



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ESTUDOS LITERÁRIOS
LINHA DE PESQUISA: CRIAÇÃO E PROCESSOS
LITERÁRIOS



IASMIM SANTOS FERREIRA

**AOS PARASITAS AS BATATAS:
ESTUDO DAS PERSONAGENS MACHADIANAS**

São Cristóvão-SE

2024

IASMIM SANTOS FERREIRA

**AOS PARASITAS AS BATATAS:
ESTUDO DAS PERSONAGENS MACHADIANAS**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe (PPGL/UFS) como requisito para defesa obtenção do título de Doutora em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários
Linha de pesquisa: Criação e Processos Literários

Orientador: Prof. Dr. Alexandre de Melo Andrade

São Cristóvão-SE

2024

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

F383p	<p>Ferreira, Iasmim Santos</p> <p>Aos parasitas as batatas : estudo das personagens Machadianas / Iasmim Santos Ferreira ; orientador Alexandre de Melo Andrade. – São Cristóvão, SE, 2024. 182 f.</p> <p>Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Sergipe, 2024.</p> <p>1. Literatura brasileira – Estudo e ensino. 2. Assis, Machado de, 1839-1908. Quincas Borba. 3. Parasitismo - Personagens. 4. Aquarela. I. Andrade, Alexandre de Melo, orient. II. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDU: 821.134.3(81)</p>
-------	---

Nome: FERREIRA, Iasmim Santos

Título: Aos parasitas as batatas: estudo das personagens machadianas

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe (PPGL/UFS) como requisito para defesa obtenção do título de Doutora em Letras.

Data de Aprovação: 05/02/2024

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Alexandre de Melo Andrade (PPGL/UFS)
Orientador

Profa. Dra. Josalba Fabiana dos Santos (PPGL/UFS)
Membro interno ao Programa

Profa. Dra. Luciene Lages Silva (UFS)
Membro externo ao Programa

Prof. Dr. Jacyntho Lins Brandão (UFMG)
Membro externo à Instituição

Prof. Dr. Alberto Roiphe Bruno (UNIRIO)
Membro externo à Instituição

A João Paulo que, como dona Fernanda, em *Quincas*, é afeto nessa travessia.

Aos parasitas de carne e osso que me levam às criaturas de papel.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por nunca me desamparar nos dias mais nebulosos e nas noites mais frias, mostrando-me sempre a esperança.

Agradeço à minha vó Maria Lídia (*in memoriam*) por ser meu maior exemplo de vida e de superação.

Agradeço à Mariana, minha mãe, pelo fio de vida que conecta nossas existências e pelo afeto.

Agradeço à mainha pela firme educação recebida e por todo amor.

Agradeço às minhas tias Ceixa e Elma por todas as vezes que me levaram à escola, lavaram, passaram, cozinham e fizeram tantas coisas mais para que a menina crescesse saudável e estudiosa.

Agradeço a painho por me ensinar a fazer o numeral 8, pelas pedaladas ao Jardim de Infância, por todos os dias dos pais e festinhas escolares e por, através disso, deixar o rastro da educação afetuosa.

Agradeço aos irmãos, às tias, aos primos e a todos que me envolveram nessa simbiose de afeto familiar.

Agradeço a João Paulo, esposo e companheiro de tantas travessias, pela paciência, estímulo e leituras partilhadas.

Agradeço aos amigos que deixaram a travessia mais leve.

Agradeço a todos os educadores que me ensinaram das pequenas letras às pesquisas acadêmicas, sobretudo à Maria do Carmo Sousa, à Jacqueline Ramos e à Luciene Lages. Agradeço ao prof. Alexandre de Melo Andrade, meu orientador de mestrado e de doutorado, por acompanhar de perto minha pesquisa e mostrar possibilidades de melhoria.

Agradeço aos docentes do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) pelos aprendizados e disciplinas ofertadas.

Agradeço aos colegas do PPGL, principalmente a Thiago Guimarães, parceiro de muitas empreitadas como a representação discente.

Agradeço à Universidade Federal de Sergipe e ao PPGL pela oferta do curso de Doutorado em Letras.

Agradeço à Capes pelo incentivo financeiro para a realização desse estudo.

Agradeço às bancas de qualificação e de defesa pelas contribuições recebidas.

RESUMO

Desde as primeiras letras na imprensa até os romances, Machado de Assis demonstra um interesse pelo parasitismo. Certamente pela leitura de Luciano de Samósata e de seu diálogo *O Parasita*. Não só se interessa pelo tema, mas também pelos recursos literários da tradição luciânica. Dessa soma de interesses surgem as “Aquarelas” (1859), conjunto de crônicas que apresenta os principais tipos parasitários no país. De *Ressurreição* (1872) a *Memorial de Aires* (1908), Machado não perde de vista os parasitas, os que se aproveitam das batatas ou benesses alheias. Por isso, nossa tese tem por objetivo apresentar panoramicamente os ecos do tema, os parasitas do corpo e os do espírito e da consciência nos romances; bem como analisar esse tipo social em *Quincas Borba* (1891). Para isso, valemo-nos de estudos acerca da personagem, da tradição luciânica e da crítica machadiana. Respectivamente, os principais são: Bakhtin (2002; 2010; 2011), Bergson (2007), Braith (2017), Candido (1970; 2014), Rosenfeld (2014), Segolin (1978), Brandão (2001), Frye (2013), Merquior (1972), Sá Rego (1989), Bosi (2002; 2006), Brayner (1979), Barboza (2022), Dixon (2020), Faoro (2001), Gledson (1991; 2003; 2006), Santiago (2006; 2015), Schwarz (1991, 2012). Em suma, as “Aquarelas” funcionam como uma bússola para a construção das personagens parasitas nos romances e estes são a mostra da expansão desse tipo social, sobre o qual o Bruxo do Cosme Velho não perdeu o interesse ao longo dos anos.

PALAVRAS-CHAVE: Machado de Assis. Parasitismo. Personagens. Aquarelas. *Quincas Borba*.

ABSTRACT

From the first letters in the press to the novels, Machado de Assis demonstrates an interest in parasitism. Certainly by reading Luciano de Samosata and his dialogue *O Parasita*. Not only is he interested in the theme, but also in the literary resources of the Lucianic tradition. From this sum of interests comes the “Watercolors” (1859), a set of chronicles that presents the main types of parasites in the country. From *Ressurreição* (1872) to *Memorial de Aires* (1908), Machado does not lose sight of the parasites, those who take advantage of potatoes or the benefits of others. Therefore, our thesis aims to panoramically present the echoes of the theme, the parasites of the body and those of the spirit and conscience in the novels; as well as analyzing this social type in *Quincas Borba* (1891). For this, we make use of studies about the character, the Lucianic tradition and Machado's criticism. Respectively, the main ones are: Bakhtin (2002; 2010; 2011), Bergson (2007), Braith (2017), Candido (1970; 2014), Rosenfeld (2014), Segolin (1978), Brandão (2001), Frye (2013), Merquior (1972), Sá Rego (1989), Bosi (2002; 2006), Brayner (1979), Barboza (2022), Dixon (2020), Faoro (2001), Gledson (1991; 2003; 2006), Santiago (2006; 2015), Schwarz (1991, 2012). In short, the “Watercolors” function as a compass for the construction of parasitic characters in the novels and these are an example of the expansion of this social type, in which the Witch of Cosme Velho has not lost interest over the years.

KEYWORDS: Machado de Assis. Parasitism. Characters. Watercolors. *Quincas Borba*.

RESUMEN

Desde sus primeras cartas en la prensa hasta sus novelas, Machado de Assis demuestra interés por el parasitismo. Seguramente leyendo a Luciano de Samosata y su diálogo *O Parasita*. No sólo le interesa el tema, sino también los recursos literarios de la tradición luciánica. De esa suma de intereses surge las “Acuarelas” (1859), un conjunto de crónicas que presenta los principales tipos de parásitos en el país. Desde *Ressurreição* (1872) hasta *Memorial de Aires* (1908), Machado no pierde de vista a los parásitos, aquellos que se aprovechan de las papas o de los beneficios ajenos. Por lo tanto, nuestra tesis pretende presentar panorámicamente los ecos del tema, los parásitos del cuerpo y los del espíritu y la conciencia en las novelas; así como analizar este tipo social en *Quincas Borba* (1891). Para ello, nos valemos de estudios sobre el personaje, la tradición luciánica y la crítica de Machado. Respectivamente, los principales son: Bakhtin (2002; 2010; 2011), Bergson (2007), Braith (2017), Candido (1970; 2014), Rosenfeld (2014), Segolin (1978), Brandão (2001), Frye (2013), Merquior (1972), Sá Rego (1989), Bosi (2002; 2006), Brayner (1979), Barboza (2022), Dixon (2020), Faoro (2001), Gledson (1991; 2003; 2006), Santiago (2006; 2015), Schwarz (1991, 2012). En suma, las “Acuarelas” funcionan como brújula para la construcción de personajes parásitos en las novelas y son un ejemplo de la expansión de ese tipo social, en el que la Bruja de Cosme Velho no ha perdido interés a lo largo de los años.

PALABRAS CLAVE: Machado de Assis. Parasitismo. Caracteres. Acuarelas. Quincas Borba.

SUMÁRIO

Introdução -----	12
1. Para compreender os parasitas-----	16
1.1 A tradição luciânica nos escritos machadianos-----	16
1.2 O estudo da personagem-----	26
1.3 De Luciano a Machado, das “Aquarelas” ao Brasil-----	33
2. À roda do parasitismo-----	54
2.1 Ecos-----	54
2.1.1 Helena, herdeira de um destino parasitário-----	54
2.2 Parasitas do corpo-----	61
2.2.1 Viana, em <i>Ressurreição</i> -----	61
2.2.2 Guiomar e mrs. Oswald, em <i>A mão e a luva</i> -----	70
2.2.3 Sr. Antunes, em <i>Iaiá Garcia</i> -----	76
2.2.4 José Dias, em <i>Dom Casmurro</i> -----	84
2.3 Parasitas do espírito e da consciência -----	97
2.3.1 Batista, Cláudia e o escriba de Nóbrega, em <i>Esaú e Jacó</i> -----	97
2.3.2 Brás Cubas, síntese de tipos parasitários-----	101
2.3.3 Aires, parasita aposentado, em <i>Memorial de Aires</i> -----	112
3. Ápice do parasitismo-----	120
3.1 Análise de <i>Quincas Borba</i> -----	120
Considerações finais -----	164
Referências -----	177

Introdução

A obra machadiana atravessou gerações e em pleno século XXI continua despertando leitores por toda parte. Chama-nos a atenção uma característica peculiar de muitas de suas personagens: o jogo aparência *versus* essência. Por exemplo, em *O alienista*, o protagonista Simão Bacamarte diagnostica quase toda a população por loucura, porém a narrativa se encerra com o médico percebendo-se louco. Mais do que uma reviravolta, o autor promove uma reflexão sobre os espaços de poder, a formação educacional, a loucura, as verdades, sobretudo o jogo tipicamente do velho Assis: o que é e o que não é. A aparência e o prestígio social impõem a Bacamarte a condição de lúcido; no entanto, quem precisa de ajuda psicológica é ele mesmo.

Não obstante, ao atravessarmos o véu da oposição aparência ou essência, percebemos que um procedimento padrão narrativo se impõe: personagens que vivem às custas de outrem, as quais parasitam pessoas, lugares, profissões, postos sociais. Parece-nos que mais do que mostrar o que não se é, Machado está interessado em um tipo social: o parasita. O interesse do Bruxo do Cosme Velho pela parasítica data desde a sua primeira fase. Quando jovem, recentemente estreado na imprensa carioca, o jovem já esboçava sua primeira paleta de personagens parasitas, experimentando-as no conjunto de crônicas “Aquarelas” (1859).

Nosso contato com a obra de Machado de Assis e essa temática deu-se ainda cursando a licenciatura em Letras-Português, no âmbito da iniciação científica. Naquele momento, chamaram-nos a atenção as crônicas publicadas nos jornais em meados do século XIX. Dentre elas, o “Sermão do Diabo”, uma paródia do Sermão da Montanha, pregado por Cristo, segundo os Evangelhos. A versão machadiana revela-se um verdadeiro manual para os sujeitos ascenderem na sociedade brasileira.

Ao avançar na leitura das crônicas, entramos em contato com os estudos de Enylton José de Sá Rego e Jacyntho Lins Brandão, os quais vinculam nosso autor à tradição luciânica, isto é, aos escritos de Luciano de Samósata. Sá Rego (1989) destaca o fato de Machado ter em sua biblioteca pessoal dois volumes das obras completas de Luciano de Samósata, uma tradução francesa feita por Eugène Talbot, Hachette (1874). Tal fato demonstra o interesse por um autor desconhecido. Esse interesse aparece em sua escrita no conto “Teoria do Medalhão”, que carrega o subtítulo “diálogo”, mencionando Luciano como “cético e desabusado”.

O bruxo do Cosme Velho não só lê Luciano como se vale dos recursos da tradição luciânica. Essa linhagem se fundamenta na sátira menipeia e na junção do diálogo filosófico aos personagens da comédia. Machado não só apreendeu a estilística do sábio como também colheu dele a abordagem da parasítica. Por conseguinte, é na série “Aquarelas” (1859), um conjunto com cinco crônicas sobre os seguintes tipos parasitários (os fanqueiros, o parasita alimentar, o parasita literário, o empregado público aposentado e o folhetinista) que Machado dá vazão a esse tema. Logo, ficamos interessados em analisar esse retrato social do Brasil em 1859, por isso debruçamo-nos sobre o primeiro texto do conjunto e o analisamos no trabalho de conclusão de curso.

Durante o mestrado acadêmico, voltamos ao conjunto de crônicas e buscamos compreender esse gênero literário em paralelo à técnica de pintura aquarela. Por fim, na oportunidade, concluímos que as “Aquarelas” machadianas são um esboço dos tipos parasitários mais proeminentes na sociedade brasileira de sua época, além de ser também uma ampliação do tema abordado inicialmente por Luciano. Ao continuarmos nossas leituras da obra do afamado Machado de Assis, notamos que há uma mola propulsora em sua produção: a temática do parasitismo. Esta pode ser percebida nos contos, nas crônicas, no teatro e nos romances. Por isso, uma nova possibilidade analítica se impôs: recolher e analisar alguns de seus parasitas espalhados na produção romanesca. Como revela Machado, em *A mão e a luva*: “É privilégio do romancista e do leitor ver no rosto de uma personagem aquilo que as outras não veem ou não podem ver” (ASSIS, 2015, p. 352). Colocamo-nos na condição de leitores críticos para enxergar nas falas, nas ações, nas descrições dos personagens tudo aquilo que lhes pode configurar como características da parasítica.

Nas “Aquarelas”, o autor não só desdobra os tipos, como tece comentários a despeito do parasitismo em geral, suas formas, seus principais campos de atuação. Nesta tese, buscamos ler essas crônicas como fonte para a compreensão dos parasitas no desenvolvimento dos romances machadianos. Se na crônica, o tempo e o espaço são estreitos para elaboração dos tipos, nas narrativas se pode ver com mais clareza a atuação dos parasitas. E é isso que buscamos: mapear o surgimento de toda forma de parasitismo e analisar as personagens que chegam ao patamar de parasitas por ofício, isto é, aquelas que ficam com as batatas ou as glórias dos vencedores.

Como já afirmamos acima, o gosto peculiar de Machado por tecer narrativas sobre os parasitas vem da leitura de Luciano de Samósata, um autor do século II d.C., afamado pela junção da comédia ao diálogo filosófico. Dele, Machado apreende a temática do

diálogo *O Parasita*, amplia a discussão apresentando outros tipos bastante brasileiros. Além disso, incorpora os recursos da tradição luciânica, ou seja, 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), e transforma Luciano no personagem *Lucien*, em *Quincas*, assim como aquele faz com Menipo de Gadara em seus diálogos, fazendo-o transitar de influência a personagem. Nosso trabalho analisa as personagens parasitas à luz dos recursos dessa tradição, embasando-nos, principalmente, nos estudos de Brandão (2001), Merquior (1972) e Sá Rego (1989).

O lucianismo é a tendência mais completa que liga a tradição grega aos tempos modernos, de acordo com Sá Rego (1989). Bakhtin (2010) considera tal tradição uma raiz para a carnavalização, por sua vez, para a estética do disforme, do grotesco. Dessa mistura de personagens cômicas com diálogo filosófico, sem finalidade moral e bastante satírico, é que se firma a tradição luciânica, cujas reverberações chegam na pena de Machado. É do olhar deslocado de estrangeiro que Luciano de Samósata se interessa pelos que estão à margem: pobres, prostitutas, parasitas; e se debruça sobre esses em seus diálogos. Já Machado, também um deslocado, provindo da base da pirâmide social e de origem negra, volta-se aos parasitas na sociedade brasileira, fazendo de suas criaturas de papel meios para encarnar as ideias, como é próprio da comédia e do lucianismo, segundo Bergson (2007) e Nogueira (2004).

É por meio da personagem que a ficção se torna patente e a camada imaginária se torna densa, segundo Rosenfeld (2014). Mas não só; para Antonio Candido (2014), é a personagem quem torna vivo o enredo e as ideias, ou seja, os três elementos centrais novelísticos (o enredo, as ideias e os personagens) estão conectados pelas criaturas de papel. No entanto, embora este elemento seja o mais atuante e comunicativo da arte novelística moderna, nos séculos XVII e até no começo do XX, não lhe pode facultar a separação dos demais elementos, um necessita do outro para existir. Assim, é por meio desse elemento narrativo que nosso autor expande os jeitos de parasitar, dando nome, corpo e ação aos parasitas que circulam de *Ressurreição* a *Quincas Borba*.

Em suma, nesta tese, busca-se o entendimento da obra de Machado como um todo organizado e coerente que apresenta fios da parasítica do início ao fim. Seguindo a proposta de Santiago: “Já é tempo de se começar a compreender a obra de Machado de Assis como um todo coerentemente organizado, percebendo que à medida que seus textos se sucedem cronologicamente certas estruturas primárias e primeiras se desarticulam e se

rearticulam” (SANTIAGO, 2015, p. 129). Ao fitar a produção romanesca pelo viés do parasitismo, percebemos que os tipos aquarelados não foram abandonados, mas rearticulados e expandidos nos romances. Logo, as “Aquarelas” são a bússola para a atuação dos parasitas nas narrativas.

Ademais, nosso trabalho apresenta em seu primeiro capítulo os fundamentos teóricos para a compreensão dos parasitas: a tradição luciânica, o estudo da personagem e o parasitismo. Recorremos às crônicas para recolher o conceito de parasitismo, os tipos e as performances e aplicamos a distinção de parasitas do corpo e parasitas do espírito e da consciência na organização das personagens romanescas. No segundo capítulo, apresentamos panoramicamente os ecos do tema em *Helena*, herdeira de um destino parasitário, aquela que usurpa uma herança como se fosse filha do Conselheiro Vale. Em seguida, os parasitas do corpo: Viana (em *Ressurreição*), desejoso por casar sua irmã Lívia com o anfitrião Félix; Guiomar e mrs. Oswald (em *A mão e a luva*) disputam espaço para agradar a baronesa e ascenderem socialmente; sr. Antunes (em *Iaiá Garcia*) finge trabalhar, parasita a família do desembargador e tenta casar sua filha Estela com o filho do amigo rico; José Dias (em *Dom Casmurro*), falso médico homeopata que se torna agregado na família Santiago. Dando sequência com os parasitas do espírito e da consciência: Batista, Cláudia e o escriba de Nóbrega (em *Esau e Jacó*), os primeiros buscam espaço na política e na imprensa sem talento algum e o segundo escreve para elogiar seu chefe; Brás Cubas (em *Memórias Póstumas*), uma síntese dos tipos parasitários na imprensa, na política e na literatura; e Aires (em *Memorial de Aires*), um diplomata aposentado que se beneficia da política de favores. No terceiro capítulo, dedicamo-nos a analisar *Quincas Borba*, narrativa que atinge o ápice do tema pela implosão de personagens parasitas; as principais são: Sofia Palha, Cristiano Palha, Camacho, Carlos Maria, Freitas e Rubião, o protagonista. O casal Palha opera conjuntamente para extorquir Rubião e enriquecer. Camacho busca postos políticos e sustenta seu jornal graças aos generosos patrocínios do protagonista. Carlos Maria, além de comensal, deseja ser político. Freitas é um hóspede que suga jantares e charutos, um parasita da mesa. Já Rubião, herdeiro de Borba pela sua aproximação intencionada, torna-se o vencedor, mas não usufrui das batatas, estas param nas mãos dos parasitas mais espertos da cidade grande.

1. Para compreender os parasitas

Neste capítulo apresentaremos os subsídios teóricos para o entendimento do parasitismo na obra de Machado de Assis. Para tanto, as seções discutirão o lucianismo, partindo da sátira menipeia e desaguando nos escritos de Machado de Assis; as teorias a respeito da personagem nas narrativas, funções e sentidos; por fim, o conjunto de crônicas “Aquarelas” e os sentidos identitários do país suscitados pela temática.

1.1 A tradição luciânica nos escritos machadianos

Ao longo da história da crítica literária acumularam-se vários estudos sobre a obra de Machado de Assis. Muitos relacionando-o aos escritos de outros autores. Dentre tais, alguns poucos o vinculavam à chamada sátira menipeia ou tradição luciânica. Nesta tese, procuramos também contribuir com as respostas a essa lacuna crítica ao enveredar pelo novo Luciano e Machado.

A sátira menipeia, forma satírica, prosimétrica, sem finalidade moral, é atribuída a Menipo de Gadara, um autor do século III a. C. Ela se distancia da perspectiva moralista, embora teça críticas, não aponta soluções nem métodos e seu objetivo de ataque é a vaidade humana. Essa tradição advinda da oralidade garante o seu registro nos anais da história através de autores que a evocam posteriormente: o romano Marcus Terentius Varro e Luciano de Samósata. Sá Rego (1989, p. 29) mostra que o conceito prosimétrico atribuído à sátira menipeia não dá conta de classificá-la, e como só temos acesso a uma produção mais substancial a partir dos escritos de Luciano, o crítico propõe ser “mais produtivo limitar o conceito genérico de ‘sátira menipeia’ a uma definição mais precisa de ‘linhagem luciânica’ ” (SÁ REGO, 1989, p. 30).

Para Northrop Frye (2013, p. 473-476), esse tipo satírico nada mais é do que uma leitura de atitudes mentais, e não das pessoas propriamente, altamente competente para lidar com ideias abstratas e teorias, que são expressas por seus personagens. Constitui-se de um espécime de brincadeira livre da fantasia intelectual, de narrativa solta, da observação bem-humorada que produz caricaturas. Ela ataca o mal e a loucura como um pedantismo, as doenças do intelecto, sobretudo a vaidade humana. Distingue-se da tradição picaresca, a qual exhibe uma visão de mundo num único padrão intelectual. Para

Frye (2013), ela ainda pode ser de dois tipos: fantástica ou moral; quando puramente moral reside numa utopia de sociedade. Em geral, sua forma curta se ampara no diálogo ou no colóquio. Um traço bastante reconhecido em Varrão é a demonstração de erudição por meio da menipeia. Para Nogueira (2004, p. 86), a menipeia se diferencia do romance convencional por seus personagens serem porta-vozes de ideologias, das ideias abstratas. Em geral, o cômico se importa mais com as ações do que com quem as executa, conforme Bergson (2007, p. 11). Ainda para Nogueira, a menipeia é a junção do diálogo filosófico com o naturalismo grotesco (2004, p. 134).

Mikhail Bakhtin investiga as raízes da carnavalização e localiza no grotesco uma fonte. Esse grotesco descrito por Bakhtin nada mais é do que uma das formas derivadas da menipeia. Ele localiza nessa forma de arte “a estética do disforme” (BAKHTIN, 2010, p. 38), e tal deformidade serve para “liberar-se da falsa “verdade deste mundo” e contemplá-lo com um olhar *liberto* dessa ‘verdade’” (BAKHTIN, 2010, p. 43, grifos do autor). Mas não só, também é “função do grotesco liberar o homem das formas de necessidade inumana em que se baseiam as ideias dominantes sobre o mundo” (BAKHTIN, 2010, p. 43). Isto é, o grotesco escancara a condição humana limitada e libera a humanidade da verdade, o que deflagra a incompletude de nossas verdades. Ainda, segundo o crítico, tal estética usa comumente as marionetes e a loucura como formas de liberar o humano. Em suas palavras:

O riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades. (BAKHTIN, 2010, p. 43).

Para Julia Kristeva (1974), o único discurso que escapa do interdito, de Deus, da lei, da definição dos paradigmas conceituais seria o poético. Contudo é no carnaval que a potência do discurso chega ao seu máximo: transgredir o código linguístico e a moral social e emergir na lógica do sonho. Assim, nos discursos dialógico, carnavalesco, polifônico e na sátira menipeia é que o texto lê outro texto, lê a si mesmo e se fundamenta numa ampla destruição (KRISTEVA, 1974). Ainda para a estudiosa, a sátira menipeia é um texto de atividade social que influenciou a literatura cristã e bizantina e apresenta os seguintes aspectos: articulação concomitante do cômico ao trágico e libertação da linguagem pela loucura e pela fantasia (KRISTEVA, 1974). Essa sátira nada mais é do

que um verdadeiro mosaico de citações que se vale do corpo, do sonho e da própria linguagem. Nas palavras da estudiosa: “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).

A menipeia, como já dito anteriormente, é uma das raízes da carnavalização e Luciano de Samósata, herdeiro dessa tradição, é o provocador da morte definitiva dos deuses por meio da comicidade, rebaixando os mitos à esfera do cotidiano, de acordo com Mikhail Bakhtin (2002). Para o russo, o “espírito propositalmente baixo e fisiológico” (BAKHTIN, 2002, p. 329) é a marca dessa tradição.

Na introdução de *Problemas da poética de Dostoiévski*, o tradutor e crítico Paulo Bezerra elenca as catorze características da sátira menipeia abordadas por Mikhail Bakhtin. Sua sumarização aponta: o elemento cômico, a excepcional liberdade de invenção do enredo, a filosofia dos heróis lendários, a criação de situações extraordinárias, a combinação do místico-religioso com o naturalismo de submundo, as últimas posições filosóficas, a estrutura triplanar, a observação de um ângulo inusitado, a representação de inusitados estados psicológicos-morais anormais, as cenas de situações e declarações inoportunas, a exploração de contrastes agudos, a utopia social em forma de sonho ou de viagem, o emprego dos gêneros intercalados, a multiplicidade de estilos, o caráter publicístico (BEZERRA, 2010, p. 129-135). Esse panorama de recursos marca a fantasia e a liberdade como matérias-primas dessa tradição, pois todas essas misturas de gêneros, de estilos, de vozes, de planos narrativos, de estados psíquicos, de ideias, de notícias ressaltam a liberdade de imaginação.

Ademais, para Bakhtin (2010), Luciano, sucessor dessa sátira, é uma fonte da filosofia do riso no Renascimento, não só pela incorporação dos recursos da menipeia, como também pela transformação de Menipo em personagem, dando-lhe o lugar daquele que veicula o riso nas tramas, único capaz de rir até mesmo depois de morto. Nesse sentido, o riso ganha a conotação de elo entre a vida e a morte. Para Silva (2006), o riso em Luciano é o *locus* de saída para a condição humana, sobretudo para ensinar ao ridente. Essa condição também é observada por Bakhtin, quando diz: “o riso ambivalente expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem” (BAKHTIN, 2010, p. 11). Assim, é na ambivalência do riso e do rir de si e do outro que a menipeia se fundamenta. Em Luciano, Menipo torna-se o mais ridente dos personagens nos diálogos, mas não só, é também visto como um cão raivoso. Jacyntho L. Brandão considera que esse cão mordeu a muitos, promovendo uma verdadeira “contaminação

irônica” (BRANDÃO, 2001, p. 353). Contaminou Varrão e Luciano, e por meio deste muitos outros receberam a tradição: Erasmo, Rabelais, Voltaire, Swift, Dostoievski e Machado de Assis.

A menipeia só consegue gerar essa cadeia da contaminação graças à produção do sábio helenizado Luciano de Samósata. Este viveu no século II d. C. (125 a 181), de uma família de escultores, tornou-se advogado, orador, literato. Luciano aprende com um tio a profissão de escultor, fabricando estatuetas. Depois seus pais passam a apoiá-lo no estudo das Letras na Jônia. Sua dedicação o leva à Macedônia, à Gália, à Itália, tendo conhecido Roma e Atenas, onde residiu por alguns anos. Conheceu os mais importantes representantes das correntes filosóficas de sua época, os cínicos, os cétricos e os estóicos. Apesar de não ser grego, conseguiu prestígio, graças ao seu conhecimento profundo das letras, tornando-se um alto funcionário do Império Romano. Em sua fase mais madura, aos quarenta anos, produz a maior parte dos textos que o tornariam famoso: diálogos, ensaios, narrativas, textos autobiográficos, crítica, epigramas, exercícios de retórica e êncômios (SÁ REGO, 1989, p. 44-45).

Para Brandão (2001, p. 118, 124), o fato de ele ser um deslocado de sua terra o faz perceber todos os que estão à margem naquele contexto: os parasitas, as prostitutas, os pobres, os intelectuais nas casas dos ricos, os mortos no Hades, os heróis na Ilha dos Bem-aventurados e os estrangeiros; estes ganham até uma república em seus diálogos. O estudioso marca também a presença da retórica, da sofística, da comédia, do diálogo filosófico sem seu lógos ficcional como meio de sublinhar a alteridade. Luciano não adere a escola alguma, mas harmoniza o diálogo platônico (em prosa), a comédia (em verso) e o discurso cínico, advindo do socratismo (BRANDÃO, 2001).

A grande lição do riso socrático é a admissão de não sabermos nada e é essa “ironia socrática [que] conduz a Luciano de Samósata, a besta-fera de todos os dogmáticos, de todos os possuidores da verdade, religiosos ou humanos. Luciano, o homem que ri de tudo, o homem que é uma gargalhada” (MINOIS, 2003, p. 65). Este, com seu riso audacioso, zomba dos próprios zombadores, atinge a negação absoluta, o nada.

Brandão (2001) reivindica o valor da obra de Luciano e observa que este tornou-se esquecido na contemporaneidade. Para ele, Bakhtin considera Luciano um reprodutor de menipeias, localizado junto ao diálogo socrático e a carnavalização (BRANDÃO, 2001, p. 15). Brandão acentua que a menipeia não é um puro diálogo, pois há o domínio da narração. Portanto, Luciano parte de Menipo para reelaborar o seu diálogo

cômico e constitui a tradição luciânica, a qual não se resume à menipeia (BRANDÃO, 2001). O crítico considera que Luciano não crê em teorias filosóficas nem sociológicas, e é o responsável por instaurar na ficção a pura liberdade; liberta-se da verossimilhança, da mimesis, da história (do que aconteceu), do possível (da filosofia). Logo, o texto luciânico explora o que não poderia jamais acontecer e dialoga com a tradição, com o leitor e consigo mesmo (BRANDÃO, 2001). Na verdade, a produção do sério eleva a ficção a um patamar de mentiras contadas como verdades, sem enganar o leitor, narrando situações não reais e impossíveis de acontecer; o que Silva (2006) chama de mentiras contadas como críveis, Brandão (2001) considera como pura liberdade, isto é, a maior contribuição para a literatura.

O conjunto da obra luciânica aponta cinco pontos cruciais dessa tradição, de acordo com Sá Rego (1989):

- 1) criação – ou continuação – de um gênero literário inovador, através da união de dois gêneros até então distintos: o diálogo filosófico e a comédia;
- 2) Utilização sistemática da paródia aos textos literários clássicos e contemporâneos, como meio de renovação artística;
- 3) Extrema liberdade de imaginação, não se limitando às exigências da história ou da verossimilhança;
- 4) Estatuto ambíguo e caráter não moralizante da maior parte de sua sátira, na qual nem o elemento sério nem o elemento cômico tem preponderância, mas apenas coexistem;
- 5) Aproveitamento sistemático do ponto de vista do *kataskopos* ou observador distanciado, que, como um espectador desapaixonado, analisa não só o mundo a que se refere como também a sua própria obra literária, a sua própria visão-de-mundo. (SÁ REGO, 1989, p. 45-46).

Esses pontos, observados pelo crítico, são a sistematização do trabalho literário de Luciano, que consiste em criar uma obra inovadora, mesclando gêneros distintos, através da paródia aos clássicos e aos contemporâneos, com uso da imaginação elevada ao extremo, de cunho ambíguo e não moralizante, pela dupla mão cômico e seriedade. Principalmente vista pelo prisma do observador distanciado, o chamado ponto de vista distanciado do *kataskopos*, que, em Luciano, se dá de três formas: “Um narrador que, presente no texto, vê o mundo do alto;” (SÁ REGO, 1989, p. 64) ou “Um narrador que, ausente, é mero observador de suas personagens” (ibidem, p. 64) ou “Temos um narrador que, embora presente no texto, não deixa identificar-se a sua visão-de-mundo” (ibidem, p. 64). Tal ponto de vista permite que o observador se afaste para melhor perceber os questionamentos da condição humana, distanciando-se da sociedade, dos outros e de sua

própria produção, num movimento de profunda indagação sobre tudo e todos. Nas palavras do autor de *O calundu e a panaceia*:

É através da utilização do ponto de vista distanciado que Luciano consegue ao mesmo tempo afastar-se das convenções dos gêneros literários vigentes em sua época e, paradoxalmente, renová-las, isto é, dar-lhes nova vida através da hibridização; é ainda o distanciamento que lhe permite o uso da paródia para aquele fim; é ele ainda que possibilita a relativização do conceito de veracidade, na produção de uma arte sobretudo imaginativa; e finalmente, é esse mesmo distanciamento que o mantém avesso a uma posição ética moralizante, posto que relativiza não só as outras como a sua própria verdade, mantendo assim a posição tradicional do *spoudogeloion*. (SÁ REGO, 1989, p. 66-67).

Com esse fito, Luciano se vale da paródia como recurso principal para lidar com os gêneros literários, sem eleger um em detrimento de excluir outro, mas construindo um mosaico de estilo e de autores. Esse recurso é uma das bases para a carnavalização e sua raiz está na menipeia, como mostra Bakhtin: “a paródia carnavalesca está com efeito, mesmo negando, aquela ressuscita e renova ao mesmo tempo” (BAKHTIN, 2010, p. 10). Ela não se constitui da negação do parodiado, mas da renovação a partir do antigo, daquele que se canta paralelamente.

Sá Rego, em seu estudo, também sistematiza o uso da paródia na produção do sítio, o qual se dá nos gêneros e nas convenções da literatura passada e presente; nos temas e ideias da literatura e da vida social contemporânea; nos textos definidos, através de citações literais ou quase-literais, geralmente em um contexto distinto daquele do qual a passagem em questão teria sido apropriada (SÁ REGO, 1989, p. 52). Tal uso sistemático da paródia leva a tradição luciânica a provocar a relativização dos conceitos de pós-moderno, os quais definem essa literatura como aquela que se fundamenta na paródia, no pastiche, no plágio, no discurso fragmentário, no caráter medicinal do riso e da ironia; características do lucianismo.

Luciano é um pensador da cultura, capaz de relativizar a identidade grega, de classificar o discurso do historiador, do filósofo e do orador em face do poético, de transpor os limites entre ficção e história, de fazer ficção da história e história da ficção, como nas obras *Das Narrativas Verdadeiras* e *Sobre a Morte de Peregrino* (BRANDÃO, 2001, p. 33-34). Ele nega os deuses enquanto crença, mas utiliza-os como meio para compreender a condição humana, vista pela posição privilegiada das divindades. Brandão

mostra que esse autor é um simpatizante do cinismo e do epicurismo, toma a forma do diálogo de Platão, Homero torna-se sua referência, mas é da comédia de Aristófanes e da sátira de Menipo que se serve para fazer filosofia com ares de riso (BRANDÃO, 2001, p. 80, 193).

Em *A poética do hipocentauro* (2001), Brandão observa que no *Prometeu*, de Luciano, o autor se põe no lugar do leitor, assume seu ponto de vista, transpondo os leitores da condição de espectadores para a de leitores ativos, um sucesso ficcional e um fracasso catártico (BRANDÃO, 2001, p. 208). Além dessa inovação, Luciano traz outra: a metaliteratura, ou seja, um escrito que compreende sua condição enquanto tal e dá a ver a preocupação com essa condição. Por tais inovações, digamos assim, é que Brandão (2001) considera-o um escritor pós-clássico.

A influência de Luciano se dá duplamente, tanto no âmbito textual, influenciando grandes autores como Machado de Assis, quanto no âmbito de massas. Neste caso, especialmente com a casa mal-assombrada, o aprendiz de feiticeiro e o Mickey Mouse da Walt Disney, verdadeiras apropriações das histórias luciânicas (BRANDÃO, 2014).

Ao estudar a produção machadiana, é evidente a constituição de uma rede de diálogos. Alguns estudos críticos dedicam-se a analisar essa rede, como faz o crítico Rouanet (2007). Para ele, trata-se de uma forma shandiana, a qual leva à hipertrofia da subjetividade, à digressividade e fragmentação, à subjetivação do tempo e do espaço, à interpenetração do riso e da melancolia. Essa forma tem suas raízes no Barroco e influencia diretamente Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garret e Machado de Assis. Outros estudos apontam esse diálogo em cascata pela via do lucianismo, especialmente Brandão (2011) e Sá Rego (1989). Este, em *O calundu e a panaceia* (1989), investiga com profundidade essas relações não só dos escritos machadianos com os de Luciano, como os daquele com os de Robert Burton e de Laurence Sterne. O crítico conclui que Machado não só dialoga com o sírio, mas também com aqueles que se vincularam à tradição.

Merquior (1972) já apontava a relação dos escritos machadianos com os de Laurence Sterne, a “feição filosófica e sardônica do humorismo” (1972, p. 12), enfatizando que esse estilo não vinha propriamente de Sterne, mas do cômico-fantástico ou da literatura menipeia. Para Merquior, “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*” (1972, p. 14). Para ele, “Machado é um discípulo dos

moralistas franceses, para quem os bons sentimentos são a máscara hipócrita do egoísmo” (MERQUIOR, 1972, p. 16), por isso explora essa face tão bem. O tema de nossa predileção em Machado é justamente o parasitismo por colocar em xeque a capacidade do sujeito parecer ser, saber e possuir habilidades, quando, na verdade, não passa de uma farsa alimentada pelos bons sentimentos e comportamentos. E para abordar tal temática, o satirista lança mão da menipeia, de Luciano, de Sterne, de Maistre, de Montaigne, de Swift e dos recursos: a paródia, a ironia, a sátira e a dessacralização carnavalesca, conforme observa Merquior (1972).

A tradição luciânica é “a maior e mais completa obra que liga a tradição grega da sátira menipeia às suas repercussões nos tempos modernos” (SÁ REGO, 1989, p. 43). E, em Machado, reverbera nas seguintes 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). O crítico considera a produção de Machado a partir da década de 1870 como a que mais se intersecciona com Luciano. Para ele, os escritos anteriores apresentam apenas ecos (SÁ REGO, 1989, p. 85). Todavia, ao estudar o conjunto de crônicas “Aquarelas”, Ferreira mostra que as “Aquarelas” (1859) “já apontam mais do que ecos, pois estabelecem uma relação paródica direta com Luciano” (FERREIRA, 2021, p. 43). Isso se dá pelo fato de nessas crônicas Machado ampliar a discussão do parasitismo proposta no diálogo *O Parasita*, de Luciano; valendo-se da paródia e de todos os outros recursos apontados por Sá Rego na produção a partir de 70.

Ainda, *O calundu e a panaceia* (1989) se propõe a ler *Memórias Póstumas, Quincas Borba e Dom Casmurro* como reescrituras híbridas dos gêneros épico, cômico e trágico. O primeiro, uma reescritura cômica do épico; o segundo, uma reescritura trágica do cômico; o terceiro uma reescritura da tragédia (SÁ REGO, 1989). Tais misturas de gêneros literários é um traço marcadamente luciânico, do qual Machado não dispensa. O crítico mostra também que com essas reescrituras, o autor supera as limitações do Romantismo e do Realismo, questionando-os.

Outras marcas dessa tradição podem ser percebidas na vida e obra de Machado. Sá Rego (1989) observa que Machado possuía em sua biblioteca particular dois volumes das obras completas de Luciano de Samósata, uma tradução francesa feita por Eugène Talbot, Hachette (1874). É mais do que uma mera presença, é o interesse por um escritor não conhecido (SÁ REGO, 1989, p. 85-86). Já no conto “Teoria do Medalhão”, há uma menção a Luciano como “cético e desabusado”, além de a narrativa carregar como

subtítulo a expressão “diálogo”, forma luciânica de escrever. Para Sá Rego, trata-se de uma paródia de *O Professor de Retórica*, de Luciano (1989, p. 88). Nos romances, chama a atenção o personagem Lucien – versão francesa do nome Luciano – do romance *Quincas Borba*, justamente aquele que presencia as arrancadas de Rubião à Lua (SÁ REGO, 1989, p. 124). Além da citação da passagem da *Ilha dos Sonhos* em *Dom Casmurro* (SÁ REGO, 1989, p. 54). Ferreira acrescenta outra referência de intertextualidade direta com Luciano, o conto “Entre santos” (1896), de Machado, uma retomada do *Diálogo dos mortos* (FERREIRA, 2021, p. 44).

Além das evidências textuais, há as de estilo e de recursos. Sá Rego (1989) marca algumas das características principais do lucianismo em Machado. Para além dessas já elencadas anteriormente, vale chamar a atenção para a intersecção das artes não verbais com a literatura, um hábito luciânico também constatado no brasileiro. Brandão (2001) atenta para a correspondência com a pintura de Zêuxis ou a modelagem da argila em *Prometeu* que aparecem em diálogos de Luciano. Isso, para o estudioso, demonstra a pura liberdade encarnada pelo autor em seus escritos, além de este ser considerado entre os escritores clássicos um dos que mais entrecruza a arte literária com as não verbais (BRANDÃO, 2001, p. 89-91). Machado de Assis, por sua vez, “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” (FERREIRA, 2021, p. 48). Não só nas “Aquarelas” como também em *Dom Casmurro*, há a presença da pintura fortemente; nas crônicas, como técnica, no romance, como ilustração da condição do protagonista.

Um estudo mais recente aponta, em Machado, o desenvolvimento de uma poética da emulação – concepção pré-romântica deliberadamente anacrônica, desenvolvida em circunstâncias não hegemônicas – na qual o autor se esforça para superar seus modelos, como preconizavam os ensaios críticos de Horácio e de Quintiliano (ROCHA, 2013). Para Rocha (2013), nosso autor seria um inventor, isto é, escritor que parte de criações anteriores para superá-las; com isso, o crítico distingue criação de invenção. De resto, o estudioso considera os diálogos intertextuais, a presença de outros autores na obra machadiana como uma roleta da emulação, destacando-se principalmente Shakespeare, Luciano, Virgílio, Camões, Laurence Sterne como os grandes emulados por Assis (ROCHA, 2013, p. 327). Especificamente, nas *Memórias Póstumas*, Luciano é o autor principal para emular (ROCHA, 2013, p. 154). Por fim, Machado é considerado um *autor-matriz* cuja profundidade e pluralidade de seus escritos instigam múltiplas

abordagens teóricas (ROCHA, 2013, p. 25). Por conseguinte, nas palavras de Rocha: sua literatura “evoca a imagem do mosaico ou do caleidoscópio como princípio compositivo” (ROCHA, 2013, p. 30). Além disso, para ele, o autor de *Dom Casmurro* descobriu um vínculo entre a música, o xadrez e a técnica de emulação como dispositivos para sua invenção literária, o que não deixa de recair no que Brandão (2011) conceitua de pura liberdade em Luciano, que, por extensão, aplica-se a Machado. No mais, entre eles, há semelhanças não só literárias como biográficas, Sá Rego demarca algumas:

Como Machado, Luciano marcou a história não por sua biografia, mas por sua obra. Como Machado, Luciano era um mestiço de origem humilde, originário de um país periférico ao sistema imperial da época; como Machado muitos séculos mais tarde, Luciano voltou-se em sua obra à herança clássica de sua tradição literária, incorporando-a em temas contemporâneos e novas formas de expressão artística. Como o deus Janus, ambos voltam suas faces ao mesmo tempo para o passado e para o futuro. (SÁ REGO, 1989, p. 43).

Como temos defendido, Joaquim Maria Machado de Assis emulou diversos autores, mas concedeu a Luciano espaço especial em sua pena. Do quase grego assimilou técnicas e temas. Machado, assim como Luciano, parece ter se tornado grego pela erudição. Brandão (2001) até lhe atribui uma Grécia, um certo “andar grego de Machado”, partindo da fala de Pedro Nava ao dizer que seu tio Antônio Salles se referia ao escritor como “alma grega, exilada em nossos lares” (BRANDÃO, 2001, p. 351), e de Graça Aranha por chamá-lo de “um grego”. Mas não só; o próprio diz, em carta a Mário de Alencar, “veja como ando grego, meu amigo” (ibidem, p. 351). Brandão (2001) mostra que o “andar grego” deste brasileiro implica num certo “andar grego à brasileira” (BRANDÃO, 2001, p. 352). Na verdade, esse modo lhe permite enxergar problemáticas brasileiras pelo prisma da contaminação irônica apreendida dos diálogos luciânicos.

Para Brandão, a “contaminação irônica”, a “poética do não envolvimento”, o “jogo temporal”, a “mistura do mitológico ao cotidiano”, a relação “a-histórica”, a “melancolia e ironia” são as marcas do lucianismo em nosso grego, o que torna Machado um pensador da cultura como Luciano (BRANDÃO, 2001, p. 352). As reminiscências clássicas que aparecem em seus escritos não são para seu cultivo ou mero deleite, mas para “metamorfosear corpos, lugares e fatos banais em extraordinários” (BRANDÃO, 2001, p. 356), ou seja, para trazer o cotidiano na dimensão do diálogo. Cumpre dizer que sua Grécia é mais luciânica que a de qualquer outro grego: “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” (BRANDÃO, 2001, p. 358).

1.2 O estudo da personagem

A personagem é uma categoria constitutiva da narrativa e do drama. Em se tratando dos romances, é um dos elementos centrais da trama. Como o nosso objetivo é o estudo das personagens parasitas na obra *Quincas Borba*, faz-se necessário debruçarmos nesse elemento. Com esse fito, amparamo-nos nos estudos de Bakhtin (2011), Bergson (2007), Braith (2017), Candido (2014), Rosenfeld (2014) e Segolin (1978).

Em geral, os estudos literários apontam para a “Confusão existente entre a relação pessoa ser vivo – e personagem – ser ficcional” (BRAITH, 2017, p. 18). Braith defende que o problema da personagem é um problema linguístico-artístico, já que “a personagem não existe fora das palavras” (*ibidem*, p. 19). É inegável que elas “representam pessoas, segundo modalidades próprias da ficção” (*ibidem*, p. 19).

