

Relações intertextuais entre narrativas machadianas

Profa. Dra. Valdira Meira Cardoso se Souza¹ (UESB)

Resumo:

A proposta deste trabalho consiste em analisar relações intertextuais presentes em narrativas literárias de Machado de Assis, a saber: “Memórias Póstumas de Brás Cubas,” “Cantigas de esponsais” e “Um homem célebre”. Verificamos que os protagonistas dos textos mencionados nutrem uma idéia fixa de glória e, para atingi-la, empregam várias estratégias: Brás Cubas, de romance homônimo, empenha-se na escritura de um livro, de uma obra original; as personagens dos contos, Romão (“Cantigas esponsais”) e Pestana (“Um homem célebre”) tentam elaborar composições musical que sejam inéditas. Assim, as conexões entre as referidas narrativas concentram-se na busca da “nomeada” e da glória pelas personagens. Esta proposta está fundamentada nos estudos desenvolvidos por Julia Kristeva, Mikhail Bakhtin e Gérard Genette acerca das relações intertextuais e dialógicas entre textos.

Palavras-chave: narrativa ficcional intertextualidade, Machado de Assis, personagem, “sede de nomeada.”

Introdução

O tema da “nomeada” motivou de forma especial Machado de Assis e aparece inúmeras vezes em suas narrativas, sempre relacionado à obsessão das personagens que desejam a fama. O referido tema será o elemento de identificação das relações intertextuais entre narrativas machadianas. Para este estudo optamos pelo emprego do termo **intertextualidade** com base nas noções desenvolvidas por Claude Simon (1975), ao classificar como **intertextualidade geral** as relações entre textos de autores diferentes e **intertextualidade restrita** as relações entre textos do mesmo autor. Ao tratar de relações intertextuais, reportamos ainda ao conceito de intertextualidade desenvolvido por Julia Kristeva, dando continuidade aos estudos realizados por Mikhail Bakhtin, que caracteriza o romance moderno como dialógico — um texto no qual as diversas vozes da sociedade estão presentes e se entrecruzam, relativizando o poder de uma única voz condutora. Para o autor, “as relações dialógicas são um fenômeno quase universal, que penetram toda a linguagem humana e todas as relações e manifestações da vida humana [...]” (BAKHTIN, 1981, p.34). Para Bakhtin, as noções de intertextualidade e dialogismo fazem parte do mesmo plano:

[...]. A intertextualidade designa, para Bakhtin, o diálogo entre os textos no sentido amplo: é o conjunto social considerado como um conjunto textual segundo uma expressão de Kristeva. A intertextualidade está pois calcada naquilo que Bakhtin chama de dialogismo, isto é, as relações que todo enunciado mantém com outros enunciados. (apud COMPAGNON, 2001, p. 111).

Para J. Kristeva todo texto traz marcas de outro texto pela transformação de elementos incorporados:

Todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla. (KRISTEVA, 1974, p.64).

Para essa autora, a questão das “fontes” deixa de interessar por elas mesmas, mas são importantes à medida que se possa verificar a maneira pela qual foram absorvidas e transformadas. Em Machado de Assis, o tema do “amor da glória” está presente em vários textos, sendo transformado e assimilado de acordo com as figuras/imagens trabalhadas pelo escritor.

1 Intertextualidade Literária

A crítica atual considera que todo texto remete, implícita ou explicitamente, a outros textos, processo chamado em geral de intertextualidade e que foi denominado de transtextualidade por Gérard Genette que, seguindo as trilhas de J. Kristeva distingue cinco tipos de relações transtextuais. A transtextualidade é definida pelo crítico como a “transcendência textual” do texto, ou seja, “*tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d’autres textes*”¹ (GENETTE, 1982, p.7). O primeiro tipo, explorado anteriormente por Julia Kristeva (1969), recebe a denominação de **intertextualidade**, vista pelo estudioso como uma relação de co-presença efetiva de um texto em um outro, a co-presença entre dois ou vários textos por meio da **citação**, do **plágio** e da **alusão**. A intertextualidade é assim definida por G. Genette:

*Il me semble aujourd’hui percevoir cinq types de relations transtextuelles, que j’énumérerai dans un ordre approximativement croissant d’abstraction, d’implication et de globalité. Le premier a été, voici quelques années, exploré par Julia Kristeva, sous le nom d’intertextualité, et cette nomination nous fournit évidemment notre paradigme terminologique, je le définis pour ma part, d’une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c’est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d’un texte dans un autre.*² (GENETTE, 1982, p.8).

