

Afrodite nos Trópicos: a reescrita da cultura clássica no romance *A mão e a luva*, de Machado de Assis

Edson Ferreira Martins*

RESUMO: No presente trabalho, por meio da releitura de elementos da cultura greco-romana inseridos por Machado de Assis em seu romance *A mão e a luva*, pretendo discutir a recepção da cultura clássica no projeto literário machadiano, indagando sobre as funções a que se presta a incorporação dessa camada intertextual (BAKHTIN, 2002) nos escritos do romancista brasileiro, a par do que preconizava o próprio Machado na *persona* de um outro eu: a do crítico literário, atento às transformações sociais e estéticas do Brasil oitocentista. Desse processo, resulta a utilização sistemática das citações aos elementos da cultura clássica para a caracterização psicológica dos personagens delineados pelo autor.

Palavras-chave: cultura clássica; recepção; dialogismo; mito; Machado de Assis.

ABSTRACT: In this current study, through a second reading of elements of the Greco-Roman culture inserted by Machado de Assis in his novel *A mão e a luva*, I intend to discuss the reception of classical culture on the Machadian literary project, questioning over the tasks that the incorporation of this intertextual layer works (BAKHTIN, 2002) on the writings of the Brazilian novelist, considering what himself predicted through the *persona* of another self: the literary critic, aware to the social and aesthetical transformations of the nineteenth-century Brazil. From this process results the systemic use of quotes to the elements of the classical culture for the psychological portrayal of the characters outlined by the author.

Keywords: classical culture; reception; dialogism; myth; Machado de Assis.

O legado greco-romano

Do conjunto de civilizações que habitaram o Mediterrâneo na Antiguidade, destacam-se – quer pela produção de bens materiais e imateriais que lhes foi inerente no

* Doutor em Linguística Histórica na Universidade de Évora, Portugal; Professor Adjunto da Universidade Federal de Viçosa; coordenador no DLA/UFV no projeto de pesquisa "Reminiscências da Cultura Clássica na obra de Machado de Assis".

passado, quer pela transmissão desses bens ao mundo ocidental – as civilizações grega e romana. No que se refere à civilização helênica, o pensamento grego, com sua busca incessante por princípios e fundamentos que criassem um ponto de vista lógico-explicativo sobre a natureza e sua problematização acerca dos fatos político-históricos que circundavam a vida dos cidadãos, terminou por se constituir em um marco indelével para o desenvolvimento do *modus cogitandi* de seus próprios colonizadores, os romanos, de maneira que, a partir de um certo momento, esse legado passará a ser não mais genuinamente grego, nem propriamente romano, mas greco-romano (PEREIRA, 2002, 2006).

Com relação à contribuição grega para a construção desse legado híbrido greco-romano, que se deu lentamente através de séculos, entre outros fatos culturais, devemos salientar o cultivo das ciências, da filosofia, das artes em geral e, particularmente, de uma literatura das mais antigas da Europa, da qual derivaram praticamente todos os gêneros literários cultivados ainda hoje no Ocidente, entre eles, a poesia épica, a poesia lírica, a tragédia, a comédia, o romance, a oratória, a fábula e a sátira (LESKY, 1995).

Não menos importante será a contribuição dos romanos, que assimilaram a cultura grega, modificando-a ao gosto de seu pragmatismo imperialista, e transmitindo-a ao vasto território geográfico e cultural do mundo antigo, submetido às armas e às letras romanas. Refletindo sobre a importância da civilização romana para a formação do mundo ocidental, Pierre Grimal observa que a história de Roma perpassa parte substancial do percurso cronológico que a História denomina *Antiguidade Clássica*, iluminando “com uma luz viva cerca de doze séculos da história da humanidade”. Para o classicista francês, mesmo após deixar de ser uma realidade política, com o fim do Império Romano do Ocidente, Roma torna-se um *mito* ao qual vão recorrer desde os reis bárbaros medievais até a figura de Napoleão, como também, mais recentemente, o fizeram diferentes líderes de regimes políticos totalitaristas do século XX. Mas seria uma leitura superficial pensar que o legado romano restringir-se-ia ao âmbito dos sistemas políticos, porquanto, para o autor, a cultura romana “se faz sentir, vigorosa e duradoura” também sob outros aspectos:

Esta acção sente-se em todos os domínios: espaços nacionais e políticos, estética e moral, valores de todos os tipos, sistema jurídico dos Estados, usos e costumes da vida quotidiana; nada do que nos rodeia seria o que é se Roma não tivesse existido. A própria vida religiosa conserva a marca

de Roma. Não foi no seio do Império que o cristianismo nasceu, conquistou as suas primeiras vitórias, formou a sua hierarquia e, em certa medida, amadureceu a sua doutrina? (GRIMAL, 2001, p. 11)

Na transmissão da cultura greco-romana, dos inícios do Medievo à Contemporaneidade, observamos movimentos ora de aproximação, ora de afastamento em relação aos valores estéticos e morais concebidos, em sentido lato, por aquelas civilizações, movimentos esses que, seja como for, configuram inelutavelmente um horizonte de ponto de encontro entre o passado remoto e o futuro em construção, se entendermos o clássico, conforme o fazem as diversas teorias da literatura, da semiótica ou da psicanálise, como

aquilo que sobrevive, ou, como se quiser, resiste a sucessivas visitas sem perder a capacidade de gerar novos e estimulantes sentidos, novas e inusitadas, surpreendentes e incômodas formas. Nesse sentido, longe de identificar-se apenas com a ideia de ‘cristalização’ de ‘obras’ e ‘autores’ consagrados demais para sofrerem ‘adulterações’ posteriores, poder-se-ia dizer que um clássico o é, justamente, porque se reinventa, foi uma e outra vez refeito na(s) cultura(s) pelos poetas e leitores, assume ares ‘transgressivos’ até, sem deixar de ser um ponto de referência para o estabelecimento de continuidade ou rupturas (BARBOSA, BRANDÃO e TREVIZAM, 2009, pp. 8-9).

No presente trabalho, por meio da leitura de elementos da cultura greco-romana inseridos por Machado de Assis em seu romance *A mão e a luva*, pretendo discutir a recepção da cultura clássica no projeto literário machadiano, indagando sobre as funções a que se presta a incorporação dessa camada intertextual (BAKHTIN, 2002) nos escritos do romancista (inter)nacional, a par do que preconizava o próprio Machado na *persona* de um outro eu: a do crítico literário, atento às transformações sociais e estéticas de seu tempo.

1. A história de uma mão e de uma luva ambiciosas

A obra selecionada para análise nesse trabalho¹ é *A mão e a luva*, de Machado de Assis, o segundo romance publicado pelo autor, em 1874 (*Ressurreição* surgira dois

¹ O texto ora publicado faz parte de um projeto maior (financiado pela FAPEMIG), que coordeno no DLA/UFV, dedicado à recepção da cultura clássica na obra machadiana. Iniciado em 2012, o projeto, em fase de desenvolvimento, busca analisar a reescrita de temas clássicos greco-romanos nas produções de Machado, considerando os diversos gêneros a que se dedicou o autor (romance, conto, poesia, teatro,

anos antes). Trata-se, portanto, de uma obra do chamado primeiro Machado (SCHWARZ, 2012), com um tipo de narrador que, se não contesta, em linhas gerais, a ordem social vigente no Brasil da segunda metade do século XIX, desde as primeiras produções ficcionais faz um esforço consciente para retratar as durezas vivenciadas pelos homens e mulheres de seu tempo. Tendo como pano de fundo um período de profundas mudanças políticas e econômicas na história do país, em que o capitalismo e o liberalismo começavam a sacudir os hábitos e os valores da tradicional sociedade latifundiária e escravagista brasileira, a narrativa machadiana se volta para a realidade circundante, privilegiando, ao gosto do Bruxo, a análise psicológica dos personagens.