Em seu estudo, Braith (2017) recupera o pensamento de Aristóteles sobre a personagem em duas perspectivas: reflexo da pessoa humana e construção cuja existência obedece às leis particulares que regem o texto. Isto é, para Aristóteles, o conceito de personagem não se limita à representatividade, mas também “enquanto produto dos meios e modos utilizados pelo poeta para a elaboração da obra” (SEGOLIN, 1978, p. 17). O grego mostra que esse elemento da narrativa representa o mundo e a pessoa humana e como construto artístico é um organismo capaz de explicar a si mesmo, sem prender-se ao real. Segolin (1978) conclui que o mundo e a personagem “nos oferecem como organismos capazes de valerem e se explicarem por si mesmos, sem que se leve em conta sua comum analogia com a realidade de que fazemos parte e que também somos” (SEGOLIN, 1978, p. 16-17).

Ademais, Braith observa que nesse jogo entre realidade e ficção, gente e personagem, esta ultrapassa a dicotomia simplória do ser inventado e “percorre as dobras e o viés dessa relação e aí situa a sua existência” (*ibidem*, p. 20). Ou seja, a estudiosa pondera que “não cabe à narrativa poética reproduzir o que existe, mas compor as suas possibilidades” (2017, p. 40). Dessa maneira, é tarefa da arte, ou melhor, da personagem, recompor, recriar realidades com ou sem vínculo com a gente palpável.

Para Bakhtin, o autor é “o agente da unidade tensamente ativa do todo acabado, do todo da personagem e do todo da obra, e este é transgrediente a cada elemento desta.” (BAKHTIN, 2011, p. 10). Ou seja, o autor é aquele que domina o todo da personagem e da obra. Ele conhece o que cada personagem vê, pensa e sente em particular e o que todas as personagens enxergam juntas. Como tal, vai além disso e conhece o que elas não conhecem, e, para Bakhtin, é nesse “*excedente* de visão e de conhecimento do autor, sempre determinado e estável em relação a cada personagem, é que se encontram todos os elementos do acabamento do todo, quer das personagens, quer do acontecimento conjunto de suas vidas, isto é, do todo da obra” (BAKHTIN, 2011, p. 11, grifo do autor). O estudioso russo reforça que “O autor não pode e não deve ser definido para nós como pessoa” (BAKHTIN, 2011, p. 191), isto é, o autor é uma entidade literária que difere da sua individualidade enquanto ser humano no mundo. Para o leitor, este é “o conjunto dos princípios criativos que devem ser realizados, a unidade dos elementos transgredientes da visão, que podem ser ativamente vinculados à personagem e ao seu mundo” (ibidem, p. 192). Dessa maneira, podemos dizer que o autor, na imaginação do leitor, pode se vincular à personagem.

Quanto à consciência da personagem, temos acesso pela consciência concludente do autor e pelas afirmações da personagem sobre si mesma, segundo Bakhtin (2011, p. 11). O crítico mostra que “A forma da personagem exprime apenas a própria personagem, a sua alma, e não a relação do autor com ela; a forma deve ser fundamentada de dentro da própria personagem, é como se a própria personagem gerasse a sua forma como expressão adequada de si mesma” (BAKHTIN, 2011, p. 62). Além disso, “o autor só se exprime através da personagem, procurando fazer da forma a expressão adequada dessa personagem, no melhor dos casos introduz apenas o elemento subjetivo da sua *concepção* de personagem” (BAKHTIN, 2011, p. 63, grifo do autor), ou seja, o autor dá vazão a concepções, pensamentos, ideias através da personagem, pois ela é quem dá vida a todo o enredo.

Nessa esteira, Rosenfeld (2014, p. 29-30) marca bem a transparência da personagem e como seu diálogo é concebido de dentro dela mesma, ou seja, revela-se mais completamente do que as pessoas reais. E é justamente essa possibilidade de ver mais a fundo na literatura aquilo que se vive sem perceber na realidade. Candido (2014) também marca essa condição através da estrutura da obra. Para ele: “No romance, ela (a vida) é criada racionalmente pelo escritor numa estrutura elaborada” (CANDIDO, 2014, p. 58). Essa possibilidade atrai o leitor, que “contempla e ao mesmo tempo vive as

possibilidades humanas que a sua vida pessoal dificilmente lhe permite viver e contemplar, visto o desenvolvimento individual se caracterizar pela crescente redução de possibilidades” (ROSENFELD, 2014, p. 46, grifo do autor).

A personagem se relaciona diretamente com o contexto; na verdade, toda a constituição da obra liga-se à personagem. Conforme mostra Rosenfeld: “O próprio cenário permanece papelão pintado até surgir o “foco fictício” da personagem que, de imediato, projeta em torno de si o espaço e tempo irrealis e transforma, como por um golpe de magia, o papelão em paisagem, templo ou salão” (ROSENFELD, 2014, p. 30, grifo do autor). Candido considera que até mesmo a existência do enredo se dá por meio das personagens. Como se pode ver: “O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam” (CANDIDO, 2014, p. 54).

Bakhtin aborda com profundidade as relações que se estabelecem entre a personagem e os demais objetos na obra. Para ele, toda a dinâmica da narrativa gira em torno dessas “criaturas de papel”, pegando de empréstimo o dizer de Beth Braith (2017). Assim, a disposição dos elementos, as características externas e internas apontam para as personagens. Nas palavras de Bakhtin:

Todos os objetos representados na obra têm e devem ter, indubitavelmente, uma relação essencial com a personagem, senão eles seriam *hors d'oeuvre*¹; entretanto, essa relação, em seu princípio estético, não é dada de dentro da consciência vital da personagem. O corpo exterior e a alma igualmente exterior do homem são o centro da disposição espacial e da assimilação axiológica dos objetos externos representados na obra. Todos os objetos estão correlacionados com a imagem externa da personagem, com suas fronteiras tanto internas quanto externas (fronteiras do corpo e fronteiras da alma). (BAKHTIN, 2011, p. 90).

O estudo da personagem, em geral, leva em consideração também os valores histórico-sociais que aparecem na obra e caem no eixo texto e contexto, mas esses não devem sobrepujar o valor estético. Segundo o pensamento de Rosenfeld: “O valor estético suspende o peso real dos outros valores (embora os faça “aparecer” em toda a sua seriedade e força); integra-os no reino lúdico da ficção, transforma-os em parte da

¹ Um engaste externo.

organização estética, assimila-os e lhes dá certo papel no todo” (ROSENFELD, 2014, p. 47, grifo do autor).

Em seu estudo, Candido distingue os tipos de personagens em dois tipos básicos: seres simples e seres complicados. Os primeiros são íntegros e delimitáveis por traços marcados. Os segundos não se limitam aos traços característicos e surpreendem pelo desconhecido e pelo mistério (CANDIDO, 2014, p. 60). A partir dessa definição básica, o crítico avança para tipos mais complexos. Por exemplo, as personagens de costumes e as de natureza. Aquelas são marcadas por tudo aquilo que as distingue vistas de fora, como a caricatura, as personagens cômicas, as pitorescas, as invariavelmente sentimentais ou acentuadamente trágicas. Já as de natureza são reconhecidas pelos seus traços íntimos (CANDIDO, 2014, p. 61-62). Ademais, há também as personagens planas, que são construídas em torno de uma única ideia ou qualidade. Já as esféricas são organizadas com maior complexidade e costumam nos surpreender (CANDIDO, 2014, p. 62-63).

Outra classificação é a personagem tipo cuja representação é a “posição *passiva* de um indivíduo coletivo” (BAKHTIN, 2011, p. 167, grifo do autor). As personagens tipos são “aquelas personagens que alcançam o auge da peculiaridade sem atingir a deformação” (BRAITH, 2017, p. 50). Bakhtin considera que, para essa forma de personagem, pressupõe-se a superioridade do autor e a completa desvinculação axiológica daquele ao mundo desta (BAKHTIN, 2011, p. 169). Para o estudioso, o tipo tem sua autonomia consideravelmente reduzida e todos os elementos problemáticos estão no plano do contexto, não na personagem em si.

Não só a personagem tipo reproduz a ideia de coletividade como também a personagem actante-oponente. Essa se dá, em geral, em romances realistas e assume uma função coletiva em contraposição ao actante-sujeito. Ou seja, aquele personagem de comportamento opositivo normalmente se identifica com determinado grupo social a fazer frente contra o grupo do personagem sujeito, de acordo com Segolin (1978, p. 43). Em miúdos: “nas narrativas realistas é frequente a heroicização do antagonista e a redução da personagem-sujeito a um anti-herói, vítima indefesa de forças contra as quais não pode lutar” (SEGOLIN, 1978, p. 45).

Destarte, há ainda aquela personagem que se mostra bastante humana, a encarnação de uma humanidade ideal. Segolin chama a atenção para esse tipo que desde Aristóteles mostra-se presente nas tramas. Segundo ele: “Aristóteles fala-nos também de uma personagem possivelmente humana, isto é, dotada de uma humanidade ideal, que se

lhe incorpora como um atributo e não como uma essência, personagem esta fruto da utilização operativa de determinados meios e modos” (SEGOLIN, 1978, p. 18).

Muitas classificações são atribuídas às personagens, Beth Braith pondera algumas, como “elemento decorativo, agente da ação, porta-voz do autor, ser fictício com forma própria de existir” (BRAITH, 2017, p. 66). Ela se vale da categorização feita por Étienne Souriau e Wladimir, que subdivide os *agentes da ação* em 6 tipos: condutor da ação, oponente, objeto desejado, destinatário, adjuvante, árbitro, juiz.

Além dessas tipologias, acrescenta-se o herói ingênuo, cujos desejos residem em conquistar a glória entre os homens, ser amado e fabular sobre sua vida. É aquele que desenfreadamente busca satisfazer a sua vaidade, mas acaba, conforme dito popular, “metendo os pés pelas mãos”. “A aspiração à glória organiza a vida do herói ingênuo; a glória organiza também a narração da sua vida: sua glorificação. Aspirar à glória é tomar consciência de si na sociedade culta e histórica dos homens (ou na nação)” (BAKHTIN, 2011, p. 143).

Vale destacar que o todo da personagem deve estar em sintonia, independentemente de qual tipo se tratar. Suas ações, suas falas, sua vestimenta, seus pensamentos, tudo aquilo que der vazão exteriormente e interiormente redonda em seu corpo e em sua alma; e essas não podem se contradizer. Assim, “não pode haver conflito entre alma e corpo, uma vez que estes são construídos à base das mesmas categorias, traduzem uma relação única e criativamente ativa com o dado do homem” (BAKHTIN, 2011, p. 126).

Os estudos bakhtinianos mostram que a atividade estética começa propriamente quando voltamos ao nosso lugar, fora do lugar do outro, da pessoa que sofre e transformamos esse encontro a partir do nosso lugar no mundo já que vemos no outro o que ele não pode ver em nós e vice-versa. Tal encontro permite que enformemos e demos o acabamento ao material de compenetração. No dizer de Bakhtin: “tanto essa enformação quanto esse acabamento transcorrem pela via em que preenchemos o material da compenetração” (BAKHTIN, 2011, p. 25). Ainda, “A contemplação estética e o ato ético não podem abstrair a singularidade concreta do lugar que o sujeito desse ato e da contemplação artística ocupa na existência” (BAKHTIN, 2011, p. 22), ou seja, é de nosso lugar no mundo que vemos, vivemos e nos movemos na existência e nela produzimos e/ou contemplamos a arte.

É do lugar das relações humanas vistas dialogicamente que o crítico analisa as relações estéticas. Apesar de parecer bastante empático de sua parte, ele tece críticas à

estética expressiva, pois “ao explicarmos o trágico e o cômico é difícil que nos limitemos a vivenciar empaticamente com o herói sofredor e “comungar com a tolice” do herói cômico” (BAKHTIN, 2011, p. 58, grifo do autor). A literatura há de suscitar algo em quem a escreve ou a lê; a catarse se realiza em muitos casos, mas nem sempre se compactua com as ações das personagens. Bakhtin analisa a relação do leitor e do crítico diante da tragédia, da comédia e do sublime e pontua que não há contraposição, é preciso perceber que o valor estético se realiza no texto e o encontro entre texto e leitor se dá noutra esfera. Como se pode ver:

Mas a tendência básica é a de que o valor estético se realize integralmente como imanente a uma única consciência e não se admita uma contraposição do eu ao *outro*; o sentimento como compaixão (para com o herói trágico), o sentimento de sua própria superioridade (sobre o herói cômico), de sua própria insignificância ou de sua superioridade moral (diante do sublime) se excluem como extraestéticos precisamente porque, ao tratarem o outro como tal, supõem uma contraposição axiológica do eu (contemplador) e a imiscibilidade de princípio dos dois”. (BAKHTIN, 2011, p. 58-59, grifo do autor).

O tom das relações dialógicas perpassa a crítica bakhtiniana, e por mais que ele não enfoque a recepção do texto, mas seu valor estético, o estudioso preocupa-se com o encontro do eu e do outro na literatura, o que funciona como um espelho do dia a dia. Citamos: “Não sou eu mas o outro, investido de afetuosa autoridade interior em mim, quem me guia, e eu não o reduzo a meios não é o mundo dos outros em mim mas sou eu no mundo dos outros, familiarizado com ele; não há parasitismo” (BAKHTIN, 2011, p. 141). O eu que se percebe e se ressignifica quando se depara com o outro é uma verdadeira simbiose, uma troca entre os sujeitos. E essa troca que se dá com as pessoas de carne e osso também ocorre com as personas de papel. No decorrer de seu trabalho, ele não menciona o parasitismo, somente quando se refere ao herói ingênuo, pelo seu comportamento ávido por alimentar a vaidade. Sobre esse tipo, afirma: “Esse individualismo ingênuo está vinculado a um parasitismo ingênuo, imediato” (BAKHTIN, 2011, p. 143).

O gênero desempenha o papel de delimitar interpretações e posicionamentos, até mesmo nessa relação do eu do texto com o eu que o lê. Nas palavras de Bakhtin: “A *forma* é uma *fronteira* esteticamente elaborada” (BAKHTIN, 2011, p. 83, grifo do autor). Nesse sentido, podemos compreender a forma não só como um gênero clássico: tragédia, comédia, epopeia, mas também como estilo, linhagem. Assim, o lucianismo entra nessa

esteira das formas, dos gêneros que funcionam como essa fronteira estética cujas interpretações detêm certa direção justamente pela forma adotada pelo autor.

Desse modo, consideremos a personagem na comédia. Esse gênero pressupõe certo apagamento da identidade da personagem em si para pôr em evidência o vício ou a virtude que ela representa. De acordo com Bergson: “a criação poética exige certo esquecimento de si que não costuma ser o pecado da pessoa espirituosa. Esta transparece mais ou menos por trás do que diz e do que faz” (BERGSON, 2007, p. 78). Por isso que muitas peças são intituladas do vício que se discute. Isso não quer dizer que as personagens cômicas não sejam marcantes, pelo contrário, mas que elas são a fôrma para a discussão de algo maior, coletivo.

Vale mencionar que “A personagem cômica é um tipo” (BERGSON, 2007, p. 111), ou seja, é um espelhamento de uma coletividade. Nisso também difere da tragédia, pois essa se fundamenta no herói e em sua saga, e ele não se constitui em um tipo social. “O herói da tragédia é uma individualidade única em seu gênero. Poderá ser imitado, mas quem o fizer passará, conscientemente ou não, do trágico ao cômico” (BERGSON, 2007, p. 123). Isso porque cabe à comédia encenar os tipos; se o herói da tragédia passa a ser replicado, teremos um tipo social, por sua vez, da esfera do cômico. Em conformidade com Bergson: “O objeto da comédia é completamente diferente. Nela, a generalidade está na própria obra. A comédia pinta caracteres que já conhecemos, ou com que ainda toparemos em nosso caminho. Ela anota semelhanças. Seu objetivo é apresentar-nos tipos” (2007, p. 122). Isto é, a personagem cômica reúne as semelhanças de variados tipos e encarna-as em sua maioria.

Bergson analisa o teatro bufo e chega à sua forma de atuação: “Rigidez, automatismo, distração, insociabilidade, tudo isso se interpenetra, e é de tudo isso que é feita a comicidade de caráter” (BERGSON, 2007, p. 110). Esse tipo de cômico interessa-se por evidenciar os desvios de caráter, uma tentativa de ridicularizá-los e minimizar sua continuidade. No entanto, não é necessário um grande desvio, mas toda e qualquer forma de automatismo é uma peça chave para montar o cômico, já que “todo caráter é cômico, desde que se entenda por caráter o que há de pronto em nossa pessoa, o que está em nós no estado de mecanismo montado, capaz de funcionar automaticamente” (BERGSON, 2007, p. 111). Assim, a comicidade nos alerta para a vida e quem faz esse chamamento para o espectador é a personagem. Ela encarna o automatismo a que a humanidade se submete na vida civilizada e leva-nos a nos depararmos com nossos ridículos.

Nessa linha, Sá Rego também considera como uma das características da tradição luciânica a presença de *spoudogeloion*, ou seja, de um “personagem que através do seu riso – *gelon* – fala com seriedade – *spoudaion*” (SÁ REGO, 1989, p. 36). Essa ferramenta literária é constantemente utilizada por Machado de Assis em seus escritos. Por exemplo, as peripécias de José Dias, o uso dos superlativos e toda sorte de bajulações, uma mistura do sério e do riso numa mesma personagem.

Há estudos como o de Maria Luísa Nunes, retomado por Sá Rego (1989, p. 24), que consideram a personagem o elemento mais importante do romance machadiano, sendo a ferramenta narrativa mais potente para explorar as ideias do romancista. Em geral, as personagens machadianas “pouco sonham com o dinheiro, ao passo que deliram com o poder, que os ronda e os assedia de ilusões e promessas. O capitalismo parece que subjuga menos do que a política, enredada de muitos pecados e poucas compensações” (FAORO, 2001, p. 126). Isto é, elas dão corpo as escaladas sociais; e muitas delas são parasitas.

Do ponto de vista estrutural, Machado já maduro inova bastante e suas personagens passam por níveis e posições. De acordo com Segolin (1978, p. 50), valendo-se das proposições de Frateschi, há níveis de significação no romance, cujos sentidos transitam de herói a traidor, de vencedor a vencido, de covarde a corajoso. E é exatamente esse movimento que a pena machadiana faz com suas criaturas de papel, de Guiomar e Helena ao enxame de parasitas que sobrevoam Rubião. Ora, este é um amigo interesseiro para com o filósofo louco Quincas; ora, ele mesmo é o enlouquecido nas mãos de falsos amigos.

1.3 De Luciano a Machado, das “Aquarelas” ao Brasil

“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”

(MACHADO DE ASSIS)

O termo parasita, no grego antigo, como fez uso Luciano de Samósata, traz muitos significados. Custódio Magueijo (2012, p. 179-185), em introdução à tradução de *O Parasita*, levanta muitos sentidos do termo a partir do grego e do latim. O primeiro é o de “estar junto de”, “às custas de”; outro seria o “trigo” em seu estado natural ou alimentos sólidos. O estudo mostra a evolução de sentidos, já que, num primeiro momento, ser parasita era ser assistente de um sacerdote, depois pejorativamente é atribuído aos glutões e miseráveis, cujo pagamento dos jantares era feito por meio de elogios aos donos da casa. Essa forma grotesca é bastante explorada por Plauto e Terêncio na comédia. Para os romanos, parasita também equivalia a cliente.

Magueijo (2012, p. 180) explica a ideia luciânica de peixe parasita como uma espécie de galinha doméstica ou de capoeira ou galo capão ou mesmo o chamado peixe de viveiro, cuja alimentação é fornecida pelo dono da casa e, mais, se tratando do capão, dispensa a função de cantar. Isto é, esses animais “parasitas”, em termos luciânicos, seriam aqueles que vivem exclusivamente para serem engordados por seus donos, e, por sua vez, serão alimentos destes.

Quanto ao termo parasitismo, já existia antes de Luciano, mas parasítica parece ser uma invenção sua para aproximar o parasitismo da arte ou da profissão, conforme Magueijo (2012, p. 182). Esse neologismo se dá para que o parasitismo se coloque na discussão do valor formativo da Retórica e da Filosofia e se sobreponha como a arte mais excelsa. Tal ironia se funda para Simão convencer Tiquíades a colocar em prática o exercício do humor e da retórica, defendendo a tese mais fraca, como fez Aristófanes nas *Nuvens*, segundo Magueijo (2012, p. 184).

Todo o humor e defesa da parasítica por Simão chega à conclusão de que a arte mais importante é a de bem comer e de bem beber sem trabalho, às custas de outrem. É a arte da companhia, da amizade, do desprendimento, já que o parasita não tem bens ou empregados para aborrecê-lo. “Na verdade, não encontro nada nesta vida mais útil que o comer e o beber, sem os quais não é possível viver” (LUCIANO, 2012, p. 192).

O diálogo, de Luciano de Samósata, se inicia com a pergunta de Tiquíades a Simão sobre qual profissão este exercia. O parasita usa a definição de arte: “um sistema de preceitos exercidos em conjunto, e com uma certa finalidade útil à vida” (LUCIANO, 2012, p. 190) para colocar a parasítica nesse nível. Ao longo da conversa, recorre a muitas figuras históricas, literárias para elevar a prática, por exemplo, Platão e Odisseu.

A elevação do parasitismo de forma irônica é um meio para criticar a forma de vida que as pessoas, em geral, levam, sempre preocupadas com as ocupações, os bens,

seja para adquiri-los, seja para mantê-los. Nesse sentido, o parasita seria o mais bem-aventurado dos homens, pois “ao julgar que tudo está bem e convicto de que as coisas, se fossem diferentes, não seriam melhores do que aquilo que são, come e dorme com toda a segurança e tranquilidade, sem que nenhuma dessas questões o perturbe” (LUCIANO, 2012, p. 194-195).

Em suma, para o parasita todo dia é feriado, come bem sem se preocupar, não precisa de instrumento para exercer seu ofício, não há custo para ele, somente vantagem, não existem professores na parasítica e pode ser aplicada em qualquer lugar. No mais, é aplicação do conceito de amizade, já que ninguém leva o inimigo para jantares em sua casa. Por fim, a prosa se encerra com Tiquíades tornando-se discípulo de Simão, uma inversão, pois este dissera anteriormente que não havia mestres em sua arte.

Machado, estreante na imprensa, escreve para o jornal *O Espelho*, RJ, em 1859, e se mostra conhecedor do diálogo *O Parasita*. Corajoso e audacioso, se põe a dialogar com o sírio helenizado sobre tal tema, construindo suas “Aquarelas”, conjunto com cinco crônicas sobre tipos parasitários mais salientes em seu país. “Machado de Assis comumente retransmite o discurso de outro emissor, modificando-lhe o endereçamento primitivo; ao divergir do seu primitivo contexto fica-lhe assegurada uma função bivocal e, daí, irônica” (BRAYNER, 1979, p. 61-62). Isto é, mesmo jovem, nosso autor já costumava retransmitir o discurso de outro, alterando o destinatário, promovendo um discurso com quem o antecede e com o seu público leitor. Ferreira (2021) estuda essas crônicas em comparação com o diálogo do grego e conclui que os recursos são da tradição luciânica, mas os sentidos dizem respeito à sociedade brasileira. Logo, há o desvio do destinatário original do texto luciânico para uma discussão à brasileira. Por conseguinte, para operar com esses sentidos, vale-se do dialogismo e da paródia como recursos principais da tradição luciânica e traz ao seu lado as palavras do outro satirista.

O presente trabalho volta-se às “Aquarelas” como um tipo de poética para a temática, estabelecendo conceito e tipos, cuja hipótese é que esses são desenvolvidos por Assis ao longo das produções dos romances. Michel-Massa reconhece essas crônicas como “águas-fortes, quatro gravuras desenhadas pelo buril daquele que se apresentava como um ‘prosador novato’” (MASSA, 2009, p. 235). Nesse sentido, as palavras de Lúcia são assertivas para nosso autor: “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). Não só opina como pensa o parasitismo em cor local, na cultura brasileira e audaciosamente estabelece conceitos e tipos. Vejamos o conceito:

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).

Na segunda crônica, “O Parasita I”, o da mesa, o conceito de parasita é exposto: aquele que se enrosca para parecer ser algo que não é, para desfrutar das benesses de uma posição ou habilidade que não lhe pertence. Machado parte de uma comparação da sociedade com a natureza, cujos parasitas estão em toda parte sugando de algum corpo vegetal ou animal. Essa comparação do reino animal ao social estava em voga em sua época. Nessa mesma vertente de parasitas sociais tais quais parasitas biológicos, Manoel Bomfim, em *A América Latina* (2008), compreende 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 receptária dos parasitas colonizadores. Para ele, para superar esse mal é preciso esforço da inteligência e divisão do trabalho. Ao contrário de Bomfim, Machado não reivindica nenhum fim, apenas se coloca como prosador novato que registra a atuação desses tipos sociais. “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” (ASSIS, 1859, p. 1). Entretanto, o fato de eleger tal tema e a utilização da tradição luciânica, que se vale do humor e da filosofia para tecer críticas, mostram que o jovem sabia como elevar a discussão mascarando sua condição de moralista.

O cronista admite haver vários tipos de parasitas no oceano social e deixa claro que tratará dos principais. Destaca o parasita da mesa ou alimentar como o tipo mais vulgar.

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 (ASSIS, 1859, p. 3).

Ao evidenciar o parasita da mesa como o mais conhecido, Machado aponta para sua fonte: Luciano. É do diálogo do sucessor de Menipo que o brasileiro parte e amplia a discussão para os tipos em seu país: os fanqueiros literários, o parasita literário, o folhetinista e o empregado público aposentado. Todos esses se conectam por desenvolver funções ou ocupar espaços sociais sem possuir a habilidade para tal função, detendo apenas a aparência do saber. Além de todos se beneficiarem da velha política de favores, a nossa mediação nas relações pós-escravatura, em termos de Schwarz (2012).

As “Aquarelas” dão a ideia de gêneros principais ou síntese de algo. Intitular o conjunto de crônicas assim mostra que Assis estava iniciando a discussão da identidade brasileira a partir da categoria de parasita. Ferreira (2021) propõe que o título retoma também o próprio gênero crônica veiculado na imprensa, como um esboço do cotidiano tal qual a técnica de pintura aquarela, propondo ler cada crônica como uma das cores da paleta do parasitismo. Nelas, o autor conceitua a parasítica, elenca os tipos mais comuns e determina os maiores espaços de atuação: “há-os também em literatura, em política e na igreja” (ASSIS, 1859, p. 3). Então, “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” (*ibidem*, p. 12).

Ao longo dos textos, há descrição dos procedimentos comuns aos parasitas. A regra de ouro desse ofício é a boa aparência. Em “Os fanqueiros literários”, o autor retrata tal regra: “Ninguém se nega a um homem que lhe sobe as escadas convenientemente vestido, e discurso na ponta dos lábios” (ASSIS, 1859, p. 2). É preciso vestir-se bem e saber discursar, mas também ser cortês e cumprimentar os superiores. “Conhece-se o fanqueiro literário entre muitas cabeças pela extrema cortesia. É um tique” (*ibidem*, p. 2) e “cumprimentar para ele é um preceito eterno; e ei-lo que o faz à direita e à esquerda; e, coisa natural!” (*ibidem*, p. 2). Os fanqueiros circulam pelo meio literário na intenção de vender suas odes, cuja qualidade estética é baixíssima; contudo, a preocupação primordial desse tipo parasitário é com o retorno financeiro. Nesse sentido, diferenciam-se dos parasitas literários que almejam a glória de estar entre os escritores mais do que o dinheiro que se pode obter. “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” (*ibidem*, p. 3). Reitera-se que tal elegância é norma para todos os tipos aquarelados.

A segunda crônica apresenta o tipo mais famoso: o parasita alimentar. Do mesmo modo que os fanqueiros, o da mesa domina as regras de etiqueta, ainda que seja o tipo mais grotesco por ser comandado pelo estômago. “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). Além da boa aparência, discurso pronto, o parasita entende de gastronomia, de bons pratos. Com isso, enfatiza-se o tom de felicidade no exercício da parasítica, pois a única preocupação do sujeito é alimentar-se bem, ter boas amizades. Este encarna a filosofia luciânica de que o parasita seria a mais bem-aventurada das criaturas. “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).

Não basta chegar à casa de um amigo para almoçar ou jantar com ele, a atuação requer habilidade performática: “Ei-lo que entra, riso nos lábios, chapéu na mão, o vácuo no estômago” (ASSIS, 1859, p. 4). Logo, “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” (*ibidem*, p. 4). 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” (*ibidem*, p. 4). A performance constitui-se de mais uma regra básica: elogios aos anfitriões e a toda a elite social que se tenha acesso. As lisonjas abrem o canal fático e tudo se torna assunto, a última peça do teatro ou mesmo a clássica pergunta sobre a saúde do anfitrião. Toda a atuação se desenrola para atingir o objetivo: saciar o estômago.

Aquele que adentra as portas do outro é sempre um amigo ou, no mínimo, alguém próximo. Nesse sentido, o texto machadiano caminha na mesma direção de Luciano, enfatizando os vínculos que se estabelecem entre hóspede e dono da casa. O primeiro frequentemente alegra a vida do segundo, já que “À mesa não há ninguém mais atencioso; — e como um conviva alegre, aduba os guisados com punhados de sal mais ou menos saborosos” (ASSIS, 1859, p. 5). Outrossim, esse tipo parasitário é o mais próximo de uma condição de acessório para o anfitrião, visto que “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” (*ibidem*, p. 5). Ora, um meio para o hospedeiro vangloriar-se.

A crítica é mais branda para com o parasita alimentar. Machado evidencia uma certa simbiose, já que um faz companhia ao outro e comer junto de alguém traz o sentido de confraternizar. Cada um alimenta um tipo de fome. “É uma retribuição razoável — dar de comer ao espírito de quem dá de comer ao corpo” (ASSIS, 1859, p. 5). Esse abrandamento se deve à distinção estabelecida entre os parasitas: os do corpo e os do espírito e da consciência. “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” (*ibidem*, p. 5). Assim sendo, os primeiros são inofensivos para a sociedade, sugando de poucas pessoas, extraindo-lhes o alimento. Já os segundos não querem apenas uma vida ao bel-prazer, mas desejam os postos de comando, o enriquecimento, a espoliação de todo e qualquer recurso de outrem, e, por isso, são tão danosos à sociedade.

O parasita literário atua na imprensa, mesmo campo dos fanqueiros e dos folhetinistas. Ele se destaca pela vaidade que sobrepuja o interesse financeiro, “não se curva nem se torce; a vaidade é o seu espartilho” (ASSIS, 1859, p. 7). Caso não consiga espaço na imprensa, cria seu próprio jornal ou livro e costuma perambular pelos teatros fazendo declamações para ser visto e receber aplausos. “Os traços 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” (ASSIS, 1859, p.7). Assim, como os demais tipos, sua base é a aparência do saber, as boas maneiras para esconder a falta de talento.

Machado aproveita o ensejo da discussão sobre o parasita literário e discorre sobre três outros tipos: o da igreja, o da política e o da diplomacia. Para explicar o primeiro, tomou a Idade Média e a venda de indulgências como máxima da parasítica entre os religiosos. O parasita “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” (ASSIS, 1859, p. 7). Já na política, “Entra no parlamento com a fronte levantada, votado pela fraude, e escolhido pelo escândalo” (ASSIS, 1859, p. 8); ora, o parasita ingressa sem mérito ou escolha popular, mas pela corrupção e sistema de favores. Dessa forma, sua entrada e escalada ao poder não encontra objeções, seja na igreja, seja na política ou até mesmo na diplomacia. Nesta, segundo o cronista, “é mais fácil o ingresso ao parasita. Encarta-se aí em qualquer legação ou embaixada, e vai saltitar em Paris ou em Viena” (ASSIS, 1859, p. 8). Ao invés de representar o país, busca aparecer através dos trajes e da forja do saber.

O quarto tom das “Aquarelas” desenvolve-se sobre o empregado público aposentado. Ele “Representa o lado cômico das forças retroativas que equilibram os avanços da civilização nos povos” (ASSIS, 1859, p. 9). É o tipo mais conservador nas ideias e no comportamento, sempre é contra as reformas e toda forma de progresso. Assim como os demais tipos, é bastante vaidoso. “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). Em outros termos, preza pela boa aparência com ares de autoridade. Esse tipo parasitário que aparenta ser inofensivo ou não merecedor da alcunha de parasita, na verdade é um dos danosos à sociedade, dos da consciência, pois entrou no serviço público por meio de favores e, mesmo aposentado, permanece beneficiando-se. Ele consegue lograr êxito na atuação parasítica devido às bajulações aos políticos. Destarte, “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).

O último tipo abordado é o folhetinista, uma derivação do jornalista, é aquele que escreve folhetim, mas sem o talento para exercer a função. Machado critica-o também pela aclimatação de temas parisienses na imprensa brasileira, a falta de cor local. Essa falta de “cor local” é reclamada pelo jovem Assis não só nas “Aquarelas” como também no seu afamado ensaio “Instinto de Nacionalidade”, condenando a incorporação de elementos do país na narrativa de forma estereotipada ou mesmo panfletária. Astrojildo Pereira demarca essa preocupação do autor: “O problema da literatura como representação e interpretação da nacionalidade foi, com efeito, uma constante inalterável em toda a obra de Machado de Assis” (PEREIRA, 2008, p. 58). Essa constante o faz ser um conhecedor de idiomas e autores renomados, transformando todo saber literário em recurso para sua ficção brasileira. Ele conhecia tão bem o francês, tanto que poderia ser considerado até mesmo um autor bilíngue, no entendimento de Massa (2008, p. 54). A partir de 1870 é que passa a dominar o inglês, fazendo com que este ganhe corpo em sua biblioteca, de acordo com o biógrafo. A atividade intensa de tradutor faz da produção machadiana uma raridade, pelo empenho duplo em traduzir grandes obras e fazer literatura diariamente, como aponta Massa (2008, p. 80). Machado também foi um folhetinista, segundo Miguel-Pereira (1936), Fonseca (1974) e Massa (2008). Em 1859, o moço do Cosme Velho era revisor e folhetinista ativo em *O Espelho*, *Marmota* e *Correio Mercantil*.

Por tamanha dedicação em seu ofício, Assis enfoca em seu oposto, no parasita folhetinista, aquele que seria “a fusão admirável do útil e do fútil, o parto curioso e singular do sério, consorciado com o frívolo” (ASSIS, 1859, p. 11). Este gasta suas horas em fazer cópias dos temas estrangeiros, não aprofunda em nada e detêm-se a miudezas.

“Passam-se séculos nas horas que o folhetinista gasta à mesa a construir a sua obra” (*ibidem*, p. 11). Mais “quando, à falta de assunto se une aquela morbidez moral, que se pode definir por um amor ao *far niente*, então é um suplício” (*ibidem*, p. 11). Ou seja, seu ofício é escrever, mas o folhetinista sofre, vê-se em apuros para executar tal atividade. Contudo não larga a mão de estar na imprensa, de parasitá-la, porque através dela consegue movimentar-se em todas as esferas sociais, sobretudo, na política, como descreve a crônica: “Todo o mundo lhe pertence; até mesmo a política” (*ibidem*, p. 11). O aquarelado envereda por todos os ramos sociais, já que tudo parece caber no folhetim. Logo, trata-se de mais um dos parasitas da consciência pelo interesse no espaço político.

As “Aquarelas” são o princípio da reflexão machadiana sobre o parasitismo. Um princípio bem fundamentado com conceito e distinção dos dois tipos básicos: parasitas do corpo e parasitas do espírito e da consciência. “Foi o campo da crônica jornalística que forneceu a Machado de Assis o desembaraço preparatório para as experiências de um novo enunciado romanesco” (BRAYNER, 1979, p. 55). Em consonância com Brayner, compreendemos que é da experiência de escrever semanalmente para a imprensa que Machado reelabora técnicas e temas para a empreitada romanesca. A autora considera a crônica um verdadeiro laboratório ficcional para Assis. Em seu dizer: “A crônica serve-lhe para o teste de um verdadeiro arsenal poético, de que lança mão com a eficiência consumada de bom conhecedor dos efeitos da retórica sobre o interesse do leitor” (BRAYNER, 1979, p. 63). E a partir desse arsenal poético, o autor evidencia que mostrará outros tipos parasitários em sua pena: “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).

O desejo de debruçar-se sobre a temática leva o autor a introjetar personagens parasitas em seus romances, sejam protagonistas, sejam secundárias. Esse elemento narrativo dá corpo às “Aquarelas”, cria novas categorias dentro dos principais tipos e mostra que não há fronteiras intransponíveis para os parasitas. Com isso, um questionamento se impõe diante da persistência do tema na pena machadiana: de que maneira o autor manipula a realidade para construir a ficção? Indagando-se, de forma geral, sobre realidade e ficção, Candido assevera: “o essencial é sempre inventado” (CANDIDO, 2014, p. 67), e conclui “o princípio que rege o aproveitamento do real é a *modificação*, seja por acréscimo, seja por deformação de pequenas sementes sugestivas” (*ibidem*, p. 67). Se o essencial é inventado e a realidade é modificada ou deformada para

nos fazer vê-la e entendê-la melhor, faz-se necessário olhar o parasitismo nas fronteiras da identidade brasileira, comecemos pelos primórdios.

Quando os portugueses chegaram ao Brasil, perceberam as riquezas naturais com todas as possibilidades de exploração; logo, fizeram a propaganda de lugar abençoado e de povo selvagem, que só necessitava de Portugal para ser bom cristão e dar toda a sua riqueza à Coroa. Embora tenham explorado as novas terras, o colonizador não tinha condições para geri-las devido à sua população pouco numerosa, as invasões ultramarinas na África e na Ásia e a imensidão territorial do Brasil, de acordo com Prado Jr. (2012, p. 13).

Em Gândavo (1575), em sua *História da Província de Santa Cruz*, há não só o registro dessa impressão e dos massacres às populações indígenas, como o convite aos pobres portugueses para virem às Terras de Santa Cruz. Por sinal, o nome não deveria ser mudado para Brasil, pois o anterior cristanizava a região, sobretudo funcionava como justificativa de fé e não pura barbárie. Esse mito acompanha o Brasil desde a colonização e fundamenta a identidade nacional pelo crivo da fé e do orgulho, como mostra Marilena Chauí (2000). Assim sendo, construiu-se uma ideia de povo cristão, cujas riquezas naturais são indícios da benção de Deus, o que torna o país um paraíso tropical. Como em todo mito, a explicação da realidade apresenta-se deturpada. E essa deturpação é uma trava, que inebria as pessoas do autoritarismo brasileiro. Do mito fundador de “povo abençoado por Deus e bonito por natureza”, o poder político engendra um semióforo-matriz para permanecer construindo mitos que impedem de encarar a realidade como é. A ideia de nação surge então como esse semióforo e a invenção do patriotismo triunfa com o verde-amarelismo (criação da classe dominante num país essencialmente agrário), o que funciona como elemento unificador de classes e passe para o faz de conta de democracia racial.

Na verdade, somos um país mestiço que fecha os olhos ao racismo e enseja o embranquecimento. Os negros são sempre vistos sob o olhar paternalista do branco, naquele trânsito casa-grande e senzala. Com isso, a escravização, atividade brutal de despojar a condição de sujeitos sociais e políticos de outrem, permanece em alta, apresentando-se com nova fisionomia nas relações sociais e trabalhistas no país. Se somos uma democracia racial, não há espaço para relações não amistosas entre classes, raças e gêneros. A democracia racial não passa de mais uma ideia fora do lugar, tomando de empréstimo a expressão de Schwarz (2012). É a fundamentação de um falso impasse entre

o escravismo e o liberalismo, cujo paradoxo faz sustentar-se um ao outro, como observa Bosi (2010).

A sociedade brasileira constituiu-se em primeiro plano de latifundiário, escravizado e homem livre. O escravizado era uma propriedade, por isso poderia ser vendido, mas não despedido. “O trabalhador livre, nesse ponto, dá mais liberdade a seu patrão, além de imobilizar menos capital” (SCHWARZ, 2012, p. 14). A condição de homens livres não é tão livre assim, já que não são “Nem proprietários nem proletários, seu acesso à vida social e a seus bens depende materialmente do *favor*, indireto ou direto, de um grande” (SCHWARZ, 2012, p. 16, grifo do autor). Esse favor se manifesta na inserção em cargos públicos, nos serviços e no convívio familiar. Como a facilidade de acesso à terra se dá para os grupos privilegiados, os grandes detentores do capital, aquele que está à margem na condição de homem livre tende a ser incorporado a grupos rurais autossuficientes. Assim, “A constituição deste agregado como categoria social se completa quando também se conclui a ocupação da terra na forma de grande propriedade privada e se expande a agricultura comercial baseada no trabalho escravo” (FRANCO, 1997, p. 98).

Ademais, muitos aspectos na relação trabalho e sociedade se devem ao fenômeno escravidão-abolição. Este se deu com uma súbita equiparação legal entre negros e brancos em 1888, o que não destruiu os valores e os comportamentos elaborados no período colonial, deixando a população negra em permanente dependência econômica. A sociedade brasileira tem em si parte da espoliação colonial e da desumanização à qual foram submetidos os africanos. Desconsidera-se a sua força de trabalho exclusiva nos primórdios da colônia e mola propulsora na economia do país. Foram os escravizados que trabalharam nos canaviais, nas minas de ouro, nas fazendas, nas cidades, nas plantações, nas matas, nas mercadorias, nos transportes e tornaram-se figura familiar na paisagem colonial.

O estudo de Costa (2010, p. 15) sobre a transição da senzala à colônia mostra que a organização social se deu em vias de espoliação, não de cooperação. A cultura de deixar o trabalho para outrem vem desde a formação do Brasil. D. João III só se interessou pelas Terras de Santa Cruz após a descoberta de ouro no Peru e de prata na Argentina; a fim de levar as riquezas daqui e da redondeza, teve a ideia de mandar para o Brasil “tudo quanto havia de malandro e vagabundo no Reino” (ROMERO, 1967, p. 104). Nas palavras do estudioso:

Sob o pretexto de clima quente, o português evitava todo trabalho pesado. Acostumado, havia um século, a não trabalhar em Portugal, onde comia pela mão do escravo africano, o colono, que para o Brasil já vinha de má vontade, tornava-se aqui ainda mais indolente do que na sua pátria, onde não havia estímulo para qualquer atividade normal, rotineira, prática, honesta em suma. Vivia no ócio. (ROMERO, 1967, p. 106)

Esse cenário do não trabalho reverbera na necessidade de Portugal ter que importar o próprio pão no momento em que dominava África, Ásia e América. O Brasil se tornava o receptáculo dos colonos não benquistos em sua terra, vindos com o intuito de enriquecer sem esforço. O parasitismo pode ser visto em larga escala, pela atuação de Portugal ao recolher tributos de todas as atividades, valer-se de bens e heranças, de credores e firmar-se como intermediário necessário a todo e qualquer negócio do Brasil. Em termos de Prado Jr. (2012, p. 35): “na segunda metade do século XVII, os rigores da política de restrições se acentuam de forma sensível, e assumem o seu pleno caráter de parasitismo colonial”. Também pode se ver o parasitismo na atuação dos colonos. Romero (1967, p. 107) enfatiza: “O colono, este não trabalhava. A primeira coisa que fazia, ao chegar ao país, era adquirir escravos que trabalhassem por ele, e mal chegava aqui já pensava na volta”. Como herança disso se tem a ideia de que trabalho é coisa para negro, para escravizado e como essas pessoas estavam submetidas à desumanização do colonialismo, infere-se que trabalho é coisa degradante. Os negros libertos viam o trabalho como obrigação penosa, cativo, tortura, e a liberdade era o sinônimo de inexistência de obrigações. Costa enfatiza o prejuízo da colonização para a mentalidade cultural do país:

A escravidão ultrajava a ideia de trabalho, e, o que é ainda mais grave, degradava as relações entre os homens. Num regime escravista, o respeito mútuo necessário à verdadeira coesão social não existe. A lei consagra as distinções sociais, legitima-as e, quando excepcionalmente procura garantir a classe oprimida, torna-se letra morta, ineficaz, burlada pelos interesses dominantes (COSTA, 2010, p. 15).

Sabe-se que esse é um dos enormes prejuízos causados por tal regime; a degradação se dá nas relações familiares, no intercâmbio sexual, no sadomasoquismo, na condenação à ignorância e à miséria a que foram sujeitas as populações negras (COSTA, 2010). Nas palavras da historiadora: “A escravidão marcou os destinos da nossa sociedade. Seus traços ficaram indelévels na herança que nos legaram a cultura negra e as condições sociais nascidas do regime da escravidão” (COSTA, 2010, p. 13).

Pensar a escravidão é pensar o passado-presente brasileiro, na tentativa de entender de onde vem e como se manifesta o parasitismo em nossa cultura, já que o fenômeno é humano, mas adquire contornos locais. Como já dissemos, a abolição se dá subitamente por uma lei sem oferecer amparo aos ex-escravizados. Anterior à lei de 1888, o movimento expansivo do café recrudescer a escravidão, e é a Inglaterra que condiciona o reconhecimento da Independência do Brasil à cessação do tráfico. No tratado de 23 de novembro de 1826 entre Inglaterra e Império, o limite para o tráfico é de até março de 1830. No entanto, somente a partir de 7 de novembro de 1831 há imposições aos traficantes de escravizados e a partir de então consideram-se livres os negros que entrassem no país. Entretanto, as fazendas de café multiplicavam-se e a lei permanecia letra morta. Nos termos de Costa: “A sociedade pactuou com a manutenção do tráfico e da senzala, a fraude acobertava-se. Foi necessário ainda esperar mais de meio século para que o regime da escravidão fosse extinto no Brasil” (COSTA, 2010, p. 21).

A escravidão foi a base para a acumulação primitiva e mercantil do capital e da formação do Estado moderno na Europa ocidental (séculos XV e XIX). Bosi (2010, p. 400) sugere que a ideologia excludente não foi um disparatado do liberalismo europeu no Brasil, mas um acoplado de medidas econômicas que regeram todo o Ocidente atlântico, por isso liberalismo e escravidão davam as mãos, isto é, fazia parte dessa formação do Estado moderno europeu. Contudo, com o acúmulo capitalista, a revolução nos meios de transporte, no sistema produção fazem com que os antigos meios de exploração caiam por terra, segundo Costa (2010, p. 29); por essa razão a abolição acontece. Outrossim, Carvalho (1990, p. 23) destaca a junção feita pelo império brasileiro cuja combinação se dava pela importação do modelo estrangeiro de partidos nacionais, eleições e imprensa livre, numa sociedade escravocrata. Ele sublinha o desgaste do governo imperial com os ex-proprietários de escravizados que não se conformavam com a abolição sem indenização. Em termos de Vioti Costa: “legitimada por um ato do parlamento, ratificada pelas classes dominantes, a abolição libertou os brancos do fardo da escravidão, abandonando os ex-escravos à sua própria sorte” (2010, p. 58). Com isso, ratificamos as palavras de Carvalho ao dizer: “O problema social da escravidão, o problema da incorporação dos ex-escravos à vida nacional e, mais ainda, à própria identidade da nação, não foi resolvido e mal começava a ser enfrentado” (1990, p. 23-24). Assim, o Brasil fica marcado por uma força de trabalho forçada e desumanizadora e por uma parcela que se beneficia da produção de outrem.