Na obra de Machado de Assis podemos perceber a “co-presença de dois ou mais textos, a presença efetiva de um ou mais textos dentro de outro texto” de que fala G. Genette, uma vez que ocorre a reiteração do tema em várias narrativas. O tema da “nomeada” presente em *Memórias póstumas de Brás Cubas* será retomado em “Cantigas de esponsais” e “Um homem célebre.”

O segundo tipo de relação transtextual é considerado pelo crítico como **paratextualidade**, representada em uma obra pelo título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, preâmbulos, etc.; notas marginais, infrapaginais, terminais; epígrafes; ilustrações; vários outros tipos de sinais acessórios que cercam o texto. No caso machadiano, percebemos a alusão que o autor faz ao conto “Na arca — três capítulos inéditos do Gênesis,” no qual **assimila** e **transforma** o texto bíblico referente ao episódio que trata do dilúvio.

Já o terceiro tipo de relação transtextual é denominado por G. Genette de **metatextualidade**, definida como a relação de “comentário,” como uma relação crítica que une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo. Segundo G. Genette, a **metatextualidade** “*c’est, par excellence, la relation critique*.”³ (1982, p.13).

A **hipertextualidade** representa o quarto tipo na classificação de Genette e consiste na relação que une um texto B, denominado pelo crítico de **hipertexto**, a um texto anterior A, **hipotexto**, ao qual ele se transplanta de uma maneira diferente do comentário:

Cette dérivation peut être soit de l’ordre, descriptif et intellectuel, où un métatexte (disons telle page de la Poétique d’Aristote) “parle” d’un texte (Edipo Roi). Elle peut être d’un autre ordre, tel que B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A, dont il résulte au terme d’une opération que je qualifierai [...] de transformation e

¹ “[...] tudo o que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos.”

² “Quer me parecer hoje [...] perceber cinco tipos de relações intertextuais, que enumerarei numa ordem aproximadamente crescente de abstração, de implicação e de globalidade. O primeiro foi, há alguns anos, explorado por Julia Kristeva, sob o nome de intertextualidade, e esta nomeação nos fornece, evidentemente, nosso paradigma terminológico. Eu o defino, no que me concerne, de uma maneira indubitavelmente restritiva, como uma relação de co-presença efetiva de um texto em um outro.”

³ “É, por excelência, a relação crítica.”

*qu'en conséquence il évoque plus ou moins manifestement, sans nécessairement parler de lui et le citer.*⁴ (Genette, 1982, p.13).

Para G. Genette, o *hipertexto* constitui todo texto derivado de um texto anterior ou por transformação simples, direta, ou por transformação de forma indireta, por imitação. Não há obra literária que não evoque, de alguma forma, outra obra — todas as obras são **hipertextuais**.

O quinto tipo de tanstextualidade é a **arquitextualidade**, considerado pelo crítico como o mais abstrato e o mais implícito, cuja definição aproxima-se da literariedade da literatura, isto é, o conjunto das categorias gerais, ou transcendentais — incluindo tipos de discursos, modos de enunciação, gêneros literários, etc. — os quais tornam cada texto singular.

2 “Sede de nomeada:” Intertextualidade literária entre narrativas de Machado de Assis: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, “Cantigas de Esponsais” e “Um Homem Célebre.”

O diálogo identificado entre as narrativas machadianas mencionadas concretiza-se na atuação das personagens que buscam a “nomeada” como forma de perpetuação de seus nomes. Brás Cubas afirma muitas vezes que fora movido por uma “idéia fixa,” a obsessão de atingir a “nomeada,” conforme percebemos no capítulo “O emplasto:”

Com efeito, um dia de manhã, estando a passear na chácara, pendurou-se-me uma idéia no trapézio que eu tinha no cérebro [...].

Essa idéia era nada menos que a invenção de um medicamento sublime, um emplasto anti-hipocondríaco, destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade [...]. Agora, porém, que estou cá do outro lado da vida, posso confessar tudo: o que me influiu principalmente foi o gosto de ver impressas nos jornais, mostradores, folhetos, esquinas, e enfim nas caixinhas do remédio, estas três palavras: *Emplasto Brás Cubas*. Para que negá-lo? Eu tinha a paixão do arruído, do cartaz, do foguete de lágrimas[...]. Assim, a minha idéia trazia duas faces, como as medalhas, uma virada para o público, outra para mim. De um lado, filantropia e lucro; de outro lado, sede de nomeada. Digamos: — amor da glória. (ASSIS, 1997, v.1, 515, grifo do autor).

