁷² *Ibidem*, p. 818-819.

³⁷³ *Ibidem*, p. 1049.

³⁷⁴ *Ibidem*, p. 1187.

³⁷⁵ *Ibidem*, v. II, p. 328.

uma ideia única, com efeitos de sentido distantes do imediato, que remetem a um passado, para o entendimento de um presente e de um porvir.

Apesar de o poema épico de Milton, na composição da tragédia da criação humana, ser avaliado por parte de sua recepção crítica como de leitura difícil, com vocabulário e estilo rebuscados e complexos, a refinada ironia machadiana pode ser sentida e ajuda a atenuar parte desses estigmas do texto miltoniano. O primeiro exemplo pode ser lido nas primeiras linhas do poema.

I thence
 Invoke thy aid to my adventurous song,
 [...] while it pursues
 Things unattempted yet in prose or rhyme.
 [...] what in me is dark
 Illumine, what is low raise and support,
 That, to the height of this great argument,
 I may assert Eternal Providence,
 And justify the ways of God to men.³⁷⁶ (I, 12-26)

Demonstrar a existência da Providência e justificar os meios de Deus para com os homens são tarefas de tal grandeza, que se tornam inexecutáveis na dimensão humana. Considerar que Deus precisa de um mediador para “justificar” Seus atos, em uma tentativa nova em verso e prosa, sugere que esse mesmo Deus demanda do ser/homem uma capacidade tão onipotente quanto a Sua, para entender os Seus meios. A ironia propõe um desvio e desestabiliza a fixidez e magnitude de um Deus, que precisa ser justificado pelo homem, por meio da linguagem humana e literária. Embora a ironia se apresente, a princípio, de maneira enviesada e dramatizada na proposta do narrador miltoniano, é em outro momento do poema que a ironia machadiana se confirma. Justificar os meios de Deus para com os homens exigiria do ser/homem um poder de compreensão equivalente ao do próprio Deus. Entretanto, o que se lê na narrativa, nos trechos em que os Anjos explicam para Adão a existência humana, denota a limitação de sua capacidade de compreensão. Uma das passagens do Livro VIII ilustra bem isso, quando Rafael explica a Adão detalhes da sua existência:

Heaven is for thee too high
 To know what passes there. Be lowly wise;
 Think only what concerns thee and thy being;
 Dream not of other worlds, what creatures there
 Live, in what state, condition, or degree,
 Contented that thus far hath been revealed

³⁷⁶ Eu então / Invoco a vossa [da musa] ajuda para meu canto aventuroso, / [...] enquanto apresento / Coisas ainda não feitas em prosa e verso. / [...] o que em mim é escuro, / Ilumina, o que é fraco eleve e suporte, / Que, para a grandeza desse argumento, / Eu consiga demonstrar a existência da Providência Eterna, / E justificar os meios de Deus para com os homens. (Tradução nossa).

Not of Earth only, but of the Highest Heaven.³⁷⁷ (VIII, 172-179)

Como um ser limitado e relativamente incapaz de ir além de seu mundo pode justificar os meios de Deus? Como esse ser/homem consegue entender a onipotência divina, se ele não é capaz de dar conta da sua própria existência? Perguntas como essas ficam latentes e podem ser entendidas, por um leitor do romance *Quincas Borba*, por via da ironia machadiana, nas emendas que o personagem Falcão e o narrador fazem a Hamlet: “Há entre o céu e a terra, Horácio, muitas cousas mais que sonha a vossa vã filantropia” e “Há entre o céu e a terra, Horácio, muitas cousas mais do que sonha a vossa vã *dialética*”.³⁷⁸ Machado de Assis emenda o dito hamletiano e convida Shakespeare para o diálogo. Nesses deslocamentos entre o céu e a terra e entre a filosofia – termo original da fala em *Hamlet* – e a filantropia e dialética machadianas, que geram a ambiguidade permeada por um tom irônico, o leitor é levado a perceber o homem como ser contraditório e dissonante, o que está em Shakespeare, em Machado de Assis, mas também em Milton. Não há filosofia, nem filantropia, muito menos dialética que consiga explicar, ou melhor, entender, na sua extensão total, em verso ou em prosa, a contradição humana.

A condição ambígua e desestabilizada de uma possível plenitude, tanto divina quanto humana, é novamente exposta no Livro III, cujas linhas iniciais exprimem, segundo a crítica,³⁷⁹ a voz do próprio Milton:

Hail, holy Light, offspring of Heaven first-born!
[...] Revisit'st not these eyes that roll in vain
[...] Celestial Light,
Shine inward, and the mind through all her powers
Irradiate; there plant eyes; all mist from thence
Purge and disperse, that I may see and tell
Of things invisible to mortal sight.³⁸⁰ (III, 1-55)

A invocação à musa Urânia, lida também como a luz do Espírito Santo pela tradição crítica, é feita não na tentativa de iluminar olhos que vagueiam em vão – fato que corrobora a ideia de que as palavras são do poeta, então cego –, mas para irradiar os olhos cerrados e purgá-los da

³⁷⁷ O Céu é para você muito alto e distante / Para que você saiba o que se passa lá. Seja humildemente sábio; / Pense apenas no que diga respeito a você e ao seu ser; / Não sonhe com outros mundos, o que as criaturas lá / Vivem, em qual estado, condição ou grau, / Contentem-se com o que já foi até aqui revelado / Não somente sobre a Terra, mas também sobre o Paraíso celeste. (Tradução nossa).