De fato, houve uma resolução do trabalho assalariado, já que o obstáculo à escravização se dava por parte da matriz internacional, a Inglaterra, o que despertava a hostilidade dos senhores do café, do engenho e de todos os “agenciadores da força de trabalho”, em termos de Bosi (p. 210). Para o estudioso, o liberalismo no Brasil dava-se de forma seletiva e parcial, filtrando os significados compatíveis com a liberdade intraoligárquica e descartava as exigências do liberalismo europeu que não se afinassem com a nova nação. Tanto o Partido Liberal quanto o Republicano, que se mostravam “vanguardistas”, possuíam resistências conservadoras e escravistas. Após 1888, restara aos recém-libertos: “– a velha condição de agregado; – ou a queda no lumpen, que já crescia como sombra do proletariado branco de origem europeia; – ou as franjas da economia de subsistência” (BOSI, 1992, p. 266).

Com a abolição, o surgimento de parcerias, a substituição de colonos por locação de serviços, a utilização de mão de obra nacional não era benquista pelos fazendeiros. Eles “consideravam o trabalhador livre nacional pouco produtivo e arredio ao trabalho” (COSTA, 2010, p. 167). Costa recupera alguns desses debates que até mesmo antecederam a independência. Como, por exemplo, discussões na Assembleia Legislativa Provincial em 1855, cujo pensamento era de que os homens livres preferiam pescar e caçar a ser um roceiro, a receber dez ou até dezesseis mil-réis para plantar um alqueire de milho (COSTA, 2010, p. 167). Fazendeiros de Minas, São Paulo, Rio de Janeiro clamavam contra a ociosidade da população livre que vivia na vadiagem. Segundo excerto:

Um grande número de indivíduos vivia, por motivos eleitorais, sob a proteção das classes dominantes: pescavam, plantavam alguns pés de mandioca e contribuía com seu voto para o prestígio político do fazendeiro ao qual estavam agregados. Quando, por acaso, a autoridade procurava indagar quais os seus meios de vida, a resposta não tardava: ‘vive de suas agências’ (COSTA, 2010, p. 168, grifo da autora).

A estudiosa marca que esse pensamento era de parte dos representantes da lavoura no Congresso Agrícola de 1878, cujas explicações repousavam na falta de educação do povo, na mentalidade e na preguiça, vista como uma vocação nacional (COSTA, 2010). No entanto, conforme a crítica de Costa (2010), eles desconsideravam que havia uma população à margem das grandes correntes econômicas, não incorporada à exportação, condenada à economia de subsistência e raramente com a posse da terra. A historiadora reitera que “Para essa população livre, trabalhar na fazenda, na situação de camarada, era o mesmo que aceitar sua redução à condição de escravo” (COSTA, 2010, p. 168). A

autora enfatiza que a condição do imigrante não é privilegiada ou tão diferente assim dos livres, pois deveria dedicar-se à cultura de subsistência ou trabalhar nas fazendas como agregado ou colono (COSTA, 2010, p. 506).

O pouco trabalho livre existente não tinha condições de concorrer com a mão de obra escravizada nem com os grandes domínios rurais (PRADO JR., 2012). Os pequenos produtores agrícolas não tinham espaço para escoar seus produtos. Franco (1997) mostra que há uma organização social para a manutenção dos agregados, uma organização tão firme que parece mais uma relação trabalhista. Com a liquidação final do sistema escravista, ocorre o processo de divisão do trabalho, as migrações internas do Nordeste para São Paulo e a entrada de levas de imigrantes, segundo Boris Fausto (2016). Entretanto, o sistema mercantil se expande sem transformar a população livre em mão de obra, fazendo com que parte dela seja agregada.

As reuniões cooperativas de homens livres constituem agregados específicos, absolutamente incomparáveis com os grupos organizados para a produção mercantil, baseados no trabalho escravo, não havendo possibilidade de ocorrer um intercâmbio significativo das formas de controle inerentes a uns e outros. A coordenação das atividades nas associações de homens livres foi engendrada, com toda a pureza, a partir das condições de existência que lhes eram peculiares, refletindo plenamente a sua instabilidade e os seus frágeis liames. Muito ao contrário, na área das famílias pobres determinou-se a possibilidade de transferência de formas de controle elaboradas exteriormente, aparecendo elas, por isto mesmo, algo mais regulamentadas que o setor do trabalho (FRANCO, 1997, p. 46).

Nessa esteira, os agregados “São estes os indivíduos – em geral escravos libertos ou mestiços espúrios – que vivem nos grandes domínios prestando aos senhores toda sorte de serviços: guardas da propriedade, mensageiros” (PRADO JR., 2012, p. 28). Em suma, estão à disposição da família, não são empregados com salário, possuem condições precárias. Dividindo a sociedade em proprietários abastados e massa de trabalhadores do campo, escravizados e semilivres (PRADO JR., 2012). Em linhas gerais, a massa encontra-se na mesma posição:

Trabalhadores escravos ou pseudolivres, proprietários de pequenas glebas mais ou menos dependentes, ou simples rendeiros, todos em linhas gerais se equivalem. Vivam do seu salário, diretamente de suas produções ou do sustento que lhes concede o senhor, suas condições materiais de vida, sua classificação social é praticamente a mesma (PRADO JR., 2012, p. 29).

A colonização não fez das Terras de Santa Cruz uma colônia de povoamento, mas de exploração. O primeiro núcleo de colonização ocorreu 32 anos depois do “descobrimento”, em São Vicente, devido às visitas dos normandos. “Não fora isso, o Brasil ainda teria sido por muito tempo estação de aguada e refresco, mero ponto de parada para o reabastecimento de caravelas e bergantins em trânsito para a Índia” (ROMERO, 1967, p. 102). De estação da aguada, o Brasil segue para a exploração, e depois para a mercantilização por transferência de setores internacionais. Como discute Costa (2010, 18), a invasão dos novos mercados pelos produtos ingleses torna impossível o desenvolvimento industrial nas nações recentemente emancipadas, um reforço ao caráter colonial da economia. Por isso, o semióforo nação verde-amarela instaurado no Brasil torna-se um mecanismo ensurdecidor das mazelas sociais e a pulsão do setor agrário-exportador, que não perde sua força social e política a nível nacional (CHAUÍ, 2000). No entanto, em âmbito de nações estrangeiras, o Brasil permanece na zona de economia colonizada, sem despontar como potência. Com o surgimento da classe operária, a tese da democracia racial e a imagem de país mestiço passa a dividir o povo: de um lado, o bandeirante ou o sertanista; de outro, os pobres, os trabalhadores. A divisão de classes faz com que a população sofra na pele as desigualdades sociais, e para entreter o operariado é preciso construir mitos, eleger caricaturas, levantar bobos. Chauí (2000) marca bem o trabalho do Departamento de Estado norte-americano na promoção “da amizade entre os povos americanos” durante a Segunda Guerra Mundial, cujo empenho resultou na transformação de Carmem Miranda em uma embaixadora dessa ideologia. É curioso como as classes dominantes necessitam de figuras de derrisão para apaziguar os ânimos sociais e para mostrar-se benéficas diante dos explorados. Por isso, os bobos da corte sempre foram necessários para divertir o rei e os súditos, para lhe dizer verdades as quais ninguém mais poderia trazer à tona senão pelo riso. É dessa necessidade de acoplar o apartado social para junto dos poderosos que os parasitas se valem. Não são risonhos como os bobos, nem caricatos como a personagem Carmem Miranda, mas se elevam dos demais pela mistura entre o tom grave e bajulador, sobretudo pelo domínio das etiquetas sociais, funcionando como um pombo correio entre as elites, transitando entre diversos setores sociais.

É preciso distinguir o parasita do malandro. O malandro brasileiro é diferente do modelo espanhol, o pícaro, que nasce ingênuo, mas a vida o faz perder os valores morais. De acordo com Candido (1970), o nosso modelo literário de malandro está no romance *Memórias de um sargento de milícias*, cuja base é a comicidade popularesca e os fins são

documentais para registrar o Brasil joanino. DaMatta (1997) considera três tipos sociais: o malandro, o líder de paradas militares e o renunciador. O primeiro é visto em Pedro Malasartes, o segundo no Caxias e o último em Antônio Conselheiro. Um quer levar vantagem em tudo, o outro, luta pela manutenção da ordem, e o Conselheiro busca um universo alternativo. O que mais se aproximaria do parasita seria o malandro por recusar vender sua força de trabalho. No entanto, este anseia por justiça social, usa da zombaria e esperteza para vingar-se das discrepâncias sociais, realiza pequenas desonestidades cotidianas, mas, sobretudo, está totalmente à margem da sociedade. Esta seria a grande diferença do parasita, pois este tipo busca se entrosar na mais alta esfera social, não quer justiça alguma, já que é à luz das disparidades que circula.

Outra grande diferença entre o parasita e o malandro são as vestimentas. O bandoleiro usa camisa listrada, anel com efígie de São Jorge, sapatos de cores diferentes, o que reflete a crença num santo. Essa mistura de cores mostra seu caráter dual, bom e mau. Ele se opõe ao sistema pela impossibilidade de vencê-lo, segundo DaMatta (1997, p. 276). Ao contrário disso, o parasita usa terno, possui linguagem adequada e cheia de bajulações, visita os políticos e ministros com total domínio das etiquetas sociais, seja pelo paladar refinado, seja pela última peça de teatro.

Fora das dicotomias entre o malandro e o parasita, há quem diga que essa condição parasitária pode ser compreendida a partir da classe. Para Chauí (2000), a classe média brasileira torna-se alienada e parasitária, na medida em que vive às custas da classe trabalhadora, não se reconhece como parte dela, e, por essa razão, aliena-se com os dominantes como se fosse um deles. Para nós, interessa não a visão de classe parasita, mas do parasita enquanto personagem machadiano, o qual é uma ficcionalização do sujeito social parasitário, que pode vir das classes subalternas ou da elite. O primeiro, sem sombra de dúvidas, é um recurso para encurtar as distâncias entre polos sociais numa sociedade desigual e autoritária como a brasileira, na qual vingam o parasita que pensa “explorar para não ser explorado”, enquanto proporciona diversão e companhia as elites. Nesse sentido, este primeiro estaria mais próximo dos parasitas do corpo, os que querem comer bem às custas alheias, um bom exemplo disso é o agregado José Dias. O segundo tipo, o parasita do espírito ou da consciência, aquele que não produz nada, não desenvolve outras habilidades que não as da parasítica, mas deseja ocupar postos de comando, é o mais prejudicial; Brás Cubas, o casal Palha e Camacho são ótimos exemplos desse tipo. Estes, em geral, são homens que estão mais próximos da elite ou buscam fios históricos para criar vínculo familiar, como faz o pai de Brás ficcionalizando sua árvore genealógica.

Nossa hipótese é que quanto mais próximo for da elite, mais se expandirá o parasita, quando sem esse espaço ficará apenas com os jantares e alguns charutos do anfitrião.

Manoel Bomfim (2008) analisa a raiz desse fenômeno e compreende se tratar de um atraso nas sociedades latino-americanas, que sofreram a espoliação do colonialismo, ficando com a herança do modelo parasítico, no qual uma parte da sociedade não compreende a importância da divisão do trabalho e parasita a outros. Já Bauman lê o parasitismo como uma forma de governo: “o capitalismo é um sistema *parasitário*. Como todos os parasitas, pode prosperar durante certo período, desde que encontre um organismo ainda não explorado que lhe forneça alimento” (BAUMAN, 2010, p. 7-8, grifo do autor). Mais, “não pode fazer isso sem prejudicar o hospedeiro, destruindo assim, cedo ou tarde, as condições de sua prosperidade ou mesmo de sua sobrevivência” (*ibidem*, p. 9). O filósofo chega a essa conclusão baseado no estudo de Rosa Luxemburgo, que considera a acumulação capitalista dependente da exploração de “novas terras virgens”, de novos meios para explorar, pois somente a cadeia conquistada não é suficiente para manter o nicho econômico. O parasitismo pode ser lido em larga escala numa perspectiva econômica, como faz Bauman, ou circunscrito à colonização na América Latina, como faz Bomfim.

Nosso estudo não descarta as diversas possibilidades, mas se alinha mais propriamente com o entendimento de que o parasitismo é um lastro da colonização na identidade brasileira. Como justifica Holanda (1995), o espírito do colonizador é o de aventureiro, na busca pela espoliação e não pelo trabalho. Em seu dizer: “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). Assim sendo, nossa cultura incorporou o espírito aventureiro e a não valorização do trabalho, a sobreposição do ócio de uns sobre o trabalho doutros. Nossa hipótese é a de que se trata de uma herança colonial introjetada em nossa cultura ao ponto de atravessar classes, poder aquisitivo, formação acadêmica; e, por isso, por todo lado se pode achar um parasita.

Ao comparar a interpretação de Holanda a de Octavio Paz, Santiago (2006) conclui que a América Latina é terra duplamente colonizada cujas direções ao povo são de duas ordens: miséria da massa e riqueza da minoria. Nesse ínterim, surge o *pachuco*, concidadão americanizado, imigrante, malandro, dândi e conquistador (SANTIAGO, 2006, p. 21). Essa espécie de malandro é um europeu desterrado, intruso nos Estados Unidos, vítima do racismo. O *pachuco*, assim como o parasita, não perde a oportunidade

de estar em território alheio, mas o primeiro pratica um parasitismo de revanche, isto é, a volta às terras do colonizador. Por fim, Santiago pondera sobre o que seria o latino-americano: “só o é na experiência dos polos da hierarquia social. O barão – navegante, fundador e civilizador. O *pachuco* – deserddado, migrante e pária” (SANTIAGO, 2006, p. 30). E é por esse estreito das hierarquias sociais que o parasitismo se instala, técnicas do colonizador praticadas por qualquer um, seja pelo sujeito do mais alto escalão, seja pelo de mais baixa classe.

Após a colonização, já não é apenas um parasitismo entre colonizador e colonizado, mas entre os próprios colonizados e em diferentes camadas sociais. Por fim, “Na sociedade parasitária e indolente, que era a dos homens livres do Brasil de então, haveria muito disto, graças à brutalidade do trabalho escravo” (CANDIDO, 1970, p. 88). Essa reflexão de Candido a partir de *Memórias de um sargento de milícias* põe em evidência a existência de uma casta parasitária na ex-colônia portuguesa que vive do trabalho de outrem.

A obra de Machado parece caminhar nessa direção, já que seus personagens parasitas provêm de diversas camadas sociais e uns parasitam os outros; *Quincas Borba* é o registro dessa sobreposição de tipos. Nossa hipótese é que seja uma marca da colonização, o aprendizado do não trabalho, do usufruto dos bens alheios e o controle do que é de outrem. Por se tratar de uma marca cultural aprendida, repercute em todas as camadas sociais, entre uma e outra e dentro da mesma camada, como um comportamento de determinados sujeitos. A classe seria então a esfera que limita a atuação do parasita; quanto mais próximo dos poderosos, mais expansão terá, transitando da mesa aos salões da literatura, da igreja, da política, da diplomacia, da imprensa e do serviço público. Brás põe isso em prática com a inventiva de seu pai para casá-lo com Virgília e depois aproximando-se de Lobo Neves para ser seu secretário num ministério. No mais, quanto mais próximo da função de empregado, o parasita ficará restrito ao domínio doméstico, é o que acontece com José Dias, o agregado, o qual é a caricatura máxima do favor. Em termos de Schwarz: “O favor é, portanto, o mecanismo através do qual se reproduz uma das grandes classes da sociedade, envolvendo também outra, a dos que têm” (SCHWARZ, 2012, p. 16). Assim sendo, é por meio do favor que os parasitas logram sucesso, o substituto da escravização, pois ele mantém a subserviência de uns a outros. Como sintetiza Ferreira (2021, p. 89): “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”.

De Viana a Aires, do primeiro ao último romance esbarramos em personagens espertalhões que se valem das boas maneiras para conseguir benesses com apenas o esforço da bajulação. Esses aplicam plenamente a ideia de *cordialidade* do povo brasileiro, cunhado por Holanda e explicitado por Santiago como uma confraternização entre fidalgos e plebeus na democracia brasileira (SANTIAGO, 2006, p. 242). A cordialidade garante a infixidez e a celebração entre classes, ainda que diante de interesses completamente opostos. Se compararmos o parasita e o malandro, perceberemos que o primeiro consegue transitar entre as classes e obter êxito através da cordialidade, coisa que falta ao segundo, pois não domina as etiquetas e as lisonjas sociais. Esse comportamento é parte do “ajustamento entre proprietário e morador baseou-se em uma afirmada cordialidade. Esta era a condição para que o agregado fosse acolhido” (FRANCO, 1997, p. 100). Isso em casos de parasitas agregados que precisam ser cordiais para manutenção da vida na família. Contudo, a cordialidade é marca desse tipo social, mesmo quando não partilha o mesmo teto que o anfitrião. A cordialidade abre as portas ao favor, “*a nossa mediação quase universal* – e sendo mais simpático do que o nexo escravista, a outra relação que a colônia nos legara” (SCHWARZ, 2012, p. 16-17, grifos do autor). Por conseguinte, ambos garantem ao parasita um fim bem diferente do que recebeu Dona Plácida (em *Memórias Póstumas*) ou Cândido Neves (em *Pai contra mãe*), porque até José Dias, parasita agregado, recebe um funeral digno.

Seja Viana, em *Ressureição*, seja Dias, em *Dom Casmurro*, o parasita da mesa evoca a organização da sociedade colonial: a oligarquia poderosa, os mercadores, os funcionários da Coroa, os artesãos, os agregados e a grande população de escravizados. A condição de vida de Viana, quase agregado, e de Dias, totalmente dependente da família Santiago, é de sujeição ao autoritarismo e as arbitrariedades que atravessam da senzala à colônia. A população de homens livres era “diminuta e, com exceção de uma minoria, vivia à margem da economia exportadora. Vegetava em choças miseráveis, vestia-se pobremente, alimentava-se mal. Sem recursos, ignorante e atrasada, tinha poucas ambições e escassas possibilidades” (COSTA, 2010, p. 505). Essa ala de nossa sociedade aprendeu que os trabalhos manuais são coisas para escravizados e, renegando a essa condição, submetem-se a serem parasitinhas, serviçais das famílias endinheiradas como a de Félix e a de Bento.

Em suma, Machado se mostra um enxadrista, como considera Rocha (2013), jogando com suas personagens. É da experiência na imprensa semanal que o cronista recolhe o interesse “particularmente pela apreensão do fato cotidiano, desimportante

enquanto ação, mas explorado em seu conteúdo pitoresco, humano e urbano das relações sociais do Rio de Janeiro do final do século, reinterpreta-os com um tempero de *humour*” (BRAYNER, 1979, p. 56). Por conseguinte, o cotidiano e o humor não se restringem à esfera jornalística, mas desembocam nas experiências maduras do autor, mostrando que os parasitas não param nas “Aquarelas”, mas são peças-chave para seu tabuleiro literário. Isso mostra que “O autor que escreve tem por interlocutor o próprio texto, que procede a uma constante releitura enquanto é escrito. Assimilando e transformando em seus romances e contos toda uma cultura anterior literária” (BRAYNER, 1979, p. 53). Por isso, consideramos que as “Aquarelas” são a âncora para sustentar o desenrolar das personagens parasitas nos romances, cujos movimentos e atuação redundam em expansão e melhor compreensão da temática, culminando no xeque-mate: *Quincas Borba*.

2. À roda do parasitismo

Neste capítulo apresentaremos panoramicamente a temática do parasitismo nos romances de Machado. Aplicaremos a distinção dos parasitas feita pelo autor: os do corpo ou da mesa e os do espírito e da consciência. Assim, classificaremos os principais parasitas encontrados nas narrativas. Trataremos inicialmente dos ecos da temática que aparecem no romance *Helena* e seguiremos com os parasitas propriamente.

2.1 Ecos

2.1.1 Helena, herdeira de um destino parasitário

Na advertência da nova edição, Machado alerta ao leitor a respeito do tom romanesco de *Helena*, o que, segundo o autor, se deve ao “eco de mocidade” e à “fé ingênua”, mas, como diz o próprio Machado, “cada obra pertence ao seu tempo” (ASSIS, 2015, p. 380). Portanto, devemos lê-la em sintonia com a época dos românticos. De fato, interessa-nos o destino parasitário que recai sobre a protagonista.

Helena apresenta duas características marcantes da tradição luciânica: o ponto de vista distanciado do Katáskopos e a consciência de ficcionalidade. A história é contada por um narrador observador que nos revela cada passo da trama e se mostra bastante consciente de seu papel ficcional. Como se pode ver no excerto: “Eugênia desfiou uma historiazinha de toucador, que omito em suas particularidades por não interessar ao nosso caso” (ASSIS, 2015, p. 395). Sua omissão revela a seleção de fatos e a elaboração caprichosa.

A história de Helena é uma versão paternalista, uma ilustração da cooptação burguesa, como mostra Schwarz (2012, p. 117): “Deixado a si mesmo, o jogo da cooptação e dos interesses burgueses dá resultados degradantes”. Isto é, Helena é símbolo cristão de resignação e submissão diante da condição parasitária de usurpadora, opera na defensiva, sem interesse deflagrado como faz Guiomar, heroína do romance anterior. Embora sejam romances diferentes, o substrato é igual: “liga-se ao individualismo moderno, que a circulação do Capital produzia e o romance europeu divulgava, que não podíamos adotar nem desconhecer” (SCHWARZ, 2012, p. 129). Ou seja, na visão de Schwarz, é a incongruência do capitalismo em terras brasileiras, sem firmeza, sob circulação escravista e importando as questões do romance europeu, mais uma vez, as

ideias estão fora do lugar. Mas também é o lastro do parasitismo que se firma a cada romance machadiano, seja pelas personagens, seja pelo destino que recai sobre Helena.

O romance desperta a atenção de quem lê já nas primeiras páginas com a morte do conselheiro Vale e o desenrolar do misterioso testamento, cujo beneplácito repousará no reconhecimento de Helena como filha. A família de Vale não sabe quem ela é, de onde vem, nem como surgiu essa paternidade. Do outro lado da narrativa, o leitor não sabe se se trata de uma personagem boa ou má. Como de praxe, Machado não se firma no maniqueísmo, e Helena nos surpreende pelo jogo de sagacidade e inocência.

Helena era dedicada à leitura, aos alfinetes, aos bailes e aos arranjos de casa; dona de uma voz de contralto magnífica e de uma beleza sem igual; pianista, entendida de costura, de bordados e de línguas, conhecia o francês, o inglês e o italiano. O narrador não só revela suas qualidades como também evidencia a maior delas: “O que a tornava superior e lhe dava probabilidade de triunfo, era a arte de acomodar-se às circunstâncias do momento e a toda a casta de espíritos, arte preciosa, que faz hábeis os homens e estimáveis as mulheres” (ASSIS, 2015, p. 391). Sobre Helena respingam características do parasitismo: a usurpação da condição de filha, a mentira sobreposta à verdade e, principalmente, a adaptação. Esta é uma das mais fortes características do parasita: a capacidade de se adequar as situações; e a protagonista não dispensa essa virtude.

Helena pode ser considerada uma personagem plana, de acordo com as classificações propostas por Candido (2014), isto é, um elemento narrativo que não sofre grandes modificações ao longo da trama. Como “As personagens obedecem a uma lei própria. São mais nítidas, mais conscientes, têm contorno definido, – ao contrário do caos da vida – pois há nelas uma lógica preestabelecida pelo autor, que as torna paradigmas e eficazes” (CANDIDO, 2014, p. 67). Assim, por ser uma criação ficcional, e não uma pessoa em situação real da vida, torna-se um “paradigma mais eficaz” para compreendermos situações do dia a dia.

A jovem é aceita pela família e desenvolve um laço afetivo com o irmão Estácio, pouco a pouco também consegue reverter a antipatia da tia Úrsula em puro afeto. Assim, “Entre a intensidade do desejo e o caráter reduzido e inibitório de sua finalidade, a contradição é flagrante, e o obsequiado pobre, a independência pessoal é o mínimo imprescindível, ao mesmo tempo que o máximo inalcançável” (SCHWARZ, 2012, p. 128). Apesar de Helena tornar-se rica, não é benquista pela condição de ser uma bastarda inserida após o testamento de Vale. Outrora obsequiada pobre, no presente não consegue

alcançar a independência pessoal mínima. Dentre as narrativas românticas, Estela, de *Iaiá Garcia*, é a única que consegue se desvencilhar do obséquo.

Estácio é o filho querido da relação, homem que comandará toda a riqueza do pai falecido. Inconscientemente nutre um amor sexual pela irmã, que não concretizará mesmo depois de desfeita a mentira sobre o seu parentesco. Segundo Schwarz, ele é uma retomada de Félix, de *Ressurreição*”, “Uma personagem indecisa, assaltada de ciúmes cíclicos” (SCHWARZ, 2012, p. 143). O fato é que, para o rapaz, Helena torna-se uma companhia para cavalgar, ler e trocar ideias, um verdadeiro complemento para a família, conforme o narrador dá vazão ao pensamento de Estácio: “O que ali faltava era justamente o gorjeio, a graça, a travessura, um elemento que temperasse a austeridade da casa e lhe desse todas as feições necessárias ao lar doméstico. Helena era esse elemento complementar” (ASSIS, 2015, p. 390-391). Já para dona Úrsula, a reviravolta se deu quando adoeceu e recebeu cuidados de Helena. A tia reconheceu seu empenho e mudou seu sentimento para com a menina: “foi um verdadeiro anjo, foi mulher, mãe e filha. Obrigada, Helena! Pode ser que a medicina tenha ajudado a cura, mas o principal mérito é só teu” (ASSIS, 2015, p. 413).

Outrossim, a figura de Camargo eleva-se na narrativa, desde seu comportamento junto ao desenrolar do testamento até o desfecho da trama. O narrador descreve-o do seguinte modo:

Camargo era pouco simpático à primeira vista. Tinha as feições duras e frias, os olhos perscrutadores e sagazes, de uma sagacidade incômoda para quem encarava com eles, o que o não fazia atraente. Falava pouco e seco. Seus sentimentos não vinham à flor do rosto. Tinha todos os visíveis sinais de um grande egoísta; contudo, posto que a morte do conselheiro não lhe arrancasse uma lágrima ou uma palavra de tristeza, é certo que a sentiu de veras. Além disso, amava sobre todas as coisas e pessoas uma criatura linda, — linda Eugênia, como lhe chamava, — sua filha única e a flor de seus olhos; mas amava-a de um amor calado e recôndito. Era difícil saber se Camargo professava algumas opiniões políticas ou nutria sentimentos religiosos. Das primeiras, se as tinha, nunca deu manifestação prática; e no meio das lutas de que fora cheio o decênio anterior, conservara-se indiferente e neutral. Quanto aos sentimentos religiosos, a aferi-los pelas ações, ninguém os possuía mais puros. Era pontual no cumprimento dos deveres de bom católico. Mas só pontual; interiormente, era incrédulo. (ASSIS, 2015, p. 382).

Camargo, homem nada simpático à primeira vista, sentimentos às escondidas, católico exteriormente, por dentro, incrédulo. Era médico, casado com Tomásia, pai de Eugênia, a quem atribui todo o seu amor, segundo o narrador. Ele era um dos amigos mais chegados do conselheiro. Ao contrário de sua esposa, permanece sem fortes emoções após a morte do amigo. Pelo contrário, ao chegar em casa, tem uma conversa com Tomásia em tom

baixo, sobre a qual a voz narrativa não revela mais do que o tom, mas não esquece de transparecer a relação dele com a filha e de marcar o primeiro beijo dado em Eugênia. “Era o primeiro beijo, ao menos o primeiro de que a moça tinha memória. A carícia encheu-a de orgulho filial; mas a própria novidade dela impressionou-a mais” (ASSIS, 2015, p. 383). O primeiro beijo que a mocinha lembra de ter recebido de seu pai é dado justamente em um momento que deveria ser de muita tristeza, na verdade, este funciona como o primeiro sinal de um projeto posto em marcha: tornar sua filha nora do conselheiro, logo, herdeira de sua riqueza.

Ao ler o testamento, Camargo insinua a todo tempo que Helena usurpa direitos de Estácio, até então, o único filho do conselheiro. Ataca a decisão do falecido como ‘generosa à custa de direitos alheios’ com ‘excesso de ternura’. Estácio está mais preocupado em ser receptivo com a irmã do que com a divisão da fortuna, mostra-se curioso em saber detalhes de Helena, e o amigo do pai, que já conhecia a menina, revela ter a visto umas três ou quatro vezes. A intromissão do médico é demasiada e maliciosa, já que sua preocupação repousa em fazer com que a partilha dos bens seja exclusivamente do jovem e de sua futura esposa, nesse caso, sua filha.

- Aconteceu o que eu previa, um erro, disse ele. Não houve lacuna, mas excesso. O reconhecimento dessa filha é um excesso de ternura, muito bonito, mas pouco prático. Um legado era suficiente; nada mais. A estrita justiça...
- A estrita justiça é a vontade de meu pai, redarguiu Estácio.
- Seu pai foi generoso, disse Camargo; resta saber se podia sê-lo à custa de direitos alheios.
- Os meus? Não os alego.
- Se os alegasse seria pouco digno da memória dele. O que está feito, está feito. Uma vez reconhecida, essa menina deve achar nesta casa família e afetos de família. Persuado-me de que ela saberá corresponder-lhes com verdadeira dedicação...
- Conhece-a? inquiriu Estácio, cravando no médico uns olhos impacientes de curiosidade.
- Vi-a três ou quatro vezes, disse este no fim de alguns segundos; mas era então muito criança. Seu pai falava-me dela como de pessoa extremamente afetuosa e digna de ser amada e admirada. Talvez fossem olhos de pai. (ASSIS, 2015, p. 384-385).

O médico não se dá por satisfeito com a riqueza de Estácio, trata também de lhe atribuir mais prestígio social por meio do espaço político. Camargo enseja fazer de seu futuro genro um deputado. Para isso se vale da posição de amigo do falecido, fingindo um amor paternal pelo jovem. Ele afirma: “A política é a melhor carreira para um homem em suas condições; tem instrução, caráter, riqueza; pode subir a posições invejáveis” (ASSIS, 2015, p. 405-406). E mais: “Para facilitar-lhe o sucesso, entendi-me com duas

influências dominantes. O negócio afigura-se-me em bom caminho” (*ibidem*, p. 405-406). Esse capítulo chama a atenção para um desdobramento temático do parasitismo que aparece em outros textos machadianos: a política de favores. É justamente dela que o parasita vive e se move socialmente. Nas “Aquarelas” (1859), nosso autor debruça-se sobre cinco tipos parasitários, entre eles: o empregado público aposentado. Este permanece às sombras do antigo trabalho, sobretudo, da amizade com os ministros para empregar os parentes e os amigos. De forma análoga, em *Helena*, o pai de Eugênia comporta-se tal qual esse tipo parasitário; embora não seja um aposentado, alimenta-se das relações sociais para obter favores, e mais, deseja que por meio de Estácio sua filha alcance um lugar ao sol. Obstinado em fazê-lo um deputado, Camargo dá conselhos que redundam em como ser um parasita político.

O filho do Conselheiro Vale rejeita, em todo tempo, o cargo, mas Camargo não desiste e aponta o empecilho para tal cargo: “A única objeção seria a falta de opinião política; mas esta objeção não o pode ser. Há de ter, sem dúvida, meditado alguma vez nas necessidades públicas” (ASSIS, 2015, p. 406). No entanto, não se tratava de falta de opinião, mas de lados opostos, pois Estácio simpatizava com a oposição. Prontamente, o médico resolve esse embate.

Nesse caso, dir-lhe-ei que ainda assim deve entrar na Câmara — embora pela porta dos fundos. Se tem ideias especiais e partidárias, a primeira necessidade é obter o meio de as expor e defender. O partido que lhe der a mão, — se não for o seu, — ficará consolado com a ideia de ter ajudado um adversário talentoso e honesto. Mas a verdade é que não escolheu ainda entre os dois partidos; não tem opiniões feitas. Que importa? Grande número de jovens políticos seguem, não uma opinião examinada, ponderada e escolhida, mas a do círculo de suas afeições, a que os pais ou amigos imediatos honraram e defenderam, a que as circunstâncias lhe impõem. Daí vêm algumas legítimas conversões posteriores. Tarde ou cedo o temperamento domina as circunstâncias da origem, e do botão luzia ou saquarema nasce um magnífico lírio saquarema ou luzia. Demais, a política é ciência prática; e eu desconto de teorias que só são teorias. Entre primeiro na Câmara; a experiência e o estudo dos homens e das coisas lhe designarão a que lado se deve inclinar. (ASSIS, 2015, p. 406).

Dessa maneira, o que importa não é a ausência ou a presença de uma opinião política formada, mas entrar na política, ainda que “pela porta dos fundos”. Deve-se seguir o que a maioria dos jovens políticos fazem: acolher a opinião “do círculo de suas afeições, a que os pais ou amigos imediatos honraram e defenderam”. Ademais, a política, segundo o personagem, é ciência prática, portanto, a experiência e o estudo vão inclinar Estácio a um lado. Duvidoso, o rapaz promete consultar Helena e o padre Melchior a

respeito dessa ideia. O primeiro nome produz uma “careta interior” no proponente, mas sabe dissimular bem. “O nome de Helena produziu em Camargo uma careta interior. Exteriormente, não passou o efeito de um sorriso sardônico e dissimulado. Interveio uma pitada de rapé, que o médico inseriu lentamente” (ASSIS, 2015, p. 407).

Um dos meios mais eficazes na parasítica é a amizade. É por meio desta que Camargo dissimula seus reais interesses e afasta seus opositores. Ao se despedir do futuro deputado, assevera: “Consulte as pessoas de seu agrado. Quem não estiver com a minha opinião, não é seu amigo. Em todo o caso, ninguém lhe poderá afirmar que não é a amizade, a longa amizade” (ASSIS, 2015, p. 408).

Por mais que Estácio tentasse negar, ele apaixonou-se por Helena, porém o amor ficou submerso em si por não poder concretizá-lo. Ela, por sua vez, também demonstrava amá-lo, mas para dissipar tal infortúnio, estimulava-o a se casar. É justamente pela impossibilidade desse amor que Camargo traça seus planos para casar o herdeiro de Vale com sua filha.

Como Helena recebia muitas cartas e começou a sair em companhia de um escravizado a fim de visitar seu pai Salvador, as suspeitas de que fosse um amor rondavam os pensamentos da nova família. Menos para Camargo, que sabia da paternidade roubada de Salvador e inventada pelo Conselheiro Vale e pela mãe de Helena. Ele não perdeu a oportunidade de pressionar a jovem para levar seu irmão a se casar com Eugênia. O narrador destaca o fato de Helena e Camargo não se suportarem e, principalmente, a pressão que ele exerce sobre a menina. Nas palavras da personagem: “– Dizia que muito se devia esperar da dedicação de uma moça que acha meio de visitar às seis horas da manhã uma casa velha e pobre, não tão pobre que a não adorne garridamente uma flâmula azul” (ASSIS, 2015, p. 425). Ele se referia à casinha onde Salvador morava e por onde Helena e Estácio cavalgavam, a qual foi objeto de registro nos desenhos da jovem, que acabou presenteando seu irmão. Camargo não estava preocupado com o valor simbólico e subjetivo da casa e das visitas de Helena, mas com o cumprimento de seu plano, por isso, aquele fato ganhou valor de prova contra sua opositora. A protagonista se rendeu à ordem recebida e ao chamar o médico cruel, recebe como justificativa o fato de ser um pai extremo e discreto. Sobre Eugênia repousa toda a possibilidade de ascensão social, prestígio e riqueza, o que, na verdade, não é preocupação de pai, mas sua vontade sobreposta à da filha. Quando Camargo obtém a dupla vitória de seu plano, o pedido de casamento e o aceite da carreira política, o narrador põe em tela seu sentimento:

O casamento era muito, mas não bastava. Camargo cuidara na carreira política de Estácio, como um meio de dar certo relevo público ao da filha, e, por um efeito retroativo, a ele próprio, cuja vida fora tanto ou quanto obscura. Se o marido de Eugênia se confinasse no repouso doméstico, entre a horta e a álgebra, a ambição de Camargo padeceria imenso. Vimo-lo apresentar a Estácio a maçã política; recusada a princípio, foi-lhe de novo apresentada, e finalmente aceita com a noiva. Esta dupla vitória foi o momento máximo da vida do médico. Ele ouvia já o rumor público; sentia-se maior, — antegostava as delícias da notoriedade, — via-se como que sogro do Estado e pai das instituições. (ASSIS, 2015, p. 431).

Conforme o narrador revela, Camargo projeta no genro e na filha suas ambições para sentir-se “sogro do Estado e pai das instituições”. A narrativa descortina o sentimento que nutria pela menina, era quase que sua religião. Ele era capaz de amá-la acima de tudo e de empregar a violência, a perfídia e a dissimulação para fazê-la feliz. De fato, “era a ternura do egoísta; amava-se na própria obra” (ASSIS, 2015, p. 430). Por conseguinte, não era a felicidade da filha que buscava sem limites, mas a sua própria. Camargo era um homem sem afeições, o casamento era força da gravidade e “nas relações morais dos homens possuía somente o troco miúdo da polidez; a moeda de ouro dos grandes afetos nunca lhe entrara nas arcas do coração” (*ibidem*, p. 430). Polido e desejoso por prestígio, seu maior amigo foi o conselheiro Vale, mas nunca deu prova de sacrifício. Vale mencionar que os beijos de Camargo são marcações na narrativa, sinais de avanços no seu plano e pontos altos da trama. O primeiro é dado quando o conselheiro falece, o segundo quando a carta de Estácio chega, esta pedia a mão de Eugênia em casamento, e o terceiro quando a família descobre que Helena não é filha de Vale, mas de Salvador, o qual fica na casinha onde a jovem visitava todas as manhãs bem cedo. Estácio e dona Úrsula ficam desolados com a descoberta, porém abre a possibilidade de o jovem consumir seu amor matrimonial pela moça. No entanto, ela não sobrevive aos infortúnios e chega ao falecimento. Como coloca o crítico: “Basta saber que Helena não tinha culpa no quiproquó, e que foi tudo uma *fatalidade do destino*” (SCHWARZ, 2012, p. 123, grifo do autor); o destino é que lhe põe na condição parasitária.

Em geral, as personagens apresentam incongruências: Camargo é vilão e amigo fiel da família Vale; dona Ursula detesta filhos naturais, mas é uma santa para com Estácio; o Conselheiro é hipócrita em política, mau marido e alma nobre; Helena sobressai-se pela bondade, mas herda bens que não lhe pertencem enquanto filha, em conformidade com Schwarz (2012, p. 134). Como sugere Bosi (2006), Helena seria o oposto de Guiomar, Estela não disputa Jorge com Iaiá Garcia e os destinos femininos são

diferentes nos primeiros romances. Isso demonstra uma ambivalência do paternalismo, já que os destinos variam conforme as personagens. A estrutura paternal requer proteção humilhante para quem a aceita ou uma alta dose de esperteza, logo, os dignos estarão à margem do poder, de acordo com Bosi (2006, p. 12). Em suma, a narrativa *Helena* põe o paternalismo em evidência; tinha tudo para consolidar o quase incesto, mas dobra a curva dos românticos com o amor não alcançado e recai sobre a protagonista um destino parasitário.

2.2 Parasitas do corpo

2.2.1 Viana, em *Ressurreição*

A primeira fase machadiana apresenta quatro romances em que a conformidade social, moral e familiar acaba determinando os destinos dos personagens. Tal conformidade é marcada também pela mediação do favor, de acordo com Schwarz (2012, p. 88). O casamento é o tema central dos primeiros romances: *Ressurreição* (1872), *A mão e a luva* (1874), *Helena* (1876), *Iaiá Garcia* (1878). Por isso, a família aparece como célula de proteção social, sobretudo, a abastada, que, segundo Schwarz (2012, p. 89), é “a intocável depositária da ordem e do sentido da vida”. A família é a esfera reparadora das disparidades sociais, funcionando como mecanismo de consolo e sublimação. E é justamente por essa abertura que o parasitismo adentra e se movimenta.

No romance de estreia *Ressurreição* (1872), Machado de Assis retoma o esboço do tipo parasitário da mesa, abordado inicialmente nas “Aquarelas” (1859), dando corpo aos comportamentos descritos na crônica “O parasita I” pela performance de Viana. O que era para ser um romance romântico apenas com amor idealizado, sublimação da mulher e enlace das relações amorosas e financeiras, torna-se uma narrativa curiosa pela presença do parasita da mesa, irmão da protagonista Lívia.

A advertência da primeira edição evidencia que tipo de construção narrativa Machado ensinou fazer. “Não quis fazer romance de costumes; tentei o esboço de uma situação e o contraste de dois caracteres; com esses simples elementos busquei o interesse do livro” (ASSIS, 2015, p. 1). O romance de costumes corresponde ao tipo comum entre os românticos da época. Nosso autor se nega a fazê-lo e elege o contraste de dois caracteres. Tais são encarnados pelos personagens Meneses e Félix. O primeiro era a

candura em pessoa e o segundo o carrancismo e a prepotência. Ambos desejavam alcançar o coração da viúva Lívia. Este arrebatou-lhe o coração, mas não vingou. Até então, embora Machado não quisesse ter feito uma narrativa de costumes, quase que seria apenas isso, se lá não estivesse a ponta de seu tema favorito.

Viana é um tipo parasitário curioso, pois não só bate à porta do anfitrião a cada refeição como deseja fazer parte da família, tornando-se seu cunhado. Como bom parasita que é, surge por entre a frecha do estreito amoroso que ele mesmo cria para sua irmã. Vejamos:

Havia meia hora já que o doutor saíra da janela, quando lhe apareceu uma visita. Era um homem de quarenta anos, vestido com certo apuro, gesto ao mesmo tempo familiar e grave, estouvado e discreto.

— Entre, Sr. Viana, disse Félix quando o viu aparecer à porta da sala. Vem almoçar comigo, já sei.

— Esse é um dos três motivos da minha visita, respondeu Viana; mas afirmo-lhe que é o último.

— Qual é o primeiro?

— O primeiro, disse o recém-chegado, é dar-lhe o cumprimento de bons anos. Folgo que lhe corra este tão feliz como o passado. O segundo motivo é entregar-lhe uma carta do coronel. (ASSIS, 2015, p. 234).

O parasita visita seu anfitrião, este está tão acostumado a recebê-lo que afirma: “Vem almoçar comigo, já sei”. Viana, como bom parasita que é, além de ser bem-vestido, discreto e familiar, sabe ter uma boa resposta para seu hospedeiro, diz ser o terceiro motivo de sua visita o almoço. O ofício lhe impõe achar razões para visitar o amigo no horário de refeição. No entanto, ele estava interessado não só na alimentação como também em levar a carta do coronel que era um convite para o sarau, a fim de apresentar Lívia ao médico Félix.

O narrador de *Ressurreição* manifesta-se em terceira pessoa do singular e é um arguto observador que não deixa de marcar o lugar que Viana ocupa na narrativa, denominando-o de parasita em diversos momentos. O comportamento da voz narrativa revela algo próprio da prosa machadiana: a observação distanciada do seu objeto de análise. Tal recurso foi bastante utilizado pelo sírio helenizado Luciano de Samósata, com quem Machado não só aprendeu essa característica como muitas outras. O estudioso Enylton J. de Sá Rego recorta os principais recursos luciânicos em Machado, 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* (SÁ

REGO, 1989, p. 8-18). À luz de Bakhtin, compreendemos que Luciano parte da sátira menipeia e do seu "espírito 'propositalmente baixo e 'fisiológico', rebaixa os deuses à esfera do cotidiano cômico e do erotismo" (BAKHTIN, 2002, p. 329; aspas do autor). Mas não se fixa nos limites dessa tradição; ele harmoniza e unifica o diálogo platônico (em prosa), a comédia (em verso) e o discurso cínico, advindo do socratismo, segundo Brandão (2001, p. 118, 124).

Pela voz narrativa, já no primeiro capítulo do romance conhecemos as personagens, especialmente Viana, cuja descrição transparece o seu comportamento. O fragmento abaixo define-o do seguinte modo:

Viana era um homem essencialmente pacato com a mania de parecer libertino, mania que lhe resultava da frequência de alguns rapazes. Era casto por princípio e temperamento. Tinha a libertinagem do espírito, não a das ações. Fazia o seu epigrama contra as reputações duvidosas, mas não era capaz de perder nenhuma. E, todavia, teria um secreto prazer se o acusassem de algum delito amoroso, e não defenderia com extremo calor a sua inocência, contradição que parece algum tanto absurda, mas que era natural. (ASSIS, 2015, p. 235).

Pacato, mas no esforço mostra-se libertino, casto por princípio e temperamento, tranquilo, seguro de si mesmo. Além disso, também possuía o espírito de libertinagem, mas jamais permitiria que esta chegasse às suas ações.

O tom da narração recai sobre Viana em muitos momentos, dando a ver sua importância desde a ideia de unir Lívia ao médico até a iminência do casamento. Sua condição na trama não permite que o consideremos uma simples personagem secundária, mas também não é uma protagonista. Amparados na categorização feita por Beth Braith a despeito desse elemento na narrativa, chegamos à conclusão de que Viana é personagem adjuvante, ou seja, "personagem auxiliar; ajuda ou impulsiona uma das outras forças" (BRAITH, 2017, p. 69) e sua atuação faz dele um espécime de parasita cupido, devotado à união das protagonistas. No entanto, seu esforço só põe em relevo seu desejo de beneficiar-se ainda mais de seu anfitrião, tornando-se um parente.

Quanto à habilidade de Viana em comunicar-se, fazia dele não um enunciador secundário na conversa com Félix, mas um protagonista, movendo o assunto conforme o seu interesse. Embora o anfitrião soubesse a razão de ele estar em sua casa, alimentar-se, não lhe fechava as portas. A presença do parasita torna-se algo prazeroso para quem o recebe, pois ele sabe ser agradável e responder com serenidade diante de pequenos

infortúnios, como quando elogia os vinhos e pergunta onde Félix os encontrava. Nesse momento, o senhor Ihe dá uma resposta ríspida ao Ihe dizer: “Na minha algibeira” (ASSIS, 2015, p. 235). Todavia, ele não demonstra desapontamento, pelo contrário, tem sempre uma palavra oportuna. Logo, afirma: “Tem razão; o dinheiro compra tudo, inclusive os bons vinhos” (ASSIS, 2015, p. 235). Sua fala abrange a pequena situação circunscrita no presente, a dos vinhos, e aponta para amplitude das relações financeiras, as quais desembocam nas pessoais. O dinheiro do médico não só comprava bons vinhos, como também a companhia. Viana parasitava-o porque tinha o que oferecer, e a moeda torna-se o elo entre ambos.

Viana recebe a alcunha de “parasita consumado, cujo estômago tinha mais capacidade que preconceitos, menos sensibilidade que disposições” (ASSIS, 2015, p. 235), isto é, pertence ao grupo dos parasitas alimentares ou da mesa, o tipo mais antigo e mais grotesco, extraído do diálogo *O Parasita*, de Luciano de Samósata. Em seu diálogo, o autor clássico sublima a parasítica como a arte mais elevada por não ter preocupações como as outras pessoas; essa inversão irônica é utilizada para satirizar a vaidade alheia, que leva as pessoas a viverem suas vidas em função dos bens e ocupações que possuem. Tal inversão faz do parasita o mais bem-aventurado da humanidade e o torna um elemento de prestígio para o rico. Nas palavras de Luciano: “o parasita é que confere prestígio ao rico, e nunca o rico ao parasita” (LUCIANO, *O Parasita*; p. 215-216).

