



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ESTUDOS LITERÁRIOS
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA E RECEPÇÃO



IASMIM SANTOS FERREIRA

AQUARELAS MACHADIANAS:
pincéis luciânicos, cores brasileiras

São Cristóvão-SE

2020

IASMIM SANTOS FERREIRA

**AQUARELAS MACHADIANAS:
pincéis luciânicos, cores brasileiras**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe (PPGL/UFS), como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.
Área de concentração: Estudos Literários
Linha de pesquisa: Literatura e Recepção
Orientador: Prof. Dr. Alexandre de Melo Andrade

São Cristóvão-SE

2020

IASMIM SANTOS FERREIRA

AQUARELAS MACHADIANAS: pincéis luciânicos, cores brasileiras

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe (PPGL/UFS), como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Alexandre de Melo Andrade - UFS
Presidente da Banca Examinadora

Prof. Dr. Valter Cesar Pinheiro - UFS
1º Examinador

Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires - UNESP
2º Examinador

Aprovada em 05 de fevereiro de 2020

Local de Defesa: Centro de Educação e Ciências Humanas, Auditório de Letras, na
Cidade Universitária Prof. José Aloísio de Campos, em São Cristóvão/SE

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

F383a	Ferreira, Iasmim Santos Aquarelas machadianas : pincéis luciânicos, cores brasileiras / Iasmim Santos Ferreira ; orientador Alexandre de Melo Andrade. – São Cristóvão, SE, 2020. 107 f.
	Dissertação (mestrado em Letras) – Universidade Federal de Sergipe, 2020.
	1. Crônicas brasileiras. 2. Assis, Machado de, 1839-1908 – Crítica e interpretação. 3. Parasitismo (Ciências sociais). 4. Literatura - Filosofia. I. Andrade, Alexandre de Melo, orient. II. Título.
	CDU 821.134.3(81).09

Dedico este trabalho aos parasitas que
cotidianamente me levam à reflexão.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Força Divina, aos familiares, aos amigos, aos transeuntes, pois, cada um a seu modo, traz leveza à minha existência.

Agradeço à Profa. Dra. Jacqueline Ramos por me apresentar Luciano de Samósata e as crônicas de Machado durante a iniciação científica.

Agradeço ao Prof. Dr. Alexandre de Melo Andrade pela perspicácia e agudeza da orientação recebida.

Agradeço à CAPES pela concessão da bolsa, sem a qual este trabalho não se concretizaria.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/UFS) pela formação concedida e pelo amparo para realização desta pesquisa.

Agradeço ao Prof. Dr. Jacyntho Lins Brandão, referência para este trabalho, pelas contribuições recebidas.

RESUMO

Este trabalho analisa a série de crônicas “Aquarelas”, de Machado de Assis, publicada no jornal *O Espelho* (1859), correspondente à primeira fase machadiana. Nessa série, o autor discute o parasitismo por meio de cinco crônicas, exibindo tipos de parasitas mais proeminentes na sociedade brasileira. Machado extrai a temática do diálogo *O Parasita*, de Luciano de Samósata, autor que parte da sátira menipeia, e une o diálogo filosófico à comédia. Suas contribuições para a literatura têm atravessado gerações, influenciando autores como Rabelais, Swift, Voltaire e Machado de Assis. Para analisarmos as aquarelas machadianas, amparamo-nos principalmente nos estudos de Bakhtin (2002, 2010, 2011), Brandão (2001, 2015), Brayner (1982, 1992), Julia Kristeva (1974), Sá Rego (1989). Nossa metodologia baseou-se na Literatura Comparada, perseguindo as orientações da estudiosa Sandra Nitrini (2015). Por fim, comparamos as crônicas ao diálogo de Luciano a fim de compreender a ampliação e atualização da temática do parasitismo pelo olhar do Bruxo do Cosme Velho.

PALAVRAS-CHAVE: Machado de Assis; crônicas; tradição luciânica.

ABSTRACT

This work analyses the chronicle series “Aquarelas” by Machado de Assis, which were published in the journal *O Espelho*, 1859, corresponding the first Machadian period. In the series, the author discusses the parasitism through the five chronicle, displaying types of parasites prominent of Brazilian society. Machado takes out the thematic of the dialogue *O Parasita* by the author Luciano de Samosata who starts of the menipeia satire and put together the philosophical dialog and the comedy. His contribution to the literature has spanned generations, influencing authors like Rabelais, Swift, Voltaire e Machado de Assis. To analyze the Machadian aquarelles we have supported mainly by the Bakhtin (2002, 2010, 2011), Brandão (2001, 2015), Brayner (1982, 1992), Julia Kristeva (1974), Sá Rego (1989) studies. Our methodology is based on the Comparative Literature, seeking the bookish Sandra Nitrini (2015) orientation. We compare the chronicle to the Luciano dialogue in order to understand the enlargement and modernization from the thematic of the parasitism in the Bruxo do Cosme Velho perspective.

KEYWORDS: Machado de Assis; chronicles; Lucianic tradition

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1. PARA COMPOSIÇÃO DAS AQUARELAS.....	14
1.1 ENTRE A AQUARELA E A CRÔNICA.....	14
1.2 PINCÉIS LUCIÂNICOS.....	26
2. OLHOS SOBRE A TELA.....	36
2.1 I TOM: OS FANQUEIROS LITERÁRIOS.....	36
2.2 II TOM: O PARASITA I.....	44
2.3 III TOM: O PARASITA II.....	60
2.4 IV TOM: O EMPREGADO PÚBLICO APOSENTADO.....	67
2.5 V TOM: O FOLHETINISTA	74
CONSIDERAÇÕES FINAIS	83
REFERÊNCIAS.....	89
ANEXOS.....	95

INTRODUÇÃO

Luciano de Samósata é herdeiro de uma tradição conhecida por sátira menipeia advinda de Menipo de Gadara. Ambos são sírios helenizados. Luciano é um autor do século II d. C. (nascido entre 110 e 120) que abandona a sua terra na Ásia Menor pela Grécia. Com o passar do tempo, deixa a profissão de advogado e as posições de orador e filósofo, e bebe da sátira menipeia para opor-se ao pensamento filosófico. Sendo um zombeteiro, nunca olhou de forma romântica para a Grécia, sempre esteve à margem, no *locus* de estrangeiro, de bárbaro. Assim, une filosofia e comédia, escreve diálogos que são sério-cômicos, atacam os valores da sociedade grega de sua época e repercutem até os dias atuais. Entre os que seguem o legado luciânico, destacam-se Erasmo, Rabelais, Voltaire, Swift, Dostoievski e Machado de Assis.

Esse último, um dos grandes nomes da literatura brasileira, tem a tradição luciânica por fonte para seus escritos. Enylton José de Sá Rego, em *O calundu e a panaceia* (1989), mapeia as características dessa tradição na produção machadiana, a saber: o questionamento genérico, o estilo fragmentário, a paródia e o nacionalismo, o caráter não-moralizante, as citações truncadas, o ponto de vista distanciado do *Katáskopos* (1989, p. 8-18).

Machado tornou-se afamado por seus romances e contos. Além disso, produziu também poemas, peças teatrais, miscelâneas, crítica e crônicas. Ele escreveu mais crônicas que qualquer outro subgênero literário. Isso também se deve ao fato de Machado ter trabalhado em jornais. Embora ele tenha afirmado jocosamente haver falta de assunto, suas crônicas são literárias e suscitam questões importantes, como, por exemplo, as relações sociais. Nas palavras do cronista: “me aflige o desfalque de assunto para a crônica desta quinzena” (na crônica datada de 1º de Maio de 1863 na série “O Futuro”).

A crônica se entranha intimamente com a palavra corriqueira, por isso penetra com mais facilidade em diferentes camadas sociais. Machado, sabedor disso, expressou em algumas crônicas a sua crença no jornal como meio cultural mais difundido em sua época. Em contrapartida, fez críticas ao modo de produção da crônica para o jornal: “a todo vapor” e com espaço delimitado. Para o crítico Antonio Candido, a perspectiva da crônica “não é a dos que escrevem do alto da montanha, mas do simples rés-do-chão” (1992, p. 14); o cronista tem por missão retratar assuntos do dia a dia, expressos numa linguagem mais próxima do leitor.

Assim sendo, selecionamos para *corpus* a série “Aquarelas”, de Machado de Assis. O conjunto de crônicas foi publicado em 11 e 18/09 e 9, 16 e 30/10/1859, em *O Espelho*, Rio de Janeiro. Machado não escolhe aleatoriamente intitular esse conjunto de aquarelas, importa o significado e as características da técnica de pintura para as crônicas e discute o próprio ato de as compor. À maneira do fluir da água, base para a aquarela, unida à crônica, que é forjada pela palavra poética corriqueira, compõe a sua tela com cinco tons parasitários¹, as cinco crônicas: “Os Fanqueiros Literários”, “O Parasita I”, “O Parasita II”, “O Empregado Público Aposentado”, “O Folhetinista”.

“Os Fanqueiros Literários” abrem a série, introduzindo-nos na temática do parasitismo. O próprio Machado dá uma pista para que sigamos e cheguemos a possíveis reflexões a partir da obra. Ele afirma: “Por mim, que não faço mais que reproduzir em aquarelas as formas grotescas e *sui generis* do tipo, deixo ao leitor curioso essa enfadonha investigação” (1859, p. 1). Ao se referir às “aquarelas”, marca o conjunto de crônicas por completo e evidencia os tipos de parasitas que se propõe a retratar, cabendo ao leitor a investigação desses tipos. Os fanqueiros são indivíduos que compreendem o funcionamento da sociedade, na qual a dinâmica não se baseia no talento, e sim no comércio, que faz do talento “uma máquina grossa” (1859, p. 1).

A segunda crônica da série, “O Parasita I”, adentra mais profundamente na temática. O autor compara a sociedade à floresta, o parasita social à erva parasita que se enrosca na árvore como se fosse um galho dela. Demarca os lugares mais profícuos para o surgimento e o afloramento, como diz Machado, dessa “nulidade”, que está “na literatura, na política e na igreja”. Nesse texto, Machado observa “o mais vulgar”, o “parasita da mesa”, mesmo tipo sobre o qual discorreu Luciano de Samósata em *Parasita*. Nosso cronista mostra como o parasita se dá bem e vive às custas dos outros. Não é como o malandro, é uma espécie mais requintada, como se diz popularmente: um “puxa-saco”, porém de fino gosto e postura intelectual.

O terceiro texto, “O Parasita II”, é um desdobramento do segundo, sendo outro tipo, o parasita literário. Estabelece diálogo com o fanqueiro literário, tratado na primeira crônica, e com o parasita alimentar, que o antecedeu. A crônica mostra haver relações entre os três primeiros tipos apresentados: “o parasita literário tem os mesmos traços psicológicos do outro parasita, mas não deixa de ter uma afinidade latente com o

¹ Apropriamo-nos da linguagem da técnica de pintura aquarela para melhor relacionar e interpretar as crônicas machadianas. Assim, as crônicas são chamadas, em muitos momentos, de tons; Machado, de aquarelista.

fanqueiro literário” (ASSIS, 1859, p. 5). Este não visa ao dinheiro, mas à glória de estar entre os literatos, como um deles, ainda que lhe falte a habilidade para isso.

O quarto tom das “Aquarelas” discute o empregado público aposentado. Um tipo parasitário diferente dos anteriores, pois liga-se ao trabalho, e não ao ócio. O cronista o observa como um dos tipos por seus hábitos profissionais: embora o empregado público aposentado não mais exerça o ofício, comporta-se sempre com as manias de ponto, é um guardião dos costumes antigos e opõe-se a todo tipo de reforma. Nas palavras do autor, ele é um “viúvo da secretaria, arqueólogo dos costumes, antiga vítima do ponto, que não compreende que haja nada além das raias de uma existência oficial” (ASSIS, 1859, p. 9). Por viver preso à aparência do que foi, parasita uma versão de si, uma fase da vida. Apesar de aposentado, continua se beneficiando dos favores, parasitando os políticos, os quais são seus compadres.

O cronista retira das relações de trabalho dois tipos parasitários: aquele do qual falamos anteriormente, o empregado público aposentado, e o folhetinista. Para nosso aquarelista, “O folhetinista é a fusão admirável do útil e do fútil, o parto curioso e singular do sério, consorciado com o frívolo.” (ASSIS, 1859, p. 10). Uma crônica que desperta a observação da vida do próprio Machado, já que ele viveu na imprensa como um folhetinista também. Na verdade, o problema reside numa discussão sobre a nacionalidade brasileira, uma crítica ferrenha aos folhetinistas que incorporaram a visão parisiense como se fosse a nossa. Como diz Machado: “Escrever folhetim e ficar brasileiro é na verdade difícil.” (ASSIS, 1859, p. 12).

Nosso autor traça um panorama dos diferentes tipos parasitários na sociedade brasileira, sobretudo na sociedade carioca do século XIX; dela, recolhe cinco parasitas para ganhar corpo temático em suas “Aquarelas”. Seus parasitas estão intimamente ligados à discussão do parasitismo por Luciano de Samósata no diálogo *O Parasita*, texto que consiste em apresentação e sublimação irônica do parasitismo, elevando-o ao nível de arte e de profissão, tendo como personagens Simão e Tiquiades. O primeiro é um parasita e persuade o segundo a se tornar um também. Todo o diálogo discute a arte de parasitar, a arte de não ter com que se preocupar: “Já o parasita não tem cozinheiro com quem se irritar, não tem terras, nem mordomo, nem dinheiro com cuja perda poderia se aborrecer” (LUCIANO, *O Parasita*, p. 30-31). Sem bens para se preocupar, “vive das primícias da terra e é a única pessoa que pode comer e beber sem as preocupações das quais os outros não conseguem escapar” (ibidem, p. 30-31). A leitura do diálogo nos

mostra como Luciano ataca as preocupações que todos têm e o parasitismo torna-se uma saída irônica, já que o parasita vive das vaidades alheias.

A poética de Luciano se baseia na paródia. Seus principais objetos de paródia são: os gêneros e convenções da literatura; os temas e ideias da literatura e da vida social contemporânea; os textos definidos, através de citações literais ou quase-literais (SÁ REGO, 1989, p. 67). Outrora, alguns críticos observaram as paródias e entroncamentos com autores estrangeiros como aspecto negativo na obra de Machado, um deles, Silvio Romero em *Machado de Assis* (1897). No entanto, Sá Rego defende que a poética de Luciano é a da paródia e conclui que na produção machadiana há dois modos de relação com a tradição luciânica: o desenvolvimento dos temas e a presença das características típicas do lucianismo.

Nosso interesse em pesquisar a crônica machadiana à luz da tradição luciânica surgiu quando tivemos contato com esse subgênero literário no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC/CAPES/MEC), no ano de 2015. Naquele momento, passeamos pela vasta produção de crônicas de Machado, lemos pouco mais de 40 delas. Embora tenhamos escolhido outro *corpus* para aquela ocasião (“Sermão do diabo”), não esquecemos a leitura das crônicas sobre os parasitas.

O gosto pela crônica machadiana levou-nos a outras leituras. Descobrimos a existência de *O Parasita*, de Luciano. Lemos e comparamos ao de Machado, no âmbito de um gosto particular, sem vinculação com a pesquisa institucionalizada, já que estávamos em outra pesquisa e sob outra orientação que não atendia a essas questões. Conhecemos o estudo crítico de Enylton José Sá Rego, *O calundu e a panaceia* (1982), então a relação entre os parasitas começava a fazer sentido, já que o estudioso localiza e discute as evidências da obra luciânica nos romances de Machado. A seguir, fizemos um artigo demonstrando essas evidências em algumas crônicas, bem como nos parasitas.

Posto isso, nosso interesse persistiu. Por ocasião da elaboração do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), voltamos ao tema, com novas descobertas, como o contato com os estudos de Jacyntho Lins Brandão, que é especialista na obra de Luciano, dentre outros. Percebendo que a temática precisava de um trabalho mais profundo, dadas várias questões – a grande fortuna crítica da obra de Machado, o acesso à obra luciânica em português, e não só ao diálogo *O Parasita*, os desdobramentos do tema dentro da série “Aquarelas” – optamos por analisar somente a crônica “O Parasita I” em comparação com *O Parasita*, de Luciano. Desse modo, surge o desejo de investigar, com profundidade e

atendendo às questões que não puderam ser abordadas na graduação, a tradição luciânica na crônica machadiana.

Voltar-se aos parasitas é um movimento de busca da compreensão da dinâmica social brasileira, seguindo as passadas dos autores. Luciano se interessa por “pobres, prostitutas e parasitas” (BRANDÃO, 2001, p. 262), talvez pela sua condição de estrangeiro, “bárbaro”; o que lhe dá condições para enxergar pela ótica da alteridade, vendo quem está à margem. Machado mostra uma preocupação com essa “casta” em nosso país, os parasitas. Ao escrever as “Aquarelas”, pinta um quadro dos tipos mais relevantes, uma composição à moda luciânica.

A crítica machadiana nas “Aquarelas” marca os principais territórios do parasitismo em nosso país (“a igreja, a política e a literatura”), encontramos diversos tipos (embora ele recorte cinco deles para se debruçar, sendo dois desses do *locus* literário), comparando a sociedade à floresta, o parasita social ao animal, o folhetinista à planta. Trata-se de um diálogo que antecipa algumas correntes surgidas no final do século XIX e início do XX: o darwinismo, o determinismo, o surgimento da Sociologia, especialmente com o Naturalismo, que é contemporâneo ao Realismo. Nosso cronista correlaciona a conjuntura brasileira às condições de sobrevivência, seja biológica (alimentar-se), seja social (o alcance de espaço).

O questionamento persiste: Machado de Assis, de fato, retoma a tradição luciânica nas “Aquarelas” e traz a voz de Luciano *pari passu* da sua? Em oposição ao pensamento de Enylton José de Sá Rego (1989), conjecturamos que Machado se alinha à tradição luciânica com profundidade antes da década de 70. Com isso, incorpora as características e as temáticas da tradição luciânica e traz a voz de Luciano ao lado da sua, o que nos instiga a pensar, sobre essa relação paródica, que as “Aquarelas” podem ser definidas a partir dos conceitos de intertextualidade, paródia e paráfrase, já estabelecidos pelos estudos de Mikhail Bakhtin, retomados por Julia Kristeva, ou se a relação com a tradição é tão densa que já não cabe nessas delimitações. O fato é que a poética de Luciano tem como base a paródia. Machado exhibe a voz de Luciano ao lado da sua para ampliar e atualizar a temática. O prisma de *O Parasita* é mais filosófico que social, já a lente machadiana, nesse *corpus*, é mais social que filosófica.

Por fim, quando olhamos os parasitas pelo prisma do naturalismo/darwinismo, pensamos nas questões sociais que podem animalizar a humanidade; pensamos também na lógica capitalista burguesa, no acesso aos bens e serviços primários; pensamos na nossa condição animal, que por vezes é negada em nome do dito progresso civilizador

urbano, o qual nos separa da natureza. Atribuir sentidos às “Aquarelas” não é atender a um gosto pessoal pela crônica machadiana em diálogo com a tradição luciânica, nem atender somente a contribuições teóricas e críticas sobre o subgênero, o autor e a literatura, mas é, sobretudo, voltar o olhar atento à sociedade brasileira e sua dinâmica, é também um exercício de arte e de cidadania.

Para nosso estudo, amparamo-nos na metodologia da Literatura Comparada. Não na perspectiva tradicional dessa linha de estudos, que buscava as influências e as fontes meramente. Seguimos as pistas deixadas por Machado que evidenciam o seu conhecimento da obra de Luciano, como as intertextualidades explícitas. Na condição de leitores e críticos, abrimo-nos a olhar o texto literário e enxergar os vestígios estéticos da construção das “Aquarelas”, bem como os sentidos sociais e filosóficos engendrados pela discussão da parasítica. Analisamos as cinco crônicas da série, comparando-as entre si, e comparamos a crônica “O Parasita I”, a qual diz respeito ao alimentar, com o parasita luciânico. As próximas páginas apresentam dois capítulos, respectivamente “Para composição das ‘Aquarelas’” e “Olhos sobre a tela”. O primeiro discute a relação entre a técnica de pintura aquarela, a crônica e a tradição luciânica nos escritos de Machado. O segundo traz a análise e a reflexão sobre as crônicas da série. Chamamos as crônicas de tons, pois visualizamos cada uma como diferente nuance de uma mesma cor, assim cada texto é um tipo parasitário, é um tom de seu matiz: o parasitismo. Deleitamo-nos com as “Aquarelas” de palavras feitas por Machado.

1. PARA COMPOSIÇÃO DAS “AQUARELAS”

Neste capítulo, trataremos de duas partes teóricas fundamentais para este trabalho: o estudo do subgênero crônica e o estudo da tradição luciânica na produção de Machado. Para compor as “Aquarelas”, o autor escolheu um subgênero para escrevê-las e uma temática. Buscamos analisar a escolha do subgênero crônica em comparação ao título da obra, que retoma a técnica de pintura aquarela. Assim, Machado discute o ato de escrever ao tempo em que escreve sobre o parasitismo. Pintar aquarela e escrever crônica podem parecer coisas totalmente diferentes, no entanto, apresentam similaridades que serão discutidas nas próximas linhas.

Ademais, muito se fala sobre a erudição de Machado, que o leva a produzir intertextos com diferentes autores. Porém, pouco se fala de sua relação com a obra de Luciano de Samósata, talvez pela distância temporal, já que é um autor do século II d.C., ou mesmo por ainda despertar poucos olhares da crítica literária. Entretanto, quanto mais conhecemos os escritos machadianos, mais percebemos a clara conexão com o helenizado Luciano. Merece destaque um dos seus primeiros textos, as “Aquarelas”, que alonga a temática do parasitismo discutida por Luciano. Nessa série de crônicas, nosso autor já mostra uma relação intertextual que pode ser vista em outras produções que aludem a Luciano e/ou a algum aspecto de seus escritos. Por isso, faz-se necessário conhecer a obra luciânica, suas raízes (a sátira menipeia) para chegar às “Aquarelas” e entender os pincéis (técnica, recursos) utilizados por Machado. Vejamos isso nas duas partes deste capítulo.

1.1 ENTRE A AQUARELA E A CRÔNICA

Não é em vão que Machado de Assis escolhe chamar a série de crônicas que discute o parasitismo de “Aquarelas”. Machado se deixa entender não só pelo título cunhado, mas também pela narrativa das crônicas, o uso da técnica de pintura para construir e engendrar sentidos sobre a sua aquarela. Em “A Poética da Aquarela” (1995), de Vera Regina Vilela Bonnemasou, há a compreensão da aquarela como uma técnica que tem como veículo a água, caracterizada pela fluidez e pela espontaneidade. Para a autora, a técnica esconde uma filosofia de harmonia entre o homem e a natureza. O

aquarelista se apropria da água e de sua capacidade de se adaptar, para “por meio do macio e do fraco, conseguir a vitória sobre o duro e o forte” (1995, p. 37). Machado faz uso de uma água: a palavra poética na crônica, fluida e espontânea para conseguir falar das mazelas sociais (duras) e do parasita (mole e flexível como água), apontando para a semelhança entre a vida social e a vida animal. Nas primeiras linhas da crônica “O Parasita I”, compara o parasita à erva daninha que se enrosca nos galhos da árvore e prossegue representando em sua tela a vida social em que uma classe parasita a outra.

O cronista deixa marcas evidentes do uso da técnica como uma metáfora para a construção dos textos que compõem a série. No primeiro texto, “Faqueiros literários”, podemos observar o uso de signos que pertencem a um mesmo campo semântico, a linguagem da pintura, como se vê: “*Esboço literário* apanhado nas *projeções sutis* dos *caracteres*, dou aqui apenas uma *reprodução* do tipo”²; “Apesar da raridade da *tela fina*”, “Por mim, que não faço mais que *reproduzir em aquarelas* as formas grotescas e *sui generis* do tipo”; “Procurem os *caracteres* sérios abafar esse estado no estado que compromete a sua posição e o seu futuro.” A consciência e a intencionalidade do empréstimo da linguagem de uma arte para a outra são relevantes para a construção de sentidos por meio das aquarelas machadianas. O chamamento das crônicas de esboço literário reside numa comparação ao esboço da pintura. As projeções sutis e os caracteres remontam às projeções de uma pintura, no caso da aquarela, que, em geral, são sutis. A consideração das laudas escritas e publicadas no jornal como tela fina apontam para a compreensão de uma aglutinação entre texto e pintura, no entanto, uma junção perpassada da palavra diluída, tal qual aguadas de cor e reproduzida em aquarelas. Ademais à menção aos caracteres pode ser entendida também como mais uma intertextualidade feita pelo autor de *Memórias Póstumas*, nesse caso com La Bruyere e sua obra *Les Caractères*. Não estranha o aparecimento de La Bruyere nas “Aquarelas”, pois esse escrevia e pintava retratos. Machado ao escrever esse conjunto de crônicas também compõe retratos dos tipos parasitários do Brasil do século XIX e o moralista francês fez parte da sua roleta de emulação, o que alguns estudos críticos já sublinham como o Marlyse Meyer (1992, p. 93).

No segundo texto, “O Parasita I”, Machado admite as dificuldades de demarcar os tipos de parasitas e a de estabelecer relações comuns aos tipos. Sendo as aquarelas estreitas, sem espaço para falar da variedade de tipos, elege aqueles que têm maiores

² Todos os grifos, desta subseção, são nossos.

similaridades possíveis de serem representados numa só tela. Em suas palavras: “É uma longa e curiosa família, a dos parasitas sociais; e fora difícil assinalar na *estreita esfera das aquarelas* – uma relação sinótica das diferentes variedades do tipo.” Sob a metáfora da técnica da aquarela, Machado reforça o campo semântico da pintura por meio da repetição de termos como traços, lineamentos, tela, caracteres; e chega a chamar sua pena de pincel: “São imperceptíveis talvez estes *lineamentos* – e causam a aceleração do *pincel*”.

Na terceira crônica, “O Parasita II”, Machado considera suas aquarelas uma reprodução dos tipos parasitários sem finalidade moral, o que coaduna com o prisma da tradição luciânica; nas palavras do cronista: “*Reproduzo, não moralizo*”. A utilização do verbo reproduzir é significativa para a compreensão de sentidos, Machado não só reproduz com a palavra literária, mas reproduz à maneira de um aquarelista porque não visa ao julgamento das ações dos parasitas narradas por ele, pelo contrário, busca pintar essa representação à brasileira, seu objeto de reflexão.

Na quarta crônica, “O empregado público aposentado”, Machado menciona que retrata por meio da pena, mas sabemos que ao molde do pincel. Conforme um excerto: “Este meio mesmo de *retratar à pena*, como faço atualmente, revoltaria o espírito tradicional da grande múmia do passado.” Ainda caracteriza os traços como “*mais finos, os mais vivos*” e seus lineamentos como “*ligeiros e mal distintos*”. Por fim, na última crônica, na qual se debruça sobre a figura do folhetinista, a quem dedica mesquinhas formas – “Vê já o leitor que nasceu enfezado, e mesquinho de *formas*” – e desenha suas saliências fisionômicas – “Esta íntima afinidade é que *desenha as saliências fisionômicas* na moderna criação” – já que o folhetinista é “inferior” ao jornalista e ocupa um espaço parasitário nas relações na imprensa, por isso Machado reserva um desenho com poucas aguadas sobre a tela.

Segundo o pintor britânico Curtis Tappenden, em *Aquarela na prática* (2016), a técnica aquarela é utilizada para cadernos de esboços feitos a lápis ou à caneta e necessita de poucos materiais para ser desenvolvida. Em geral, uma paleta limitada contendo quatro cores, e não estranha Machado escolher quatro tipos parasitários para esboçar a temática: os fanqueiros literários, o parasita I e o parasita II, o empregado público aposentado, o folhetinista.

Essa técnica versátil, de fácil uso e transporte, requer, como qualquer outra arte, cuidados na escolha de materiais e temáticas. Há diferentes aquarelas: aguadas, com pontilhismo, *sfregazzo* (esfregar um pigmento quase seco sobre a superfície em várias

direções), com pincel seco, molhado sobre molhado, molhado sobre seco, traço e aguada (TAPPENDEN, 2016, p. 16-17). Machado faz com a palavra uma aquarela do tipo traço e aguada, a principal técnica usada em esboços. Como um pintor que desenha o seu esboço a lápis e lhe confere corpo em tons suavizados, assim o faz. Machado, aquarelista da palavra, constrói uma aguada em *dégradé*, a qual desdobra uma mesma cor em diferentes nuances, sua cor é a temática do parasitismo diluída nas crônicas. Um *dégradé* um pouco diferente, pois não começa com a temática mais forte, ou seja, a cor mais forte, e segue diminuindo o tom como se faz numa aquarela normalmente; mas começa com um tom ameno (o fanqueiro literário), depois os dois tons mais fortes e unidos (os parasitas I e II) e desliza com os tons mais claros (o empregado público aposentado e o folhetinista). Como um aquarelista que faz retratos duplos para apresentar a variação do tema, Machado forma retratos dos tipos, um ao lado do outro, todos de um só matiz: o parasitismo.

Um bom aquarelista sabe que não é conveniente dividir sua composição de modo assimétrico, deve haver simetria entre as partes. Machado, nosso aquarelista, não fala mais de algum dos tipos parasitários, mas divide simetricamente a sua tela. Tappenden afirma que “a aquarela é capaz de traduzir com sucesso o cotidiano” (2016, p. 23), o que ilumina nosso entendimento não só sobre essa técnica de pintura como também sobre a escolha de nosso autor por ela, pois não é diferente da crônica que carrega a palavra poética leve para representar a fugacidade do cotidiano. Machado poderia ter escrito as crônicas à moda de pintura a óleo, mas certamente causaria estranhamento entre a técnica de pintura e o subgênero literário. Assim como na aquarela, na visão do pintor Tappenden, o comportamento translúcido do pigmento faz-nos ver as cores como são e muda nosso entendimento sobre elas, também a palavra na crônica nos faz ver o cotidiano carregado de significações e de sentidos e muda o nosso modo de olhar e de introjetar vivências. Portanto, Machado faz um casamento perfeito entre a crônica e a aquarela. Sobre a linguagem dessa técnica, o pintor diz que “sua fácil portabilidade faz dela a forma favorita de abreviação entre cronistas e anotadores da realidade” (TAPPENDEN, 2016, p. 124). Destarte, o aquarelista como um cronista e anotador da realidade registra e suscita sentidos por meio da aquarela sobre o cotidiano, portanto, Tappenden é um cronista do pincel e Machado um aquarelista da palavra.

O Espelho: Revista Semanal de Litteratura, Modas, Industria e Artes (RJ), fundado por Augusto Emílio Zaluar e Eleutério de Sousa, periódico no qual Machado publicou as “Aquarelas” em 1859, era um órgão palaciano alinhado à imparcialidade e à

neutralidade, modo de omissão, com requintes de oficialidade e muitas características do jornal de Lisboa, feito na Imprensa Nacional, segundo Nelson Werneck Sodré (1999). *O Espelho* foi resguardado da repressão que atacou a imprensa livre (SODRÉ, 1999, p. 58). Machado assinava três seções nesse jornal e participava de outros periódicos, conforme exposto por Lúcia Miguel-Pereira (1936, p. 67). Werneck Sodré denomina essa época de o momento dos homens das letras fazerem a imprensa (1999, p. 192). Esse periódico existiu por um trimestre, totalizando dezenove números, de acordo com Jean-Michel Massa, que lamenta os poucos estudos sobre essa revista. Para Massa, *O Espelho* “fornece preciosas indicações sobre Machado de Assis e suas amigadas” (2009, p. 212). Nele, Machado tinha prestígio e seus textos ocupavam a primeira página (ibidem, p. 214).

Em consulta a Biblioteca Nacional Digital, constatamos que não há uso de imagens, exceto, na terceira edição de 1859, no meio do jornal, aparece uma imagem de damas bem vestidas, que reproduz “De la moniteur de la mode”, o jornal de moda mais importante na França. *O Espelho* não costumava fazer uso de ilustrações, Machado quebra esse não uso da imagem introjetando uma técnica de pintura em suas crônicas. Consiste num espelho: em parte, sintoniza-se com o jornal por não inserir visivelmente imagens; noutra parte se mostra dissonante, pois fundamenta as crônicas na técnica aquarela. Foi uma escolha inteligente para sua criação ficcional, uma vez que se tratava de um jornal alinhado à tentativa de imparcialidade. Nele, Machado inseriu suas duras críticas à estratificação social, à semelhança da sobrevivência animal, em que um parasita o outro, um se alimenta do outro, sugando o que há de melhor. A dinâmica animalesca sendo posta à vista para explicar as relações sociais.