³⁷⁸ ASSIS, 1986, v. I, p. 783-784.

³⁷⁹ ORGEL, Stephen; GOLDBERG, Jonathan, eds. *The Oxford authors John Milton*. Oxford: Oxford University Press, 1991, p. 871.

³⁸⁰ Ave, Luz sagrada, filha da divindade Primeira! / [...] Não revisites esses olhos, que vagueiam em vão [...]. / Luz Celestial, / Ilumina o meu interior, e a minha mente por meio de todos os teus poderes / Irradia; aqui, os olhos cerrados; toda a névoa deles / Purga e dispersa, para que eu consiga ver e dizer / Coisas invisíveis à visão humana. (Tradução nossa).

névoa que os cobre, tornando possível que se vejam e se digam coisas invisíveis para os olhos humanos. A limitação do humano é, assim, novamente aludida, e o exercício físico da visão torna-se subjugado à força do olhar interior. Os olhos humanos são, então, incapazes de “ver” a justificativa dos meios de Deus, se um exercício da razão não ocorrer. Atente-se para *Paradise Lost* ser um poema épico, exemplo para uma nação (como desejava seu próprio autor), escrito para ser apreendido, mas que, de certa forma, exige do leitor algo para além do ato de leitura. O poema exige, assim, uma manobra que requer do leitor sair da sua visão humana para exercer a sua leitura de outra perspectiva. Ao se ter acesso à obra de Milton por via dos textos machadianos, tem-se dela uma nova perspectiva. Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, a ironia machadiana, na invocação da luz celeste para a contemplação do nariz, dá um tom jocoso para a visão miltoniana:

Quando ele [o faquir] finca os olhos na ponta do nariz, perde o sentimento das cousas externas, embeleza-se no invisível, apreende o impalpável, desvincula-se da Terra, dissolve-se, eteriza-se. Essa sublimação do ser pela ponta do nariz é o fenômeno mais excelso do espírito, e a faculdade de a obter não pertence ao faquir somente: é universal. Cada homem tem necessidade e poder de contemplar o seu próprio nariz, para o fim de ver a luz celeste.³⁸¹

Após o acesso à passagem do romance machadiano, a leitura do trecho de *Paradise Lost* desvia-se da aridez na qual o poema infunde o exercício da razão reduzido à luz interior. Em outras palavras, desloca-se o conjunto miltoniano cegueira/visão/razão para a proposta machadiana nariz/visão/razão. Se a manobra miltoniana já convida o leitor a um exercício diferenciado da visão, a ironia machadiana amplia ainda mais essa possibilidade. O próprio Brás Cubas alerta para o risco de uma visão/ideia fixa: “Deus te livre leitor de uma ideia fixa; antes um argueiro, antes uma trave no olho”.³⁸² Antes os olhos embaçados ou mesmo a cegueira, que uma visão monocular, fixa. O poema épico se torna, assim, um texto vivo, redivivo – como desejava Milton – também na Literatura Brasileira. Machado de Assis se inclui, desse modo, entre os autores que criam seus precursores, enriquecendo a leitura dos que o precederam, resignificando o lido – nesse caso, Milton.

O que foi exposto até aqui inclui mais um nome na lista dos que, de forma clara ou oblíqua, fizeram parte do universo das reminiscências de leitura do Bruxo do Cosme Velho: o nome de John Milton. Essa proposição se alinha, de forma autônoma e não planejada, a trabalhos recentes do grupo de pesquisa Relações Intertextuais na Obra de Machado de Assis, cadastrado no CNPq sob a liderança de Marta de Senna e Hélio de Seixas

³⁸¹ ASSIS, 1986, v. I, p. 565.

³⁸² *Ibidem*, p. 516.

Guimarães. A publicação mais recente desse grupo, *Machado de Assis e o outro: diálogos possíveis* (2012), é fruto de trabalhos críticos que lidam com as relações intertextuais entre Machado de Assis e outros autores da tradição ocidental, sejam eles os já nomeados e consagrados pela crítica, como Shakespeare, ou os que são apresentados de maneira inédita e abrem caminho para que outros estudos sejam possíveis, como as “afinidades e semelhanças insuspeitadas”³⁸³ do diálogo silencioso entre o autor brasileiro e o escritor português, Camilo Castelo Branco. Tendo em conta a atualidade do interesse sobre o tema, o diálogo entre Machado de Assis e John Milton, além de pertinente, mostra-se também possível e inclui mais um “outro” entre tantos “outros” do espaço constelar composicional machadiano.