A relação textual que se estabelece entre o parasita luciânico e os parasitas machadianos é de ampliação da temática e de adaptação diante do contexto brasileiro. Um vínculo próprio ao lucianismo, já que sua poética se baseia na paródia, e não na *mimese* aristotélica, de acordo com Brandão (2001). Esse vínculo paródico mostra-se estreito desde o conjunto de crônicas “Aquarelas” (1859), no qual Machado se dedica ao esboço dos tipos parasitários mais proeminentes na sociedade brasileira do século XIX: os fanqueiros literários, o parasita alimentar, o parasita literário, o empregado público aposentado e o folhetinista. Nesse sentido, notamos uma absorção maior do diálogo *O Parasita*, de Luciano, como afirma Kristeva: “todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (1974, p. 64). E como Machado faz parte do chamado cânone brasileiro, ou seja, da grande literatura, corresponde bem a qualidade de reescrever outras literaturas, o que Nitrini considera função da grande literatura: “um permanente 'rescrever ou revisar'” (NITRINI, 2015, p. 146; aspas da autora).

Vale lembrar de que o parasita de *Ressurreição* não entrou no ofício da parasítica por pobreza. Ele possuía uma herança deixada pela mãe e que permanecia intacta.

Sobrevivia do rendimento de um emprego que teve, do qual saiu por dissidência com o patrão. Por conseguinte, não era parasita por necessidade, mas por vocação. Nas palavras de Machado: “Nasceu parasita como outros nascem anões. Era parasita por direito divino” (ASSIS, 2015, p. 235).

Ademais, o irmão de Lívia era também o parasita da consideração, da amizade. Sabia ser alegre, polido e tornar-se querido mesmo nos locais onde era recebido com tédio. O romancista reduz a citação de Sá de Miranda “Boa cara, bom barrete e boas palavras custam pouco e valem muito” para “boa cara, bom barrete, boas palavras” e põe em relevo a capacidade das palavras de unir e de repelir pessoas. O parasita alimentar não pode ser comandado apenas pelo estômago, para chegar ao desejado alimento passa pelas boas relações e pelas conversas agradáveis, e nisso, ele é um mestre.

Outras características desse tipo parasitário são a bajulação, o adorno nas palavras, o elogio desmedido. Não perde de vista seus objetivos; assim, Viana reata os louvores ao dono da casa, esquece a história dos vinhos e parte para ficcionalizar o afeto do Coronel Moraes pelo médico Félix. A voz narrativa conta: “afirmou-lhe que ninguém era mais querido na casa do Coronel Moraes, e que ele próprio não se recordava de pessoa a quem mais estimasse neste mundo” (ASSIS, 2015, p. 236). Claro que tal invencionice não era sem finalidade, desejava torná-lo seu cunhado. Vejamos sua performance para incluir Lívia no assunto:

— O senhor é tão feliz a este respeito, terminou o hóspede, que até as pessoas que o não veem há muito conservam em toda a integridade o afeto que o senhor lhes inspirou. Adivinha de quem lhe falo?

— Não.

— Bem, sabê-lo-á de noite; lá verá em casa do coronel uma pessoa que o admira, e que o não vê há muito. Sejamos francos; é minha irmã Lívia.

— Admira-me isso, porque eu apenas a vi duas vezes.

— Não.

— Não é possível, insistiu Viana. Lembra-me que eu mesmo os apresentei um ao outro. Se não me engano foi em dia da Glória, há dois anos...

— Eu descia o outeiro, continuou Félix, quando os encontrei. Estivemos parados cinco minutos. À noite encontramos-nos em um baile; cumprimentamo-nos apenas e nada mais.

— Só isso?

— Nada mais.

— Nesse caso, concluiu Viana, cuida que o senhor possui o segredo de fascinar as moças, só com cinco minutos de conversa e um cumprimento de sala. Minha irmã fala muito no senhor; pelo menos depois que veio de Minas...

— Ah! ela esteve em Minas?

— Foi para lá há perto de dois anos, depois que lhe morreu o marido. Veio há oito dias; sabe o que me propõe?

— Não.

— Uma viagem à Europa. (ASSIS, 2015, p. 236).

Viana transita do afeto do coronel para a admiração de sua irmã pelo médico. Este nem se lembrava de Livia e contra-argumenta, pois havia muito tempo que tinham se visto e dedicaram apenas um mero cumprimento. Contudo, para o parasita não há obstáculos invencíveis. Ele transforma a distância temporal em presença marcante, dois encontros e um mero cumprimento de cinco minutos em segredo de fascinar as moças. E mais, contorna as respostas contrárias incrementando que sua irmã veio de Minas depois da morte do marido, para deixar claro que está viúva. Em seguida, eleva-se nos elogios sobre a beleza de Livia, afirmando: “Oh! a esse respeito a viuvez foi para ela uma renovação. Era bonita quando o senhor a viu; hoje está fascinante. Há ocasiões em que eu sinto ser irmão dela; tenho ímpetos de a adorar de joelhos. Com franqueza, assusta-me” (ASSIS, 2015, p. 236). Não que não fosse capaz de adorar a irmã de joelhos, pois seu comportamento bajulador é quase que um instinto, porém incrementa esse desejo para arrematar o assunto. Depois de um quarto de hora, despede-se do médico com a certeza de que este estará à noite e terá a oportunidade de atá-lo à viúva. O narrador segreda aos leitores o pensamento de Félix, completamente influenciado pelas palavras de sua visita: “Que mulher será essa, perguntou a si mesmo, tão bela que mete medo, tão fantasiosa que causa lástima?” (ASSIS, 2015, p. 237).

Não obstante Félix não era enganado por Viana, sabia o quanto era parasita, mas não conseguia renunciar a sua companhia. O narrador revela que o médico não nutria grande amizade e estima pelo hóspede, considerava-o franco, hospedeiro, rude e serviçal, conforme podemos ver no excerto abaixo.

Félix não se iludia a respeito da estima de Viana. Sem negar que o irmão da viúva lhe tivesse alguma amizade, dava-lhe, todavia, limitado valor. Livia asseverava, entretanto, que o irmão falava dele com grande entusiasmo, e até certo ponto o entusiasmo era sincero. Félix tinha sobre Viana certa ascendência moral; além disso, era um homem franco e hospedeiro, rude mas serviçal. (ASSIS, 2015, p. 244).

Mais do que imaginar a união de Livia e Félix, Viana semeou o sentimento a fim de passar da condição de visitante à de familiar. Como se pode ver: “Félix despediu-se de Livia, não enlevado, não palpitante, mas disposto a uma aventura. Amiudou as suas visitas a Catumbi, a grande aprazimento de Viana, que suspeitou alguma afeição entre os dois, e imaginara uma aliança de família” (ASSIS, 2015, p. 251). O encontro na casa do coronel

contrariou as palavras de Viana, pois sua irmã em momento algum demonstrou afeição pelo médico. Todavia, o narrador mostra que sua atitude pode ser interpretada como “modelo de dissimulação e cálculo” (ASSIS, 2015, p. 252). Seu irmão não perde tempo e quinze dias depois daquela noite contorna a distância entre os dois. Ele avisa a seu anfitrião que a jovem viúva desistiu de ir à Europa e atribui isso a algum namoro, despertando no médico o sentimento de que Lívia estaria interessada nele. O final da conversa entre eles demonstra que o parasita ganhou uma promessa de irem à Europa os três juntos.

Félix tornou-se um frequentador de Catumbi para ver a viúva e seu irmão esforçou-se para que a relação entre eles obtivesse êxito. Não era cruel, fazia de conta que não os via nem os ouvia para que pudessem ficar à vontade. Numa ou noutra situação, foi inoportuno, mas não por vontade. Seu desejo real era uni-los, conforme a voz narrativa revela.

Félix voltou a Catumbi naquele mesmo dia. A viúva estava radiante de felicidade, trêmula de alegria. Estendeu-lhe a mão, que ele apertou, não palpitante como ela, mas cheio de delicadeza e graça. A presença de Viana, além disso, impedia qualquer outra manifestação exterior. O parasita, que parecia empenhado em preparar uma aliança de família com o médico, dispôs-se a não ser cruel para os dois namorados; fechou os olhos, cerrou os ouvidos, e, se em todo o caso foi inoportuno, não o deveu à vontade, mas à situação, porque em tais circunstâncias nem todo o engenho de Voltaire pode fazer um homem interessante. (ASSIS, 2015, p. 256).

Como não bastassem os esforços para ingressar na família, Viana propõe à irmã que se mudasse para um prédio elegante, num bairro bem melhor e, claro, perto do futuro cunhado. Sua felicidade e seu programa de reforma pareciam não ter limites. Então tem-se um tipo de parasita que beira à entrada na família, não se contenta em adentrar os portões como um hóspede, mas deseja sentar-se à mesa como um dos seus consanguíneos. E para isso estreita as distâncias geográficas, assim fica mais fácil sentir o cheiro do almoço e fazer aquela visita de praxe. Numa de suas conversas com Félix inseriu o orçamento da reforma da nova casa como o assunto da vez e mostrou-se preocupado com o fato de Lívia casar-se, logo necessitaria ficar mais próximo da irmã. De uma só vez, uniu dois interesses numa só prosa: o orçamento da reforma e o casório da irmã, porém o médico deu de ombros a toda essa conversa.

— Falávamos das suas reformas, disse ele, e fazíamos prosaicamente o orçamento da despesa que vai ter.

Viana sorriu-se à socapa, mas não deixou cair o assunto no chão. Falou com volubilidade dos seus planos, que eram vastos e originais, concluindo por uma singela confissão, acompanhada de um olhar indagador.

— Receio, disse ele, que a Lúvia se case mais tarde ou mais cedo.

Félix limitou-se a sorrir com indiferença; entravam ambos na sala. (ASSIS, 2015, p. 271).

A atuação da personagem demonstra a performance da parasítica, que se inclina constantemente para a concórdia com a opinião do anfitrião a fim de não perder a estima e os jantares. As palavras irônicas de Machado, as quais deslocam o sentido de opinião para comida, põem em relevo a astúcia da personagem: “O parasita acompanhou a boa opinião do médico com um entusiasmo que cheirava a bons jantares” (ASSIS, 2015, p. 272). Pouco a pouco, Viana avançava no seu propósito e frequentava cada vez mais a casa do médico. Não poderia ser diferente no dia do seu aniversário, foi à casa do amigo para convidá-lo a um jantar em comemoração. Machado, com sagacidade irônica, narra gradativamente o convite que começa aparentemente desprezioso para estar à mesa entre poucos amigos, como uma presença especial e o primeiro a ser convidado, porém, ao final revela que o jantar de anos custaria um jantar a juros.

No dia seguinte, logo cedo, Viana foi à casa do médico. Não ia almoçar com ele; ia convidá-lo para jantar.

— Faço anos hoje, disse o parasita, e quisera ter à mesa alguns amigos, poucos. O senhor é dos primeiros, não pode faltar.

— Não faltarei, respondeu Félix.

Viana emitiu em seguida algumas ideias a respeito da maneira por que encarava um jantar de anos. Não devia compreender senão amigos íntimos, por ser festa do coração, alegria doméstica, em que tudo o que não falasse a língua da amizade seria estrangeiro ou talvez inimigo. Não bastava gosto para a escolha de tais amigos; era preciso jeito e sagacidade para discernir os que se prendiam pelo afeto dos que aderiam pelo costume. Esqueceu-lhe o principal; esqueceu-lhe dizer que, no seu ponto de vista, um jantar de anos era também um jantar a juros. (ASSIS, 2015, p. 279).

Graças às intervenções do parasita, Lúvia e Félix começaram a se entender. Casamento combinado; contudo, a noiva não queria uma grande divulgação para não atingir Raquel, jovem que também amava o médico. No entanto, o irmão da noiva estava determinado a fazer uma ampla publicidade, o que no fundo era mais uma conquista dele de entrar para a família do que pela união propriamente. O narrador revela a agilidade do parasita em levar a notícia à população.

A notícia foi referida por ele na Rua do Ouvidor, esquina da Rua Direita. Daí a dez minutos chegara à Rua da Quitanda. Tão depressa correu que um quarto de hora depois era assunto de conversa na esquina da Rua dos Ourives. Uma hora bastou para percorrer toda a extensão da nossa principal via pública. Dali espalhou-se em toda a cidade. (ASSIS, 2015, p. 290).

O amor dos pombinhos não durou muito, não passou dos preparativos do casório e Félix escreveu uma carta para Lívia desfazendo a aliança que estava por começar. A narrativa surpreende o leitor com a atitude de Viana, pois acolhe e aconselha a irmã a não se lamentar pelo acontecido, mas ser grata por não ter subido ao altar e depois ser rejeitada. Com isso, o parasita demonstra que mais do que seu desejo de unir os dois e beneficiar-se disso, tem afeto por Lívia. Enseja um princípio da parasítica, percebe-a como profissão, por isso não está acima da família.

O amor não vinga, já que o doutor Félix é muito instável e ciumento. Para completar, recebe uma carta anônima recheada de acusações de adultério por parte de Lívia. O relacionamento não sobrevive às intempéries. Com isso, Viana não entrará para a família do médico. Para além do seu desejo frustrado, o parasita demonstra a ética profissional e a superioridade dos sentimentos familiares; nos assuntos do coração, sua irmã está acima do anfitrião. O que não o impediu de perdoo-lo e de desejar que o engano fosse desfeito para que seu desejo se cumprisse, como se pode ver abaixo.

A convalescença de Lívia foi mais rápida do que se deveria esperar. O intervalo foi aproveitado por Félix em se reconciliar com Viana, que achou dentro de si bastante misericórdia para perdoar o culpado. A submissão do médico o lisonjeou, e o seu arrependimento lhe pareceu o que realmente era, — sincero. Era natural perguntar-lhe a razão do rompimento. Viana achou melhor calar-se; o que ele queria antes de tudo era a reparação do erro. (ASSIS, 2015, p. 304).

O parasita de *Ressurreição* não aparece no final da trama, a qual se volta aos protagonistas. Contudo, seu não aparecimento é significativo, pois reflete uma característica da parasítica: o não envolvimento amoroso. O parasita Simão, do diálogo de Luciano, defende que aquele que se dedica a tal ofício não deve ter mulher, nem terras, nem mordomos, nem nada que o preocupe, assim será sempre “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).

Ademais, Viana encarna o típico parente cupido, que só deseja se dar bem na união da irmã com uma família rica. Um parasita que quer ser mais do que parasita, quer ser parente. Sua performance da personagem demonstra sua capacidade de diálogo, de acordos, de criar uma situação e de levá-lo ao cabo. Por mais que pareça que Viana perdeu por não ter concretizado o matrimônio de Livia e Félix, os parasitas nunca perdem, eles sabem como tirar proveito de qualquer situação. Ele soube aproveitar enquanto as coisas se encaminhavam e muito provavelmente não se tornou um inimigo do ex-cunhado com o fim da relação.

2.2.2 Guiomar e mrs. Oswald, em *A mão e a luva*

O segundo romance de Machado abre a seção de personagens femininas movidas pela ambição e pelo desejo de lutar contra a hierarquia social: Guiomar, de *A mão e a luva*, Helena, da narrativa homônima, Estela, de *Iaiá Garcia*. Para a biógrafa Lucia Miguel-Pereira (1936), esses três livros focam na mudança de classe e essas personagens femininas encarnam o drama da vida de Machado: abandonar a madrasta Maria Inês ou acolhê-la em sua vida de casado. A primeira opção prevalece. Outros críticos também chamam a atenção para a coincidência entre a ascensão social do autor e as investidas da protagonista de *A mão e a luva* para elevar-se socialmente. Como exprime Schwarz: “Que a boa sociedade se deva abrir ao talento dos desfavorecidos naturalmente parecia interessante a Machado, pois era o seu caso” (SCHWARZ, 2012, p. 100)

Há um dito popular: “a ocasião faz o ladrão”, mas não só, ela também faz o parasita. Não há apenas os parasitas vocacionados desde o nascimento, os da mesa, os da consciência, há também aqueles que enxergam quando a oportunidade de parasitar lhes aparece e a agarra. Este é o caso de Guiomar, protagonista do romance *A mão e a luva*, lançado em 1874.

A história é narrada em terceira pessoa por um narrador observador, que se distancia dos fatos para melhor observá-los, como é próprio da tradição luciânica, o que um ponto de vista distanciado do katáskopos, conforme Sá Rego (1989). Além dessa característica da tradição, o diálogo com o leitor e a consciência ficcional mostram-se evidentes. O primeiro se comprova pelos chamamentos diretos ao leitor, como em: “A sineta do almoço chamou-as a outros cuidados, e a nós também, amigo leitor” (ASSIS,

2015, p. 325). Já o segundo, embora menos evidente, não passa despercebido. Vejamos: “Estevão, da distância e na posição em que se achava, não podia ver todas estas minúcias que aqui lhes aponto, em desempenho deste meu dever de contador de histórias” (ASSIS, 2015, p. 318-319). Ou seja, o narrador se apresenta como contador de histórias, demonstrando consciência de sua elaboração.

Sobre a protagonista, “tivera humilde nascimento; era filha de um empregado subalterno não sei de que repartição do Estado, homem probo, que morreu quando ela contava apenas sete anos, legando à viúva o cuidado de a educar e manter” (ASSIS, 2015, p. 325). Guiomar era afilhada da baronesa e aos 13 anos torna-se órfã. A relação com a madrinha cresce numa direção maternal que se firma com a morte de sua filha. Como revela a personagem:

Há ocasiões em que eu quase chego a sentir remorsos do amor que tenho à Guiomar. Ela veio preencher na minha vida o vácuo deixado por aquela pobre Henriqueta, a filha das minhas entranhas, que a morte levou consigo, para mal de sua mãe. Se havia de ser infeliz, melhor é que a chore morta, com a esperança de a ir encontrar no Céu. Mas não lhe quis mais, nem talvez tanto, como a esta criança, que levei à pia, e de quem Deus me fez mãe... (ASSIS, 2015, p. 324).

O amor pela afilhada superava o da filha, com isso a torna uma substituta de Henriqueta e eleva sua classe social. Essa relação de compadres, padrinhos e afilhados é muito comum na parasítica. Franco (1997, p. 48) assinala o fenômeno do apadrinhamento como meio para estreitar laços entre famílias na troca de crianças e inserção de estranhos ao convívio íntimo, marcando que nem sempre eram bem-vindos. Costa (2010, p. 168) enfatiza que o apadrinhamento religioso ou político tinha fins de manter o dependente como eleitor, alguém ligado à classe dominante e incapaz de se opor a ela. Nas “Aquarelas” (1859), Machado esmiúça essa relação por meio do empregado público aposentado, que se vale da condição de compadre ou amigo dos ministros para empregar parentes e camaradas. Quanto ao pai de Guiomar, a narrativa não revela se era um parasita nato, nem se houve interesses nesse batismo. O que se sabe é que a jovem foi beneficiada por tal ato até chegar ao casamento. O comportamento da jovem será sempre o louvável socialmente, camuflando seus sentimentos, o que garante a benevolência da senhora sobre a afilhada. Assim, “a terminologia do cinismo e da virtude são levadas a coincidir, e o comportamento condenado é exatamente o que convém” (SCHWARZ, 2012, p. 97).

Esse segundo romance machadiano, concomitante ao Romantismo no Brasil, não é uma narrativa romântica, até porque não éramos um país burguês de fato para viver os

problemas do romântico, como coloca Schwarz (2012, p. 105). Ainda assim há ares das incongruências românticas que, nesse caso, se dão pela diferença de classe, pela condição dos agregados e afilhados vivenciada pela protagonista, sobretudo pelo desejo de ser beneficiada. O crítico elucida essas questões:

Incongruência de efeitos enormes, difíceis de medir, que era um fato cotidiano de nossa vida, um símbolo apropriado de nossa posição na divisão internacional do trabalho, e o insolúvel problema ideológico dos beneficiados da ordem brasileira, que naquele tempo como hoje procuravam gozar das vantagens combinadas do atraso social e do progresso material. (SCHWARZ, 2012, p. 106).

A afilhada não é a única a portar-se como dona da casa da baronesa. Há outra presença marcante: Mrs. Oswald, empregada inglesa que comanda os serviços domésticos, grande companhia e confidente da senhora. No entanto, a chegada de Guiomar abala um pouco o vínculo entre elas, pois a baronesa prefere a companhia da menina à da inglesa. Nos primeiros dias do acontecido horrendo, a moça viu a oportunidade para gerir a casa da madrinha como se fosse a sua. “Guiomar foi durante alguns dias a verdadeira dona da casa” (ASSIS, 2015, p. 327).

Ser afilhada de uma senhora rica e prestar-lhe socorro na aflição não redundava por si só em atitude parasitária, mas ascender socialmente graças ao vínculo do batizado e à morte da verdadeira herdeira apontam para a ambição da protagonista, cuja narrativa confirma pouco a pouco a astúcia de Guiomar, que se torna borboleta e esquece a crisálida que foi. Essa metáfora machadiana demonstra os intentos e a adaptação da menina à nova classe. O excerto abaixo confirma nossa interpretação:

Ao mesmo tempo que ia provando os sentimentos de seu coração, revelava a moça, não menos, a plena harmonia de seus instintos com a sociedade em que entrara. A educação, que nos últimos tempos recebera, fez muito, mas não fez tudo. A natureza incumbira-se de completar a obra, — melhor diremos, começá-la. Ninguém adivinharia nas maneiras finamente elegantes daquela moça, a origem mediana que ela tivera; a borboleta fazia esquecer a crisálida. (ASSIS, 2015, p. 328).

O enredo gira em torno da disputa entre Estácio, Jorge e Luís Alves pela mão de Guiomar. O primeiro logo deserta, permanecem os dois últimos. Jorge, sobrinho da baronesa, era mais propenso à vitória. O narrador revela o que a jovem pensava a respeito dos primeiros:

Jorge causava-lhe tédio, era um Diógenes de espécie nova; através da capa rota da sua importância, via-se lhe palpitar a triste vulgaridade. Estácio inspirava-lhe mais algum respeito; era uma alma ardente e frouxa, nascida para desejar, não para vencer, uma espécie de condor, capaz de fitar o sol, mas sem asas para voar até lá. O sentimento de Guiomar em relação a Estácio não podia nunca chegar ao amor; tinha muito de superioridade e perdão. (ASSIS, 2015, p. 356).

Nem um nem outro correspondia aos intentos de Guiomar. A narrativa demonstra que haveria mais afinidade entre ela e Luís Alves por serem desejosos pelo poder e pelo prestígio social. Mais uma vez, a pena machadiana dá vazão ao verdadeiro desejo da protagonista. Como se pode ver:

Ela queria um homem que, ao pé de um coração juvenil e capaz de amar, sentisse dentro em si a força bastante para subi-la aonde a vissem todos os olhos. Voluntariamente, só uma vez aceitara a obscuridade e a mediania; foi quando se propôs a seguir o ofício de ensinar; mas é preciso dizer que ela contava com a ternura da baronesa. (ASSIS, 2015, p. 356).

Guiomar mostrou à baronesa o interesse pelo ensino por não haver outra oportunidade de prestígio. Quando houve, imediatamente, abandonou o primeiro intento e seguiu com a madrinha. Com o casamento não seria diferente, desejava um homem que a colocasse acima, dando-lhe notoriedade. Além de ter seus desejos revelados pela voz narrativa, também temos acesso ao seu comportamento, cuja descrição evidencia a atuação simulada da protagonista. Assim, “A tranquilidade da moça era simulada; apenas a madrinha voltou as costas, cobriu-se-lhe o rosto com o mesmo véu. Ela aprendera desde criança a disfarçar as suas preocupações” (ASSIS, 2015, p. 359). Isso poderia ser lido como uma atitude de uma moça forte que não importuna as pessoas com os seus problemas. No entanto, com o desenrolar da história, percebemos que é mais do que isso, Guiomar é obstinada pela ambição, de modo que anula seus sentimentos e dedica-se por atendê-la. Schwarz sublinha a forma calculada e maleável das ações da jovem. Segundo ele: “Guiomar, em *A mão e a luva*, adapta-se com sagacidade louvável aos sentimentos de uma baronesa, a quem preza grandemente e que a acabaria por adotar. São os cálculos e a maleabilidade da moça a razão de ser do romance” (SCHWARZ, 2012, p. 88).

A mão e a luva põe no mesmo espaço duas mulheres ambiciosas: Guiomar e Mrs. Oswald. A segunda demonstra conhecer a primeira, sente incômodo pela preferência da baronesa por aquela, porém não se dá por vencida e trama um plano para unir a afilhada da patroa ao seu sobrinho Jorge; tudo isso a fim de agradar a baronesa. Mrs. Oswald, de

olhos finos e sagazes como revela o narrador, percebeu que havia algo entre a moça e o deputado Luís Alves. Logo confabula como deveria abordá-la para averiguar tal situação e contar à madrinha da menina, por isso tramou um plano e o expôs ao rapaz:

E a inglesa expôs um plano completo que o sobrinho da baronesa ouviu um tanto perplexo. O plano consistia em ir Jorge pedir a moça à baronesa, em presença dela própria. A baronesa, que nutria o desejo de os ver casados, não deixaria de fazer pesar o seu voto na balança, e era muito difícil que a gratidão de Guiomar não decidisse em favor de Jorge. (ASSIS, 2015, p. 362).

O plano entrou em ação, chateando Guiomar, que não demonstrava a gratidão esperada pela inglesa, mas um sentimento de revolta. Em suas palavras: “Não! murmurava enfim a moça, forçar-me, reduzir-me à condição de simples serva, nunca” (ASSIS, 2015, p. 367). É interessante como a voz narrativa dá vazão à fala da personagem, revelando seu desejo, de dentro para fora. Essa qualidade das personagens em geral faz com que o estudo desse elemento narrativo seja um meio para se conhecer as situações do dia a dia vistas a partir da narrativa, numa transparência que a vida real não nos garante. Quem observa isso e marca bem é Rosenfeld, ao dizer: “Embora seja apresentado ao público em forma semelhante às condições reais, o diálogo é concebido de *dentro* das personagens, tornando-as transparentes em alto grau” (ROSENFELD, 2014, p. 30, *grifo do autor*).

Mrs. Oswald sabia de que não era mera gratidão por parte da jovem, mas também interesse, e contava mais com o segundo do que com o primeiro. No entanto, o tamanho do desejo de corrigir as assimetrias sociais leva-a a ver a união matrimonial como o elo perfeito para ascender de classe e apagar sua infância pobre, Jorge seria um bom pretendente, mas não mais do que Luís Alves, o qual caía como uma luva.

Não só a dama de companhia tinha um plano, a moça também tinha o seu, e se antecipou solicitando ao deputado que escrevesse uma carta à madrinha pedindo sua mão. Posto em ação, não intimidou a inglesa, seguiu sua atuação. Começou por denunciar a sua senhora a não inocência da afilhada. “A senhora baronesa pensa que os olhos de sua afilhada são inocentes? – continuou a inglesa, sorrindo. – Eu cuido que devem estar carregados de crimes, e que há mortos...” (ASSIS, 2015, p. 369). Mrs. Oswald cuida em chamar a jovem para que tirem satisfação a respeito da carta. No caminho, a inglesa a afronta: “Admira-se, não? Também eu; e sua madrinha igualmente. Mas há quem tenha o mau grado de apaixonar-se por seus belos olhos, e a afronta de a vir pedir, como se pedissem as estrelas do céu...” (ibidem, p. 369). Não se dá por satisfeita e contra-ataca

mais uma vez: “Guiomar dispôs-se a ir ter com a madrinha; Mrs. Oswald fê-la parar um instante, e com a mais melíflua voz que possuía na escala da garganta, disse: “— Toda a felicidade desta casa está em suas mãos” (ibidem, p. 369). O que a inglesa não contava era com a sagacidade da menina, que finge escolher Jorge, revela-se e no fim casa com Luís Alves com o consentimento da madrinha.

Casamento efetuado, já não há mais o que fazer, mrs. Oswald demonstra contentamento, não só por ser vencida e já não ter o que fazer, como também por ter a baronesa só para si a partir de então. Ela e a recém-casada tratam-se cordialmente como se jamais tivesse ocorrido algum desentendimento.

Mrs. Oswald igualmente se mostrava feliz, — talvez ainda mais, porque era-o aparatosamente, como se quisesse resgatar as passadas culpas. Guiomar entendia a intenção latente das manifestações ruidosas com que ela andava a felicitá-la e bajulá-la; mas o dia não era de rancores nem de ressentimentos, e ela recebia sorrindo as cortesâncias da inglesa. (ASSIS, 2015, p. 375).

Não só as moças se entendem como também o jovem casal. No desfecho da trama, Guiomar, em conversa com o seu esposo, assevera: “A ambição não é defeito” (ASSIS, 2015, p. 376). Ele vai mais além, afirma ser virtude. E ela não perde tempo, deixa às claras seu interesse: “Mas que me dá você em paga? um lugar na Câmara? uma pasta de ministro? – O lustre do meu nome – respondeu ele” (ASSIS, 2015, p. 377). Um complementa o outro no trilho da ambição, ele não lhe dá o espaço político, mas espera que ela seja uma força nova, como diz o narrador, recebendo dele o nome. Assim, “duas ambições trocaram o ósculo fraternal. Ajustavam-se ambas, como se aquela luva tivesse sido feita para aquela mão” (ibidem, p. 377).

O romance encerra-se com o ajuste perfeito entre Luís Alves e Guiomar. No fim, toda a narrativa advoga em defesa da ambição e deixa rastros do desejo da moça por ascender socialmente. Claramente, trata-se de uma parasita agregada que disputava espaço com mrs. Oswald. Uma narrativa que evidencia a cooptação de um sujeito por outra classe como forma de sobrevivência. Isso se dá porque “a velha dependência e o total desvalimento fazem o pobre dirigir-se ao rico em busca de uma ajuda” (FRANCO, 1997, p. 107). Nem sempre essa ajuda vem, e quando vem, se dá em forma de cooptação e dependência. Em termos schwartianos: “A cooptação está vista na perspectiva da suscetibilidade” (SCHWARZ, 2012, p. 115). Óbvio que a chave para esse cooptação é o casamento, a luva perfeita para a mão da ascensão social.

2.2.3 Sr. Antunes, parasita do corpo, em *Iaiá Garcia*

O quarto romance machadiano, *Iaiá Gracia*, publicado em 1878, fecha a primeira fase literária do autor. É narrado em terceira pessoa por um narrador observador, mais uma vez Machado escolhe o ponto de vista distanciado do Katáskopos como lente para a trama, um recurso que remonta à presença do lucianismo em seus escritos, segundo Sá Rego (1989). Sua forma de observar e narrar ainda não está consolidada como quando escreve *Memórias Póstumas* (1881), em que atinge o mais incongruente ponto de vista distanciado por excelência com a construção do defunto-autor. Nessa primeira fase, os recursos do lucianismo são experimentações que transitam das crônicas aos romances, mas já mostram a perspicácia de nosso autor.

A narrativa conta a história de Lina, filha de Luís Garcia, funcionário público, taciturno, retraído e viúvo. Lina Garcia ou Iaiá Garcia atravessa a narrativa de menina à mulher, cheia de caprichos e sentindo a ausência da mãe, e consegue receber do pai o que deseja. Como fruto da intervenção de Valéria, viúva rica e amiga de Luís Garcia, o velho amigo acaba se casando com Estela. Enquanto o filho de Valéria combatia na guerra do Paraguai, Estela tornava-se a madrasta de Iaiá. Tudo isso para atender ao desejo de Valéria: deixar o jovem longe da moça. Mesmo diante de sua morte e da de Garcia, Estela e Jorge não conseguem ficar juntos, pois Iaiá apaixonou-se pelo amigo do pai e se torna sua esposa.

Como de praxe, o amor romântico não realizado se sobressai nos primeiros romances de Machado. Pela penumbra da trama, um feixe de parasitismo reluz nos capítulos: sr. Antunes, pai de Estela, parasita da mesa. Logo, o romancista toma o tipo mais comum de parasita, exatamente sobre o qual escreveu Luciano, para explicar um parasita do corpo que remota também outros tipos, já que este transita do ambiente de trabalho à casa. Sr. Antunes é uma força impulsionadora para as ações das demais personagens, sobretudo para seu patrão e para sua filha. Por isso, consideramo-nos um agente da ação adjuvante, ou seja, “personagem auxiliar; [que] ajuda ou impulsiona uma das outras forças” (BRAITH, 2017, p. 69).

Sr. Antunes era escrevente do marido de Valéria quando este advogava. Pouco a pouco tornou-se seu braço direito, homem de confiança. Era “nado e criado para as funções subalternas. Familiar com todas as formas da adulação, o Sr. Antunes ia do elogio hiperbólico até o silêncio oportuno” (ASSIS, 2015, p. 502). Como revela o narrador, o

elogio, a prontidão para servir, o silêncio necessário e o domínio das regras de etiqueta dão malemolência à performance parasitária do pai de Estela. Ele é um personagem tipo cuja representação é a “posição passiva de um indivíduo coletivo” (BAKHTIN, 2011, p. 167, grifo do autor), que possui autonomia consideravelmente reduzida e todos os elementos problemáticos estão no plano do contexto, não na personagem em si (*ibidem*, p. 169). Schwarz observa que boa parte das personagens secundárias da primeira fase machadiana são tipos. Nas palavras do crítico: “Uma boa gama, através da qual se configura o processo social em variedade, de que as personagens são os tipos” (SCHWARZ, 2012, p. 158).

O velho parasita cuidava “desde os recados eleitorais até às compras domésticas, vasta escala em que entrava o papel de confidente das empresas amorosas” (ASSIS, 2015, p. 502). Pouco a pouco, angariava benefícios: aumento do ordenado, multiplicação das gratificações, admissão nas refeições na casa do desembargador. Nessas, admitia-se sua presença quando não havia visitas de cerimônia, quando se tratava de solenidades, ele era o primeiro a se esquivar. Logo, o comportamento do parasita demonstra o caminho possível para entrar pela frecha das assimetrias sociais. No entanto, embora sr. Antunes soubesse se tornar cada vez mais essencial para a família, havia demarcações dos espaços em que se podia circular. O bloqueio de acesso aos jantares com pessoas ilustres destaca o quanto a parasítica apenas desvia o curso da diferença de classe, mas não lhe supera, contornando os embates pela cordialidade e pela submissão para conseguir os favores da classe elevada. Cabe destacar o famoso conceito de cordialidade do povo brasileiro, cunhado por Holanda e explicado por Silvano Santiago como uma confraternização entre fidalgos e plebeus na democracia brasileira (SANTIAGO, 2006, p. 242), o que leva à dimensão da infixidez das classes sociais, da celebração entre classes com interesses antagônicos. Isso se mostra bastante presente na relação entre o parasita e o seu anfitrião. Esse tipo social que parece dobrar as assimetrias sociais, esbarra em limites dessa suposta amizade e quase familiaridade. Sr. Antunes é o retrato perfeito de que mesmo o parasita, com toda sua sagacidade, riso no rosto e adulação, não consegue driblar efetivamente as fronteiras entre as classes, tanto que ele mesmo prefere não estar à mesa nos jantares com pessoas do mais alto escalão. Schwarz faz uma síntese desse personagem:

O Sr. Antunes é escrevente, agregado e factótum do falecido Desembargador Gomes; é adulator emérito, filador de almoços e charutos, braço direito do Desembargador no escritório, nos recados eleitorais, nas empresas amorosas e nas compras domésticas; tem fumaças de grandeza e a secreta esperança de

casar a filha Estela a Jorge, o filho do Desembargador. Ocorre que Estela saiu ao contrário do pai, e é uma agregada orgulhosa, que não cede ao cerco que Jorge de fato lhe faz. (SCHWARZ, 2012, p. 159).

O narrador revela que ao final de três anos de convivência, o parasita já havia consolidado sua situação. Quando ficou viúvo, o desembargador custeou o enterro e o luto do pai e da filha. Estela recebeu enxoval completo e estudos; bonita e mansa, acabou ganhando o coração de Valéria. Tempos depois, era a vez do desembargador partir, “Sr. Antunes recebeu dois golpes em vez de um: o de o ver morrer, e o de não o ver testar” (ASSIS, 2015, p. 503). A ironia machadiana repousa nos “dois golpes”, pois provoca um duplo sentido que se contradiz, já que quem se abala pela morte não quereria tirar proveito dos bens. Esse recurso linguístico é bastante explorado pelos autores que se inseriram no lucianismo. Nessa primeira fase de nosso autor, os recursos da tradição já são explorados e se refinam na segunda fase, segundo Sá Rego (1989, p. 85).

Com a morte do patrão, cabia ao pai de Estela concentrar a atenção na viúva para não perder nenhum dos favores. No coração, ambicionava unir a filha ao filho de Valéria. Como pondera: “Estela devia a essa família educação e carinho; podia talvez ir a dever-lhe um dote, um marido e consideração. Quem sabe? Talvez o coração de Jorge vinculasse as duas famílias. Esta ambição aflagava-a o Sr. Antunes no mais profundo de sua alma” (ASSIS, 2015, p. 503).

O parasita frequentava a casa de Valéria como de costume. Assim como fumava os charutos do falecido também fazia com os do filho. Permanecia com a ideia fixa de casar os jovens e unir as famílias. Todavia, sua anfitriã era muito mais esperta e ágil, cuidou em impedir tal feito. Quando Jorge ia à guerra, Antunes despediu-se dele como alguém que vê partir um filho. A distância não fez o escrevente desistir de seus anseios, pelo contrário, motivou-o a escrever com certa frequência para o combatente a fim de falar de si mesmo e, muito mais, de Estela. Conforme o narrador: “O pai de Estela regava com a água salobra de seu estilo a esperança que não perdera. As suas cartas eram epitalâmios disfarçados” (ASSIS, 2015, p. 514).

A mãe de Jorge tinha afeição por Estela, mas não tão grande que a quisesse como nora, isso se deve a diferença de classe entre elas. A viúva não nutria os mesmos sentimentos pelo pai da moça. Para ela, “entre Estela e o pai havia contrastes morais de difícil conciliação” (ASSIS, 2015, p. 518). Ao ouvir a proposta de Valéria para casar Estela, o velho parasita deixa-se entender que a filha estava apaixonada por alguém que partiu, pois estava triste nos últimos dias, mas a viúva não se abala e contra-ataca na

fraqueza dele: anuncia o dote. Animado com o presente generoso, foi até a filha, que não o recebeu com a mesma estima. O pai a empurra para o aceite, afirmando: “Hás de dizer o que é que queres ser neste mundo. Não és rica, nem menos que rica; não tens a menor esperança no futuro. Eu não te posso deixar nada, porque nada tenho” (ASSIS, 2015, p. 519). Só resta à moça aceitar a oportunidade de ascensão social posta à sua frente.

A proximidade entre Estela e Iaiá faz com que a moça escolha Luís Garcia como seu esposo. Este confessa o segundo casamento a Jorge, por meio de uma carta. Mais tarde, quando o jovem retorna da guerra, sua mãe já havia falecido e Estela era uma esposa e mãe dedicada. Ele retornou à sua casa e à vida de sempre, em tal mesmice não poderia faltar a presença do sr. Antunes no almoço dos domingos, assim como quando seus pais eram vivos. Como se pode ver: “O Sr. Antunes era conviva certo ao almoço dos domingos; dava-lhe notícias do genro e da filha. Ele pranteava ainda a quimera esvaída, e achava não sei que dolorido prazer em falar de Estela ao genro de suas ambições” (ASSIS, 2015, p. 530).

Em “Parasita I”, nas “Aquarelas”, Machado define bem a elegância do parasita da mesa: domínio das regras de etiqueta e bons pratos. Tudo isso graças à prática constante de parasitar almoços. A descrição do cronista cai bem com a atuação de Antunes no romance.

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? (ASSIS, 1859, p. 4).

Não só nos almoços, como também nos jantares, o parasita era a companhia de Jorge. “Aos domingos, tinha sempre a jantar o Sr. Antunes, com quem jogava uma partida de bilhar. Tentou ensinar-lhe o xadrez, mas desanimou ao fim de cinco lições” (ASSIS, 2015, p. 536). Logo, há uma evidente continuação da amizade do desembargador e Antunes que se estabelece entre esse e seu filho, cujas presença e parceria Jorge poderia contar. Nesse sentido, pode-se dizer que há certa troca, já que sr. Antunes busca alimentar-se, mas acaba alimentando o espírito de Jorge com sua presença e jogos. Para Luciano, esse tipo de relação espelha amizade. Em seu dizer: “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).

Cumprido dizer que o velho parasita agradava a quase todos. Em suas visitas à casa da filha, costumava levar Jorge, que com o desenrolar da trama passa de figura detestável a amado por Iaiá. O pai de Estela não só sabia circular pelos ambientes como tornar-se benquisto por todos. Até mesmo a menina Iaiá mimava-o. Outro dia, levou-lhe flores. Transitar, papear e alimentar-se bem eram as atividades prediletas do sr. Antunes. Agora, pontualidade e permanência no emprego eram suas maiores dificuldades. Pouco a pouco, seu anfitrião percebe sua indolência. Vejamos:

Chegando ao escritório, ao meio-dia, Jorge encontrou o Sr. Antunes consternado. Tinha dormido até onze horas, chegara tarde à casa em que trabalhava, o patrão convidara-o a fazer as contas. Era uma pequena casa de comércio, onde o Sr. Antunes, que entendia de escrituração mercantil, trabalhava desde algum tempo, graças ao obséquio de Jorge.

— Mas já foi despedido? perguntou este.

— Devo fazer as minhas contas e retirar-me no fim do mês.

Jorge escreveu duas linhas ao patrão do Sr. Antunes. De tarde, foi este a Santa Teresa. Jorge ia sentar-se à mesa do jantar; o Sr. Antunes já tinha jantado, mas acompanhou-o.

— Venha, venha, disse o moço; preciso ralhar-lhe.

Vexado e tímido, o Sr. Antunes sentou-se defronte de Jorge, que não lhe disse nada durante os primeiros minutos. Jorge falou enfim, repreendendo-o amigavelmente; disse-lhe que as exigências do comerciante não eram exageradas, e em todo caso não havia meio de opor-se a elas, salvo se quisesse deixar a casa.

— Isso mesmo, disse o pai de Estela.

— Não faça isso; não se ganha nada em andar de emprego em emprego. Demais, francamente, não vejo que entrar antes das dez horas seja coisa difícil. Seu genro faz isso há muitos anos.

— Meu genro!... meu genro!... disse o Sr. Antunes sacudindo a cabeça com um gesto de enfado. (ASSIS, 2015, p. 552).

Como se pode constatar pelo fragmento acima, ele só conseguiu o trabalho na pequena casa de comércio graças ao filho de Valéria. Porém acordava muito tarde e não conseguia ser pontual, levando o patrão a lhe mandar embora. Jorge se espanta com a pouca durabilidade de Antunes no serviço.

Nessa esteira, no diálogo luciânico, Simão convence a Tiquíades a se tornar um parasita, afirmando, dentre tantos argumentos, que “o parasita não tem cozinheiro com quem se irritar, não tem terras, nem mordomo, nem dinheiro com cuja perda poderia se aborrecer” (*O Parasita*, p. 30-31). Óbvio que se trata de uma construção hiperbólica de elevação da parasítica para atingir as correntes filosóficas que defendiam a amizade como caminho para a humanidade estar contente. Contudo, essa condição de mais livre do que

os homens comuns faz do parasita alguém desprezado do trabalho, dos bens, e em alguns casos, até mesmo de constituir família, como no caso de José Dias, em *Dom Casmurro*. Em se tratando de nosso personagem em *Iaiá*, ele opta por essa quase liberdade, desvincilhando-se do compromisso de trabalhar: “o Sr. Antunes entrava já nas consequências lógicas e naturais de uma longa dependência; preferia o favor ao trabalho, e os anos contribuía para esse amor da inércia e do benefício gratuito” (ASSIS, 2015, p. 552). Vale marcar a condição de clientelismo que se estabelece entre sr. Antunes e Jorge, já que é por meio do jovem que este conseguiu o trabalho e ele torna-se um de seus anfitriões com a dependência financeira. O comportamento do parasita chama atenção para o favor, o que considera Roberto Schwarz “*a nossa mediação quase universal*” (2012, p. 16; grifos do autor). Isso se dá pela incongruência do contexto brasileiro, pelas marcas do escravismo cotidiano e pelo discurso deslocado dos ideais liberais. Por conseguinte, as ideias fora do lugar se fundamentam efetivamente no favor.

Ademais, o pai de Estela só não conseguiu a confiança do sogro, que antes de falecer, pediu a Jorge que cuidasse da esposa e da filha. Com sua morte, o parasita se tornou morador e chefe da casa. Talvez a não conquista da confiança de Luís seja um entrave graças à antipatia do autor pelo personagem. Na perspectiva de Schwarz, Machado teria uma antipatia por Antunes justificável pelo fato de “que a sua figura realiza indisfarçadamente o ciclo de compensações materiais e simbólicas – abjeto para olhos modernos – que é próprio à proteção paternalista” (SCHWARZ, 2012, p. 195). Desse modo, todo o movimento de Antunes é para conseguir a proteção dos mais ricos, os favores, a ascensão de classe para a filha e, conseqüentemente, para si mesmo. Se o casamento com Jorge é impossível, apoiou o enlace com Luís Garcia, o que lhe rendera um novo status social, mas não a completa confiança do genro. Segundo o narrador: “O Sr. Antunes fora morar com elas, e era o chefe natural da família; mas Jorge não esquecer que Luís Garcia nenhuma confiança tinha na pessoa do sogro; demais, entregara diretamente a Jorge a chefia da casa” (ASSIS, 2015, p. 584).

A essa altura da trama, Jorge e Iaiá já estavam para casar-se; mesmo assim, o pai da viúva buscava desfazer essa união e poder consumir seu desejo inicial: casar o filho de Valéria com sua filha. Ele esperava uma reviravolta nessa história de amor, mas não esperava pacientemente, soltava algum dito jocoso, que, obviamente, era ouvido com indiferença.

Sr. Antunes tomava parte nessas conversações íntimas, e era ele quem forcejava por lhes dar a perdida animação; temperava-a com algum dito

folgazão, ouvido com indiferença, quando não com tédio. Posto que o casamento de Jorge com a enteada da filha estivesse tratado, ele nutria a esperança de que alguma coisa o viria desfazer, e nessa carta incerta jogava todo o futuro. (ASSIS, 2015, p. 584).

Oposição vencida, Jorge e Iaiá davam-se em matrimônio, o que põe em evidência que o sentimento dele pela agregada não passava de mero capricho. Este entendido nos termos de Schwarz: “O capricho, como a palavra indica em sua acepção pejorativa, é da ordem de movimentos a que a firmeza dos propósitos, indispensável à racionalidade da ação individual, deve pôr um freio” (SCHWARZ, 2012, p. 199). Isto é, por meio do capricho, a classe alta põe rédeas nos desejos que não são contundentes com sua posição social, o que ocorre com o possível relacionamento de Jorge e Estela, um mero desejo fortuito de um jovem caprichoso. O crítico chama a atenção para o rápido esquecimento de um amor intenso, vivido por anos. Para ele, a narrativa “sublinha aspectos que a civilização burguesa, apoiada na regularidade do trabalho, na propriedade privada, na continuidade da pessoa jurídica, no casamento, na ética da responsabilidade, nas finalidades conscientes etc., procura conter e relegar” (SCHWARZ, 2012, p. 198). O capricho não só marca a condição da classe favorecida que pode ser caprichosa como também destaca a condição da mulher, que quando dependente é mais entregue à arbitrariedade do capricho, nesse caso, das possibilidades de casamento a que se submete, conforme Schwarz (2012, p. 181).