Não se trata de uma comparação entre um texto e uma pintura ou uma escultura ou qualquer outra arte não verbal, mas sim de uma inserção da técnica de pintura dentro do texto, para levar o leitor a ver as aquarelas de palavras como aquarelas de tintas, como um quadro com parasitas pintados sob aguadas.

Ao escrever crônicas se apropriando de uma técnica de pintura, Machado se volta à técnica de escrita do gênero crônica. A pintura em aquarela não permite retoques, semelhantemente a crônica publicada na imprensa não passa por retoques por causa do pouco tempo concedido ao cronista nos periódicos semanais. Ao unir aquarela e crônica, nosso autor discute o fazer crônica na imprensa brasileira do século XIX, construindo, assim, metacrônicas.

Sonia Brayner, em seu ensaio “Metamorfozes machadianas: O Laboratório Ficcional” (1982), se volta às crônicas machadianas e observa que o escritor passou por

fases e amadurecimento de seu fazer poético, as quais denomina de “metamorfozes”. Ela atribui à crônica a função de laboratório para a prosa do autor. Brayner não considera a crônica um subgênero menor ou uma espécie de ponte para a produção dos romances e contos machadianos, mas sim um “laboratório ficcional” no qual Machado se debruça durante toda a sua vida literária, escrevendo crônicas ao tempo que também escrevia outros gêneros literários. Machado chegou a produzir seiscentos e setenta e nove crônicas, segundo Sousa Neto (2015, p. 20)³.

Não se pode esquecer que a imprensa no Brasil surgiu num cenário infenso à cultura, por causa das condições coloniais e, sobretudo, pelo escravismo. Werneck Sodré (1999) mostra como a crônica criou um espaço de difusão da cultura por meio do jornal, alcançando diferentes camadas sociais, mais do que qualquer outro gênero. Assim, a crença de Machado nesse gênero não foi vã nem desprovida de motivação, apesar de reconhecer as limitações de espaço concedido à crônica e seu modo de produção. Com seu olhar apurado do tempo, ele observa as mudanças ocorridas no Brasil, atravessando a Monarquia até a República, do Romantismo ao Realismo.

A crônica não nasce necessariamente no jornal, houve cronistas historiadores, um gênero mais próximo da informação do que da arte. O estudioso Jorge de Sá (1985, p. 5) considera a carta de Pero Vaz de Caminha a el-rei D. Manuel como crônica, por recriar o contato com os índios, seus costumes e a paisagem natural do país redescoberto, sendo considerada como uma certidão de nascimento do Brasil. A crônica foi um gênero largamente difundido pelos lusitanos, principalmente por sua perspectiva histórica. A crônica-carta de Caminha aponta para o registro do circunstancial, o que mais adiante se torna prática comum entre os cronistas brasileiros.

De lá para cá, é notória a mudança do percurso vivido pela crônica: não mais se dirige a leitores nobres (como o rei), mas às pessoas comuns, aos críticos e estudiosos; nem mais possui a extensão da carta de Caminha nem o valor temporal de atravessar gerações lhe é garantido, já que o jornal de hoje embrulha o peixe de amanhã na feira.

As mídias digitais ganham a função de veicular as crônicas, porém são semelhantes à feira: não há garantia de que chegarão às coletâneas e livros. Todavia, “o pão diário”, como já dizia Machado na crônica “Reforma pelo jornal” (1859), é fatiado

³ Segundo Brayner (1882, p. 426), Machado trabalhou nos jornais: *Diário do Rio de Janeiro* (1860), *Semana Ilustrada* (1860-75), *O Futuro* (1862), *Ilustração Brasileira* (1876-78), *O Cruzeiro* (1878), *Gazeta de Notícias* (1881-1900). No caso de a *Estação*, o cronista teve um papel crucial na elaboração da parte literária, conforme aponta Marlyse Meyer (1992, p. 437).

nos jornais, nas redes sociais e até mesmo nos livros, e a palavra poética cotidiana penetra com mais facilidade do que qualquer outra.

Com o surgimento da imprensa, a crônica passa a ocupar a seção denominada *folhetim*, que aparece inicialmente em Paris, no começo do século XIX, num espaço que se destinava ao rodapé, o *rez-de-chaussée*, rés-do-chão, transita para o do *roman-feuilleton*, depois disputa espaço com os contos, notícias leves, anedotas, críticas e, por fim, com o romance fatiado, que chega ao leitor em parcelas semanais, conforme aponta Marlyse Meyer (1992, p. 96). Ainda de acordo com Ferreira & Ramos, a relação da crônica com o tempo e sua inserção no jornal privilegiam o tempo presente e o diálogo com o leitor. Nas palavras das autoras: “O tempo na crônica jornalística é outro, o do presente, o do agora dos acontecimentos, o do agora que se instaura no diálogo direto com o leitor no momento de sua escrita” (FERREIRA & RAMOS, 2018, p. 181).

Arraigada ao solo do entretenimento e do dia a dia urbano, a crônica é um gênero híbrido que percorre os campos discursivos histórico, jornalístico, literário. É reconhecida como um gênero, a partir do entendimento de gêneros do discurso, propostos por Mikhail Bakhtin como “tipos *relativamente estáveis* de enunciados” (2011, p. 262, grifo do autor). No entanto, a crônica não é apenas um gênero discursivo, pode ser também considerada um subgênero literário. O que define ser uma crônica literária não é o espaço em que está inserida, se no jornal ou no blog ou no livro, nem a temática abordada, antes de tudo é o seu trabalho com a linguagem que define se tratar ou não de uma crônica literária. Nem mesmo o uso da prosa pode definir por si só a crônica, prova disso são as 48 crônicas em quadras produzidas por Machado na *Gazeta de Notícias*, segundo Brayner (1992, p. 411). “É sob a égide deste hibridismo que passa a ser considerada um gênero literário, ganhando importância no espaço jornalístico, a ponto de ir, mais no final do século, assumindo o lugar do romance de aventuras” (BRAYNER, 1982, p. 427). Ou seja, a crônica ocupa o lugar que outrora era do romance, e pouco a pouco deixa de ser vista como apenas uma produção jornalística, sendo reconhecida também, e no caso de Machado principalmente, pela dimensão literária.

Contudo, vale marcar as rupturas e as interações que há nos gêneros, fazendo com que características não estejam fechadas sob a propriedade de determinados gêneros, por exemplo, a extensão textual não é critério determinante para identificar o tipo textual, como se pode ver na longa crônica “O velho senado”, de Machado de Assis. Nela, não há clímax nem vários núcleos, não a consideram conto nem romance.

As “Aquarelas” foram publicadas separadamente, divididas em “Aquarelas I”, “Aquarelas II”, “Aquarelas III”, recebendo diferentes classificações textuais. A editora *Nova Aguilar*, por exemplo, considera-as miscelânea; já o portal <machado.mec.gov.br>, por sua vez, entende-as como uma reunião de crônicas. Segundo o *Dicionário de Termos Literários* de Massaud Moisés, a miscelânea caracteriza-se por “compilação de escritos acerca de vários assuntos numa mesma obra” ou “folhetos, separatas”, ainda “manuscritos, de distinta procedência autoral ou que ofereçam dificuldade a uma catalogação rigorosa” (1974, p. 341). Já a crônica é vista, pelo estudioso, como um gênero ligado à história, que transita para o espaço literário à medida que o cronista recria a realidade (1974, p. 133). Assim, a crônica faz morada na fronteira entre os gêneros e, quando a hibridiz é difusa, os estudiosos tendem a classificá-la como miscelânea, outro gênero textual.

Entendemos serem as “Aquarelas” uma reunião de crônicas pelas características do tipo textual: linguagem cotidiana, proximidade com o leitor, assuntos corriqueiros, tom de conversa, além de não haver misturas temáticas nem de estilo. Compreendemos que essa reunião de crônicas foi vista como uma miscelânea não pela dificuldade em classificá-las, mas, sobretudo, pelo olhar da crítica pouco voltado à produção no jornal e à primeira fase machadiana. Esse *corpus* não possui mesclas exaustivas de gêneros, ao ponto de não conseguirmos distingui-lo. Mesmo a crônica-carta de Caminha está imbuída da recriação da realidade, e não de mera notícia ao rei. O lusitano registra com a pena cada *flash* de seu olhar sobre as novas paisagens, a notícia ganha outro tom em suas linhas: o da literatura.

Ao seguir as passadas de Haroldo de Campos (2013), notaremos que há uma “crise da normatividade dos gêneros”, ou seja, não é possível manter fronteiras rígidas entre um e outro, conquanto é preciso compreender o gênero como uma maneira de se relacionar com o mundo e de interpretá-lo (CAMPOS, 2013). Sendo o gênero o modo de ver e de interpretar o mundo; a crônica, para Antonio Candido, comunica “a visão humana do homem na sua vida de todo o dia” (1992, p. 19).

A crônica é vista também como um acessório, e não um bem de primeira necessidade ou urgência. Para a crítica Marília Rothier Cardoso, esse subgênero é como uma bala, doce, alegre, de fácil dissolução, sem nutritivos e viciante. Em suas palavras: “Como a moda, a crônica tem seu lado de mercadoria e sua face indomável de arte. Ambiguidade fascinante e difícil, que se expressa na oscilação entre falta e excesso” (CARDOSO, 1992, p. 142). Apesar de parecer supérflua e sem nutritivos, a crônica

literária é um subgênero mais próximo do leitor, que consegue expressar-se em poucas palavras com a poeticidade do cotidiano, e essa oscilação, observada por Cardoso, nada mais é que um jogo arquitetado pelo cronista, na busca por parecer superficial quando se toca em questões profundas e complexas, como faz Machado ao escrever as “Aquarelas”, em que engendra discussões sobre a conjuntura social e as relações entre o ser humano e a natureza, sentimentos como amizade entre o parasita e seu anfitrião, a vaidade humana.

No contexto oitocentista, o surgimento da imprensa e a difusão da literatura em jornais confere à crônica o espaço de proximidade com o leitor. Essa relação íntima entre texto e leitor redundava no processo de humanização. É essa função da arte que a torna um direito inalienável, na visão de Candido. Algo que o cronista Machado demonstra crer ao escrever isto:

A primeira propriedade do jornal é a reprodução amiudada, é o derramamento fácil em todos os membros do corpo social. Assim, o operário que se retira ao lar, fatigado pelo labor quotidiano, vai lá encontrar ao lado do pão do corpo, aquele pão do espírito, hóstia social da comunhão pública. A propaganda assim é fácil; a discussão do jornal reproduz-se também naquele espírito rude, com a diferença que vai lá achar o terreno preparado. A alma torturada da individualidade ínfima recebe, aceita, absorve sem labor, sem obstáculo aquelas impressões, aquela argumentação de princípios, aquela arguição de fatos. Depois uma reflexão, depois um braço que se ergue, um palácio que se invade, um sistema que cai, um princípio que se levanta, uma reforma que se coroa.

Malévola faculdade — a palavra! (ASSIS, 1859, p. 2).

Machado cronista não é o mesmo Machado romancista, apesar de ser o mesmo autor e repetir recursos linguísticos, temáticas. Ele mesmo diz ser a crônica escrita “a todo vapor” e para “satisfazer as exigências da tipografia”⁴. Noutro momento afirma não haver assunto para desenvolver; paradoxalmente, faz da falta de assunto um assunto⁵. Desse modo, a crônica no contexto machadiano era escrita rapidamente para publicação semanal nos jornais daquela época, ocupava um espaço delimitado e recebia, dos olhares críticos, aceitação. A maneira machadiana de ver por meio da crônica é apressada, concisa e sagaz para poder falar do que queria, no meio mais difundido daquele momento no Brasil: o jornal.

A crônica machadiana, como já apontado por Brayner, é carregada da “forma fácil do diálogo com um leitor implícito”, “da relativização da verdade” ou “ambivalência da

⁴ Informação retirada da crônica, sem título, datada de “30 de novembro de 1862”, publicada na série *O Futuro*.

⁵ Expressão colhida da crônica datada de “1º de Maio de 1863” na série *O Futuro*.

verdade”, da existência de um “narrador presente e estimulante”, “da fragmentação propositada”, “da paródia”, “da tonalidade cômico-séria”, da introdução da “oralidade popular”, de “chamadas retóricas de teor irônico”, de “procedimentos históricos do controle de informação” e de “subjetividade”⁶.

Por isso, torna-se uma espécie de mola para a produção do Bruxo do Cosme Velho, na qual ele põe as mãos por quatro décadas, um período que abarca as mutações sofridas pelo autor. Nelas, cabem tudo: as citações mais elevadas, as metáforas, as chamadas ao leitor, as construções irônicas, as paródias, que retomam autores e textos clássicos e contemporâneos. O hibridismo do gênero é uma porta aberta para Machado fazer suas experimentações poéticas, proporcionando uma abertura também para dialogar com outros textos e autores, realocando-os por meio do recurso da paródia.

Machado constrói uma teia de relações com os textos que parodia, ora estiliza-os, ora parodia-os mesmo, invertendo os sentidos do texto original, trazendo outras vezes abertamente para os seus escritos. É um amplo dialogismo, que, para Brayner (1982), acaba por libertar o autor, possibilitando caminhar pelos contrários e estabelecer possibilidades dúbias e das mais diversas possíveis.

Machado de Assis chega à imprensa depois de José de Alencar, que foi um cronista importante no contexto oitocentista. Segundo Soares (2008), José de Alencar foi o primeiro a salientar o traço da volubilidade da crônica, além de tentar defini-la. Posterior a Machado, destaca-se Olavo Bilac, que contribuiu para o tratamento de temáticas unificadas nas crônicas, desprezando o viés heterogêneo explorado por cronistas anteriores, conforme observa Simões (2003/2004). Machado está entre os principais cronistas brasileiros.

Brayner (1991, p. 415) divide as fases do cronista Machado: até o final dos anos 70, não se excede no tom galhofeiro da mocidade, e, dos anos 80 a 90, é um observador político sem partido, dando voz a diversos setores da sociedade brasileira. Sua primeira série de crônicas, “Aquarelas”, inseriu-o na discussão sobre o parasitismo ao falar sobre o folhetinista. Uma das vazões permitidas pela ironia é troçar de si mesmo, já afirma Jolles (1972); Machado, ironista por excelência, troça de si como um exercício de distanciamento que a comicidade exige, dirigindo-se à inteligência, isto é, ao

⁶ Reunimos as características discutidas por Sonia Brayner em *Metamorfoses machadianas: o laboratório ficcional*. In: BOSI, Alfredo (Org.) et al. **Machado de Assis: antologia & estudos**. São Paulo: Ática, 1982, ao longo das páginas 427 a 431.

entendimento, e não às afecções, segundo o pensamento do filósofo Henri Bergson (2007).

Há quem considere a crônica um registro temporal. Margarida de Sousa Neves compreende as crônicas como “imagens de um tempo social”, “narrativas do cotidiano” (1992, p. 76). Neves atenta para a etimologia “*chronos* / crônica”, que reflete a filiação do gênero ao tempo, recuperando na grafia da palavra esse nexos.

Alfredo Bosi, crítico literário consagrado no cenário brasileiro, afirma que “A crônica requer curiosidade pelo que aconteceu ontem, lembra-se hoje e talvez se esqueça amanhã, o que é a própria condição do efêmero.” (BOSI, 2002, p. 85). Isto é, sua relação com o tempo mora no estreito da efemeridade, em que os assuntos relevantes do dia recebem o aval do cronista para serem guardados na memória.

Nos estudos de Literatura não consideramos nenhum gênero literário como documental, essa perspectiva fica para os estudos de História, embora seu valor de “verdade” tenha sido questionado nos últimos anos. Hadey White (1991), que provoca a relação Literatura e História, entende-as como construções, dentro de suas especificidades. É inegável como ficção e história se tocam na crônica, logo o gênero abre caminhos por meio da reinvenção do cotidiano e da memória individual e coletiva, encontra guarita no imaginário do leitor. Entretanto, para Bosi, em Machado, “Na crônica, o compromisso com o real histórico é, por força, mais exigente do que na livre ficção. Daí o interesse ideológico tangível das suas referências à vida pública do tempo.” (2002, p. 86). Logo, dentre a produção machadiana, a crônica é o gênero que mais caminha lado a lado com a História.

Bosi compreende que “O cronista Machado tem consciência do caráter fugaz das coisas e dos indivíduos, levando às vezes ao extremo o esvaziamento da História, que corresponde à vertigem do tempo.” (BOSI, 2002, p. 85). Dessa maneira, nosso autor opera o esvaziamento da História quando escolhe falar de assuntos pequenos e até banais, conferindo-lhes relevância e fazendo o oposto com os assuntos importantes. O que o crítico chama de “duplo movimento da escrita do jornalista Machado: uma curiosidade alerta para os fatos da rua, do Senado, da botica da esquina ou da sala do júri, da sessão espírita ou da Sublime Porta da Turquia...” (BOSI, 2002, p. 86). Machado lança o olhar para as miudezas que o rodeiam, para a política nacional, para o contexto internacional; são vários olhares lançados em diferentes direções que se unem no conto, no romance, na crônica. Nesta, sobretudo, o factual ganha relevo na mesma proporção que o erudito. Esse entrecruzamento é marcado pelo “timbre galhofeiro que solapa a eventual importância da

notícia, reduzindo-a a mais um episódio do perene desconcerto do mundo” (BOSI, 2002, p. 86).

Dilson Ferreira da Cruz Júnior, em sua dissertação de mestrado “A Crônica em Machado de Assis: Estratégias e Máscaras de um Fingidor” (2006), volta-se às crônicas da segunda fase de Machado, publicadas na *Gazeta de Notícias*; delas depreende um sistema de narração e constata o jogo narrativo feito por Machado de Assis nas crônicas, que produz um amálgama entre autor, narrador, narratário, leitor, enunciadores, interlocutores. Esse jogo de múltiplas vozes tem raízes na sátira menipeia, a qual abordaremos na segunda parte deste capítulo, e se manifesta não só nas crônicas como no restante de sua obra.

A reunião de crônicas de 1892 a 1897, intituladas de “A semana”, da *Gazeta de Notícias*, leva o crítico John Gledson a publicá-las em 1996, fazendo algumas considerações sobre a crônica machadiana e sobre essa série especificamente, a qual ele afirma ser a mais famosa e com a qual Machado mais se identificou (1996, p. 11). O crítico marca o duplo movimento do cronista em prestar atenção à sociedade brasileira e ao caráter nacional expresso no contexto carioca, esse movimento que permite olhar para o geral (o Brasil como todo) e para o local (a sociedade carioca) pressupondo uma audiência na capital do Rio de Janeiro. Além de a redução da cidade à Rua do Ouvidor ser um elemento indicativo dessa quase intimidade do cronista com o público local (GLEDSON, 1996, p. 29), o que Neves pondera ser o Rio de Janeiro “síntese e microcosmo do Brasil” nas páginas dos cronistas (1992, p. 84). E se tratando de Machado, morador do Cosme Velho, conhecedor do Rio e de suas representações para o Brasil, as “Aquarelas” mostram em certa medida o Brasil de 1859, visto pela agudeza desabusada de Machado sob o binóculo do Rio de Janeiro.

Valentim Facioli aponta a chave para a compreensão da crônica machadiana: não a hierarquia entre os gêneros, mas a unidade da escritura do autor, que supera as fronteiras entre diferentes textos. Em seu dizer: “A prática textual do cronista é a mesma do romancista, do contista, do poeta, do crítico” (1982, p. 86-87). O estudioso chega a considerar a crônica de Machado como um divisor de águas para a produção desse gênero no Brasil.

O trabalho de Dário Ferreira Sousa Neto relativiza a supervalorização dos romances e esquematiza o modo como a crônica foi um laboratório para a produção romanesca machadiana, como já apontava Sonia Brayner (1982). Para ele, Machado transpõe os limites do tempo e elimina as fronteiras entre passado, presente e futuro para

atingir o leitor (2015, p. 434-435). Para Lucia Granja, é justamente nesse espaço que Machado vai semear uma relação de confiança com o seu leitor, até chegar ao narrador que zomba de tudo, Brás Cubas (1997, p. 25).

Portanto, no gênero em que mais produziu, a crônica, leve, diária, bem-humorada, irônica, amiga da poesia e das verdades, sob a dupla lente de ver ao longe, mas também de pertinho, aberta ao diálogo com clássicos, contemporâneos e leitores, o carioca Machado pinta com a palavra poética as “Aquarelas” e não nos deixa “uma enfadonha investigação”, mas uma aprazabilíssima reunião de crônicas, aguadas, de tons parasitários em *dégradé*.

1.2 PINCÉIS LUCIÂNICOS

Menipo de Gadara, um autor de outra era – século III a. C. –, precursor de um tipo de sátira que se opunha às normas literárias vigentes de sua época, conhecida por sátira menipeia, seria totalmente desconhecido se dois escritores posteriores não se voltassem ao seu modo zombeteiro: o romano Marcus Terentius Varro – em português, Varrão – e Luciano de Samósata, sobretudo. A sátira menipeia caracteriza-se por sua forma prosimétrica e sua finalidade não moral. O fato é que pouco se conhece sobre Menipo. Diógenes Laércio registra algumas informações no século III. Tomamos de empréstimo as palavras do poeta brasileiro Manuel Bandeira, o qual dedica um soneto a Menipo, descrevendo-o assim:

Menipo

Menipo, o zombeteiro, o Cínico vadio,
Ia fazer, enfim, a última viagem.
Mas ia sem temor, calmo, atento à paisagem
Que se desenrolava à beira do atro rio.

E chasqueava a sorrir sobre o Estige sombrio.
Nem cuidara em trazer o óbulo da passagem!
Em face de Caronte, a pavorosa imagem
Do barqueiro da Morte olhava em desafio.

Outros erguiam no ar suplicemente as palmas.
Ele, avesso ao terror daquelas pobres almas,
Antes afigurava um deus sereno e forte.

Em seu lábio cansado um sorriso luzia.
 E era o sorriso eterno e sutil da ironia
 Que triunfava da vida e triunfava da morte.
 (BANDEIRA, 1907, s/p)

O personagem Diógenes, em *Diálogo dos Mortos*, de Luciano de Samósata, descreve o cão Menipo para Pólux, a fim de que este transmita o convite para que ele vá ao Hades zombar dos que não mais estão vivos. O zombeteiro é descrito assim: “Ele é velho, careca, tem um pequeno manto todo esburacado, esvoaçando a qualquer vento; e multicolorido, por causa da sobreposição dos remendos. Ele está sempre rindo e, na maior parte do tempo, zombando daqueles filósofos charlatães” (Diálogo I).

Unindo as palavras do poeta Bandeira às do filósofo cínico Diógenes, podemos descrever Menipo como cínico, vadio, sempre ridente, irônico, velho, careca, com um manto colorido e remendado, grande zombador de filósofos e, principalmente, um cão raivoso, título de que o estudioso Jacyntho L. Brandão se apropria para afirmar que ele mordeu a muitos, transmitindo sua “contaminação irônica” (2001, p. 353). Eis que há uma grande escala de zombeteiros, e isso muito nos interessa, pois dela sobressaem os nomes de Luciano e de Machado, o qual ocupa lugar privilegiado na história da literatura brasileira, considerado o ponto mais alto de nossa prosa realista, segundo Alfredo Bosi (2017, p. 184).

O pesquisador Paulo Martins, ao investigar a literatura latina, defende ser a sátira um gênero essencialmente romano. Ele distingue os dois tipos do gênero: um praticado por Lucílio, Horácio, Pérsio e Juvenal, e outro por Sêneca e Petrónio (2009, p. 227-243). Em consulta ao *Dicionário de Termos Literários*, de autoria de Massaud Moisés, notamos que a definição de sátira carrega a perspectiva latina moralizante dos primeiros; assim, “o ataque é a sua marca indelével, a insatisfação perante o estabelecido, a sua mola básica. De onde o substrato moralizante da sátira, inclusive nos casos em que a invectiva parece gratuita ou fruto do despeito” (1974, p. 470). Todavia, a sátira menipeia distancia-se dessa perspectiva moral, embora faça duras críticas, atacando a vaidade humana e discutindo questões sociais sem jamais apontar soluções, nem métodos, como fazia a sátira romana.

Northrop Frye (2013, p. 473-476) considera a sátira menipeia uma leitura de atitudes mentais mais do que das pessoas propriamente, capaz de lidar com ideias abstratas e teorias, apresentando-as por seus personagens, semelhante à confissão. Apresenta uma narrativa solta, um espécime de brincadeira livre da fantasia intelectual,

uma observação bem-humorada, que produz caricaturas. Compreende o mal e a loucura como um pedantismo enlouquecido, doenças do intelecto, e não sociais, com isso ataca a vaidade humana. Diferentemente da picaresca, que busca exibir uma visão de mundo num único padrão intelectual. Para Frye, ela pode ser fantástica ou moral, quando puramente moral reside numa utopia de sociedade. Sua forma curta apropria-se do diálogo ou colóquio. A demonstração de erudição presente na menipeia é uma influência de Varrão.

Enylton José de Sá Rego, em sua tese de doutoramento na University of Texas (Austin, 1984), publicada no Brasil pela *Forense Universitária, O calundu e a panaceia* (1989), dá uma contribuição valiosa para o estudo da obra do considerado maior escritor brasileiro. O estudioso vai às fontes para mostrar que as relações que Machado estabelece com outros escritores, a saber, Robert Burton, Laurence Sterne, entre outros, antes de tudo, são tecidas pela via luciânica, já que esses e outros autores, com os quais Machado dialoga, também se vincularam à chamada tradição luciânica.

Sá Rego considera a tradição luciânica “a maior e mais completa obra que liga a tradição grega da sátira menipeia às suas repercussões nos tempos modernos” (1989, p. 43). A produção de Machado de Assis reverbera os aspectos dessa tradição com as características: o questionamento genérico, o estilo fragmentário, a paródia e o nacionalismo, o caráter não-moralizante, as citações truncadas, o ponto de vista distanciado do *Katáskopos* (SÁ REGO, 1989, p. 8-18). Essas características são observadas nos escritos de Machado por outros estudiosos, mas com outras nomenclaturas e perspectivas, pois poucos as relacionam à tradição luciânica propriamente, como a discussão sobre o enquadramento nos gêneros discursivos, a paródia, o ceticismo, as digressões, a ironia, a impessoalidade para criticar aspectos da sociedade brasileira, formas diferentes de denominar os aspectos do lucianismo. Sá Rego afirma que tais características são veementes na segunda fase machadiana, antes disso há apenas ecos, datando a partir da década de 1870 a fase de maior intersecção com a poética de Luciano (1989, p. 85). No entanto, as “Aquarelas” são da primeira fase, publicadas em 1859, e já apontam mais do que ecos; pois estabelecem uma relação paródica direta com Luciano. Essa relação não se limita às “Aquarelas”, mas desdobra-se na presença de temas, na utilização de recursos estilísticos da tradição e nas menções diretas a Luciano.

O especialista Sá Rego marca alguns indícios de que Machado conhecia a obra de Luciano e se alinha ao seu pensamento intelectual, como o fato de possuir em sua biblioteca particular dois volumes das obras completas de Luciano de Samósata, uma tradução francesa feita por Eugène Talbot, Hachette (1874). Não se trata de uma simples

presença, e sim de um interesse por um escritor não conhecido (1989, p. 85-86). Outra evidência apontada pelo crítico é a do conto “Teoria do Medalhão”, que carrega o subtítulo “diálogo”, no qual há uma menção clara a Luciano como “cético e desabusado”, e, que, para Sá Rego, constitui uma paródia de *O Professor de Retórica*, de Luciano (1989, p. 88). Outra evidência é *Lucien* – versão francesa do nome Luciano – do romance *Quincas Borba*, o qual presencia as arrancadas de Rubião à Lua (1989, p. 124). Notamos também a presença de Luciano no conto “Entre santos” (1896), de Machado, o qual retoma a temática do “Diálogo dos mortos”.

Luciano de Samósata não passa despercebido ao olhar atento do estudioso russo Mikhail Bakhtin, o qual resgata o nome do sírio como um descendente da menipeia. O crítico observa que Luciano provoca a morte definitiva dos deuses, sob os auspícios da comicidade. Sua produção toma de empréstimo os elementos do mito, trazendo-os para o cotidiano. Assim, essa produção tem o “espírito ‘propositalmente baixo e ‘fisiológico’, rebaixa os deuses à esfera do cotidiano cômico e do erotismo” (BAKHTIN, 2002, p. 329; aspas do autor). O russo atina para o fato de Luciano ser uma fonte da filosofia do riso no Renascimento, sobretudo a personagem Menipo, que ri até mesmo depois da morte, seu riso redundando num elo entre a morte e a liberdade de espírito e de palavra (BAKHTIN, 2010, p. 60).

A filósofa búlgara Julia Kristeva parte dos estudos bakhtinianos, enveredando em investigações sobre a semanálise. Uma fatia de seu trabalho é dedicada às relações intertextuais, por isso a sátira menipeia torna-se uma curva incontornável para a estudiosa, sobretudo, por sua forma dialógica. O diálogo não é só a linguagem assumida pelo sujeito, é uma escritura onde se lê o outro (sem nenhuma relação com a ideia de Freud). O dialogismo bakhtiniano conjuga-se com a subjetividade e comunicatividade, correspondente à intertextualidade e à ambivalência da escritura. Nas palavras de Kristeva: “todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (1974, p. 64). Com isso, a subjetividade cede lugar à intertextualidade. Kristeva, trilhando as passadas de Bakhtin, conceitua o romance polifônico como um gênero que tem no carnaval a sua fonte primária (1974, p. 67).

Julia Kristeva atenta para a potência do contínuo que vai de 0 a 2, mostra que o único discurso que escapa do interdito (nível 1), isto é, Deus, a lei, a definição (paradigmas conceituais-sociais) é o poético. No entanto, somente no carnaval é que a potência do discurso se realiza integralmente, pois nele há transgressões múltiplas: do código linguístico e da moral social; emergindo noutra lógica, na do sonho.

Ao estudar as categorias de palavras na narrativa, Kristeva nota que a ambivalência consiste na apropriação da palavra do outro, por parte do autor, a fim de inserir um novo sentido, conservando o anterior. Nas duas significações, ancora-se a ambivalência, que tende à relativização. No discurso monológico, o modo representativo é da descrição e da narração, como ocorre na épica, no discurso histórico e no científico. Neles, o sujeito assume o papel de Deus (nível 1), não sendo possível voltar-se a si mesmo (1974, p. 76). O oposto ocorre com o discurso dialógico, no carnaval, na menipeia; no romance polifônico, o texto lê outro texto, lê a si mesmo e se fundamenta numa ampla destruição.

A estudiosa considera a sátira menipeia como um texto de atividade social. Esse gênero, nascido com Menipo de Gadara, influenciou a literatura cristã e bizantina, caracterizando-se pela articulação do cômico ao trágico, concomitantemente, e pela libertação da linguagem por uma via filosófica. Nele, a loucura, os desdobramentos da personalidade, as fantasias, os sonhos são convertidos em matéria da morte. Sob contrastes, duplos, pluriestilismo, pluritonalidade, a menipeia compõe um mosaico de citações, explorando o corpo, o sonho e a própria linguagem. A ambivalência se efetua na representação da linguagem como encenação e na sua exploração como sistema correlativo de signos. No dizer de Kristeva: “O homem, alienado da natureza e da sociedade, aliena-se a si mesmo, descobre seu ‘interior’ e ‘reifica’ esta descoberta na ambivalência da menipeia” (1974, p. 84; aspas da autora).

Em *A poética do hipocentauro* (2001), Jacyntho Lins Brandão reivindica o valor da obra de Luciano de Samósata, um autor esquecido na contemporaneidade. Embora existam estudos voltados ao seu valor histórico, ainda é pouco estudado pelo viés ficcional. Brandão (2001, p. 15) acentua que Bakhtin considera Luciano um representante do gênero inaugurado por Menipo, situa-o ao lado do diálogo socrático como fonte para a carnavalização, dando-lhe o lugar de um reprodutor de menipeias. No entanto, o crítico se opõe à perspectiva bakhtiniana, defendendo ser a menipeia não um puro diálogo, já que nela predominava a narração. Assim, Menipo é uma fonte satírica para Luciano reelaborar em seu diálogo cômico.

Sua influência vem atravessando gerações e é perceptível nos escritos de Erasmo, Rabelais, Voltaire, Swift, Dostoievski e Machado de Assis. Luciano em nada crê, não apresenta teorias filosóficas nem sociológicas, mas instaura a *pura liberdade* na ficção, o que o faz libertar-se da verossimilhança, da mimesis, da história (do que aconteceu), do

possível (da filosofia), dando ao texto o estatuto do que não poderia jamais acontecer, além de dialogar com a tradição, com o leitor e consigo mesmo.