Para finalizar este trabalho que, ao invés de pretender esgotar o assunto, ensejou promover uma abertura para pesquisas em harmonia com o que a crítica machadiana atual tem praticado de forma mais assídua, fica posto o diálogo entre esses dois autores e, nessa visada, uma certeza e uma possibilidade. A certeza é a de que Milton está no rol dos “outros” na obra machadiana. A possibilidade é a de que o legado do escritor brasileiro provoque um interesse pela leitura de Milton na Literatura Brasileira por meio desse diálogo. Em outras palavras, Milton passe a ser lido no Brasil machadianamente.

³⁸³ GUIMARÃES, H.; SENNA, M., 2012, p. 11.

REFERÊNCIAS

EDIÇÕES DAS OBRAS DE MACHADO DE ASSIS CONSULTADAS

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Tradução de John Gledson. Oxford: Oxford University Press, 1997.

_____.; *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986. 3 v.

EDIÇÕES DAS OBRAS DE JOHN MILTON CONSULTADAS (EM ORDEM CRONOLÓGICA)

MILTON, John. *The Poetical works of John Milton: Paradise Lost and Paradise Regained*. [s.l]: [s.n.], 1850.

_____. *O Paraíso Perdido, epopéia de [...]*. Tradução de António José de Lima Leitão. Tomo I. Rio de Janeiro: B.L. Garnier, [s.d.].

_____. *O Paraíso Perdido, epopéia de [...]*. Tradução de António José de Lima Leitão. Tomo II. Rio de Janeiro: B.L. Garnier, [s.d.].

_____. ORGEL, Stephen; GOLDBERG, Jonathan, eds. *John Milton: the major works*. Oxford: Oxford University Press, 1991.

DEMAIS OBRAS

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. Artur de Oliveira: Biografia. Disponível em: <<http://www.academia.org.br>>. Acesso em: 12 mai. 2012.

AGUIAR, Luiz Antônio. *Almanaque Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2008.

ALLEN, Graham. *Intertextuality*. New York: Routledge, 2000.

ANTUNES, Benedito; MOTTA, Sérgio V. (Orgs.). *Machado de Assis e a crítica internacional*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

ARARIPE JR., Tristão. Machado de Assis. In: *Obra crítica de Araripe Júnior*. V. III. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura / Casa de Rui Barbosa, 1963.

ARNOLD, Matthew. *Essays in criticism: second series*. London: Macmillan, 1898.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2002.

_____. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Tradução por R. W. Rotsel. Ann Arbor: Ardis, 1973.

BANDEIRA, Manuel. O Poeta. In: ASSIS, Machado. *Obra Completa*. V.III. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986, p. 11-14.

BAPTISTA, Abel Barros. *A formação do nome: duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2003.

_____. *Autobiografias: solicitação do livro na ficção de Machado de Assis*. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2003.

BARBIERI, Ivo. Pascal atravessado por um olhar oblíquo: o jeito machadiano de ler um clássico. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, Porto Alegre, v. 6, n. 1, p. 91-100, agosto de 2000.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *S/Z*. Tradução por Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

_____. *S/Z*. Tradução por Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1974.

BELLEI, Sérgio Luiz Prado. The Raven, by Machado de Assis. *Ilha do desterro*, Florianópolis, n. 17, p. 47-62, 1º semestre de 1987.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Edições Paulinas, 1973.

BLAKE, William. *The marriage of Heaven and Hell*. Oxford: Oxford University Press, 1975.

BLOOM, Harold. *Genius: A Mosaic of One Hundred Exemplary Creative Minds*. New York: Warner Books, 2002.

_____. *A angústia da influência: Uma Teoria da Poesia*. Tradução por Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

_____. *O cânone ocidental: Os Livros e a Escola do Tempo*. Tradução por Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: _____. *Outras inquisições*. São Paulo; Companhia das Letras, 2007.

BOSI, Alfredo. *Brás Cubas em três versões: estudos machadianos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999.

_____ (org). *Machado de Assis*. São Paulo, Ática, 1982.

BOWRA, C. M. *From Virgil to Milton*. London: MacMillan, 1963.

BRANDÃO, R.; OLIVEIRA, J.: *Machado de Assis leitor: uma viagem à roda de livros*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

BØGGILD, Jacob. "Irony haunts". In: CAPPELORN, Niels; DEUSER, Hermann (eds.). *Kierkegaard Studies*. Berlim: Walter de Gruyter GmbH & Co., 2009, p. 248-267.

CALDWELL, Helen. *Machado de Assis: the Brazilian master and his novels*. Berkeley: University of California Press, 1970.