O casamento de Iaiá se concretiza e Estela arranja sua vida na direção de uma escola em São Paulo, fundada por uma condiscípula sua. Desejava que o pai a acompanhasse para que “cessasse a vida de dependência e servilidade em que vivera até ali; era um modo de a respeitar e respeitar-se” (ASSIS, 2015, p. 595). Estela é bastante transparente no que diz respeito à sua ideia e ao seu sentimento para com seu pai. Essa transparência da personagem e o diálogo travado com o genitor destacam uma das funções da personagem como elemento narrativo: ser mais transparente do que as pessoas reais, de acordo com Rosenfeld (2014, p. 29-30). Isso se dá pela estrutura da obra, conforme Candido: “No romance, ela (a vida) é criada racionalmente pelo escritor numa estrutura elaborada” (CANDIDO, 2014, p. 58). Por isso, conseguimos visualizar melhor os entraves entre a filha de um parasita e seu pai, a forma de cada uma dessas personagens compreender a vida, pois na narrativa machadiana tudo está milimetricamente pensado. Nesse sentido, pelas mãos do autor, a arte é mais clara do que a vida. Nessa direção, Schwarz nota que há uma galeria de dependentes nos romances da primeira fase e que a

ruptura da dependência se dá com o trabalho assalariado, o que ocorre com Estela. Nas palavras do crítico:

Do lado dos dependentes, a galeria forma algo como uma escada, que começa na submissão total e inocente, vizinha da escravidão e da devoção religiosa, passa pela submissão abjeta do oportunista, chega à submissão contrariada das pessoas que se prezam, e vai mesmo à ruptura do vínculo de dependência, através do trabalho assalariado. (SCHWARZ, 2012, p. 158).

No entanto, isso não acontece com sr. Antunes que, mesmo trabalhando, mantinha a bajulação com a família do desembargador. A narrativa mostra o imobilismo das classes, na qual cada uma deve permanecer onde está e quando há algum movimento é pela mediação do favor. Por conseguinte, “é melhor que fiquem todos em seu lugar e conheçam a sua condição. Não porque a diferença social seja justa ou porque a tradição a justifique, mas porque os mediadores do movimento – o obséquio, bem como o desejo de subir – são ainda mais degradantes” (SCHWARZ, 2012, p. 185). Estela entendeu a humilhação do favor, por isso quando pôde se livrou da tutela da família de Valéria. Entretanto, seu pai, o saco de pancadas do romance, para Schwarz (2012, p. 192), permanece vivendo à sombra da dependência. Trata-se de “uma alma “subalterna”, [que] vibra e se inflama com o prestígio dos ricos, a ponto de não conhecer entre a sua vontade própria e a deles” (SCHWARZ, 2012, p. 194, grifo do autor).

Embora Estela insistisse, o velho parasita não consegue largar o ofício, passa a receber da filha uma mesada, isto é, parasita-a em termos financeiros. Ele continua a ser um conviva de confiança para Jorge e uma visita assídua ao júri, à Câmara dos Deputados, aos bancos, ao *Carceller* e à loteria, isto é, seguiu esvoaçando para lá e para cá entre a alta sociedade. Sua permanência na servilidade pode ser entendida como costume de anular sua vontade ou de tomar uma decisão própria, como sugere Franco (1997, p. 103): “Agregado ou camarada, a anulação de sua vontade se revela na simples incapacidade de tomar uma decisão autônoma”. Ou quem sabe esta seja a sua vontade mesmo, permanecer aqui e acolá sem compromisso de trabalho fora da parasítica.

Não houve interrupção na convivência, e o Sr. Antunes continuou a achar ali a mesma proteção e cordialidade. Se o casamento fora um atentado, ele os absolveu disso, e repartiu com ambos infinita solicitude. Outra vez comensal assíduo, tornou a ser o homem de confiança. Fora dali, as horas de lazer que lhe deixava o pouco trabalho, eram empregadas nas sessões do júri, nas galerias da Câmara dos Deputados ou nos bacos do *Carceller*. Não tendo já a

aspiração de uma aliança vantajosa, adotou a devoção da loteria. Era ele quem dava, secretamente, notícias de Estela a Iaiá. (ASSIS, 2015, p. 595).

2.2.4 José Dias, em *Dom Casmurro*

Em *Dom Casmurro* (1899), Machado dá continuidade ao seu projeto de escrita sobre os parasitas e elabora um tipo bastante especial: José Dias, parasita agregado. Este ganha uma dimensão de autoridade na narrativa pela sua influência diante das decisões tomadas pelos personagens. Com base em Braith (2017), consideramos José Dias, assim como Viana e sr. Antunes, um agente da ação adjuvante, isto é, um personagem secundário que exerce influência na tomada de decisão dos demais. Mas não só isso, Dias é uma verdadeira caricatura do parasita, na sua forma mais extravagante, por isso compreendemos se tratar de uma personagem de costume, ou seja, aquela que é reconhecida “por meio de traços distintivos, fortemente escolhidos e marcados; por meio, em suma, de tudo aquilo que os distingue vistos de fora” (CANDIDO, 2014, p. 61). Ainda, para Candido (2014), são personagens com traços fixos e exagerados, como a caricatura, os personagens cômicos, os pitorescos, os invariavelmente sentimentais ou os acentuadamente trágicos.

O romance é narrado por Santiago, que já se encontra na velhice e apelidado de Dom Casmurro, por isso nomeia a obra com o epíteto que recebe. Carrancudo, decide escrever para atar as pontas da vida: restaurar na velhice a adolescência. Mais do que isso, reafirmar a versão que criou para si de marido traído, justificar seus ciúmes de Capitu e de Escobar, seu amigo de seminário, expurgar a rejeição que sente pelo filho, não o considerando seu. Nessa feita, o autor não escolhe o ponto de vista distanciado do Katáskopos, mas é de dentro das angústias do Casmurro que brota a narrativa. Outras características do lucianismo se fazem presentes na trama: a ironia e o estilo fragmentário são as que mais se sobressaem.

Silviano Santiago (2015, p. 133) propõe olhar a obra machadiana como um todo organizado em que a fase inicial repercute na fase madura. Isso se dá principalmente com a temática do ciúme abordada em *Ressurreição* e retomada em *Dom Casmurro*. Como propõe Caldwell (2008, p. 41): “*Ressurreição* também é uma adaptação de *Otelo* para a cena brasileira”. A fim de agravar o drama de Félix em *Casmurro*, Machado opera algumas mudanças: torna o segundo romance mais ambíguo e sutil, suprime o narrador onisciente, muda a profissão do protagonista, tornando-o um advogado, ligado à escrita,

à persuasão e ao julgamento dos outros, consoante Santiago (2015). O refinado escritor lida com um narrador enganoso, que põe em xeque o acesso à verdade e às percepções diante dos acontecimentos. “Bento, o narrador que nos diz que a verdade é inacessível, é ele mesmo notoriamente enganoso e tem suas próprias razões para crer que a aparência da verdade é tudo da verdade que se pode obter” (GLEDSON, 2006, p. 281).

Esse movimento de ler das primeiras letras às últimas machadianas também nos leva a analisar a temática do parasitismo posta desde as crônicas “Aquarelas” e o primeiro romance *Ressurreição* até seus afamados romances, como *Dom Casmurro*. Essa narrativa é atravessada pela figura de José Dias, uma expansão da personagem parasita Viana, de *Ressurreição*. Desta vez, mais caricatural do que o primeiro, Dias amava os superlativos, e, como diz o narrador, era seu “modo de dar feição monumental às ideias; não as havendo, servia a prolongar as frases” (ASSIS, 2019, p. 24). Era um homem magro, com seus cinquenta e cinco anos, costumava vestir-se bem e mantinha os costumes tradicionais, como se pode ver:

[...] com as suas calças brancas engomadas, presilhas, rodaque e gravata de mola. Foi dos últimos que usaram presilhas no Rio de Janeiro, e talvez neste mundo. Trazia as calças curtas para que lhe ficassem bem esticadas. A gravata de cetim preto, com um arco de aço por dentro, imobilizava-lhe o pescoço; era então moda. O rodaque de chita, veste caseira e leve, parecia nele uma casaca de cerimônia. Era magro, chupado, com um princípio de calva; teria os seus cinquenta e cinco anos. (ASSIS, 2019, p. 24).

Seu modo expansivo de falar, enxertando superlativos, além das bajulações empregadas à família, sobretudo à dona Glória, seus costumes tradicionais, cheio de etiquetas sociais e seu desejo pela Europa demonstram os anseios do personagem. O narrador não lhe atribui ideias, mas marca a sua mania de parecer tê-las; e como recurso para dar forma à aparência, alongava as frases. Esse “exagero é cômico quando prolongado e, sobretudo, quando sistemático: é então que aparece como um procedimento de transposição” (BERGSON, 2007, p. 93). Isso se dá com frequência nos enunciados de José Dias, nos prolongamentos e nos superlativos.

Casmurro diz ser o seu passo “vagaroso e rígido”, muitas vezes “rápido e lépido nos movimentos”, e o riso “largo, se era preciso, de um grande riso sem vontade, mas comunicativo, a tal ponto as bochechas, os dentes, os olhos, toda a cara, toda a pessoa, todo o mundo pareciam rir nele” (ASSIS, 2019, p. 25). Tal descrição exhibe a estrutura caricatural que este personagem recebe. O exagero se dá nas vestes, nos costumes, nas falas, nos risos; em tudo José Dias se expande. Uma expansão que se fundamenta na

elegância, ainda que “numa elegância pobre e modesta” (ASSIS, 2019, p. 27). Na verdade, “O homem com duas marchas ecoa as funções, representativa e prestativa do agregado, bem como a vivacidade de quem vive de expedientes” (SCHWARZ, 1991, p. 92). Assim, é da necessidade de agradar que se faz vagaroso e rígido, sempre pronto para adequar-se.

Para a leitura de Helen Caldwell, a qual vê *Dom Casmurro* como um Otelo brasileiro, José Dias é um Iago inicial do enredo, “um completo dependente da família de Santiago. Como seu protótipo shakespeariano, ele gasta suas energias oferecendo conselhos gratuitos, sem possuir qualquer outra ocupação regular” (CALDWELL, 2008, p. 22). Dessa maneira, sua leitura mostra um Iago bastante miserável com ambições humildes: comida, quarto, bilhete para o teatro e uma viagem à Europa. Ao analisar o contexto brasileiro do homem livre naquela época, nota-se que “Na camada livre e sem posses, a família não se organizou para a realização das funções sociais apontadas para os estratos dominantes” (FRANCO, 1997, p. 45). Isso se deve pela inexistência de propriedade econômica relevante, pela impossibilidade de participação no poder político e pela mentalidade de que o trabalho é coisa para escravizado como aponta o estudo de Costa (2010). Fazendo com que Dias se sujeite a bajulador, mas não a trabalhador, pois isso equivaleria a perder a condição de livre.

Sua inserção na família de dona Glória se deu quando Bentinho havia nascido e eles moravam na fazenda de Itaguaí. Como mostra Schwarz (1991), o romance exhibe uma verdadeira parentela como metonímia da constituição do país: ricos, dependentes, escravizados; todos vinculados pelo favor, por isso os últimos se submetem aos primeiros. Nas palavras dele:

[...] a população de *Dom Casmurro* compõe uma *parentela*, uma destas grandes moléculas sociais características do Brasil tradicional. No centro está um proprietário mais considerável – inicialmente Dona Glória – cercado de parentes, dependentes, aderentes e escravos, todos mais ou menos atados à vontade e aos obséquios daquele. A dominação toma a forma de autoridade paternal, e a subordinação, de respeito filial, ambas tingidas de devoção religiosa, já que o bom exemplo vem da relação com Deus Padre. (SCHWARZ, 1991, p. 91).

Nosso personagem situa-se na camada dos dependentes, mas surge como médico homeopata com manual e botica na mão. Nessa época havia muita febre e José Dias curou um feitor e uma escravizada sem aceitar remuneração. Por isso, conta o narrador que seu

pai quis que ele ficasse na fazenda por pequeno ordenado, mas o suposto médico justificou não ficar para poder curar mais pessoas, prometeu voltar com três meses, acabou voltando com duas semanas aceitando apenas casa e comida. Sua atitude é bastante curiosa, pois sendo médico não aceitaria viver por tão pouco nem teria retornado tão rapidamente já que havia tantas febres para curar. No meio do capítulo, o leitor toma conhecimento de que não se tratava de um profissional, mas de uma farsa.

A revelação vem à tona depois que o marido de dona Glória se torna deputado no Rio de Janeiro. Quando as febres voltaram a assolar a escravatura, o pai de Bento ordena que Dias cure os escravizados. “José Dias deixou-se estar calado, suspirou e acabou confessando que não era médico. Tomara este título para ajudar a propaganda da nova escola, e não o fez sem estudar muito e muito; mas a consciência não lhe permitia aceitar mais doentes” (ASSIS, 2019, p. 26). Por mais que houvesse insistência para tentar a cura novamente, ele não se submeteu a esse fim. O que deixa claro que aquela velha charlatanice foi usada como objetivo de abrir as portas para uma nova oportunidade de vida. Embora o esperado fosse a demissão, a mentira descoberta não é suficiente para renunciar à presença do parasita. “Não foi despedido, como pedia então; meu pai já não podia dispensá-lo. Tinha o dom de se fazer aceito e necessário; dava-se por falta dele, como de pessoa da família” (ASSIS, 2019, p. 26). A admissão de sua charlatanice é falta de amor-próprio e de coragem para não cumprir a ordem do superior, segundo Schwarz (1991, p. 94).

Embora, com o tempo, José Dias parecesse um familiar, não o era. Era um agregado: “O termo designa uma figura que, não tendo nada de seu, vive de favor no espaço de uma família de posses, onde presta toda sorte de serviço” (SCHWARZ, 1991, p. 92). Esse tratamento de quase da casa lhe garantiu um legado no testamento do pai de Bentinho, uma apólice e quatro palavras de louvor, como diz o narrador de forma irônica. Como era bajulador por excelência, tratou de encaixotá-las e pendurá-las em cima de sua cama como um certificado de parasita de sucesso. Pouco a pouco, “adquiriu certa autoridade na família, certa audiência, ao menos; não abusava, e sabia opinar obedecendo” (ASSIS, 2019, p. 26-27). A voz de Dias é ouvida, mas há um limite para que ela ecoe, o limite da bajulação, dos interesses da família. Se assim não fosse, seria repellido sem pudor, pois o parasita se encontrava na dependência da família. No entanto, era bastante esperto “as cortesias que fizesse vinham antes do cálculo que da índole” (ASSIS, 2019, p. 27). Para Schwarz, ele “não passa de um moleque de recados, concentra

admiravelmente as tensões contemporâneas desta condição geral” (SCHWARZ, 1991, p. 92).

Sua atuação circunscreve-se em companhia, elegância, ares de conselheiro e alegria desmedida. Era ele quem lia para divertir nos serões, na sobremesa ou quem explicava algum fenômeno, sempre com uma citação, uma figura de autoridade para suas falas, mas jamais esquecia de rogar adulações e, para isso, contava de sua viagem à Europa, de sua paixão pelo país, de seus amigos em Lisboa. Fazia isso para que a família pensasse que ele tinha sempre onde ficar e em bons lugares com amizades, mas que estava naquela casa por escolha, por zelo de sua parte. Como diz Bento, incorporando uma fala de José Dias: “a nossa família, dizia ele, abaixo de Deus, era tudo” (ASSIS, 2019, p. 27). Tio Cosme, ciente do jeito do parasita, indagou se a família não estava acima de Deus, mas prontamente ele nega, dando a Deus o lugar que dona Glória julgava ser o ideal, o de primazia. Assim agradava um e outro, a religiosidade dela e a confiança de Cosme. Ela lhe dava uns cobres de vez em quando e ele lhe confiava as cópias dos autos jurídicos.

Destaca-se, na produção machadiana, o emprego de sobrenomes portugueses remetentes aos navegadores e prenomes de santos católicos, conforme aponta Caldwell (2008, p. 55). Por conseguinte, é interessante observarmos o nome do parasita. Seu prenome é bastante comum entre os escravizados no Brasil. Além de José ser um personagem no Antigo Testamento, aquele que é vendido como escravo por seus irmãos e conquista o faraó por seus conselhos úteis. Já Dias é um sobrenome bastante vulgar. “Em certo sentido, José Dias resume e simboliza a mediocridade e superficialidade de Dona Glória e seu círculo” (CALDWELL, 2008, p. 73). Ademais, a estudiosa marca que o santo protetor da família é São José e dona Glória é colocada por Dias como a Virgem Maria; logo, Bentinho, como Cristo, é o prometido, fruto de uma promessa. Contudo, quem se torna o verdadeiro protetor da família é José Dias, de acordo com Caldwell (2008, p. 73)

É o agregado quem percebe o interesse de Bentinho por Capitu, as conversinhas, as brincadeiras, e compartilha seus pensamentos com a mãe do protagonista. “José Dias faz um bom trabalho em despertar os impulsos sexuais adolescentes de Santiago e direcioná-los a um objeto. Faz mais: coloca um obstáculo no caminho de seu amor – o seminário, a separação sem volta, ou, pelo menos, por tempo indeterminado” (CALDWELL, 2008, p. 24). José Dias não gostava da família da menina, da gente Pádua, de seu pai, a quem ele chamava de Tartaruga e dizia cheirar “a homem chulo” (ASSIS, 2019, p. 75). O parasita sabia que o Tartaruga falava mal dele e ria de seus sapatos. Talvez

o que mais incomodasse ao agregado fosse o fato de ele não se render às suas bajulações e às suas encenações. Há um momento na narrativa que nos leva a essa hipótese, quando Bentinho se prepara para ir ao seminário e o velho Pádua despede-se do menino, demonstrando afeto e distinguindo-se de Dias, chamando-o claramente de parasita. Em seu dizer: “Não, eu não sou como outros, certos parasitas, vindos de fora para desunião das famílias, adutores baixos, não; eu sou de outra espécie; não vivo papando os jantares nem morando em casa alheia... Enfim, são os mais felizes!” (ASSIS, 2019, p. 142). Gledson (2006, p. 292) chama a atenção para a versão inicial do romance em que José Dias é bastante insultuoso com Pádua, afirmando que ele queria subir às custas da possível união de Capitu e Bento. No entanto, na versão final, Machado evita esses excessos.

As relações entre o parasita e a gente Pádua mostra que “Está fixado o padrão do agregado distinto, que fala, pondera, conta vantagem ou destrata os vizinhos com a autoridade de alguém da família, dentro da qual contudo tem situação inteiramente incerta, dependendo sempre de acomodações mais ou menos humilhantes” (SCHWARZ, 1991, p. 92). Isto é, José Dias comporta-se como um familiar dos portões para fora, representando a família, pondo limites à relação com gente de classe mais baixa; mas dos portões para dentro é ele quem deve se submeter às ordenanças da família Santiago.

Ao falar de sua percepção sobre os dois, o parasita enfatiza que Bentinho deverá ser padre, cumprir a promessa da mãe. Em suas palavras: “Bentinho há de satisfazer os desejos de sua mãe. E depois a igreja brasileira tem altos destinos. Não esqueçamos que um bispo presidiu a Constituinte, e que o padre Feijó governou o Império...” (ASSIS, 2019, p. 21). Sua fala põe em evidência a preocupação do parasita: fazer de Bentinho padre para ascender socialmente, ocupando espaços de prestígios. Tio Cosme não concordou com o uso do nome do padre Feijó como governante, e logo José Dias esclarece sua opinião de modo bastante subserviente, desculpando-se e reforçando seu desejo por poder. “Perdão, doutor, não estou defendendo ninguém, estou citando. O que eu quero é dizer que o clero ainda tem grande papel no Brasil” (ASSIS, 2019, p. 23).

Quando o rapaz toma conhecimento de que José Dias revelava à dona Glória suas brincadeiras com Capitolina, compartilha tal infortúnio com ela, que prontamente sugere um plano: fazer do agregado um aliado. Por isso, manda-lhe impor ordens sobre o parasita, ordenando-o a ajudá-lo a fugir do pagamento da promessa. Nesse diálogo, Santiago deixa transparecer o que pensava do pobre José Dias e evidencia que quando o parasita não agrada, deve cortar toda e qualquer benesse. Em seu dizer: “É um sujeito

muito ruim; mas, deixe estar que me há de pagar. Quando eu for dono da casa, quem vai para a rua é ele, você verá; não me fica um instante. Mamãe é boa demais; dá-lhe atenção demais. Parece até que chorou” (ASSIS, 2019, p. 58). Sua fala põe às claras o lugar do parasita, que, embora pareça familiar, nunca o será. A inserção do agregado no convívio da família não torna igualitária a condição entre ricos e pobres. Franco marca as situações entre agregado e anfitriões as quais “permitem que se observe como o valor social de ambos é de todo diverso e como a conduta de *ambos* está orientada para a negação daquele nivelamento” (FRANCO, 1997, p. 102, grifo da autora). Isto é, Dias nem é empregado formal nem parente de Santiago, sua condição subserviente é a de quem recebe o favor de morar junto e por isso deve entreter e não se posicionar contra a família. O pensamento do protagonista ilustra bem isso, quando cogita obrigar o parasita a ajudá-lo em desfazer a promessa, isso se deve por ele ser um subalterno na casa, devendo obedecer aos caprichos de Bento, mas também por habilidade retórica. O narrador revela seu pensamento: “E Capitu tem razão, pensei, a casa é minha, ele é um simples agregado... Jeitoso é, pode muito bem trabalhar por mim, e desfazer o plano de mamãe” (ASSIS, 2019, p. 63). Já a fala de Capitu abre brecha para sua percepção aguçada, pois propõe que Bento diga a José Dias que desejava estudar leis em São Paulo. Ela parece perceber que o parasita gostava das capitais e das altas classes. O estudo das leis possibilitaria a aproximação com pessoas da área jurídica e a inserção no agito social de São Paulo, logo um prato cheio para Dias aceitar a oferta de seu patrãozinho.

Ao conversar com José Dias exigindo sua ajuda para não cumprir a promessa, Bentinho não encontra obstáculos, já que o parasita não era religioso e seu desejo era perambular no meio da elite. Prontamente resolve ajudá-lo, sugerindo que estude leis fora e se oferece para acompanhá-lo. “Dona Glória provavelmente não poderá acompanhá-lo; ainda que possa e vá, não quererá guiar os negócios, papéis, matrículas, e cuidar de hospedarias, e andar com você de um lado para outro... Oh! as leis são belíssimas!” (ASSIS, 2019, p. 79). Com seu jeito espalhafatoso, aplicando um superlativo, eleva as leis e não perde a oportunidade de tocar no seu anseio de ir à Europa, dizendo: “Ah! você não imagina o que é a Europa; oh! a Europa...” (*ibidem*, p. 79). O narrador enfatizava que sua fala foi acompanhada de uma atuação gestual; como de costume, “Levantou a perna e fez uma pirueta. Uma das suas ambições era tornar à Europa, falava dela muitas vezes” (*ibidem*, p. 79).

A liberdade e a intimidade que o agregado demonstrava não era mais do que uma face da bajulação, uma forma de puxar assunto e de palpitar acerca de tudo. De repente,

gostava de ficcionar uma vocação religiosa para o menino, o que no fundo era um meio de agradar à Glória. Prima Justina contou a Bentinho que Dias fazia questão de lembrar a promessa, mesmo não sendo religioso, o que importava era bajular a anfitriã. Em sua percepção, ele fazia isso por maldade. Ela afirma: “Note que é só para fazer mal, porque ele é tão religioso como este lampião. Pois é verdade, ainda hoje. Você não se dê por achado... Hoje de tarde falou como você não imagina...” (ASSIS, 2019, p. 67).

A atuação do falso homeopata é semelhante a uma caricatura. Há exageros na fala, na alternância de tons, nas palavras com os alongamentos e os superlativos, nas vestes, nas leituras e nos trejeitos. O narrador mostra as expansões da personagem, como se pode ver.

José Dias vinha andando cheio da leitura de Walter Scott que fizera a minha mãe e a prima Justina. Lia cantado e compassado. Os castelos e os parques saíam maiores da boca dele, os lagos tinham mais água e a "abóbada celeste" contava alguns milhares mais de estrelas cintilantes. Nos diálogos, alternava o som das vozes, que eram levemente grossas ou finas, conforme o sexo dos interlocutores, e reproduziam com moderação a ternura e a cólera. (ASSIS, 2019, p. 71).

José Dias gostava de ler trechos, de decorar outros e propagá-los, mas conhecer profundamente não era um hábito, nem mesmo a medicina homeopata era uma referência verdadeira. Sua atuação remete-nos às considerações de Bergson (2007, p. 77) sobre as frases cômicas e espirituosas que são caracterizadas assim por levar o transeunte ao risível. É assim com Dias; seja pelo que fala ou pelo que faz, o agregado leva aos que o cercam ao riso. Como gostava de ler e decorar trechos para impressionar, certa feita Capitu quis interrogá-lo sobre as figuras da sala de visitas, logo ele “disse-lho sumariamente, demorando-se um pouco mais em César, com exclamações e latins: — César! Júlio César! Grande homem! *Tu quoque, Brute?*” (ASSIS, 2019, p. 90-91). Fundamentado no latim para enfeitar sua fala e impressionar os ouvintes, passou a encenar o conhecimento da história: “Ficou muito tempo com a cara virada para ele. Um homem que podia tudo! que fazia tudo! Um homem que dava a uma senhora uma pérola do valor de seis milhões de sestércios!” (ASSIS, 2019, p. 91). Do nada, tirou “a carta da manga” e lembrou da pérola valiosa usando uma informação complementar como se fosse um grande feito. A menina esperta quis logo saber quanto valia e o parasita sabe como se sair de uma situação indelicada, na qual lhe falta o conhecimento do fato. “José Dias, não tendo presente o valor do sestércio, respondeu entusiasmado: – É o maior homem da história!” (*ibidem*, p. 91).

A relação do parasita com o menino Bentinho era cheia de zelo e de bajulação. Bentinho considerava o tratamento que recebia como “extremos de mãe e atenções de servo” (ASSIS, 2019, p. 73). Quando conseguiu ir à rua sem o pajem (criança negra que acompanhava a branca por onde fosse), Dias se fez pajem, passou a acompanhá-lo. Schwarz (1991, p. 93) observa que o tratamento em adulações e subalternidades se dá com os superiores, já que se faltar simpatia não lhe reconheceriam as fumaças de homem livre, porém trata seus similares com autoridade para obter prestígio social da família Santiago. No fundo, ocorre uma identificação do parasita com a família anfitriã, de modo que o bem-estar dos últimos redundava no do primeiro, como sugere Caldwell (2008, p. 33)

Através desse movimento de adular os superiores, cabia a José Dias cuidados com a casa e Bentinho, como revela o narrador: “Cuidava dos meus arranjos em casa, dos meus livros, dos meus sapatos, da minha higiene e da minha prosódia” (ASSIS, 2019, p. 73); mas também ensinava ao filho de dona Glória, desde os oito anos, os plurais e a desinência exata. Segundo Casmurro, “ele a corrigia, meio sério para dar autoridade à lição, meio risonho para obter o perdão da emenda” (*ibidem*, p. 73), ou seja, sabia dosar autoridade e riso, ensino e graça para agradar ao filho e à mãe. Mesmo quando Santiago não precisava mais de suas lições, pois quem as ministrava era o padre Cabral, ele estava junto ao menino, demonstrando atenção e subserviência; como de praxe, não assistia à cena calado, mas interagiu e vira e mexe, soltava um elogio para o aprendiz, a quem chamava de prodígio. O narrador, já na velhice, desconfia dos epítetos recebidos e atribuiu-os à mania de Dias de elogiar, como diz: “Eu, posto não avaliasse todo o valor deste outro elogio, gostava do elogio; era um elogio” (ASSIS, 2019, p. 73).

Para os anfitriões, tinha sempre um elogio: dona Glória era santa e tio Cosme cavalheiro perfeitíssimo. Já para Capitu, só restavam críticas “Capitu, apesar daqueles olhos que o Diabo lhe deu... Você já reparou nos olhos dela? São assim de cigana oblíqua e dissimulada. Pois, apesar deles, poderia passar, se não fosse a vaidade e a adulação. Oh! a adulação!” (ASSIS, 2019, p. 74-75). Sua opinião demonstra um embate entre ele e a menina, mais uma disputa de espaço, já que ele lia as atitudes dela como vaidade e adulação, e é justamente neste último terreno que sua permanência na casa se firma, por via da adulação. Mais tarde, José Dias reconhece o equívoco: “Cuidei o contrário, outrora; confundi os modos de criança com expressões de caráter, e não vi que essa menina travessa e já de olhos pensativos era a flor caprichosa de um fruto sadio e doce” (ASSIS, 2019, p. 259). Como mostra Santiago (2015, p. 136), há um descontrole no julgamento de José Dias que ora critica Capitu, ora elogia; no fundo é ânsia de agradar.

Dentre os recorrentes estardalhaços de elogios, José Dias teve um desses ataques quando o padre Cabral visitou a família dando-lhe a notícia de que passara a ser um protonotário apostólico, um título especial que o papa concede aos sacerdotes. O parasita ingressa na sala com aplausos para Cabral e fazendo discurso sobre o Pio IX. “José Dias, que entrou pouco depois de mim, aplaudia a distinção, e recordou, a propósito, os primeiros atos políticos de Pio IX, grandes esperanças da Itália; mas ninguém pegou do assunto” (ASSIS, 2019, 102). Unindo o útil ao agradável, José Dias solta a inventiva: “Não tem que festejar a vadiação; o latim sempre lhe há de ser preciso, ainda que não venha a ser padre” (ASSIS, 2019, p. 104). Ele aproveita o ensejo de homenagem a Cabral e o fato de este ser professor de latim de Bentinho, sob aparência de valorização da língua, introduz a ideia de o menino não chegar a ser padre.

Não só falava sobre assuntos graves como também sabia ser uma companhia agradável para falar bobagens, fazer brincadeiras; José Dias perambulava com Bentinho por todo lado. Em determinada ocasião, imitava e criticava as moças brasileiras caminhando como as francesas. “Este gosto de imitar as francesas da Rua do Ouvidor, dizia-me José Dias andando e comentando a queda, é evidentemente um erro. As nossas moças devem andar como sempre andaram, com seu vagar e paciência, e não este tique-tique afrancesado” (ASSIS, 2019, p. 158). O curioso é que ele mesmo vivia com estrangeirices, no modo de falar, no desejo de ir à Europa, nas citações aos pensadores, ainda assim pondera sobre esse modo das moças, quiçá para ter o prazer de entreter Bento com a crítica.

Tantas funções desempenhava o parasita: companhia de Bentinho, de dona Glória, professor da língua vernácula para o menino, guarda dos documentos importantes de tio Cosme e anfitrião das visitas da família. Quando Santiago vai ao seminário, já não era mais um menino que necessitava de aulas ou de pajem, mas carecia de notícias, de presença de sua mãe e de sua família. Quem se torna o elo entre os de casa e o seminarista é José Dias, que prontamente visita o rapaz, transmite as novidades e o conforta, prometendo ajudá-lo a se livrar da promessa. Seu objetivo era a ida à Europa, não falava de outra coisa a não ser de tirá-lo do seminário, mas para a Europa. Como Dias era habilidoso com a linguagem e sabia tirar proveito de tudo, confortava o filho de Glória dizendo: “a vida do seminário é útil, e vale sempre entrar no mundo unguido com os santos óleos da teologia” (ASSIS, 2019, p. 166). Isto é, se a teologia não lhe seria ofício, serviria para as relações sociais, para algum aprendizado. Bentinho não se conforma com essa ideia e solicita um plano mais rápido. Então o agregado tem a ideia de o moço forjar uma

gripe, começar a tossir. Esperto como era, entendeu que precisava fingir ser verdade até mesmo para o doente, e disse-lhe que achava que este andava com o peito adoentado. Ele afirma: “Se a tosse há de vir de verdade, melhor é apressá-la” (ASSIS, 2019, p. 168).

A mania de grandeza faz José Dias ter a ideia de ir ao Papa pedir a absolvição da promessa de dona Glória. No entanto, é a sugestão de Escobar que triunfa: arrumar um substituto para concretizar a promessa, um órfão que fosse custeado por Glória para ser padre; e assim se realiza. Santiago torna-se bacharel em direito e, no dia de sua colação, tem a companhia do agregado, que mais parecia ser o formando. “José Dias também, não tanto que me não fizesse a fineza de ir assistir à minha graduação, e descer comigo a serra, lépido e viçoso, como se o bacharel fosse ele” (ASSIS, 2019, p. 253). Quando dona Glória recebe o filho formado, são as palavras do parasita que abrilhantam a cena, que como de praxe, recorre às citações da história, da filosofia ou da Bíblia; nessa feita, é da imagem de Jesus e de Maria que se serve. O narrador Casmurro rememora o acontecido: “ainda ouço a voz de José Dias, lembrando o evangelho de São João, e dizendo ao ver-nos abraçados: – Mulher, eis aí o teu filho! Filho, eis aí a tua mãe!” (ASSIS, 2019, p. 255).

À medida que cresce a amizade de Santiago e de Escobar, José Dias sente-se à margem, pois o novo amigo desempenha a função que lhe cabia anteriormente: a de companhia do ex-seminarista. “Ah! você não confiou tudo ao velho José Dias! O pobre José Dias está aí para um canto, é caju chupado, não vale nada; agora são os novos, os Escobares” (ASSIS, 2019, p. 259). No entanto, cabe ao velho parasita as missões que requerem mais intimidade, como a de sondar dona Glória para saber se aceitaria Capitu como sua nora. Como nos tempos de menino, Bento Santiago recorre ao agregado para saber da opinião de sua mãe e ele lhe responde: “Positivamente, não; fez-me o favor de perguntar se Capitu não daria uma boa esposa; eu é que, na resposta, falei em nora. D. Glória não negou e até deu um ar de riso” (ASSIS, 2019, p. 260). Dias é bastante experiente nas relações pessoais, por isso sabe bem como obter a opinião de dona Glória, mesmo quando esta desejava disfarçar. É ele quem acrescenta a expressão nora e arranca da velha dama um sorriso. Cumpre a ele a missão de verificar as opiniões de Glória, o lançar da semente do amor quando percebe as brincadeiras entre os meninos, mas também a do ciúme, com suas visitas ao seminário. É justamente numa dessas ocasiões que Bentinho pergunta de Capitu. José Dias responde que ela está alegre como de costume, adicionando que ela ainda conseguiria “pegar” um dos rapazes da vizinhança em casamento, como observa Caldwell (2008, p. 25). Nesse sentido, a estudiosa considera José Dias a primeira testemunha contra Capitu.

Os apaixonadinhos de Mata-cavalos vencem o cumprimento da promessa e se casam. Com isso, o parasita tem mais uma mesa para frequentar: a dos novos pombinhos. O narrador confessa que ele alternava entre a casa de sua mãe e a sua. “José Dias dividia-se agora entre mim e minha mãe, alternando os jantares da Glória com os almoços de Mata-cavalos” (ASSIS, 2019, p. 267). No desenrolar da narração, Santiago demonstra os ciúmes que sente de Capitolina, suas desconfianças a respeito do amigo Escobar e de ser o pai de Ezequiel. Com o passar do tempo, o narrador desejava saber a opinião de sua mãe a respeito de sua esposa; como de costume, recorreu a José Dias, que logo descobriu a perspectiva de dona Glória, por sinal, bastante elogiosa.

Como se não bastassem as citações dos estudiosos, os superlativos, com a chegada de Ezequiel não saía da boca de José Dias “filho do homem”, fazendo um intertexto com o profeta homônimo descrito na Bíblia, o qual carregava esse epíteto. As cenas retratadas no romance possuem tom cômico, pois há um duplo deslocamento, da forma habitual como se trata uma criança e do epíteto profético aplicado a um bebê. Bento afirma: “José Dias pediu para ver o nosso ‘profetazinho’” e “(estivera na véspera a folhear o livro de Ezequiel, como soube depois) e perguntava-lhe: “Como vai isso, filho do homem?” ‘Dize-me, filho do homem, onde estão os teus brinquedos?’ “Queres comer doce, filho do homem?” (ASSIS, 2019, p. 297). Para Helen Caldwell, essa nomeação de “filho não de Santiago, que é linhagem divina, mas de Escobar que, por nome e descrição, ele estabeleceu como “filho do homem” (CALDWELL, 2008, p. 105). Outra questão colocada pela estudiosa é o fato de Santiago dá a entender a José Dias que Dona Glória tem algum motivo para não visitar Capitu. No entanto, apesar de suas suspeitas sobre o menino não ser seu filho serem colocadas narrativamente como se os demais personagens também tivessem a mesma sanção, a narrativa aponta que tanto dona Glória como José Dias não consideravam Ezequiel parecido com Escobar, conforme Caldwell (2008, p. 114).

Não estranham as citações bíblicas, comuns de serem ouvidas da boca de Dias, nem sua mania de bajulação. O ápice de bajulação foi quando Dias recorre ao livro de Ezequiel, parte da Bíblia, para chamá-lo de filho do homem. Casmurro sente-se incomodado com a intimidade do agregado. A voz narrativa dá vazão: “não estendi tão longe a intimidade do agregado” (ASSIS, 2019, p. 297). O parasita é um acessório na casa grande, é alguém que entra pela porta da frente para bajular, elevar o moral das visitas, encher as conversas de citações, demonstrar superioridade cultural de uma família e estreitar laços entre as famílias ricas; mas quando não diverte, não lhe cabe descobrir

segredos, nem ser um espécime de dama de companhia, sua máscara da cordialidade se esvai e deve conter-se. Por isso, Bentinho se incomoda com a familiaridade de José Dias, pois não precisava de seus favores naquele momento e jamais este seria, de fato, um membro da família.

Quando Escobar faleceu, Dom Casmurro dedicou algumas linhas ao amigo, mas é a José Dias que cabe a leitura desse escrito e a divulgação da notícia. O narrador confessa: “escrevi algumas linhas e mostrei-as em casa a José Dias, que as achou realmente dignas do morto e de mim. Pediu-me o papel, recitou lentamente o discurso, pesando as palavras, e confirmou a primeira opinião; no Flamengo espalhou a notícia” (ASSIS, 2019, p. 309). Apesar de demonstrar certo disfarce, Bentinho era bastante vaidoso; em sua narração, faz questão de destacar os elogios que recebe por causa de seu escrito para o falecido. No entanto, são as palavras de Dias que parecem confirmar o intento do orador. “José Dias achou que a eloquência estivera na altura da piedade” (ASSIS, 2019, p. 312). Após proferir o discurso, o marido de Capitu joga fora o discurso, apesar de o agregado tentar impedi-lo. Sem o discurso para elogiar o autor, o parasita encontra um novo motivo: elencar as virtudes do falecido. Como se pode ver: “por último [José Dias] fez o panegírico do morto, uma grande alma, espírito ativo, coração reto, amigo, bom amigo, digno da esposa amantíssima que Deus lhe dera” (ASSIS, 2019, p. 314).

A vida desse parasita se desenrolou como a de um objeto que passa de geração a geração, do pai de Santiago à Dona Glória, depois a Bento. Logo, “A sujeição ao marido de Dona Glória, depois à viúva e finalmente ao filho não é uma contingência externa, mas o molde do seu espírito, cujas manifestações não se desprendem nunca da necessidade imediata de agradar e emprestar lustre” (SCHWARZ, 1991, p. 94). Esse desejo de agradar e de ser uma luva de pelica em mãos de ricos faz com que Dias não encerre sua carreira parasitária, a não ser com a morte.

José Dias passou a vida desejoso por ir à Europa, mas não deixava a companhia de dona Glória e Cosme. Na última feita, Bentinho insistiu bastante, mas o agregado afirmava que sua Europa seria a eterna. Embora cresse que estava para morrer, dona Glória partiu primeiro. O parasita não perdeu a oportunidade de louvá-la em seu enterro e de lhe atribuir um último superlativo: santíssima. Entretanto, este não foi seu último superlativo; em seu leito de morte, ao olhar o céu, chamou-o ‘lindíssimo’, encerrando sua existência como bem a tocou: proferindo elogios. Apesar de Casmurro chorar sua morte, ou pelo menos dizer isso em sua narrativa, ele sempre viu José Dias como um mero

parasita interessado nos desjejuns e ceias, sem considerar o aparente afeto que aquele demonstrava pelos Santiago, e “Mesmo no final, no capítulo em que José Dias morre, Santiago ainda não consegue dirimir suas dúvidas” (CALDWELL, 2008, p. 35).

A hipótese de Silvano Santiago (2015) é um viés interessante para um arremate da obra: “a intenção de Machado de Assis ao idealizar *Dom Casmurro* era de “pôr em ação” dois equívocos da cultura brasileira, que sempre viveu sobre a proteção dos bacharéis e sob o beneplácito moral dos jesuítas” (SANTIAGO, 2015, p. 137, grifo do autor). Acrescente-se que José Dias é a cereja do bolo para acentuar essa proteção familiar e religiosa, aquele que usufrui do obséquio de forma consciente a fim de parasitar.

2.3 Parasitas do espírito e da consciência

2.3.1 Batista, Cláudia e o escriba de Nóbrega, em *Esau e Jacó*

A história de Pedro e de Paulo, um conservador, outro republicano, é uma narrativa de oposições, mais um retrato político da época do que uma versão de Esau e Jacó à brasileira. Gledson (2003, p. 199) pondera que um é a visão do Império com sutileza e sofisticação, já o outro seria a brutalidade da República; um estuda no Rio, outro em São Paulo; um faz medicina, outro Direito. A história dos gêmeos é contada em terceira pessoa, por um narrador observador, Aires. Mais uma vez, Machado de Assis utiliza recursos linguísticos bastante comuns na tradição luciânica, como o ponto de vista distanciado do Katáskopos e a ironia (SÁ REGO, 1989).

O prosador experiente põe no novelo da trama as discussões mais importantes do Brasil de seu tempo: da monarquia à República, da escravidão à abolição; marcando bem que as transições não se realizam de fato, a República conserva os privilégios da monarquia e a abolição as assimetrias da escravatura. No que tange à escravização, “pode-se argumentar que Machado deu um tratamento irônico a *Esau e Jacó* neste sentido; o livro aparentemente aceita o valor explicativo de algo que não tem valor nenhum” (GLEDSON, 2003, p. 209). Ou seja, mostra esse processo de desumanização dos escravizados sem problematizar a questão, reflete-o como um registro, sem que o narrador Aires se coloque a favor ou contra. Para Gledson, esse é o romance com perspectiva histórica mais ampla. Enquanto *Quincas* se limita pela nomeação de Rubião semelhante a D. Pedro e *Dom Casmurro* pela visão de mundo de Bento presa ao Império, “Esau e

Jacó tenta abordar uma realidade posterior e procura suas raízes num mundo anterior (pré-conciliatório), ou em tendências mais generalizadas, a-históricas, que o Império, é de se supor, simplesmente disfarçava” (GLEDSON, 2003, p. 242).

Machado constrói essa teia da história sob a capa da história dos gêmeos fazendo uso da tradição luciânica; não só dos recursos linguísticos como também dos mitos e das tradições, incorporando as Musas clássicas, a tradição judaica dos filhos de Isaac e a tradição grega com os gêmeos Pólux e Castor, ou mesmo pela possibilidade de título de *ab ovo* como origem de tudo.

Isso quer dizer que ele sabe que uma língua não é só fonética, morfologia, sintaxe, mas principalmente visão de mundo – o ver que é saber das Musas de Homero, a acuidade de visão que busca o Sócrates de Platão, a vista inflamada de Luciano que provoca sua conversão à filosofia. No fundo, é essa questão da linguagem que encontramos no capítulo intitulado “Musa, canta”, de *Esau e Jacó*, com que desejo fechar estas reflexões, por considerar este romance a mais apurada síntese machadiana do tripé de tradições com que constantemente dialoga, não só como escritor, mas como pensador. Baste que se atente em detalhes fáceis: o título que remete para o judaísmo (remetendo para a disputa entre os filhos de Isaac); os nomes dos protagonistas, Pedro e Paulo, tomados do cristianismo (em referência à dissensão entre os dois apóstolos); finalmente, o fato de que os dois gêmeos, no fim da obra, são comparados a Castor e Pólux, o que desvela sua vinculação grega. Acrescente-se ainda que o título inicialmente pensado para o livro foi *ab ovo*, que seria sim indicado para uma história de dois gêmeos, mais indicado ainda se pensarmos que os filhos de Leda nasceram de um ovo, mas muito mais ainda se tomarmos a expressão no sentido genérico de desde a origem, aplicando-a não apenas à origem das duas personagens, mas da própria escrita machadiana. (BRANDÃO, 2001, p. 10).

Ao perseguir os rastros do parasitismo no conjunto da obra machadiana, percebemos que neste quase último romance (o autor desejava que fosse), os parasitas pululam sem muito enfoque, já que o jogo aparência e essência e o projeto de ascensão elaborado pela mãe para os gêmeos tomam a dimensão central do romance, não personificando os atributos principais da parasítica em uma personagem de relevo. Entretanto, o casal Batista e Cláudia e o escriba de Nóbrega se destacam.

A filha de Batista e de dona Cláudia nutria uma paixão pelos gêmeos e, como seu pai era político, gostaria de ter um deles ou quem sabe os dois nessa posição também. O pai da menina fazia parte de uma comissão de confiança que nem ele, nem o narrador sabiam dizer para que serviria. Numa das reviravoltas, Batista gostaria de ter publicado um manifesto a fim de ter meios para negociar um posto político na República; todavia, ouviu a esposa e deserdou a ideia de publicá-lo, fato que se arrepende amargamente. Esse

casal compõe o quadro de personagens mais vívidos e divertidos de Esaú e Jacó, em conformidade com Gledson (2003, p. 219).

Sem comissão e sem manifesto, resta apelar para uma visita ao marechal; e é justamente nesse capítulo que a performance parasitária do pai de Flora se acentua. Não só Batista, como dona Cláudia, eram desejosos pelo prestígio social, por isso unem forças e estratégias para que ele logre êxito. Logo, “Para Batista, a política é como uma comichão, que ele não pode deixar de coçar de vez em quando; para Dona Cláudia, o cônjuge mais poderoso, as sensações são igualmente físicas” (GLEDSON, 2003, p. 219). Por isso, a esposa lhe dá conselhos, formula máximas para impressionar o marechal. A frase escolhida era “Creia V. Ex.^a que Deus está com os fortes e os bons” (ASSIS, 2012, p. 202). Não bastava falar, era preciso acrescentar um gesto que indicasse o céu, mas o marido não era bom em gestos, mas bastante confiante dizia: “Eu, sem mexer um pé, inspiro respeito” (*ibidem*, p. 202). Visita realizada, frase mudada: “Creia V. Ex.^a que Deus está com os dignos” (ASSIS, 2012, p. 203). Ironicamente, Machado cria uma terceira categoria: a dos dignos. No fim, a visita não garantiu nada, pois o marechal mal o ouviu, o que gera em Cláudia o sentimento de que se ela tivesse ido, seria diferente. Vale marcar que a ironia é um recurso muito presente na tradição luciânica, como comprova Sá Rego (1989), e é bastante utilizada por nosso autor ao longo dos romances. Essa cena da mudança da máxima é bastante irônica não só pela reelaboração do dito de Cláudia, mas por ser um indigno, do ponto de vista da honestidade, que afirma estar Deus com os dignos.