Ao estudar o *Prometeu*, Brandão atina para o fato de o autor se pôr no lugar do leitor, assumindo o seu ponto de vista, o que resulta em sucesso poético graças à capacidade ficcional e em fracasso catártico. No entanto, abrir espaço para a fala dos leitores é transpô-los do lugar de espectadores, de plateia para o de ativos leitores, segundo o crítico (2001, p. 208). Consequentemente, é uma literatura que fala de sua condição ficcional, logo uma metaliteratura. Por essas contribuições é que Brandão considera-o um escritor pós-clássico, rompendo com os preceitos aristotélicos.

Luciano viveu no século II d. C. (125 a 181), natural de Samósata. De família de escultores, torna-se advogado, orador, literato, estrangeiro que se faz grego. Essa condição de vida de um apartado de sua terra e de um não grego por natureza é que o faz dar voz aos parasitas, às prostitutas, aos pobres, aos intelectuais nas casas dos ricos, aos mortos no Hades, aos heróis na Ilha dos Bem-aventurados, aos estrangeiros, chegando até a considerar seu ideal de cidade uma república deles, ou seja, Luciano dá voz a todos os deslocados. Por conseguinte, o *lógos* luciânico ficcional mescla retórica, sofística, comédia, diálogo filosófico a fim de sublinhar a alteridade. Sem aderir a alguma escola, Luciano harmoniza e unifica o diálogo platônico (em prosa), a comédia (em verso) e o discurso cínico, advindo do socratismo (BRANDÃO, 2001, p. 118, 124).

O expatriado de Samósata retoma a perspectiva clássica de Horácio e a de Plutarco, que considera a pintura uma poesia calada e a poesia uma pintura falante. Por isso, recorre a exemplos das artes não verbais para definir sua produção, como a sua correspondência com a pintura de Zêuxis ou a modelagem da argila em *Prometeu*. Esses intercâmbios entre as artes nos escritos de Luciano apontam para a *pura liberdade* reverberante em seus diálogos, destacando-se entre os escritores clássicos como o que mais entrecruza a arte literária com as não verbais, conforme pontua Brandão (2001, p. 89-91). Machado de Assis, herdeiro do pós-clássico Luciano, também intersecciona a pintura em aquarela com a escrita do conjunto de crônicas que carrega o nome dessa técnica no título, redundando em metaliteratura, já que suas aquarelas acabam por discutir o fazer literário do gênero crônica, como já abordamos na seção anterior.

Luciano critica a cultura e relativiza a identidade grega, reafirmando-se como pensador da cultura, classifica o discurso do historiador, do filósofo e do orador em face do poético, extrapola os limites entre ficção e história, fazendo ficção da história e história da ficção, nas obras *Das Narrativas Verdadeiras* e *Sobre a Morte de Peregrino*, conforme

Brandão (2001, p. 33-34). O sírio helenizado nega os deuses enquanto crença, mas se volta a eles para melhor compreender a condição humana, vendo-a de uma posição privilegiada: a das divindades. Ele simpatiza com cínicos e epicuristas, herda a forma de diálogo de Platão, toma Homero como uma referência, apropria-se da comédia de Aristófanes e da sátira de Menipo para oferecer ao leitor comédia sob filosofia (BRANDÃO, 2001, p. 80, 193).

José Guilherme Merquior, no ensaio “Gênero e estilo das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*” (1971), antecedendo aos críticos elencados aqui, nota que Machado não aprende com Laurence Sterne a “feição filosófica e sardônica do humorismo” (1971, p.12), mas sim com o cômico-fantástico ou com a literatura menipeia. Assim, para ele, “Machado elaborou uma combinação muito original da menipeia com a perspectiva “autobiográfica” de Sterne e Xavier de Maistre, acentuando simultaneamente os ingredientes filosóficos de uma das fontes do *Tristram Shandy*: os Ensaio de Montaigne” (1971, p. 14). Logo, Merquior conclui que nosso autor se apropria dos estilos da menipeia, de Luciano, de Sterne, de Maistre, de Montaigne, de Swift e compõe seus escritos com paródia, ironia, sátira, dessacralização carnavalesca, para refletir o absurdo da condição humana.

O riso ganha um espaço especial na produção luciânica: o *locus* de saída para a condição humana, como observa a professora Maria de Fátima Silva (2006). Além de ter função didática: ensinar ao ridente. Apesar dessa linhagem não ter finalidade moral, Luciano critica a vaidade humana, atacando-a por meio do riso e mostrando aos seres humanos que o caminho é passar rindo. Posto isso, Menipo, o zombeteiro, é um personagem luciânico que, sem finalidade moral, provoca questionamentos sobre a existência humana e as formas de vaidade, zombando de tudo e de todos. Luciano eleva a ficção a um patamar de mentiras contadas como verdades, sem jamais enganar o leitor, o qual tem ciência de que se trata de situações não reais e impossíveis de acontecer (2009, p. 130), o que Silva chama de mentiras contadas como críveis, e Brandão considera ser a maior contribuição de Luciano para a literatura: a *pura liberdade*.

A professora Nícea Helena de Almeida Nogueira estuda as relações entre Laurence Sterne e Machado pela tradição da sátira menipeia. Ela diferencia a menipeia do romance convencional, pois a primeira aborda ideias abstratas e teorias enquanto o segundo busca a caracterização dos personagens. Na menipeia, seus personagens são porta-vozes de ideologias (NOGUEIRA, 2004, p. 86). Essa distinção não é característica exclusiva da sátira, mas algo presente na comicidade, diferentemente da tragédia e da

epopeia, nas quais as histórias encarnam os personagens centrais, caracterizando-os, personificando-os, o que difere do cômico, que se importa mais com as ações do que com quem as executa, de acordo com Bergson (2007, p. 11).

Ainda Nogueira considera que na menipeia há uma junção do diálogo filosófico com o naturalismo grotesco (2004, p. 134). Nas “Aquarelas” essa junção é perceptível, elas reúnem as preocupações filosóficas da vida, como a vaidade, a amizade, o desejo, com o grotesco do parasita, que é comandado pelo estômago, conforme veremos mais adiante, de modo aprofundado, na análise das crônicas. Vale mencionar que a estudiosa se volta à menipeia, não considera Luciano mais do que um reproduzidor da sátira, notando o valor de sua produção pelo cunho crítico-social, chegando a chamá-la de “uma enciclopédia completa de sua época” (2004, p. 92).

No entanto, Luciano não só incorpora as sátiras de Menipo, mas também estilo, modo e recursos de outros escritores, sendo mais do que um reproduzidor, um autor cuja poética reverbera até os dias atuais. Quem não lembra da casa assombrada? Ou do aprendiz de feiticeiro da Walt Disney? Ou do Mickey Mouse? Todos esses têm suas raízes nas histórias de Luciano; a leitura de *Os amigos da mentira* mostra que é dos casos luciânicos que a Disney se apropria, de acordo com Brandão (2014, p. 8). Luciano continua influenciando gerações, não há quem negue que *O Fosso de Babel* do crítico e literato Brandão é uma obra cuja forma vem do século II d.C. e que tem Machado de Assis como seu leitor imaginário.

Essa rede de influências é estudada pelo pesquisador Sérgio Paulo Rouanet, em *Riso e Melancolia* (2007), que compreende haver uma influência em cascata, como uma corrente em que cada elo se vincula aos anteriores. Rouanet se dedica a estudar a seguinte corrente: Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garret e Machado de Assis (2007, p. 21). O estudioso denomina essa relação de forma shandiana e depreende dela quatro características principais: hipertrofia da subjetividade, digressividade e fragmentação, subjetivação do tempo e do espaço, interpenetração do riso e da melancolia.

Rouanet não põe todos esses autores no novelo luciânico, haja vista que a subjetividade, a fragmentação, as distorções espaciotemporais não caberiam confortavelmente nele, por isso propõe outro caminho interpretativo: o Barroco. Por esse prisma, a hipertrofia da subjetividade advém da soberania do sujeito. A fragmentação encontra lugar na acumulação de ruínas do palácio, da caveira. A subjetivação do tempo e do espaço é consoante a soberania do sujeito. A visão da história como imanente e as descrições das viagens. Já a melancolia é a doença do Barroco, que atinge o príncipe, por

ser alvo de guerra, e, mais do que os outros seres humanos, está sujeito à morte. E o alegorista por ser a meditação alegórica sua sina. O ser humano da Reforma apega-se à fé sem a justificação por obras. Resta ao riso a condição dupla de combate à melancolia e de ameaça (2007, p. 227-233). Entretanto, não acompanharemos o viés proposto por Rouanet, entendemos que Machado vai à fonte, Luciano, e a autores que se alimentaram dela e a outros que lhe despertaram interesse.

O pesquisador João Cezar de Castro Rocha encontra outro rumo analítico para compreender a relação de Machado com os escritores que estão nos entornos da produção machadiana, entendendo ser ela o resultado de uma poética da emulação – concepção pré-romântica deliberadamente anacrônica, desenvolvida em circunstâncias não hegemônicas – a qual requer um esforço do autor para superar escritores modelos, como já defendido por Horácio e Quintiliano. O crítico distingue criação de invenção, assim Machado se firma no campo da invenção, isto é, parte de criações anteriores, emendando-as para superá-las, ao contrário dos procedimentos românticos que engendram o gênio, a subjetividade e a criação como elementos cruciais da ficção.

Shakespeare, Luciano, Virgílio, Camões, Laurence Sterne são os grandes nomes na roleta da emulação machadiana, como aponta Rocha (2013, p. 327). Dessa roleta, Luciano é o autor principal para emular nas *Memórias Póstumas* (ROCHA, 2013, p. 154). Com isso, Machado é considerado, por Rocha, um *autor-matriz* cuja profundidade e pluralidade de seus escritos instigam múltiplas abordagens teóricas (2013, p. 25). Assim, esse tipo de literatura é aquele que “evoca a imagem do mosaico ou do caleidoscópio como princípio compositivo” (ROCHA, 2013, p. 30). O estudioso entende que nosso cronista descobriu um vínculo entre a música, o xadrez e a técnica de emulação como dispositivos para sua invenção literária, a qual preferimos ver sob o prisma da *pura liberdade* luciânica, em que Machado encontra o norte para desbravar sua ficção.

Sua maior pedra no caminho é o português Eça de Queirós, que já fazia sucesso com *O Primo Basílio*, enquanto nosso autor não havia encontrado um lugar ao sol com os quatro romances já publicados. Para Rocha, a emulação foi a tarefa crucial do “artista-operário” Machado (2013, p. 169), ou seja, o afincamento e a pontualidade com o trabalho literário o fizeram chegar a *Memórias Póstumas* e a *Dom Casmurro*. Este último é considerado por Rocha a maior obra machadiana, por elevar o leitor ao patamar de coautor, fazendo-o tentar um veredito sobre o caso de Capitu e Bentinho, embora isso não se efetue pelo jogo dual construído por Assis. Eis que o exercício de ler uma mente ciumenta e a conseqüente clausura de uma mulher na condição de traidora é o mais

relevante de Casmurro. O que desemboca numa *leitura-colagem*, logo, numa leitura que se compõe como um quebra-cabeça do qual cada parte é fundamental para que o leitor mergulhe numa tarefa árdua e prazerosa, segundo Rocha (2013, p. 289).

“A Grécia de Machado de Assis”, em *O novo milênio* (2001), da autoria de Brandão, lança luz sobre a relação do brasileiro Machado com os gregos, sob outra perspectiva que não a da emulação propriamente. O crítico reflete sobre o “andar grego de Machado” e retoma a fala de Pedro Nava ao dizer que seu tio Antônio Salles se referia a nosso cronista como “alma grega, exilada em nossos lares” (2001, p. 351), além de o escritor Graça Aranha chamar Machado de “um grego”. Não só eles, o próprio Machado diz, em carta a Mário de Alencar, “veja como ando grego, meu amigo” (ibidem, p. 351). Partindo dessas declarações do modo grego do senhor Assis, Brandão busca mostrar a qual Grécia ele se vincula. O “andar grego” de nosso autor não representa nenhuma espécie de contradição com o ser “apenas brasileiro”, mas implica antes uma certa forma de “andar grego à brasileira”, como frisa o crítico (2001, p. 352). A seu ver, Machado não é menos brasileiro, pelo gosto que possui pela literatura e filosofia gregas, mas o seu modo de ver marcado pelo que Brandão denomina “contaminação irônica” (2001, p. 353).

O especialista em Luciano apresenta panoramicamente como esse escritor influencia Machado pela “contaminação irônica”, pela “poética do não envolvimento”, pelo “jogo temporal”, pela “mistura do mitológico ao cotidiano”, pela relação “a-histórica”, pela “melancolia e ironia”. Brandão chama a atenção para a posição de Machado, semelhante à de Luciano, como pensador da cultura (2001, p. 352). O Bruxo do Cosme Velho traz para sua obra as reminiscências clássicas, não para cultivo ou mero deleite do erudito, mas para “metamorfosear corpos, lugares e fatos banais em extraordinários” (BRANDÃO, 2001, p. 356), isto é, para trazer o cotidiano numa dimensão de amplo diálogo com os clássicos, sobretudo, para dialogar com o desabusado Luciano. Por conseguinte, a Grécia de Machado é mais luciânica que a de qualquer outro grego, suas referências a Luciano e a sua obra configuram numa retomada do riso que ri de tudo e de todos, já que o sírio helenizado costumava zombar de retores, guerreiros, filósofos, sacerdotes. No dizer de Brandão: “A Grécia de Machado, mais que simplesmente a de Luciano, é a pátria desse riso homérico, que ri do carteiro que cai tanto quanto do deus que manca, uma Grécia que diverte” (2001, p. 358).

2. OLHOS SOBRE A TELA

Neste capítulo, concentramos a análise das crônicas, dividida em partes, analisadas separadamente. Há aspectos que se repetem e são mencionados em uma das crônicas, fazendo alusão às demais aparições. A análise compara as crônicas entre si como partes de uma só obra, com o fito de visualizar os holofotes dados pelo cronista para uma ou outra questão, revelando a importância dada a cada aspecto. Os cinco textos apresentam os tipos de parasitas mais salientes na sociedade brasileira daquela época. Para compreendermos, recorreremos à análise comparativa do diálogo *O Parasita*, de Luciano, com as “Aquarelas”, de Machado de Assis. Nessa empreitada, estudos críticos, sociológicos, filosóficos são acolhidos para entender como se constrói a parasítica no *corpus*, numa preocupação dupla de atender às questões estruturais e estilísticas do autor, como também aos sentidos interpretativos que são lançados por cada crônica. Os próximos itens apresentam as discussões acerca dos tons machadianos, isto é, as crônicas, vistas como numa só tela. Para tanto, olhemos cada detalhe de sua composição.

2.1 I TOM: “OS FANQUEIROS LITERÁRIOS”

A crônica que abre a série “Aquarelas” discute um tipo parasitário denominado por Machado de “Os fanqueiros literários”, tipo distinto do parasita, apesar de também se alimentar de outrem, mas noutra dimensão: a comercial. A voz narrativa na crônica se coloca como “prosador novato”, afinal de contas, o conjunto de crônicas é publicado no seu primeiro ano em *O Espelho*, como crítico de teatro. A pesquisadora Marlyse Meyer afirma que “Nela, Machadinho foi fixando em algumas *aquarelas* tipos da época, à La Bruyère, onde já revela, mais para a gravura incisiva que para a fluidez, o traço justo, desnudador, esboçando já futuros personagens; penso no parasita, um dos aquarelados.” (1992, p. 93). Como La Bruyère compunha os retratos, Machado compõe as crônicas apresentando as gravuras dos principais tipos de parasitas, que se manifestam em todas as fases de nosso autor.

O título da crônica chama a atenção pelo uso do termo fanqueiros. Segundo o *Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, a fancaria é “área comercial de

fanqueiros, ofício de fanqueiro, trabalho grosseiro, ordinário, mal-acabado” (HOUAISS e VILLAR, 2001, p. 1305). E é sobre essa concepção de trabalho grosseiro e sem qualidade que repousa a reflexão machadiana acerca desse tipo parasitário.

Embora em suas primeiras linhas o autor defenda o texto não ser “uma sátira em prosa”, Sá Rego considera essa série de crônicas como uma “sátira moralista” (1989, p. 68). Opomo-nos à sua perspectiva e reafirmamos as palavras do autor, que, vinculado à linhagem luciânica, repudia essa postura moralista. Jolles faz uma distinção entre a sátira e a ironia: a primeira tem um caráter moralizante, visa à zombaria e não permite que o seu autor se inclua como objeto de reprovação; busca corrigir o desvio, que Jolles denomina de insuficiência (1976, p. 211). A ironia, por sua vez, tem por objetivo ensinar, permite até mesmo trocar de quem repreende; em um distanciamento de si, há uma neutralização para obter o gracejo. Machado segue as passadas da tradição luciânica, que buscou se opor à sátira moralista de sua época. Logo, em “Os fanqueiros literários”, Machado ironiza, mas não moraliza. Para o estudioso Sá Rego, a ironia é uma das categorias da tradição luciânica (1989, p. 59). Ao ironizar, Machado pensa o parasitismo como um problema na sociedade brasileira, mas não receita fórmulas para extingui-lo.

O cronista define o que é a fancaria literária: “pior das fancarias”, “obra grossa”, “mofada”. No entanto, os fanqueiros conseguem ascender socialmente por causa das relações comerciais. Machado utiliza uma linguagem comercial, carregada de ironia, para caracterizá-los e descrever seus espaços de atuação. O leitor é chamado de “*paciente freguês*”, as vendas são feitas na “loja manufatora do *talento*”, os gêneros escolhidos são “ode ou discurso *parvamente retumbantes*”; além do uso das expressões: “*lindo comércio*”, “algibeira do poeta”, “suculento resultado”. O leitor chamado de paciente freguês atina não só para a relação financeira de venda como também para a recepção desse produto literário, acolhido pacientemente, sem objeções e de modo constante, já que se trata de um freguês, ou seja, um cliente assíduo. Machado constrói uma rede de ironias, uma desembocando na outra: do paciente freguês à loja manufatora do talento. Não há talento já que a fancaria literária é a pior de todas, grosseira e com mofo, vendível graças às relações comerciais, e não ao prazer estético do texto literário. Machado aponta a inexistência do talento pela expressão irônica. Fazendo-se entender pelo contrário do que diz: chamar de “manufatora do talento”, lança luz para a privação do talento ali, restando apenas a aparência forjada. Ainda “apesar da raridade da tela fina”, as odes ou os discursos são “parvamente retumbantes”. Chamar de raridade uma produção sem talento é ironizar a condição dos fanqueiros literários, os quais se submetem ao ridículo

da forja do talento para obter resultados pecuniários, tendo como produção retumbante, de grande som, reverberação, algo parvo, tolo, medíocre.

A relação aparência *versus* essência presente na produção machadiana e bastante explorada nas “Aquarelas” é abordada pelo estudioso Alfredo Bosi no ensaio “A máscara e a fenda” (1982). Para ele, a aparência dominante funciona como a essência e o uso de máscaras justifica-se pela crescente civilização, que cerra as possibilidades de as pessoas mostrarem quem são de verdade e seus reais desejos. Logo, os fanqueiros literários, em nada são literatos, apenas aprenderam a se inserir no sistema comercial e a vender suas odes. No entanto, não podem jamais demonstrar quem são de verdade, devem esconder o interesse financeiro que os move e quem são atrás da máscara de literatos, já que as normas sociais coíbem as pessoas, aprisionando-as nos ditames de cada comunidade, reduzindo o ser a um verdadeiro enigma.

Machado distingue os fanqueiros brasileiros dos franceses. Os primeiros não têm local certo e “divagam de flor em flor em busca de seu mel e quase sempre, mal ou bem, vão tirando suculento resultado” (1859, p. 2). Já os segundos, em “Em Paris, onde esta classe é numerosa, há uma especialidade que ataca o teatro. Reúnem-se meia dúzia em um café” (ibidem, p. 2). A esses, de solo parisiense, Machado chama ironicamente de “milagres de faculdade produtiva”, na verdade, não passam de “tantas banalidades que por lá rolam no meio de tanto e tão fino espírito” (ibidem, p. 2).

A aparência de escritor forjada pelo fanqueiro atende às exigências das etiquetas sociais. Ele domina os modos comportamentais para se chegar aos que possuem o capital necessário e conquistar duas coisas: a venda de seus produtos literários e os louros de estar entre literatos. Assim, “ninguém se nega a um homem que lhe sobe as escadas convenientemente vestido, e discurso na ponta dos lábios. Chovem-lhe assim as assinaturas” (ASSIS, 1859, p. 2). Dessa maneira, os fanqueiros bem vestidos e calçados de boa retórica conseguem até mesmo dar autógrafos. Além disso, os fanqueiros são reconhecidos pela sua extrema cortesia, uma das chaves para a manutenção das relações sociais e utilizada por eles para atrair fregueses. Vejamos citação abaixo:

O fanqueiro literário tem em si o termômetro das suas alterações financeiras; é a elegância das roupas. Ele vive e trabalha para comer bem e ostentar. Bolsa florescente, ei-lo dândi apavoneado – mas sem vaidade; lá protesta o chapéu contra uma asserção que se lhe possa fazer nesse sentido (ASSIS, 1859, p. 3).

A aparência é o termômetro para que o fanqueiro consiga espaço social e dinheiro, por isso trabalha em prol de ostentar. Eis uma diferença crucial entre o fanqueiro e o parasita: o trabalho. O fanqueiro produz odes para sobreviver. O parasita não precisa produzir nada material, mas vive dos outros e funciona como um adereço de vínculo afetivo para seus hóspedes. Trataremos melhor dessa distinção na análise do segundo tom das “Aquarelas”: “O Parasita I”.

Outro aspecto a destacar é a vaidade do fanqueiro, pontuada por Machado graças à ironia de chamá-lo “sem vaidade”. Para o filósofo francês Henri Bergson (2007), a vaidade é o maior de todos os vícios e todos os outros gravitam em torno dela. O remédio para combatê-la é o riso. Esse filósofo estuda o teatro bufo, um tipo de cômico que ensina castigando os costumes, compreende, assim, o riso como o melhor açoite. No entanto, o fanqueiro busca a vaidade e simultaneamente o dinheiro e este lhe garante os aplausos. Enquanto o parasita literário, que abordaremos mais adiante, busca muito mais a glória de estar entre os literatos do que o dinheiro.

Sob a égide da ironia, Machado utiliza do diminutivo (“livrinho”), sem finalidade afetiva, mas para mostrar a irrelevância da produção ali apresentada e numa linguagem técnica (“teoria do embarcamento dos tolos”) satiriza a posição dos leitores dos fanqueiros, chamando-os de tolos. Como se pode ver: “O livrinho é prontificado e sai a lume. A teoria de embarcamento dos tolos é então posta em execução; os nomes das vítimas subscritoras vêm sempre em ar de escárnio no pelourinho de uma lista epílogo.” (ASSIS, 1859, p. 2). Esta última característica revela algo já apontado por Leyla Perrone-Moisés (1998), quando elenca as principais categorias utilizadas pelos grandes escritores, dentre elas, a *maestria técnica*, bastante presente nos textos machadianos. No caso dos fanqueiros, ele se apropria de termos técnicos e comerciais para demonstrar os objetivos da fancaria: o lucro.

O fanqueiro “justifica plenamente o verso do poeta: *não arma do louvor, arma do dinheiro*. O entusiasmo da ode mede-o ele pelas possibilidades econômicas do elogiado. Os banqueiros são então os arquétipos da virtude sobre a terra; tese difícil de provar” (ASSIS, 1859, p. 2, grifos do autor). Assim, o cronista denuncia que mais do que louvar o elogiado, o fanqueiro busca o retorno financeiro, tanto que colocam os banqueiros como modelos de virtude, eis um arremate irônico construído pelo exagero em considerá-los nessa alta escala de bondade e pelo desmonte da ideia pela expressão seguinte “tese difícil de provar”, contrapondo-se ao que foi dito antes.

Afora isso, com muita maestria, Machado incorpora um fato histórico: a inquisição feita pela Igreja Católica Romana na caça aos hereges, que queimou diversas obras e pessoas, transportando-a para a necessidade de realizar uma inquisição literária. “Mas tudo isso é causado pela falta sensível de uma inquisição literária! Que espetáculo não seria ver evaporar-se em uma fogueira inquisitorial tanto ópio encadernado que por aí anda enchendo as livrarias!” (ASSIS, 1859, p. 2). A chamada “falta sensível” reside numa ironia machadiana, pois a sensibilidade não incide em torpeza para com outrem e/ou seu trabalho.

Outras categorias apontadas por Perrone-Moisés são visíveis nas “Aquarelas”, a saber: *intransitividade*, *utilidade* e *novidade*. Apesar de Perrone-Moisés entender a primeira categoria como mais proeminente entre os modernos, esse conjunto de crônicas é autônomo. Na verdade, Machado nunca coube dentro das correntes literárias: estando no Romantismo, superou-o por não caber na utopia da escola; estando no Realismo, criticou-o apontando a impossibilidade de precisão no olhar a realidade dentro dela, por isso criou um defunto autor nas *Memórias Póstumas*. Portanto, sua vasta obra é intransitiva, não cabendo dentro dos limites impostos pela crítica e historiografia literárias. Embora nenhuma arte deva ser útil, acaba por sê-la sem ter o compromisso com tal missão. Nesse ínterim mora a *utilidade* das “Aquarelas”, que, sendo arte não a requerem por premissa, mas acabam por revelar muito da dinâmica social brasileira. No caso dos fanqueiros, mostra como se inserem pseudoartistas nos espaços onde deveriam estar os genuínos divulgando e vendendo suas produções. Outrossim, Machado não se limita a reproduzir a tradição luciânica, mas lhe confere *novidade*, pois apreende o modo satírico de Luciano e atualiza-o para a realidade brasileira e a seu modo próprio de escrita.

Machado narra as distinções entre os antigos e os modernos fanqueiros. Os primeiros iam à feira a fim de vender seus folhetos morais. Os segundos aproveitam as festas em família, as celebrações, os casamentos, os natalícios, os batizados para então extraírem seus temas e destinarem seus produtos. Com isso, pode-se notar os horizontes sociais que nutrem essa fancaria, transposta de uma horizontalidade mais aberta – como a feira – para espaços privados, com grupos de pessoas com vínculo afetivo e detentoras de capital, posto que os fanqueiros não perdem tempo com quem não tem o que lhe oferecer.

Ironicamente, a voz narrativa revela que eles recorrem “às musas fanqueiras”, dialogando com as nove deusas gregas, filhas de Zeus (deus supremo na mitologia grega), que, segundo o *Dicionário Etimológico da Mitologia Grega*, são “a fonte da inspiração

poética e do conhecimento” (s/d, p. 198). Machado cria ficcionalmente musas para os fanqueiros se inspirarem, sendo que não há inspiração, nem talento, pois objetivam apenas, nas palavras do autor: “trocar pela enzinavrada moeda o pratinho enfezado de suas lucubrações literárias” (ASSIS, 1859, p. 2). Ainda ironiza o fato de os fanqueiros se sentirem importantes para o Pindo e quase deuses, como afirma: “Há quem se julgue motivo de cuidados no Pindo – assim como pretensões a semideus da antiguidade” (ibidem, p. 3).

A criação irônica das musas fanqueiras e a menção ao Pindo abrem caminho para refletirmos a relação de Machado com a cultura grega. Não só nesta crônica, mas noutros textos de sua autoria, percebemos a recorrência de elementos, personagens para além da relação intrínseca com a produção luciânica, conforme mencionamos na seção anterior. O crítico e escritor Jacyntho Lins Brandão, no ensaio “A Grécia de Machado de Assis” (2001), parte das evidências do modo grego de Machado e mostra a qual Grécia ele se vincula, pois “é certo que há muitas Grécias, adaptáveis aos gostos e às necessidades de cada um” (2001, p. 351). Frisa que “o andar grego” de Machado também não devia representar nenhuma espécie de contradição com o ser “apenas brasileiro”, mas implicaria antes uma certa forma de “andar grego à brasileira” (2001, p. 352). Assim sendo, Machado traz para sua obra as reminiscências clássicas, não para cultivo ou mero deleite do erudito, mas com vistas de “metamorfosear corpos, lugares e fatos banais em extraordinários” (ibidem, p. 356), ou seja, para trazer o cotidiano numa dimensão de amplo diálogo com os clássicos, sobretudo para dialogar com Luciano, já que fora “o cético e desabusado”, conforme Machado afirma no conto “Teoria do Medalhão”. As claras evidências textuais mostram que a Grécia de Machado é sobretudo a de Luciano. Com isso, o carioca traz ao lado do seu humor satírico o riso do helênico que ri de tudo e de todos: retores, guerreiros, filósofos, sacerdotes.

Após alguns parágrafos iniciais do texto, há uma pequena descrição de um fanqueiro literário: José Daniel, considerado por Machado “o apóstolo da classe” e “adelo ambulante da inteligência”. O cronista personifica a organização dos fanqueiros em José Daniel, sendo líder (apóstolo) e também entidade (organização). Ele era um tipo mais antigo da classe, que, ao contrário dos fanqueiros modernos, ia à feira para vender suas odes e tinha audácia de “satirizar os próprios fregueses”. Segundo Jean-Michel Massa, o autor se refere a “José Daniel [Rodrigues da Costa], um polígrafo português, que cedia sua pena a quem pagasse mais” (MASSA, 2009, p. 236).

Machado não só descreve esse exemplo de fanqueiro, como, no decorrer da crônica, faz pequenas descrições para conceituar a fancaria literária como a pior de todas, os fanqueiros como “individualidade social e marca uma das aberrações dos tempos modernos” (ASSIS, 1859, p. 3), o talento como “uma simples máquina em que não falta o menor parafuso, e que se move ao impulso de uma válvula onipotente” (ibidem, p. 2). Machado relativiza o talento mostrando que depende de quem o vir para lhe atribuir valor. Ele exemplifica com a situação das estrelas, que são fonte de inspiração para os poetas, mas para os astrônomos são “simples globos luminosos”. Dessa maneira, as estrelas não mudaram, o que mudou foi quem as viu e as considerou isso ou aquilo. Quem vir um talentoso ou um fanqueiro, o definirá conforme seu entendimento do que seja talento. Nas palavras do cronista:

Acontece com o talento o mesmo que acontece com as estrelas. O poeta canta, endeusa, namora esses pregos de diamante do dossel azul que nos cerca o planeta; mas lá vem o astrônomo que diz muito friamente: - Nada! isto que parece flores debruçadas em mar anilado, ou anjos esquecidos no transparente de uma camada etérea, - são simples globos luminosos e parecem-se tanto com flores, como vinho com água (ASSIS, 1859, p. 2).

Há um movimento descritivo dentro da narração de “Os fanqueiros”, sendo a crônica gênero que possibilita mais abertura para o escritor jogar com a narração, a descrição e outros elementos externos a ela, já que sua longa passagem e permanência no jornal *Ihe* conferiu um caráter híbrido, Machado mescla modos de escrever suas aquarelas. O ensaio “Narrar ou Descrever?” (1965), do estudioso Georg Lukács, distingue esses dois modos de construção literária, voltando-se, inicialmente, aos romances *Naná*, de Zola, e *Ana Karenina*, de Tolstói, para mostrar que o primeiro descreve do ponto de vista do espectador e o segundo do ponto de vista do participante. Assim, em suas palavras: “A narração distingue e ordena. A descrição nivela todas as coisas” (1965, p. 62). Prontamente, Machado distingue as condições da fancaria, rodeando a crônica de narrações e, para isso, toma o ponto de vista distanciado do *Katáskopos*⁷, uma das categorias da tradição luciânica apontada por Sá Rego (1989, p. 18), para observar os

⁷ Recurso utilizado pela tradição luciânica que consiste na criação de uma voz narrativa, a qual observa com certa distância o objeto de apreciação. Isso engendra o sentido de objetividade e de precisão do olhar do observador, fazendo-se entender que transcreve o que vê para o leitor. No entanto, é um recurso que se respalda na ironia, porque nem que vê de dentro nem ao longe podem chegar à objetividade plena; e o próprio Machado faz essa crítica em *Memórias Póstumas*, pela narração do defunto-autor. Na verdade, o ponto de vista distanciado do *Katáskopos* é uma isenção de quem fala, colocando-se à margem do que é criticado.

fanqueiros e engendrar suas reflexões, ao tempo que interrompe essa narração para descrevê-los e atribuir conceitos. Esse duplo movimento leva-nos a correlações de Machado escritor com a crônica em questão, sem cairmos na crítica biologizante já superada, em busca de sentidos a partir do próprio texto e de nossa posição leitora. Sabemos que Machado ascendeu socialmente e esteve dentro da elite brasileira. Certamente, conheceu parasitas e observou-os de perto. Sendo um autor reconhecido pelos seus escritos e preocupando-se com a relação essência *versus* aparência entre escritores e “fanqueiros ou parasitas”, estaria descrevendo-os para mostrar o abismo existente entre o genuíno escritor e o fanqueiro literário, ao passo que também os apresenta com a ciência de quem pode observá-los mais de perto.