Brás Cubas emprega várias estratégias para alcançar a glória —a invenção do “emplasto,” a inserção na política, entre outras. Trataremos neste trabalho da proposta de escritura de um livro por Brás Cubas. A “sede de nomeada” de personagens machadianas que empregam o recurso de escrever um livro já estava em produções anteriores a *Memórias póstumas de Brás Cubas* como, por exemplo, no conto “Uma excursão milagrosa” (1866), narrativa reaproveitada de “O País das Quimeras” (1862); “Aurora sem dia” (1873) e “O programa.”

Identificamos relações intertextuais entre as narrativas selecionadas para este trabalho, uma vez que os protagonistas querem atingir a “nomeada” porque queriam “deixar algo de si na terra” (1997, v.2, p.388), desejavam ser famosos, ainda que fosse após a morte, porque nessas narrativas “a morte não se opõe ao gosto da nomeada” (LIMA, 1981, p.70-73). Assim, podemos afirmar que a

⁴ “Esta derivação pode ser seja da ordem, descritiva e intelectual, em que um metatexto (digamos tal página da *Poética* de Aristóteles) “fala” de um texto (*Édipo Rei*). Ela pode ser de uma outra ordem, tal que B não fale de modo algum de A, mas não poderia existir tal qual sem A, de que resulta ao término de uma operação que eu qualificaria, provisoriamente de novo, como *transformação*, e que, conseqüentemente, ele evoca mais ou menos manifestamente, sem necessariamente falar dele e citá-lo.”

⁵ Optamos por empregar o termo “emplasto”, tal qual aparece na edição da Nova Aguilar, 2007, utilizada em todo este trabalho. FACIOLI (2002, p.8) alude à terminologia “emplasto” empregada por Machado de Assis e explica que possui o mesmo significado de “emplastro”, ou seja, era colado ao corpo para atenuar dores musculares. O estudioso trata ainda da expressão “emplasto hipocondríaco” compreendendo-a como uma invenção de Brás Cubas e como uma “impostura de charlatão, ou como uma picaretagem, como se diria hoje.”

busca das personagens pela “nomeada” dialoga com o pensamento de Pascal: “A vaidade está tão fortemente ancorada no coração do homem que um soldado, um vagabundo, um cozinheiro, um carregador se gaba e quer ter os seus admiradores [...]” (2003, p.104). A personagem Pestana faz declarações que apontam seu desejo de obter fama universal:

Assim foram passando os anos, até 1885. A fama do Pestana dera-lhe definitivamente o primeiro lugar entre os compositores de polcas; mas o primeiro lugar da aldeia não contentava a este César, que continuava a preferir-lhe, não o segundo, mas o centésimo em Roma. (ASSIS, 1997, v.2, p.504).

O mestre Romão também era reconhecido por seu talento musical, mas desejava ser famoso tanto quanto os compositores que admirava:

É bom músico e bom homem [...]. Mestre Romão é o nome familiar; e dizer familiar e público era a mesma coisa em tal matéria e naquele tempo [...]. Quem não conhecia mestre Romão, com o seu ar circunspecto, olhos no chão, riso triste, e passo demorado? Tudo isso desaparecia à frente da orquestra; então a vida derramava-se por todo o corpo e todos os gestos do mestre. (ASSIS, 1997, v.2, p.386-7).

Brás Cubas busca a “nomeada” por meio da composição de um livro que considera original e superior a muitos existentes na literatura universal. *Memórias Póstumas de Brás Cubas* não é o único texto em que Machado de Assis propõe e realiza uma narrativa em processo de construção e, nessa perspectiva, podemos citar a obra *Dom Casmurro*. Nas *Memórias*, especialmente no capítulo “Vá de intermedio,” o narrador explicita o processo de composição das suas memórias:

Que há entre a vida e a morte? Uma curta ponte. Não obstante, se eu não compusesse este capítulo, padeceria o leitor um forte abalo, assaz danoso ao efeito do livro. Saltar de um retrato a um epitáfio, pode ser real e comum; o leitor, entretanto, não se refugia no livro, senão para escapar à vida. Não digo que este pensamento seja meu [...]. (ASSIS, 1997, v.1, p.620-21).

O romance machadiano indica a narração de um livro, cujo narrador faz referências ao seu estilo enquanto autor. O capítulo “O senão do livro” constitui um desses momentos em que Brás Cubas “avalia” sua produção e critica o leitor:

Começo a arrepender-me deste livre. 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... (ASSIS, 1997, v.1, p.583).