O romance em questão gira em torno da heroína Guiomar, menina de origem simples, que perde a mãe e vai viver com a madrinha – uma baronesa – por quem é acolhida em substituição à filha natural, morta precocemente. Em uma sociedade em que não há mercado de trabalho, posto que realizado por escravos e escravas, a única chance de ascensão social de que Guiomar podia se valer era a proteção de alguém rico; era o caso de sua madrinha. Transitando, assim, entre dois meios sociais, tão distintos nos gostos e valores, Guiomar é delineada pelo narrador tendo como características fundamentais a beleza, a inteligência e a ambição, que, combinadas, vão render-lhe um dos objetos de desejo da vida burguesa: lucrar com um “bom” casamento, em termos econômicos. Por sua beleza, mais de uma vez Guiomar se destacará aos olhos masculinos, mas somente o último pretendente conseguirá ver nela algo além, comungando com ela o traço da ambição. Reduzir a composição da heroína a uma moça interesseira seria, entretanto, uma leitura superficial da obra, pois Machado objetivava construir a partir de Guiomar um perfil feminino da personagem tipicamente ambígua. As relações intertextuais estabelecidas entre os mitemas² greco-romanos e a heroína são provas desse propósito buscado pelo autor, como pretendo demonstrar mais adiante.

crônica, entre outros). Além do romance *A mão e luva*, o romance *Helena* e a coletânea dos *Contos Fluminenses* já tiveram relatórios de pesquisa concluídos. O romance *Ressurreição*, por sua vez, encontra-se nesse momento em fase de análise parcial, com resultados finais a serem publicados em março de 2016. Sobre a pesquisa tendo por corpus *A mão e a luva*, agradecemos particularmente à Fundação Arthur Bernardes pela concessão de bolsa no programa FUNARBIC (2012-2013), que possibilitou a implementação do projeto.

² Utilizo o conceito de *mitema* neste trabalho, conforme a proposta de Montesini (2010), no sentido de “parte mínima do mito”, que é selecionada por um enunciador a partir de várias narrativas interligadas a respeito de um determinado personagem mitológico. Para uma discussão mais detalhada do referido conceito, veja-se o trabalho de Claude Lévi-Strauss (1996), *O Cru e o Cozido*.

Na ordem cronológica da narrativa, Estêvão é o primeiro dos três pretendentes a desejá-la. Ele é um típico homem romântico, possuindo ainda sobre o nariz “os óculos cor-de-rosa de suas virginais ilusões” (ASSIS, 2006a, p. 200). Após o fim de um envolvimento amoroso com Guiomar, que o rechaça, Estêvão, sofrendo de amores, recorre sempre ao ombro do amigo Luís Alves. O antagonismo demonstrado através dos dois personagens é evidente desde a primeira página do livro, representando eles dois tipos de personalidade bastante divergentes: um, o homem iludido, pouco racional, ligado demasiadamente às suas emoções; outro, o homem que não age por impulso, perspicaz, ambicioso e extremamente racional.

Na tríade de pretendentes que querem ser a mão daquela luva, o segundo a cortejar Guiomar (mesmo que o faça de forma passiva, incentivado em princípio pela tia e pela governanta da casa) é Jorge, sobrinho da baronesa, e que conta, mais pelo comodismo familiar que pela destreza do rapaz, com o apoio da rica viúva para casar-se com a jovem. Jorge sabe que a união seria lucrativa para si: mais do que a paixão por Guiomar, ele possui interesse na herança da tia, visto que era um jovem sem maiores ou outras ganâncias e que vivia do dinheiro da família. A protagonista, em que pese não desejá-lo, vacila na recusa por mostrar-se observadora das afeições da madrinha, até que surge o terceiro pretendente. Essa terceira via, como estratégia narrativa, é importante, pois possibilitará a Machado desenvolver em Guiomar a manifestação e a concretização dos desejos particulares de ascensão social da mulher, conseguindo casar-se com quem quer, ao mesmo tempo em que, habilmente, não contraria a madrinha.

No desfecho do drama burguês, quis o irônico destino que o desafortunado Estêvão tivesse no amigo e confidente Luís Alves o seu arquirrival a arrebatar-lhe o coração da amada. Último a então demonstrar o interesse pela mão da jovem, Luís Alves, a despeito da paixão do amigo pela mulher que deseja, resolve-se por buscar também ele a união matrimonial com Guiomar. Como prenunciado acima, ele é um homem diferente dos outros dois, sobretudo por sua ambição, o que o possibilita, de forma determinante na trama, conquistar o interesse recíproco de Guiomar, que vê em Luís Alves alguém semelhante a si. É dessa confluência de espíritos ambiciosos que se alimenta o autor para compor o desfecho da narrativa, de forma bastante crua, quando o casal troca um “ósculo fraternal” em uma cena bastante alegórica para o chamado

casamento de interesses: “Ajustavam-se ambas [as duas ambições], como se aquela luva tivesse sido feita para aquela mão” (ASSIS, 2006a, p. 270).

A julgar pelas palavras do autor no primeiro prefácio da obra, o contraste dos personagens, que esboçamos até aqui, foi buscado por ele como “objeto principal” na composição do romance:

Esta novela, sujeita às urgências da publicação diária, saiu das mãos do autor capítulo a capítulo, sendo natural que a narração e o estilo padecessem com esse método de composição, um pouco fora dos hábitos do autor. Se a escrevera em outras condições, dera-lhe desenvolvimento maior, e algum colorido mais aos caracteres, – o de Guiomar, sobretudo – foi o meu objeto principal, se não exclusivo, servindo-me a ação apenas de tela em que lancei os contornos dos perfis. Incompletos embora, terão eles saído naturais e verdadeiros? (ASSIS, 2006a, p. 198).

Partindo dessa pista de constituição da narrativa, optei metodologicamente por observar a forma pela qual Machado relaciona os mitos greco-romanos ao “colorido” que pretende imprimir aos “caracteres” trabalhados por ele em *A mão e a luva*.

1.1. A reescrita dos clássicos greco-latinos no romance machadiano

Para a compreensão da reescrita que Machado promove dos clássicos greco-romanos, é fundamental recorrermos ao conceito de *dialogismo*, utilizado por Mikhail Bakhtin (2002), particularmente no capítulo *O discurso em Dostoiévski*, quando o teórico russo promove uma subcategorização dos tipos de discurso que ele encontra na prosa doistoeivskiana. Ao refletir sobre eles, principia por distinguir o discurso monológico do discurso dialógico. O primeiro é definido por ele como sendo o tipo de discurso que não oferece espaço para uma réplica; ainda que apresentando dois juízos com uma relação lógica entre si, tal relação não se configura como dialógica. Já no discurso dialógico, continua Bakhtin, dois juízos convergem sobre um mesmo objeto, um mesmo tema, transpassando assim discursos de outrem e possibilitando que um juízo expresse uma posição, um comentário sobre o outro, de maneira que ocorra uma interação entre eles. Há que se levar em conta, portanto, que a noção de dialogismo bakhtiniana amplia este conceito para além da mera interação entre enunciados de distintos indivíduos; para o crítico russo, qualquer enunciado carrega em si outros enunciados, que o perpassam dialogicamente. O resultado dessa noção dialógica de

linguagem é a produção de enunciados marcados por vozes polifônicas, quando o autor defende a posição de que não existe um discurso adâmico, puro: um membro de um grupo falante nunca encontra previamente a palavra como uma palavra neutra na língua, isenta das aspirações e avaliações de outros ou despovoada das vozes dos outros (BAKHTIN, 2002, p. 176). Donde conclui que o discurso monológico é inexistente nos enunciados de um indivíduo.

A produção dos romances machadianos apresenta inúmeros exemplos de apropriações de discursos alheios, sendo seus textos perpassados por múltiplas vozes, que, sob o crivo do narrador, são utilizadas para a manifestação dos discursos da paródia e da estilização. Como observa o próprio Bakhtin, ao comentar as possibilidades de ocorrência das relações dialógicas, elas são admissíveis em qualquer discurso em que haja uma posição interpretativa e “possíveis também com sua própria enunciação como um todo, com partes isoladas deste e com uma palavra isolada nele se de algum modo nós nos separamos dessas relações” (*op. cit.* p. 160). Conforme demonstramos adiante, Machado fará largo uso do recurso da referência às “partes isoladas” de textos, de que fala Bakhtin, ao lançar mão, de forma recorrente, do processo citacional em suas criações ficcionais.