Machado acaba se diferenciando dos fanqueiros no trato com seus leitores. Chama os dos fanqueiros de “paciente freguês” e aos seus dirige-se como “leitor curioso”. Como se pode ver: “Por mim, que não faço mais que reproduzir em aquarelas as formas grotescas e *sui generis* do tipo, deixo ao leitor curioso essa enfadonha investigação” (1859, p. 3). Ao distingui-los, também se diferencia, não se considerando um fanqueiro literário, sem talento e movido pelo valor monetário, e, ao chamar essa crônica e conseqüentemente toda a série “Aquarelas” de “enfadonha investigação”, reforça a afirmação inicial de não ser uma “sátira em prosa”, de não ter por finalidade moralizar a existência dos fanqueiros, ainda que não concorde com o fazer do talento uma máquina grosseira. Sua crítica não repousa sobre a moral, mas sobre a ética do fazer literatura, do considerar o leitor como digno do que vai ler e não o enganar com produtos que não dizem respeito ao fazer artístico. Jean-Michel Massa nota o interesse de Machado pela tradição francesa das moralidades (MASSA, 2008, p. 32). Já para Bosi, nosso autor é e não é moralista, definindo-o assim: “Machado nunca foi, a rigor, um romântico (o Romantismo está às suas costas); mas sim, pelo gosto sapiencial da fábula que traz, na coda ou nas entrelinhas, uma lição a tirar” (1982, p. 438). E é por esse prisma que enxergamos a crítica machadiana à fancaria, sem a moral castradora, mas com um tom didático de respeito aos leitores que se tornam meros fregueses. Suas palavras finais demonstram essa relação:

Esse moer contínuo do espírito, que faz da inteligência uma fábrica de Manchester, repugna à natureza da própria intelectualidade. Fazer do talento uma máquina, e uma máquina de obra grossa, movida pelas probabilidades financeiras do resultado, é perder a dignidade do talento, e o pudor da consciência (ASSIS, 1859, p. 3).

2.2 II TOM: “O PARASITA I”

Machado apresenta os dois tons mais fortes, tematicamente, das suas aquarelas: os parasitas. Neste II Tom, trabalharemos com a análise da crônica “O Parasita I”, que é o alimentar ou da mesa, como denomina o cronista. O senhor Assis inicia a discussão distanciando-se do seu objeto de análise, ou seja, faz uso do recurso observação distanciada do *Katáskopos*, ao tempo em que compara o parasita alimentar à erva daninha que se ramifica entre outras árvores. Em suas palavras:

Sabem de uma certa erva, que desdenha a terra para enroscar-se, identificar-se com as altas árvores? É a parasita.

Ora, a sociedade, que tem mais de uma afinidade com as florestas, não podia deixar de ter em si uma porção, ainda que pequena de parasitas. Pois tem, e tão perfeita, tão igual, que nem mesmo mudou de nome (ASSIS, 1859, p. 3).

O autor utiliza expressões da Biologia, como longa e curiosa *família*, recantos do *oceano* social, *espécies* de parasitas, certa *erva*, *florestas*, a fim de reforçar o campo semântico biológico como uma metáfora para as relações sociais tão semelhantes à natureza. Esse tipo de comparação do humano à natureza é muito recorrente no oitocentos. Essa aproximação nas “Aquarelas” conduz-nos a pensar sobre a separação do humano da natureza amparada na racionalidade iluminista. Mais tarde, nos romances realistas, Machado questiona a objetividade e a cientificidade pregada em seu tempo. Aproximar o humano parasita ao parasita biológico é romper a fronteira entre racional e irracional, é também um questionamento das relações em sociedade, as quais se assemelham à dinâmica da natureza, em que o mais forte (mais adaptado) prevalece sobre o mais fraco (menos adaptado). Sob a capa da ironia, o autor troça dizendo que é “tão igual, que nem mesmo mudou de nome”, isto é, tanto o parasita biológico quanto o social são denominados de parasitas, e essa semelhança é motivo para que ele evidencie não só a igualdade do termo, mas também a dinâmica de funcionamento. É uma ironia leve que mais parece um riso de canto de boca dado pelo Bruxo do Cosme Velho.

Outra ironia, é a afirmação de que se trata de uma pequena porção de parasitas e no parágrafo seguinte diz ser “uma longa e curiosa família de parasitas”, necessitando de uma seleção para abordar nas “Aquarelas”. Essa ironia é diferente da outra, fundamenta-se na contradição. O cronista frisa os lugares mais proeminentes do parasitismo: a

literatura, a igreja, a política e escolhe os tipos mais salientes para discutir esse fenômeno social.

Machado afirma que “O mais vulgar e o mais conhecido é o da mesa” (1859, p. 3). Essa assertiva alude ao parasita de Luciano, um diálogo cômico que discute o parasitismo alimentar como arte, escolha de vida. É de Luciano que Assis extrai a temática, ampliando-a para o campo literário, quando escreve sobre o parasita e o fanqueiro literário, e para o campo do trabalho, quando discute sobre o empregado público aposentado e o folhetinista. A ampliação da temática consiste numa atualização do tema à brasileira, mostrando as vertentes e os espaços parasitários no país.

A relação do texto machadiano com o texto luciânico torna-se complexa à medida que o primeiro se aproxima do segundo e se distancia, repetindo questões, como a do parasita da mesa, e colocando novas questões a serem discutidas, como os outros tipos parasitários propostos por Machado. Assim, nossa hipótese de que Machado faça uma paródia às avessas se ampara no estudo da Julia Kristeva, que demarca os limítrofes entre os gêneros discursivos, classificando-os em paródia, estilização e polêmica interior oculta. A primeira equivale a significação oposta à palavra do outro. A segunda não pretende imitar o discurso alheio, mas sim relativizá-lo, mantendo certa distância da palavra que o antecedeu. A terceira é a palavra do narrador que busca modificar a palavra do autor, por isso a autora atribui ao romance esta relação (1974, p. 72).

Na revisão da teoria, da crítica e da história da Literatura Comparada, a pesquisadora Sandra Nitrini mostra os caminhos percorridos por essa linha de estudos. Dentre as questões colocadas por Nitrini (2015), cumpre destacar alguns conceitos que nos auxiliam na compreensão das “Aquarelas”. A saber, o conceito de influência que se fundamenta na soma de relações de contato entre emissor e receptor ou no resultado artístico autônomo de contatos (NITRINI, 2015, p. 127). Enquanto a imitação é um contato localizado e circunscrito, a influência muda a personalidade artística do escritor.

Com o passar do tempo, a imitação sofreu mudanças. Nitrini (2015, p. 128-129) transpõe a divisão feita por Cionarescu, a qual distingue quatro sentidos de imitar. O primeiro refere-se à *mimesis* da tradição platônica. O segundo liga-se à retórica do Renascimento, que aconselhou a imitação dos considerados grandes autores antigos. O terceiro vincula-se à adaptação renascentista, na qual o título remetia ao modelo imitado. O quarto sentido é bastante utilizado pelo comparatismo e é equivalente à influência. Ampara-se na concepção de imitação ligada à emulação, isto é, a superação dos grandes modelos do passado como um meio para o escritor mostrar sua originalidade.

Ainda seguindo o pensamento de Cionarescu, Nitrini pondera que quanto mais próxima uma obra estiver dos cinco componentes da outra obra, distingue-se como influência ou imitação ou tradução. Uma obra é composta por tema, gênero, recursos estilísticos expressivos, ideias e sentimentos, ressonância afetiva. No caso da influência, a obra absorve um ou outro desses elementos. Quanto mais incorporação dos componentes da obra antecedente, tem-se uma imitação, uma paráfrase ou até mesmo uma tradução, quando todos os elementos são incorporados (NITRINI, 2015, p. 128-130). Assim, a estudiosa considera a originalidade como um ideário do comparatismo tradicional, acentuada durante o romantismo, atribuindo-lhe a individualidade.

E as “Aquarelas” machadianas, qual relação estabelecem? Trata-se de uma imitação ou de uma influência? Como já vimos acima, o satirista brasileiro não copia Luciano, mas transpõe uma temática abordada pelo ex-escultor de Samósata, fazendo o que Nitrini, fundamentada em Bloom, chama de “desleitura”; logo, uma reescrita ou uma revisão de grandes autores, tornando-se um também. Nas palavras de Nitrini: “A grande literatura é um permanente ‘rescrever ou revisar’” (2015, p. 146; aspas da autora).

Desde os primeiros escritos, os brasileiros fazem suas desleitura dos escritores estrangeiros, alguns apresentam mais cópias do que novas formulações. No caso de Machado de Assis, a desleitura é consoante à emulação, isto é, consiste na superação dos célebres escritores. Segundo Rocha (2013), Machado emula os clássicos e o seu contemporâneo Eça de Queirós, como já vimos anteriormente na seção “Pincéis luciânicos”.

A paródia se caracteriza pelo exagero e clara intencionalidade e “seu método consiste em introduzir nos acontecimentos e nas palavras de um poema ou drama sério pessoas reles e insignificantes, ou motivos e ações mesquinhos” (SCHOPENHAUER, 2015, p. 114). Logo, no caso machadiano, em que há uma clara intencionalidade, procedimentos da parasítica exagerados, inserção de pessoas reles como o parasita, porém, apresenta-se travestido de honroso ao ponto de conseguir o espaço social e a amizade do anfitrião.

Outrossim, Machado não faz uma paródia que se opõe ao texto original, não estiliza, pois não se limita à repetição do texto antecedente, nem faz uma paráfrase que traria o mesmo sentido em outras palavras. Machado parodia no sentido primeiro da palavra paródia: canto paralelo. Nada melhor que a forma paródica para falar de parasitismo, pois ancora-se noutros textos estabelecendo diálogos. O autor de *Memórias Póstumas* parodia Luciano, engendrando novos sentidos à parasítica sem limitar-se ao

dito anteriormente nem perder a capacidade crítica. Machado não é um parasita em si, mas um literato, e como tal é um fingidor, fingindo parasitismo, discute-o numa retomada de Luciano à brasileira e à machadiana, seguindo as passadas da poética da emulação, sobre a qual falamos anteriormente.

Luciano de Samósata deixou um legado ficcional: o rompimento das fronteiras da verossimilhança, da *mimese* e a instauração da *pura liberdade*, como conceitua Brandão ao se debruçar sobre sua poética. Essa aglutinou dois gêneros antigos: a comédia e o diálogo filosófico. No diálogo *O Parasita*, os personagens Simão e Tiquíades discutem acerca da parasítica. O primeiro é questionado durante todo o tempo pelo segundo, que acaba persuadido e tornando-se seu discípulo.

Tiquíades se mantém curioso durante toda a conversa para saber o que Simão faz e como se constitui essa tal profissão. Julgou ser a música, a medicina, a geometria, a retórica ou a filosofia, porém foi surpreendido pela resposta do parasita, ao revelar a sua arte e elevá-la à condição de superior a todas as outras, pois essas têm muitas definições ao passo que aquela apenas um conceito, portanto tem maior unidade. O diálogo repousa em vários absurdos que são proferidos por Simão. Conceituar o parasitismo, atribuir-lhe maior valor do que qualquer outra atividade em sociedade, atacar os filósofos apresentando uma filosofia que se opõe à própria filosofia são absurdos, mas não são *nonsense*. A lógica da ideologia defendida pelo protagonista é mantida e coerente em todo o texto.

Seus argumentos giram em torno de reafirmação da parasítica como sinônimo da felicidade. Assim, “A Parasítica é a arte relativa à comida e à bebida, bem como àquilo que se deve fazer e dizer a fim de as conseguir, e a sua finalidade é o prazer” (LUCIANO, *O Parasita*, p. 193). Uma arte que se aprende sem esforço, baseada numa necessidade fundamental na vida dos seres vivos: a alimentação, que também é instrumento de compensação ou de castigo exercido pelos pais para com os filhos. O parasita não é como qualquer trabalhador, seus dias são santos ou feriados, não precisa de ferramentas para aprender nem de mestres já que sua arte é dom divino, também dispensa o dinheiro que é o combustível para outras profissões. A parasítica é nobre e feita em nome da amizade. Afinal de contas, ninguém recebe o inimigo em casa para jantar, nem permite que frequente a sua casa constantemente.

Até na morte o parasita é jubilado. Segundo o filósofo brasileiro Martins Aires, “A vaidade tira da morte o semblante pálido e horroroso, e só deixa ornada de palmas e troféus” (AIRES, 2008, p. 60). Isto é, a vaidade sucede a existência humana, mesmo não

mais vivo, o parasita luciânico tem a glória de morrer honrado. Geralmente, morre de indigestão alimentar, rompendo com a vida de modo feliz, bem alimentado. Simão conta a morte de Ajax, parasita de Aquiles, que é morto pelo deus Apolo, Heitor e seu escudeiro Euforbo, ou seja, por um deus e dois homens; já agonizando, profere palavras de honra pela batalha, assim a morte do parasita é narrada como gloriosa, já que morrer como guerreiro era valorado na Grécia Antiga. Simão tece sua argumentação trazendo à tona guerreiros, homens valorizados para a condição parasitária, a fim de atribuir valor a essa prática. Colocar o parasita na condição de guerreiro é também um meio para atacar os filósofos e retores que não vão à guerra ou, quando vão, desertam no caminho, esse argumento é retomado em vários momentos no diálogo, para que o parasita se torne a figura mais essencial numa sociedade. Como mola de sua argumentação, o autor elege o absurdo e até mesmo na morte ser parasita é honroso, pois foi morto não por um homem qualquer, mas por um deus e dois homens, não se calou como um covarde, ao contrário proferiu palavras honrosas e seu cadáver não envergonhou a ninguém, pois seu corpo era belo e forte.

Luciano desconstrói a valorização do trabalho, enxertando discussões acerca das necessidades humanas, mas também critica o parasita. Suas críticas estão fundamentadas na ironia, fazendo de Simão um tipo caricatural de parasita, conhecedor de muitas profissões e elevando o parasitismo à condição de arte. Machado, por sua vez, afirma: “Devo começar pelo parasita da mesa, o mais vulgar? Há talvez pouco a dizer – mas esse pouco mesmo revela altamente os traços arrojados desta fisionomia social” (ASSIS, 1859, p. 3). E o “pouco a dizer” machadiano é a mudança de foco do texto luciânico, que preza pelo viés filosófico e ficcional, para o prisma social, mapeando os “traços arrojados desta fisionomia social”.

Tanto Luciano quanto Machado recorrem a pessoas importantes qualificando-as como parasitas com objetivo de valorizar tal prática. Simão faz comparações entre ele e Fídias, o escultor, afirma que Homero elogia a vida do parasita por sê-lo o mais feliz, considera os filósofos Ésquines, Aristipo de Cirene, Platão, Anaxarco, o músico Aristóxeno e o dramaturgo Eurípides como parasitas. Já Assis evoca Horácio como exemplo de parasita, por banquetear-se da sopa do Mecenas. O que parece uma complementação dos nomes arrolados por Luciano, Machado fecha a roda dos célebres parasitas inserindo o romano.

Por meio de uma linguagem mais técnica, o cronista começa a descrever o comportamento do parasita alimentar. Em seu dizer: “Debalde se procuraria conhecer as

regiões mais adaptadas à economia vital deste animal perigoso. Inútil. Ele vive por toda parte em que há ambiente de porco assado” (ASSIS, 1859, p. 4). Ao apontar a necessidade de conhecer o *locus* do parasita, chamado de animal perigoso, a expressão seguinte descontrói a antecedente: “Inútil”. Aí, mora a sagacidade machadiana que quebra com o enunciado anterior, no qual mostra não ser necessário esforço para conhecer as regiões onde se encontram os parasitas alimentares, já que são guiados pelo estômago em busca de porco assado.

Nesses ambientes, o parasita não se sente coibido, mas à vontade. Assim, “Também é aí onde ele desenvolve melhor todas as suas faculdades; – onde se sente a *son aise*, como diria qualquer label encadernado em paletó de inverno” (ASSIS, 1859, p. 4). O fato de adentrar os espaços sempre como “label encadernado em paletó de inverno” mostra o cumprimento das etiquetas da sociedade urbana, dita civilizada. Como mencionamos na análise dos fanqueiros anteriormente, consoante o pensamento de Alfredo Bosi (1982), a preocupação com a aparência e o apagamento do eu individual de cada pessoa faz com que a máscara ocupe um lugar especial nas relações sociais e o eu só seja visto pela fenda. O parasita se torna uma performance, na qual não se chega ao eu, mas conhece-se apenas os atos de sua peça, de sua encenação cotidiana.

Há animalização do parasita social, comparado inicialmente à erva daninha, depois é nomeado como animal perigoso. Esse recurso é recorrente no âmbito da comicidade. O estudioso Henri Bergson (2007) considera o rebaixamento do ser humano à condição animal ou elevação do animal à condição de humano um procedimento do teatro bufo.

Ironicamente, Machado chama o parasita de “perfeito gastrônomo”. O autor recorre a um dito popular para evidenciar a importância da prática e como ela leva o parasita à condição de poder julgar pratos. Diz: “Perfeito parasita deve ser perfeito gastrônomo; mesmo quando não goze esta faculdade por vocação do berço, é um resultado da prática, pela razão de que o *uso do cachimbo faz a boca torta* (ASSIS, 1859, p. 4; grifos do autor). Em seu diálogo cômico, Luciano defende que os preceitos do parasitismo precisam ser exercidos todos os dias, não pela prática de alimentação em si, mas pela relevância do trabalho do parasita, que, para o sírio, distingue os homens bons dos maus assim como um verificador de metais reconhece as moedas verdadeiras. Porém, como as pessoas não são fáceis de serem qualificadas, o parasita desenvolve atividade mais relevante do que qualquer outro trabalhador.

Ademais, ao descrever a prática e o comportamento do parasita, Machado marca também os espaços sociais em que aquele tem acesso; não são quaisquer espaços, mas de pessoas com poder aquisitivo elevado, logo podem oferecer bons pratos, e é necessária a utilização do paletó. Apesar da animalização que Assis confere ao parasita, delinea o domínio das regras sociais, seja pela roupa, pelo paladar ou pelas conversas. Luciano não animaliza o parasita, pelo contrário, eleva-o durante todo o diálogo como um modo de atacar a vaidade humana, o parasita se torna mais livre do que as outras pessoas na comunidade, pois não tem outra ocupação que não a parasítica. Por isso, defende ser preciso virtudes para ser um parasita, o imbecil ou o miserável não podem sê-lo.

Outrossim, o cronista constrói uma hierarquia entre a casta de parasitas, mostrando haver parasitas acima dos outros, com olfato e paladar apurados. Conforme se lê: “o bom parasita, está muito acima dos outros animais. Olfato delicado, adivinha a duas léguas de distância a qualidade de um bom prato; paladar suscetível, – sabe absorver com todas as regras de arte – e não educa o seu estômago como qualquer aldeão” (ASSIS, 1859, p. 4). A hierarquia entre os parasitas espelha o modo como a sociedade brasileira está organizada: classes sociais e diferenças dentro das próprias classes. A sobreposição entre pessoas é um efeito do capitalismo que coloca os indivíduos numa incansável disputa na qual o mais forte prevalece sobre o mais fraco. A delicadeza do olfato do parasita mostra o quanto ele domina as regras sociais, não sendo “como qualquer aldeão”.

O parasita é aquele que melhor vive, já que não tem outra preocupação a não ser com a atividade de parasitar, de sugar de outrem, de se alimentar às custas dos outros. Por essa razão, Machado interrompe as descrições sobre as ações do parasita para refletir sobre sua condição: “E como não ser assim, se ele não tem outro cuidado nesta vida? e se os limites da mesa redonda são os horizontes das suas aspirações?” (ASSIS, 1859, p. 4).

Essa reflexão machadiana já havia sido iniciada por Luciano ao pontuar a condição de liberdade e de felicidade do parasita. Ele “não tem cozinheiro com quem se zangar, nem um campo, nem uma casa, nem dinheiro, cuja perda o faça sofrer, de modo que é o único que come e bebe sem se incomodar com coisa nenhuma daquelas que [incomodam] as outras pessoas” (LUCIANO, *O Parasita*, p. 195-196). O parasita é “de entre os homens, aquele que menos se entristece, coisa que a sua própria arte lhe proporciona e lhe oferece: o facto de não ter nada que o deixe triste” (LUCIANO, *O Parasita*, p. 213). Além de ser livre das preocupações corriqueiras, alcança a felicidade, como se não bastasse não tem medo de seu semelhante, por isso dorme sempre de porta aberta.

Ao observar as visitas do parasita, Machado faz uma consideração irônica ao dizer que ele “Entra em uma casa ou por costume ou *per accidens*”, mas logo em seguida explica o que significa costume ou acidente: “o que aqui quer dizer intenção formada com todas as circunstâncias agravantes da premeditação, e superioridade das armas” (ASSIS, 1859, p. 4). Aqui, temos uma ironia que se fundamenta no desmonte da ideia anterior, já que costume corresponde a hábito e acidente à situação não prevista, no contexto parasitário seu significado é alargado para uma ação premeditada e como diz o autor: “agravantes da premeditação e superioridade das armas”. Vejamos a descrição de uma visita costumeira a um anfitrião.

Ei-lo que entra, riso nos lábios, chapéu na mão, o vácuo no estômago. O dono da casa, a quem já fatiga aquela visita diária, saúda-o constringido e com um riso amarelo. Mas isso não é decepção; tão pouco não desarma um bravo daquela ordem. Senta-se e começa a relatar notícias do dia, entremeadas de algumas da própria lavra, e curiosas — a atrair a feição vacilante do hóspede. Daqui um criado que vem dar o sinal de combate. É o alvo a que visava o alarme, e ei-lo que vai imediatamente pagar-se de uma tarefa de almanaque, tão custosamente exercida (ASSIS, 1859, p. 4).

A performance encarnada pelo parasita alimentar é meticulosamente apresentada por Assis, que o descreve com riso nos lábios, chapéu na mão e vácuo no estômago. Numa gradação decrescente, dos lábios e das mãos ao estômago, mostra um aspecto para cada parte da performance do parasita: o riso é o cartão de visita para demonstrar simpatia, o chapéu é um acessório comum entre os homens com relativo poder aquisitivo no oitocentos, o vácuo no estômago é o que o move diariamente e funciona como uma quebra do tom solene do início do parágrafo. O anfitrião recebe o parasita de modo constringido, provavelmente pela constância de suas visitas. O parasita sabe como interagir e sair com o objetivo alcançado. Entre uma conversa e outra acaba recebendo a notícia do criado acerca da alimentação. Machado utiliza uma linguagem técnica para descrever com ironia a ação do parasita: “ei-lo que vai imediatamente pagar-se de uma tarefa de almanaque, tão custosamente exercida” (1859, p. 4); e o ápice dessa ironia é qualificar a tarefa de alimentar-se às custas alheias e sem trabalho de preparar o alimento como “custosamente exercida”. Uma ironia que pode significar o contrário de custosamente, isto é, obteve o alimento sem trabalho ou o contrário disso, já que o parasita se esforça em sua performance para conseguir o desejado. Quiçá engendre esses dois sentidos ao mesmo tempo, restando ao leitor a tarefa de escolher entre eles ou dispor outra interpretação.

Quando se trata de uma visita *per accidens*, o parasita lisonjeia as pessoas da casa de acordo com seus fracos, ou seja, massageia o ego dos convivas ou fala do último autor dramático ou procura saber da saúde do amigo. São esses lugares-comuns recorridos por ele para abrir o canal fático e conseguir o ingresso na tão sonhada mesa. A crônica revela de onde vem toda a retórica dessa personalidade de “um estômago vazio, um Jeremias interno” (ASSIS, 1859, p. 4). Machado, como de costume, faz inferências a personagens, contextos bíblicos; o Jeremias interno é uma transposição do profeta Jeremias, que ficou preso numa cisterna por alguns dias, passando fome e depois é resgatado. Semelhantemente, o parasita acaba tendo o seu resgate do jejum para a alimentar-se bem na casa do conviva e para obtê-lo é preciso de retórica, uma habilidade alcançada em decorrência da fome.

A ironia machadiana impõe uma mordacidade do humor. Em consonância com Schopenhauer, a ironia nasce da brincadeira escondida atrás da seriedade, é objetiva, dirige-se a outrem, seu semblante começa sério e termina em riso. O seu contrário seria o humor, no qual a seriedade esconde-se na brincadeira (SCHOPENHAUER, 2015, p. 119-120). Dizemos ser uma mescla de ironia e humor, pois o parasita mostra-se sério, no fundo dissimula, não há riso, há performance social adequada para alcançar a sua vontade. Portanto, tem-se aí um movimento de seriedade, que faz uso da ironia, recurso recorrente à tradição luciânica, e no fundo redonda numa brincadeira para o parasita, que de sério não tem nada.

Ao contrário do parasita luciânico, o qual nenhuma situação negativa lhe ocorre, o parasita machadiano convive com pequenas desgraças, como chegar à casa do hóspede e esse já haver almoçado “O parasita fica de cara à banda; mas não há remédio; é necessário sair com decência e não dar a entender o fim que o levou ali” (ASSIS, 1859, p. 5). O comportamento do parasita diante da frustração revela um espécime de conduta no universo do parasitismo: a não revelação da insatisfação; o que Machado chama ironicamente de “sair com decência”. Essa ação corresponde à negação de quem o parasita é de fato para assumir, sem jamais pestanejar, o personagem encarnado por ele.

A crônica descontrói a perspectiva de pequena desgraça para trazer um proveito da situação ruim: o “incentivo na ação”. Logo, o parasita não se abala por não ter o seu desejo atendido, prossegue convictamente da performance de vida assumida por ele. Machado acentua a crítica ao parasitismo e desmonta a “decência” atribuída ao parasita, anteriormente. A ironia se fundamenta na desconstrução da ideia antecedente. Assim, o cronista afirma: “É uma índole miserável a desse corpo leviano em que só há animalidade

e estômago” (ASSIS, 1859, p. 5). Consequente, não há decência, nem caráter, nem boa índole do parasita, mas, como um anti-herói, triunfa em boa parte das situações e sempre consegue tirar-lhe algum proveito.

Ao performatizar-se em parasita, o sujeito perde sua individualidade, seus valores, seus sentimentos para ser apenas “estômago”, isto é, uma metonímia que se aproxima da caricatura. Machado exagera no estômago, reduzindo o parasita a um órgão do corpo. Mas não é qualquer estômago, é requintado, não se alimenta como qualquer pessoa, aprendeu as etiquetas sociais e faz um esforço cotidiano para concretizar sua vontade: alimentar-se. Seguindo as passadas de Artur Schopenhauer, a vontade é uma coisa em si, sem consciência, que não conhece o cansaço e é a essência humana. A consciência é condicionada pelo intelecto, o qual é um acidente no ser humano. Nas palavras do filósofo é “em verdade um parasita do restante do organismo” (SCHOPENHAUER, 2015, p. 243-262). Sendo o intelecto parasita e a vontade a essência, a qual move o humano a representá-la no mundo, o parasita machadiano move-se para alimentar-se, nesse movimento precisa dominar as regras sociais para ter sua vontade representada.

Machado reclama o lugar de aceitação do parasita, comparando-o à sociedade. Diz: “mas, entretanto, é necessário aceitar essas criaturas tais como são – para aceitarmos a sociedade tal como ela é. A sociedade não é um grupo de que uma parte devora a outra? Eterno antagonismo das condições humanas” (ASSIS, 1859, p. 5). O cronista recorre à metonímia, toma o parasita, parte da sociedade, com o objetivo de representar o todo: as relações em sociedade, nas quais uma parte devora a outra. A animalidade do parasita espelha a animalidade das condições humanas em sociedade. A partir dessa comparação machadiana, buscamos compreender o fenômeno social parasitismo e seu desenvolvimento no Brasil.

O sociólogo Roberto DaMatta, em *Carnavais, malandros e heróis* (1997), analisa a sociedade brasileira pelo prisma de três personagens típicos: Pedro Malasartes, o malandro; Caxias, o líder de paradas militares e de rituais da ordem; o renunciador, aquele que busca um universo social alternativo, a exemplo de Antônio Conselheiro. O viés proposto por DaMatta observa os ritos no país sob as confluências dessas três figuras, mas nele não cabe nossa personagem, o parasita. Então, seria o parasita uma atualização do malandro?

DaMatta considera o malandro como um vadio que recusa a vender sua força de trabalho, anseia por vingança e justiça social, mas ao contrário do renunciador que luta em prol de uma sociedade mais igualitária, o malandro usa da zombaria e da sagacidade

para vingar-se das assimetrias sociais, logo, precisa oscilar entre as pequenas desonestidades cotidianas e a marginalidade total. Recorrendo à caracterização urbana apontada por DaMatta (1997, p. 276), o malandro veste-se como o povo, com sua camisa listrada, anel com efígie de São Jorge e sapatos de duas cores, o que reflete a crença num santo, como próprio de um país majoritariamente católico e miscigenado, e a intenção de ser visto pela roupa e sapatos graças à mistura de cores, espelhando também a própria oscilação do seu caráter dual, que nem é mau nem bom completamente, mas ambos ao mesmo tempo, encontrando guarita na malandragem para se opor ao sistema na impossibilidade de vencê-lo, dando-lhe dribles diários.

Em contrapartida, o parasita veste-se de terno, domina as regras sociais, tem paladar apurado, está inteirado dos assuntos da elite, das últimas peças no teatro e sabe ser uma agradável companhia. Ele não acredita na mudança social como um renunciador, nem está disposto a deixar a vida social parasitária para lutar como fez Conselheiro, não deseja vingança, nem demonstra seus sentimentos, ainda que tenha chegado a uma casa e perdido a hora do jantar, é sempre imune às contrariedades, pois a máscara da parasítica já está tão encarnada que talvez nem ele mesmo saiba quem o é quando está sem paletó e sem a presença do anfitrião.

O crítico literário Antonio Candido reflete sobre a condição do malandro em nossa sociedade a partir do romance *Memórias de um sargento de milícias*. Candido não reconhece a picaresca espanhola nos protagonistas das Memórias. Ao aproximar essa tradição nota que o pícaro nasce ingênuo, porém a brutalidade da vida o faz perder escrúpulos, ao contrário do malandro Leonardo. Sua interpretação considera essa obra de Manuel Antônio como comicidade popularesca e panorama documentário do Brasil joanino, concluindo que “Na sociedade parasitária e indolente, que era a dos homens livres do Brasil de então, haveria muito disto, graças à brutalidade do trabalho escravo, que o autor elide junto com outras formas de violência” (CANDIDO, 1970, p. 88). Assim, por causa do sistema capitalista escravocrata restou a ex-colônia portuguesa uma casta parasitária que vive do trabalho de outrem.

Nessa esteira, o historiador Manoel Bomfim, em *A América Latina* (2008), discute o parasitismo como um mal na origem dos países da América do Sul, devido à exportação das riquezas, à mão de obra escravista e ao domínio sobre as colônias, o que as tornou receptaria dos parasitas colonizadores. Bomfim compara a dinâmica dos seres vivos na natureza com as relações em sociedade. Crítica recorrente em seu período, na qual Machado também envereda em suas primeiras crônicas, como nas “Aquarelas”, em que

o parasita social é comparado ao biológico. O historiador reivindica o progresso social da América Latina, que consiste no esforço pela inteligência, pela divisão do trabalho. Ele justifica o atraso dessas sociedades pelas marcas da espoliação do colonialismo, dentre elas o modelo parasítico, no qual uma parte da sociedade não compreende a importância da divisão do trabalho e parasita a outros. Então, já não é um parasitismo entre colonizador e colonizado, mas entre os próprios colonizados.

Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil* (1995), interpreta o espírito do colonizador como o de aventura, que busca espoliar, ao invés de trabalhar. Em suas palavras: “essa ânsia de prosperidade sem custo, de títulos honoríficos, de posições e riquezas fáceis, tão notoriamente característica da gente de nossa terra, não é bem uma das manifestações mais cruas do espírito aventureiro?” (HOLANDA, 1995, p. 46). Ele entende que a sociedade brasileira incorporou a veia aventureira dos colonizadores, que não apenas querem parasitar para sobreviver às custas de outrem, o fim é o enriquecimento pessoal sem trabalho.

O estudioso Silviano Santiago, em sua obra *As raízes e o labirinto da América Latina* (2006), compara as reflexões de Sérgio Buarque de Holanda com as de Octavio Paz. Santiago recupera os principais conceitos dos dois estudiosos e reflete a posição da América Latina. Interessa-nos suas considerações, que a compreendem como terra duplamente colonizada, direcionando os povos para dois polos opostos da riqueza e da miséria. Paz percebe a figura do mexicano concidadão americanizado, imigrante, malandro, dândi e conquistador – o *pachuco* (SANTIAGO, 2006, p. 21). Não deixa de sê-lo um europeu desterrado, intruso nos Estados Unidos, vítima do racismo. O fato de possuir características da malandragem o aproxima do parasita brasileiro, já que o *pachuco* não perde a oportunidade de estar nas terras de outrem. No entanto, trata-se de um parasitismo às avessas, pois ele vai às terras do colonizador, que também esteve nas suas, e mais, para espoliá-las.