Em outros momentos da narrativa (no capítulo “O bibliômano”), o narrador retoma a discussão acerca das qualidades de seu escrito. Brás Cubas dá ao leitor a idéia de livro provisório:

Talvez suprima o capítulo anterior; entre outros motivos, há aí, nas últimas linhas, uma frase muito parecida com despropósito, e eu não quero dar pasto à crítica do futuro.

Olhai: daqui a setenta anos, um sujeito magro, amarelo, grisalho, que não ama outra coisa além de livros, inclina-se sobre a página anterior, a ver se lhe descobre o despropósito; lê, relê, treslê [...] e nada; não acha o despropósito. (ASSIS, 1997, v.1, p.584).

Abel B. Baptista analisa a solicitação do livro na ficção de Machado de Assis e afirma:

[...] Brás Cubas continua a escrever as suas memórias quer quando resiste à vontade de supressão, quer quando toma a decisão da supressão. Dir-se-á que o que efetivamente se suprime é quase nada, que o capítulo lá fica, no essencial para ser lido [...]. A verdade é que o capítulo se prolonga logo que e porque Brás Cubas afasta a hipótese de o suprimir, para imediatamente a seguir se interromper, quando o nosso autor decide suprimi-lo [...]. (BAPTISTA, 1998, p.101-102).

Ainda que o narrador sugira a possibilidade de suprimir alguns capítulos, efetivamente não o faz, antes, discute o processo de elaboração da obra, postura que aponta para o **metatexto**:

A conclusão, se há alguma no capítulo anterior, é que a opinião é uma boa solda das instituições domésticas. Não é impossível que eu desenvolva este pensamento, antes de acabar o livro; mas também não é impossível que o deixe como está. (ASSIS, v.1, 1997, p. 612).

Brás Cubas propõe a escritura de uma obra original já na abertura do romance:

Que Stendhal confessasse haver escrito um de seus livros para cem leitores, cousa é que admira e consterna. O que não admira, nem provavelmente consternará é se este outro livro não tiver os cem leitores de Stendhal, nem cinquenta, nem vinte, e quando muito, dez. [...] Trata-se, na verdade, de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo [...]. Acresce que a gente grave achará no livro umas aparências de puro romance, ao passo que a gente frívola não achará nele o seu romance usual [...].

Mas eu ainda espero angariar as simpatias da opinião, e o primeiro remédio é fugir a um prólogo explícito e longo [...].Consequentemente, evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas *Memórias*, trabalhadas cá no outro mundo [...]. (ASSIS, 1997, v.1, p.513, grifo do autor).

O protagonista deseja conquistar um público e, para tanto, chama a atenção do leitor para o estilo da obra: “[...] a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo” (ASSIS, 1997, v.1, p.513) e ainda: “que me conste, ainda ninguém relatou o seu próprio delírio; faço-o eu, e a ciência mo agradecerá” (ASSIS, 1996, p.520). O narrador pretende dar às suas *Memórias póstumas* um caráter de obra original:

Algun tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço; a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo. Moisés, que também contou a sua morte, não a pôs no intróito, mas no cabo: diferença radical entre este livro e o Pentateuco. (ASSIS, 1997, v.1, p.513).

O narrador emprega um procedimento discursivo para convencer o leitor da originalidade da obra ao estabelecer comparações entre as *Memórias póstumas* e o *Pentateuco*:

Também na prosa há um quê de falsete [...]. A intenção de mostrar superioridade é patente, ainda que inseparável da situação narrativa risível. Assim, prestígio e desprestígio estão juntos na empostação da linguagem, convivência que é de todos os momentos, e atrás da qual triunfa o narrador, que brilha sempre duas vezes, uma quando assinala os próprios méritos retóricos, outra, quando ri de seu caráter desfrutável [...]. (SCHWARZ, 1990, p.20).

O discurso do narrador revela ironia ao tratar de assuntos religiosos sem, no entanto, imprimir um tom de coisa séria. O tom do discurso de Brás Cubas difere da construção dos discursos em

“Cantigas de esponsais” e em “Um homem célebre” por ser proferido por um “defunto autor” porque a dimensão temporal é diferente — Brás Cubas não tem pressa em narrar:

[...] Consequentemente, evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas *Memórias*, trabalhadas cá no outro mundo [...]. A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus. (ASSIS, 1997, v.1, p.513, grifo do autor).