1.1.1. Luís Alves, Estevão e Jorge ou a razão contra a emoção e a apatia

Para a caracterização dos personagens masculinos do romance, Machado recorre com frequência à citação de mitemas greco-romanos. O leitor novecentista – tantas vezes citado textualmente como parte importante do diálogo provocado pelo narrador machadiano – terá esbarrado com estes fragmentos de cultura clássica, desde a primeira página do folhetim original de *A mão e a luva*. De fato, já no início primeiro capítulo, quando Estêvão confessa a Luís Alves seu destempero quase bufão pelo fora que levava de Guiomar, assim lhe responde o amigo:

- MAS QUE PRETENDES fazer agora?
- Morrer.
- Morrer? Que ideia! Deixa-te disso, Estêvão. Não se morre por tão pouco...
- Morre-se. Quem não padece estas dores não as pode avaliar. O golpe foi profundo, e o meu coração é pusilânime; por mais aborrecível que pareça a ideia da morte, pior, muito pior do que ela, é a de viver. Ah! tu não sabes o que isto é?

- Sei: um namoro gorado...
- Luís!
- E se em cada caso de namoro gorado morresse um homem, tinha já diminuído muito o gênero humano, e Maltus perderia o latim (ASSIS, 2006a, p. 199).

O termo “latim” utilizado nesse contexto por Machado representa o discurso científico, aplicado a título de exemplo ao pensamento teórico do economista britânico Thomas Malthus (1766-1834). Língua das artes, da ciência e da Igreja Católica, o latim gozava do status de língua de prestígio na época de publicação do romance, inclusive nos meios escolares, onde era ensinada como língua estrangeira aos educandos brasileiros. Voltando o olhar para o romance, observe-se que, nesse caso, Machado utiliza uma intertextualidade implícita, já que não faz a citação do autor ou do texto onde terá colhido a referência, oriunda de um enunciador genérico. Além disso, podemos classificá-la como uma intertextualidade de semelhanças, porque temos, nesse caso, uma forma de estilização, que representa a forma de dialogismo que imita o discurso alheio de modo que este não seja ironizado ou parodiado. O mais importante, para a caracterização dos personagens, entretanto, é observar que a referência a Malthus, ao latim, é feita pela voz de Luís Alves. Não por acaso, poucas páginas adiante, na segunda vez em que cita um fato cultural relativo ao domínio greco-romano, mais uma vez Machado vai aplicá-lo ao *modus cogitandi* de Luís Alves em contraste bastante evidente com a forma romântica e caricatural com a qual o amigo Estêvão padece da desilusão amorosa que experimentava. Ao fim e ao cabo, o conselho do primeiro ao segundo é este, razão contra emoção:

- Pois quanto a mim, – disse Luís Alves ouvindo pela terceira vez a narração de tão cru desenlace; quanto a mim, obedecia-lhe pontualmente; esquecia-me disso e ia curar-me em cima dos compêndios; Direito Romano e Filosofia, não conheço remédio melhor para tais achaques (ASSIS, 2006a, p. 202).

Dessa forma, os compêndios de Direito Romano e Filosofia³ são apontados como a cura para o amor, na opinião de Luís Alves. Fontes de inspiração para a

³ Na obra *Direito Romano*, de José Carlos Alves (2002, p. 1), temos a seguinte definição: “Direito romano é o conjunto de normas que regeram a sociedade romana desde as origens (segundo a tradição, Roma foi fundada em 754 a.C.) até o ano 565 d.C., quando ocorreu a morte do imperador Justiniano”. O autor observa a importância dos estudos do Direito Romano no Brasil, visto que “dos 1807 artigos do

formação acadêmica dos jovens da elite brasileira novecentista, o caminho da carreira jurídica e o saber filosófico, ambos de matriz greco-romana, são citados por Machado como baluartes do racionalismo e da ambição que marcam a personalidade do jovem bacharel Luís Alves. Quando a Estevão, era, de outra parte, no extremo oposto do racionalismo tipificado em Luís Alves, um leitor ávido de Goethe e de seu perturbador *Os sofrimentos do jovem Werther...*

E não param por aí as citações de temas da cultura clássica feitas por Machado para a construção da oposição entre os tipos psicológicos de Estevão e Luís Alves. Em uma sequência de mitemas que aludem à *Iliada*, de Homero, a narrativa se desdobra em um rol de citações, dessa vez com ênfase na caracterização de Estevão. O lugar elegido por Machado para a construção dessa parte da narrativa é o teatro, repleto de gente, acontecimento social e cultural de grande relevo no Rio de Janeiro daquela época:

A corte divertia-se, apesar dos recentes estragos do cólera –; bailava-se, cantava-se, passeava-se, ia-se ao teatro. O Cassino abria os seus salões, como os abria o Clube, como os abria o Congresso, todos três fluminenses no nome e na alma. Eram os tempos homéricos do teatro lírico, a quadra memorável daquelas lutas e rivalidades renovadas em cada semestre, talvez por um excesso de ardor e entusiasmo, que o tempo diminuiu, ou transferiu, – Deus lhe perdoe, – a cousas de menor tomo (ASSIS, 2006a, p. 204).

A expressão “tempos homéricos do teatro lírico” requer atenção. Em princípio, ela poderia ser interpretada, ressemantizado aí o adjetivo “homérico”, no sentido de algo como “eram os tempos de uma época grandiosa para o teatro lírico”, um período em que todos frequentavam as óperas com suas atrizes belas e apaixonantes. Machado, porém, no mesmo trecho, linhas abaixo, cita em sequência três outras referências ao poema épico grego, cujos intertextos são reconhecíveis apenas pelo leitor de Homero. Juntos,

Código Civil Brasileiro 1445 têm raízes na cultura romana” (ALVES, 2002, p. 3). Assim como o Direito Romano, a Filosofia também possui suas origens na Antiguidade Clássica: “No sentido restrito atribuído à palavra na última parte do S. V a.C., “filosofia” significava o empenho em entender e ensinar a maneira de viver bem e sabiamente, que consistia em sustentar opiniões corretas a respeito de Deus, do mundo, do homem e da virtude. A filosofia combinava a religião, a moral e a metafísica. Atribui-se a Pitágoras o uso dessa palavra pela primeira vez nessa acepção, e esse foi o sentido em que provavelmente Sócrates e certamente Platão a usaram. [...] A primeira escola grega de filosofia foi a de Mileto, fundada por Tales, cujos principais sucessores foram Anaximandros e Anaximenes” (HARVEY, 1996, p. 235-236). Quanto à Filosofia romana, observa o mesmo autor: “A atenção dos romanos voltou-se pela primeira vez para as escolas gregas de filosofia por ocasião da visita, em 155 a.C., de uma embaixada mandada pelos atenienses a Roma, constituída por três filósofos Carnéades, Diógenes e Critôlaos, chefes respectivamente das escolas Acadêmica, Estoica e Peripatética.” (*idem, ibidem*).

esses três mitemas compõem o cenário de verossimilhança em que figuram o personagem fictício Estevão e personagens reais daquela época, como as atrizes Lagrua e Charton⁴. O trecho seguinte, continuação natural do anteriormente citado, traz a descrição desse cenário social efervescente da capital do Império em meados do século XIX:

Quem se não lembra, – ou quem não ouviu falar das batalhas feridas naquela clássica plateia do Campo da Aclamação, entre a legião casualônica e a falange chartônica, mas sobretudo entre esta e o regimento lagruísta? Eram batalhas campais, com tropas frescas, – e maduras também, – apercebidas de flores, de versos, de coroas, e até de estalinhos. Uma noite a ação travou-se entre o campo lagruísta e o campo chartonista, com tal violência, que parecia uma página da *Ilíada*. Desta vez, a Vênus da situação saiu ferida do combate; um estalo rebentara no rosto da Charton. O furor, o delírio, a confusão foram indescritíveis; o aplauso e a pateada deram-se as mãos, – e os pés. A peleja passou aos jornais. "Vergonha eterna (dizia um) aos cavalheiros que cuspiram na face de uma dama!" – "Se for mister (replicava outro) daremos os nomes dos aristarcos que no saguão do teatro juraram desfeitear Mlle. Lagrua." – "Patuléia desenfreada!" – "Fidalguice balofa!"

Os que escaparam daquelas guerras de alecrim e manjerona não de sentir hoje, após dezoito anos, que despenderam excessivo entusiasmo em coisas que pediam repouso de espírito e lição de gosto.

Estevão é uma das relíquias daquela Tróia, e foi um dos mais fervorosos lagruístas, antes e depois do grau. A causa principal das suas preferências, era decerto o talento da cantora; mas a que eles costumavam dar, nas horas de bom humor, que eram todas as vinte e quatro do dia, tirantes as do sono, essa causa que mais que tudo o ligava aos "arraiais do bom gosto" dizia ele, era, – imaginem lá, – era o buço de Mlle. Lagrua (ASSIS, 2006a, pp. 204-205).