A comparação feita por Santiago dos estudos desses dois pensadores redundando na reafirmação do que é o latino-americano “só o é na experiência dos pólos da hierarquia social. O barão – navegante, fundador e civilizador. O *pachuco* – deserddado, migrante e pária” (SANTIAGO, 2006, p. 30). Nessa lacuna do antagonismo entre ambos mora a condição parasitária para o latino-americano, por extensão, o brasileiro. Aprendendo do barão colonizador a retirar de outrem para possuir, abnegando o trabalho para si e impondo-o ao outro, eis a receita do parasitismo.

Nesse ínterim, o conceito de *cordialidade* do povo brasileiro, cunhado por Holanda e explicado por Santiago como uma confraternização entre fidalgos e plebeus na democracia brasileira (SANTIAGO, 2006, p. 242), ganha a dimensão da infixidez das classes sociais, da celebração entre classes com interesses antagônicos. O parasita não tem seu caminho aberto pela frecha do *mito* da cordialidade? Certamente é nela que o parasita penetra, conseguindo a amizade dos ricos, tornando-se uma companhia agradável, capaz de transitar por diferentes espaços, bem vestido, de paladar apurado. Todavia, chamamos de mito, por não ser uma verdade para as classes sociais populares. Observemos o malandro na literatura brasileira, que provém das camadas marginalizadas. Ele não transita nos espaços requintados como o parasita, não tem vestimentas requintadas, nem tampouco seu paladar conhece refinarias. Portanto, para que haja cordialidade é preciso dominar a língua do colonizador, portar-se como tal, e, espertamente, sugar o que há de melhor. O parasita é fruto das desigualdades sociais, da herança colonial e de sua ociosidade, mas, sobretudo, da inteligência e da vaidade humana que o leva a ascender sem esforço.

Em consonância com isso, a crônica demonstra uma relação recíproca e benéfica entre o parasita e o anfitrião, concedendo ao primeiro um lugar de acessório para o segundo, porém Machado não aponta como danosa, já que cada um alimenta a uma fome diferente: o estômago e o espírito. Como se pode ver:

O parasita da mesa uniformiza o exterior com a importância do hóspede; um cargo elevado pede uma luva de pelica, e uma botina de polimento. À mesa não há ninguém mais atencioso; – e como um conviva alegre, aduba os guisados com punhados de sal mais ou menos saborosos.
É uma retribuição razoável – dar de comer ao espírito de quem dá de comer ao corpo (ASSIS, 1859, p. 5).

Machado se volta à perspectiva de Luciano sobre a parasítica, sobretudo, a horizontalidade das relações entre o parasita e o anfitrião. Para o grego, se o homem rico comesse sozinho se tornaria pobre pela falta de companhia, se saísse sem seu parasita seria como um miserável, um homem desarmado, uma veste sem púrpura, um cavalo sem arreios. O parasita serve também de guarda-costas e é um inibidor do envenenamento do conviva. Simão, o parasita luciânico, chega a afirmar que “o parasita é que confere prestígio ao rico, e nunca o rico ao parasita” (LUCIANO, *O Parasita*; p. 215-216). Destarte, Simão inverte a relação tornando o parasita mais importante do que o hóspede, consiste em mais um de seus exageros para persuadir a Tiquíades. Não só eleva a

parasítica como engendra mais um sentido, o da reciprocidade, como se pode ver nas últimas palavras de Simão, no diálogo:

Símon — Ora responde-me lá a mais uma pergunta: Qual das duas coisas achas melhor, ou seja, se te fossem propostas duas situações, qual das duas escolherias: navegar sozinho, ou navegar com outra pessoa?
 Tiquíades — Navegar com outra pessoa, claro.
 Símon — Correr sozinho ou correr com outra pessoa?
 Tiquíades — Correr com outra pessoa.
 Símon — Cavalgar sozinho ou cavalgar com outra pessoa?
 Tiquíades — Cavalgar com outra pessoa.
 Símon — Lançar o dardo sozinho ou lançar o dardo com outra pessoa?
 Tiquíades — Lançar o dardo com outra pessoa.
 Símon — Portanto, e do mesmo modo, antes quererias comer com outra pessoa(554), do que comer sozinho, não é assim?
 Tiquíades — Sou obrigado a reconhecer que sim.
 De agora em diante, como fazem os rapazes [da escola], irei a tua casa logo de manhã e depois do almoço, a fim de aprender a tua arte. E tu, como é de toda a justiça, hás-de ensinar-me generosamente, por ser o teu primeiro discípulo. Até se diz que as mães amam mais o seu primeiro filho. (LUCIANO, *O Parasita*; p. 217).

Ao recuperar a perspectiva de Luciano, Machado olha o parasita dubiamente: pelo horizonte social, onde o vê como danoso por viver às custas alheia, e pelo horizonte das afetividades. Esse olhar dúbio confere ao cronista um movimento que oscila entre apunhalar a prática parasitária, como faria qualquer moralista, e marcar as relações afetivas que são construídas, ignorando a condição de parasitar, de sugar outrem, assumindo outra vertente da Biologia: o mutualismo, em que um suga do outro sem causar-lhe dano. Esse movimento dúbio também reflete a condição de nosso autor como moralista e não moralista ao mesmo tempo, consoante a observação crítica de Alfredo Bosi (1982). Seu tom sapiencial é evidente, porém aborta o perfil instrutivo do moralista e ao invés de apontar soluções, conselhos para o fim do parasitismo, prefere observá-lo de modo distanciado, pela observação do *Katáskopos*.

A crônica exhibe uma gradação de descrições. Primeiramente, o cronista define o parasita, depois recorre a um argumento de autoridade, citando Horácio como exemplo de parasita. Assis descreve o ambiente onde se dá o parasitismo: nas casas dos abastados e narra as situações comuns à parasítica. Ademais, os assuntos, os modos comportamentais do parasita e o acidente de chegar a uma casa onde os convivas já se alimentaram. Ao descrever, o cronista se distancia do objeto de análise, ao narrar aproxima-se do objeto. Como vimos anteriormente, Lukács (1965) pontua os efeitos de descrever ou de narrar. No caso das “Aquarelas”, o cronista oscila entre essas posições, e

em se tratando da crônica, há mais liberdade para posicionar-se em diferentes modos enunciativos, abrindo espaço para que interpretemos como um modo do autor se diferenciar dos parasitas, descrevendo-os ao longe, e de demonstrar que os conhecia de perto, narrando-os. Por fim, Machado conclui:

Estes traços, mais ou menos exatos, mais ou menos distintos, dão aqui uma pequena idéia do parasita da mesa; mas esta variedade do tipo é absorvida por outras de uma importância mais alta. Aqui é o parasita do corpo, os outros são os do espírito e da consciência; — aqui são os epicuristas à custa alheia, os outros são as nulidades intelectuais que se agarram à primeira tela de propriedades suculentas que lhe vai ao encontro (ASSIS. 1859, p. 5).

O autor clarifica para o leitor quais tipos parasitários trata em suas aquarelas, na verdade, esboça traços dos principais tipos proeminentes no Brasil. Ele distingue-os em dois grupos: parasitas do corpo e parasitas do espírito e da consciência. Considera o primeiro grupo de epicuristas à custa alheia e o segundo de nulidades intelectuais. Não se trata de uma mera classificação machadiana, mas de uma retomada da discussão luciânica sobre o parasitismo.

O epicurismo pregava a liberdade do ser humano como senhor de seus caminhos, buscava reservar-se da vida política e acabou ganhando a adesão dos aristocratas e dos romanos. Em contrapartida, o estoicismo entende que o ser humano deve depender da providência divina e participar das questões políticas. Ambas filosofias se ocupam da saúde da alma, a qual requer felicidade. Luciano vai questionar o alcance da felicidade por meio dessas duas visões, sobretudo, o epicurismo, colocando como possibilidade de bem-estar o parasitismo, isto é, o abandono do trabalho cotidiano, da aquisição de bens, da constituição de família para estar em companhia de outrem e alimentar-se às custas dessa relação. Em suas palavras: “Na verdade, Epicuro surripou com o maior descaramento a finalidade da ‘Parasítica’, que é a felicidade, e faz dela a sua própria finalidade” (LUCIANO, *O Parasita*; p. 194). É no cinismo e no ceticismo que Luciano se ancora em oposição aos estoicos e aos epicuristas. Com base no estudo de Novak (1999), os cínicos encontraram no sarcasmo um modo de questionar as convenções sociais e proclamar a igualdade, contrapondo-se aos sábios. Os cétricos, herdeiros dos sofistas, negam para conseguir tranquilidade.

Epicuro discute o tema da amizade entre as pessoas comuns, e não entre os homens nobres. Para ele, esse sentimento deveria ser nutrido em justa medida, moderado, dando afeto ao outro na medida em que se ama a si mesmo. Ademais, busca compreender

o interesse, que, para os gregos, poderia ser de três modos: subjetivo (cabendo ao sujeito preservar-se a si mesmo), pela Pólis (diz respeito às questões políticas), natural (do sujeito enquanto humano), conforme Miguel Spinelli (2011). No entanto, o interesse pela Pólis deveria sobrepujar os demais. Na contramão disso, Epicuro pregava a *philía* (a reciprocidade dos afetos), a qual é capaz de transformar os cidadãos em pessoas solidárias e, em decorrência disso, buscariam o bem-estar da Pólis. A amizade não pode ser contratada nem regida pelas leis da Pólis. Sendo o interesse da amizade, para Epicuro, baseado em Aristóteles, o do acolhimento nas adversidades. “A solicitude e a reciprocidade são os conceitos fundamentais que definem a *philía* dos epicureus” (SPINELLI, 2011, p. 19). Por conseguinte, Luciano atacando o epicurismo e propondo o parasitismo, mostra que a relação entre o parasita e o anfitrião é em justa medida, de amizade, de reciprocidade estando mais próxima do ideal de felicidade pregado por Epicuro do que sua filosofia, assim é no parasitismo luciânico em que repousa essa harmonia entre os diferentes, de modo que cada parte é beneficiada, sem danos. Machado não dá indícios para que pensemos ser o parasitismo uma escolha de vida aqui no Brasil, mas fruto das disparidades sociais, uma temática que o instiga a continuar escrevendo as “Aquarelas”, como diz: “São imperceptíveis talvez estes lineamentos – e acusam a aceleração do pincel; passemos às outras variedades do tipo onde achamos formas mais amplas e proeminências mais distintas” (ASSIS, 1859, p. 5).

2.3 III TOM: “O PARASITA II”

Machado avança na sua interpretação sobre os tipos parasitários no Brasil, na terceira crônica das “Aquarelas”, dedicando-se ao parasita literário. Esse tipo tem afinidades com os dois anteriores: os fanqueiros e os parasitas da mesa. O parasita literário atua no mesmo espaço que o fanqueiro literário, no entanto distingue-se pelo objetivo da sua obra, que não busca o dinheiro como acontece na fancaria, mas deseja a glória de estar entre os literatos. O cronista considera os mesmos traços psicológicos do parasita da mesa presentes no literário. Assim, dá início ao terceiro tom de sua composição distinguindo o tipo parasitário que desenvolve e estabelecendo as relações com os anteriores.

Outrossim, o parasita literário é comparado ao “Vieirinha da literatura”, que Machado lembra ao leitor sê-lo um personagem de um drama brasileiro. Segundo ele, “De feito, este parasita é um Vieirinha sem tirar nem pôr” (ASSIS, 1859, p. 5). Seria o Vieirinha da comédia *As Asas de um anjo*, de José de Alencar, que chegou ao público em 1858? O Vieirinha de Alencar é um sujeito que vive na aba da senhora Helena. É avaliado por Meneses como um parasita, embora não use esse termo, acaba por qualificá-lo como um ao dizer que come e veste às custas de mulheres. Segue excerto da conversa de Araújo e Meneses acerca de Vieirinha.

Araújo – Não me dirás que figura faz este Vieirinha no meio de tudo isto?

Meneses – A figura de um desses sagüis com que os moços se divertem. Neste mundo de mulheres, Araújo, existem duas espécies de homens, que eu classifico como animais de penas. Uns são os moços ricos e os velhos viciosos que se arruinam e estragam a sua fortuna para merecerem as graças dessas deusas pagãs; esses se depenam. Os outros são os que vivem das migalhas desse luxo, que comem e vestem à custa daquela prodigalidade; esses se empenam.

Araújo – O Vieirinha pertence a esta última classe.

Meneses – É o tipo mais perfeito. Em todas estas casas encontra-se uma variedade do gênero Vieirinha (ALENCAR, 1858, p. 28).

O Vieirinha de Machado de Assis até tenta recorrer às musas, mas não obtém favor. Nosso autor narra essa tentativa amparado na mitologia grega, de onde se sabe que as pessoas subiam aos montes em busca de invocar aos deuses e deles obter favor. O cronista, conhecedor da cultura helênica, transpõe essa informação da busca aos deuses para zombar do parasita literário, que não sobe ao monte sagrado por falta de coragem, fica em gemidos, recebendo de um velho cavalo um coice como resposta às suas súplicas. Ele conclui ser a “Eterna lei das compensações!” (ASSIS, 1859, p. 6). Mais uma vez, Machado usa um tom sentencial para explicar as vertentes do parasitismo. Na crônica anterior, em “O Parasita I”, ele conclui ser o “Eterno antagonismo das condições humanas” (ASSIS, 1859, p. 5) uma resposta para o fato de a sociedade ter uma parte que devora a outra.

O campo de atuação dos parasitas literários é o jornal, diferentemente dos fanqueiros que atuam mais na publicação de livros. Assis afirma que ao abrir o jornal, logo se pode verificar “uma fila de parasitas que deitam sobre aquela mesa intelectual um chuveiro de prosa ou verso, sem dizer — água vai!” (ASSIS, 1859, p. 6). Ou seja, a mesa desse parasita não é a redoma familiar de um anfitrião, mas a da imprensa, onde ocupa o espaço de um intelectual e em prosa ou em verso manifesta-se. O autor chama de chuveiro

de prosa ou verso. Essa metáfora dá abertura para pensarmos na água enquanto uma matéria sem cor, sem cheiro, sem sabor, escorrendo do chuveiro rapidamente e esvaindo-se. Semelhantemente, a produção desses parasitas não tem aspectos estéticos que possam qualificá-la, sendo sem sabor tal qual a água, além de escorrerem rapidamente no mercado editorial, porém logo se esvaem, pois não há quem se atreva a lhe fazer uma crítica literária ou intertextos. Além de a água ser um recurso natural comum e abundante em quantidade, logo essa produção literária é comum e abundante quantitativamente, desprovida de qualidade.

O cronista utiliza de exageros para mostrar o quão fecundo é o espaço do parasita na imprensa. Afirma haver filas de parasitas no jornal e considera-o uma propriedade deles, nem mais do público, nem da redação, havendo até mesmo jornais fundados por parasitas. Nas palavras do autor: “Um jornal todo entregue ao parasita, isto é, um campo vasto todo entregue ao disparate! É o rei Sancho na sua ilha!” (ASSIS, 1859, p. 6). Ao recorrer à figura do rei português Sancho, Machado desloca o sentido. Esse rei ficou conhecido como “o Povoador”, pois expandiu suas fronteiras, ocupando as áreas mais remotas do reino com imigrantes. Deslocando o sentido do rei povoador para o parasita literário, ataca a ocupação desse no território da imprensa, que cada vez mais estava alargando as suas fronteiras. Esse deslocamento redundava em ironia e rebaixamento do parasita. Não há elevação desse tipo parasitário por ser comparado ao rei, já que essa comparação foi um meio para criticar a expansão do território parasitário onde deveria haver proeminência de verdadeiros intelectuais. O deslocamento é um dos procedimentos basilares do cômico, que “consiste no desvio do curso do pensamento, no deslocamento da ênfase psíquica para outro tópico que não o da abertura” (FREUD, 1977, p. 68). A citação ao rei Sancho pode ser entendida também como uma menção ao Sancho de *Dom Quixote*, personagem realista que contrasta com o sonhador Quixote.

No jornal, quatro ou seis páginas são dedicadas aos escritos do parasita, ainda que grite, ninguém lhe impedirá de nada, a não ser que ofenda a moral pública. Machado mostra como se configura a atuação dessa figura na imprensa. O parasita faz uso do espaço concedido à sua produção conforme as regras sociais. Como havíamos falado anteriormente a respeito dos outros tipos parasitários, o domínio das regras sociais é evidente na atuação dos parasitas, seja na condição de fanqueiro, na de parasita da mesa ou literário, é preciso proceder de acordo com as etiquetas sociais para atingir seus objetivos.

A polícia para onde começa o intelectual e o senso comum; não são crimes no código as ofensas a esses dois elementos da sociedade constituída.

Ora, sustentado assim pelos poderes, o parasita literário invade, como o Huno moderno, a Roma da intelectualidade, com a decência moral nos lábios, mas sem a decência intelectual (ASSIS, 1859, p. 6).

Mais uma vez, o cronista se ampara no recurso do deslocamento, como se pode ver na citação acima, dessa vez considerando o parasita literário como Átila, o Huno, rei dos hunos, que sitiou Constantinopla, querendo tomar Roma. De igual modo, esse tipo de parasita deseja tomar “a Roma da intelectualidade”, invadindo-a pelo bom comportamento, e não como um rebelde, revolucionário. Pelo contrário, o parasita tem “a decência moral nos lábios, mas sem a decência intelectual” (ASSIS, 1859, p. 6). O autor faz um jogo que parece elogioso acerca do parasita, no entanto, reside em pura ironia, desloca o sentido trazendo uma figura histórica para o seio da discussão (o Huno), comprando-a ao seu objeto de análise (o parasita literário), porém separa-as distalmente: no parasita não há desejo por revolução, e sim a prevalência das regras sociais com o objetivo de burlá-las, passando-se por intelectual, quando, na verdade, só há a capa da intelectualidade.

Mas, “Tem pois o jornal, próprio ou não próprio, onde pode sacudir-se a gosto, garantido pelas leis. Se desdenha o jornal tem ainda o livro. O livro!” (ASSIS, 1859, p. 6). O parasita pode, ainda, sair da zona da imprensa para a do livro, e o cronista faz questão de marcar o espanto diante da mobilidade dessa fisionomia nos espaços de veiculação do conhecimento, naquela época. A repetição da expressão livro em três enunciações seguidas, o uso da exclamação e a separação da frase “O livro!” colocada no parágrafo seguinte mostram estruturalmente e semanticamente o espanto do autor. Este recurso aparece em outros momentos na crônica analisada, nas expressões “Verificai-o!”, “Que gente!” e “Pobre gente!”, sugerindo afastamento do narrador para interlocução com o possível leitor e redundando em digressão. Ele conceitua o livro como “Meia dúzia de folhas de papel dobradas, encadernadas, e numeradas é um livro; todos têm direito a esta operação simples, e o parasita por conseguinte” (ASSIS, 1859, p. 6). Estender a todos o direito de ter a publicação de um livro, considerá-lo uma operação simples, uma mera reunião de seis páginas é um modo de rebaixar a produção do parasita literário, numa ironia que consiste em apontar a vulgarização do livro e a veiculação de uma produção sem qualidade. Conforme Aires, “Na república das letras não há menos vaidade que na república das armas; sim é uma vaidade metafísica, espiritual, e que na sua origem tem

uma existência vaga e inconstante; mas por isso mesmo é mais vã do que outra nenhuma vaidade” (AIRES, 2008, p. 117). Não há distinção, a vaidade atinge a todos os humanos, por consequência os literatos também. Os parasitas literários infiltram-se entre os escritores para ganhar os louros da escrita. Já dizia Aires: “O campo desta vaidade é a imaginação” (AIRES, 2008, p. 118). E essa vaidade é a que aparenta ser sublime, pois é a do saber. Entretanto, o parasita não sabe, finge saber, portanto, é uma vaidade desprovida de mérito.

Machado joga a responsabilidade para o público leitor, a quem ele sarcasticamente atribui caráter heroico por abrir e folhear o livro. Adentra numa diferenciação da performance do parasita literário a depender do gênero. “Se é um volume de versos, temos nada menos que uma coleção de pensamentos e de notas arranhadas laboriosamente em harpas selvagens como um tamoio” (ASSIS, 1859, p. 6). Apesar da qualificação em versos, trata-se de uma produção que reúne pensamentos e notas arranhadas, isto é, sem qualidade estética, e que nada custou ao parasita em fazê-los. Recorre à ironia para significar o oposto de “laboriosamente”. Ao chamar de “harpas selvagens como um tamoio”, Machado evidencia o não conhecimento da grandiosidade da cultura indígena, pois compara os versos do parasita literário aos de um tamoio.

Em se tratando de prosa, é “um amontoado de frases descabeladas entre si”, e se for um drama, “um romance misterioso, de que o leitor não entende pitada” (ASSIS, 1859, p. 6). Não importa o gênero, o parasita une frases desconectadas sob a desculpa de prosa, verso ou drama, publica e sente-se como um intelectual. Machado deixa claro que não busca ferir suscetibilidades individuais, mas refletir acerca do sujeito e seu comportamento na esfera parasitária. Além de ir aos teatros para recitar, em busca de alimentar a sua vaidade, ganhando “adeptos, simpatias, aplausos!” (ASSIS, 1859, p. 7). De acordo com Mathias Aires, “O aplauso é o ídolo da vaidade, por isso as ações heroicas não se fazem em segredo, e por meio delas procuramos que os homens formem de nós o mesmo conceito que nós temos de nós mesmos” (2008, p. 58). Não é em vão que o parasita massageia o ego recebendo os aplausos.

A performance dos parasitas literários é uma imitação dos grandes homens de talento, como afirma Machado. Assim, “copiam na postura e nas maneiras o que acham pelas gravuras e fotografias. Assumem um certo ar pedantesco, tomam um timbre dogmático nas palavras” (ASSIS, 1859, p. 7). Em consonância com o pensamento de Aires (2008), a vaidade move os seres humanos e os faz alcançar grandiosidades, mas também pode levá-los à destruição, além de distinguir os seres humanos pelo ornato.

Assim, “Os homens mudam todas as vezes que se vestem; como se o hábito infundisse uma nova natureza” (AIRES, 2008, p. 73). Ainda, segundo o filósofo, nunca mostramos o que somos, estamos vestidos do que queremos ser vistos pelos outros. Tanto o parasita literário quanto os demais parasitas vestem-se bem para tráfegarem nos ambientes sociais frequentados pela elite, além de fazer parte da performance parasitária o vestir-se como se fosse um dos anfitriões ou dos literatos. Já o fanqueiro “tem a espinha dorsal mole e flexível” (ASSIS, 1859, p. 7), ao passo que o parasita literário “não se curva nem se torce; a vaidade é o seu espartilho” (ibidem, p. 7).

O vampiro da paciência humana – o parasita literário – ainda acha “quem lhes faça crer que alguma coisa lhes ruma na cabeça como a André Chénier” (ASSIS, 1859, p. 7). Machado, espantado pelo fato de o parasita ainda conseguir pessoas que o motivem a continuar na parasítica literária, compara essa figura ao poeta francês André Chénier. Como de costume, o autor faz alusões a figuras históricas, políticas e a autores; com alguns, estabelece intertextos diretos e indiretos, sendo um modo de sua poética da emulação, como já dissemos.

Ainda o parasita literário carrega nos lábios a modéstia nas palavras, que, segundo Machado, “faz lembrar esse ninguém elogiado da comédia. Mas ainda assim vem a afetação; o parasita é o primeiro que está cômico de que é alguma coisa, apesar da sinceridade com que procura pôr-se abaixo de zero. Pobre gente!” (ASSIS, 1859, p. 7). Podemos inferir que apesar de saber que não tem talento, engana-se pelo domínio das regras sociais, pelo faz de conta do portar-se como se fosse um literato. Por fim, o autor não tem piedade dessa casta, chama-a de “pobre gente”, lamentando a sua existência e espaço social.

Num tom de conselho e lamentação, o autor reclama a possibilidade de os parasitas serem homens de bem e contribuir para a sociedade. Entretanto, essa lamentação não passa de um efeito retórico machadiano para desaguar numa ironia. Cito: “É que têm o evangelho diante dos olhos... Bem-aventurados os pobres de espírito” (ASSIS, 1859, p. 7). Essa ironia baseia-se na significação oposta ao que foi dito, já que os parasitas não são pobres de espírito por convicção religiosa e busca pela humildade, e só sobre essa falta que Machado tripudia, deslocando o sentido de pobreza de espírito como humildade para a falta de espírito literário.

O autor amplia o leque da atuação parasitária, incluindo entre os lugares de preponderância dos parasitas a diplomacia. Ao substituir a literatura pela diplomacia, Machado mostra que não só entre os literatos como entre os diplomatas há essas figuras,

ambos espaços dedicados ao talento e à intelectualidade. “Na Igreja, sob o pretexto do dogma, estabelece a especulação contra a piedade dos incautos, e das turbas. Transforma o altar em balcão e a âmbula em balança” (ASSIS, 1859, p. 7). O cronista utiliza as expressões “balcão” e “balança”, que são do campo comercial, com o objetivo de apontar as relações mercadológicas efetuadas pelos parasitas arraigados à igreja.

Assim, “A história é uma larga tela dessas torpezas cometidas à sombra do culto” (ASSIS, 1859, p. 7). Machado nomeia a série de crônicas de “Aquarelas”, em vários momentos retoma a técnica de pintura em comparação a esses textos. Dessa vez, acerca do parasita que se infiltra na igreja, o autor compara a história a uma larga tela de torpezas, rescindindo numa retomada das suas próprias crônicas: a história é a tela de torpezas dos parasitas na igreja e as “Aquarelas” é a tela machadiana de torpezas dos parasitas em diferentes áreas. A crônica dá uma lista dessas torpezas do parasita na igreja. Vejamo-la abaixo:

O parasita da Igreja, toda a Idade Média o viu, transformado em papa vendeu as absolvições, mercadejou as concessões, lavrou as bulas. Mediante o ouro, aplanou as dificuldades do matrimônio quando existiam; depois levantou a abstinência alimentar, quando o crente lhe dava em troca uma bolsa. É um desmoroamento social. O parasita teve uma famosa idéia em embrenhar-se pela Igreja. A dignidade sacerdotal é uma capa magnífica para a estupidez, que toma o altar como um canal de absorver ouro e regalias. Assim colocado no centro da sociedade, desmoraliza a Igreja, polui a fé, rasga as crenças do povo. Entra, todos o consentem, no centro das famílias, sem haver sacudido o pó das torpezas que lhe nodoa as sandálias. Dominou imoralmente as massas, os espíritos fracos, as consciências virgens. (ASSIS, 1859, p. 7).

O cronista qualifica os padres da Idade Média como parasitas, e como tais mercadejaram da fé. O rebaixamento da autoridade religiosa à condição parasitária é um modo de criticar as barbáries feitas em nome da fé, pregada, por Jesus, como gratuita. No entanto, na contramão do mestre, as autoridades medievais burlaram a gratuidade para, por meio da fé, enriquecerem, tomados pela vaidade e pelo poder fizeram-se parasitas, e não genuínos discípulos.

Como vemos acima, o parasita, infiltrado na igreja, “Entra, todos o consentem, no centro das famílias, sem haver sacudido o pó das torpezas que lhe nodoa as sandálias” (ASSIS, 1859, p. 7). A entrada desse parasita nas famílias com o pó das torpezas nas sandálias é um deslocamento machadiano da própria fala de Jesus aos discípulos: “Se alguém não vos receber, nem ouvir as vossas palavras, ao sairdes daquela cidade, sacudi o pó dos vossos pés”, segundo o evangelho de Mateus, capítulo 10, versículo 14. Jesus

conclama que nem o pó, de uma cidade que recuse a fé pregada pelos discípulos, permaneça nas sandálias ou pés dos pregadores. Machado inverte essa prerrogativa, mostrando que não é da cidade que rejeita Jesus que vem a torpeza, mas dos próprios parasitas que pregam deturpadamente a mensagem messiânica.

Ainda “Esta transformação do parasita não tende por ora a desaparecer; a fogueira de J. Huss não queimou só o grande apóstolo, devorou também o vestibulo desse edifício de miséria levantado por uma turba de parasitas, parasita da fé, da moralidade e do futuro” (ASSIS, 1859, p. 7-8). A alusão a João Huss, um reformador que foi queimado, e a afirmação de que o parasita da fé não desaparecerá constituem um contraponto: Huss lutou para que as pessoas seguissem os preceitos de Jesus e os parasitas da fé buscam beneficiar-se da fé alheia, deturpando os ensinamentos do mestre. O reformador foi morto, o parasita sobrevive.

Já na política, o parasita ascende as escadas do poder, é do agrado das circunstâncias e faz “uma verdadeira maromba de arlequim” (ASSIS, 1859, p. 8), ou seja, vive como um equilibrista numa corda, esforçando-se, concentrando-se na sua performance para manter-se no poder. E mais, “Entra no parlamento com a fronte levantada, votado pela fraude, e escolhido pelo escândalo” (ASSIS, 1859, p. 8). Machado ataca não só a encenação do parasita no ambiente parlamentar, como também a conjuntura política, posto que foi “votado pela fraude”, conseguindo votos para ocupar uma cadeira representativa. Foi “escolhido pelo escândalo”, isto é, às custas de informações tumultuosas veiculadas pela mídia.

Machado chama o parasita político de “exíguo de luz intelectual”, uma sacada irônica que repousa na representação contrária do que foi dito. Esse tipo parasitário representa as maiorias, nelas se encosta para poder se manter no poder. Destarte, o parasita na política é muito mais danoso à sociedade do que o parasita da mesa ou o literário. O da mesa quer apenas alimentar-se, o literário quer a vaidade de estar entre os intelectuais. O parasita político expropria do dinheiro público e não contribui para a construção de uma sociedade mais igualitária que atenda aos direitos de cada brasileiro.

Na diplomacia, segundo o autor, é mais fácil o ingresso do parasita, que logo vai saltitar em Paris ou em Viena, representa tristemente a pátria e “O que faz de melhor, esse parvenu sem gosto, é brilhar na arte das roupas, como corifeu da moda que é. Já é muito” (ASSIS, 1859, p. 8). Se o objetivo do parasita é aparecer socialmente, quando entra na diplomacia consegue alcançá-lo, aparece pelas vestimentas elegantes.

Em suma, o cronista considera o parasita “um elemento para estacionar o enriquecimento social; consumidor que não produz, e que faz exatamente a mesma figura que um zangão na república das abelhas” (ASSIS, 1859, p. 8). Mais uma vez, recorre à natureza para comparar as relações sociais dos humanos às dos animais. Embora Machado teça muitas críticas ao parasita, não busca o seu fim, e sim a reflexão do parasitismo na sociedade brasileira. Em suas palavras: “Extinguir o parasita não é uma operação de dias, mas um trabalho de séculos. Os meios não os darei aqui. Reproduzo, não moralizo” (ASSIS, 1859, p. 8).

Por fim, consideramos o terceiro tom das “Aquarelas” uma reprodução heterogênea dos tipos parasitários, pois, nele, Machado discute não só o parasita literário, que é o principal tipo abordado na crônica, como também outros tipos atuantes na política, na diplomacia. Consiste numa verdadeira atualização da temática, observada inicialmente por Luciano e ampliada à brasileira por Machado, que reflete acerca dos tipos mais proeminentes em seu país.

2.4 IV TOM: “O EMPREGADO PÚBLICO APOSENTADO”

O quarto tom das aquarelas machadianas é bastante curioso, um tipo que Luciano jamais poderia imaginar, já que não havia aposentadorias em sua época. Como se desviasse da temática em acrescentar um tipo que não aparenta um parasita, Machado mostra as diferentes vertentes do parasitismo e em que reside o matiz: no portar-se como se fosse, na aparência, na ausência do ser. Em que pese, o empregado público aposentado comporta-se como se ainda estivesse em exercício, já não é mais um trabalhador no mercado. Por isso, adquire as feições do parasita, ainda que tenha passado a vida trabalhando, sem sugar de ninguém. O olhar crítico de Machado não se desvia do foco: mapear os tipos parasitários mais proeminentes da sociedade brasileira, logo, elege para o quarto tom um ex-trabalhador, digamos assim, que vive à sombra do que foi sua vida. Nas palavras do cronista:

Os Egípcios inventaram a múmia para conservarem o cadáver através dos séculos. Assim a matéria não desapareceria na morte; triunfava dela, do que temos alguns exemplos ainda.