Brás Cubas compõe suas memórias enquanto narra — seu livro tem um começo: “Que Stendhal confessasse haver escrito um de seus livros para cem leitores” e tem um fim: “[...] Este último capítulo é todo de negativas. [...] — Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria” (ASSIS, 1997, p.639). A “sede de nomeada” identificada em *Memórias póstumas de Brás Cubas* transita para “Cantiga de esponsais” visto que o tema é assimilado e transformado pelo escritor. Uma transformação refere-se à condução da narrativa — no conto é feita por um narrador heterodiegético⁶, porque narra uma história à qual é estranho — o narrador não integra o universo diegético: “Imagine a leitora que está em 1813, na igreja do Carmo, ouvindo uma daquelas boas festas antigas, que eram todo o recreio público e toda a arte musical. Sabem o que é uma missa cantada [...]” (ASSIS, 1997, v.2, p.386). Já no romance o narrador é autodiegético⁷ posto que narra as suas próprias aventuras. Em “Cantiga de esponsais” o narrador apresenta a história em um nível extradiegético:

Ah! se mestre Romão pudesse *seria um grande compositor* [...]. Tinha a vocação íntima da música; trazia dentro de si muitas óperas e missas, um mundo de harmonias novas e originais, que não alcançava exprimir e pôr no papel. Esta era a causa única da tristeza de mestre Romão. Naturalmente o vulgo não atinava com ela; uns diziam isto, outros aquilo: doença, falta de dinheiro, algum desgosto antigo; mas a verdade é esta: — a causa da melancolia de mestre Romão era não poder compor, não possuir o meio de traduzir o que sentia. Não é que não rabiscasse muito papel e não interrogasse o cravo, durante horas; mas tudo lhe saía informe, sem idéia nem harmonia [...]. (ASSIS, 1997, v.2, p.387, grifo nosso).

Predomina na narrativa a focalização zero⁸ porque o narrador tem total conhecimento dos desejos e sentimentos da personagem, dos fatos, bem como revela seu controle na narrativa ao reproduzir a fala das personagens por meio do discurso transposto⁹. A transcrição acima aponta para a existência de relações intertextuais na descrição dos perfis psicológicos das personagens Brás Cubas

⁶ [...] Distinguir-se-ão, pois dois tipos de narrativas: uma de narrador ausente da história que conta [...], e outra de narrador presente como personagem na história que conta. Nomeio o primeiro tipo, por razões evidentes, *heterodiegético*, e o segundo *homodiegético*. (GENETTE, 1972, p.243-4, grifo nosso).

⁷ [...] A ausência é absoluta, mas a presença tem seus graus. Haverá, pois, pelo menos que distinguir no interior do tipo homodiegético duas variedades: uma em que o narrador é o herói da sua narrativa [...], e outra em que não desempenha senão um papel secundário, que acontece ser, por assim dizer sempre, um papel de observador e de testemunha [...]. Reservamos para a primeira variedade (que representa de alguma maneira o grau forte do *homodiegético*) o termo, que se impõe, de *autodiegético*. (GENETTE, 1972, p.244, grifo nosso).

⁸Na categoria *modo G*. Genette considera três variantes de focalização — **zero**, **interna** e **externa**. A focalização **zero** é caracterizada pelo amplo conhecimento que o narrador possui a respeito dos sentimentos e pensamentos das personagens, bem como de seus desejos mais íntimos. Podemos afirmar que a capacidade de conhecimento do narrador é ilimitada. A focalização **interna** diz respeito à instituição do ponto de vista de uma personagem inserida na ficção, sujeito da focalização que pode ser um narrador do tipo eu-testemunha ou eu-protagonista. Já na focalização **externa** a história é contada a partir do ponto de vista do narrador, que busca a objetividade. (GENETTE, 1972, p.184).

⁹ Ao tratar da questão da *distância*, destacando a narrativa que focaliza a fala das personagens, Genette distingue três estados do discurso: o discurso *narrativizado*, o *transposto* e o *mimético*. No discurso *narrativizado* há uma *distância* maior entre personagem e leitor em decorrência da supressão do diálogo. No discurso *transposto* o narrador transmite o que disse a personagem em discurso indireto livre. O discurso *mimético* é “a forma mais mimética [...] em que o narrador finge ceder literalmente a palavra à sua personagem” (GENETTE, 1972, p.170). Neste último caso, ocorre maior proximidade entre narrador e personagem.