Os pais de Flora não são os únicos a darem vazão a comportamentos parasitas, o escriba de Nóbrega também se manifesta. Nóbrega é uma versão farsesca do homem de negócios como Palha em *Quincas*; também representa um momento em que as fortunas podiam ser ganhas ou perdidas rapidamente, de acordo com Gledson (2003, p. 224, 230). Seu escriba sem nome é um caso curioso, um homem fiel que escreve tudo que deve ser divulgado sobre seu patrão e para isso tempera cada notícia com uma mão cheia de ficção. Enquanto “Nóbrega sabia pouca ortografia, nenhuma sintaxe, lições úteis, decerto, mas que não valiam a moral, e a moral, diziam todos, acompanhando o secretário, era o seu principal e maior mérito” (ASSIS, 2012, p. 248). Sem pleno domínio da escrita, mas um homem de princípios, essa era a imagem de Nóbrega por todo lado, construída por ser seu secretário particular, quem o deu o epíteto de “grande homem”. Como não bastasse, “O fiel escriba acrescentava que, sendo preciso despir a camisa e dá-la a um mendigo,

Nóbrega o faria, ainda que a camisa fosse bordada” (ASSIS, 2012, p. 248). O escriba não só escrevia sobre questões profissionais como pessoais também, até suas cartas de amor.

O escriba era um trabalhador particular, devoto e habilidoso com as palavras, uma figura com traço parasitário bastante forte, que lembra os tipos aquarelados por Machado nas crônicas “O parasita literário” e “O folhetinista”. O primeiro não é como o fanqueiro literário, que atua meramente pelo lucro, mas deseja, de fato, os holofotes sobre si, por isso não só escreve como também declama nos teatros para ser visto, aplaudido e para vender seus textos, conforme declara a crônica: “Basta bater palmas de um camarote e ter alguns exemplares para distribuição; a plateia deve receber aquele aguaceiro intelectual.” (ASSIS, 1859, p. 6). O segundo atua na imprensa na elaboração dos folhetins. Sofre bastante para escrever, mas não perde a mania de parecer francês; por causa desses ares estrangeiros, Machado critica-o severamente: “a cor nacional, em raríssimas exceções, tem tomado o folhetinista entre nós. Escrever folhetim e ficar brasileiro é na verdade difícil” (ASSIS, 1859, p. 12). Já o escriba em *Esau e Jacó* é um personagem com traço de parasita literário, aquele que se contenta em estar com as classes mais altas, transitar por elas, ainda que não faça parte; para tanto, usará a palavra como meio de ficcionalizar as notícias e os documentos, tornando-se presença indispensável para Nóbrega.

A despeito da categorização das personagens Batista, Cláudia e o escriba de Nóbrega, considerando as funções que esse elemento narrativo pode desenvolver, seja de “elemento decorativo, agente da ação, porta-voz do autor, ser fictício com forma própria de existir” (BRAITH, 2017, p. 66), compreendemos que são mais do que elementos decorativos na trama, mas não engendram ação, nem correspondem à voz do autor propriamente, por isso categorizamos como seres fictícios com forma própria de existência e como personagens planas, ou seja, sem surpresas ou complexidade de atuação.

Essa narrativa, assim como *Quincas Borba*, focaliza assuntos públicos e particulares, com flashes de parasitas, típicos financistas (Palha, Santos) bem-sucedidos, e típicos políticos (Camacho, Batista), mal-sucedidos, em sua trajetória através dos acontecimentos políticos do período (GLEDSON, 2003, p. 209-210). Santos é um banqueiro bem-sucedido, o tipo que Palha gostaria de ser, já Batista é um espécime de Camacho num período posterior, um político conciliatório, aliado à atuação de sua esposa Cláudia, como mostra Gledson (2003, p. 210). Para o estudioso, esse parasita representa a força e fraqueza do Império que se deu justamente pela conciliação (GLEDSON, 2003, p. 222).

A teatralidade comum nos parasitas políticos revela traços dessa fisionomia principalmente em Batista e em Cláudia através dos discursos, das bajulações com as classes elevadas, da ocupação dos espaços pela política de favores, bem como pela comissão secreta que Batista participava. Isso “constitui uma insinuação clara da existência de um sistema de governo agora repressivo e sigiloso” (GLEDSO, 2003, p. 223). Desde as “Aquarelas”, Machado marca os espaços de atuação dos parasitas, e dentre eles, está a política. Ao passar por esses parasitas e ao fazer da política brasileira o tema central, pode-se ler nas entrelinhas que há numerosos parasitas nessa esfera e é difícil assinalar de forma unitária um a um. Por isso, a história dos gêmeos se eleva como metonímia para a sede de nomeada, cujo sentimento extrapola o parasitismo e se comprova pelos anseios de sua mãe, desejosa pela política e não pela ciência, como profetiza a cabocla no início do romance. “Natividade não quis confessar que a ciência não bastava. A glória científica parecia-lhe comparativamente obscura; era calada, de gabinete, entendida de poucos. Política, não” (ASSIS, 2012, p. 272).

2.3.2 Brás Cubas, síntese de tipos parasitários

O afamado romance de estreia do realismo no Brasil, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), caracteriza-se pelo escancaramento da vaidade e da futilidade da vida de seu protagonista, um defunto que se torna autor e narra de forma jocosa e irônica suas peripécias. A narrativa é uma “mistura de um gênero ‘alto’ e de um gênero ‘baixo’, neste caso a mistura do romance romântico e naturalista com o folhetim” (SÁ REGO, 1989, p. 151); uma mescla própria da tradição luciânica. A história de Brás nos interessa não só pelo teor inovador da prosa machadiana, que elabora uma voz isenta da hipocrisia social, pois já morreu, mas, sobretudo, pela possibilidade de ler Brás como caricatura de uma elite parasitária que, por sua vez, beneficia-se dos bens e produtos sem nada produzir. Seu legado é o não legado do parasita, é a ausência de feitos.

Brás é protagonista e narrador; tudo que temos acesso na narrativa se dá não apenas por suas lentes, mas por sua própria vivência, memória e resignificação. Ele é “uma personagem envolvida direta ou indiretamente com os acontecimentos narrados. De acordo com a postura desse narrador, ele funcionará como um ponto de vista capaz de caracterizar as personagens” (BRAITH, 2017, p. 74). Assim, lemos não só suas atitudes e pensamentos, como também todo enredo a partir da pena do defunto-autor. Essa voz

funciona como uma grande ironia da pretensão de objetividade do realismo, mas também uma elevação do ponto de vista distanciado do Kataskópos, já que Brás narra suas próprias inventivas depois de morto, fora da sociedade. Uma ironia que se volta ao próprio recurso de narrar, pondo um nó nos sentidos de se narrar em primeira ou em terceira pessoa, já que se narra em primeira, mas com efeito de terceira. Ou como diz Bosi: “um falso inverossímil, porque se faz autoanálise joco-séria. É a verdade do humor que, sob as aparências da morte, é vida pensada” (BOSI, 2006, p. 8).

A história é embalada pelo “prestígio e desprestígio [que] estão juntos na empostação da linguagem, convivência que é de todos os momentos, e atrás da qual triunfa o narrador, que brilha sempre duas vezes, uma quando assinala os próprios méritos retóricos, outra quando ri de seu caráter desfrutável” (SCHWARZ, 2012, p. 20). Isto é, a voz narrativa demonstra seus triunfos e suas derrotas, e ao fazer esse último, ri de si mesmo. É uma voz risível em duas dimensões: do delírio e da calamidade da condição humana, como mostra Sá Rego (1989, p. 129). Essas duas instâncias representam, em primeiro plano, a mentalidade predatória, conservadora e excludente de Brás, cujas classes são os que merecem os privilégios e os que sustentam os privilégios daqueles, em segundo plano, a reação do leitor virtual, que com pensamentos progressistas e democrático, julga o narrador de cínico, como preconiza Bosi (2010, p. 407-408). Ainda, Schwarz (2012, p. 82) acentua o caráter narrativo contra o pseudo-autor, uma estrutura semelhante à de *Dom Casmurro*, de modo que a denúncia de um protótipo de classe dominante é empreendida em forma de autoexposição em primeira pessoa com uma intenção mais comum na terceira pessoa.

Essa grandiosidade da obra permite que diversos críticos a comparem com Tristram Shandy pela feição filosófica do humor e pela natureza fantástica da situação narrativa, como observa Merquior (1972, p. 13). Por isso, para ele, “Brás Cubas é um representante moderno do gênero cômico-fantástico” (MERQUIOR, 1972, p. 13). *Memórias Póstumas* é bastante questionada pelo viés do gênero. Sá Rego (1989) recupera o posicionamento de outros estudiosos como Capistrano de Abreu, Valentim Magalhães e Silvio Romero, os quais indagavam se tratar ou não de um romance. Machado respondeu-lhes no prólogo da terceira edição, afirmando ser romance para uns e para outros, não. Sá Rego (1989) mostra como a construção do defunto-autor não só questiona a objetividade pregada pelo realismo, como ironiza essa perspectiva, pois para ler precisamente a sociedade só mesmo já não estando nela. No entanto, o que estava em

jogo era a mescla de gêneros e o estilo fragmentário comuns no lucianismo. Nas palavras do crítico:

Brás Cubas nos fala do além-túmulo, exatamente como o personagem Menipo no diálogo luciânico “Menipo ou a descida aos infernos”. No capítulo em questão, Brás Cubas nos conta o delírio que tivera pouco antes de sua morte, e durante o qual visitara “a origem dos séculos”. Em seu delírio, Brás Cubas assume primeiro “a figura de um barbeiro chinês, bojudo, destro, escanhoando um mandarim” (OC, I, 518). Assim como Brás Cubas, em sua advertência, “Ao leitor”, havia ameaçado pagá-lo com um “piparote”, o mandarim paga os serviços do barbeiro com “beliscões e confeitos: caprichos de mandarim (OC, I, 518). (SÁ REGO, 1989, p. 123).

A ideia de Brás de criar um emplasto, um remédio para curar a melancolia da humanidade, não passou de ideia, cujas faces repousaria em “filantropia e lucro”, para os outros, e “sede de nomeada”, para si mesmo. Seu desejo por glória manifesta-se ao longo de todo o romance, porém é a sua capacidade inventiva que demarca seus traços parasitários. Machado se vale da dimensão do épico maravilhoso sob comicidade para transformar Brás num quase herói; Sá Rego (1989, p. 139) sublinha esse tom épico da narrativa. Melhor, “Brás Cubas, sua versão do ‘herói épico’ possível em nossos tempos, o herói que ‘morre, vive, cai, barafusta-se e some-se” (SÁ REGO, 1989, p. 139). Zilberman (2008, p. 68) compreende-o como representante do país duplamente: pela semelhança do nome do personagem com o Brasil e pela voz narrativa falar depois de morta, compondo uma imagem infernal. Além de sua trajetória ser análoga a das terras brasileiras; até mesmo quando o herói seduz Virgília, nos anos 40, é quando Pedro II chega ao trono (ZILBERMAN, 2008). Brás, herói às avessas, não se comporta como tal por ser desprovido de virtudes e abastado de cinismo, e não consegue fazer vingar o emplasto. Este era fruto de uma mescla de diálogos na pena machadiana, de acordo com Schwarz (2012, p. 32), como: o ideário liberal-português; a filosofia do inconsciente; o contraste entre a cura antiga e a medicina moderna; o patrocínio governamental; as finalidades cristã e capitalista e o espírito de vaidade e de comércio. Todavia, sem emplasto concretizado, a ideia foi só mais uma invencionice.

Outra de suas invenções: a mudança da genealogia. O fundador da família de Brás foi o tanoeiro Damião Cubas, que não se contentou com o fazer de toneis apenas, também foi lavrador e trabalhando duro conseguiu que seu filho Luís Cubas fosse licenciado em Coimbra. Este alçou espaço no Estado e foi “um dos amigos particulares do vice-rei conde da Cunha” (ASSIS, 2019, p. 25). O enfoque do narrador recai sobre o primo, e não no tio

ao invés de valorizar o trabalho árduo dedicado pelo patriarca, enfoca no fato de seu primo ter sido amigo de um vice-rei conde.

Brás teve de quem herdar o gosto pela ficção gloriosa, a mudança dos fatos para transpor-se de classe; seu pai era tão espertalhão que alegava ser o sobrenome Cubas vindo de um herói português atuante na reconquista da Península Ibérica. Sua família era “Burguesia mascarada de nobreza, incerta de suas posses, indefinida no estilo de vida” (FAORO, 2001, p. 25). Como mostra o estudioso, “o maior obstáculo para que sentasse o homem humilde à mesa do estamento, além da própria falta de tradição e nome, era o exercício passado de um ofício manual, infamante por si próprio, de que nenhum título ou lustre lavaria a mancha” (FAORO, 2001, p. 28). Ou seja, essa era a dificuldade de mascarar a genealogia da família Cubas, pois o patriarca era um tanoeiro. No entanto, o velho pai falsificou documentos para entroncar sua família à do fundador da Vila de São Vicente, atribuindo ao filho o mesmo nome do português: Brás Cubas. Não é preciso muito esforço para notar que parasitar não era uma atividade original do defunto autor, mas uma lição aprendida em sua própria casa.

A inventiva do pai de Brás para a escalada se justifica pela “Sociedade não rígida, mas respeitosa da hierarquia. Há a “boa sociedade” e a sociedade comum. Entre uma e outra, o abismo do prestígio, do estilo de vida, do acesso ao mando” (FAORO, 2001, p. 20-21), isto é, há possibilidade de se infiltrar nessa alta sociedade, seja pelos papéis falsos como faz Bento Cubas, seja pelo casamento. Dessa maneira, “O caminho da ascensão é o golpe da fortuna, honesto ou ilícito – aí não há valores. O caminho não está aberto a todos os humildes, todos os que dispõem de habilidade, ambição ou esperteza” (FAORO, 2001, p. 32). Eis a chave do parasitismo: a esperteza. É preciso engenhosidade para entrar pela brecha de classes, e isso requer o domínio das etiquetas, já que essas sinalizam o pertencimento a determinadas hierarquias, de acordo com Faoro (2001, p. 23). Contudo, não basta essa forja para ter acesso aos comandos, pois nem todos chegarão ao topo dessa escalada, nem todos serão barões, coroneis, comendadores e conselheiros. O Segundo Reinado compreende essa gama de títulos como ferramenta de dourar a sociedade, conceder pompas e fazer do poder um adereço a mais do que o dinheiro, segundo Faoro (2001, p. 40).

No capítulo “Naquele dia”, a preocupação do pai de Brás com o futuro e com qual posição o filho tomaria na sociedade se expande. Esperto como era, Bento Cubas teve a preocupação de escolher os padrinhos de Brás entre aqueles que detinham prestígio social.

Já a caminho do fim do capítulo, o narrador revela que aprendeu os nomes dos padrinhos rapidamente e pronunciava-os com certo gracejo, pois lhe foi ensinado assim: o coronel Rodrigues de Matos e sua senhora. Essa cena mostra algo corriqueiro nas relações sociais no Brasil: buscar padrinhos de uma classe social mais elevada do que a dos pais, a fim de garantir os presentes da infância e os favores da fase adulta.

Bento Cubas só repreendia o filho quando constrangido pela presença de alguma visita, mas às escondidas dava-lhe todo mimo diante das travessuras, exclamava ‘Ah, meu brejeiro!’. Quando rapaz, houve um único infortúnio diante do qual o pai teve de pôr rédeas no juvenzinho Brás: mandá-lo para Coimbra a fim de livrar do namoro com Marcela, de suas extorsões e fazê-lo homem graduado. No fim das contas, o narrador revela: “a universidade esperava-me com as suas matérias árduas; estudei-as muito mediocrementemente, e nem por isso perdi o grau de bacharel” (ASSIS, 2019, p. 98). Estudou de forma medíocre, nem por isso perdeu o diploma. Para ele, “o diploma era uma carta de alforria; se me dava a liberdade, dava-me a responsabilidade. Guardei-o, deixei as margens do Mondego” (*ibidem*, p. 98). Como se pode ver, Brás não foi exímio estudante, mas medíocre, um parasita intelectual que forja saber algo, detém o título, mas o conhecimento de fato está bem distante. Ele mesmo revela: “era um acadêmico estróina, superficial, tumultuário e petulante, dado às aventuras, fazendo romantismo prático e liberalismo teórico, vivendo na pura fé dos olhos pretos e das constituições escritas” (ASSIS, 2019, p. 98-99). Sem se envergonhar de não ter adquirido o conhecimento, o graduado afirma:

Não digo que a Universidade me não tivesse ensinado alguma; mas eu decorei-lhe só as fórmulas, o vocabulário, o esqueleto. Tratei-a como tratei o latim; embolsei três versos de Virgílio, dois de Horácio, uma dúzia de locuções morais e políticas, para as despesas da conversação. Tratei-os como tratei a história e a jurisprudência. Colhi de todas as coisas a fraseologia, a casca, a ornamentação... (ASSIS, 2019, p. 109).

Assim, aprendeu a manejar com a aparência do saber, a sua superficialidade, as frases prontas, e nunca traspassou da casca para o profundo das coisas. “Brás exhibe o figurino do *gentleman* moderno, para desmerecê-lo em seguida, e voltar a adotá-lo” (SCHWARZ, 2012, p. 19). Ele é o retrato do parasita intelectual do que forja saber o que não sabe para transitar nos espaços sociais. Brás aprendeu em casa com seu pai que o que vale nas relações não é o saber nem o conhecimento, mas a retórica, a demonstração superficial de uma sabedoria como se a detivesse. Nas palavras de Faoro: “É a retórica

que convoca a atenção e o respeito, sem atrair os ódios e as malquerenças: tudo se move nas abstrações, para as quais os apartes e as réplicas contribuem, como a mostrar que os outros também sabem” (FAORO, 2001, p. 190).

Diploma na mão é o momento oportuno para fazer de Brás homem público casado. Na dúvida preferiria uma das coisas, mas seu pai deixou claro que era preciso casar e ser político. Para tal fim, não haveria melhor noiva que Virgília, filha do Conselheiro Dutra. O casamento como meio para ascensão social não era uma novidade nos romances da época, mas, na pena machadiana, “A nota inédita é a queda da máscara, a desenfreada luta entre pretendentes, a astuta armadilha lançada aos bons partidos de ambos os sexos” (FAORO, 2001, p. 245). Bento era conhecedor dessa disputa pelo matrimônio com membros da alta classe, logo adverte ao filho como se diferenciar dos demais: “Teme a obscuridade, Brás; foge do que é ínfimo. Olha que os homens valem por diferentes modos, e que o mais seguro de todos é valer pela opinião dos outros homens” (ASSIS, 2019, p. 124). O primeiro passo para o sucesso do parasita pode ser apreendido da máxima dita pelo engenhoso Bento Cubas: ser visto e ser aceito pelos outros. Para ser aceito é preciso incorporar a bajulação e a superficialidade das opiniões, coisas que o comportamento do protagonista comprova.

As orientações recebidas por seu pai não ficam em meros conselhos, Brás também recebe até o seu primeiro discurso para proferir na posse de deputado. Porém o tiro saiu pela culatra, Lobo Neves arrebatou a noiva e a candidatura. Isto foi um golpe mortal para Bento, que acabou falecendo quatro meses depois do acontecido. Seu instante de felicidade antes da partida se dá quando um dos ministros o visita, conforme o capítulo “Um Cubas!”. Um velho parasita que fica feliz em estar próximo de alguém da elite, mesmo que seja o mero lampejo de uma visita. Seu desejo era ver seu filho não mais em volta de qualquer mesa, mas nos postos de poder, fazer dele um parasita político, porém a vida aguçou os instintos de Brás como um cão que vê um osso, mas nunca o possui. Tudo lhe chegou até a beira, mas daí não passou.

Sem o cargo político, restou para Brás a imprensa. Mesmo movimento que faz Camacho, em *Quincas*, que, sem espaço político, funda um jornal. No fundo, tratava-se de mais um capricho de Brás, considerado o capricho “a disposição imutável do ser humano” (SCHWARZ, 2012, p. 52), aquilo que move a humanidade em direção ao que se quer. Nosso protagonista afirma: “deixava-me ir ao curso e recurso dos sucessos e dos dias, ora buliçoso, ora apático, entre a ambição e o desânimo. Escrevia política e fazia literatura. Mandava artigos e versos para as folhas públicas, e cheguei a alcançar certa

reputação de polemista e de poeta” (ASSIS, 2019, p. 172-173). Destarte, aquele jovem nada dado à leitura e ao estudo, torna-se um crítico a falar de poesia e a meter-se em polêmicas. Brás reúne em si os tipos parasitários ligados à escrita: um pouco do parasita literário, desejoso por estar entre os escritores, um tanto do folhetinista que ganhava a vida na imprensa, e uma boa dose do fanqueiro literário, preocupado com o lucro das odes. Seu ofício era mesmo fazer do talento máquina grossa, como diz Machado sobre os fanqueiros: “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).

A prática parasitária tende a repetir determinados comportamentos que costumam fazer dos parasitas bem-sucedidos. Entre tais, encontram-se as máximas, a fraseologia. Brás Cubas não poderia perder tal exercício de vista; não só pratica, como ainda as inclui em suas memórias, destacando-as. Tais máximas lembram o conselho do pai de Janjão ao filho em seu aniversário de 21 anos, quando ensina como encerrar um discurso, sempre com uma “frase sintética, transparente, límpida, tirada ao pecúlio comum, resolve mais depressa o problema, entra pelos espíritos como um jorro súbito de sol” (ASSIS, 1882, p. 34). Semelhantemente, o senhor Cubas elabora máximas que “podem servir de epígrafe a discursos sem assunto” (ASSIS, 2019, p. 345). No fundo, é “O lado caricatural dos chavões e frases que afligiam os políticos, oradores, e jornalistas partidários, encontra, mais de uma vez, em Machado de Assis o lúcido e divertido retratista” (FAORO, 2001, p. 182). Logo, Brás e Janjão dão corpo a essa fraseologia sem fundamento, seguem as orientações dos pais; o de Brás aconselha-o assim:

Suporta-se com paciência a cólica do próximo.

* * *

Matamos o tempo; o tempo nos enterra.

* * *

Um cocheiro filósofo costumava dizer que o gosto da carruagem seria diminuto, se todos andassem de carruagem.

* * *

Crê em ti; mas nem sempre duvides dos outros.

* * *

Não se compreende que um botocudo fure o beijo para enfeitá-lo com um pedaço de pau. Esta reflexão é de um joalheiro.

* * *

Não te irrites se te pagarem mal um benefício: antes cair das nuvens, que de um terceiro andar. (ASSIS, 2019, p. 345).

Brás rivalizava com o primo de Virgília, Luís Dutra, um poeta de mão cheia, mas que se prendia às opiniões. Já Lobo Neves, marido de Virgília, era seu leitor assíduo, apesar de ser seu adversário noutros campos da vida. A esposa deste foi amante de Brás por muito tempo. O romance registra o momento em que Lobo Neves é chamado para um alto cargo político e tem a ideia de fazer de Brás seu secretário. Todavia o decreto que o nomeava saía justamente no dia 13, e esse número era o sinal de azar para ele, por isso abriu mão do cargo, e seu suposto secretário mais uma vez dá com burros n'água. A narrativa é recheada de inconstância e de egocentrismo, como bem mostra Schwarz (2012, p. 53); quando não vem do personagem principal, vem dos demais. Nesse caso, é a superstição de Neves que impede Brás de chegar ao cargo.

Tudo na vida de Brás se prepara para a arrancada e empaca, isso se dá graças ao princípio formal do livro: a volubilidade, segundo Schwarz (2012, p. 31). “Brás Cubas é o homem que engana: engana a família, engana os amigos, engana a si mesmo e engana a sociedade” (FAORO, 2001, p. 233). Foi assim na carreira de deputado, no suposto casamento com Virgília, na função de secretário, na imprensa e até mesmo na sua paternidade. Quando sua amante gera, logo o embrião parte, concretizando a única desgraça que o Humanitas crê: “não nascer” (ASSIS, 2019, p. 340). Esse movimento de preparar-se para algo e desfazer-se rapidamente pela impossibilidade de realização é a “respiração do texto, da alternância de críspação e distensão” (SCHWARZ, 2012, p. 25). Isso se dá duplamente pela vida do protagonista e pela narração que faz, ora volúvel, ora desrespeitosa para quem o lê, segundo Schwarz (2012, p. 29). Para o estudioso, “O romance não busca fixar a contradição, e muito menos a transformação, mas o progressivo desgaste no entusiasmo com que um parasita abocanha a sua parte nas vantagens da iniquidade social, cujo limite não está à vista” (SCHWARZ, 2012, p. 73). Dessa maneira, a narrativa mostra o livre trânsito de um parasita da elite ou, como sintetiza Faoro: “Inevitável, no quadro sem autenticidade das ideias e programas, a retórica em lugar do estudo das realidades, a teoria em lugar do conhecimento empírico, os chavões parlamentares em lugar do pensamento, da reflexão” (FAORO, 2001, p. 185); isto é, a forma no lugar do fundo, a casca no lugar do fruto, a aparência no lugar da essência.

Entretanto, um dos desejos de Brás se concretiza: parasitar na política. Como não bastasse ser deputado, sem nada fazer de útil, desejava ser ministro. Para tanto precisava ter projetos, ideias que demonstrassem sua capacidade de gerir publicamente. “A política, mascarada de palavras, revela-se a arte dos mais espertos, capazes de manusear as ideias sonoras para apoderar-se das posições, do comando” (FAORO, 2001, p. 188). Por isso,

Brás põe a sua esperteza em ação com a ideia de diminuir a barretina (chapéu militar) da Guarda Nacional. Mesmo com todo enfeite distribuído em seu discurso, a ideia era tola demais, não vingaram nem a barretina nem o discurso. A ideia de Brás traz em si a mesma ideologia do pai de Janjão em seus conselhos para o filho tornar-se medalhão. Para alcançar tal cargo era preciso, segundo o personagem, repetir as opiniões ouvidas na esquina e opinar sobre coisas do dia a dia, como o “gesto correto e perfilado com que usas expender francamente as tuas simpatias ou antipatias acerca do corte de um colete, das dimensões de um chapéu, do ranger ou calar das botas novas” (ASSIS, 1881, p. 3). De ambas as narrativas, pode-se colher a máxima comportamental de que para parasitar é preciso não opinar sobre assuntos importantes, mas sobre ninharias do cotidiano, assim se faz agradável aos que o cercam e não adquirem inimizades.

O maior dos desejos do parasita era tornar-se ministro, pois “O ministério era o oásis de uma vida de humilhações, desesperanças e amarguras. Ele recompensa todos os trabalhos e galardoa a ambição” (FAORO, 2001, p. 125). Embora Brás não fosse um trabalhador para ser recompensado, o ministério ocuparia o espaço de triunfo em sua existência. E por mais que tivesse o pré-requisito básico para infiltrar-se na política – dinheiro e classe – não conseguiu atingi-lo porque não tinha a influência. Ou seja, “O conteúdo da influência: herança, fortuna, exercício de um grande cargo, aulicismo, estilo de vida, grande nomeada na jurisprudência ou na medicina, sobretudo a posição de comando num partido” (FAORO, 2001, p. 115). Além dela era preciso a indicação dos influentes, o velho sistema de favores descrito por Schwarz (2012). No dizer de Faoro: “O primeiro posto – deputado provincial ou geral – se alcançava com a bênção da *influência*, manipulada pelos *influentes*” (FAORO, 2001, p. 114, grifos do autor). É a utilização do público para atingir o objetivo pessoal; para Franco (1997, p. 140), as coisas públicas serviram aos grupos no poder e conforme o tipo de relações básicas na organização social chega à dominação pessoal.

Entristecido por não se tornar ministro, Brás buscou conselho do amigo Quincas Borba, que logo lhe dá a deixa de transitar da esfera política para o folhetim, mais uma vez teria de se arriscar na escrita. Borba afirma: “Funda um jornal, disse-me ele, e ‘desmancha toda esta igreja’” (ASSIS, 2019, p. 384). A ideia de Quincas reflete um comportamento comum na política brasileira: se se tem o desejo atendido, permanece-se calado e atuante junto ao grupo político; mas se o desejo não se concretiza, os motins começam a desaguar na imprensa. O filósofo enlouquecido diz mais: “Vida é luta. Vida sem luta é um mar morto no centro do organismo universal” (*ibidem*, p. 384). Vencer ou

não era o menos importante para Brás; segundo Quincas, era preciso lutar, pois isso sim define o movimento da vida. Machado acaba ilustrando o pensamento do personagem filósofo com a luta de dois cães por um osso, uma clara exemplificação da luta dos homens pelo poder, a de Brás, pelo cargo de ministro.

O conselho de Quincas é aceito, Brás funda um jornal para aplicar o Humanitismo à política. “Era a fina flor dos programas; prometia curar a sociedade, destruir os abusos, defender os sãos princípios de liberdade e conservação; fazia um apelo ao comércio e à lavoura; citava Guizot e Ledru-Rollin” (ASSIS, ano, p. 394). Guizot, da monarquia parlamentar em Orland, aconselhava os cidadãos a enriquecerem e não é em vão que Brás o cita no programa. Bosi (2010, p. 401) chama a atenção para o ajuste dessa ideologia iniciada na Europa e alastrada na realidade pós-colonial brasileira e latino-americana, garantindo, pelas legislações, o domínio da burguesia, o direito de propriedade e o pouco caso para com a escravidão.

Para surpresa do folhetinista, seu cunhado Cotrim faz uma declaração de repúdio ao trabalho dele. Sua atitude revoltou bastante Brás, que lembra dos favores feitos ao Cotrim, sobretudo este: “sendo eu deputado, pude obter-lhe uns fornecimentos para o arsenal de marinha, fornecimentos que ele continuava a fazer com a maior pontualidade, e dos quais me dizia algumas semanas antes, que no fim de mais três anos, podiam dar-lhe uns duzentos contos” (ASSIS, 2019, p. 399). Curiosa a relação que se estabelece nesse enredo: Brás que representa uma reunião de tipos parasitários (político, intelectual, folhetinista), viveu da política de favores, aprendeu a parasítica com seu pai, mas não só recebeu favores como também concedeu a outros, como a Cotrim.

Todavia, a duração do folhetim foi curta. Seu proprietário confessa: “O primeiro número do meu jornal encheu-me a alma de uma vasta aurora, coroou-me de verduras, restituiu-me a lepidez da mocidade. Seis meses depois batia a hora da velhice, e daí a duas semanas a da morte, que foi clandestina, como a de D. Plácida” (ASSIS, 2019, p. 404). Como tudo na vida do defunto autor, o jornal também teve seu impulso e sua contenção, Brás e seus caprichos efêmeros. E quando fica sem nada, Brás reconcilia com o cunhado para ingressar numa ordem, pois já estava cansado “da fadiga sem trabalho” (ASSIS, 2019, p. 416). Dizer que a falta de trabalho cansou um parasita é na verdade uma ironia machadiana; de fato, o que lhe cansava era não ter por onde transitar, socializar, mas não o trabalho em si. A ironia, assim como muitas outras características da tradição luciânica, está presente nesse romance, a saber, o questionamento genérico, o estilo fragmentário, o caráter não-moralizante, as citações truncadas (SÁ REGO, 1989). É uma narrativa que

começa com o protagonista narrando sua própria morte, um meio que transpõe o fim para o início, um modo de fragmentar e questionar o gênero romance. Mas é também uma história construída com várias digressões, um bom exemplo disso é o capítulo XXXI ‘A borboleta preta’, no qual Brás interrompe a narração sobre Eugênia, a quem chama ‘flor da moita’, para no capítulo seguinte falar sobre uma borboleta preta que esvoaça sobre si. Essas digressões são recursos utilizados nos escritos de Luciano e de Machado para aliviar a tensão da narrativa e quebrar a expectativa do leitor.

Ao final de suas memórias, Brás enumera as suas negativas: sem o célebre emplasto, sem ministério, sem ser califa, sem casamento, sem transmitir o legado de sua miséria, sem herdeiros, mas do que ele mais se orgulha é da “boa fortuna de não comprar o pão com o suor do meu rosto” (ASSIS, 2019, p. 422), ou seja, é de ter sido parasita por toda a vida. Ele ainda chega a defender, de certo modo, a parasítica como uma ação natural da vida em sociedade, na qual um se alimenta do outro. Vejamos: “a vida humana nutre de si mesma outras vidas, mais ou menos efêmeras, como o corpo alimenta os seus parasitas, creio não dizer uma coisa inteiramente absurda” (ASSIS, 2019, p. 404). O defunto autor escreve sobre o que é bom e mau, condição contraditória de sua alma, da condição de ser humano. Essa condição universalizante trazida à tona na tessitura do texto machadiano vem de Pascal e dos moralistas seis-setecentistas, como descreve Bosi (2006, p. 11) ou como chama atenção Jean-Michel Massa (2008, p. 32).

Embora Schwarz (2012, p. 53) reconheça a gama de correntes e pensamentos de que Assis se vale para construir Brás, como: Eclesiastes, moralistas franceses, materialismo setecentista, universalismo liberal, cientificismo oitocentista e filosofias do inconsciente, o crítico não envereda pelo universalismo, mas estabelece um paralelo entre Brás e o Brasil. O nascimento do herói se dá em 1805, últimos anos da colônia. Sua primeira paixão é por uma espanhola, coincidente com os festejos da Independência, e esse amor se encerra justamente no período em que a Constituição é outorgada por Dom Pedro I, cujo modelo comentado era a carta espanhola. Por fim, a morte do pai de Brás se dá no período da abdicação de Dom Pedro I em 1831, quando se dizia que o Brasil ficaria órfão, conforme Schwarz (2012, p. 75-77). Ademais, o próprio Brás aperta o cerco do entendimento dos parasitas que se alimentam no corpo social, delimitando de onde ele fala e de qual sociedade critica, comparando sua imaturidade à do Brasil: “Éramos dois rapazes, o povo e eu; vínhamos da infância, com todos os arrebatamentos da juventude” (ASSIS, 2019, p. 74). Como sintetiza Schwarz: “a volubilidade é condição humana, é feição pessoal e é característica brasileira” (SCHWARZ, 2012, p. 62). Portanto, a

volubilidade de Brás não minimiza os traços parasitários brasileiros, pelo contrário, sublinha-os.

2.3.3 Aires, parasita aposentado, em *Memorial de Aires*

O jogo machadiano de pôr as peças das “Aquarelas” nas narrativas confirma-se pouco a pouco em cada romance. É no *Memorial de Aires* (1908), o último dos escritos, que se movimenta o penúltimo aquarelado: o empregado público aposentado. Aires é um diplomata aposentado que não cessa à convivência com as altas classes, não interrompe as visitas aos ministros, cujo hábito de sobrepor as questões pessoais às de cunho nacional se mantém.

A preocupação do parasita, em seu diário, move-se sobre a família Aguiar e a união de seus filhos postiços: Tristão e Fidélia. Enquanto a causa dos escravizados libertos torna-se secundária. Ele mesmo confessa isso ao final do romance, quando pairava a suspeita de Fidélia deixar a fazenda para os libertos, já que se casaria e moraria fora, depois essa suspeita se confirma com a doação das terras. O pai da jovem, Santa-Pia, é oportunista e “antecipa a alforria dos seus escravizados”; como diz o conselheiro, em 19 de abril: “Lá se foi o barão com a alforria dos escravos na mala” (ASSIS, 2022, p. 69). Depois disso, ele rompe com o Partido Conservador e falece poucas semanas após o 13 de maio. “É como se no novo mundo que nascia – sem ferros, troncos ou folha de flandres – não houvesse mais lugar para o mandonismo moldado na figura do senhor “de braço e cutelo” dos tempos da colônia” (DUARTE, 2009, p. 281). Sua morte é uma alegoria da decadência da ordem senhorial; sua propriedade para a mão de sua filha que, por sua vez, deixa-a para os ex-escravizados. Isso não é bondade para com os recém-homens livres, mas o intento de se livrar da fazenda, casar-se com Tristão e ir embora do país.

Para Duarte (2009, p. 280), “O romancista utiliza-se da reflexão do narrador, um diplomata viajado, para, apesar de tudo, defender a abolição e apresentar, com distanciamento crítico, uma mirada externa aos acontecimentos, dando conta da má reputação do Brasil como o último país a extinguir formalmente o regime”. Em seu entendimento, o autor não endossa o liberalismo-escravismo e manifesta isso através da ficção em forma de “caramujo”. Suas palavras: o “escritor-caramujo, sem altissonância dos sermões, sem nenhum arroubo panfletário” (DUARTE, 2009, p. 282). O conselheiro

sublinha a queima de arquivos do tráfico realizada por Rui Barbosa nos primórdios da República e adverte: “embora queimemos todas as leis, decretos e avisos, não poderemos acabar com os atos particulares, escrituras e inventários, nem apagar a instituição da História, ou até da Poesia” (ASSIS, 2022, p. 71). Com a abolição, Aires mostra-se aliviado: “Enfim, lei. Nunca fui, nem o cargo me consentia ser propagandista da abolição, mas confesso que senti grande prazer quando soube da votação final do Senado e da sanção da Regente” (ASSIS, 2022, p. 70). Entretanto, o conselheiro demonstra maior interesse pelas miudezas do dia a dia, pelas coisas particulares, ao invés das de grande proporção, o que confirma a nossa leitura de ser este um parasita. Talvez sua leve crítica à escravidão seja fruto das experiências de um homem que viveu noutros países e os viu libertar seus cativos, sem benevolência, sobretudo pelo interesse econômico.

Não resta dúvida de sua atenção à família de Santa-Pia: “Não me lembra se fiz alguma reflexão acerca da liberdade e da escravidão, mas é possível, não me interessando em nada que Santa-Pia seja ou não vendida. O que me interessa particularmente é a fazendeira” (ASSIS, 2022, p. 210). O romance “Engloba, portanto, a abolição e chega a três (ou dois) meses antes da proclamação da República. Nem por isso, porém, se trata de um libelo abolicionista e, muito menos, republicano” (SENNA & DIEGO, 2022, p. 17). Fato é que Machado toca nessas questões cruciais para a história do Brasil sem fazer disso uma ação panfletária, registrando-as na pena do conselheiro e demonstrando a importância que o autor das memórias lhes dava: pouca ou nenhuma. A atitude do conselheiro se fundamenta em algo próprio do tipo parasitário aposentado: ser contra toda e qualquer reforma. Como mostra a crônica: “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! desmorronar a ordem!” (ASSIS, 1859, p. 8).

O protagonista atuou trinta e tantos anos na diplomacia. Aposentado e viúvo, resolve escrever suas memórias através de um diário, entremeado de cartas e diálogos com sua irmã Rita. “Trinta e tantos anos no exterior deram-lhe o título, e a gravidade do título o fez aceito em todas as rodas da sociedade da corte. Aires, cético e arredo, com o tédio da controvérsia, não tinha influência de nenhuma espécie, influência social ou política” (FAORO, 2001, p. 46). É o título quem abre as portas para que o cético arredo frequente as reuniões da corte. De acordo com a leitura de Senna: “Aires seria, na verdade, um homem frio e distanciado, incapaz não apenas de dar amor, mas de experimentar quaisquer outros sentimentos, que não os superficiais, antes aprendidos no exercício de uma diplomacia menor do que emanados de um espírito profundo” (SENNA, 2008, p.

263). Esse homem sem grandes emoções e sentimentos mostra-se interessado na vida íntima da elite, e a partir da amizade com a família Aguiar, apresentada por sua irmã Rita, é que o conselheiro os elege como objeto de sua preocupação.

Quando o ex-diplomata foi convidado a uma visita, demonstra desconfiança, mesmo sua irmã dando provas da simpatia dos anfitriões. Rita afirma “Eles são modestos, o jantar é só dos mais íntimos, e por isso o convite que fizeram a você mostra grande simpatia pessoal” (ASSIS, 2022, p. 40). No entanto, ciente das relações sociais, ele desconfia: “– Já senti isso, quando me apresentaram a eles, há sete anos, mas então supus que era mais por causa do ministro que do homem. Agora, quando me receberam, foi com muito gosto. Pois lá vou no dia 24, haja ou não haja Fidélia” (ASSIS, 2022, p. 40). Machado não perde de vista seu tema principal “aparência *versus* essência”, fundamentado tão bem no conto “O Espelho”. Assim como o alferes da narrativa, Aires não consegue se ver sem o posto de conselheiro, a posição ocupada torna-se um espectro em suas relações, se é recebido pelo homem ou pelo ministro.

Aires comenta a história da viúva Fidélia, cujos pai e sogro eram inimigos políticos, fazendo uma analogia com Romeu e Julieta. Senna (2008, p. 259) chama a atenção para o fato de o narrador desconstruir a aparência e levantar a hipótese de que as famílias Capuleto e Montecchio não passem de ficção de Shakespeare. A obstinação do narrador em saber a história de Fidélia leva o crítico Gledson (2003, p. 256) a reafirmar a leitura de Eugênio Gomes de que Aires teria atração por ela.

O encontro entre o narrador e seu antigo colega Campos mostra a técnica de pacificidade do antigo diplomata. Mesmo achando a conversa do amigo enfadonha, não abandona a companhia e sabe trocar de assunto.

Campos continuou a dizer todo o bem que achava no trem de ferro, como prazer e como vantagem. Só o tempo que a gente poupa! Eu, se retorquisse dizendo-lhe bem do tempo que se perde, iniciaria uma espécie de debate que faria a viagem ainda mais sufocada e curta. Preferi trocar de assunto e agarrei-me aos derradeiros minutos, falei do progresso, ele também, e chegamos satisfeitos à cidade da serra. (ASSIS, 2022, p. 47).

O que parece mero hábito da profissão, ouvir e não tumultuar, revela a estratégia cínica do parasita. A aproximação do antigo colega e a tolerância que lhe dedicou foram frutos de sua perspicácia para saber mais sobre a família Aguiar. Num adendo às falas de Campos, fica claro que este deu informações acerca da riqueza e posição da família na sociedade. Como se pode ver: “Não falei das ações do Banco do Sul, nem das apólices,

nem das casas que o Aguiar possui, além dos honorários de gerente; terá uns duzentos e poucos contos. Tal foi a afirmação do Campos, à beira do rio, em Petrópolis” (ASSIS, 2022, p. 55).

Aires não só sabe colher as informações que deseja como também refreia a língua quando não há laços suficientes para obter tais informações. É o que ocorre na sua amizade com Fidélia, ao querer saber se a viúva desejava um novo pretendente. “Quis perguntar-lhe se não sonhara com o pretendente despedido, mas a confiança que começo a merecer-lhe não permite tais inquirições, nem ela contaria nada de si mesma” (ASSIS, 2022, p. 84). Mais tarde, o conselheiro é inquerido sobre o estado da viúva e ele revela que fez calar sua opinião para agradar a todos. “Eu, para ser agradável aos donos da casa, quis dizer que me parecia que não, mas este bom costume de calar me fez engolir a emenda, e agora me confesso arrependido” (ASSIS, 2022, p. 88). Essa estratégia de Aires aparece durante outros momentos da narrativa, revelando sua habilidade em conduzir o assunto para onde se quer, fazendo-se agradável. “Eu, para lhes ser agradável, — e um pouco a mim mesmo, porque os queria gozar também, — voltei ao assunto principal para ambos, que não seria Fidélia só, nem só Tristão, mas os dois juntos” (ASSIS, 2022, p. 136).

A voz narrativa do *Memorial* difere da voz cínica e desabusada de Brás Cubas, que para Senna & Diego faz de Aires um observador imparcial. Em seu dizer: “Ora, este Aires, que diz perdoar a todos, como numa atitude geral perante a humanidade, sinaliza desde aí a postura de observador imparcial, ou de magistrado” (SENNA & DIEGO, 2022, p. 13-14). Entretanto, por meio das brechas de seu diário é que podemos identificar o comportamento parasitário do conselheiro, e através de uma leitura paralela às “Aquarelas” obtemos melhor compreensão. Aires finge não querer ser lido, mas na verdade deseja que seus diários cheguem às mãos de leitores. Há uma contradição em sua escrita: ora confia no papel como seu companheiro, ora crê que ninguém o lerá. Óbvio que se trata de um jogo da escrita machadiana, que mostra a contradição íntima da personagem que transita por diversos segmentos sociais sempre mascarando seus reais desejos. Quanto ao jogo da escrita, Guimarães propõe que essas narrativas são “marcadas pelo equilíbrio instável entre o registro do absolutamente privado e a possibilidade – e o desejo, ainda que muitas vezes negado –, de tornar-se público, possibilidade colocada pela própria materialização da intimidade na escrita” (GUIMARAES, 2012, p. 246).

O curto registro de 10 de março põe às claras um hábito comum aos parasitas: a bajulação dos superiores. Naquele dia, Aires decide visitar o novo ministro. “Afinal

houve sempre mudança de gabinete. O Conselheiro João Alfredo organizou hoje outro. Daqui a três ou quatro dias irei apresentar as minhas felicitações ao novo ministro dos negócios estrangeiros” (ASSIS, 2022, p. 63).

O conselheiro chega a postos de comando graças à política de favores. Ele mesmo revela sutilmente quem o promoveu e com espanto diante do acontecido, embora esse espanto seja uma forma irônica de Machado denunciar o vai e vem de favores e cargos. “Hoje fazia anos o ministério Ferraz, e quem já pensa nele nem nos homens que o compunham e lá vão, uns na morte, outros na velhice ou na inação? Foi ele que me promoveu a secretário de legação, sem que eu lho pedisse e até com espanto meu” (ASSIS, 2022, p. 106). O fato de o conselheiro referir-se como ministério e não ministro, pessoa, confere o tom de formalidade e de promoção por mérito, justamente para ludibriar o leitor, já que suas ações de bajulação, de visita aos poderosos, mostram sua habilidade para conquistar postos graças à parasítica.

Como preconizam as “Aquarelas”, na quarta crônica, “O empregado público não se aniquila de todo na aposentadoria” (ASSIS, 1859, p. 8), por isso o protagonista do *Memorial* não perde de vista a forma de ver-se inserido nos trâmites políticos, chegando até mesmo a realizar algum trabalho para a Secretaria de Estrangeiros. “Bastam já as cartas que escrevo em resposta e outras mais, e ainda há poucos dias um trabalho que me encomendaram da Secretaria de Estrangeiros, — felizmente acabado” (ASSIS, 2022, p. 116). Não se tratava de coincidência, mas da agudeza do parasita; a secretaria que prestava o serviço era a mesma em que visitara anteriormente o novo ministro João Alfredo, cujo serviço surge após a visita realizada. É uma forma de aproveitar-se da função de outrora, é transformar o “cargo em instrumento usado diretamente em proveito próprio é tão da ordem das coisas quanto servir-se da superioridade garantida pela riqueza, pela posição na sociedade ou na política, para pressionar o agente governamental” (FRANCO, 1997, p. 137). Tal atuação é comum aos parasitas aposentados, como mostra sua crônica: “De ordinário o aposentado é compadre ou amigo dos ministros, apesar das invectivas, e então ninguém recheia as pastas de mais memoriais e pedidos” (ASSIS, 1859, p. 10). Essa mania de visitar se dá regrada nas mudanças de cargos e nas datas importantes, como no aniversário da Constituição; o conselheiro preparou-se para visitar o imperador, o que não ocorreu pelo infortúnio da visita de Tristão (ASSIS, 2022, p. 206).