_____. *The Brazilian Othello of Machado de Assis*. Berkeley: University of California Press, 1960.

CAMARGO, Fábio F. *A escrita dissimulada: um estudo de Helena, Dom Casmurro e Esaú e Jacó*, de Machado de Assis. Belo Horizonte: SOGRAFE Editora e Gráfica Ltda., 2005.

CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: _____. *Vários escritos*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

_____. *Formação da Literatura Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editor, 1959.

CAPUTO, John. *Deconstruction in a nutshell: a conversation with Jacques Derrida*. Nova York: Fordham University Press, 1997.

CARVALHAL, Tânia Franco (Org.) *Literatura comparada no mundo: questões de método*. Porto Alegre: L&PM, 1997.

_____. A literatura comparada na confluência dos séculos. In: CUNHA, Eneida; SOUZA, Eneida Maria (org.). *Literatura comparada: ensaios*. Salvador: Ed. UFBA, 1996, p. 11-18.

CARVALHAL, T.; COUTINHO, E. *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CASA NOVA, Vera. *Fricções: traço, olho e letra*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CLARO, Silvia Mussi da Silva. *Aspectos da presença de Shakespeare no Rio de Janeiro (1939-1908): repercussões na crônica de Machado de Assis*. 1981. 243p. Tese (doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1981.

COMPAGNON. Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

_____. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COUTINHO, Afrânio. Estudo crítico: Machado de Assis na literatura brasileira. In: ASSIS, Machado. *Obra Completa*. V. I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986, p. 23-65.

_____. *Machado de Assis na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1966.

COUTINHO, Afrânio. *A filosofia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Casa Editora Vecchi, 1940.

CROCE, Benedetto. A 'Literatura Comparada'. In: CARVALHAL, T.; COUTINHO, E. *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução por Miriam Schnaiderman e Renato Janine. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *Paper machine*. Tradução por Rachel Bowlby. Stanford: Stanford University Press, 2005.

_____. *Papel máquina*. Tradução por Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

_____. Jacques. Différance. In: RIVKIN, John; RYAN, Michael. *Literary theory: an anthology*. Oxford: Blackwell, 2000, p. 385-407.

_____. Introduction à l'origine de La géométrie par Edmund Husserl. In: CAPUTO, John. *Deconstruction in a nutshell: a conversation with Jacques Derrida*. Nova York: Fordham University Press, 1997.

_____. Passions: An Oblique Offering. In: _____. *On The Name*. Ed. Thomas Dutoit. Stanford, CA: Stanford University Press, 1995, p. 3-31.

_____. *Points [...] Interviews*, 1974-94. Ed. Elisabeth Weber. Tradução por Peggy Kamuf et al. Stanford: Stanford University Press, 1995.

_____. *Espectros de Marx: o Estado da dívida, o trabalho do luto e a nova internacional*. Tradução por Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

_____. *Aporias*. Stanford: Stanford University Press, 1993.

_____. *Memoirs of the Blind: The Self Portrait and Other Ruins*. Tradução por Pascale-Anne Brault and Michael Naas. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

_____. *The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation*. Tradução por Avital Ronell. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1988.

DERRIDA, Jacques. *Dissemination*. Tradução por Barbara Johnson. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.

_____. *Positions*. Tradução por Alan Bass. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.

_____. *Writing and Difference*. Tradução por Alan Bass. Chicago: The University of Chicago Press, 1978.

_____. *Of Grammatology*. Tradução por Gayatri Spivak. Baltimore: John Hopkins University Press, 1976.

DOUGLASS, Ellen H. *Machado de Assis's 'A cartomante': modern parody and the making of a 'Brazilian' text*. *MLN*, v. 113, n. 5, dez. 1998 (Comparative Literature Issue). p. 1036-1055.

ELIOT, T.S.. A note on the verse of Milton. *Essays and Studies of the English Association*. Oxford: Oxford University Press, 1936.

EMPSON, William. *Milton's God*. London: Cambridge University Press, 1981.

FALCÃO, D. Manoel Franco. Lúçifer. CATOLICOPEDIA. São Paulo: Paulinas, [s.d.]. Disponível em < <http://www.ecclesia.pt/catolicopedia>>. Acesso em 28 set. 2012.

FANTINI, Marli. (Org.). *Crônicas da antiga corte: Literatura e memória em Machado de Assis*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

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

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda; ANJOS, Margarida dos; FERREIRA, Marina Baird. *Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa / Aurélio Buarque de Holanda Ferreira; coordenação e edição Margarida dos Anjos, Marina Baird Ferreira*. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FERREIRA, Eliane Fernanda. *Para traduzir o século XIX: Machado de Assis*. São Paulo: Annablume; Rio de Janeiro: ABL, 2004.

FERRY, Anne. *Milton's epic voice: the narrator in Paradise Lost*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983, p. 8.