e Romão, marcados pela frustração: no caso de Romão, o narrador aponta a causa da melancolia do músico por não ter conseguido encontrar a nota musical que tanto buscou; Brás Cubas enquanto narrador de suas memórias confessa sua decepção com a vida: “Este último capítulo é todo de negativas. Não alcancei a celebridade do emplasto, não fui ministro, não fui califa, não conheci o casamento [...]” (ASSIS, 1997, v.1, p.639). O estado psicológico dos protagonistas é semelhante. Os resultados frustrados das experiências também aproximam essas personagens. Romão vive um grande conflito que se estabelece entre os sentimentos interiores e a expressão por meio da música, ou seja, não conseguia compor o canto esponsálico que lhe daria a fama. Brás Cubas confessa: “[...] se a idéia do emplasto me tem aparecido nesse tempo, quem sabe? Não teria morrido logo e estaria célebre. Mas o emplasto não veio” (ASSIS, 1997, v.1, p.617). A respeito do mestre Romão, o narrador afirma:

Em músicas! justamente esta palavra do médico deu ao mestre um pensamento. Logo que ficou só, com o escravo, abriu a gaveta onde guardava desde 1779 o canto esponsálico começado. Releu essas notas arrancadas a custo, e não concluídas. E então teve uma idéia singular: — rematar a obra agora, fosse como fosse; **qualquer coisa servia, uma vez que deixasse um pouco de alma na terra.** (ASSIS, 1997, v.2, p.388, grifo nosso).

A transcrição acima revela que Romão não estava preocupado com o caráter qualitativo de sua composição, queria a glória. Porém, sendo marcado pela esterilidade física, tal qual o foi Brás Cubas, Romão foi marcado pela esterilidade no âmbito artístico no que se refere a uma produção original. O músico revela o desejo de perpetuar seu nome: “— Quem sabe? Em 1880, talvez se toque isto, e se conte que um mestre Romão...” (ASSIS, 1997, v.2, p.388). Identificamos um diálogo entre o texto machadiano e as reflexões de Pascal acerca da vaidade e do desejo de glória do homem. O filósofo afirma: “Somos tão presunçosos que desejaríamos ser conhecidos por toda a Terra, e mesmo por aqueles que existirem quando já não formos deste mundo [...]” (2003, p.104). Os sentimentos de Romão passam por essa linha do pensamento pascalino:

O princípio do canto rematava em um certo *lá*; este *lá*, que lhe caía bem no lugar, era a nota derradeiramente escrita. [...] Pela janela viu na janela dos fundos de outra casa dous casadinhos de oito dias, debruçados, com os braços por cima dos ombros, e duas mãos presas. Mestre Romão sorriu com tristeza.

— Aqueles chegam, disse ele, eu saio. Comporei ao menos este canto que eles poderão tocar... (ASSIS, 1997, v.2, p.388, grifo do autor).

A frustração do músico no final da vida assemelha-se ao estado psicológico de Brás Cubas: “morri de uma pneumonia; mas se lhe disser que foi menos a pneumonia, do que uma idéia grandiosa e útil, a causa da minha morte, é possível que o leitor me não creia, e todavia é verdade. Vou expor-lhe sumariamente o caso [...]” (ASSIS, 1997, p.514). As causas da morte de Brás Cubas e de Romão são análogas. A confissão de Brás Cubas revela sua decepção: “[...] Tantos sonhos, meu caro Borba, tantos sonhos, e não sou nada [...]” (ASSIS, 1997, v.1, p.628). Quanto a Romão, o narrador afirma: “[...] o mestre ouviu-a com tristeza, abanou a cabeça, e à noite expirou” (ASSIS, 1997, v.2, p.390). A busca do mestre pela nota musical pode representar uma busca mais ampla — ele buscava o sentido da própria vida. Essa busca representa uma metáfora: pode significar a busca da perfeição artística e da “nomeada.” Situação semelhante ocorre com Pestana, personagem de “Um homem célebre” que também busca a “nomeada” por meio de uma composição musical. Essa narrativa apresenta algumas relações intertextuais com “Cantiga de esponsais,” visto que em ambas o recurso empregado para se atingir a “nomeada” é a música. “Um homem célebre” (1896) parece ser a reescrita de “Cantigas de esponsais” (1883). Em estilo que aponta para o **palimpsesto**, Machado de Assis elabora um segundo texto inserindo marcas que aproximam as duas narrativas:

Veio o café; Pestana engoliu a primeira xícara, e sentou-se ao piano. Olhou para o retrato de Beethoven, Bach, Shumann [...].

Entre meia-noite e uma hora, Pestana pouco mais fez que estar à janela e olhar para as estrelas, entrar e olhar para os retratos. De quando em quando ia ao piano, e, de pé, dava uns golpes soltos no teclado, como se procurasse algum pensamento, mas o pensamento não aparecia [...]. Por que não faria ele uma só que fosse daquelas páginas imortais?