A intertextualidade com o texto homérico é patente, pelo léxico de matiz bélico utilizado pelo narrador. Entretanto, o deslocamento espacial (da Grécia micênica para a capital do Império brasileiro) e cronológico (dos séculos XII-VIII a.C. para o século XIX) são aproveitados com maestria por Machado para criar um efeito de humor, ao comparar uma página do poema-símbolo da guerra (A *Ilíada*) com a narrativa desse "combate" – que nada tem de épico – travado no "Campo da Aclamação", a despeito das "batalhas", "legiões" e "falanges" ali observadas. A paródia ganha contornos

⁴ Emy Lagrua, atriz italiana, atuou no *Teatro Provisório* do Rio de Janeiro, onde estreou no ano de 1855 em *Otelo*, de Rossini. Charton (Demeur), por sua vez, era uma atriz francesa, contemporânea de Lagrua, e que também se apresentara, como ela, no *Teatro Provisório*.

definitivos com a citação do mitema da cidadela de Troia, que, em vez de ter as “reliquias” nobres e virtuosas da altura de um Heitor, de um Príamo ou de um Eneias, figuras típicas do herói épico da Antiguidade, passa a ser defendida pelo apaixonado e atabalhoado Estêvão, “uma das reliquias daquela Tróia” – e eu acrescentaria, uma reliquia de tamanho fluminense – na visão sarcástica do narrador machadiano. Por fim, e terminando os intertextos com Homero, o narrador compara a atriz de teatro lírico Charton Demeur a Vênus/Afrodite. Nesse ponto, Machado alude a uma passagem da *Ilíada*, em que o poeta descreve um dos episódios bélicos da contenda entre gregos e troianos: a perseguição de Diomedes à deusa do amor, que, ainda que fazendo pulsar o sangue dos amantes, foi sempre descrita no Panteão grego como “sem força” para as artes marciais:

De atroz bronze este [Diomedes] segue a inerme Cípria,
Que os prélios não domina, qual Minerva
Ou de muros Belona assoladora;
Sacrílego, entre a chusma, de hasta aguda
Num salto esflora a tenra mão celeste,
Roto o fragrante véu lavor das Graças:
Pela palma lhe escorre o ambrósio fluido,
O icor dos imortais: que nem pão comem,
Nem bebem roxo vinho, e assim beatos
Sangue não têm. [...]
(HOMERO, *Ilíada*, V, 330-342, tradução de Odorico Mendes)

Comparada em beleza à Vênus homérica, a atriz Charton também “saiu ferida do combate”, mas, na verdade, por levar, dentro da confusão, “um estalo”, isto é, uma bofetada no rosto. Machado, ao comparar os dois episódios, parodia o tema tratado, relendo Homero e compondo, a seu modo, o novo “épico”, a nova *Ilíada*, de seu tempo, que elege o romance como gênero privilegiado para a narrativa da nova configuração do herói moderno. O tom mais levemente irônico, comparando-se com o campo de batalhas reais travadas entre os deuses olímpicos em auxílio a heróis antigos, é uma diferença saliente na forma de apropriação do discurso homérico e de ressignificação dos

mitemas, incorporados sistematicamente a seu romance, como um mosaico de citações, consoante o viés delineado para a releitura do clássico proposto por Machado de Assis.

Estêvão vai sendo, assim, desenhado pelo narrador como um homem afetado excessivamente pela sentimentalidade. Por outro lado, a construção da personalidade de Guiomar ainda estava embrionária àquela altura do romance. Eis então que Machado lança mão do subterfúgio do reencontro de ambos, para acentuar a diferença de comportamentos, no tocante às formas de sentir as coisas do coração, entre aqueles dois jovens. Dando mais substância à trama narrativa e ao contraste de caracteres, o autor aproveita os dois capítulos seguintes para isso, que se intitulam, sugestiva e respectivamente, “Um roupão” e “Ao pé da cerca”. O artigo indefinido, no primeiro, cria o suspense para o leitor, que, fica sabendo, em breve – pelo capítulo seguinte –, que a sua dona se tratava ninguém menos que de... Guiomar! A quem um incauto passante (Estêvão) vê surgir como uma ninfa, enquanto caminha em uma manhã despreziosa pela chácara do amigo Luís Alves. Seguindo a caricatura refinada do homem romântico, de quem puxa todas as franjas, o narrador nos revela que a vista daquela criatura, portando um sensual roupão, fez com que Estêvão atirasse ao chão o livro *Prática Forense*, (que mal lia, inclusive) para adivinhar quem era, de fato, aquela deusa, que subitamente lhe arrebatava a atenção:

A deliciosa paisagem [dos jardins da Chácara de Luís Alves] ia ter enfim uma alma; o elemento humano vinha coroar a natureza. Ergueu-se Estêvão, de toda a sua estatura elevada e gentil, para ver melhor, – e ser visto, digamos a verdade toda, – aquela desconhecida vizinha, que devia ser por força a que Luís Alves cumprimentara no teatro. Actéon cristão e modesto, não surpreendia Diana no banho, mas ao sair dele; todavia, não palpitava menos de comoção e curiosidade.
O roupão ia andando... (ASSIS, 2006a, p. 207)

Como se percebe da leitura atenta da citação, uma vez mais Machado se vale dos textos da mitologia grega para pintar as cores do personagem Estêvão, agora descrito como um “Actéon cristão e modesto”. O mito de Actéon, segundo a explanação de Pierre Grimal, conta o seguinte:

Aristeu, o filho de Apolo e da ninfa Cirene, tivera de Autónoe, a filha de Cadmo, um filho chamado Actéon, que foi criado pelo Centauro Quíron. Este ensinou-lhe a arte da caça. Um dia, Actéon foi devorado pelos seus próprios cães, no cimo de Citerón. Sobre essa morte, há diversas versões.

Uns dizem que foi punido, deste modo, por Zeus por arrebatá-lo o amor de Sémele. Mas a maioria dos autores atribui esta punição à cólera da deusa Ártemis, irritada por ter sido surpreendida por Actéon a banhar-se, nua, numa nascente. A deusa transformou-o em veado e, enfurecendo os cinquenta cães que compunham a sua matilha, açulou-os contra ele. Os cães devoraram-no sem o reconhecerem, tendo depois procurado o dono ganindo por toda a floresta. A sua busca conduziu-os até a caverna onde habitava o Centauro Quíron, que, para os consolar, esculpiu uma estátua representando Actéon (GRIMAL, 2005, p. 5).

Voltando ao trecho de *A mão e a luva*, observamos que a voz que enuncia os fatos que acabamos de ler identifica-se, neste caso, com a do próprio narrador. A ironia fica, portanto, desvelada pelo narrador onisciente, que nos revela que Estêvão desejava também ser visto (e não apenas ver), bem como modaliza a atitude do personagem do romance com base em um outro da mitologia grega, citando um mito de transgressão sexual, punido com morte por uma divindade bela e casta, a Ártemis grega ou a Diana romana, irmã do deus Apolo. Diante dos valores católicos preponderantes no Brasil novecentista, com a atribuição do pecado da luxúria aos que se entregam aos desejos carniais, Estêvão transforma-se, nas palavras de Machado, em um Actéon modificado duplamente: além de “cristão”, ele é “modesto”, devido ao fato de Guiomar estar vestida, como se o jovem tivesse optado por não querer ver tanto da moça que observava, desejoso mais do imaginado que do realizado. Entretanto, o narrador faz questão de acentuar que “a comoção e a curiosidade” que exalava, para além da cristandade e da modéstia, eram as mesmas do pagão Áctéon. A contradição das vontades do personagem é realçada por Machado pelo recurso à citação do mito grego, que lhe possibilita contrastar os valores, de certo modo antagônicos, com os quais paganismo e cristianismo lidam com os temas do desejo e da sexualidade.