FISH, Stanley. *Surprised by sin: the reader in Paradise Lost*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1997.

FISHER, Luís Augusto. *Machado e Borges – e outros ensaios sobre Machado de Assis*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2008.

FORSYTH, Neil. *The old enemy: Satan & the combat myth*. Princeton: Princeton University Press, 1987.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Tradução por Luiz Felipe Baeta Neves. 4 ed. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1995.

FRIEIRO, Eduardo. *O Diabo na Livraria do Cônego*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1957.

FRYE, Northrop. *Five essays on Milton's epic*. London: Routledge, 1966.

FUENTES, Carlos. *Machado de La Mancha*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 2001.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução por Luciene Guimarães, Maria Antônia Coutinho. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

GLEDSON, John. *Por um novo Machado de Assis: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Introduction. A Master on the Periphery of Capitalism*. Tradução por Roberto Schwarz. Durham: Duke University Press, 2001.

_____. *Machado de Assis: impostura e realismo - uma reinterpretação de Dom Casmurro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Machado de Assis e confrades de versos*. São Paulo: Minden, 1998.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. Tradução por Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Afinidades eletivas*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1948, *apud* LÖWY, Michael. *Redenção e utopia: o judaísmo libertário na Europa Central (um estudo de afinidade eletiva)*. Tradução por Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 1989, p. 15.

GOMES, Eugênio. A engenhosa arte do conto. In: ASSIS. *Machado de Assis: contos*. 3 ed. Rio de Janeiro: Agir, 1970 [Coleção Nossos Clássicos, volume 70].

_____. *Influências inglesas em Machado de Assis*. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 1976.

GRIECO, Agripino. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

GRIERSON, Herbert. *Milton & Wordsworth*. London: Chatto, 1963.

GUILLÉN, Claudio. A Estética do estudo de influências em Literatura Comparada. In: COUTINHO, Eduardo de Faria; CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p.157-164.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas; SENNA, Marta de. (Orgs.). *Machado de Assis e o outro: diálogos possíveis*. Rio de Janeiro: Móbile, 2012.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Entre Deus e o Diabo*. São Paulo: Coluna Mais do jornal Folha de São Paulo, 22 jun. 2008. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2206200819.htm>. Acesso em: 20 dez. 2012.

_____. Machado de Assis e o paradigma inglês. In: *Machado de Assis – novas perspectivas sobre a obra e o autor, no centenário de sua morte*. SECCHIN, A. C.; BASTOS, Dau; JOBIM, J. L. (orgs). Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2008, p. 37-45.

_____. O Machado terra-a-terra de John Gledson. *Novos estudos – CEBRAP*, n.77, São Paulo, n. 77, p. 261-271, mar. 2007.

_____. (Org.). *Teresa*. Revista de Literatura Brasileira. São Paulo: USP Editora, 2006.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin, EDUSP, 2004.

HANSEN, João Adolfo. Dom Casmurro: simulacrum and allegory. In: GRAHAM Richard (ed.). *Machado de Assis. reflections on a Brazilian master writer*. Austin: University of Texas Press, 1999.

HERMAN, Peter. 'Warring chains of signifiers': metaphoric ambivalence and politics of Paradise Lost. *Texas Studies in Literature and Language*, Austin, v.40, n.3, p. 268-92, Fall 1998.

HILL, Christopher. *Liberty against de law: some 17th century controversies*. New York: Penguin, 1996.

HOGAN, Patrick Colm. *The Mind and Its Stories: Narrative Universals and Human Emotion*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

_____. *Joyce, Milton, and the Theory of Influence*. Gainesville: University Press of Florida, 1995.

HORNBY, Albert Sydney; WEHMEIER, Sally. *Oxford advanced learner's dictionary of current English*. 7th. ed. Oxford: Oxford University, 2005.

JOBIM, José Luís. *A biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras: Topbooks, 2001.

KAMUF, Peggy. *A Derrida Reader: Between the Blinds*. New York: Columbia University Press: 1991.

KIERKEGAARD, Søren. *Conceito de Ironia: Constantemente Referido a Sócrates*. Bragança Paulista: Editora São Francisco, 2005.

KLIMAN, Bernice. *Latin American Shakespeare*. New Jersey: Farleigh Dickinson University Press, 2005.

KRISTEVA, Julia. Sêméiotikè. Recherches pour une sémanalyse. Paris: Seuil, 1969, *apud* COMPAGNON. Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

KRISTEVA, Julia. *The Kristeva reader*. New York: Columbia University Press, 1985.

_____. *Introdução à semântica*. Tradução por Lúcia H. F. Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LANDWEHR, Margarete. Introduction: Literature and the visual arts; questions of influence and intertextuality. *College Literature*, West Chester, v. 29, Issue 3, p. 1-16, Summer, 2002.