Há muito julgamento da parte do conselheiro acerca do comportamento dos outros. No entanto, ele só dá vazão às suas sanções diante do diário; na presença das

peças tece elogios a quem outrossim julgará nos seus escritos. Isso acontece principalmente com Tristão. Alguém que ele considera dissimulado, “há nele muita compostura e alguma dissimulação” (ASSIS, 2022, p. 140). Noutro momento, considero-o de bom coração. “— Ao contrário, falou-me com muito louvor; tem bom coração aquele rapaz. – Muito bom” (*ibidem*, 137). Mais tarde relativiza sua opinião sobre o rapaz. “[...] agora que o escrevi confirmo a impressão que me deixou o rapaz, e foi boa, como a princípio. Talvez ele tenha alguma dissimulação, além de outros defeitos de sociedade, mas neste mundo a imperfeição é coisa precisa” (ASSIS, 2022, p. 157).

Uma disputa entre o empregado público aposentado e Tristão é travada por parte do primeiro. Este se incomoda com sua presença e afeto da família Aguiar por ele, e acaba disputando até mesmo a amizade com Campos. Como de praxe, parasita insiste para que o desembargador Campos fique para jantar, puxando assunto, mas ele preferiu a companhia de Tristão. “Campos não me respondeu nem provavelmente me ouviu. Ergueu-se, disse que estimava as minhas melhoras e despediu-se até breve. Teimei que jantasse. – Não posso; tenho gente de fora; o Tristão janta comigo” (ASSIS, 2022, p. 143). Depois, quando Tristão casa-se com Fidélia e decide ir a Portugal ocupar cargo político, é a Aires que conta sobre as cartas que havia recebido de sua mãe. O parasita finge amizade para saber das intimidades do jovem.

Destaca-se a presença de Portugal no romance, que se espraia desde as epígrafes até o pai de Tristão, que chega ao Brasil para fazer fortuna e retornar à terra natal, levando abastanças daqui, atitude típica do colonizador português. Por conseguinte, a relação do afilhado com o casal Aguiar “reproduz, em alguma medida, no âmbito privado, o pacto colonial celebrado por trezentos anos na esfera pública” (SENNA & DIEGO, 2022, p. 17). Portanto, a narrativa espelha a posição do colonizador e as relações tecidas pelo pacto colonial, recheada de adendos, ora sobre a escravização, ora sobre a condição dos libertos, ora sobre o anseio do português retornar à sua terra após beneficiar-se do Brasil.

A relação interesseira de Aires se dá com a família Aguiar, os ministros, Campos, Tristão e Cesária. Sobre esta, até confessa o falso elogio que lhe faz só para se divertir: “o gosto de dizer mal não se perde com elogios recebidos, e aquela dama, por mais que eu lhe ache os dentes bonitos, não deixará de mos meter pelas costas, se for oportuno. Não; não a elogiei para desarmá-la, mas para divertir-me, e o resto da noite não passei mal” (ASSIS, 2022, p. 205). Seu jogo de aparências é tão forte que aceita ser padrinho do casamento de Fidélia mesmo sem querer. “Tristão veio pedir-me que lhe sirva de padrinho

ao casamento. Não podia negar-lho, e aceitei o convite, ainda que sem grande gosto” (ASSIS, 2022, p. 209).

Há um fato interessante acerca da criação da personagem Carmo, a esposa de Aguiar; a inspiração machadiana para criá-la vem de Carolina, esposa do autor, como confessa o próprio Machado a Mário de Alencar, segundo Gledson (2003, p. 248). Esta personagem demonstra a receptividade, a bondade para com Tristão e Fidélia, junto ao seu marido, por isso ficam desapontados após a concretização do casamento e a partida para Portugal. Nisso, o narrador encontra a oportunidade perfeita para enredar suas mentiras: “Engenhei o que pude. Falei do golpe que o moço recebeu quando desembarcou deputado, e viu misturadas as alegrias dos pais com as dos amigos políticos; devia dizer também que a primeira ideia de Tristão foi rejeitar o diploma e vir para Santa-Pia” (ASSIS, 2022, p. 227-228). Sem disfarce para o leitor de suas memórias, evidencia a mentira contada. “Não fui tão longe; seria mentir demais. Ao cabo, não teria tempo” (ASSIS, 2022, p. 228). Por não gostar do rapaz, aproveita a oportunidade para demonstrar que sabia de todo o trâmite para a eleição portuguesa, disfarça seu sentimento para com ele, enganando em sua defesa, mostrando que sofreu com a decisão e inventando também que os jovens visitariam os padrinhos assim que possível.

Destarte, como Aires confessa para nós leitores: “A índole e a vida me deram o gosto e o costume de conversar. A diplomacia me ensinou a aturar com paciência uma infinidade de sujeitos intoleráveis que este mundo nutre para os seus propósitos secretos” (ASSIS, 2022, p. 165). Ou seja, é da prática diplomática e da agudeza de parasita que sabe tolerar socialmente aqueles que detesta, perambulando pelos ministérios, jantares, datas nacionais e famílias que permanece na estrutura social tal qual os tempos de diplomata ativo.

Em suma, a última narrativa de Assis não escapa ao parasitismo. Nela, temos Tristão e Fidélia, que se mostram interesseiros na relação com a família Aguiar, sobretudo quando se casam e abandonam os padrinhos, justamente quando não mais necessitam deles. Para Gledson, Tristão é um camaleão político do tipo Camacho, em *Quincas*, e Batista, em *Esau e Jacó*. Para o crítico, a carreira de Tristão “é uma demonstração de frivolidade e ausência de compromissos, sua ambição suprema – ser político – a prova maior de superficialidade” (GLEDSON, 2003, p. 280). Reiteramos a perspectiva crítica de Gledson sobre esses personagens. Entretanto, discordamos de sua visão a respeito de Aires, como ingênuo. Segundo Gledson, “ele é trouxa, claro, de modos muito simples”

(GLEDSON, 2003, p. 284). Aires disfarça seus modos, é ameno, mas é o mais fiel retrato do parasita na diplomacia e do empregado público aposentado descrito nas “Aquarelas”.

3 **Ápice do parasitismo**

Neste capítulo apresentaremos a análise das personagens principais e secundárias do romance *Quincas Borba*. Consideramos essa narrativa a que mais explora a temática, um verdadeiro ápice em comparação com os demais romances. Nela há uma sobreposição de parasitas, do protagonista aos comensais, sobretudo; o enfoque recai sobre os que triunfam comendo as batatas do vencedor.

3.1 **Análise de *Quincas Borba***

Quincas Borba (1891) é um dos pontos mais altos da prosa machadiana, senão “a obra de arte literária mais perfeita do Brasil”, na concepção do poeta Drummond. É nela que Machado reúne os principais tipos de parasitas descritos nas “Aquarelas”, numa sátira social bastante aguda, como considera Gledson (1991). É na história do professor de Barbacena, herdeiro do amigo Quincas Borba e do seu cachorro de igual nome, que Machado põe em tela temáticas recorrentes em seus escritos: o ciúme, o adultério, a ascensão social, o parasitismo. A história se fundamenta numa inversão, já que o cachorro Quincas ocupa o lugar de uma pessoa, sendo herdeiro de seu tutor de igual nome. Bergson considera a inversão um dos procedimentos do cômico que, em geral, dá-se “pondo o sujeito no lugar do objeto e o objeto no lugar do sujeito” (BERGSON, 2007, p. 89); exatamente o que ocorre em *Quincas*. No entanto, o romance se centra em Rubião, amigo do falecido Quincas Borba e novo tutor do cachorro. Sua publicação se dá entre 1886 a 1891, na *Revista Estação*, posterior ao fim do Segundo Império na França, ascensão da Alemanha depois da Guerra Franco-Prussiana, além fundação do Partido Republicano em 1870, o que para Gledson (2003, p. 78) são fatores fundamentais para o desenvolvimento de questões históricas como a Lei do Ventre Livre.

O levantamento da recepção crítica de *Quincas Borba*, realizado por Guimarães (2012), mostra que a primeira edição em livro foi assunto de muitos jornais no Rio de Janeiro e fora dele. Seus principais críticos foram Sílvio Romero, Múcio Teixeira, Luís Murat, Agripino Grieco, Conselheiro Lafaiete, Magalhães de Azevedo, José Veríssimo, Araripe Júnior e Valentim Magalhães. O fato é que o narrador mais retraído, menos estridente de Borba, fez mais sucesso que o desabusado Brás, como pontua Guimarães (2012, p. 193). Ou mesmo “o único em que um narrador em terceira pessoa manteve tão

firmemente apertadas as rédeas do relato por intermédio do discurso indireto livre” (CHAUVIN, 2019, p. 18).

Ao analisar os narradores de *Memórias Póstumas, Quincas Borba, Dom Casmurro, Esaú e Jacó, Memorial de Aires*, Sá Rego observa que todos eles possuem um distanciamento aliado a uma grande autoconsciência do processo narrativo. Esse afastamento é bastante irônico, pois coloca-se entre o narrador, a narração e os fatos narrados. Para tal feito, o autor assume “uma posição narrativa de quem vê o mundo do alto, de um ponto de vista superior” (SÁ REGO, 1989, p. 121). Isso ocorre na saga de Rubião, que é contada por um narrador extradiegético que se manifesta em primeira pessoa, mas praticamente é de terceira pessoa. Para Dixon, “a explicação dessa anomalia consiste no fato de que o narrador algumas vezes usa pronomes de primeira pessoa, tirando o manto de invisibilidade que é tradicional ao narrador onisciente, revelando-se como uma pessoa que relata” (DIXON, 2020, p. 36). Como exemplo de escrita em primeira pessoa, destacamos: “Onde li eu que uma tradição antiga fazia esperar a uma virgem de Israel, durante certa noite do ano, a concepção divina?” (ASSIS, 2015, p. 770). E em terceira pessoa, temos: “Este Quincas Borba, se acaso me fizeste o favor de ler as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, é aquele mesmo naufrago da existência, que ali aparece, mendigo, herdeiro inopinado, e inventor de uma filosofia” (ASSIS, 2015, p. 738). O estudioso propõe que “Basta reconhecer que Machado, usando “ficções de livros”, cria narradores problemáticos em todos seus romances a partir de *Memórias Póstumas*, e que a contradição de *Quincas Borba* se repete, inversamente, em *Esaú e Jacó*” (DIXON, 2020, p. 36); isto é, o narrador é um personagem, porém usa sempre a terceira pessoa.

Ainda, a função do narrador em *Quincas* é metaliterária, como observa Dixon (2020, p. 37), ou seja, a função do eu, de um narrador que se refere a si mesmo em sua função narrativa. Ele acaba compartilhando consciências e examinando os pensamentos dos participantes a partir da ação, tudo isso através do ponto de vista distanciado, que, ora se coloca em terceira pessoa, como aquele que narra, ora em primeira enquanto voz narrativa consciente de si. Essa voz irônica define-se nos termos daquilo que Sá Rego (1989) considera ponto de vista distanciado do kataskopos e nos termos de Brandão (2001) ao falar sobre a consciência ficcional que os narradores e personagens no lucianismo possuem. O narrador de *Quincas* é consciente de si e de seu papel na trama, por isso conta a história de Rubião pelo seu prisma de voz narrativa e pelo de personagem, fabulando duplamente. Afora, é um romance que se vale da carnavalização do lucianismo,

por meio de personagens carnavalescas. Destaquemos o próprio Rubião: “sua grandeza e sua nobreza estão na fronteira da queda e da abjeção; sua ânsia do domínio tangencia a humilhação de si mesmo; sua pureza beira a voluptuosidade; seu desprendimento se confunde com a publicação de suas virtudes” (RIEDEL, 1982, p. 397).

Rubião, novo rico, recém-saído do interior, torna-se morador do Rio de Janeiro e atrai para perto de si falsos amigos, cuja presença se mantém enquanto há capital. Segundo Sá Rego, o caráter híbrido de *Quincas* mostra que é o aproveitamento do tema do ‘bom provinciano’ da comédia, isto é, o provinciano recém-chegado ao grande centro urbano onde sua ingenuidade e ignorância são exploradas por personagens mais mundanos e ambiciosos (SÁ REGO, 1989, p. 179). Por outro lado, parte da crítica considera que “o romance demonstra o projeto universal, em que Machado visa compreender nada menos que a mente humana” (DIXON, 2020, p. 11).

O enfermeiro de *Quincas* é nomeado, em 1886, de Rubião José de Castro e, em 1891, tornou-se Pedro Rubião de Alvarenga. “Os dois novos elementos sugerem de perto Pedro de Alcântara, o nome de família de D. Pedro II, que ele usava em suas viagens à Europa”, o que sugere uma segmentação do nome; mostra a cautela de Machado, mas sua aparente intenção não passa despercebida diante do crítico. O que permanece inalterado tanto na versão do folhetim quanto na do livro é o nome Rubião, nome incomum, que “se relaciona com o *boom* do café, em meados do século XIX, pois está muito próximo do nome latino do gênero ao qual pertence a planta do café, a *rubiaceae*” (GLEDSON, 2003, p. 87-88). A interpretação de Gledson conclui que o herói da narrativa é um “representante não de uma classe ou de uma geração, mas da nação brasileira – entidade muito mais problemática” (GLEDSON, 2003, p. 87), e, por isso, seu nome já denota a junção da força econômica advinda do café com a força política pelo paralelo que estabelece com d. Pedro.

Já o filósofo aparece pela primeira vez na história de Brás e depois é tematizado na narrativa seguinte. Entre as narrativas há um elo de aproximação, não só pelo eixo Brás-*Quincas*, como pela presença de personagens parasitas e do humanitismo. Brás é o primeiro adepto da filosofia de *Quincas*; como ele já tinha uma certa filosofia egoísta, seja a da equivalência das janelas ou a das botas, o Humanitismo caiu como uma luva, pois “é um egotismo mais sofisticado e, naturalmente por isso, convence Brás como se fosse uma revelação” (GLEDSON, 2003, p. 89).

Memórias e *Quincas* são romances bastante diferentes no processo de construção. Enquanto o primeiro se desenrola em meses, o segundo passa anos sendo publicado nos

folhetins, de acordo com Soares (2016); talvez a estratégia de publicar por cinco anos e três meses num periódico de intervalo quinzenal poderia levar o leitor a desistir da história de Borba. Todavia, isso não se concretizou, pelo contrário, depois, Machado publica o romance em livro, realizando algumas mudanças, as quais proporcionam uma visualização mais ampla dos acontecimentos simultâneos que afetam Rubião. O estudo de Silva (2016) analisa essas mudanças e conclui que “O folhetim põe em ênfase no início na ordem cronológica dos eventos e por isso não fornece uma visão muito clara de que as condições simultâneas que afetaram o herói nessa primeira parte do romance formam uma unidade” (SILVA, 2016, p. 380). Ou, como considera Eulalio (2015, p. 116), Machado prefere um “diagrama mais nervoso” à narrativa linear de em *A Estação*.

O ex-professor apaixona-se por Sofia, esposa de Palha, e se mostra desejoso pelo adultério, porém o casal permanece unido com o objetivo de enriquecer às custas do novo amigo, para quem só restará a loucura como consolo. O protagonista encarna os valores aventurecos de um herói, nos termos bakhtinianos. Em miúdos: deseja ser importante socialmente, fabular sua vida e ser amado. E é sobre essa última fragilidade do professor de Barbacena de que o casal Palha se vale para explorá-lo, pois o sentimento de Rubião por Sofia é o motriz para as extorsões financeiras. Segundo Bakhtin:

Os valores biográficos aventurecos-heroicos se baseiam no seguinte: a vontade de ser herói, de ter importância no mundo dos outros; a vontade de ser amado; a vontade de superar a fabulação da vida, a diversidade da vida interior e exterior. Todos esses três valores, que organizam a vida e os atos do herói biográfico para ele mesmo, são até certo ponto estéticos e podem ser valores que organizam também a representação artística de sua vida pelo autor. (BAKHTIN, 2011, p. 143).

O início do romance apresenta Rubião, em sua nova casa no Rio de Janeiro, rico, olhando a paisagem pela janela, sugerindo o que Dixon (2020, p. 15) chama de “paradoxo da consciência humana”, pois os detalhes exteriores reforçam as profundas impressões do ser. Isto é, exterior e interior apontam para o novo estado paradoxal da personagem, que há um ano era professor, mas tornara-se outro ser: um capitalista. O narrador dá vazão ao monólogo interior do protagonista.

Rubião fitava a enseada, — eram oito horas da manhã. Quem o visse, com os polegares metidos no cordão do chambre, à janela de uma grande casa de Botafogo, cuidaria que ele admirava aquele pedaço de água quieta; mas, em verdade, vos digo que pensava em outra coisa. Cotejava o passado com o presente. Que era, há um ano? Professor. Que é agora? Capitalista. Olha para

si, para as chinelas (umas chinelas de Túnis, que lhe deu recente amigo, Cristiano Palha), para a casa, para o jardim, para a enseada, para os morros e para o céu; e tudo, desde as chinelas até o céu, tudo entra na mesma sensação de propriedade. (ASSIS, 2015, p. 736).

Os olhos de Rubião passeiam pelo macroespaço exterior da enseada, transitando para o interior, dele apreendendo a sensação de propriedade dada à condição de herdeiro. “Tudo, desde suas chinelas e sua casa até o Rio de Janeiro, parece ser um território seu” (DIXON, 2020, p. 62).

A observação do personagem central pode ser entendida como uma leitura de Schopenhauer, cuja proposta de superação do conflito da vontade se dá “por meio da contemplação estética totalizadora do objeto-ideal, efetuando o afastamento do eu como sujeito e com isso provocando um curto-circuito na dinâmica de sujeito-objeto que constitui o mundo como representação” (GARTH, 2009, p. 133-134). Embora a trama aponte a observação do ex-professor sobre sua condição no mundo sem estar desejoso por coisa alguma, ele não é capaz de conseguir a unidade entre o objeto e a vontade, o que seria a solução do ponto de vista schopenhaueriano. Garth conclui que “Machado de Assis é o primeiro a lembrar aos leitores brasileiros que o olhar é muito mais complicado e enganoso do que admitem Schopenhauer e seus seguidores” (GARTH, 2009, p. 135), isto é, nosso autor problematiza a condição de quem vê, do que se deseja e das aparências. Nesse ensejo, vale lembrar que, para o filósofo, a vontade é uma coisa em si, sem consciência, sem cansaço, é a própria essência humana. Já a consciência é um acidente no ser humano, totalmente condicionada pelo intelecto. A vontade seria “em verdade um parasita do restante do organismo” (SCHOPENHAUER, 2015, p. 243-262). Machado põe em jogo a vontade, o parasitismo, a riqueza e a loucura através de Rubião e do seu séquito de comensais.

O espaço do romance são o Botafogo no Rio de Janeiro e todas as mobilidades dos personagens que transitam de um bairro para outro como espelhamento da busca de ascensão social. Todavia, “O ambiente de Botafogo não tem uma existência objetiva ou independente; o narrador é exterior à ação (narrador em terceira pessoa), mas a perspectiva é de Rubião” (DIXON, 2020, p. 61). Ou seja, o espaço se consolida pela voz de quem narra e pelo olhar do protagonista. Há quem diga que a cidade se torna uma arquipersonagem na história do professor de Barbacena, sendo harmoniosa para com aqueles que pertencem à classe dominante e uma esfinge devoradora para aqueles que

não sabem decifrar o enigma da vida social, segundo Senna (2008, p. 77). Nosso protagonista está entre aqueles que serão devorados pelo enigma da grande cidade.

Dixon (2020, p. 18-19) observa que *Quincas Borba* é uma narrativa intersubjetiva, em que o eu se depara constantemente com o outro, sejam outros seres humanos, sejam outros elementos do mundo, sem perder o nexo de dependência do contexto social. Para o estudioso, há uma fenomenologia do eu e do outro que se materializa pelas “linhas tortas” da trama, fazendo uso do pensamento da personagem central: “ – Vejam como Deus escreve direito por linhas tortas, pensa ele” (ASSIS, 2015, p. 736). Mais do que uma frase do senso comum na boca de Rubião, trata-se de uma estrutura em que o padrão de linhas tortas, de incongruências se estabelece, na visão de Paul Dixon. Nessa mesma direção, acrescentamos que a tortuosidade do romance se cristaliza com a reunião de tipos de parasitas, os quais problematizam as relações humanas, pondo em xeque quem alimenta e quem é alimentado.

A utilização frequente da primeira pessoa do plural e o uso do pronome possessivo “nosso” pelo narrador ao se referir a Rubião “não é apenas recurso para o acumplicamento do leitor, mas subterfúgio para igualá-lo à legião de interesseiros, chupins e imprestáveis que, de olho na herança, também tratam o herdeiro de “nosso Rubião”” (GUIMARÃES, 2012, p. 181, grifo do autor). Ou seja, há um jogo machadiano que não só denuncia o parasitismo dos personagens, mas provoca quem os lê, deslocando as posições e fazendo os leitores se perceberem no lugar dos parasitas. Isso faz parte da relativização das verdades, um recurso caro ao autor.

A ideia de Deus escrever certo por linhas tortas é usada para justificar a ‘sorte’ de Rubião ao ser o único herdeiro, sendo melhor do que se tivesse tornado cunhado de Quincas, pois nutria essa esperança, mas Piedade e Quincas falecem sem se casarem. Após usar o dito popular, ele deixa claras as circunstâncias que o favoreceram. “Se mana Piedade tem casado com Quincas Borba, apenas me daria uma esperança colateral. Não casou; ambos morreram, e aqui está tudo comigo; de modo que o que parecia uma desgraça...” (ASSIS, 2015, p. 736). Ele se torna afortunado com os bens do amigo não só graças à morte de sua irmã Piedade, mas pela sua engenhosidade, já que deixou a escola de meninos que regia e se tornou enfermeiro particular do rico por cinco, seis meses. O narrador não só revela isso como também mostra a dedicação do ex-professor, dando ao doente total atenção e os medicamentos na hora marcada. O próprio filósofo reconhece sua bondade. Pelas mãos do narrador, do lado de cá, do de quem lê, suas ações mostram-

se estratégias para alcançar o fim desejado: ascender de classe. O trecho abaixo mostra o desenrolar da performance de Rubião enfermeiro.

Quincas Borba tivera ali alguns parentes, mortos já agora em 1867; o último foi o tio que o deixou por herdeiro de seus bens. Rubião ficou sendo o único amigo do filósofo. Regia então uma escola de meninos, que fechou para tratar do enfermo. Antes de professor, metera ombros a algumas empresas, que foram a pique.

Durou o cargo de enfermeiro mais de cinco meses, perto de seis. Era real o desvelo de Rubião, paciente, risonho, múltiplo, ouvindo as ordens do médico, dando os remédios às horas marcadas, saindo a passeio com o doente, sem esquecer nada, nem o serviço da casa, nem a leitura dos jornais, logo que chegava a mala da Corte ou a de Ouro Preto.

— Tu és bom, Rubião, suspirava Quincas Borba. (ASSIS, 2015, p. 738).

O sexto romance machadiano reúne parasitas cujo comportamento foi descrito na reunião de crônicas “Aquarelas” (1859): os fanqueiros literários, o da mesa, o literário, o folhetinista, o empregado público aposentado; além de marcar os lugares mais proeminentes para essa prática (na literatura, na igreja e na política). Três décadas depois, o autor resolve ilustrar melhor alguns tipos em *Quincas Borba*. Na narrativa, temos Camacho (ex-deputado, folhetinista) e Freitas (parasita da mesa), estes retomam três tipos exibidos nas crônicas. No entanto, quem ganha a cena do parasitismo é o casal Palha, Cristiano Palha e Sofia Palha, grandes responsáveis pela destruição da riqueza do amigo. Ancorados nos estudos de Candido (2014) e Braith (2017), podemos classificar todos esses parasitas como personagens planas, secundárias que atuam como agentes de ação adjuvantes, ou seja, personagens que não estão em primeiro plano, mas são decisivas nas ações do protagonista, capazes de influenciá-lo, nesse caso, de destruí-lo.

O romance não se centra somente na história do ignaro Rubião, mas “há de passar em vários momentos para um segundo plano; o autor se encontra empolgado pelas possibilidades que a comparsaria lhe oferece, no sentido de expor um corte vertical dos vários extratos da sociedade urbana que analisava” (EULALIO, 2015, p. 114). E para mostrar a dinâmica de funcionamento desses extratos sociais, o romancista organiza os personagens em pares de associações. O estudo de Dixon (2020, p. 28-31) se dedica a mostrar essas combinações. Quincas Borba, o filósofo, e Quincas Borba, o cão. Rubião e Carlos Maria, os dois supostos pretendentes adúlteros de Sofia, que são contrastes irônicos. Freitas e Carlos Maria, convivas que disputam espaço na casa de Rubião. Maria Benedita e Tonica, solteiras cujo futuro depende da possibilidade de casar-se. Sofia e D. Fernanda, senhoras ricas, casadas, que trabalham na Comissão das Alagoas, porém

contrastam no aspecto moral: primeira pratica a caridade como meio para fazer amizade com a mais alta classe, enquanto a segunda não busca interesse próprio nessa prática. Acrescente-se o fato de Rubião e Sofia constituírem “opostos que trocam de postos”, em termos de Riedel (1982, p. 409), enquanto um é coroado, outro é descoroado; um deliria e outro agarra-se a realidade palpável. Nas primeiras linhas do romance, Rubião é o novo rico, enquanto Sofia é pobre. No fim da narrativa, o jogo se inverte.

As personagens são movidas pelo desejo de mudar de lugar, seja físico, seja social. Um bom exemplo desse desejo é a frase síntese do filósofo Quincas: “as batatas fizeram-se para a tribo que elimina a outra, a fim de transpor a montanha e ir às batatas do outro lado” (ASSIS, 2015, p. 750). Isto é, para conseguir as batatas, a tribo tem de se deslocar, passar pelas montanhas e receber seu prêmio, por isso, “ao vencedor as batatas”. Sobre o deslocamento geográfico proposto pela filosofia de Quincas e ilustrado pelas personagens, Dixon (2020, p. 82) pondera a presença de uma hierarquia entre a capital e o interior e entre os próprios bairros no Rio de Janeiro (a mudança do casal Palha de Santa Teresa para o Flamengo, depois Botafogo; a de Rubião de Barbacena para o Rio) como mostra da ideia de a tribo vencedora passar para o outro lado da montanha. Ele observa que as mudanças também ocorrem em sentido oposto, do mais alto bairro para o mais baixo; isso acontece com Rubião que, ao perder a fortuna, passa a morar em Príncipe, e com Major Siqueira, que muda para uma casa menor na rua da Princesa. A casa de Rubião e a do casal Palha são os dois núcleos de reunião na narrativa, ora recebem ricos, ora pobres; à medida que ascende ou decresce, mudam-se os ciclos, de acordo com Matos (1939).

Quando Lukács analisa a obra de Dante, observa que as unidades orgânicas são partes hierarquicamente ordenadas, concluindo que a “individualidade, sem dúvida, é encontrada mais nos personagens secundários do que no herói, e a intensidade dessa tendência aumenta à medida que se afasta do centro rumo à periferia” (LUKÁCS, 2009, p. 69). O mesmo ocorre com *Quincas Borba*, suas personagens parasitas sumarizam comportamentos comuns do ofício e apresentam diferentes tipos. Elas apresentam mais unidade do que o protagonista, que desde o início mostra-se bastante inadequado com a situação de ser um novo rico.

Em geral, “O processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo” (LUKÁCS, 2009, p. 82). Ou seja, normalmente, os romances fazem esse

percurso de o sujeito descobrir-se até o final da narrativa, encontrar-se consigo mesmo ou com a resolução de alguma problemática. No romance em questão não se trata de o herói encontrar-se, mas de desencontrar-se com a herança recebida, o novo modo de vida, a atuação dos parasitas, só restando para si a loucura como solução. Dessa maneira, Machado promove uma “re-escritura trágica do cômico” na criação de *Quincas Borba*, como propõe Sá Rego (1989, p. 177). Essa forma de escrita se concretiza graças à hibridização, à mistura dos personagens cômicos com a estrutura de um romance trágico, no qual Rubião suscita riso e lágrimas, mas finda como todo trágico, sem um final feliz. Para Sá Rego (1989, p. 177), a hibridização genérica é anunciada em *Quincas* no episódio da ‘queda do carteiro’. Essa narrativa concentra temas e técnicas da tradição luciânica, a saber, “a vaidade e a loucura, a anatomia e o paradoxo, a paródia e as citações truncadas, o ponto de vista distanciado e o aparente pessimismo” (SÁ REGO, 1989, p. 191).

A narrativa se constrói através de um procedimento cômico: as marionetes. No dizer de Bergson: “É preciso imaginar que a liberdade aparente encobre uma trama de cordões, e que somos neste mundo” (BERGSON, 2007, p. 58). Essa estrutura não só aparece no cômico, mas também no grotesco romântico e no popular. Bakhtin observa que para o grotesco as marionetes “desempenham um papel muito importante. Esse motivo não é alheio, evidentemente, ao grotesco popular. Mas o Romantismo coloca em primeiro plano a ideia de uma força sobre-humana e desconhecida, que governa os homens e os converte em marionetes” (BAKHTIN, 2010, p. 36). Em *Quincas*, a atuação de Rubião feito uma marionete deve-se, duplamente, pela presença do cômico e do grotesco. Mesmo aparentemente livres, as relações humanas, por vezes, levam uns a comandar outros, e é pela necessidade de ser aceito que Rubião passa a viver sob o comando de Freitas, Camacho, Sofia e Cristiano.

Observemos a nomeação do casal Palha que recebe esse substantivo “provavelmente porque o personagem é como um homem sem entidade, sem nenhum dos sentimentos mais sutis. Mas, além disso, parece haver uma conotação da expressão “dar palha” (“enganar e explorar”)” (CALDWELL, 2008, p. 57). O pensamento de Caldwell ilumina o entendimento dos personagens, pois de fato são moldáveis às situações do cotidiano e mostram-se sem entidade e sem sentimentos, mas não só “dão palha”, enganam e exploram o protagonista.

A chegada de Palha na vida de Rubião é decisiva para moldar o professor. Desde a conversa na estrada Ferro, suas vidas não serão mais as mesmas. “E [Rubião] recordava assim o primeiro encontro, na estação de Vassouras, onde Sofia e o marido entraram no

trem da estrada de ferro, no mesmo carro em que ele descia de Minas; foi ali que achou aquele par de olhos viçosos” (ASSIS, 2015, p. 737). Ressalta-se o “anacronismo histórico, deslocando para 1867 uma viagem que só se tornaria possível em 1867” (MACHADO, 2008, p. 301). Mais tarde, nosso autor foi a Barbacena, e isso o ajudou a introjetar melhor a cidade na história, fazendo despontar os resquícios vividos com a “impossibilidade de entrar na igreja, as trovoadas, a ladeira íngreme” (MACHADO, 2008, p. 306). E é do encontro em terras mineiras que Rubião sente-se seduzido pelo olhar de Sofia, a ponta de lança que faltava para unir o casal ao novo ricaço de Minas.

Cristiano muda os artigos decorativos de prata por bronze, os criados crioulos por brancos, introduzindo um espanhol e um francês que reinava na cozinha. Segundo o narrador: “Prata, ouro, eram os metais que amava de coração; não gostava de bronze, mas o amigo Palha disse-lhe que era matéria de preço, e assim se explica este par de figuras que aqui está na sala, um Mefistófeles e um Fausto” (ASSIS, 2015, p. 737). Na versão original, os bustos são de Dom Quixote e de Fausto, mencionados no capítulo XXII do folhetim. A versão em livro substitui Quixote por Mefistófeles para fazer companhia ao Fausto, “representantes paradigmáticos da procura da felicidade ilusória e da aparente necessidade de vender a alma para consegui-la” (GARTH, 2009, p. 135).

Vale marcar que, inicialmente, nem era o gosto de Rubião por esses objetos, mas ele se acostuma até com o bronze e com as línguas estrangeiras que não queria em sua casa. O protagonista incorpora a postura europeizada das altas classes no Brasil. Para Schwarz, em sua crítica às ideias fora do lugar, “A transformação atendia à mudança dos costumes, que incluíam agora o uso de objetos mais refinados, de cristais, louças, porcelanas, e formas de comportamento cerimonial, como maneiras formais de servir à mesa” (SCHWARZ, 2012, p. 23). Tudo isso para reproduzir a vida das residências europeias. Essa mudança de comportamento de Rubião é imposta pela nova condição financeira, o que orquestra uma verdadeira sátira à dependência dos modelos estrangeiros. Na verdade, as personagens são colonizadas mentalmente, como pondera Dixon (2020, p. 168). Um conjunto de ações e de falas levam à comprovação dessa colonização mental: a referência a Napoleão III, quando Rubião enlouquece; os bustos dos imperadores; o criado que falava espanhol; a comparação do Brasil e de Paris, na qual o primeiro sempre perde para a segunda. A fala de Cristiano Palha ilustra bem: “A nossa Corte, não digo que possa competir com Paris ou Londres, mas é bonita, verá” (ASSIS, 2015, p. 752).

Nosso protagonista acabou apaixonando-se por Sofia Palha, ficava imaginando como conquistá-la, desejoso de que o adultério se concretizasse. O que chama atenção

não é a temática do adultério que atravessa a prosa machadiana, mas o entrosamento desta com a relação parasitária. Cristiano percebe o interesse do amigo por sua esposa, mas isso não abala sua relação com o novo rico, pois seu principal objetivo é sugar a riqueza alheia. Por isso, culpa Sofia pelo sentimento do amigo. “Palha continuou a desenvolver a mesma ordem de considerações; a culpa era dela, não devia ter dado ocasião” (ASSIS, 2015, p. 778). A esposa, inconformada, propõe que haja um corte de relações, mas o marido descarta essa possibilidade, pois devia muito dinheiro ao professor. A crítica do autor repousa no fato de as transações comerciais se elevarem ante os afetos. O trecho abaixo ilustra bem essa relação:

Por um lado, temos o desejo de Rubião por Sofia, a esposa de Palha. Por outro lado, temos o desejo de Palha e Sofia pelos recursos de Rubião. Rubião e o casal Palha são, por assim dizer, as duas tribos famintas imaginadas por Quincas Borba. Há uma assimetria nas duas “fomes” – desejo amoroso por um lado, desejo materialista por outro. De uma forma genial, o romance de Machado de Assis investiga os espaços ambíguos desses desejos recíprocos, mostrando a sutileza de sua interação, e as formas em que os dois impulsos se confundem. (DIXON, 2020, 65).

A voz narrativa revela como se deu o entrosamento de Freitas com Rubião. Aquele foi à casa deste acompanhado de Carlos Maria, um rapaz de vinte e quatro anos, que vivia amparado pela mãe. Como Freitas não tinha em quem se amparar, homem com mais de quarenta anos, cuidou de fazer do novo amigo um anfitrião frequentemente visitado. A descrição do narrador comprova que Freitas era mesmo um parasita consumado: “Freitas elogiava tudo, saudava cada prato e cada vinho com uma frase particular, delicada, e saía de lá com as algibeiras cheias de charutos, provando assim que os preferia a quaisquer outros” (ASSIS, 2015, p. 757). Elogiar, providenciar uma boa prosa sobre qualquer coisa, seja um prato ou um vinho, para conseguir o que quer: estômago cheio e charutos nos bolsos. Seu temperamento “era vivo, interessante, anedótico, alegre como um homem que tivesse cinquenta contos de renda” (ASSIS, 2015, p. 757). O meio para aproximá-los foi as flores, Rubião tinha um lindo jardim e o parasita tinha interesse em rosas. Examinou-as com precisão até ouvir o alarde da refeição e, logo, o convite chega.

Tudo examinado, disse Rubião:

— Venha tomar alguma coisa. Que há de ser?

Freitas contentou-se com qualquer coisa. Chegando acima, achou a casa muito bem posta. Examinou os bronzes, os quadros, os móveis, olhou para o mar.

— Sim, senhor! disse ele, o senhor vive como um fidalgo. (ASSIS, 2015, p. 757).

Após a refeição, iniciou-se a seção da prova de licores. O parasita se esbaldava nas opções ofertadas. Rubião havia ganhado uma garrafa; afoito como era, pediu-lhe três dúzias. Freitas acabou lucrando com isso, bebendo vários licores e firmando a amizade. “Não tardou que se estreitassem as relações. E o Freitas vai ali almoçar ou jantar muitas vezes, — mais vezes ainda do que quer ou pode, — porque é difícil resistir a um homem tão obsequioso, tão amigo de ver caras amigas” (ASSIS, 2015, p. 757).

O parasita da mesa soube conquistar o coração do herdeiro do Humanitismo. No capítulo XXX, recebe um convite para ir à Europa e surpreende por sabiamente dar um não, quando na verdade era um sim disfarçado. Rubião fica surpreso pelo amigo lhe dizer que não o acompanharia na ida à Europa, pois era um homem triste. Como tal, “Iria primeiro às ruínas de Atenas; depois ao teatro, ver o Pobre das Ruínas, um drama de lágrimas; depois, aos tribunais de falências, onde os homens arruinados...” (ASSIS, 2015, p. 758). Dessa maneira, não era um não, mas um sim apresentando o itinerário da viagem. O novo rico “ria-se; gostava daqueles modos expansivos e francos” (ASSIS, 2015, p. 758). Essa forma gestual de atuação de Freitas não é isolada da de outros parasitas, a espontaneidade no exercício da parasítica mostra-se também na gesticulação, na fala encenada. À vista disso, Bergson chama a atenção para o gesto como algo do âmbito do automático, “A ação é desejada, em todo caso consciente; o gesto escapa, é automático” (BERGSON, 2007, p. 107). Logo, com a fala e o gesto acertados, Freitas, pouco a pouco, aproveitava o que de melhor Rubião podia lhe oferecer.

Tanto os jantares com Freitas quanto todos os outros com os demais parasitas são formas de o romance dar vida às ideias do filósofo Quincas e de sua teoria Humanitismo. Esta, por sua vez, acredita que os vencedores merecem as benesses da vitória, nesse caso, ‘as batatas’, tão repetidas na narrativa. Ao passo que os vencidos não ficam com nada. No fim, vencedores e vencidos passam suas vidas correndo atrás das batatas, dos bens, mas não há quantidade suficiente para todos, por isso uns tentam tirar dos outros as batatas recebidas. Além disso, “A visão geral da filosofia de Humanitismo também se conforma ao padrão: os desastres, em geral, são fenômenos individuais ou momentâneos, pequenas voltas na marcha constante da vida universal” (DIXON, 2020, p. 26); e são por meio desses fenômenos que se eliminam os fracos. Essa conformação da filosofia do falecido “é uma transposição para um contexto moral e humano, do princípio darwinista da sobrevivência do mais apto; é claro que nesse contexto ele significa simplesmente que os que têm o poder têm sempre razão” (GLEDSON, 1991, p. 144). Se olharmos os parasitas que cercam o protagonista, podemos concluir que o mais apto é Palha, pois é

extremamente adaptado ao meio e capaz de sobrepujar os demais parasitas, enriquecendo às custas de Rubião, um desajeitado perante o mundo. Machado critica as teorias que creem no progresso da humanidade e a justificação de meios para fins gloriosos, como pontua Gledson (1991).

Os jantares e todas as formas de encontrar-se são meio civilizados para que os vencidos busquem tirar dos vencedores as batatas recebidas. Nessa esfera reside o parasitismo, a forma por excelência de retirar de outrem o que se quer possuir. Paul Dixon observa que essas confraternizações “não deixam de ser batalhas, momentos estratégicos em que os recursos são disputados e divididos entre vencidos e vencedores, mas o elemento bélico e heroico está muito deslocado, enterrado por baixo de jantares, bailes e passeios, camadas mais aparentes de aproximação amigável” (DIXON, 2020, p. 53).

Rubião atrai para si os parasitas mais diversos, mas não só, pois era capaz até mesmo de gerar uma disputa entre os convivas: Carlos Maria e Freitas. O primeiro era tão cheio de si que não estava à altura do ofício, porém se aproveitava dos banquetes do ex-professor de Barbacena. Num almoço, fez esperá-lo por mais de uma hora. Por isso, Freitas sempre o mandava aos diabos; ao passo que Rubião dividia-se: ao primeiro, maior consideração, ao segundo, melhor companhia.

Chama atenção o modo como o parasita alimentar sabe sobreviver às dispensas alheias e, por mais que apareça um empecilho, sabe vencê-lo, sobretudo pela arte da palavra e pelos bons modos. Nas “Aquarelas”, na crônica “Parasita I”, há uma narração de um pequeno infortúnio na vida do parasita. Vejamos:

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. (ASSIS, 1859, p. 4-5).

Embora o objetivo não tenha sido atingido, o parasita da mesa sabe sair com decência e disfarçar o fim que o leva à casa do anfitrião. No caso de Freitas, seu principal desafio é conviver com Carlos Maria, aquele que se esforçava para ver as ações do parasita arruinarem. Contudo, o parasita sabia muito bem como dobrá-lo. “Freitas que já o mandou cordialmente ao diabo por causa da demora (é perto do meio-dia), corteja-o agora rasgadamente, com grandes aleluias íntimas” (ASSIS, 2015, p. 758). Bem

alimentado e contente pelo bom prato, ele desfiava suas anedotas, enquanto “Carlos Maria ouviu a maior parte deles com seriedade, para humilhá-lo, a ponto que Rubião, que realmente achava graça no Freitas, já não ousava rir” (*ibidem*, p. 758). Mesmo assim, persistia bem-humorado; com isso, o outro teve de afrouxar a sisudez e passou a contar aventuras amorosas.

O narrador revela que “Freitas, para lisonjeá-lo, pediu-lhe uma ou duas dele mesmo” (ASSIS, 2015, p. 759). Apesar de rir bastante, Carlos Maria achou um absurdo tal pedido, saiu pela tangente perguntando ao anfitrião sobre a residência em Botafogo. Conversa vai, conversa vem, ele questiona o parasita alimentar diretamente a respeito da praia do lugar. Carlos parece mesmo compreender “a psicologia inversa, pela qual quanto mais uma pessoa despreza os outros, mais inveja pode receber dos mesmos. Como Sofia, Carlos Maria tem fome da admiração alheia, mas satisfaz sua fome pela negação da fome” (DIXON, 2020, p. 97). Como bom parasita que é, Freitas contra-ataca, não só discorrendo sobre a pergunta, mas o avisando que ficou um pedaço de fruta em seu bigode; uma forma cômica de rebaixá-lo, deslocando o assunto sobre a praia para uma parte do corpo da personagem. Como considera Bergson: “É cômico todo incidente que chame nossa atenção para o físico de uma pessoa quando o que está em questão é o moral” (BERGSON, 2007, p. 38). É importante destacar que cada um deles usa uma estratégia diferente, a agressividade de Carlos Maria cria certa informalidade quase doméstica, enquanto Freitas aposta na cordialidade. Dixon (2020, p. 52-53) mostra essas possibilidades de inserção quase familiar, o que cabe no caso desses parasitas.

A relação entre anfitrião e hóspede pressupõe que o primeiro oferece o que de melhor possui, enquanto o segundo lhe presenteia com sua companhia, boas risadas, apaziguando dores e solidão. Nesse sentido, as relações acabam problematizando o lugar de quem alimenta e de quem é alimentado. Assim, “A visita é um emblema da ambígua reciprocidade das relações sociais, em que uns usam (ou abusam) outros mutuamente” (DIXON, 2020, p. 75). Apesar de nosso estudo focar os parasitas de ofício, isto é, aqueles que se dedicam à parasítica como forma de vida, e não os que esporadicamente apresentam esse comportamento, não podemos passar despercebidos ante a relativização de posições que os afetos propõem. O fato é que o herdeiro de Quincas é uma fonte de alimentos para pessoas famintas, como sugere Dixon (2020). No entanto, “ao mesmo tempo que gasta tudo o que possui, parece que Rubião satisfaz uma grande fome, a fome de poder alimentar, de poder ser o alvo da fome alheia” (DIXON, 2020, p. 76).

Entra em cena um outro parasita, Camacho, um melancólico que rondava a política. Sem uma pasta para cuidar, sentia-se sem espaço político determinado. Assim, “para simular influência, tratava familiarmente os poderosos do dia, contava em voz alta as visitas aos ministros e a outras dignidades do Estado” (ASSIS, 2015, p. 785). Esse lócus parasitário havia sido mencionado nas “Aquarelas” (1859) como um dos três lugares em que mais se localiza esse tipo de comportamento; porém, o autor não dedicou nenhuma análise propriamente aos parasitas políticos nas crônicas. Já sobre os folhetinistas, nosso autor dedicou a última crônica da série de 1859, para os quais “O campo desta vaidade é a imaginação” (AIRES, 2008, p. 118), é o prazer da produção folhetinesca e seus louros. Contudo, Camacho une esses dois tipos parasitários: o folhetinista e o político.

Camacho era casado, pai de uma filha de dezoito anos e sustentava a família com o seu trabalho na advocacia, mas perambulava mesmo era na política. Não era dado à leitura, não conhecia nada profundamente; todavia, por ser bom parasita, sabia como substituir a essência pela aparência. Assim, “não se preocupava absolutamente nada. Também não conhecia grandes coisas de direito; guardava algum do que lhe dera a academia, mais a legislação posterior e práticas forenses. Com isso ia arrazoando e ganhando” (ASSIS, 2015, p. 785). Na esfera da narrativa, ele é o representante da geração de políticos, alguém que “é superficial. Não passa de um produto do corrupto processo eleitoral, acostumado às maneiras tradicionais de manejar o poder no Império” (GLEDSON, 2003, p. 100).

Ainda na faculdade, ele teve a ideia de escrever um jornal político, “sem partido definido, mas com muitas ideias colhidas aqui e ali, e expostas em estilo meio magro e meio inchado” (ASSIS, 2015, p. 784). Tal atitude é bem previsível para esse tipo parasitário, como preconiza a crônica “Parasita II”, dedicada ao tipo literário: “Às vezes o parasita associa-se e cria um jornal próprio” (ASSIS, 1859, p. 6). Assinar uma coluna ou ser dono do periódico, não o faz talentoso, pois, como pontua o narrador, sua produção era medíocre e repetitiva. Para evidenciar isso, a voz narrativa exhibe um índice recolhido dos títulos.

Ordem pela liberdade, liberdade pela ordem; — a autoridade não pode abusar da lei, sem esbofetear-se a si própria; — a vida dos princípios é a necessidade moral das nações novas como das nações velhas; — dai-me boa política, dar-vos-ei boas finanças (Barão Louis); — mergulhem no Jordão constitucional; — dai passagem aos valentes, homens do poder; eles serão os vossos sustentáculos, etc., etc. (ASSIS, 2015, p. 784).