A continuação do romance, no capítulo já prenunciado aqui, “Ao pé da cerca”, aprofunda os contornos mais pagãos e menos cristãos do desejo do nosso Áctéon moderado, por meio da citação de um novo mitema greco-romano: a referência à estátua reconhecida como a “Vênus de Milo”. Note-se, entretanto, que não se trata aqui de uma idealização da beleza da heroína proposta pelo narrador. Pelo contrário, afastando-se das poéticas neoclássicas, como as do Renascimento, do Barroco ou do Arcadismo, bem como denunciando os excessos da idealização da beleza e do amor, observadas, por vezes, dentro do próprio Romantismo, Machado utiliza-se da voz do narrador, para nos

convencer de que a comparação entre Guiomar e Vênus é possível apenas pelas lentes cor-de-rosa de um homem como Estêvão. O diálogo a seguir é travado entre os dois, quando o antigo namorado vence um pouco a timidez e se aproxima da dona do roupão:

- Há dous anos que nos não vemos, creio eu?
- Há dous anos, murmurou Estêvão abafando um suspiro.
- Já está formado, não? Lembra-me ter lido o seu nome...
- Estou formado. Sabe que era o desejo maior de minha tia...
- Não a vejo há muito tempo, interrompeu Guiomar; eu saí do colégio, logo depois que o senhor seguiu para S. Paulo. Saí a convite da baronesa, minha madrinha, que lá foi buscar-me um dia, alegando que eu já não tinha que aprender, e que me não convinha ensinar.
- Decerto, assentiu Estêvão. — Minha tia é que não deixou nem podia deixar de ensinar; acabou no ofício.
- Acabou?
- Morreu.
- Ah!
- Morreu há cerca de um ano.
- Era uma boa criatura, continuou Guiomar, depois de alguns instantes de silêncio, muito carinhosa e muito prendada. Devo-lhe o que aprendi... está admirando esta flor?
- Estêvão, apanhado em flagrante delito de admiração, não da flor, mas da mão que a sustinha, – uma deliciosa mão, que devia ser por força a que se perdeu da Vênus de Milo, Estêvão balbuciou:
 - Com efeito, é linda!
 - Há muita flor bonita aqui na chácara. A baronesa tem imenso gosto a estas cousas, e o nosso jardineiro é homem que sabe do seu ofício (ASSIS, 2006a, p. 210).

Estêvão, portanto, não vê diante de si a jovem, moça pobre⁵, bonita e amadrinhada, mas a própria encarnação da estátua grega! Ao dizer que a mão de Guiomar se assemelha à da famosa escultura sem braços atribuída à divindade, Machado cria um dos momentos mais sarcásticos e criativos de seu romance, visto que a estátua de mármore ficou marcada na História da Arte por haver mitos e teorias construídos a respeito de seus braços, os quais não se encontravam nela desde que foi descoberta no ano de 1820 em Melos (Milo em grego moderno), uma ilha ao sudoeste das Cíclades. Leitor atento das revistas científicas da época, Machado provavelmente tomou conhecimento da novidade arqueológica, e transportou o achado para o terreno

⁵ A diferença de classe econômica é relevante para a relação entre as protagonistas do romance. Na visão da baronesa, viúva rica, que, segundo o narrador, amava extremosamente a moça de origem humilde, Guiomar passara de “simples herdeira da pobreza de seus pais” (ASSIS, 2006a, p. 214) para a condição de sua filha, a filha de seu coração.

de seu romance, publicado exatamente cinquenta e quatro anos depois da descoberta da estátua⁶. A escolha da incorporação desse mitema na narrativa cria assim novos sentidos para a recepção do mito de Vênus na literatura brasileira, ao mesmo tempo em que serve aos propósitos de uma reflexão crítica sobre os comportamentos humanos, bem ao gosto do romance psicológico machadiano⁷.

Após essa citação, dando um salto considerável no texto, dado que Estêvão vai sendo gradualmente preterido por Guiomar, no capítulo final, denominado “Conclusão”, Machado pinta com cor de cinza a última aparição do sofrível pretendente, valendo-se, mais uma vez, de um elemento da cultura grega para tanto. Após encerrar um longo trecho em que descreve a felicidade de toda a família pelo casamento realizado (de Mrs. Oswald e da baronesa, para além do par Luís Alves/Guimar), a narrativa contrasta toda esta alegria com o semblante de Estêvão, que se encontra solitário, na praia, observando as festividades:

Na noite do casamento, quem olhasse para o lado do mar, veria pouco distante dos grupos de curiosos, atraídos pela festa de uma casa grande e rica, um vulto de homem sentado sobre uma lájea que acaso topara ali. Quem está afeito a ler romances, e leu esta narrativa desde o começo, supõe logo que esse homem podia ser Estêvão. Era ele. Talvez o leitor,

⁶ No *site* do Museu do Louvre, onde está depositada a obra, a dúvida sobre a divindade representada pela estátua é levantada quanto a se tratar ou de Vênus, ou de Anfítrite, deusa marinha cultuada na ilha de Milo: “Depuis sa découverte sur l’île de Mélos en 1820, cette effigie divine fascine par sa grâce et par le mystère qui entoure son interprétation. Faut-il y reconnaître Aphrodite, souvent figurée à demi nue, ou Amphitrite, déesse de la mer vénérée à Milo ? L’œuvre reflète les recherches des sculpteurs à la fin de l’époque hellénistique : pétrie de références classiques, elle innove par sa composition hélicoïdale, par l’insertion de la figure dans l’espace et le glissement du drapé sur les hanches” (Disponível em: <http://www.louvre.fr/node/22546>. Acesso em: 10 jul. 2015).

⁷ A referência a Vênus como ícone de beleza idealizada para o jovem Estêvão é muito bem reelaborada por Machado, que conhecia de perto, como leitor dos clássicos, a forma como a tradição mitopoética, desde a Antiguidade, representou a beleza feminina a partir da Afrodite grega. A título ilustrativo, cito algumas representações gregas da divindade. Nos hinos homéricos, por exemplo, Afrodite surge como símbolo de beleza: “Voy a cantar a la augusta, a la coronada de oro, a la hermosa Afrodita. El húmedo ímpetu del soplador Zéfiro la llevó [a Chipre] a través del oleaje de la mar muy resonante entre blanda espuma. Las Horas la ataviaron con divinos vestidos y sobre su cabeza inmortal pusieron una corona de oro, y en sus perforados lóbulos, flores de oricalco y de precioso oro. En torno a su delicado cuello y a su pecho la adornaron con collares de oro, la llevaron junto a los inmortales. Ellos la acogieron cariñosamente y le tendían sus diestras. Cada uno deseaba que fuera su esposa legítima y llevársela a casa, admirados como estaban por la belleza de Citerea, coronada de violetas” (*Himnos homéricos VI, a Afrodita 1-18*). E, nos hinos órficos, como deusa do amor e da fertilidade: “Todo parte de ti, y pusiste bajo tu dependencia el orden universal; ejerces tu poder sobre las tres partes y engendras todo cuanto existe en el cielo, en la fértil tierra y en las profundidades del mar, venerable compañera de Baco, propiciadora de las bodas, madre de los Amores, Persuasión que se complace en el lecho, arcana, dispensadora de gracias, vivificadora, que enlazas a los mortales por necesidades que no admiten freno y a muchos pueblos los cautivas por la desenfrenada fuerza de la pasión amorosa” (*Himnos órficos LV, a Afrodita 4-15*).

em lance idêntico, fosse refugiar-se em sítio tão remoto, que mal pudesse acompanhá-lo a lembrança do passado. A alma de Estêvão sentiu uma necessidade cruel e singular, o gosto de revolver o ferro na ferida, uma coisa a que chamaremos – voluptuosidade da dor, em falta de melhor denominação. E foi para ali, contemplar com os indiferentes e ociosos aquela casa onde reinava o gozo e a vida, e naquela hora que lhe afundava o passado e o futuro de que vivera. Não o retinha a constância do estoico; pela face emagrecida e pálida lhe corriam as lágrimas derradeiras, e o coração, colhendo as forças que lhe restavam, batia-lhe forte na arca do peito (ASSIS, 2006a, p. 269).

Originalmente, estoico, isto é, o adepto do estoicismo, era a pessoa que se filiava aos princípios filosóficos da escola fundada na Grécia Antiga por Zênon de Cítion, cujo nome deriva de *stoá*, da expressão grega *στοά ποικίλη*, "pórtico pintado", situada na cidade de Atenas, local em que, segundo a tradição, o fundador da escola se reunia com seus discípulos. No tocante à ética, segundo a doutrina estoica, a verdadeira finalidade do homem deve ser a busca de uma vida ativa e harmônica com a natureza, sendo a virtude a lei suprema do universo, regido por Deus. Para atingir a felicidade, segundo os estoicos, o homem deve se desligar do mundo exterior, mantendo-se de espírito elevado e independente das circunstâncias, suportando as dores e sofrimentos. Na literatura latina, o mito de Eneias, retomado por Virgílio, representa o homem e herói estoico por excelência, que sobrevive ao pesado fado, suportando o infortúnio com uma inabalável força interior.