LENTRICCHIA, Frank; MCLAUGHLIN, Thomas (Eds). *Critical Terms for Literary Study*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

LEWALSKI, Barbara K. *The life of John Milton: A Critical Biography*. Williston, VT: Blackwell Publishers, 2001.

LEWIS, C. S. *The literary impact of the Authorised version*. London: The Athlone Press, 1950.

_____. *A preface to Paradise Lost*. London: Oxford University Press, 1942.

LÖWY, Michael. *Redenção e utopia: o judaísmo libertário na Europa Central (um estudo de afinidade eletiva)*. Tradução por Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LUKACHER, Ned. *Daemonic figures: Shakespeare and the question of conscience*. Ithaca: Cornell University Press, 1994.

LYOTARD, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

MAIA NETO, José Raimundo. *Machado de Assis, the Brazilian pyrrhonian*. West Lafayette: Purdue University Press, 1994.

MALTZAHN, Nicholas von. The first reception of *Paradise Lost* (1667). *The Review of English Studies. New Series*, Oxford, v. 47, n. 188, p. 479-499, nov. 1996.

MANSUR, Miriam P. "Downcast eyes" on a "downward path to wisdom": reading Milton's "darkness visible" through a derridean perspective. 2006. 205 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

MANSUR, Miriam P. "Downcast Eyes" on a "Downward Path to Wisdom": Reading Milton's "Darkness Visible" through a Derridean Perspective. Em *Tese*, v. 11, p. 75-79, 2007.

_____. Filosofia e teologia em "O delírio" de Machado de Assis: uma releitura do poema épico de John Milton, "Paradise Lost". In: SIMPÓSIO: LITERATURA - PROVOCAÇÃO PARA O PENSAR, V, 2009, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia - FAJE, 2009a (ISSN 2176-1337).

_____. A ironia machadiana na tradução de "O Corvo". In: CONGRESSO INTERNACIONAL PARA SEMPRE POE, 2009, Belo Horizonte. *Caderno de Resumos...* Belo Horizonte: FALÉ/UFGM, 2009b (ISBN - 978-85-7758-080-4).

_____. "Downcast Eyes" on a downward path to wisdom: reading Milton's "darkness visible" through a derridean perspective. 1. ed. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller, 2011. 159 p.

_____. A poética da ironia do "Anel de Polícrates": um elo entre Machado de Assis e John Milton. In: CICLO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM - CIEL, VI, 2011, Ponta Grossa. *Anais...* Ponta Grossa: UEPG, 2011.

_____. O papel da Literatura no discurso religioso: um estudo sobre Paraíso Perdido nas questões da Fé e da Razão. In: SIMPÓSIO FILOSÓFICO E TECNOLÓGICO, VII, 2011, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia - FAJE 2011.

MASSA, Jean-Michel. *Machado de Assis tradutor*. Belo Horizonte: Crisálida, 2008.

_____. A biblioteca de Machado de Assis. Tradução por Claudia Maria de Almeida. In: JOBIM, José Luís. *A biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras: Topbooks, 2001, p. 25-97.

_____. *A juventude de Machado de Assis (1839-1870)*: ensaio de biografia intelectual. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

_____. La Bibliothèque de Machado de Assis. In: *Revista do Livro*, v.1 n. 21-22, p. 195-238, mar./jun. 1961.

MERQUIOR, José Guilherme. Gênero e estilo nas "Memórias póstumas de Brás Cubas". In: _____. *Crítica*: ensaios sobre arte e literatura. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

MEYER, Augusto. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1952.

MILLER, J. H. Derrida's Destinerance. *MLN*, v. 121. n.4, 2006, p. 893-910.

MIRANDA, Wander Melo; SOUZA, Eneida Maria de. Perspectivas da literatura comparada no Brasil. In: CARVALHAL, Tânia Franco (Org.) *Literatura comparada no mundo: questões de método*. Porto Alegre, L&PM, 1997, p. 39-52.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

MONNICKENDAN, Andrew. Paradise Lost as a novel. In: *Luminarium: anthology of English Literature*. Disponível em: <<http://www.luminarium.org/sevenlit/milton/miltonessay.htm>>. Acesso em: 18 dez. 2012.

MORGAN, Thais E. Is There an Intertext in this Text? Literary and Interdisciplinary Approaches to Intertextuality, *apud* LANDWEHR, Margarete. Introduction: Literature and the visual arts; questions of influence and intertextuality. *College Literature*, West Chester, v. 29, Issue 3, p. 1-40, Summer, 2002.

NEHRU, Jawahardal. The Economic Background of India: The Two Englands. In: _____. *The Discovery of India*. New Delhi: np, 1981.

NESTROVSKI, Arthur. *Ironias da modernidade*. São Paulo: Ática, 1996.

PARAM, Charles. Jealousy in the novels of Machado de Assis. *Hispania*, Los Angeles/CA, v. 53, n. 2, p. 198-206, 1970.