Às vezes, como que ia surgir das profundezas do inconsciente uma aurora de idéia; ele corria ao piano, para aventá-la inteira, traduzi-la, em sons, mas era em vão; a idéia esvaía-se. Outras vezes, sentado, ao piano, deixava os dedos correrem, à ventura, a ver se as fantasias brotavam deles, como dos de Mozart; mas nada, nada, a inspiração não vinha [...]. (ASSIS, 1997, v.2, p.499).

Embora Pestana não tenha conseguido a composição de uma música clássica, usufrui o prazer da fama com a popularidade que alcançara com as polcas: “[...] mas não tardou que compusesse outra, e a **comichão da publicidade** levou-o a imprimir as duas [...]” (ASSIS, 1997, v.1, p.500, grifo nosso). Brás Cubas também manifesta a “sede de nomeada” empregando termos que expressam a mesma obsessão nutrida por Pestana: “[...] para que negá-lo? Eu tinha a **paixão do arruído, do cartaz, do foguete de lágrimas** [...]” (ASSIS, 1997, v.2, p.515). Notemos que os trechos em destaque apontam para o mesmo significado, o desejo que as personagens têm de obter glória. As transcrições acima também revelam a intertextualidade estabelecida, não apenas entre as narrativas literárias, mas entre os textos machadianos e as reflexões de Matias Aires por meio do recurso da alusão: “Há porém na vaidade a diferença, que tudo o que se faz por vaidade, queremos que se veja, que se diga e que se saiba; então é **fortuna a publicidade**, se é que nos parece que o mundo inteiro não basta para testemunha (AIRES apud BOSI, 1999, p.210, grifo nosso). O valor que as personagens dão à publicidade aproxima-se da idéia expressa nas reflexões do filósofo.

Da mesma forma que o mestre Romão (“Cantiga de esponsais”), Pestana (“Um homem célebre”) vive em busca da inspiração que traria a fama. Ambos não encontram a forma musical de traduzir idéias e sentimentos e morrem insatisfeitos. As tentativas de Pestana aparecem expressas na voz do narrador heterodiegético, posto que não integra a história que narra:

Vexado e enfasiado, Pestana arremeteu contra aquela que o viera consolar tantas vezes, musa de olhos marotos e gestos arredondados, fácil e graciosa. E aí voltaram as náuseas de si mesmo, o ódio a quem lhe pedia a nova polca da moda, e juntamente o esforço de compor alguma cousa ao sabor clássico, uma página que fosse, uma só, mas tal que pudesse ser encadernada entre Bach e Schumann. Vão estudo, inútil esforço. Mergulhava naquele Jordão sem sair batizado. (ASSIS, 1997, v.2, p.500).

A “idéia fixa” de Pestana em ter uma composição clássica “encadernada entre Bach e Shumann” expressa o desejo de se tornar tão famoso quanto os compositores que admira:

Assim foram passando os anos, até 1885. A fama do Pestana dera-lhe definitivamente o primeiro lugar entre os compositores de polcas; mas o primeiro lugar da aldeia não contentava a este César, que continuava a preferir-lhe, não o segundo, mas o centésimo em Roma.

Naquele ano, apanhou uma febre de nada, que em poucos dias cresceu, até virar pernicioso [...].

Foi a única pilhéria que disse em toda a vida, e era tempo, porque expirou na madrugada seguinte, às quatro horas e cinco minutos, bem com os homens e mal consigo mesmo. (ASSIS, 1997, v.2, 504).

Diante do estado psicológico de Pestana no final da vida, a questão que se coloca transcende a um simples desejo de glória, porque mesmo conseguindo a fama, morre infeliz. A declaração do

narrador no desfecho do conto revela a complexidade da alma de Pestana que morre “bem com os homens e mal consigo mesmo,” o que sugere a frustração da personagem. Compreendemos a angústia de Pestana ao analisar a música brasileira (a polca) no século XIX:

A segunda metade do século XIX foi um período muito importante na formação de nossa identidade musical [...].

Nessa época, o Rio de Janeiro tinha 300.000 habitantes, a metade composta por escravos. Havia uma separação nítida entre as classes sociais que se refletia nas músicas mais populares para cada uma delas. (BRANCO, 2004, p.121-2).