Se nos perguntarmos, então, por que o narrador faz questão de dizer que Estêvão não possuía “a constância do estoico”, teremos outra oportunidade de perceber a relevância que Machado dá aos intertextos com a cultura greco-romana. Com os gestos d'alma que lhe são surpreendidos pelo narrador nessa passagem, Estêvão demonstra que, na verdade, nada punha em prática da maneira estoica de viver. Muito pelo contrário, se comportava passivo e derrotado, apenas observando na penumbra “a vida” daqueles dois que lhe roubaram a sua: “pela face emagrecida e pálida lhe corriam as lágrimas derradeiras, e o coração, colhendo as forças que lhe restavam, batia-lhe forte na arca do peito”. O leitor mais atento de Machado não deixará de ver aí, neste Estêvão traído pelo melhor amigo e pela amada, o germe do soturno narrador de suas casmurras memórias...

A tríade dos pretendentes à mão de Guiomar é completada no romance pelo sobrinho da baronesa. Machado se vale deste personagem, Jorge, para fazer a crítica social dos costumes, sendo o rapaz o representante legítimo das elites que abraçam

confortavelmente seus jovens descendentes que, profissionalmente, não sabem o que querem da vida e, economicamente, não se preocupam com isso em função da estabilidade financeira dos pais ou seus mantenedores imediatos. A passividade com que levava a vida pode ser medida pelo fato de que a rivalidade que resolve travar com Luís Alves pela mão de Guiomar (afinal, Estêvão, era já páreo batido àquela altura) é fruto de um plano engendrado por Mrs. Oswald, segundo a qual o relaxado sobrinho devia ficar mais preocupado, pois havia “mouro na costa”. A governanta é quem move os estímulos frívolos de Jorge, injetando um mínimo de virilidade e honra no rapaz, para que se declarasse à moça, na esperança de que a coação pela gratidão devida por Guiomar à baronesa bastasse para que ele chegasse à vitória na corrida pelo altar sagrado do matrimônio. O narrador machadiano nos revela, então, o conflito emocional de Guiomar, bem como sua visão a respeito dos pretendentes nestes termos:

Dos dois homens que lhe queriam, nenhum lhe falava à alma; ela sentia que Estêvão pertencia à falange dos túbios, Jorge à tribo dos incapazes, duas classes de homens que não tinham com ela nenhuma afinidade eletiva. Não igualava, decerto, os dois pretendentes; um era simplesmente trivial, outro sentimental apenas; mas nenhum deles capaz de criar por si só o seu destino. Se os não igualava, também os não via com os mesmos olhos; Jorge causava-lhe tédio, era um Diógenes de espécie nova; através da capa rota da sua importância, via-se-lhe palpitar a triste vulgaridade. Estêvão inspirava-lhe mais algum respeito; era uma alma ardente e frouxa, nascida para desejar, não para vencer, uma espécie de condor, capaz de fitar o sol, mas sem asas para voar até lá (ASSIS, 2006a, p. 248).

Incapaz, trivial, de causar aborrecimento, por ser uma figura sem ambição: eis a melhor tradução do que pensava Guiomar acerca de Jorge. Além dessa caracterização psicológica do sobrinho da baronesa, Machado se serve, no texto, da comparação entre seu personagem e o filósofo Diógenes de Sinope, expoente da Escola Cínica da filosofia grega. Segundo os biógrafos da Antiguidade, Diógenes “viveu em Atenas e Corinto e sua maneira de viver extravagantemente simples e o repúdio aos costumes civilizados transformaram-no em assunto de muitas anedotas. Segundo constava ele vivia num grande tonel de barro no Metrôon, ou santuário da Mãe dos deuses em Atenas” (HARVEY, 1987, p. 167). A vulgaridade de Jorge é ridicularizada, portanto, pelo recurso à citação do mitema grego, em tom parodístico, uma vez que Diógenes era famoso na sociedade grega de seu tempo justamente por ridicularizar janotas do quilate

de Jorge, que buscava em vão impressionar Guiomar com “a capa rota de sua importância”. No que se refere à recepção do clássico em Machado, novamente observamos seu pendor para a transgressão do clássico, para a paródia, na medida em que o leitor necessitará ir além do “ponto de referência” grego (Diógenes) para chegar à compreensão da “espécie nova” de sentidos provocados por uma narrativa perpassada de sutis ironias.

1.1.2. Guiomar ou a Vênus de Milo fluminense

Aos olhos românticos de Estêvão, como pudemos perceber, Guiomar possuía uma beleza comparável à da Vênus de Milo. Idealismo à parte, aos do narrador, não deixa a jovem de impressionar pela elegância natural com que nascera. A jovem é descrita, por ele, tendo “um perfil correto e puro”, “como de escultura antiga”, em um trecho típico da criação poética das belas mulheres machadianas, inventadas pelo escritor:

A primeira coisa que Estêvão pôde descobrir é que a vizinha era moça. Via-lhe o perfil, em cada aberta que deixavam as árvores, um perfil correto e puro, como de escultura antiga. Via-lhe a face cor de leite, sobre a qual se destacava a cor escura dos cabelos, não penteados de vez, mas frouxamente atados no alto da cabeça, com aquele desleixo matinal que faz mais belas as mulheres belas. O roupão, – de musselina branca, – finamente bordado, não deixava ver toda a graça do talhe, que devia ser e era elegante, dessa elegância que nasce com a criatura ou se apura com a educação, sem nada pedir, ou pedindo pouco à tesoura da costureira. Todo o colo ia coberto até o pescoço, onde o roupão era preso por um pequeno broche de safira. Um botão, do mesmo mineral, fechava em cada pulso as mangas estreitas e lisas, que rematavam em folhos de renda (ASSIS, 2006a, pp. 207-208).

O excerto acima retoma o momento preciso do reencontro entre Estêvão e Guiomar ao pé da cerca que divide a casa onde ela vive da casa de Luís Alves. Para a discussão da recepção da cultura clássica na obra machadiana, é interessante observar que Machado opta pela comparação da beleza de Guiomar com uma “escultura antiga”. “Antiga” e o seu masculino correlato “antigo” não são, obviamente, adjetivos exclusivos do povo grego ou do povo romano, mas também historicamente aplicáveis a egípcios, sumérios, incas, persas e hindus, por exemplo, entre tantas outras civilizações do passado. O imaginário do leitor brasileiro, entretanto, para esse objeto, a despeito da

produção escultória de outros povos da Antiguidade, recai no arquivo memorialístico das esculturas que a Grécia produziu e que Roma copiou e nos transmitiu – cópias essas que, muitas vezes, podem ser vistas alocadas em diversos museus contemporâneos dedicados à História da Antiguidade Clássica. Desse modo, a expressão “escultura antiga”, presente no romance machadiano, para que os sentidos plurais da leitura literária se construam, exige a competência do leitor atento e letrado na cultura greco-romana, que possa captar a imagem idealizada de um momento particular da arte escultória grega⁸.

A um só tempo, dois discursos da arte clássica (a escultura e a literatura) são retomados e reelaborados por Machado para delinear os caracteres físicos e psicológicos de Guiomar. Além da referência a Vênus, como já assinalamos em uma passagem anterior, o narrador lançará mão de mais divindade de raiz greco-romana, para falar das graças da heroína: Diana. E, pela segunda e última vez em *A mão e a luva*, Machado incorpora a seu texto, reelaborando o mito, uma citação da irmã de Apolo:

Durante esse tempo, Jorge olhava para ela, enlevado deveras na contemplação de toda aquela nobre figura, agora mais bela que dantes, desde que se lhe tornara possível a aliança há muito sonhada. Havia nos olhos de Jorge uns tais ou quais vestígios lúbricos, donde se podia colher que, se ele fosse poeta, e poeta arcádico, editaria pela milionésima vez a comparação da Vênus e dos seus infalíveis amorinhos; comparação detestável, sobretudo porque a casta beleza da moça, se alguma coisa pagã lhe podia ser chamada, seria antes Diana convertida ao Evangelho (ASSIS, 2006a, p. 231).