Mas não existiu só lá esse fato. O empregado público não se aniquila de todo na aposentadoria; vai além, sob uma forma curiosa, antediluviana, indefinível; o que chamamos empregado público aposentado. Espelho à *rebours*, só reflete o passado, e por ele chora como uma criança. É a elegia viva do que foi, salgueiro do carrancismo, carpideira dos velhos sistemas (ASSIS, 1859, p. 8).

Ao comparar o empregado público aposentado à múmia egípcia, o cronista se apropria da crença na força do faraó, transformado em múmia, que encarnaria no novo faraó ou nalguma escultura sua. Semelhantemente, com a matéria física amarrada, sem liberdade ou com dificuldades para movimentar-se, o empregado tem apenas a força enquanto intuição, a crença e o título do cargo ocupado, como um faraó que ainda mantém o peso honroso do cargo, e já não é mais nada do que foi outrora. O empregado sobrevive “sob uma forma curiosa, antediluviana, indefinível; o que chamamos empregado público aposentado” (ASSIS, 1859, p. 8). Numa fina ironia machadiana, constituída pelos termos curiosa, antediluviana e indefinível. O primeiro termo denota espanto. O segundo aproxima o mito do dilúvio, no qual salvou-se alguns animais e perdeu-se outros, ao empregado, considerando-o sobrevivente e oponente do dilúvio, isto é, um ser de longa existência. O terceiro é uma ironia que se fundamenta na contradição, pois afirma sê-lo indefinível e em seguida já o define como “empregado público aposentado”.

Como numa contagem regressiva, à *rebours*, só visualiza o passado e vive em constante nostalgia. E mais, “Reforma, é uma palavra que não se diz diante do empregado público aposentado. Há lá nada mais revoltante do que reformar o que está feito? abolir o método! desmoronar a ordem!” (ASSIS, 1859, p. 8). Opõe-se a todo tipo de mudança, mantém-se encarnado no que viveu, nos aprendizados passados e sobre eles se assenta como uma múmia egípcia. Eis que esse vínculo com o que não mais lhe pertence, vivendo sob a memória do que passou, faz-o ser um parasita diferente, pois não sobrevive às custas de outra pessoa, mas de sua própria memória na busca de ser o que não é. Assim como os fanqueiros literários querem a glória de estar entre os literatos sem serem de fato um deles, o empregado aposentado quer o ser e o estar como um trabalhador, não mais sendo um. Por isso, Machado considera-o um dos mais curiosos tipos da sociedade, despertando o interesse do autor. “Atado assim ao poste do carrancismo, eterno lábaro do que é moderno, o empregado público aposentado é um dos mais curiosos tipos da sociedade” (ASSIS, 1859, p. 8).

O cronista atribui ao aposentado a função de equilibrar as civilizações, pois coloca-se do lado retroativo. Machado, preocupado com a composição de suas aquarelas,

faz questão de deixar claro ao leitor o tipo parasitário retratado. Em seu dizer: “É o tipo que hoje trago à minha tela. São variáveis o caráter e a feição desta individualidade, mas eu procurarei dar-lhe os traços mais finos, os mais vivos” (ASSIS, 1859, p. 9). Dessa maneira, o autor não se ateu ao caráter e a individualidade, já que são variáveis, mas busca as características mais vivas do tipo parasitário e retrata em traços finos, ou seja, numa escrita mais leve, de ironias mais sutis.

Assim como os fanqueiros e os parasitas receberam descrições de suas vestimentas e costumes, o aposentado também recebe. O jovem Machado de 1859 já se mostra um arguto observador, não perdendo de vista a observação dos tipos parasitários no Brasil. O aposentado é descrito carregando uma caixa de rapé (de tabaco) para aonde for, a qual se torna “adubo oportuno de uma conversa árida e suada sobre qualquer reforma de governo” (ASSIS, 1859, p. 10); funcionando como um elo social para aproximar-se das pessoas e despejar seu pensamento contrário às reformas do governo. Como de costume, nosso autor não perde a oportunidade de fazer associações com a cultura grega. Nomeia a caixa de rapé de caixa de Pandora, de onde saem os males do mundo, segundo o mito. A associação feita por Machado entre a caixa do tabaco e a caixa de Pandora (primeira mulher criada por Zeus) constitui numa metáfora, comparando as duas. Não deixa de ser um deslocamento, como já vimos à luz do pensamento freudiano. Nele, Machado desloca o sentido do mito que reside numa tutela quebrada, liberando os males do mundo, para algo do cotidiano do aposentado, fumar tabaco e falar contra às reformas. Logo, sua conversa enfadonha constitui-se num mal, não para o mundo, mas para os ouvidos dos que o cercam.

O autor, ironicamente, chama de prestígio do empregado. “Este prestígio do empregado público aposentado não pára só na caixa, estende-se por todos os acessórios daquele curioso indivíduo” (ASSIS, 1859, p. 10). Rebaixando o termo prestígio, que compreende superioridade, cria um prestígio baseado numa caixa de tabaco, algo supérfluo e cotidiano, não sendo um artifício para superioridade.

Machado utiliza a figura de linguagem de comparação entre presente de núpcias e acessórios que o aposentado passa a utilizar: a gravata, a presilha, a bengala. “Na gravata, na presilha, na bengala, há certo ar, uma nuance especial, que não está ao alcance de qualquer. Ou natureza, ou estudo, a aposentadoria traz ao empregado público esses dotes, como um presente de núpcias” (ASSIS, 1859, p. 9). O cronista fala de questões pequenas do dia a dia, como os acessórios utilizados pelo aposentado, entremeadas de assuntos importantes; uma oscilação que chama atenção para o pormenor.

Como os parasitas alimentar e literário tinham os seus assuntos para discorrer com o anfitrião, assim tem o aposentado. Não perde a oportunidade de opinar sobre a política, o governo, o teatro, a moda, os jornais. Com a aposentadoria, o empregado público adquire tempo para estar a par da realidade do país, em diferentes aspectos, como lhe resta poucas atividades corriqueiras, busca nos assuntos que dizem respeito à comunidade o impulso para o seu cotidiano. Ainda possui “uma virtude cívica: o patriotismo” (ASSIS, 1859, p. 9). Além do mais, está sempre na posição contrária às reformas e a qualquer mudança na dinâmica social, pois ele é um guardião das velhas formas. Segundo o cronista:

O governo, não importa a sua cor política, é sempre o bode expiatório das doutrinas retrógradas do empregado público aposentado. Tudo quanto tende ao desequilíbrio das velhas usanças é um crime para esse viúvo da secretária, arqueólogo dos costumes, antiga vítima do ponto, que não compreende que haja nada além das raia de uma existência oficial (ASSIS, 1859, p. 9).

Independentemente do partido e das ideias, o aposentado há de ser oposição. O cronista utiliza o recurso do exagero quando considera o “desequilíbrio das velhas usanças” como crime, a fim de enfatizar o pensamento desse tipo parasitário. Somando três metáforas, “viúvo da secretaria”, “arqueólogo dos costumes” e “antiga vítima do ponto”, o autor chama a atenção para a relação que se estabelece entre o empregado e o trabalho. A primeira metáfora mostra uma relação conjugal, ou seja, de compromisso, fidelidade, respeito, dedicação, ao ponto de resignificar a aposentadoria, que passa de alívio à morte, tornando-o viúvo. A segunda metáfora coloca-o na posição de um arqueólogo, profissional que busca os vestígios do passado, pois busca a manutenção dos costumes, da tradição. Nas primeiras comparações o empregado está numa posição de sujeito ativo. Já na última metáfora, ele ocupa a posição de vítima do ponto, sem que perceba que está aprisionado ao ambiente profissional de tal modo que não consegue viver fora dessa existência.

O trabalho acaba por sugar os pensamentos, as energias, as vivências, e pouco a pouco transforma o empregado num ente parasitário, quando chega à aposentadoria já não consegue viver mais sem as manias de ponto, torna-se um parasita de uma versão de si mesmo noutro contexto, que já não lhe pertence. Nesse aspecto, a crônica se assemelha à temática do conto “O Espelho” (1882), o qual retrata como o homem é eliminado pela posição social de alferes, que necessita se ver diante do espelho com o fardamento de

alferes, pois sem ele se sente desprovido de uma parte de si. Machado, um observador preciso da realidade, nota como as posições sociais, o trabalho, os relacionamentos encarnam-se nas pessoas, personificando as funções sociais e eliminando a humanidade do sujeito.

O quarto tom das “Aquarelas” reflete aspectos filosóficos da existência, a relação do sujeito com o trabalho transpassa a função social e a aquisição de capital para prover o sustento pessoal/familiar; levando-nos à compreensão de como as atividades desempenhadas se tornam títulos, cargos, nomeações que disputam espaço com o ser pessoal de cada um. Em “O Espelho”, o autor afirma que cada ser tem em si duas almas: uma interior (pessoal, íntima) e uma exterior (externa, social); a segunda encarna-se na primeira e elimina-a. Num elo que exhibe trabalho, relações sociais, vaidade, pessoalidade, Machado inter-relaciona reflexões e abre as possibilidades para que os leitores engendrem sentidos, que redundam na reflexão da própria existência do porquê, para quê ou do nada como resposta ao absurdo de existir.

Depois de elencar o leque de assuntos do empregado aposentado, o cronista envereda por uma descrição de suas opiniões contrárias ao progresso. Ele se opõe a estradas de ferro, contentando-se com os meios de transporte anteriores ao trem. Machado satiriza, dizendo que o aposentado é contrário até mesmo à pena para a escrita da crônica. “Uma inovação de mau gosto, dirá ele. É verdade; não representa apenas a superfície da epiderme, vai às camadas mais íntimas da matéria organizada” (ASSIS, 1859, p. 9). O autor coloca-se no lugar do empregado e reforça o argumento de que é uma inovação de mau gosto, por não representar apenas a superfície da epiderme e por ir às camadas da matéria (textual). Dos meios de transporte, um assunto que diz respeito à coletividade, à pena da escrita. Um movimento do importante ao banal, do grande ao pormenor, o que revela uma lente de observação atenta ao tipo parasitário, a qual compreendemos ser uma observação distanciada do *Katáskopos* (SÁ REGO, 1989), ou seja, de seu objeto de análise. Dele, Machado está isento, pois não é um empregado público aposentado, observa-o sem se incluir naquele meio. Daí, tem-se uma descrição, e não uma narração, que segundo Lukács (1965) serve para incluir-se ou excluir-se das situações observadas/vividas. No caso de nosso autor, reflete um afastamento do ambiente dos empregados aposentados, por isso, opta pela descrição. Ainda o fato de voltar-se à pena é um meio de voltar-se ao próprio ato de escrita, de consciência da ficcionalidade, uma característica da tradição luciânica, conforme aponta Brandão (2001).

No que tange ao jornal, “O empregado público aposentado poderá deixar de comer, mas lá perder um jornal, lá perder um jubileu político ou sessão do parlamento, é tarefa que não lhe está nas forças” (ASSIS, 1859, p. 9). Aí reside uma diferença brutal do parasita alimentar, o qual jamais perderia a oportunidade de alimentar-se. O parasita empregado não valoriza a comida, mas as relações cotidianas que trazem ares do seu antigo ofício, como ler jornais rotineiramente e passar horas a comentá-los. Distinguindo jornais e folhetins, o empregado opta pelos primeiros, em sua totalidade. “O jornal é lido, analisado com toda a finura de espírito de que ele é capaz. Devora-o todo, anúncios e leilões; e se não vai ao folhetim, é porque o folhetim é frutinha do nosso tempo” (ASSIS, 1859, p. 9). Nesse ínterim, há a crítica machadiana aos folhetins, considerando-os “frutinhas do nosso tempo” por serem modernos e antecipando a temática do quinto tom das “Aquarelas”: o folhetinista.

No parlamento, o aposentado é um espectador sério, atencioso. Ao sair de lá, aborda o primeiro que encontra e “tem de levar um aguaceiro de palavras e invectivas contra a marcha dos negócios mais interessantes do país” (ASSIS, 1859, p. 10). Assim, como uma chuva forte, não de água, mas de palavras, o aposentado manifesta-se contrário aos negócios do país. No entanto, ele que é contrário a toda forma de progresso, é um beneficiário da política de favores. “De ordinário o aposentado é compadre ou amigo dos ministros, apesar das invectivas, e então ninguém recheia as pastas de mais memoriais e pedidos. Emprega os parentes e os camaradas, quando os emprega, depois de uma longa enfiada de rogativas importunas” (ASSIS, 1859, p. 10). Ao tornar-se compadre ou amigo consegue a proximidade necessária para empregar os parentes e os amigos nos serviços públicos.

O comportamento do aposentado exhibe a chamada “política de favores”. Já observada pelo crítico Roberto Schwarz, no capítulo “As ideias fora do lugar”, da obra *Ao vencedor as batatas*, considerando-o como “*a nossa mediação quase universal*” (2012, p. 16; grifos do autor). No ensaio, Schwarz discute a incongruência do contexto brasileiro, marcado pelo escravismo cotidiano e pelo discurso deslocado dos ideais liberais: liberdade, fraternidade, igualdade. Logo, as ideias fora do lugar se fundamentam efetivamente no favor, que é um rastro do jeitinho brasileiro, seja na instância política internacional, a qual se busca o favor de outrem entregando nossas riquezas, seja na instância cotidiana, como faz o aposentado que “recheia as pastas de mais memoriais e pedidos. Emprega os parentes e os camaradas” (ASSIS, 1859, p. 10). O cronista acrescenta: “É sempre assim!” (idem). Ao reforçar que a atitude do aposentado é uma

prática comum, enfatizada por essa última expressão, e discorrer sobre esse tipo parasitário como o mais retrógrado e apegado às antigas formas, Machado demonstra a política favores como prática comum nas relações profissionais e pessoais.

O autor acrescenta algumas características do comportamento desse tipo curioso. No sarau não é cortês com as damas, busca lazer no baralho, apesar de criticar a absorção de dinheiro no jogo. Em diálogo com o leitor, em tom de finalização, Machado indaga: “Onde poderemos encontrar ainda o aposentado? Ele vai por toda a parte onde é lícito rir e discutir sem ofensa pública” (ASSIS, 1859, p. 10). O conjunto de crônicas apresenta sincronia entre os cinco textos. Na linguagem, aspectos e recursos se repem como temos apontado a cada tom analisado. A expressão “toda a parte” repete-se cinco vezes nas “Aquarelas” a fim de mostrar que o senhor Assis observou a sociedade brasileira carioca do século XIX, dela recolheu os tipos parasitários mais comuns que estão por toda parte. Apesar de ser o aposentado um tipo mais sério, com manias de tradição e costumes, é no riso que se ampara, indo aos lugares aonde se pode rir e discutir sem ofensa pública, já que suas opiniões são avessas à maioria, deve-se estar onde respeitem sua posição.

Em conversa direta com o leitor, Machado o questiona de como compreende o aposentado e manifesta sua opinião, que o tem por inofensivo.

O leitor conhece decerto a individualidade de que lhe falo, é muito vulgar entre nós, e de qualidades tão especiais que a denunciavam entre mil cabeças. Que lhe acha? Quanto a mim é inofensiva como um cordeiro. Deixem-no mirar-se no espelho dos velhos usos, falar em política, discutir os governos; não faz mal (ASSIS, 1859, p. 10).

Um questionamento carregado de ironia, afirmando que o empregado tem “qualidades tão especiais” que o fazem ser notado. Na verdade, não são qualidades, são manias de ofício que o fazem ser reconhecido “entre mil cabeças”. Na opinião machadiana, ele é inofensivo como um cordeiro, animal, que segundo a tradição judaico-cristã, é escolhido para ser sacrificado. Todavia, sua inocência é negada pelas artimanhas que usa para se beneficiar dos favores dos políticos. Chamar esse parasita de cordeiro é uma grande ironia construída pelo autor.

A expressão “Mirar-se no espelho dos velhos usos” lembra-nos novamente do conto “O Espelho”, o qual traz a discussão do ofício que sobrepuja a vida. Seguindo as passadas do pensamento de Aires (2008), a vaidade é o impulso para que os sujeitos se realizem socialmente. Por isso, o ofício consegue vencer a vida verdadeira, isto é, a vida fora da redoma profissional, graças à vaidade humana. O ser visto como alguém

importante, ser chamado pelo cargo são iscas para que cada vez mais o trabalhador se afunde no universo do trabalho, só dele se alimente e nele se encerre enquanto sujeito. Embora a aniquilação do sujeito desperte outras questões, como a da vontade dele mesmo em se realizar somente com o trabalho, sendo vontade não há aniquilação, e sim realização. Segundo Schopenhauer (2015), tudo é vontade e representação. Daí, questionamos: seria mesmo vontade do sujeito viver em função do ofício? No caso do empregado público aposentado interpretamos como uma mecanização da atividade trabalhista, levando-o a parecer uma coisa. A mecanização é o principal procedimento do cômico, que segundo o filósofo Henri Bergson é fundamental para o riso, ver o mecânico calcado no vivo (2007, p. 28).

Ao final da crônica, Machado faz uma indicação de comédia, a *Verso e Reverso*, de José de Alencar. Nela, há o personagem Sr. Custódio, que é um empregado público aposentado e apresenta o comportamento descrito no quarto tom. Além de indicar, Machado compara as duas representações, a dele e a de Alencar, julgando que esse último melhor apresenta o tipo parasitário. No dizer machadiano: “Em uma comédia do nosso teatro, há uma reprodução deste tipo, o Sr. Custódio do *Verso e Reverso*. Mirem-se ali, e verão que, apesar do estreito círculo em que se move, faz pálidos e mirrados estes ligeiros e mal distintos lineamentos” (ASSIS, 1859, p. 10).

2.5 V TOM: “O FOLHETINISTA”

No quinto tom das “Aquarelas”, Machado de Assis critica um tipo parasitário com o qual ele acaba por se identificar: o folhetinista. Delineia-o assim:

Uma das plantas européias que dificilmente se têm aclimatado entre nós, é o folhetinista.

Se é defeito de suas propriedades orgânicas, ou da incompatibilidade do clima, não o sei eu. Enuncio apenas a verdade.

Entretanto, eu disse — dificilmente — o que supõe algum caso de aclimação séria. O que não estiver contido nesta exceção, vê já o leitor que nasceu enfezado, e mesquinho de formas. (ASSIS, 1859, p. 10)

Sem sair da zona de comparação dos humanos aos seres vivos irracionais, o autor compara o folhetinista a uma plantinha europeia cujo clima não lhe é pertinente. Usando da ironia, diz não saber se é defeito das propriedades orgânicas ou do clima, isto é, má formação do folhetinista ou não adaptação ao clima cultural brasileiro. Machado joga com as duas possibilidades. No entanto, atribui a esse parasita a raiz do mal na imprensa, sublinhando que “nascera enfezado, e mesquinho de formas”. Além de criticar com precisão o formato da imprensa no país no século XIX, à qual buscava igualar-se a Europa.

Mais adiante, na crônica, revela a nacionalidade do folhetinista, que é francesa. Lá, nasce o jornal que se espraia pelo Ocidente. E “Espalhado pelo mundo, o folhetinista tratou de acomodar a *economia vital* de sua organização às conveniências das atmosferas locais. Se o têm conseguido por toda a parte, não é meu fim estudá-lo; cinjo-me ao nosso círculo apenas” (ASSIS, 1859, p. 10, grifo nosso). A expressão destacada aparece anteriormente quando se fala sobre o parasita alimentar, tratando da “*economia vital deste animal perigoso*” (ASSIS, 1859, p. 4). Machado trata da economia alimentar do parasita da mesa e da economia da conveniência local que ocorre com o folhetinista. Dois animais diferentes, o primeiro é o mais grotesco dentre os parasitas, o segundo é o mais perigoso ao meio cultural. Nosso autor chama-o ironicamente de “nova entidade literária” (ASSIS, 1859, p. 10).

Há repetições de algumas expressões no decorrer das “Aquarelas”. Como mencionado assim, economia vital se repete em duas crônicas. No trecho: “o folhetim nasceu do jornal, o folhetinista por conseqüência do jornalista. Esta íntima *afinidade* é que desenha as *saliências fisionômicas* na moderna criação.” (ASSIS, 1859, p. 10, grifo nosso). Afinidade aparece quatro vezes: duas na crônica em questão, uma vez no “Parasita I” e outra no “Parasita II”. Saliências e saliente aparecem nos segundo, terceiro e quinto tons das “Aquarelas”. Fisionômicas e fisionomia estão respectivamente no folhetinista e no parasita I. A recorrência dessas palavras e de outras de mesmo campo semântico levam-nos à conjuntura do folhetinista que tende a aproximá-lo dos parasitas alimentar e literário. A existência do folhetinista se deve a derivações, já que o folhetim nasce do jornal e o folhetinista do jornalista. A posição intermediária na qual Machado o coloca é também uma posição entre dois tipos parasitários: alimentar e literário. O primeiro é o mais animalesco dos tipos e o segundo requer a glória de estar entre os literatos. O folhetinista se assemelha a eles por ser uma versão grotesca do jornalista e pela busca de

estar entre os da imprensa como se fosse um deles propriamente, faltando o talento necessário para ocupar tal função.

O folhetinista é, então, “a fusão admirável do útil e do fútil, o parto curioso e singular do sério, consorciado com o frívolo. Estes dois elementos, arredados como pólos, heterogêneos como água e fogo, casam-se perfeitamente na organização do novo animal” (ASSIS, 1859, p. 11). O autor de *Dom Casmurro* deprecia o parasita, utilizando um dos recursos da comicidade: o rebaixamento. Aliando rebaixamento à ironia, Machado condena o folhetinista à condição mediana. Usa da ironia ao chamar de “fusão admirável” e une os opostos: útil e fútil, sério e frívolo, água e fogo; fundamenta esse parasita sobre um paradoxo, que o renega à condição de não necessário.

Numa comparação entre o jornalista e o folhetinista, o autor caracteriza o primeiro pela “luz séria e vigorosa, a reflexão calma, a observação profunda” (ASSIS, 1859, p. 11). Já o segundo é inflamado por devaneio e leviandade, sendo uma encarnação do próprio capital. Há uma crítica profunda nas relações da cultura e do capital. O folhetinista melhor atende ao clientelismo da imprensa, à rápida produtividade, ao passo que o jornalista necessita da reflexão calma. Nas sociedades capitalistas não há espaço para meditação.

A crônica apresenta mais uma comparação, essa última entre o folhetinista e o colibri (beija-flor). “O folhetinista, na sociedade, ocupa o lugar de colibri na esfera vegetal; salta, esvoaça, brinca, tremula, paira e espaneja-se sobre todos os caules suculentos, sobre todas as seivas vigorosas. Todo o mundo lhe pertence; até mesmo a política.” (ASSIS, 1859, p. 11). Os fanqueiros literários são comparados às abelhas e o parasita do folhetim ao beija-flor, pois transita na esfera social em busca dos “caules suculentos” e das “seivas vigorosas”, ou seja, dos mais abastados financeiramente, dos quais pode tirar proveito. Sem pertencer especificamente a nenhum ramo, o folhetinista circula por diferentes áreas e elites.

Nosso autor frisa o campo político como uma das esferas transitáveis pelos parasitas; não só por este último tipo, mas também pelo empregado público aposentado. De fato, todos os parasitas, em maior ou menor grau, necessitam da raiz política para amparar-se, alterando apenas o tipo de relação. Na fancaria literária, os políticos fazem parte do grupo de potenciais consumidores. Para o parasita alimentar, podem ser anfitriões. Os políticos dividem espaço com os literatos nas reuniões sociais da fidalguia, onde o parasita literário será um de seus colegas. Já para o empregado público aposentado a relação com os políticos é bastante estreita e íntima, pois aquele depende dos favores

destes. O folhetinista não é um amigo chegado dos políticos, mantém uma relação parecida com a do beija-flor e as flores. Esse pássaro possui metabolismo acelerado e é atraído por flores coloridas, a fim de sugar o néctar, que se converte em energia para seu organismo. Semelhantemente, o folhetinista, com o metabolismo acelerado da imprensa, “salta, esvoaça, brinca, tremula, paira e esponeja-se” com todas as flores da alta sociedade, bem como com as flores da política, pois são as maiores detentoras de néctar. Não faz como o aposentado, que é compadre dos ministros, mas paira pelos ambientes quando requer néctar (capital) ou a abertura de espaços para transitar.

Luciano e Machado consideram o parasita a mais feliz das criaturas. Para aquele, por estar livre das preocupações corriqueiras que acometem a todos. Para este, por ter sempre quem o leia e o admire. Em suas palavras: “Assim aquinhoado pode dizer-se que não há entidade mais feliz neste mundo, exceções feitas. Tem a sociedade diante de sua pena, o público para lê-lo, os ociosos para admirá-lo, e a *bas-bleus* para aplaudi-lo.” (ASSIS, 1859, p. 11). Dessa maneira, o folhetinista tem o seu desejo materializado: a vaidade. Esta o faz angariar ainda os aplausos da *bas-bleus*, de uma mulher das letras. Machado distingue o público, que lê o folhetinista; os ociosos, cuja admiração é garantida; e a mulher, a quem restam os aplausos. Ela não foi incluída em nenhum dos dois grupos e numa posição passiva e receptora é colocada pelo cronista.

Em *Elogio da Vaidade* (1878), Machado retoma essa temática personificando a Vaidade que ataca ferozmente a Modéstia, sua irmã e inimiga. Num diálogo à moda luciânica, carregado de ironia e riso, a Vaidade critica a Modéstia e a considera um tipo seu: “a volúpia suprema da vaidade, que é a vaidade da modéstia” (ASSIS, 1878, p. 4). Nosso autor assim como o filósofo Mathias Aires (2008) compreende a vaidade como necessária para os empreendimentos humanos. No caso do parasitismo, a vaidade é a grande impulsionadora dos tipos parasitários e dos anfitriões, que por vaidade acolhem os parasitas.

Os parasitas possuem suas performances, cada um de acordo com o seu campo de atuação. O parasita alimentar performatizando nos lares para disfarçar o motivo da visita. O empregado público aposentando com sua mecanicidade das tradições, rejeitando qualquer tipo de reforma. Os fanqueiros, os parasitas literários e o folhetinista atuam na grande área das letras com performances textuais. Os primeiros nas feiras ao vender folhetos, os segundos entre os literatos e os últimos na imprensa. Como diz o cronista: “esse arauto amável que levanta nas lojas do jornal a sua aclamação de hebdomadário.” (ASSIS, 1859, p. 11). Pelo requinte da ironia machadiana, esse parasita é chamado de

“arauto amável”, o que consiste numa ambiguidade. No sentido literal, o folhetinista era amável para o público. No sentido irônico, não era amável para a voz narrativa, que faz questão de adjetivá-lo desse modo.

Como acontece com os parasitas alimentares, os quais são decepcionados pelos anfitriões quando chegam depois da refeição, assim ocorre com o folhetinista que também tem seus dias difíceis, e com mais frequência. Segundo a voz narrativa da crônica: “nem todos os dias são tecidos de ouro para os folhetinistas. Há-os negros, com fios de bronze; à testa deles está o dia... adivinhem? o dia de escrever!” (ASSIS, 1859, p. 11). Eis a grande dificuldade do folhetinista: a escrita. Isso é o que o difere do parasita e do fanqueiro literários. Estes não se preocupam com a qualidade de suas produções, mas sim, respectivamente, com a pompa de estar entre os literatos e com o resultado financeiro.

O cronista indaga o leitor, pressupondo sua surpresa. Vejamos:

Não parece? pois é verdade puríssima. Passam-se séculos nas horas que o folhetinista gasta à mesa a construir a sua obra.

Não é nada, é o cálculo e o dever que vêm pedir da abstração e da liberdade — um folhetim! Ora, quando há matéria e o espírito está disposto, a coisa passa-se bem. Mas quando, à falta de assunto se une aquela morbidez moral, que se pode definir por um amor ao *far niente*, então é um suplício...

Um suplício, sim. (ASSIS, 1859, p. 11)

A redoma de características tecidas pelo autor mostra que o escrito do folhetinista nada mais é do que o resultado de horas de enfado para cumprir uma tarefa: construir um folhetim. Poderíamos ler essa interpretação machadiana como uma crítica à imprensa, que não disponibiliza tempo suficiente para a reflexão. No entanto, o cronista compreende o fato como a união de dois expoentes: a falta de assunto e a morbidez moral. Sem recair a crítica sobre a imprensa meramente. Numa soma de vícios desse parasita, atribui-se mais um: o amor ao *far niente*, ou seja, ao fazer nada, ao ócio. Em todos os tipos parasitários é evidente a oposição ao trabalho; parasitar não é uma opção filosófica de vida, mas uma fuga do mercado de trabalho. Logo, chega-se ao que Machado chamou nesta crônica de suplício.

A voz narrativa se coloca, mais uma vez, em interlocução com o leitor. Nessa feita, para distinguir-se dos parasitas do folhetim: “Os olhos negros que saboreiam essas páginas coruscantes de lirismo e de imagens, mal sabem às vezes o que custa escrevê-las” (ASSIS, 1859, p. 11). Voltando-se para suas “Aquarelas”, Machado enfatiza a dificuldade da atividade de escrever, que não é a mesma dificuldade do folhetinista

parasita, pois este não sabe o que nem como escrever. Por isso, apegam-se a “certos livros a explorar, certos colegas a empobrecer...” (ibidem). O folhetim se torna um espaço para falar da matéria explorada por outro e dos próprios colegas. Logo, “Esta espécie é uma aberração do verdadeiro folhetinista; exceções desmoralizadoras que nodoam as reputações legítimas” (ASSIS, 1859, p. 11). Aqui, o autor diferencia os verdadeiros folhetinistas dos parasitas do folhetim, os quais mancham a reputação dos legítimos. Já em fins da crônica e fechamento das “Aquarelas”, Machado de Assis defende-se enquanto folhetinista verdadeiro. Reconhece o labor da escrita e do seu trabalho na imprensa, observando os sanguessugas sociais cujas ramagens são notórias nos espaços sociais; e não poderia fugir à regra o folhetim.

O folhetinista mal pode esperar a hora de ver sua produção pronta para livrar-se dela. Não há reflexão, nem prazer, restando apenas a sensação de dever cumprido. “Escritas, porém, as suas tiras de convenção, a primeira hora depois é consagrada ao prazer de desferrar-se de uma maçada que passou. Naquela noite é fácil encontrá-lo no primeiro teatro ou baile aparecido.” (ASSIS, 1859, p. 11). Essa produção é nomeada pelo cronista de “tiras de convenção”. Entende-se tiras por pedaços, não sendo algo completo, mas fatiado, cujo conteúdo reafirma a convenção, ou seja, ideias estabelecidas socialmente. Acrescenta-se a isso, a passagem anterior, a qual afirma que o parasita folhetinista parte de certos livros ou da prerrogativa de rebaixar algum colega. Por consequência, as tiras de convenção trazem por efeito também um espécime de colagem, em que se encontram partes dos certos livros. Estes poderiam ser ferramentas na argumentação de um verdadeiro folhetinista, mas em se tratando do parasita do folhetim, que ama o ócio, são trampolins para ludibriar os leitores.

O autor faz uma comparação do folhetinista livrando-se da escrita do folhetim com a túnica de Néssus. “A túnica de Néssus caiu-lhe dos ombros por sete dias.” (ASSIS, 1859, p.11). Néssus, centauro, filho de Ixion e Nefele, dá uma túnica embebida de um filtro de morte para Dejanira dar a Herácles. Ela acreditava estar entregando um objeto cheio de amor para que o herói se unisse a ela. Todavia, estava envenenada e o fez sentir o corpo queimar. A metáfora machadiana enseja duas questões. A primeira reside no ardor e no mal que a escrita do folhetim traz para o parasita folhetinista, assim como a túnica de Néssus para Herácles. A segunda na relação de Machado com a mitologia e cultura gregas, levando-o a estabelecer nexos com autores, personagens e situações, como temos afirmado no decorrer deste trabalho.

Dentre os parasitas das “Aquarelas”, a voz narrativa apela mais criticamente para o folhetinista. Parece-nos uma torcida para ver o parasita do folhetim se dar mal e chegar ao fim. Um sentimento de satisfação e recompensa para um folhetinista verdadeiro ver seu opositor em fracasso. Nas palavras do cronista: “Como quase todas as coisas deste mundo o folhetinista degenera também.” (ASSIS, 1859, p. 11). Não é em todo tempo que esse parasita vai conseguir livrar-se da túnica de Néssus, há de desmoronar também, como qualquer outra construção humana.