PARKER, William R. *Milton: A Biography*. 2 vols. 2nd ed. rev. Gordon Campbell, Ed. Oxford: Clarendon Press, 1968.

PASSOS, José Luiz. Othello and Hugo in Machado de Assis. In: KLEIMAN, Bernice W.; SANTOS, Rick J. (eds.). *Latin American Shakespeares*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2005. p. 166-182.

PAULSON, Ronald. *Don Quixote in England: the aesthetics of laughter*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1998.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis*. 2. ed. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1939.

PEREIRA, Maria A.; SÁ, Luiz F. (Orgs.). *Jacques Derrida: atos de leitura, Literatura e democracia*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Linha Ed. Tela e o Texto, 2009.

PÉREZ, Renard. Esboço biográfico: Machado de Assis e a sua circunstância. In: ASSIS, Machado. *Obra Completa*. V. I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986, p. 67-92.

PLATÃO. *Diálogos*. Traduções por José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Costa. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

PLÍNIO. *Naturalis Historiæ*. Tradução para o inglês disponível em: <<http://penelope.uchicago.edu/holland/index.html>>. Acesso em: 12 dez. 2011.

PUJOL, Alfredo. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1934.

RAPAPORT, H. *Milton and the postmodern*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1983.

RENZA, Louis A. Influence. In: LENTRICCHIA, Frank; MCLAUGHLIN, Thomas (Eds). *Critical Terms for Literary Study*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995. 186–202.

RICKS, Christopher. *Milton's grand style*. Oxford: Oxford University Press, 1964.

RIEDEL, Dirce Côrtes. *Metáfora: o espelho de Machado de Assis*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1979.

RIVKIN, John; RYAN, Michael. *Literary theory: an anthology*. Oxford: Blackwell, 2000.

ROCHA, João Cezar de Castro. *The author as plagiarist – the case of Machado de Assis*. Massachusetts: University of Massachusetts Press, 2006.

ROMERO, Sílvio. *Machado de Assis – Estudo comparativo de Literatura Brasileira*. Campinas: Editora Unicamp, 1992.

_____. *História da literatura brasileira*. 5ª ed. Organizada e prefaciada por Nelson Romero. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954, v. 5, p. 1617-1638.

ROUANET, Sergio Paulo. *Machado de Assis e a subjetividade shandeana*. Oxford: Centre for Brazilian Studies, 2005.

RUMRICH, John. Uninventing Milton. *Modern Philology*, Chicago/Ill, v. 87, n.3, aug. 1990.

SÁ, L. F. F. Intertextualidade e Influência em “Destinerrance”. In: PEREIRA, Maria Antonieta Pereira; SÁ, Luiz Fernando Ferreira (org.). *Jacques Derrida: Atos de Leitura, Literatura e Democracia*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Linha Ed. Tela e o Texto, 2009, p. 119-125.

_____. *Paraíso Perdido em contracena: uma conversa pós-colonial*. 2001. 222 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001.

SÁ, L. F. F.; MANSUR, M. P.. Acts of Literature. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 19, p. 9-20, 2009.

_____. As cegueiras de John Milton e Jacques Derrida. *Cadernos de Semiótica Aplicada – CASA*, Araraquara, v. 7, p. 1-17, jul. 2009.

_____. Influência em “Destinerrance”: Machado de Assis leitor de John Milton. *O Eixo e A Roda*, Belo Horizonte, v.16, p. 1-16, jan./jun. 2008a.

_____. Quem Conta um Conto: Machado de Assis Leitor de John Milton. In: SEMINÁRIO MACHADO DE ASSIS, I, 2008, Rio de Janeiro. *Machado de Assis: novas perspectivas sobre a obra e o autor, no centenário de sua morte*. Rio de Janeiro: UERJ, 2008b (ISBN – 978-85-60559-04-6).

_____. John Milton's Presence in the Making of Machado de Assis's *Dom Casmurro*. In: INTERNATIONAL MILTON SYMPOSIUM, 9th, 2008, London. *Proceedings...* London: Institute of English Studies, 2008c, p.100-101. Abstract.

_____. Milton, Rushdie, Derrida: a theory of influence. In: INTERNATIONAL MILTON SYMPOSIUM, 9th, 2008, London. *Proceedings...* London: Institute of English Studies, 2008d, p. 116-116. Abstract.

SAMUEL, Irene. *Plato and Milton*. Ithaca: Cornell University Press, 1965.

SARAMAGO, José. “Machado de Assis”. Traduzido por Robert Patrick Newcomb. In: ROCHA, João César: *The author as a plagiarist – the case of Machado de Assis*. New Bedford, MA: University of Massachusetts Press, 2006.

SCHOENTJES, Pierre. *La Poética de la Ironía*. Madrid: Cátedra, 2003.