Nesse trecho, o dialogismo das vozes é claramente demarcado pelo narrador, com citação dupla de mitemas greco-latinos: primeiro, há a confluência de vozes entre o escritor Machado de Assis (crítico do amor idealizado à maneira do Arcadismo ou cor-de-rosa à maneira do Romantismo) e o narrador do romance em questão, que atribui a Jorge a enunciação de que, se fosse poeta, cairia nos excessos e na idealização da

⁸ Sobre a evolução do pensamento estético ocidental e as suas raízes gregas, vale a pena ter em vista a afirmação de Pischel (1966, p. 87): “No desenvolvimento artístico das diversas civilizações, é quase sempre possível vislumbrar um momento, de maior ou menos duração, que se costuma denominar clássico. É culminância, frequentemente luminosa, de perfeição formal e integração espiritual. Esse momento assinala a correspondência, íntima e convicta, entre as formas criadas e os específicos valores expressivos que uma determinada civilização é chamada a revelar. [...] Nenhuma civilização e nenhum país deu, todavia, a este conceito de clássico, uma contribuição tão decisiva e essencial que aquela dada pela Grécia”.

referência à mulher, que compareceria neste hipotético texto poético comparada à própria Vênus; de outro, e terminando a ironia à poética neoclássica com uma correção, o próprio narrador intervém, esclarecendo que a beleza casta de Guiomar estaria mais para Diana que para Vênus. Note-se, porém, como, em Machado, o mito é modificado, perdendo a pureza de sua “essência” grega. Em Machado, Guiomar não é “como Diana”, mas “Diana convertida ao Evangelho”. A subserviência ao recatamento das “moças casadoiras” daqueles tempos, exigida pela moral católica (personificada no romance pela figura da baronesa) é aproveitada por Machado para desenhar, hibridamente, a face ambivalente de sua heroína, com um pé na cristandade e outro no paganismo. Dentro do inventário de mitos greco-romanos, saliento que a apropriação do mito de Diana resulta em uma escolha precisa por parte de Machado, uma vez que essa divindade

teve desde épocas remotas um templo em Roma, no Aventino, onde seu culto era associado à classe plebeia e aos seus escravos. Atribuía-se a construção do templo a Sêrvio Túlio. Imaginava-se que Diana promovia a união das comunidades. Havia aparentemente elementos gregos em seu culto primitivo, e ela foi identificada com a deusa grega Ártemis desde os tempos mais antigos. As mulheres veneravam especialmente Diana, e talvez fosse originariamente um espírito dos bosques e da natureza selvagem, que participava amistosamente da vida dos campônios italianos e de suas famílias (HARVEY, 1987, pp. 162-163).

Caminhando em um sentido de desmistificação do mito, dessacralizando a divindade, Machado absorve a parte mínima que lhe interessa das narrativas relativas à personagem (o mitema), para compor o *character* de Guiomar (em grego, *kharkátér*, - *êros* quer dizer, entre outras acepções, “marca”, “traço particular do rosto”, “natureza particular de alguém”) em semelhança a certos atributos de Diana: um tanto quanto casta, bela, camponesa e feminina.

Toda essa graciosidade de Guiomar, um pouco Vênus, um pouco Diana, com um acentuado tempero da meninice brasileira, não eram bem-vistos por outra dama (não brasileira, mas inglesa; não parenta, mas governanta), que é assim apresentada pelo narrador:

Interrompeu-as uma mulher de quarenta e quatro a quarenta e cinco anos, alta e magra, cabelo entre louro e branco, olhos azuis, asseadamente vestida, a Sra. Oswald, – ou mais britanicamente, Mrs. Oswald, – dama

de companhia da baronesa desde alguns anos. Mrs. Oswald conhecera a baronesa em 1846; viúva e sem família, aceitou as propostas que esta lhe fez. Era mulher inteligente e sagaz, dotada de boa índole e serviçal. Antes da ida de Guiomar para a companhia da madrinha, era Mrs. Oswald a alma da casa; a presença de Guiomar, que a baronesa amava extremosamente, alterou um pouco a situação (ASSIS, 2006a, p. 212).

O verbo utilizado por Machado (“interrompeu”) ocorre em um momento peculiar da narrativa, dedicado a situar o leitor a respeito do modo como se davam as relações entre as três damas. Mrs. Oswald interrompe uma conversa que se desenvolvia um pouco tensa quando Guiomar contava à madrinha ter trocado algumas palavras com “um homem” que se encontrava “encostado à cerca” (*idem, ibidem*). Era a primeira vez que a baronesa via (re)surgir um rival (Estêvão) a seu sonho de casar Guiomar com seu sobrinho Jorge. A inglesa, confidente da baronesa, baseando-se, inclusive, na lógica das relações de favor entre a senhora e a agregada, não medirá esforços para, subrepticiamente, agir no sentido de realizar o desejo de sua mantenedora. O capítulo em que se passa toda essa conversação é dominado pela figura de Mrs. Oswald, que consola a aflita baronesa e sonda, sorrateira, os olhos cobiçosos e cobiçados de Guiomar, a ver se lhe surpreende alguma inclinação pelo “homem da cerca” em detrimento do preferido da casa. A moça, porém, hábil nos gestos e nas palavras, nada transparece que dê indícios do fato a Mrs. Oswald, ao mesmo tempo em que planta no coração da madrinha a dúvida quanto ao tipo e ao grau de sentimento que nutre por aquele ilustre desconhecido. Nesse capítulo, Machado se vale de uma outra estratégia linguística da citação de fragmentos da cultura clássica: a utilização de expressões em latim. Novamente, exige-se um leitor arguto, pois a citação vem no título do capítulo, “*Latet Anguis*” (“A serpente se esconde”), que alude a um verso das *Bucólicas*, de Virgílio, cuja passagem, mais completa, reproduzo abaixo:

Damoetas:

*Qui legitis flores et humi nascentia fraga,
frigidus, o pueri, fugite hinc, latet anguis in herba.*

(VIRGÍLIO, *Buc.* III, 93-94)

Dametas: Vós que flor recolheis morangos rasteiros,

Rapazes, fugi: mato esconde fria áspide.

(tradução de Raimundo Carvalho)

O intertexto com Virgílio tem um gosto sibilino para o leitor de Machado: ao estabelecer o diálogo com a poesia virgiliana, estaria o Bruxo referindo-se a Mrs. Oswald ou a Guiomar como o substantivo “anguis” (“cobra”, “serpente”)? Ou estaria, deliberadamente, aplicando-o às duas? Seja como for, ao lado dessa dúvida, paira a certeza de que uma intriga perturba agora a até então pacata vida daquela abastada família, de um lado pela vigília da governanta, de outro pela dissimulação da afilhada, que, para a inglesa “tem uma alma singular; passa facilmente do entusiasmo à frieza, e da confiança ao retraimento” (ASSIS, 2006a, p. 214).

Esse caráter ambíguo de Guiomar, trabalhado ao longo das páginas do romance pelo narrador machadiano, é delineado, finalmente, entre tantas referências ao mundo greco-romano, por meio de uma citação que, além trazer um matiz interessante para a construção da personagem, toca também no plano da metaficção. Com efeito, após revelar mais um estratagema em que Guiomar dobra facilmente o espírito da inocente madrinha, o narrador compara a moça a Alcibíades e ele mesmo a Plutarco:

Já o leitor ficou entendendo que a viagem a Cantagalo era obra quase exclusiva de Guiomar. A baronesa relutara a princípio, como das outras vezes fizera, e o comendador pouca esperança tinha já de a ver na fazenda. Mas o voto de Guiomar foi decisivo. Ela fortaleceu, com as suas, as razões do comendador, alegando não só a obrigação em que a madrinha estava de desempenhar a palavra dada, mas ainda a vantagem que lhe podiam trazer aqueles três meses de vida roceira, longe das agitações da corte; enfim, invocou o seu próprio desejo de ver uma fazenda e conhecer os hábitos do interior.

Não havia tal desejo, nem cousa que se parecesse com isso; mas Guiomar sabia que na balança das resoluções da madrinha era de grande peso a satisfação de um gosto seu. O sacrifício duraria três ou quatro meses; ela afrontaria, porém, dez ou doze se tantos fossem necessários, para fugir algum tempo às pretensões de Jorge, sem embargo de lhe repugnar todo o viver que não fosse a vida fastosa e agitada da corte.