Uma dupla crítica que ataca o folhetinista, mas também o próprio folhetim, considerando-o “um confeito literário sem horizontes vastos” (ASSIS, 1859, p. 11). Um confeito não é fundamental, mas algo acessório, e como tal pode ser desprezado. Esse confeito se mantém graças ao papel que se presta de “canal de incenso às reputações firmadas, e invectivas às vocações em flor, e aspirações bem cabidas.” (ibidem). O folhetim recebe novas pessoas “as vocações em flor”, mas essas não podem contrariar as reputações já firmadas, pelo contrário, deve alimentá-las. Logo, o folhetim é espaço e ferramenta para a manutenção de conchavos na sociedade carioca do século XIX; e o folhetinista parasita sabe como agradar as elites e transitar facilmente pela imprensa como um verdadeiro folhetinista.

A voz narrativa, dando-se por vencida, afirma: “Constituindo assim *cardeal-diabo* da cúria literária, é inútil dizer que o bom senso e a razão friamente o condenam e votam ao ostracismo moral, ausência de aplausos e de apoio.” (ASSIS, 1859, p. 11-12, grifo do autor). Nomear o folhetinista de *cardeal-diabo* da cúria literária é colocá-lo numa posição de superioridade em relação aos demais parasitas do círculo literário, acima dos fanqueiros e dos parasitas literários. *Cardeal-diabo* também não é um título de glória, mas sim de mais danoso ao meio social-cultural. Ainda o cronista ataca a sublimação do folhetim feita por alguns. Conforme se vê: “Não é este o único abuso que se dá. É costume de outros levantarem o folhetim como a chave de todos os corações, como a foice de todas as reputações indelévels. E conseguem...” (ASSIS, 1859, p. 12).

Marlyse Meyer questiona a postura de Machado ao falar sobre o folhetinista pelo fato de ser um também. Ela não considera “uma nova entidade literária” nem que é “todo parisiense”, como afirmado por Machado. Desemboca numa crítica ao próprio cronista: “sob que rubrica alinharia ele suas próprias incursões em *O Espelho*?” (MEYER, 1992, p. 95). Ainda se opõe a Machado acerca do jornal brasileiro ser tal qual o parisiense: “podemos acacianamente concluir que aquele confeito literário nada tem a ver com o sólido pitéu servido em fatias cotidianas. Vem de Paris, é certo, mas é substancioso prato

feito, mistura forte, nada de gastronomias refinadas” (ibidem, p. 102). Para a estudiosa, os jovens brasileiros do século XIX, candidatos a escritores, traduziram e escreveram folhetim como uma espécie de laboratório, no sentido em que se diz os atores de teatro que “fazem laboratório”. Para ela, o jovem Machado está preparando “a cama” para o escritor maduro que se tornará, por isso, exagera em alguns traços para ser notado dentre os folhetinistas de sua época. Em seu dizer: “aos 20 anos, já fala como se tivera a desabusada experiência do Conselheiro Ayres, e, como que exagera traços nem tão determinantes, para poder, por contraste, fazer seu lugar ao sol, ou, para tomar sua metáfora, construir a cama para si.” (MEYER, 1992, p. 131).

Será mesmo que Machado fala do folhetinista para plantar seu lugar na imprensa? Um ano antes de escrever as “Aquarelas”, Machado foi educado pelo padre-mestre Silveira Sarmiento. Embora não fosse uma criança sendo guiada pelo padre, mas um poeta, colaborador da *Marmota*, tipógrafo da Imprensa Nacional, Sarmiento contribuiu para os estudos do jovem escritor, segundo Lúcia Miguel-Pereira (1936, p. 54-55). Gondin da Fonseca, em *Machado de Assis e o hipopótamo* (1974, p. 101), reivindica a informação que o jovem Machado tenha sido aprendiz de tipógrafo. Para Fonseca, Machado exercia a profissão de revisor e já era notado como escritor desde o início. O fato é que a maturidade do moço do Cosme Velho é assustadora, pois decorrido um ano, em 1859, Machado, sem a tutela do padre, já era um folhetinista ativo com três seções em *O Espelho*, escrevia para *Marmota* e *Correio Mercantil*, além de revisor de provas na casa de seu amigo Paula Brito (MIGUEL-PEREIRA, 1936, p. 61), período no qual escreveu as “Aquarelas”.

Seria Machado parasita alimentar ou fanqueiro literário? Ou parasita literário? Ou, no futuro, empregado público aposentado? Como temos visto, na crônica, o autor distancia-se e faz interlocuções com o leitor, separando o joio do trigo. Não importa a intenção machadiana, e sim a crítica social que fundamenta as “Aquarelas”, a qual leva a pena do jovem Machado a manifestar os tipos parasitários mais notórios em nosso país naquele momento. Não poderia ele falar de um espaço parasitário de onde conhecia tão bem e de perto? É fato que a crítica literária se atenta mais aos escritos da segunda fase machadiana, sobretudo, aos contos e romances, do que aos primeiros escritos. Miguel-Pereira nota a importância dessa primeira fase, pois, nela, “Machado, moço, não teve aquele medo de opinar, aquela prudência que todos tomam como um dos seus traços característicos sem se lembrar que, dos seus escritos críticos, só conhecem os da maturidade e da velhice.” (MIGUEL-PEREIRA, 1936, p. 81). Assim, o moço Machado

mostra perspicácia ao refletir sobre a temática do parasitismo e elegê-la como constituinte das aquarelas brasileiras, despertando-nos para o presente trabalho.

Há apenas exceções de folhetinistas que se debruçam sobre as características e os acontecimentos em seu país, prendendo-se à vida parisiense, segundo o autor. Isso leva Machado a criticar a falta de cor local, por assim dizer, de brasilidade dos brasileiros. Em suas palavras:

Força é dizê-lo: a cor nacional, em raríssimas exceções, tem tomado o folhetinista entre nós. Escrever folhetim e ficar brasileiro é na verdade difícil. Entretanto, como todas as dificuldades se aplanam, ele podia bem tomar mais cor local, mais feição americana. Faria assim menos mal à independência do espírito nacional, tão preso a essas imitações, a esses arremedos, a esse suicídio de originalidade e iniciativa. (ASSIS, 1859, p. 12).

Em “O folhetinista”, Machado de Assis critica a falta de cor nacional nos escritos brasileiros, quase 14 anos depois a sua crítica é direcionada ao mau uso dessa cor nacional. Em *Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade* (1873), nosso autor contrapõe-se à quase obrigatoriedade de citar elementos da fauna, flora e cultura brasileira como símbolo de nacionalidade, sem alinhar essas menções à inventiva da escrita. Se ao folhetinista falta a cor local, aos romancistas posteriores às “Aquarelas” há muito empenho para forjar o nacional, porém esse empenho reflete o instinto de nacionalidade, e não uma consciência do nacional.

Assim, “O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço.” (ASSIS, 1873, p. 3). Tornar-se homem de seu tempo e de seu país é inteirar-se dos problemas político-sociais, implica sair da zona rasa dos elementos brasileiros para a compreensão do funcionamento da vida em sociedade. O que se explicita em seus próprios escritos, distinguindo-se dos seus pares, não mero instinto, mas consciência de nacionalidade, como denomina Astrojildo Pereira: “[Machado de Assis] a mais lídima expressão desse processo de passagem do puro sentimento “instintivo” ao estágio superior da compreensão ‘consciente’.” (PEREIRA, 1959, p. 389). Um dos reflexos dessa consciência machadiana é o tratamento que dá à temática do parasitismo como um mal na sociedade brasileira. O jovem Machado, aos 20 anos de idade, tem a audácia de construir suas “Aquarelas”, as quais não louvam a nação, mas demarcam as assimetrias sociais e uma das vias de ascensão ao topo da pirâmide.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho teve por objetivo estudar as crônicas machadianas da primeira fase, no *corpus* “Aquarelas” (1859), contribuindo para os estudos do subgênero crônica, da primeira fase do autor, da tradição luciânica e levantando reflexões sobre a identidade brasileira a partir dos cinco parasitas retratados. Para tanto, percorremos um caminho crítico amparado principalmente nos estudos de Bakhtin (2002, 2010, 2011), Brandão (2001, 2015), Sá Rego (1989), Kristeva (1974), Brayner (1989), Nitrini (2015), os quais constituem a vértebra desta pesquisa por tratarem da sátira menipeia, da tradição luciânica, da intertextualidade, da crônica e da Literatura Comparada, respectivamente, além de recorrermos a outros estudos.

Para compreender e interpretar as “Aquarelas” machadianas foi necessário entender a técnica de pintura aquarela, que dialoga amplamente com o subgênero crônica, ambos são utilizados como recursos para registrar a realidade, dando-lhe novas significações. A crônica é o gênero mais próximo do leitor e, portanto, mais capaz de alcançar o processo de humanização, defendido por Candido (1992) como um direito inalienável. Na produção de Machado, ganha uma dimensão de laboratório onde põe as mãos por mais de quatro décadas, totalizando pouco mais de seiscentas crônicas, conforme exposto por Brayner (1982) e Sousa Neto (2015).

Apesar da distância temporal, Machado conhece a obra de Luciano de Samósata, um autor do século II d. C, e estabelece conexão com sua produção. O expatriado de Samósata, um sírio helenizado, que abandona a retórica e a filosofia pela literatura, une o diálogo filosófico à comédia, extrapola os limites da verossimilhança e da *mimese* aristotélica e instala a *pura liberdade* na ficcionalidade, tratando não mais do que poderia acontecer, mas do que jamais aconteceria, libertando, assim, a ficção dos limites entre história e literatura, como mostra Brandão (2001, 2015).

Luciano parte da chamada sátira menipeia, um gênero advindo de Menipo de Gadara. Trata-se de um tipo prosimétrico, que não se baseia na moral social, pelo contrário, ataca-a, contrapondo-se à sátira praticada pelos romanos nessa época. Menipo, o grande zombeteiro, torna-se personagem nos escritos luciânicos e é dele que seu sucessor apreende matéria satírica, introjetando a paródia como fundamento para sua produção. Northrop Frye (2013, p. 473-476) considera a sátira menipeia uma leitura de atitudes mentais mais do que das pessoas propriamente, que lida com ideias abstratas e

teorias. Seus personagens apresentam-se como numa confissão. Numa aparente narrativa solta, um tipo de brincadeira livre da fantasia intelectual, no fundo é uma observação bem-humorada da sociedade, que produz caricaturas.

O expatriado de Samósata viveu no século II d. C. (125 a 181). De família de escultores, tornou-se advogado, literato, orador, grego. Essa condição de apartado de sua terra o faz incorporar à sua ficção todos os deslocados: os parasitas, as prostitutas, os pobres, os intelectuais nas casas dos ricos, os mortos no Hades, os heróis na Ilha dos Bem-aventurados, os estrangeiros. Seu *lógos* ficcional une retórica, sofística, comédia e diálogo filosófico. Uma junção do diálogo platônico (em prosa) à comédia (em verso) e ao discurso cínico, advindo do socratismo, segundo Brandão (2001, p. 118, 124).

Mikhail Bakhtin atenta para a produção de Luciano e observa que este provoca a morte definitiva dos deuses, sob os auspícios da comicidade. Ele traz os elementos do mito para o cotidiano. O espírito de seus escritos é propositalmente baixo, rebaixando os deuses ao cotidiano cômico (BAKHTIN, 2002, p. 329). Bakhtin considera Luciano uma fonte da filosofia do riso no Renascimento. Brandão (2001, p. 15) pondera as considerações de Bakhtin por considerar Luciano apenas como um representante da sátira menipeia, fonte para a carnavalização. Tanto Brandão (2001, 2015) quanto Sá Rego (1989) conclamam à crítica literária que valore a contribuição do lucianismo ao universo ficcional, sendo considerado por Brandão como um escritor pós-clássico, por superar seus contemporâneos. Seus escritos têm atravessado tempos, influenciando grandes nomes da Literatura como Erasmo, Rabelais, Voltaire, Swift, Dostoievski, Machado de Assis e chegando até a contemporaneidade, ainda que poucos conheçam de onde vem a história contada, como é o caso da casa assombrada, do aprendiz de feiticeiro da Walt Disney, do Mickey Mouse, segundo Brandão (2014, p. 8). Menipo é um cão raivoso que morde Luciano, Luciano morde Machado, Luciano e Machado continuam mordendo a outros, como o próprio Brandão – crítico e romancista – cujos escritos também se alinham a essa tradição; assim, estamos diante de uma “contaminação irônica” (BRANDÃO, 2015).

Machado de Assis encontra nos escritos de Luciano uma vertente para a sua própria poética. E é deles que o satirista brasileiro extrai o diálogo com as artes não verbais, como estabelece nas “Aquarelas”. Dentre os clássicos, Luciano é o autor que mais dialoga com as artes não verbais e elege a paródia como base para a construção literária, superando seus pares. Machado de Assis, por sua vez, amplia a temática do parasitismo - abordada por Luciano em seu diálogo *O Parasita* - ao atualizá-la ao contexto brasileiro. Conforme Kristeva: “todo texto é absorção e transformação de um outro texto”

(1974, p. 64). O cronista não copia Luciano, mas efetua uma “desleitura”, uma reescrita ou uma revisão de grandes autores, tornando-se um também. Para Nitrini: “A grande literatura é um permanente ‘rescrever ou revisar’.” (2015, p. 146; aspas da autora). O senhor Assis absorve o diálogo luciânico e o transforma à medida que a realidade social se impõe à sua pena. Nosso autor lança mão dos recursos estilísticos utilizados pelo helenizado: o questionamento genérico, o estilo fragmentário, a paródia e o nacionalismo, o caráter não-moralizante, as citações truncadas, o ponto de vista distanciado do *Katáskopos* (SÁ REGO, 1989, p. 8-18).

O Bruxo do Cosme Velho mostra sua vinculação com a Grécia, mas, sobretudo, com a Grécia de Luciano. O próprio Machado diz, em carta a Mário de Alencar, “veja como ando grego, meu amigo”, e o escritor Graça Aranha considera-o “um grego”, conforme Brandão (2001, p. 351). A Grécia de Machado é como a Grécia de Luciano, encontra no riso a válvula de escape para rir do absurdo da existência, por isso ataca a vaidade humana, a qual se torna ridícula mediante a temporalidade.

A vaidade é uma das reflexões suscitadas pelas “Aquarelas”, em maior ou menor grau, todos os tipos parasitários são vaidosos. Os fanqueiros interessam-se mais pelo dinheiro obtido da venda de suas produções do que pela pompa literária. O parasita alimentar não ganha o pão através do trabalho, torna-se um sanguessuga de seus anfitriões a fim de obter alimento sem esforço. O parasita literário está na socialite literária para ter a glória de um escritor, embora lhe falte o talento e reste apenas a pompa. Assim, não importando o que vem primeiro, se o dinheiro ou a preguiça ou a vaidade, todos os parasitas que compõem a tela machadiana retratam a sociedade brasileira, suas desigualdades e a preguiça colonial herdada, logo o esforço perde espaço para o domínio das etiquetas sociais, o mascaramento e a performance, que todo bom parasita sabe fazer. Afinal de contas, não é um aldeão, mas um homem de estômago requintado, veste-se de terno, conhece a última peça do teatro e, se lhe falta assunto, recorre às afetividades, perguntando pela saúde do amigo.

Esse campo do afeto é bastante explorado em *O Parasita*, de Luciano. O autor ataca os filósofos, sobretudo o epicurismo, mostrando que esse pensamento não garantia a felicidade. Ao contrário do parasitismo, no qual seus adeptos tornam-se felizes, já que não têm outra preocupação na vida a não ser com a alimentação na casa dos hóspedes. Simão, protagonista do diálogo com Tiquíades, exagera nas assertivas acerca da parasítica, elevando-a à condição de arte, de mais importante função social, pois semeia o afeto e não comporta discordâncias como as ciências. Com isso, Luciano retoma a

discussão sobre a amizade, tema filosófico tão debatido pelos antigos. O parasita só é recebido na casa onde há amizade, o anfitrião gosta de sua companhia, por isso é possível voltar à sua casa. O parasita luciânico é caricatural, um exagero que busca criticar a vaidade humana que prende os sujeitos nas atividades corriqueiras, na angustiante preocupação com os bens, os relacionamentos, a aparência. Numa dupla crítica, atacando anfitriões e parasitas, sob o exagero irônico, que consiste na contradição de ser parasita, pois é alheio às vaidades e alimenta-se pelos anfitriões vaidosos, abastados. Desse modo, esconde a sua própria vaidade: a de não trabalhar e viver às custas dos amigos.

O parasita à brasileira também é um semeador de afetos que se debruça sobre o ócio. Seguindo as passadas de DaMatta (1997), percebemos as diferenças do parasita e do malandro. O parasita não é um espécime de malandro. Difere-se pelo domínio das regras sociais e pelo contato com a elite. Ele se veste de terno, tem paladar apurado, sabe das novidades e é uma companhia agradável. O filósofo Martins Aires, ao discorrer sobre a vaidade, afirma que “Os homens mudam todas as vezes que se vestem; como se o hábito infundisse uma nova natureza” (AIRES, 2008, p. 73); e é exatamente assim com os parasitas, eles são performáticos, possuem as roupas, os modos, a linguagem e o paladar das pessoas do mais alto escalão, porém fazem parte da base da hierarquia social. O parasita não acredita na mudança social como um renunciador e não quer abandonar a parasítica.

Tanto o parasita retratado por Luciano quanto o retratado por Machado são guiados pela vontade. O filósofo Artur Schopenhauer reflete sobre a vontade e chega à conclusão de que ela é uma coisa em si, sem consciência. A vontade é a essência humana, e não conhece o cansaço. A consciência é um acidente no ser humano, é “em verdade um parasita do restante do organismo” (SCHOPENHAUER, 2015, p. 243-262). Em se tratando dos parasitas nas “Aquarelas”, todos são movidos pela vontade, quer a de alimentar-se, quer a de obter lucro, quer a de ascender na sociedade. A vaidade é o maior de todos os vícios e todos os outros gravitam em torno dela, seu remédio é o riso, segundo Bergson (2007). Vontade e vaidade, eis as bases do parasitismo.

Os parasitas não estão restritos às “Aquarelas”, mas estão espalhados pelos escritos de Machado. José Dias, agregado na casa de Bentinho, é um parasita, que finge intelectualidade e domina as regras sociais para manter-se no recinto do lar de dona Glória. Brás Cubas gostaria de ser um verdadeiro intelectual e político, de fazer o emplasto dar certo para ver seu nome estampado nas mídias. No entanto não passou de um menino mimado que viveu sempre das sombras dos poderosos. Em *Quincas Borba*, o

personagem Rubião é parasitado por tipos sociais variados que vão do desejo de ascensão econômica ao parasitismo da mesa. No conto “Um apólogo”, o alfinete é o único que não trabalha, mas está pregado na costura e se vangloria de estar ali sem esforço. No conto “Teoria do Medalhão”, o pai ensina a Janjão como se dar bem na vida, doutrinando-o a seguir a performance de um parasita.

A relação aparência *versus* essência discutida nas “Aquarelas” e em outros textos do autor reluz um comportamento comum na sociedade brasileira. Essa relação é compreendida por Bosi como a aparência dominante funciona como a essência e o uso de máscaras se torna quase que obrigatório na crescente civilização, cujas possibilidades de as pessoas mostrarem-se de verdade com suas vontades são tolhidas, reduzindo o ser a um profundo enigma.

O cômico tem duas faces: a libertadora (de liberar assuntos recalcados no discurso sério) e a conservadora (de ensinar por meio do riso, repreendendo comportamentos sociais). A primeira foi bastante explorada por Freud em seus estudos sobre o inconsciente, já Bergson se alinha à segunda. André Jolles (1974) define a linguagem do cômico pela peculiaridade de desatar nós e formar outros a partir das mesmas peças. As “Aquarelas” partem da tradição cômica desenvolvida por Luciano de Samósata. Nelas, notamos que essa ambivalência da comicidade é bastante explorada. Machado desmancha o quebra-cabeça do parasitismo no Brasil no século XIX para entendê-lo, separa suas peças (seus tipos parasitários) e forma uma outra coisa: nossas aquarelas, as quais nos dão uma visão panorâmica da formação de nossa identidade; para isso se vale dos recursos cômicos.

Em consonância com Candido (1970), compreendemos que o parasitismo se explica pela condição dos homens livres num país escravista, os quais beneficiavam-se do trabalho do outro, ficando com as benesses e regalias da vida. Essa herança colonial é um peso que contribui para que entre as classes haja parasitas, tanto sugando de pessoas de mesma classe social quanto de outras, ou seja, parasitismo entre classes e dentro delas. Bomfim (2008) entende ser um mal na origem não só do Brasil como de todos os países da América do Sul.

Joaquim Maria Machado de Assis, como Luciano de Samósata, um pensador da cultura, ainda tão jovem conclui qual a identidade do povo brasileiro a partir dos cinco tons de suas “Aquarelas”. Como numa pintura em aquarela, a qual não permite consertos, nas cinco crônicas reflete nossa brasilidade, tão verde ainda e que seria tão forçosamente forjada pelos românticos da primeira fase. O cronista nos mostra o passe para ascender

numa sociedade burguesa, por extensão, desigual, pela via do parasitismo. Sua tela “São antes águas-fortes, quatro gravuras desenhadas pelo buril daquele que se apresentava como um ‘prosador novato’.” (MASSA, 2009, p. 235). Mais de um século depois, o quadro de Machado se mostra mais vivo e mais crítico do que a “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso, o qual pede uma revisitação do passado para trazer os marginalizados ao centro (a mãe preta do Cerrado, o Rei Congo aos salões). Nas palavras do compositor:

Abre a cortina do passado
Tira a mãe preta do cerrado
Bota o Rei Congo no congado
Canta de novo o trovador
A merencória à luz da Lua
Toda canção do seu amor
Essa dona caminhando
Pelos salões arrastando
O seu vestido rendado
(BARROSO, 1939 s/p).

Já Machado de Assis não faz pedido algum para reparo das desigualdades. Sob a lente do pessimismo, apresenta a realidade social como é; tira-lhe as máscaras, e prefere rir e fazer rir diante das mazelas do Brasil. Na posição de leitores curiosos, aos quais Machado reservou esta missão, chamando-a de “enfadonha investigação”, dizemos ser o contrário, uma tarefa interpretativa desafiadora e aprazível.

REFERÊNCIAS

AIRES, Mathias. **Reflexões Sobre a Vaidade dos Homens. Carta sobre a Fortuna.** Transcrição e adaptação ortográfica André Campos Mesquita. São Paulo: Gráfica, 2008.

ALENCAR, José de. **As Asas de um anjo.** 1858. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=16675>. Acesso em: 19 abr. 2019.

ASSIS, Machado de. **Aquarelas.** Disponível em: <machado.mec.gov.br>. Acesso em: 13 abr. 2018.

_____. **A reforma pelo jornal.** Disponível em: <machado.mec.gov.br>. Acesso em: 13 abr. 2018.

_____. **A Semana.** Crônicas (1892-1893). Edição, introdução e notas de John Gledson. São Paulo: Editora Hucitec, 1996.

_____. **Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade.** Disponível em: <machado.mec.gov.br>. Acesso em: 16 nov. 2019.

_____. **O Espelho.** Disponível em: <machado.mec.gov.br>. Acesso em: 16 jun. 2019.

_____. **Elogio da Vaidade.** 1878. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=17396>. Acesso em 15 dez. 2019.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.** Tradução de Yara Frateschi Vieira. 7. Ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

_____. **Estética da criação verbal.** Prefácio à edição francesa Tzvetan Todorov. Introdução e tradução do russo Paulo Bezerra. 6ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

_____. **Questões de Literatura e de Estética: A teoria do Romance.** 5. Ed. São Paulo: Hucitec, 2002.

BANDEIRA, Manuel. **Menipo** (1907). Disponível em: <<http://www.elsonfroes.com.br/sonetario/bandeira.htm>>. Acesso em 07 jun. 2018.

BARROSO, Ary. **Aquarela do Brasil.** (1939). Disponível em: <<http://www.letras.mus.br/ary-barroso/163032/>>. Acesso em: 01 dez. 2019.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação da comicidade.** Trad. Ivone Castilho Benedetti – 2ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2007 – (Coleção Tópicos).

BOMFIM, Manoel. **A América Latina: males de origem.** Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2008.

BONNEMASOU, Vera Regina Vilela. **A Poética da Aquarela**. 1995. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.

BOSI, Alfredo. A máscara e a fenda. In: BOSI, Alfredo (Org.) et al. **Machado de Assis: antologia & estudos**. São Paulo: Ática, 1982. p. 437- 457.

_____. **Machado de Assis**. São Paulo: Publifolha, 2002.

_____. **História concisa da literatura brasileira**. 51º ed. São Paulo: Cultrix, 2017.

BRANDÃO, Jacyntho Lins Brandão. A Grécia de Machado de Assis. In: MENDES, Eliana Amarante de Mendonça; OLIVEIRA, Paulo Motta; BENN-IBLER, Veronika. **O novo milênio: interfaces linguísticas e literárias**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2001. p. 351-374.

_____. **A poética do Hipocentauro: literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

_____. **Biografia literária – Luciano de Samósata**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.

BRAYNER, Sonia. Metamorfoses machadianas: o laboratório ficcional. In: BOSI, Alfredo (Org.) et al. **Machado de Assis: antologia & estudos**. São Paulo: Ática, 1982. p. 426-436.

_____. Machado de Assis: um cronista de quatro décadas. In: CANDIDO, Antonio. **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas, SP: Ed da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. p. 407-417.

CAMPOS, Haroldo de. Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana. In: **ReOperação do texto: obra revista e ampliada – 2ª ed.** – São Paulo: Perspectivas, 2013. p. 161-198.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: CANDIDO, Antonio. **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas, SP: Ed da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. p. 13-22.

_____. Dialética da Malandragem caracterização das Memórias de um sargento de milícias. In: **Revista do Instituto de estudos brasileiros**, nº 8, São Paulo, USP, 1970, pp. 67-89.

CARDOSO, Marília Rothier. Moda da crônica: frívola e cruel. In: CANDIDO, Antonio. **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas, SP: Ed da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. p. 137-151.

CRUZ JUNIOR, Dilson Ferreira da. **A Crônica em Machado de Assis: Estratégias e Máscaras de um Fingidor**. 2006. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

Dicionário Etimológico da Mitologia Grega. Disponível em: <www.demgol.units.it>. Acesso em 01 mar. 2018.

FACIOLI, Valentim. A crônica. In: CANDIDO, Antonio. **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil.** Campinas, SP: Ed da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. p. 86-87.

FERREIRA, Iasmim Santos; RAMOS, Jacqueline. Notas sobre a tradição luciânica nas crônicas machadianas. In: RAMOS, Jacqueline. **Tradições Cômicas na Literatura Brasileira do Século XIX.** Brasília: CNPq; São Paulo: Intermeios, 2018. p. 181-219.

FONSECA, Gondin da. **Machado de Assis e o hipopótamo.** 6ª Edição. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1974.

FREUD, Sigmund. **Os chistes e sua relação com o inconsciente.** Tradução: Margarida Salomão. 1ª Edição, Vol. VIII. Rio de Janeiro: Imago, outubro de 1977.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica:** quatro ensaios. Tradução de Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações, 2013. (Coleção crítica, história e teoria da literatura)

GRANJA, Lúcia. **À roda dos jornais (e teatros):** Machado de Assis, escritor em formação. 1997. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade de Campinas, São Paulo.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil.** 26ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. **Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.** Elaborado no Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JOLLES, A. O Chiste. In: **Formas Simples.** Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976. p. 205 - 216.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise.** Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

Luciano de Samósata. Séc II. **Diálogo dos mortos:** versão bilíngue grego/português. Tradução, introdução e notas de Henrique G. Murachco. São Paulo: Palas Athena: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

_____. O Parasita. In: **Luciano [III].** Tradução do grego, introdução e notas Custódio Magueijo. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012. Disponível em: <http://www.uc.pt/imprensa_uc>. Acesso em: 10 jan. 2018.

_____. **Os amigos da mentira.** Traduzido e adaptado por Jacyntho Lins Brandão. Ilustrações Luís Matuto. Belo Horizonte, MG: Fino Traço, 2014.

LUKÁCS. Georg. Narrar ou descrever. In: LUKÁCS. Georg. **Ensaio sobre literatura.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 43-94.

MARTINS, Paulo. **Literatura Latina.** Curitiba: IESDE Brasil S.A, 2009.

MASSA, Jean-Michel. A biblioteca de Machado de Assis. In: JOBIM, José Luís (Org.). **A Biblioteca de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008. p. 21-90.

_____. **A juventude de Machado de Assis**: ensaio de biografia intelectual. Tradução de Marco Aurélio de Moura Matos. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

MATEUS, Português. In: **Bíblia de Estudo de Genebra**. 2ª Ed. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil; São Paulo: Cultura Cristã, 2009.

MERQUIOR, José Guilherme. Género e estilo das «Memórias Póstumas de Brás Cubas». In: **Revista Colóquio/Letras**. Ensaio, n.º 8, Jul. 1972, p. 12-20. Disponível em: <<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/do?author&author=MERQUIOR,%20JOS%20GUILHERME>>. Acesso em: 17 fev. 2019.

MEYER, Marlyse. Voláteis e versáteis. De variedades e folhetins se fez a crônica. In: CANDIDO, Antonio. **A crônica**: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas, SP: Ed da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. p. 93-133.

_____. De Estação em Estação com Machadinho. In: CANDIDO, Antonio. **A crônica**: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas, SP: Ed da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. p. 437- 465.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. **Machado de Assis**: estudo crítico e biográfico. Brasileira, 1936.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Editora Cultrix, 1974.

NEVES, Margarida de Sousa. Uma escrita do tempo: memória, ordem e progresso nas crônicas cariocas. In: CANDIDO, Antonio. **A crônica**: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas, SP: Ed da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. p. 75 – 92.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada**: História, Teoria e Crítica. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

NOGUEIRA, Nícea Helena de Almeida. **Laurence Sterne e Machado de Assis**: a tradição da sátira menipeia. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2004.

NOVAK, Maria da Glória. Estoicismo e epicurismo em Roma. **Letras Clássicas**, n. 3, p. 257-273, 1999.

PEREIRA, Astrojildo. Instinto e consciência de nacionalidade. In: BOSI, Alfredo (Org.) et al. **Machado de Assis**: antologia & estudos. São Paulo: Ática, 1982. p. 373- 390.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas Literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

O Espelho. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 25 nov. 2018.

RESENDE, Beatriz. Em caso de desespero, não trabalhem. A política nas crônicas de Machado de Assis. In: CANDIDO, Antonio. **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas, SP: Ed da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. p. 419-433.

ROCHA, João Cezar de Castro. **Machado de Assis: por uma poética da emulação**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

ROUANET, Sergio Paulo. **Riso e melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SÁ REGO, E. José de. **O Calundu e a panaceia: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica**. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989. 193 p. Coleção "Imagens do Tempo".

SÁ, Jorge de. **A crônica**. São Paulo: Ática, 1985. (Série Princípios).

SANTIAGO, Silviano. **As raízes e o labirinto da América Latina**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

SCHOPENHAUER, Artur. **O mundo como vontade e representação**, segundo tomo: Suplementos aos quatro livros do primeiro tomo. Tradução, apresentação, notas e índices de Jair Barboza. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2012.

SILVA, Maria de Fátima. Vamos rir com Luciano. **Máthesis**. n. 15, 2006. p. 221-239.

_____. Viagem à lua e guerra das estrelas: Uma 'História Verdadeira' de Luciano. **Imprensa da Universidade de Coimbra**. 2009. p. 119-131. DOI: http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0499-2_12.

SIMÕES, Álvaro Santos. A contribuição de Bilac para a crônica brasileira. **O eixo e a roda**. v. 9/10, 2003/2004, p. 235-246.

SOARES, Marcus Vinicius Nogueira. A crônica oitocentista: "Ao correr da pena", de José de Alencar. **XI Congresso Internacional da ABRALIC**. 2008; São Paulo, BR. São Paulo: USP; 2008. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/075/MARCUS_SOARES.pdf. Acesso em: 20 jun. 2019.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

SOUSA NETO, Dário Ferreira. **A Pena do Cronista: a presença das crônicas nos romances machadianos**. 2015. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

SPINELLI, Miguel. Epicuro e o tema da amizade: a philía vinculada ao éros da tradição e ao êthos cívico da pólis. **Princípios** Natal, v.18, n.29, jan./jun. 2011, p. 5-35.

TAPPENDEN, Curtis. **Aquarela na prática**: materiais, técnicas e projetos. Tradução Mariana Bandarra. São Paulo: Gustavo Gili, 2016.

VIANNA, Glória. Revendo a biblioteca de Machado de Assis. In: JOBIM, José Luís (Org.). **A Biblioteca de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008. p. 99-274.

WHITE, Hayden. **Teoria literária e escrita da história**. Estudos históricos: Rio de Janeiro, vol. 7, n.13, 1991. p. 21-48.