O sucesso obtido com a “polca”¹⁰ não satisfazia a vaidade de Pestana. Romão, Pestana e Brás Cubas morreram sem atingir a fama. Brás Cubas confessa: “Tantos sonhos, meu caro Borba, tantos sonhos, e não sou nada. (ASSIS, 1997, v.1, p.628). Nesse discurso evidenciamos o niilismo que dialoga com outros textos machadianos. Percebemos uma aproximação entre a confissão de Brás Cubas e a declaração do narrador de “Cantigas de esponsais” no que diz respeito ao estado psicológico de Romão: “Não é que não rabiscasse muito papel e não interrogasse o cravo, durante horas; mas tudo lhe saía informe, sem idéia nem harmonia. Nos últimos tempos tinha até vergonha da vizinhança, e não tentava mais nada” (ASSIS, 1997, v.2, p.387). Ambos temem a opinião pública da mesma maneira que temem a permanência na obscuridade.

Conclusão

Retomando o processo de busca da “nomeada” por Romão, Pestana e Brás Cubas, percebemos que o primeiro com 65 anos, pode ser considerado sujeito velho, no contexto do século XIX; o segundo com 45 anos é envolvido em um desânimo decorrente da frustração de não conseguir compor músicas clássicas, entregando-se a um processo de velhice psicológica; Brás Cubas — um “defunto-autor.” Tomando por base a idéia de que Machado de Assis é um ficcionista que apresenta uma visão trágica da existência humana e concebe o tempo em seu aspecto destruidor diante da fragilidade das coisas, percebemos uma alusão que Machado faz em relação à sua concepção do fluir do tempo, que se encontra no romance *Esau e Jacó*: “o tempo é um rato roedor das cousas, que as diminui ou altera no sentido de lhes dar outro aspecto” (ASSIS, 1997, v.1, p.976). Assim, podemos entender a urgência das personagens machadianas em alcançar a “nomeada,” sobretudo porque estavam doentes e no final da vida (Pestana e Romão).

Nas narrativas aqui apresentadas percebemos a discussão que Machado de Assis proporciona por meio dos narradores instituídos, em relação ao grande conflito do homem com a vida e a insatisfação das personagens com a obscuridade. Dois sujeitos que adoecem em virtude da obsessão pela fama, que têm pressa em se tornar célebres, porque o tempo os consome sem que alcancem “a nomeada;” outra personagem, um defunto autor que narra sua vida refletindo acerca da razão da existência, porque ao analisar sua trajetória conclui que “nada conduz a nada. Para que viver? [...]. E a falta de sentido da vida dá a vontade de se debruçar sobre o abismo do Inexplicável” (PEREIRA, 1939, p.222). As três personagens atuam numa atmosfera de desilusão e decepção com tudo que alcançou, ou seja, “nada.”

¹⁰ Em 1840, a polca, vinda da Alemanha, chegou ao Brasil, tornando-se muito popular. Devido ao seu grande sucesso, os compositores brasileiros começaram a compor polcas também. Foi ainda o ano do primeiro carnaval à moda da Europa com máscaras.

A polca, que no início era tocada somente no piano e em pequenas formações começou a se popularizar, adentrando na população pobre, que não tinha piano, mas violão, flauta, cavaquinho e pandeiro. Esses conjuntos se chamavam chorões. (BRANCO, 2004, p.122).

Referências Bibliográficas

- ASSIS, Machado de. *Obra completa*. v.1; 2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 3. ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BAPTISTA, Abel Barros. *Autobiografias*: solicitação do livro na ficção e na ficção de Machado de Assis. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.
- BRANCO, Leniza Castello [et al]. "Machado de Assis e a música". In: *Machado de Assis no espelho: o bruxo do Cosme Velho*. São Paulo: Alameda, 2004.
- BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cloenice B. P. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando C. Martins. Lisboa: Arcádia, 1972.
- _____. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia H. F. Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. "A produtividade dita do texto". In: Vários. *Literatura e Semiologia*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- LIMA, Luís Costa. "A reflexão ficcional machadiana". In: *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.
- PASCAL, Blaise. *Pensamentos*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- PASSOS, Gilberto Pinheiro. *A poética do legado: presença francesa em Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Annablume, 1996.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *Estudo crítico e biográfico*. 2. ed. São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, Porto Alegre: Cia Ed. Nacional, 1939.
- SCHWARTZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 4. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1992.
- SIMON, Claude. *Coloquio de Ceryse* diigido por Jean Ricardou, Paris, Union générale d'éditions, coll. 10/18, 1975.

¹ **Valdira Meira Cardoso de SOUZA, Profa. Dra.**
Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB)
wal.uesb.2006@hotmail.com