Eu, que sou o Plutarco desta dama ilustre, não deixarei de notar que, neste lance, havia nela um pouco de Alcibíades – aquele gamenho e delicioso homem de Estado, a quem o despeito também deu forças um dia para suportar a frugalidade espartana (ASSIS, 2006a, p. 249).

Temos aí, novamente, um mitema grego que envolve a citação de dois personagens históricos. No intertexto machadiano, o leitor familiarizado com a historiografia da Grécia Antiga, que reconhece a relação entre o biógrafo e o biografado, percebe a operação dialógica de estilização proposta por Machado. No plano da metaficção, o narrador machadiano se coloca na mesma posição de Plutarco perante Alcibíades. Em relação a este controverso personagem da História da Grécia, Harvey (1987, p. 26) observa que se tratava de “um ateniense de família nobre, nascido pouco antes de 450 a.C., homem de beleza e talento notáveis, mas arrogante, inescrupuloso e dissoluto; foi criado por Péricles e era amigo de Sócrates, tornando-se um político hábil e juntando-se ao partido democrático”. A comparação entre as características do estrategista grego e da heroína é bastante sugestiva. E, uma vez mais, demonstra a versatilidade com que Machado de Assis reescreve histórias em uma prosa de estilo impecável, quer pelo ritmo, quer pelas ideias. O talento retórico, a beleza física, a falta de escrúpulos ao se utilizar de meandros para atingir determinado objetivo são características semelhantes – guardadas as diferenças de tempo e espaço – nos dois personagens.

Concluindo: nacionalismo literário, sim, mas à Machado

A essa altura do trabalho, uma pergunta se faz pertinente: como explicar o número tão grande de citações de intertextos com a cultura clássica em um romance bastante enxuto? Quantitativamente, são dezesseis mitemas greco-romanos distribuídos em apenas setenta páginas de narrativa – o que é muito, e o cômputo seria ainda mais saliente se se pensar que nem estão catalogadas aqui, por motivos de recorte do objeto de estudo, as citações de outros textos/autores a que Machado constantemente faz referência. A indagação se torna mais pertinente, entretanto, se levarmos em consideração a tendência geral, observada a partir da estética romântica (época em que Machado escreve seus primeiros contos e romances) de desvalorização dos *topoi* de resgate da Antiguidade Clássica, utilizados majoritariamente pelos escritores europeus e americanos, desde o Humanismo até o Arcadismo. Entre outras estratégias, está incluso o engendramento de um processo consciente de silenciamento sobre a mitologia e a história greco-romanas por parte dos literatos, do Romantismo em diante. Machado escolherá a via contrária a essa tendência.

Uma resposta qualificada para a questão, acredito, está na posição que o próprio escritor adotou, na *persona* do crítico literário, papel em que foi aclamado (cumprido) publicamente por um romancista da envergadura de José de Alencar. Para concluir, gostaria de citar, então, dois trechos da crítica machadiana, que explicam, a meu ver, a relação de proximidade que Machado estabeleceu como ficcionista (e cronista) com o amplo legado deixado pelos autores gregos e romanos para a Literatura Ocidental. Ambos se encontram no clássico texto intitulado *Notícia da Atual Literatura Brasileira*, também conhecido como *Instinto de Nacionalidade*. Nele, defende Machado que nacionalismo não deve ser confundido com localismo, sobretudo no caso de países jovens, como o Brasil de seu tempo, expressando-se nesses termos:

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam. O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem de seu tempo e de seu país, ainda que trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. Um notável crítico da França, analisando há tempos um escritor escocês, Masson, com muito acerto dizia que do mesmo modo que se podia ser bretão sem falar sempre de tojo, assim Masson era bem escocês, sem dizer palavra de cardo, e explicava o dito acrescentando que havia nele um *scottismo* interior, diverso e melhor do que se fora apenas superficial (ASSIS, 2006b, p. 804).

Da teoria à práxis, eu diria que as palavras do crítico Machado são executadas pelo romancista Machado. O primeiro defende que todo escritor nacional deve gozar de liberdade para falar de “assuntos remotos no tempo e no espaço”, sem que incorra no problema de ser visto como “menos brasileiro” que determinados autores que priorizem temáticas ligadas à chamada “cor local”, como o indianismo, por exemplo. De fato, é o que buscará exercer o segundo com a pena em punho. Na perspectiva da ficção machadiana, portanto, Grécia e Roma, tão afastadas no tempo e no espaço, se fazem próximas e legíveis por meio das estratégias narrativas de composição do enredo e, sobretudo, da caracterização dos personagens, baseadas na resignificação dos textos antigos. Seja por meio da estilização, seja por meio da paródia, as relações dialógicas que Machado estabelece com os mitos gregos e romanos revitalizam os clássicos antigos e fazem surgir o clássico moderno. Essa noção ampla de uma Literatura Universal, em que a reescrita de determinados temas e situações perpassa o próprio

fazer literário em si, era bastante clara, para Machado, que já possuía, aos trinta e quatro anos de idade, uma visão bastante acurada de uma questão fulcral para a arte literária brasileira (não apenas de ontem, mas também de hoje):

Cada tempo tem o seu estilo. Mas estudar-lhe as formas mais apuradas da linguagem, desentranhar deles mil riquezas, que, à força de velhas se fazem novas, – não me parece que se deva desprezar. Nem tudo tinham os antigos, nem tudo têm os modernos; com haveres de uns e outros é que se enriquece o pecúlio comum (ASSIS, 2006b, p. 809).

Se pensarmos o êxito que o escritor terá ao longo de uma vida inteira dedicada às Letras brasileiras, em que jamais abandonará o diálogo com Grécia e Roma (para não falar em outras matrizes antigas, como a judaico-cristã), como demonstra a sua vasta produção literária, conclui-se que, desde os primeiros escritos, Machado soube reconhecer o justo valor dos autores da Antiguidade Clássica para o enriquecimento do “pecúlio comum”.

Referências Bibliográficas

- ALVES, J. C. M. *Direito Romano*. Rio de Janeiro: Forense, 2002.
- ASSIS, J. M. Machado de. *Obra completa*. v. 1. Romances. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006a.
- _____. Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade. In: _____. ASSIS, J. M. Machado de. *Obra completa*. v. 3. Poesia, Crônica, Crítica, Miscelânea e Epistolário. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006b. pp. 803-809.
- BAKHTIN, M. O discurso em Dostoiévski. In: _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2002. pp. 157-238.
- BARBOSA, T. V.; BRANDÃO, J. L.; TREVIZAM, M. Apresentação. In: *Aletria: revista de estudos de literatura*. n. 19, jul./dez. 2009. (Número especial: Herança Clássica). Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG. pp. 7-10.
- GRIMAL, P. *A civilização romana*. Lisboa: Edições 70, 2001.
- _____. *Dicionário da mitologia grega e romana*. 5. ed. Rio de Janeiro, 2005.
- HARVEY, P. *Dicionário Oxford de Literatura Clássica*. Rio de Janeiro, 1987.

HOMERO. *Ilíada*. Texto integral da Ilíada, na tradução de Odorico Mendes, revisado e digitalizado por Sálvio Nienkötter, e disponibilizado na web pelo grupo Quatro Contra Tróia iliadadeodorico.wordpress.com. Ebooks Brasil: 2009[1874].

LESKY, A. *História da Literatura Grega*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

MONTESINI, C. F. *Do clássico ao comezinho: intertextualidade e ironia em Papéis avulsos*, de Machado de Assis. Dissertação de Mestrado. São José do Rio Preto, SP: Universidade Estadual Paulista, 2010.

PEREIRA, M. H. R. *Estudos de história da cultura clássica*. II Volume – Cultura Romana. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

_____. *Estudos de história da cultura clássica*. I Volume – Cultura Grega. 10. ed. revista e atualizada. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

PISCHEL, Gina. *História Universal da Arte*. Volume 1. Milão: Arnoldo Mondadori Editore, 1996.

SCHWARZ, Roberto. O paternalismo e a sua racionalização nos primeiros romances de Machado de Assis. In: _____. *Ao vencedor as batatas*. 6. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012. pp. 83-116.

VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Trad. Raimundo Carvalho. Belo Horizonte: Crisálidas, 2005.

Data de envio: 12-11-2015.

Data de aprovação: 21-12-2015.

Data de publicação: 05-2-2016.