ANEXO – *Corpus literário*

Aquarelas

Texto-fonte:

Obra Completa, Machado de Assis, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, V.III, 1994.
Publicado originalmente em O Espelho, Rio de Janeiro, 11 e 18/09 e 9, 16 e 30/10/1859.

OS FANQUEIROS LITERÁRIOS

Não é isto uma sátira em prosa. Esboço literário apanhado nas projeções sutis dos caracteres, dou aqui apenas uma reprodução do tipo a que chamo em meu falar seco de prosador novato — fanqueiro literário.

A fancaria literária é a pior de todas as fancarias. É a obra grossa, por vezes mofada, que se acomoda à ondulação das espáduas do paciente freguês. Há de tudo nessa loja manufatora do talento — apesar da raridade da tela fina; e as vaidades sociais mais exigentes podem vaziar-se, segundo as suas aspirações, em uma ode ou discurso parvamente retumbantes.

A fancaria literária poderá perder pela elegância suspeita da roupa feita, mas nunca pela exigüidade dos gêneros. Tomando a tabuleta por base do silogismo comercial é infalível chegar logo à proposição menor, que é a prateleira guapamente atacada a fazer cobiça às modéstias mais insuspeitas.

É lindo comércio. Desde José Daniel, o apóstolo da classe — esse modo de vida tem alargado a sua esfera — e, por mal de pecados, não promete ficar aqui.

O fanqueiro literário é um tipo curioso.

Falei em José Daniel. Conheceis esse vulto histórico? Era uma excelente organização que se prestava perfeitamente a autópsia. Adelo ambulante da inteligência, ia farto como um ovo, de feira em feira, trocar pela enzinavrada moeda o pratinho enfezado de suas lucubrações literárias. Não se cultivava impunemente aquela amizade; o folheto esperava sempre os incautos, como a Farsália hebdomadária das bolsas mal avisadas.

A audácia ia mais longe. Não contente de suas especulações pouco airoas, levava o atrevimento a ponto de satirizar os próprios fregueses — como em uma obra em que embarcava, diz ele, os tolos de Lisboa, para uma certa ilha; a ilha era, nem mais nem menos, a algibeira do poeta. É positiva a aplicação.

Os fanqueiros modernos não vão à feira; é um pudor. Mas que de compensações! Não se prepara hoje o folheto de aplicação moral contra os costumes. A vereda é outra; exploram-se as folhinhas e os pregões matrimoniais e as odes deste natalício ou daqueles

desposórios. Nos desposórios é então um perigo; os noivos tropeçam no intempestivo de uma rocha tarpéia antes mesmo de entrar no Capitólio.

Desposório, natalício ou batizado, todos esses marcos da vida são pretextos de inspiração às musas fanqueiras. É um eterno gênesis a referver por todas aquelas almas (almas!) recedentes de zuarte.

Entretanto, esta calamidade literária não é tão dura para uma parte da sociedade. Há quem se julgue motivo de cuidados no Pindo — assim como pretensões a semideus da antiguidade; é um soneto ou uma alocução retheadinha de divagações acerca do gênesis de uma raça — sempre eriça os colarinhos a certas vaidades que por aí pululam — sem tom nem som.

Mas entretanto — fatalidade! — por muito consistentes que sejam essas ilusões, caem sempre diante das conseqüências pecuniárias; o fanqueiro literário justifica plenamente o verso do poeta: não arma do louvor, arma do dinheiro. O entusiasmo da ode mede-o ele pelas possibilidades econômicas do elogiado. Os banqueiros são então os arquétipos da virtude sobre a terra; tese difícil de provar.

Querendo imitar os espíritos sérios, lembra-se ele de colecionar os seus disparates, e illo que vai de carrinho e almanaques na mão — em busca de notabilidades sociais. Ninguém se nega a um homem que lhe sobe as escadas convenientemente vestido, e discurso na ponta dos lábios. Chovem-lhe assim as assinaturas. O livrinho é prontificado e sai a lume. A teoria do embarcamento dos tolos é então posta em execução; os nomes das vítimas subscritoras vêm sempre em ar de escárnio no pelourinho de uma lista-epílogo. É, sobre queda, coice.

Mas tudo isso é causado pela falta sensível de uma inquisição literária! Que espetáculo não seria ver evaporar-se em uma fogueira inquisitorial tanto ópio encadernado que por aí anda enchendo as livrarias!

Acontece com o talento o mesmo que acontece com as estrelas. O poeta canta, endeusa, namora esses pregos de diamante do dossel azul que nos cerca o planeta; mas lá vem o astrônomo que diz muito friamente: — Nada! isto que parece flores debruçadas em mar anilado, ou anjos esquecidos no transparente de uma camada etérea, — são simples globos luminosos e parecem-se tanto com flores, como vinho com água.

Até aqui as massas tinham o talento como uma faculdade caprichosa, operando ao impulso da inspiração, santa sobretudo em todo o seu poder moral.

Mas cá as espera o fanqueiro. Nada! o talento é uma simples máquina em que não falta o menor parafuso, e que se move ao impulso de uma válvula onipotente.

É de desesperar de todas as ilusões!

Em Paris, onde esta classe é numerosa, há uma especialidade que ataca o teatro. Reúnem-se meia dúzia em um café e aí vão eles de colaboração alinhavar o seu vaudeville quotidiano. A esses milagres de faculdade produtiva se devem tantas banalidades que por lá rolam no meio de tanto e tão fino espírito.

Aqui o fanqueiro não tem por ora lugar certo. Divaga como a abelha de flor em flor em busca de seu mel e quase sempre, mal ou bem, vai tirando suculento resultado.

Conhece-se o fanqueiro literário entre muitas cabeças pela extrema cortesia. É um tique. Não há homem de cabeça mais móbil, e espinha dorsal mais flexível; cumprimentar para ele é um preceito eterno; e ei-lo que o faz à direita e à esquerda; e, coisa natural! sempre lhe cai um freguês nessas cortesias.

O fanqueiro literário tem em si o termômetro das suas alterações financeiras; é a elegância das roupas. Ele vive e trabalha para comer bem e ostentar. Bolsa florescente, ei-lo dândi apavoneado — mas sem vaidade; lá protesta o chapéu contra uma asserção que se lhe possa fazer nesse sentido.

A Buffon escapou esse animal interessante; nem Cuvier lhe encontrou osso ou fibra perdidos em terra antediluviana. Por mim, que não faço mais que reproduzir em aquarelas as formas grotescas e sui generis do tipo, deixo ao leitor curioso essa enfadonha investigação.

Uma última palavra.

O fanqueiro literário é uma individualidade social e marca uma das aberrações dos tempos modernos. Esse moer contínuo do espírito, que faz da inteligência uma fábrica de Manchester, repugna à natureza da própria intelectualidade. Fazer do talento uma máquina, e uma máquina de obra grossa, movida pelas probabilidades financeiras do resultado, é perder a dignidade do talento, e o pudor da consciência.

Procurem os caracteres sérios abafar esse estado no estado que compromete a sua posição e o seu futuro.

O PARASITA I

Sabem de uma certa erva, que desdenha a terra para enroscar-se, identificar-se com as altas árvores? É a parasita.

Ora, a sociedade, que tem mais de uma afinidade com as florestas, não podia deixar de ter em si uma porção, ainda que pequena de parasitas. Pois tem, e tão perfeita, tão igual, que nem mesmo mudou de nome.

É uma longa e curiosa família, a dos parasitas sociais; e fora difícil assinalar na estreita esfera das aquarelas — uma relação sinótica das diferentes variedades do tipo. Antes sobre a torre, agarro apenas na passagem as mais salientes e não vou mergulhar-me no fundo e em todos os recantos do oceano social.

Há, como disse, diferentes espécies de parasitas.

O mais vulgar e o mais conhecido é o da mesa; mas há-os também em literatura, em política e na igreja. É praga antiga, e raça cuja origem se prende à noite dos tempos, como diria qualquer historiador en herbe. Da Índia, essa avó das nações, como diz um escritor

moderno, são poucas as noções a respeito; e não posso marcar aqui com precisão o desenvolvimento dessa casta curiosa no velho país. Em Roma, onde lemos como num livro, já Horácio comia as sopas de Mecenas, e banqueteara alegremente no triclinium. É verdade que lhe pagava em longa poesia; mas, nesse tempo, como ainda hoje, a poesia não era ouro em pó, e este é grande estrofe de todos os tempos.

Mas, tréguas à historia.

Tenho aqui como alvo esboçar em traços ligeiros as formas mais proeminentes da individualidade; entremos pois no estudo — sem mais preâmbulo.

Devo começar pelo parasita da mesa, o mais vulgar? Há talvez pouco a dizer — mas esse pouco mesmo revela altamente os traços arrojados desta fisionomia social.

Debalde se procuraria conhecer as regiões mais adaptadas à economia vital deste animal perigoso. Inútil. Ele vive por toda parte em que há ambiente de porco assado.

Também é aí onde ele desenvolve melhor todas as suas faculdades; — onde se sente a son aise, como diria qualquer label encadernado em paletó de inverno.

Perfeito parasita deve ser perfeito gastrônomo; mesmo quando não goze esta faculdade por vocação do berço, é um resultado da prática, pela razão de que o uso do cachimbo faz a boca torta.

Assim, o parasita jubilado, o bom parasita, está muito acima dos outros animais. Olfato delicado, adivinha a duas léguas de distância a qualidade de um bom prato; paladar suscetível, — sabe absorver com todas as regras de arte — e não educa o seu estômago como qualquer aldeão.

E como não ser assim, se ele não tem outro cuidado nesta vida? e se os limites da mesa redonda são os horizontes das suas aspirações?

É curioso vê-lo na mesa, mas não menos curioso é vê-lo nas horas que precedem às seções gastronômicas. Entra em uma casa ou por costume ou per accidens, o que aqui quer dizer intenção formada com todas as circunstâncias agravantes da premeditação, e superioridade das armas. Mas suponhamos que vai a uma casa por costume.

Ei-lo que entra, riso nos lábios, chapéu na mão, o vácuo no estômago. O dono da casa, a quem já fatiga aquela visita diária, saúda-o constrangido e com um riso amarelo. Mas isso não é decepção; tão pouco não desarma um bravo daquela ordem. Senta-se e começa a relatar notícias do dia, entremeadas de algumas da própria lavra, e curiosas — a atrair a feição vacilante do hóspede. Daqui um criado que vem dar o sinal de combate. É o alvo a que visava o alarme, e ei-lo que vai imediatamente pagar-se de uma tarefa de almanaque, tão custosamente exercida.

Se porém ele entra per accidens, não é menos curiosa a cena. Começa por um pretexto que deve lisonjear as pessoas da casa conforme os seus fracos. Assim, se há aí um autor dramático, o pretexto é dar um parabéns sobre a última peça representada dias antes. Sobre este molde, tudo o mais.

Se às vezes não há um pretexto sério, não trepida ainda o parasita; há sempre um de lado, como substantivo: saber da saúde do amigo.

Mas, entra ele; dado o pretexto, senta-se e começa a desenrolar toda a retórica que pode inspirar um estômago vazio, um Jeremias interno. Segue-se depois, pouco mais ou menos, a mesma cena. No fim está sempre como orla de horizonte uma mesa mais ou menos apetitosa, onde a reação se opera largamente.

Há, porém, pequenas desgraças, acidentes inesperados na vida do parasita da mesa.

Entra ele em uma casa onde espera almoçar folgado; — faz as primeiras saudações e vai corar a pílula ao seu caro hóspede. Um certo ranger de dentes, porém, começa a agitá-lo, um ranger particular que indica um estado mais calmo aos estômagos da casa.

— Então como vai? Sinto que chegasse agora; se mais cedo viesse, almoçava comigo.

O parasita fica de cara à banda; mas não há remédio; é necessário sair com decência e não dar a entender o fim que o levou ali.

Estas eventualidades, estas pequenas misérias, longe de serem decepções, são como o cheiro da pólvora inimiga para os soldados, um incentivo na ação. É uma índole miserável a desse corpo leviano em que só há animalidade e estômago; mas, entretanto, é necessário aceitar essas criaturas tais como são — para aceitarmos a sociedade tal como ela é. A sociedade não é um grupo de que uma parte devora a outra? Eterno antagonismo das condições humanas.

O parasita da mesa uniformiza o exterior com a importância do hóspede; um cargo elevado pede uma luva de pelica, e uma botina de polimento. À mesa não há ninguém mais atencioso; — e como um conviva alegre, aduba os guisados com punhados de sal mais ou menos saborosos.

É uma retribuição razoável — dar de comer ao espírito de quem dá de comer ao corpo.

Aqui não há desaire, há uma troca recíproca que prova que o parasita tem suscetibilidades em alto grau.

Estes traços, mais ou menos exatos, mais ou menos distintos, dão aqui uma pequena idéia do parasita da mesa; mas esta variedade do tipo é absorvida por outras de uma importância mais alta. Aqui é o parasita do corpo, os outros são os do espírito e da consciência; — aqui são os epicuristas à custa alheia, os outros são as nulidades intelectuais que se agarram à primeira tela de propriedades suculentas que lhe vai ao encontro.

São imperceptíveis talvez estes lineamentos — e acusam a aceleração do pincel; passemos às outras variedades do tipo onde achamos formas mais amplas e proeminências mais distintas.

O PARASITA

II

O parasita literário tem os mesmos traços psicológicos do outro parasita, mas não deixa de ter uma afinidade latente com o fanqueiro literário. A única diferença está nos fins, de que se afastam léguas; aquele é porventura mais casto e não tem mira no resultado pecuniário, — que, parece, inspirou o fanqueiro. Justiça seja feita.

A imprensa é a mesa do parasita literário; senta-se a ela com toda a sem-cerimônia; come e distribui pratos com o sangue frio mais alemão deste mundo — diante da paciência pública — que vacila sobre os seus eixos. Um amigo meu define perfeitamente este curioso animal; chama-o Vieirinha da literatura. Vieirinha, lembro ao leitor, é aquela personagem que todos têm visto em um drama nosso.

De feito, este parasita é um Vieirinha sem tirar nem pôr; cortesão das letras, cerca-as de cuidados, sem alcançar o menor favor das musas.

Segue-as por toda a parte, mas sem poder tocá-las. Só não sobe ao monte sagrado, porque é uma excursão difícil, e só dada a pés mais de ferro, e a vontades mais sérias. Ali, ficam eles nas fraldas, soltando uma orquestra de gemidos, até que o velho cavalo os vem despedir com uma amabilidade de pata sofrivelmente acerba.

Um coice é sempre uma resposta às suas súplicas... Represália no caso. Eterna lei das compensações!

Entre nós o parasita literário é uma individualidade que se encontra a cada canto. É fácil verificá-lo. Pegais em um jornal; o que vedes de mais saliente? uma fila de parasitas que deitam sobre aquela mesa intelectual um chuvaireiro de prosa ou verso, sem dizer — água vai!

Verificai-o!

O jornal aqui não é propriedade, nem da redação nem do público, mas do parasita. Tem também o livro, mas o jornal é mais fácil de contê-los.

Às vezes o parasita associa-se e cria um jornal próprio. Aqui é que não há de escapar-lhe. Um jornal todo entregue ao parasita, isto é, um campo vasto todo entregue ao disparate! É o rei Sancho na sua ilha!

Ele pode parodiar o dito histórico l'état c'est moi! porque as quatro ou seis páginas, na verdade, são dele, todas dele. Ele pode gritar ali, ninguém lho impedirá, ninguém; uma vez que não ofenda a moral pública. A polícia pára onde começa o intelectual e o senso comum; não são crimes no código as ofensas a esses dois elementos da sociedade constituída.

Ora, sustentado assim pelos poderes, o parasita literário invade, como o Huno moderno, a Roma da intelectualidade, com a decência moral nos lábios, mas sem a decência intelectual.

Tem pois o jornal, próprio ou não próprio, onde pode sacudir-se a gosto, garantido pelas leis. Se desdenha o jornal tem ainda o livro.

O livro!

Tem ainda o livro, sim. Meia dúzia de folhas de papel dobradas, encadernadas, e numeradas é um livro; todos têm direito a esta operação simples, e o parasita por conseguinte.

Abrir esse livro e compulsá-lo, é que é heróico e digno de pasmo. O que há por aí, santo Deus! Se é um volume de versos, temos nada menos que uma coleção de pensamentos e de notas arranhadas laboriosamente em harpas selvagens como um tamoio. Se é prosa — temos um amontoado de frases descabeladas entre si, segundo a opinião do autor. É muitas vezes um drama, um romance misterioso, de que o leitor não entende pitada. Se eu quisesse ferir individualidades, tocar em suscetibilidades, desenrolaria aqui um sudário dessas invasões na literatura; mas o meu fim é o individuo, e não um indivíduo.

O parasita literário vai ainda aos teatros. Esta invenção de recitar nos teatros, tirada da antiguidade grega, que levanta um bardo em um festim, como nos mostra a Odisséia, abriu um precedente, e deu azo ao abuso. A autoridade, que é ainda a polícia, não indaga do mérito da obra, e quer apenas saber se há alguma coisa que fira a moral. Se não, pode invadir a paciência pública.

Todos os leitores estão de posse deste traço do parasita literário. As salas dos nossos teatros têm repercutido imensas vezes com esses arranhamentos de lira. Basta bater palmas de um camarote e ter alguns exemplares para distribuição; a platéia deve receber aquele aguaceiro intelectual.

O parasita está debaixo do código.

Ora, o que admira no meio de tudo isto, é que sendo o parasita literário o vampiro da paciência humana, e o primeiro inimigo nacional, acha leitores, — que digo? adeptos, simpatias, aplausos!

Há quem lhes faça crer que alguma coisa lhes ruma na cabeça como a André Chénier; eles, a quem já não faltava vontade de crer, aceitam, como princípio evidente, essa solução do impossível, que a parvoíce lhe dá de boa vontade.

Que gente!

Os tragos fisiológicos do parasita são especiais e característicos. Não podendo imitar os grandes homens pelo talento, copiam na postura e nas maneiras o que acham pelas gravuras e fotografias. Assumem um certo ar pedantesco, tomam um timbre dogmático nas palavras; e, ao contrário do fanqueiro, que tem a espinha dorsal mole e flexível, — ele não se curva nem se torce; a vaidade é o seu espartilho.

Mas, por compensação, há a modéstia nas palavras ou certo abatimento, que faz lembrar esse ninguém elogiado da comedia. Mas ainda assim vem a afetação; o parasita é o primeiro que esta cômico de que é alguma coisa, apesar da sinceridade com que procura pôr-se abaixo de zero.

Pobre gente!

Podiam ser homens de bem, fazer alguma coisa para a sociedade, honrar a musa nacional, contendo-se na sua esfera própria; mas nada, saem uma noite da sua nulidade e vão por aí matando a ferro frio...

É que têm o evangelho diante dos olhos... Bem-aventurados os pobres de espírito. O parasita ramifica-se e enrosca-se ainda por todas as vértebras da sociedade. Entra na Igreja, na política e na diplomacia; há laivos dele por toda a parte.

Na Igreja, sob o pretexto do dogma, estabelece a especulação contra a piedade dos incautos, e das turbas. Transforma o altar em balcão e a âmbula em balança. Regala-se à custa de crenças e superstições, de dogmas ou preconceitos, e lá vai passando uma vida de rosas.

A história é uma larga tela dessas torpezas cometidas à sombra do culto.

O parasita da Igreja, toda a Idade Média o viu, transformado em papa vendeu as absolvições, mercadejou as concessões, lavrou as bulas. Mediante o ouro, aplanou as dificuldades do matrimônio quando existiam; depois levantou a abstinência alimentar, quando o crente lhe dava em troca uma bolsa.

É um desmoroamento social. O parasita teve uma famosa idéia em embrenhar-se pela Igreja. A dignidade sacerdotal é uma capa magnífica para a estupidez, que toma o altar como um canal de absorver ouro e regalias.

Assim colocado no centro da sociedade, desmoraliza a Igreja, polui a fé, rasga as crenças do povo. Entra, todos o consentem, no centro das famílias, sem haver sacudido o pó das torpezas que lhe nodoa as sandálias. Dominou imoralmente as massas, os espíritos fracos, as consciências virgens.

Esta transformação do parasita não tende por ora a desaparecer; a fogueira de J. Huss não queimou só o grande apóstolo, devorou também o vestíbulo desse edifício de miséria levantado por uma turba de parasitas, parasita da fé, da moralidade e do futuro.

Em política, galga, não sei como, as escadas do poder, tomando uma opinião ao grado das circunstâncias, deixando-a ao paladar das situações, como uma verdadeira maromba de arlequim. Entra no parlamento com a frente levantada, votado pela fraude, e escolhido pelo escândalo.

Exíguo de luz intelectual, — toma lá o seu assento e trata de palpar para apoiar as maiorias. Não pensa mal: quem a boa árvore se encosta...

Alguns sobem assim; e todos os povos têm sentido mais ou menos o peso do domínio desses boêmios de ontem.

Deixá-los subir às mesas supremas do festim público. Mas tenham cuidado na solidez das cadeiras em que se sentarem.

Na diplomacia, é mais fácil o ingresso ao parasita. Encarta-se aí em qualquer legação ou embaixada, e vai saltitar em Paris ou em Viena. Lá representam tristemente a pátria que

os viu nascer, na massa coletiva da embaixada ou da legação. O que faz de melhor, esse parvenu sem gosto, é brilhar na arte das roupas, como corifeu da moda que é. Já é muito.

Podia, se não temesse fatigar, fazer uma enumeração mais longa das famílias de parasitas que irradiam destas espécies cardeais. Seria, entretanto, uma longa história que demandaria mais largo espaço; e não caberia nestas ligeiras aquarelas.

O parasita é tão antigo, creio eu, como o mundo, ou pelo menos quase.

Em economia política é um elemento para estacionar o enriquecimento social; consumidor que não produz, e que faz exatamente a mesma figura que um zangão na república das abelhas.

Extinguir o parasita não é uma operação de dias, mas um trabalho de séculos. Os meios não os darei aqui. Reproduzo, não moralizo.

O EMPREGADO PÚBLICO APOSENTADO

Os Egípcios inventaram a múmia para conservarem o cadáver através dos séculos. Assim a matéria não desapareceria na morte; triunfava dela, do que temos alguns exemplos ainda.

Mas não existiu só lá esse fato. O empregado público não se aniquila de todo na aposentadoria; vai além, sob uma forma curiosa, antediluviana, indefinível; o que chamamos empregado público aposentado.

Espelho à rebours, só reflete o passado, e por ele chora como uma criança. É a elegia viva do que foi, salgueiro do carrancismo, carpideira dos velhos sistemas.

Reforma, é uma palavra que não se diz diante do empregado público aposentado. Há lá nada mais revoltante do que reformar o que está feito? abolir o método! desmornar a ordem!

Atado assim ao poste do carrancismo, eterno lábaro do que é moderno, o empregado público aposentado é um dos mais curiosos tipos da sociedade.

Representa o lado cômico das forças retroativas que equilibram os avanços da civilização nos povos.

É o tipo que hoje trago à minha tela. São variáveis o caráter e a feição desta individualidade, mas eu procurarei dar-lhe os traços mais finos, os mais vivos.

Conceber um aposentado sem caixa de rapé é conceber o sol sem luz, o oceano sem água. Uma pertence ao outro, como a alma pertence ao corpo; são inseparáveis. E têm razão! O que vale uma caixa de rapé, não o compreende qualquer profano. É o adubo oportuno de uma conversa árida e suada sobre qualquer reforma de governo. É o meio de conhecimento com um potentado de quem se espera alguma coisa. É a caixa de Pandora. É tudo, quase tudo.

E não parece. Aquele utensílio tão mesquinho, em um outro qualquer, está circunscrito na estreita esfera do nariz; nas mãos do aposentado, transforma-se; em vez de se transformar o depósito de um vício, torna-se o instrumento de certos fatos políticos que muitas vezes parecem nascer de causas mais altas.

Este prestígio do empregado público aposentado não pára só na caixa, estende-se por todos os acessórios daquele curioso indivíduo. Na gravata, na presilha, na bengala, há certo ar, uma nuance especial, que não está ao alcance de qualquer. Ou natureza, ou estudo, a aposentadoria traz ao empregado público esses dotes, como um presente de núpcias.

Ora, apesar deste metódico das formas, não estão limitadas aí as vistas do aposentado. Há naquele cérebro alguma finura para se não entregar exclusivamente a essas ninharias. E a política? A política lá o espera; lá o espera o governo; lá o espera o teatro, as modas, os jornais, tudo o espera.

Não é maledicente, mas gosta de cortar o seu pouco sobre as coisas do país. Não é um vício, é uma virtude cívica: o patriotismo.

O governo, não importa a sua cor política, é sempre o bode expiatório das doutrinas retrógradas do empregado público aposentado. Tudo quanto tende ao desequilíbrio das velhas usanças é um crime para esse viúvo da secretária, arqueólogo dos costumes, antiga vítima do ponto, que não compreende que haja nada além das raias de uma existência oficial.

Todos os progressos do país estão ainda debaixo da língua fulminante deste cometa social. Estradas de ferro! é uma loucura do modernismo! Pois não bastavam os meios clássicos de transporte que até aqui punham em comunicação localidades afastadas? Estradas de ferro?

Desta sorte todas as instituições que respiram revolução na ordem estabelecida das coisas — podem contar com um contra do empregado público aposentado. Este meio mesmo de retratar à pena, como faço atualmente, revoltaria o espírito tradicional da grande múmia do passado. Uma inovação de mau gosto, dirá ele. É verdade; não representa apenas a superfície da epiderme, vai às camadas mais íntimas da matéria organizada.

O empregado público aposentado poderá deixar de comer, mas lá perder um jornal, lá perder um jubileu político ou sessão do parlamento, é tarefa que não lhe está nas forças.

O jornal é lido, analisado com toda a finura de espírito de que ele é capaz. Devora-o todo, anúncios e leilões; e se não vai ao folhetim, é porque o folhetim é frutinha do nosso tempo.

No parlamento, é um espectador sério e atencioso. Com a cabeça enterrada nas paredes mestras de uma gravata colossal ouve com toda a atenção, até os menores apartes, vê os pequenos movimentos, como profundo investigador das coisas políticas.

Ao sair dali, o primeiro amigo que encontra tem de levar um aguaceiro de palavras e invectivas contra a marcha dos negócios mais interessantes do país.

De ordinário o aposentado é compadre ou amigo dos ministros, apesar das invectivas, e então ninguém recheia as pastas de mais memoriais e pedidos. Emprega os parentes e os camaradas, quando os emprega, depois de uma longa enfiada de rogativas importunas.

É sempre assim!

No sarau o empregado público aposentado é pouco cortês com as damas; vai procurar emoções nas alternativas de um lindo baralho de cartas. Mas para não faltar ao programa, lá vi tachando de imoral aquele divertimento que tanto dinheiro absorve; fica-lhe a consciência.

Onde poderemos encontrar ainda o aposentado? Ele vai por toda a parte onde é lícito rir e discutir sem ofensa pública.

O leitor conhece decerto a individualidade de que lhe falo, é muito vulgar entre nós, e de qualidades tão especiais que a denunciam entre mil cabeças. Que lhe acha? Quanto a mim é inofensiva como um cordeiro. Deixem-no mirar-se no espelho dos velhos usos, falar em política, discutir os governos; não faz mal.

Em uma comédia do nosso teatro, há uma reprodução deste tipo, o Sr. Custódio do Verso e Reverso. Mirem-se ali, e verão que, apesar do estreito círculo em que se move, faz pálidos e mirrados estes ligeiros e mal distintos lineamentos.

O FOLHETINISTA

Uma das plantas européias que dificilmente se têm aclimatado entre nós, é o folhetinista.

Se é defeito de suas propriedades orgânicas, ou da incompatibilidade do clima, não o sei eu. Enuncio apenas a verdade.

Entretanto, eu disse — dificilmente — o que supõe algum caso de aclimação séria. O que não estiver contido nesta exceção, vê já o leitor que nasceu enfezado, e mesquinho de formas.

O folhetinista é originário da França, onde nasceu, e onde vive a seu gosto, como em cama no inverno. De lá espalhou-se pelo mundo, ou pelo menos por onde maiores proporções tomava o grande veículo do espírito moderno; falo do jornal.

Espalhado pelo mundo, o folhetinista tratou de acomodar a economia vital de sua organização às conveniências das atmosferas locais. Se o têm conseguido por toda a parte, não é meu fim estudá-lo; cinjo-me ao nosso círculo apenas.

Mas comecemos por definir a nova entidade literária.

O folhetim, disse eu em outra parte, e debaixo de outro pseudônimo, o folhetim nasceu do jornal, o folhetinista por consequência do jornalista. Esta íntima afinidade é que desenha as saliências fisionômicas na moderna criação.

O folhetinista é a fusão admirável do útil e do fútil, o parto curioso e singular do sério, consorciado com o frívolo. Estes dois elementos, arredados como pólos, heterogêneos como água e fogo, casam-se perfeitamente na organização do novo animal.

Efeito estranho é este, assim produzido pela afinidade assinalada entre o jornalista e o folhetinista. Daquele cai sobre este a luz séria e vigorosa, a reflexão calma, a observação profunda. Pelo que toca ao devaneio, à leviandade, está tudo encarnado no folhetinista mesmo; o capital próprio.

O folhetinista, na sociedade, ocupa o lugar de colibri na esfera vegetal; salta, esvoaça, brinca, tremula, paira e espanja-se sobre todos os caules suculentos, sobre todas as seivas vigorosas. Todo o mundo lhe pertence; até mesmo a política.

Assim aquinhoado pode dizer-se que não há entidade mais feliz neste mundo, exceções feitas. Tem a sociedade diante de sua pena, o público para lê-lo, os ociosos para admirá-lo, e a bas-bleus para aplaudi-lo.

Todos o amam, todos e admiram, porque todos têm interesse de estar de bem com esse arauto amável que levanta nas lojas do jornal a sua aclamação de hebdomadário.

Entretanto, apesar dessa atenção pública, apesar de todas as vantagens de sua posição, nem todos os dias são tecidos de ouro para os folhetinistas. Há-os negros, com fios de bronze; à testa deles está o dia... adivinhem? o dia de escrever!

Não parece? pois é verdade puríssima. Passam-se séculos nas horas que o folhetinista gasta à mesa a construir a sua obra.

Não é nada, é o cálculo e o dever que vêm pedir da abstração e da liberdade — um folhetim! Ora, quando há matéria e o espírito está disposto, a coisa passa-se bem. Mas quando, à falta de assunto se une aquela morbidez moral, que se pode definir por um amor ao far niente, então é um suplício...

Um suplício, sim.

Os olhos negros que saboreiam essas páginas coruscantes de lirismo e de imagens, mal sabem às vezes o que custa escrevê-las.

Para alguns não procede este argumento; porque para alguns há provimento de matéria, certos livros a explorar, certos colegas a empobrecer...

Esta espécie é uma aberração do verdadeiro folhetinista; exceções desmoralizadoras que nodoam as reputações legítimas.

Escritas, porém, as suas tiras de convenção, a primeira hora depois é consagrada ao prazer de desferrar-se de uma maçada que passou. Naquela noite é fácil encontrá-lo no primeiro teatro ou baile aparecido.

A túnica de Néssus caiu-lhe dos ombros por sete dias.

Como quase todas as coisas deste mundo o folhetinista degenera também. Algumas das entidades que possuem essa capa, esquecem-se de que o folhetim é um confeito literário sem horizontes vastos, para fazer dele um canal de incenso às reputações firmadas, e invectivas às vocações em flor, e aspirações bem cabidas.

Constituindo assim cardeal-diabo da cúria literária, é inútil dizer que o bom senso e a razão friamente o condenam e votam ao ostracismo moral, ausência de aplausos e de apoio.

Não é este o único abuso que se dá. É costume de outros levantarem o folhetim como a chave de todos os corações, como a foice de todas as reputações indeléveis.

E conseguem...

Na apreciação do folhetinista pelo lado local temo talvez cair em desagrado negando a afirmativa. Confesso apenas exceções. Em geral o folhetinista aqui é todo parisiense; torce-se a um estilo estranho, e esquece-se, nas suas divagações sobre o boulevard e café Tortoni, de que está sobre um mac-adam lamacento e com uma grossa tenda lírica no meio de um deserto.

Alguns vão até Paris estudar a parte fisiológica dos colegas de lá; é inútil dizer que degeneraram no físico como no moral.

Força é dizê-lo: a cor nacional, em raríssimas exceções, tem tomado o folhetinista entre nós. Escrever folhetim e ficar brasileiro é na verdade difícil.

Entretanto, como todas as dificuldades se aplanam, ele podia bem tomar mais cor local, mais feição americana. Faria assim menos mal à independência do espírito nacional, tão preso a essas imitações, a esses arremedos, a esse suicídio de originalidade e iniciativa.