SCHWARZ, Roberto. “Martinha vs Lucrecia”. In: Benedito Antunes e Sérgio Motta (orgs.): *Machado de Assis e a crítica internacional*. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

_____. *A Master on the periphery of capitalism*. Tradução e introdução por John Gledson. Durham: Duke UP, 2001.

_____. *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Misplaced ideas*. Essays on Brazilian culture. Ed. e introdução por John Gledson. London: Verso, 1992.

_____. *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1981.

SCHWARTZ, Regina. From shadowy types to shadowy types: the unendings of Paradise Lost. In: SIMMONDS, J.D. (Ed.). *Milton Studies*, Pittsburgh, v. 24, p. 123-139, 1988.

SCHLEGEL, Friedrich. Philosophische Lehrjahre 1796-1806 *apud* SOUZA, Ronaldo de Melo. Introdução à poética da ironia. In: *Revista Linha de Pesquisa*, Rio de Janeiro, v.1, n. 1, p. 27-48, out. 2000.

SECCHIN, Antonio; ALMEIDA, José Maurício; SOUZA, Ronaldo de Melo e (orgs.). *Machado de Assis: uma revisão*. Rio de Janeiro: In-Folio, 1998.

SENNA, Marta de. Introdução. In: ASSIS, Machado. *Histórias sem data*. Ed. Preparada por Marta de Senna. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *O olhar obliquo do Bruxo: ensaios em torno de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

SHAKESPEARE, William. *The Complete Works*. New York: Gramercy Books, 1975.

SHAWCROSS, John. John Milton and His Spanish and Portuguese Presence. *Milton Quarterly*, Malden/MA, v. 32, n. 2, p. 41-52, May 1998.

_____. *John Milton and Influence: presence in literature, history and culture*. Pittsburgh: Duquesne University Press, 1991.

_____. *Milton: a bibliography for the years 1624-1700*. Binghamton: Medieval & Renaissance Texts & Studies (MRTS), 1984.

SHELLEY, P. *Defence of Poetry*. [s.l.]: [s.n.], 1819. Edição disponível em <<http://www.fordham.edu/halsall/mod/shelley-poetry.asp>>. Acesso em 30 dez. 2012.

SHOAF, R. A. *Milton, poet of duality*. Gainesville: University of Florida Press, 1993.

SIEGEL, Carol. "The Madness Outside Gender: Travels with Don Quixote and Saint Foucault". In: *Rhizomes*, n. 01, Fall 2000.

SILVA, Ana Paula. Góngora: gênero demonstrativo e a tópica da morte. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE LA ASOCIACIÓN BRASILEÑA DE HISPANISTAS, I, 2008, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008, p. 208-216. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/espanhol/Anais/anais_paginas_%200-502/G%F3ngora.pdf>. Acesso em: 05/03/2012.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*. 4.ed., Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1964.

SOUZA, Eneida Maria. O espaço nômade do saber. In: *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

SOUZA, Ronalds de Melo. *Ensaaios de poética e hermenêutica*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2010.

_____. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.

_____. Introdução à poética da ironia. In: *Revista Linha de Pesquisa*, Rio de Janeiro, v.1, n. 1, p. 27-48, out. 2000.

SPIVAK. Translator's preface. In: DERRIDA, J. *Of Grammatology*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1976. p. XIV.

SÜSSEKIND, Flora. Machado de Assis e a musa mecânica. In: _____. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

THORPE, James; (Ed.). *Milton Criticism: selections from four centuries*. New York: Octagon Books, 1966.

TILLYARD, E. M. W. *Milton*. London: Chatto & Windus, 1966.

_____. *The Miltonic setting: past & present*. London: Chatto & Windus, 1961.

TOURNU, C.; MANSUR, M. P.. Milton and Derrida: Deconstructing Milton's Paradise Lost Through a. In: TOURNU, Christophe (Org.). *Milton in France*. 1 ed. Bern: Peter Lang, 2008, p. 317-327.

VASCONCELOS, S. G. T. Hamlet the Brazilian way (Machado, reader of Shakespeare). *Portuguese literary & cultural studies*, North Dartmouth/ MA, v. 13/14, p. 129-138, 2005.

VILAR, Bluma Waddington. *Escrita e leitura: citação e autobiografia em Murilo Mendes e Machado de Assis*. 2001. Tese (Doutorado). Faculdade de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

WEBER, João. *A Nação e o Paraíso: A Construção da Nacionalidade na historiografia literária brasileira*. Florianópolis: Ed. UFSC, 1997.

WELLEK, René. A crise da Literatura Comparada. In: CARVALHAL, T.; COUTINHO, E. *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

WERKEMA, Andréa Sirihal. Entretextos: Borges e Machado de Assis. *O Eixo e A Roda*, Belo Horizonte, v. 9/10, p. 167-177, 2003/2004.