O parasita formou-se na Faculdade do Recife e, ao voltar para sua província local, imaginou que seria possível ter um jornal ali também, mas não vingou, pois a vida política não era tão genérica como onde estava, era preciso escolher lados. No entanto, o ofício parasitário não permite corpo mole, logo teve que se adaptar à realidade. “Camacho aparou as asas e desceu às nomeações de delegados, às obras provinciais, às gratificações, à luta com a folha adversa, e aos nomes próprios e impróprios” (ASSIS, 2015, p. 784). Como se pode ver pelo excerto acima, seu projeto de política sem partido transformou-se logo em um jornal que mais era um boletim informativo do que uma página de reflexão sobre o cotidiano.

É pela palavra, pelo jeito agradável, pelos elogios que o parasita ataca os fracos. Camacho estava ciente do que era preciso para angariar espaço. A voz narrativa revela sua estratégia: “A adjetivação exigiu grande apuro. Nefasto, esbanjador, vergonhoso, perverso, foram os termos obrigados, enquanto atacou o governo” (ASSIS, 2015, p. 784). Contudo, com a mudança de gestão, os adjetivos também mudaram: “enérgico, ilustrado, justiceiro, fiel aos princípios, verdadeira glória da administração, etc., etc” (*ibidem*, p. 784). Três anos depois, o parasita começou a colher os frutos, passou a ocupar cargos: Membro da Assembleia provincial, da Câmara dos Deputados, presidente da província da segunda ordem.

Como tudo não é apenas flores, os adjetivos que Camacho usava com os opositores passou a ser atribuído a ele. O fim que coube ao parasita foi mudar-se para a capital do Império e tornar-se deputado da conciliação dos partidos. O narrador desnuda o comportamento do personagem, ambicioso, com pleno domínio das regras sociais, que sem tomar partido conseguia os favores e as nomeações desejadas, instando ao Marquês de Paraná. Todavia, “se é certo que o marquês lhe pedia conselhos, e usava confiar-lhe os planos que trazia, ninguém podia afirmá-lo, porque ele, em se tratando da própria consideração, mentia sem dificuldade” (ASSIS, 2015, p. 785). Ou melhor, não só sabia encher de palavras o jornal e as tribunas e ser perito na arte da bajulação, como também lisonjeava a si mesmo, usando da mentira como o meio para elevar-se entre os demais.

No desenrolar da narrativa, tomamos conhecimento do desejo desse folhetinista político: ser ministro, o posto mais sonhado na sociedade de classes, segundo Faoro (2001). “Faltava a Camacho o prestígio suficiente para dominar a província; não por motivos locais, mas por falta de apoio de seus amigos e partidários no Rio de Janeiro”

(FAORO, 2001, p. 123). A sorte não lhe foi favorável e não chegou a sê-lo, embora tenha se esforçado para discorrer sobre administração, algarismos, legislação, pedaços de relatórios e até traduções francesas, as quais, segundo o narrador não eram bem-feitas. A trama suscita reflexões acerca do desejo quando afirma: “entre a espiga e a mão, está o muro de que fala o poeta; e por mais que o nosso homem estendesse a mão do seu desejo para colhê-la, a espiga lá ficava do lado oposto, donde a arrancavam outras mãos, mais ou menos sôfregas, ou até descuidadas” (ASSIS, 2015, p. 785). Ou, como supõe Faoro, “Machado de Assis, preocupado em estilizar a sociedade sem a fidelidade histórica, põe a nu o fenômeno da influência política. Não se poupa a insinuar o estreito gargalo que isso significava, elegendo alguns e repelindo a maioria” (FAORO, 2001, p. 120).

Esse parasita político e folhetinista representa “o político liberal superficial que só reage aos acontecimentos de modo bastante míope e egoísta” (GLEDSON, 1991, p. 111), que se mostra admirador de Paraná, o representante da Conciliação, mas que ao término da trama não deseja conciliar nada, mudando de partido após a Lei do Ventre Livre, em 1871. “Camacho declarou pela sua folha que a lei dos ingênuos absolvía a esterilidade e os crimes da situação” (ASSIS, 2015, p. 899). John Gledson (1991, p. 111) marca a crítica machadiana e o registro dos debates históricos sobre a escravatura e as novas leis, por meio daquele parasita. Noutro estudo, Gledson (2003, p. 118) sublinha a ambiguidade do termo ingênuo que não só se refere aos filhos libertos dos escravizados como também aos que acreditavam que tal lei salvaria o regime.

Como mostra Gledson (2003, p. 102), esse personagem é um exemplo do mundo anterior a 1868, incapaz de se adaptar às mudanças, a Conciliação. E, em sua visão, o maior problema encontrado pelo escritor na elaboração do romance tenha sido construir uma interpretação positiva da crise, já que a atuação daquele parasita reflete a não aceitação da Lei do Ventre Livre. Vale lembrar que tanto Camacho quanto Palha permaneceram inalterados nas versões folhetim e livro, por serem “retratos exatos e realistas de importantes aspectos daqueles anos” (GLEDSON, 2003, p. 103).

Camacho conheceu Rubião numa conversa sobre os discursos proferidos na câmara; na ocasião, Palha se fazia presente. Daí em diante a tônica parasitária ganha força, pois ao invés de apenas a família Palha, tem-se mais parasitas unidos para sugar do ex-professor. Apesar de ter por meta a política, é a sua atuação no jornal que leva Rubião a encantar-se com essa figura. O novo amigo havia lido um artigo editorial da autoria do folhetinista, no qual atacava o ministério e trazia uma típica conclusão de parasita: sem tomar partido. Sua crítica “estendia-se a todos os partidos e à nação inteira: —

Mergulhemos no Jordão constitucional” (ASSIS, 2015, p. 787). O herdeiro de Quincas partiu em direção ao escritório do advogado desejoso por assinar o jornal. Ao chegar lá, o parasita revelou não precisar de assinaturas, mas “de material tipográfico e desenvolvimento no texto; ampliar a matéria, pôr-lhe mais noticiário, variedades, tradução de algum romance para o folhetim, movimento do porto, da praça, etc. Tinha anúncios, como viu” (ASSIS, 2015, p. 789). Entretanto, o folhetinista desejava mais do que novidades em seu periódico, o que de fato queria era capital. Logo, percebeu a inocência do leitor e não tardou em deixar claro que precisava de pelo menos dez pessoas na sociedade e tinha oito. O capital era de cinquenta contos, cinco por pessoa. Rubião prontamente se alistou. Ao mostrar ao recente amigo a lista de sócios e suas contribuições, revela que ele não fazia mais que encher de palavras o folhetim, não gastava um tostão.

Como bom parasita, sabia gloriar-se, considerava seu trabalho hercúleo. “Camacho era o primeiro; entrava com a folha, o material existente, as assinaturas, e o trabalho hercúleo... Ia a emendar-se, mas repetiu corajosamente: trabalho hercúleo” (ASSIS, 2015, p. 789). O jornalista tinha sua vaidade e sabia colocar-se acima dos demais, como se o seu trabalho fosse o mais fatigante. Para algum ingênuo, pode parecer uma ação nobre a sua atuação no mundo das letras, mas “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). Em suma, vaidade e estratégia para ludibriar Rubião.

A amizade entre Rubião e Camacho tende a crescer quando este começa a jogar com a vaidade daquele, escrevendo um artigo que contava a notícia da Rua da Ajuda, quando Rubião auxiliou o menino Deolindo. Inicialmente, o professor de Barbacena ficou irritado com a divulgação da notícia que ele havia segredado ao amigo, mas depois foi amolecendo pela vaidade, por ver seu nome estampado numa longa coluna, “vexado dos adjetivos e da descrição dramática do caso” (ASSIS, 2015, p. 793). Como bem coloca Bergson, a vaidade é o maior dos vícios, todos os outros gravitam em torno dela. É “Oriunda da vida social, pois é uma auto-admiração fundada na admiração que cremos inspirar nos outros, ela é mais natural, mais universalmente inata que o egoísmo, pois do egoísmo a natureza frequentemente triunfa” (BERGSON, 2007, p. 129). Seja no parasita, seja no anfitrião, a vaidade é um elo para o parasitismo. Camacho se aproveita da vaidade de Rubião, tece-lhe elogios, ataca seus fracos, e usa o caso do menino Deolindo para alcançar seus objetivos. Atuação direta sobre a maior dificuldade do protagonista: a

eloquência. A retórica do folhetinista sobrepuja a ausência da linguagem articulada pelo recém-rico, pois, “Diferentemente do defunto-autor Brás Cubas ou do advogado Bento Santiago, Rubião não fala em primeira pessoa. Falta-lhe a voz do protesto e até mesmo o muxoxo da desistência” (CHAUVIN, 2019, p. 62).

Camacho atua, por meio da linguagem, em uma das principais necessidades de Rubião: a fabulação da vida de forma heroica. Nesse sentido, Bakhtin chama a atenção para essa necessidade do herói ingênuo, contudo considera que “Esse individualismo ingênuo está vinculado a um parasitismo ingênuo, imediato” (BAKHTIN, 2011, p. 143). Essa perspectiva nos leva a pensar sobre a condição do herdeiro de Quincas: alguém que recebe uma herança de um amigo e a função de tutor de seu cachorro, ascendendo socialmente graças aos bens recebidos. Assim, Rubião também não ascende pelo trabalho ou por mérito próprio, mas por essa relação afetiva que não temos acesso em sua totalidade, já que Quincas não está vivo. O herdeiro torna-se alvo de parasitas, e tal qual um herói ingênuo, em termos bakhtinianos, também é um parasita por buscar saciar sua vaidade através dos outros; e é esse anseio de Rubião que Camacho alimenta. Obviamente, “suas manobras com Rubião se dirigem ao melhoramento de sua posição na sociedade e na validação exterior que tais mudanças proporcionariam” (DIXON, 2020, p. 80), ou seja, alimenta a vaidade de Rubião para poder através dele alimentar o seu próprio vício.

A voz narrativa descreve com a maestria a mudança de opinião do personagem, sua inquietação e as várias releituras que fez da coluna. Por fim, estava completamente envaidecido e grato pela ação de Camacho. “Rubião interrompeu as reflexões para ler ainda a notícia. Que era bem escrita, era. Trechos havia que releu com muita satisfação. O diabo do homem parecia ter assistido à cena. Que narração! que viveza de estilo!” (ASSIS, 2015, p. 793-794). Logo, percebeu que a ficção temperava a realidade, mas pouco se importou com os acréscimos, seus olhos se encheram diante do acúmulo de adjetivações atribuídas a si. “Alguns pontos estavam acrescentados, — confusão de memória, — mas o acréscimo não ficava mal. E certo orgulho que lhe notou ao repetir-lhe o nome? ‘O nosso amigo, o nosso distintíssimo amigo, o nosso valente amigo...’” (ASSIS, 2015, p. 794). Obviamente que o folhetinista recompensou Rubião pela ajuda no capital, dando-lhe notoriedade social.

O protagonista ria sozinho, contente pela notícia verdadeira, não vulgar, interessante e dramática que o Atalaia servia aos leitores. Saber que ele era o alvo dos olhares, deixava-o nas alturas; mas não só de olhares, como de parasitas. Freitas,

demarcando seu lugar na vida do anfitrião, não perdeu a oportunidade de demonstrar sua admiração, dando-lhe o epíteto de São Vicente de Paula. Ele disfarçava a vaidade com riso e dizia não ter feito nada. Se “o remédio específico para a vaidade é o riso, e que o defeito essencialmente risível é a vaidade” (BERGSON, 2007, p. 130), Rubião transcende, não ri para aliviar a vaidade, mas ri para disfarçá-la, transpondo a função atenuante do riso para a condição de disfarce e de deleite pessoal.

Não faltaram curiosos à porta de Rubião para saber detalhes da notícia ou mesmo para ouvir de sua própria boca. Com isso, este alcança o que sempre desejou: o reconhecimento. A desmedida aclamação popular eleva o ego de nosso protagonista, como compreende 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).

No fim das contas, ele acabou indo agradecer pessoalmente a Camacho. Além de comprar muitos exemplares para os amigos de Barbacena. Como nenhum outro jornal veiculou a notícia, Freitas aconselhou ao amigo que reimprimisse no *Jornal do Comércio*. De um lado, Camacho exagerando nos adjetivos e construindo uma imagem heroica do herdeiro de Quincas; de outro, Freitas palpitando como promover ainda mais o novo rico. A ideia de Camacho de ficcionalizar a ajuda do amigo a Deolindo confere destaque a Rubião e o faz alimentar o seu desejo de herói ingênuo: fabular sua vida, em termos bakhtinianos (2010, p. 143). Como temos demonstrado, houve uma operação conjunta dos parasitas: de um lado, Camacho escrevendo, de outro Freitas aconselhando a reimpressão por outro jornal. Não se sabe se Freitas queria que o anfitrião se tornasse mais conhecido por meio de outro veículo na imprensa ou se o real desejo era que Camacho não ganhasse mais dinheiro com essa história, já que Rubião não só patrocinava o jornal como encomendou mais exemplares. Esse comando dos parasitas sobre o protagonista remonta a técnica de marionete, tão presente nas comédias. Para Bergson, essas cenas são aquelas “em que uma personagem acredita estar falando e agindo livremente, personagem que, por conseguinte, conserva o essencial da vida, mas que, vista de outro lado, aparece como simples brinquedo nas mãos de outra, que com isso se diverte” (BERGSON, 2007, p. 57). Resta aos leitores e críticos se posicionarem de que lado estão, se com Rubião, compadecendo-se dele, se com os parasitas, divertindo-se. Em geral, “é do lado dos espertos que o espectador se põe” (BERGSON, 2007, p. 57).

Em geral, os expectadores se apiedam com as tragédias das personagens. Bakhtin mostra que “uma vez que vivenciamos empaticamente apenas com a personagem, que

coincidimos com ela, a interferência em sua vida está excluída, pois essa interferência pressupõe nossa distância em relação à personagem” (BAKHTIN, 2011, p. 73). Essa distância do compadecimento do expectador para com Rubião é reforçada por sua vaidade, pois os parasitas conseguem manipulá-lo graças ao seu desejo de ser valorizado socialmente, o que mantém a distância entre a personagem e os leitores.

Segundo a análise de Dixon, o padrão de linhas tortas se dá também no encontro de Rubião com o menino Deolindo. No primeiro encontro, “Deolindo começa a entrar na rua, e sofre um desvio abrupto; Rubião está caminhando para casa, mas experimenta uma distração importante” (DIXON, 2020, p. 25). Voltemos à problemática da vontade e da ação: Rubião tem a vontade de ajudar ao menino? Há um impulso que leva à ação. Ou “Machado parece perguntar se existe uma diferença significativa entre a vontade que se manifesta como ação e a vontade que *induz* à ação” (GARTH, 2009, p. 137, grifo do autor). Seja por ação pensada ou impulsiva, o fato é que o segundo encontro entre Rubião e o menino foi bastante diferente. Já enlouquecido, o ex-professor caminhava pelas ruas, falando sozinho, e Deolindo se juntou ao grupo de meninos que zombavam dele. Dixon marca o padrão repetitivo das linhas tortas: “um sujeito, ao seguir um caminho intencionado, experimenta uma distração lateral, um desvio, que converte a linha reta numa linha torta” (*ibidem*, p. 25). Para nós, a troca de posição dos sujeitos, de comportamentos, apontam não só para a relatividade, recurso da tradição luciânica explorado por Machado, como também para a concretude das incongruências da vida.

Freitas acabou adoecendo gravemente e sendo cuidado pela mãe; Rubião foi visitá-lo e ajudou-o financeiramente. Por fim, acabou falecendo e mais uma vez coube ao amigo socorrê-lo custeando o funeral. Seu enterro foi um espetáculo de promoção da bondade de Rubião, o que de fato era um esvoaçar de sua vaidade. De acordo com os estudos de Dixon: “O fato de Rubião insistir em pagar as despesas do enterro mostra que mesmo morto, Freitas continua “comendo” na mesa do herdeiro” (DIXON, 2020, p. 97, grifo do autor).

Pouco a pouco, Palha achava um meio para lucrar em cima de Rubião. Sua cartada final era a firma Palha & Cia, uma casa de importação, à Rua da Alfândega. O amigo não entendia nada de comércio e o investimento era alto. Como não entendia de algarismos, era levado pelas palavras do parasita, que de tanto insistir, saía vitorioso. Rubião está sempre distraído, quase que hipnotizado pela performance do parasita, e “a distração é essencialmente risível” (BERGSON, 2007, p. 82), com isso a protagonista desperta piedade ou riso em seu expectador. Como se pode ver:

O regímen que lhe indicavam não era claro; Rubião não podia compreender os algarismos do Palha, cálculos de lucros, tabelas de preço, direitos da alfândega, nada; mas, a linguagem falada supria a escrita. Palha dizia coisas extraordinárias, aconselhava ao amigo que aproveitasse a ocasião para pôr o dinheiro a caminho, multiplicá-lo. Se tinha medo, era diferente; ele, Palha, faria o negócio com John Roberts, sócio que foi da casa Wilkinson, fundada em 1844, cujo chefe voltou para a Inglaterra, e era agora membro do Parlamento. (ASSIS, 2015, p. 797).

Mas não só sabia burilar as palavras, como também atacar a vaidade de Rubião, temperando suas falas com nomes bem-sucedidos na economia e na política, e esta era o maior desejo de alcance na vida do pobre professor. Apesar de não dar um aceite imediato, acabou cedendo. Fato que era um arrombo na herança recebida e até o cachorro Quincas parecia prever o fracasso. Não aceitava pelo negócio em si, mas por dois outros motivos: o medo de magoar Palha e a força de Sofia em seu inconsciente. Assim, “o receio de magoar o Palha, de parecer que lhe não confiava dinheiros, quando era certo que, dias antes, recebera parte da dívida antiga, e a outra parte restante devia ser-lhe restituída dentro de dois meses” (ASSIS, 2015, p. 797). A voz narrativa pende mais para este segundo motivo do que para o primeiro: “Sofia (dona astuta!) recolheu-se à inconsciência do homem, respeitosa da liberdade moral, e deixou-o resolver por si mesmo que entraria de sócio com o marido, mediante certas cláusulas de segurança” (*ibidem*, p. 797). Findou legalizando a sociedade e retornando as visitas assíduas à casa de Palha. Dessa forma, Rubião acabava alimentando o desejo de ser amado, um dos componentes da tríade de necessidades do herói ingênuo segundo Bakhtin (2010, p. 143).

Outra tentativa de Palha foi querer casar a prima Maria Benedita com o seu sócio. Sofia sentia uma pontinha de ciúmes da proposta, não por querer o amigo do marido como um amante, mas por capricho infantil, como quem não quer perder um brinquedo. Todavia, dona Fernanda ajudou a Maria Benedita e casou-a com Carlos Maria. Na verdade, o casamento entre Carlos Maria e Maria Benedita é a união entre um parasita narcisista e uma moça provinciana sem fortuna, ao passo que ele herdou a de sua mãe. Gledson considera uma representação do período, já que Dona Maria Augusta, mãe de Benedita, é uma viúva, com apenas uma fazenda, alguns escravos e dívidas, “figura típica deste período em que muitos fazendeiros (sobretudo da Província do Rio e do Nordeste) ficaram presos num processo de endividamento, quase sem capital além dos seus

escravos” (GLEDSON, 2003, p. 83), logo, um casamento no Rio de Janeiro era a perfeita solução.

Graças àquela união, Rubião ficava livre do casório com Benedita, e Palha achava um novo meio de sugar mais. O parasita sabe como retirar mais de um coração vaidoso. Rubião envaideceu-se muito depois que recebeu a herança e gostava de se comparar com os demais. Se dava uma contribuição, fazia de tudo para dar mais que os outros. Outro dia, Palha lhe pediu cinco contos por uma assinatura; para conseguir mais, disse que Bonfim havia dado dez contos. Rubião escrevia cinco, mas quase emendava com mais um. Assim, “Só emendaria, escrevendo o algarismo 1 atrás, – quinze contos, – mais que o Bonfim” (ASSIS, 2015, p. 829). Cristiano tratou de lembrar-lhe que seu capital rendia menos, era preciso cautela. Bastava dar três contos para a campanha que Sofia estava promovendo, mas Rubião era teimoso e queria que o amigo cedesse mais dez contos para uns empréstimos. A essa altura, Palha se beneficiava de boa parte da fortuna do sócio.

Palha era agora o depositário dos títulos de Rubião (ações, apólices, escrituras) que estavam fechados na burra do armazém. Cobrava-lhe os juros, os dividendos e os aluguéis de três casas, que lhe fizera comprar algum tempo antes, a vil preço, e que lhe rendiam muito. Guardava também uma porção de moedas de ouro, porque Rubião tinha a mania de as colecionar, para a contemplação. Conhecía, mais que o dono, a soma total dos bens, e assistia aos rombos feitos na caravela, sem temporal, mar de leite. (ASSIS, 2015, p. 829).

Mais tarde, a narrativa revela que um dos empréstimos era para quitar dívidas do jornal Atalaia, coisas do outro parasita, Camacho. Esperto como era, sabia manejar o amigo para realizar seus desejos. Para tanto, usava do artifício da palavra, maquiando suas ações como dignas e em prol da coletividade. Com isso, Rubião jamais perceberia a verdade, que sua ajuda financeira era para atender exclusivamente aos interesses pessoais do folhetinista. Vejamos sua performance: “por uma miséria desta ordem, podia emudecer o nosso órgão. São os espinhos naturais da carreira. O povo não está educado; não reconhece, não apoia os que trabalham por ele, os que descem à arena todos os dias em defesa das liberdades constitucionais” (ASSIS, 2015, p. 831).

Rubião, ímã parasitário, via um dos convivas separar-se de si: Cristiano Palha. Este já havia solidificado seu patrimônio, construído às custas do amigo, e, por isso, desfazia a sociedade. Logo, “um dos motivos da separação era justamente não ter que dividir com outro os lucros futuros” (ASSIS, 2015, p. 851). Nesse momento, ele possuía ações por toda parte, apólices de ouro, fornecimentos para guerra. Por conseguinte, seu sócio deixava de ser a segurança financeira de outrora, tornando-se um estorvo para o

investidor. “Palha cria fortes vínculos com Rubião quando esses possam satisfazer tal fome, e os desata quando deixam de ser proveitosos. Junto com o impulso aquisitivo, vemos também a fome de luzir, pelo “palacete” e pela “baronia”” (DIXON, 2020, p. 93).

Já Sofia Palha é uma “esposa-troféu”, como chama Dixon (2020, p. 94), utilizada como mostra pública da boa fortuna do marido. No entanto, “ela também não é isenta da tendência de criar relações egoístas com os outros. Há um grau de cumplicidade com o esposo no projeto de tirar vantagem de sua atração física, o que reforça ainda mais o sentido do relativo no projeto machadiano” (DIXON, 2020, p. 95). Machado desvia o sentido do nome Sofia, ela já “não é a sabedoria moralmente louvável, mas a corrompida, isto é, pragmaticamente maligna, ou como diz o narrador, Sofia é a “dona astuta”” (BARBOZA, 2022, p. 145-146, grifo do autor). Na verdade, a dona astuta da trama usa de “técnicas de sobrevivência nesse mundo onde a ascensão social é possível e a desenvoltura na dissimulação passa a integrar a lista das prendas necessárias” (GUIMARÃES, 2012, p. 185) para conseguir mudar de classe, e, por isso, alinha-se tão bem a Cristiano, já que ambos desejam o mesmo fim.

A mudança do casal Palha era notada por todos. O major reformado Siqueira percebeu que entre Cristiano e Rubião as coisas não iam como antes, mas o casal Palha andava com os mais ricos, Sofia passeava de coupé e Cristiano não os convidava para as festas. Dona Tonica e seu pai Major Siqueira funcionam narrativamente como Eugênia e Dona Plácida em *Brás Cubas*, impotentes e supérfluos para uma sociedade egoísta na qual usa, rejeita e ignora quando não há mais utilidade, em consonância com Gledson (2003, p. 82). Entretanto, eles têm uma percepção da realidade, da ascensão da família Palha, coisa que Rubião não possui. Ele permanece distraído e é esse tipo de comportamento que a comicidade destaca para corrigir. Nesse caso, percebemos que a distração de Rubião se repete diante das ações dos parasitas, unindo a distração, objeto de correção do cômico, e a repetição, um dos procedimentos da comicidade. Para Bergson: “não se trata, como antes, de uma palavra ou de uma frase repetida por uma personagem, mas de uma situação, ou seja, de uma combinação de circunstâncias que retorna tal qual, várias vezes, contrastando assim com o curso mutável da vida” (BERGSON, 2007, p. 67)

Longe do casal Palha, Rubião atraía outros parasitas. A amizade com Camacho colocou-o em contato com homens políticos, as idas ao teatro com os frequentadores, a comissão das Alagoas com várias senhoras, os bancos e companhias com pessoas do comércio, a Rua do Ouvidor com toda a gente. Seu nome tornou-se conhecido, chamava-

o de um rico de Minas. Suas barbas, bigodes longos, sobrecasaca, bengala de unicórnio e um andar firme caracterizavam o herdeiro de Quincas. Ele havia se tornado uma lenda para aqueles homens. Essa transição do anonimato aos holofotes concretiza um dos objetivos do herói ingênuo: a fabulação da sua vida, isto é, torna-se de fato uma referência para a sociedade, como mostra Bakhtin (2010, p. 143). No entanto, para realizar esse desejo, o herói se permite ser parasitado por esses novos amigos também, que passam a ir a sua casa todos os dias, até duas vezes para realizar suas refeições. Essa invasão da casa pode ser lida como uma invasão na vida de Rubião, já que “A casa é uma extensão do corpo; ela e seu dono se identificam, e o espaço doméstico está sujeito aos mesmos desejos de controle e proteção que vigoram sobre o corpo” (DIXON, 2020, 64). Rubião se permite ser parasitado não só no âmbito externo, de sua casa, de seus bens, como também de sua vida, de suas emoções, pois coloca-se sempre à disposição.

O narrador revela que havia uma disputa entre os mais antigos e os mais novos. Os primeiros demonstravam poder e familiaridade para intimidar os últimos. Eram dados ao ofício do parasitismo, logo sabiam driblar as rivalidades e atacar a vaidade do anfitrião. Assim, “o costume os fez suportáveis entre si, e todos acabaram na doce e comum confissão das qualidades do dono da casa” (ASSIS, 2015, p. 854). Com o tempo, até os mais novos deviam dinheiro, fiança de alfaiate, endosso de letras ao novo amigo, que pagava às escondidas para não lhes causar vergonha. Observamos que “A malandragem está implícita no comportamento dos personagens. Palha, Sofia, Camacho, Freitas, Rubião – todos são oportunistas estratégicos” (DIXON, 2020, p. 167), mas não só esses parasitas nomeados na narrativa, como também esses novos amigos que nem sequer são mencionados por substantivos próprios, mas compõem a massa de parasitas que terminarão de usufruir e de saquear os bens do personagem central.

Como não bastasse, os parasitas não só sabiam acariciar o ego do dono da casa, como também eram dóceis com o cachorro, dando-lhe estalinhos, migalhas de pão, colo e afirmavam que ali estava o filósofo. Rubião narrava a grandiosidade do testamentário, quem lhe deixou tudo, e ao final do seu discurso, mostra o seu real desejo quando diz que o faria Ministro de Estado. Toda a narrativa de Quincas aponta para o espaço político como a esfera do desejo do protagonista, que não chega a alcançá-la. Esse desejo se projeta tanto em suas falas como na de outros personagens, a exemplo de Camacho, que possui o mesmo intuito, ou até mesmo como assunto de conversas. E não é em vão que a palavra ‘ministro’ aparece trinta e três vezes no romance.

Os convivas entranham-se no cotidiano do pobre Rubião de tal modo que ele deixava os compromissos para recebê-los. Quando os conciliava com sua agenda, deixava a ordem para que eles fossem alimentados às seis horas pontualmente. Os parasitas protestavam, fingiam não querer estar à mesa sem o anfitrião, mas era puro disfarce. No horário combinado, estavam lá, postos para o combate. Ao ver Rubião chegar, as desculpas apareciam, culpavam este ou aquele por comer sem o amigo; no fim, para Rubião, só restava rir diante da situação. Se “o riso tem justamente a função de reprimir as tendências separatistas. Seu papel é corrigir a rigidez, transformando-a em flexibilidade, readaptar cada um a todos, enfim aparar arestas” (BERGSON, 2007, p. 132), nessa situação, é ferramenta para Rubião transcender o pouco caso que suas visitas fizeram de sua presença e relevar a intromissão dos convivas, apaziguando as discórdias.

Os convivas ajustaram bem os relógios pelos da casa de Botafogo. Davam seis horas, todos à mesa. Nos dois primeiros dias houve tal ou qual hesitação; mas os criados tinham ordens severas. Às vezes, Rubião chegava pouco depois. Eram então risos, ditos, intrigas alegres. Um queria esperar, mas os outros... Os outros desmentiam o primeiro; ao contrário, foi este que os arrastou, tal fome trazia, — a ponto que, se alguma coisa restava, eram os pratos. E Rubião ria com todos. (ASSIS, 2015, p. 854).

Não só comiam sem Rubião, como pegavam charutos, iam ao escritório, bisbilhotavam tudo. Essa relação demonstra a ambiguidade existente nessas visitas: de um lado, elas usufruem dos bens do anfitrião; de outro, Rubião alimenta a sua fome de ser aquele que reparte, o novo rico. No dizer de Dixon:

Há ambiguidade espacial nessas visitas. O hospedeiro abre sua casa, permitindo a entrada do visitante. Porém, ao mesmo tempo, o visitante se abre para a hospitalidade do anfitrião, num gesto que muitas vezes consiste em ingerir suas bebidas ou comidas. Efetua-se uma interpenetração de objetos, espaços e vontades. Assim como seria um erro pensar em termos lineares, considerando um dos partidos o agente ativo e o outro o receptor desse ato, seria também um engano atribuir benefícios unilaterais à interação, pois o visitante experimenta o prazer de ser convidado ou recebido pelo outro, enquanto o hospedeiro sente o prazer de receber, de oferecer uma casa, um café, uma sobremesa, ou um cigarro que possa dar-lhe prazer. (DIXON, 2020, 66).

O fato é que o anfitrião não se importava com o trânsito dos novos parasitas em sua casa. Esses “São experientes vivedores que nada fazem, senão viverem à sopa de outrem. Esses indivíduos sem eira, nem beira, náufragos da vida profissional, sem ofício ou categoria social, pobres-diabos palreiros, são das melhores criações do autor”

(MATOS, 1982, p. 354). Rubião os acolhe, permite ser sugado sem se importar com isso por estar preocupado com ascensão política, tanto que participava de sociedades opostas. Além de ser um esbanjador, até os livros preferidos tinha em duzentos ou trezentos exemplares; possuía diplomas de sociedades “e era juntamente sócio de uma Congregação Católica e de um Grêmio Protestante, não se tendo lembrado de um quando lhe falaram do outro; o que fazia era pagar regularmente as mensalidades de ambos. Assinava jornais sem os ler” (ASSIS, 2015, p. 854). Essa descrição do protagonista evidencia um comportamento risível, por não possuir flexibilidade nas ações do dia a dia, o que exigiria dele a coerência mínima de escolher um lado para apoiar. Esse comportamento é considerado a característica principal para a comicidade; na perspectiva de Bergson (2007), rimos do mecânico calcado no vivo. O engessamento da personagem, em muitos momentos, demonstra a impossibilidade de reflexão diante dos fatos. O estudo mostra que “A personagem cômica se encaixará tão bem na moldura rígida de sua função que já não terá espaço para mover-se e sobretudo para comover-se, como os outros homens” (BERGSON, 2007, p. 133). O comportamento mecânico de Rubião o leva a ser manipulado, e “esses ‘amigos’ na mesa do almoço são parasitas, aproveitando a boa vontade de Rubião” (DIXON, 2020, 75, grifos do autor).

Um verdadeiro painel de personagens, bem nos moldes da filosofia de Quincas, na qual todos precisam “comer”. Mais, quando um ganha outro perde. Essa rede de interdependência lembra uma cadeia alimentar. “Obviamente os ecossistemas representam uma rede de espécies diferentes, enquanto o quadro de Quincas Borba é de seres humanos. A presença de um cachorro dentro desse esquema de interdependências ajuda a dar valor à comparação” (DIXON, 2020, p. 102).

Atentemo-nos para a presença do verbo comer e seus sinônimos em *Quincas Borba*, o que pode ser explicado pelo ápice de personagens parasitas de diferentes tipos, tomando como pano de fundo o mais vulgar: o da mesa. Na passagem em que Rubião deixa o cão correr pelo quintal: “*Saboreia* a liberdade, mas não perde o amo de vista” (ASSIS, 2015, p. 756). Noutra sobre Freitas, o narrador afirma que ele “*roía* as primeiras aparas dos bens da mãe, e um homem de quarenta e quatro ou quarenta e seis, que não tinha que *roer*” (*ibidem*, p. 757). Noutra acerca do desejo desenfreado de Ramos por sua mulher: “Tu verás que ele um dia *engole* a mulher” (*ibidem*, p. 776). E o ânimo de Teófilo ao ler vários jornais políticos: “Foi ao gabinete do marido, que já *devorara* cinco ou seis jornais” (*ibidem*, p. 899). Em *Por linhas tortas*, o autor atenta não só para a presença da fome como da sede na narrativa, e conclui que, no romance, “a fome ou a sede geralmente

têm um sentido figurado, comunicando desejos, faltas ou necessidades que vão além do mero apetite físico” (DIXON, 2020, p. 162). Concordamos com o crítico, mas destacamos o fato de o parasitismo ser um tema tão difuso na pena machadiana, e, por isso, os apetites físico e social aparecem nas personagens por meio de suas ações e dos termos de mesmo campo semântico do verbo “comer”.

Além disso, Dixon (2020) compara os parasitas à mesa com os pretendentes na *Odisseia*, levando em consideração que tanto Rubião quanto Carlos Maria disputavam Sofia. O crítico chama a atenção para a forma como o grupo se divide: de um lado, Freitas e Carlos Maria, os que buscam o consumo de alimentos, vinhos, charutos; de outro, os que devoram oportunidades de ascensão social e financeira como Palha e Camacho. A diferença fundamental entre a narrativa de Homero e a de Machado é que “No texto clássico, os aproveitadores são derrotados – afinal, Odisseu mata todos. No texto machadiano, é o inverso que acontece” (DIXON, 2020, p. 55).

Para quem a riqueza veio acompanhada de um turbilhão de parasitas, só resta o riso de consolo e a loucura de escape. O protagonista transita de herdeiro do filósofo a um bobo da corte, “tinha nos pés um par de chinelas de damasco, bordadas a ouro; na cabeça, um gorro com borla de seda preta. Na boca, um riso azul claro” (ASSIS, 2015, p. 861). A figura do bobo da corte ocupar lugar especial no decorrer da história. É aquele que diverte o rei e os súditos, único que pode dizer verdades à majestade e lembrá-la de sua condição humana. Em geral, apresenta alguma deformidade física e perambula colorido aqui e acolá colhendo peripécias, sondando assuntos para seu superior, segundo Minois (2003). Na descrição do estudioso “O bobo da corte veste uma casaca matizada, com bordas em pontas e losangos amarelos e verdes. O verde é cor da ruína e da desonra; o amarelo, cor do açafraão” (MINOIS, 2003, p. 228). Para ele, o açafraão tem influência maléfica e é a cor dos lacaios, dos judeus. Às vezes aparece o vermelho nas vestimentas. Dentre seus acessórios, “O bobo carrega um bastão encimado por uma cabeça de bufão com guizos; é seu cetro derrisório, que para alguns evoca também um falo” (*ibidem*, p. 228). E, claro, não só provoca o riso como o tem estampado na face. Rubião mostra-se tal qual o bobo com suas chinelas de damasco com ouro, seu gorro com borla de seda e seu riso azul claro.

Se “O bobo é a contrapartida à exaltação do poder, porque ele é o único que pode dizer tudo ao rei. Sob a proteção da loucura e, portanto, do riso, ele pode se permitir tudo. A verdade passa a ser a loucura do riso” (MINOIS, 2003, p. 231), o bobo de Barbacena não era uma exaltação ao poder de alguém, nem conseguia dimensionar a verdade. Rubião

faz o caminho inverso, pela loucura é que se torna bobo. Não aprendeu a protestar, nem a dizer não; manteve-se receptivo a tudo e todos, sugado por convivas até o fim, só lhe sobrando a marcha à lua como invectiva sublime. “Nenhum revés, nenhum malogro, nenhuma pobreza; — vida plácida, cosida de gozo, com rendas de supérfluo. Em marcha para a lua!” (ASSIS, 2015, p. 861).

O barbeiro francês Lucien tem de cumprir o desejo de Rubião: deixá-lo semelhante a Napoleão III. Para tanto, deve se guiar por um busto do imperador que decorava a sala. Rubião estava fora de si, desejava não só ser como o líder francês, como ir à lua. Esse comportamento de Rubião de possuir bustos de seus heróis e de desejar ser como um deles mostra que “Ao heroificar os outros, ao criar um panteão de heróis, ele irá familiarizar-se com ele, colocar a si mesmo nele, guiar de lá sua imagem futura desejada, criada à semelhança dos outros” (BAKHTIN, 2011, p. 143). Essa é mais uma das características do herói ingênuo. Além de, a imitação do terceiro em vez do primeiro ser uma dose de ironia machadiana, parecida com Dom Quixote, quando Napoleão III imita seu tio, ou seja, Rubião imita o imitador (DIXON, 2020, p. 60). Assim, mais uma vez a paródia se dá na atuação da personagem que imita o imitador. Outro fato importante a despeito disso é que “A mente frágil do protagonista não recorre a Napoleão por arbitrariedade, senão porque o imperador francês já anda na boca e na imaginação do povo, representando uma figura de maior influência no mundo” (DIXON, 2020, p. 82-83).

Outra questão acerca da representação de Napoleão no romance é a concepção de que, “para Machado: o napoleonismo universal, que ele via como uma consequência necessária do mundo reprimido do Império em seu período de “Conciliação”” (GLEDSON, 1991, p. 104). Para Gledson, Assis fez coincidir a queda do último império na Europa com a crise do único império na América, prevendo a derrocada deste e prolongando a loucura do protagonista entre 1870 e 1871 (GLEDSON, 1991, p. 105). Outro fato importante levantado pelo crítico é a não coincidência da queda de Rubião com a de Napoleão, o que leva à compreensão de que as referências são mais brasileiras que europeias pela coincidência com a Lei do Ventre Livre e toda a crise na política brasileira. Nas palavras de Gledson: “Machado está traçando um paralelo entre a queda do Segundo Império francês e uma crise fundamental no último Império da América” (2003, p. 109). Mais, “a queda de Rubião *não* coincide exatamente com a de Napoleão, mas se arrasta durante um ano, desde antes da derrota em Sedan (4 de setembro de 1870) até depois da aprovação da Lei do Ventre Livre (28 de setembro de 1871). Podemos

começar a perceber que as exigências políticas são mais brasileiras que europeias. Ademais, tal referência faz parte do sistema de paródias da narrativa, que remonta tipos sociais, históricos e literários, levam personagens à paródia de si próprios e as doutrinas parodiam outras doutrinas, como sugere Riedel (1982, p. 399).

Chama a atenção a nomeação do barbeiro, Luciano em francês, justamente uma das referências que mais atravessa os escritos machadianos, Luciano de Samósata, que aparece na condição de personagem. Assim como o próprio Luciano fez com Menipo de Gadara, sua referência, tornando-o um ser fictício em sua obra, Machado faz com o sírio helenizado, dando-lhe a condição de espectador da loucura de Rubião. Vale lembrar que a aparição do barbeiro também se dá em *Memórias Póstumas*, no delírio do protagonista, que faz dele o próprio barbeiro. Para Sá Rego (1989), o personagem Lucien é mais uma prova da presença luciânica na pena do Bruxo do Cosme Velho. Isso se deve duplamente por ser Luciano uma referência para Machado e por ser autor do primeiro relato de uma viagem à lua na literatura ocidental (SÁ REGO, 1989, p. 181). O crítico compara a atuação dos dois personagens. Vejamos:

Rubião parece gozar aqui do ponto de vista privilegiado do *kataskopos*. No entanto, o que percebe em sua viagem à lua não é a vaidade e a futilidade da condição humana, como o personagem de Luciano. Ao contrário, Rubião “não via cá embaixo mais que felicidades perenes, chovidas sobre ele, desde berço” (OC, I, 761). (SÁ REGO, 1989, p. 181).

A história de Rubião fornece uma noção de totalidade a partir do momento que passa a ser herdeiro de Quincas e tutor de seu cachorro; através dela, conhecemos as peripécias que se interpõem na vida do protagonista. Se “o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida” (LUKÁCS, 2009, p. 60), com a saga do professor de Barbacena vislumbramos sua ascensão e queda. “O que era símbolo na tragédia torna-se realidade na epopeia: o peso da vinculação de um destino com uma totalidade” (LUKÁCS, 2009, p. 68). Assim ocorre, com Rubião é o peso do destino de Quincas que recai sobre ele, que não recebe desse os bens materiais, mas também sua loucura, vinculando-se ao falecido completamente pelo destino de igual modo. Rubião termina seus dias bradando “ao vencedor, as batatas”, com uma coroa imaginária na cabeça; o riso dá lugar à seriedade, dando adeus à existência. Para Lukács: “a experiência de seu protagonista é a unidade simbólica do destino humano em geral” (LUKÁCS, 2009, p. 69). Podemos ler o destino de nossa personagem como uma metáfora do destino de

parte da humanidade: a loucura, ou mesmo como uma saída diante de situações inesperadas, como as que acontecem com Rubião.

Ao comparar Rubião e Dom Quixote, é notória a elevação da loucura do primeiro, pois, ao contrário do segundo, que dava um aspecto material ao seu devaneio, erguendo uma bacia, Rubião cingiu ‘nada’ à sua cabeça, de acordo com Dixon (2020, p, 57). Em seu dizer:

[...] o mundo dos delírios de Rubião não é um universo alternativo, mas sim uma continuação do mundo real. Rubião está cercado de malandros, mas ele também é malandro, capaz de usar artimanhas e enganar para alcançar seus desejos. No grande repertório de estratégias escondidas do romance, algumas são do próprio Rubião – que, por exemplo, esconde a carta que põe em dúvida a capacidade mental do testador rico; esconde de Palha a paixão por Sofia. Assim, parece que a loucura de Dom Quixote tem um sentido idealista e alternativo, enquanto a de Rubião é apenas o exagero das tendências de todo o mundo. (DIXON, 2020, p. 59).

A ilusão de Rubião o levava a imaginar que estava com uma coroa sobre a cabeça. “Uma coroa que não era, ao menos, um chapéu velho ou uma bacia, onde os espectadores palpassem a ilusão. Não, senhor; ele pegou em nada, levantou nada e cingiu nada; só ele via a insígnia imperial, pesada de ouro, rútila de brilhantes e outras pedras preciosas” (ASSIS, 2015, p. 903). A coroação do nada sobre Rubião pode ser lida como um “ato romântico de todos, a autocoroação de Napoleão quando tomou a coroa das mãos do próprio Papa” (GLEDSON, 2003, p. 121), levando em consideração que Rubião desejava autoafirmar-se pela identidade de Napoleão. O fato é que a personagem envereda pelo absurdo cômico que “é de mesma natureza do absurdo dos sonhos” (BERGSON, 2007, p. 139). E como se estivesse sonhando é que se despede da vida, crendo ser um imperador. “O discurso do Humanitismo, então, é alvo de uma sátira, sim, mas essa é uma semissátira, uma sátira apenas parcial” (DIXON, 2020, p. 102). O Humanitismo é uma sátira principalmente ao Positivismo comtiano, segundo Gledson (2003, p. 89). Bosi (2010, p. 416) considera tal filosofia uma aceitação desenganada e o pessimismo em forma de humor. Além de ser a loucura um recurso literário para a menipeia para destruir a integridade épica e trágica da humanidade, segundo (RIEDEL, 1982, p. 398).

A célebre frase ‘Ao vencedor, as batatas’ pode ser lida também como uma paródia de um provérbio antigo de ‘ao vencedor, os despojos’, como propõe Dixon (2020, p. 33). Mais do que uma paródia, a troca de ‘despojos’ ou qualquer outro substantivo por ‘batatas’ faz parte do jogo textual para espelhar o princípio do Humanitismo; todos são

seres e, como tais, têm fome. “A palavra ‘batatas’, portanto, foge de conceitos metafísicos como fama, glória, ou honra, para nos remeter ao nível mais banal e físico – ao nível de sobreviver pela alimentação” (DIXON, 2020, p. 34). Acrescente-se a isso o fato de o autor, aparentemente, quebrar a linearidade da narrativa com o enfoque no físico quando o romance traz à baila a discussão de uma moral, o Humanistimo. As batatas e os parasitas da mesa funcionam como recurso cômico que leva do moral ao físico, o que se torna cômico, em termos bergsonianos. Um fato curioso é que a expressão não estava na versão em folhetim, mas aparece em livro nos capítulos 18, 19, 20. O dito satírico funciona como uma síntese da filosofia de Quincas e se aplica a pessoas não tão inteligentes como Rubião, segundo marca Gledson (2003, p. 107).

O desejo é a força motriz dos personagens, seja de Rubião, para mostrar-se rico e poderoso, seja de seus parasitas, para conquistarem bons jantares, riqueza, espaço na imprensa e na política. Esse tema estabelece diálogo direto com Artur Schopenhauer, o filósofo pessimista que considera o desejo o impulso de vida da humanidade no mundo. Assim sendo, “Nossos atos interessados, ao contrário, têm origem na manifestação subjetiva da vontade nos seres humanos – a realização humana da vontade dentro do domínio do tempo, do espaço e da casualidade” (GARTH, 2009, p. 133). É o que as personagens na narrativa buscam concretizar: o espaço e a oportunidade para consumarem seus desejos, alimentando-se das batatas do vencedor Rubião, que, por sua vez, é sugado pelos parasitas.

Posto isso, após o abandono dos comensais regulares, à medida que Rubião esbanjava seus bens, empobrecia e ficava sem seus novos amigos. Como propõe a leitura de Bosi (2002), *Quincas Borba* é o romance em que reina a indiferença entre os seres humanos. Todas as personagens nos levam a esse entendimento, exceto dona Fernanda. Esta funciona como uma personagem de humanidade ideal, nos moldes do que Segolin (1978, p. 18), embasado em Aristóteles, considera ser a incorporação de atributos ideais e não de uma essência propriamente boa. De fato, ela é um contraponto em meio à enxurrada de parasitas sobre Rubião.

Como sugere Bosi, todas as personagens têm “um coração árido, incapaz de travar outra relação que não seja predatória (Palha), aliciante, entediada, afinal repugnada (Sofia), parasitária (os comensais, o jornalista Camacho), indiferente (o narcisista Carlos Maria)” (BOSI, 2002, p. 55). Ou até mesmo uma relação cruel e ingrata como quando “o moleque que o apupa na rua sem reconhecer nele o homem que um dia o salvara de um acidente fatal: “o gira! O gira!” (*ibidem*, p. 55). Mas não só; é também a narrativa

machadiana que mais evidencia as discrepâncias entre ser e parecer, seguindo o pensamento de Guimarães (2012, p. 187); tais desajustes se dão entre as personagens, entre narrador e leitor e entre elas consigo mesmas. Não deixa de ser uma história sobre um sujeito perdido entre a multidão da grande cidade, alguém que se sente deslocado de suas origens. Assim, “O Rio de Janeiro de Rubião é, simplesmente, a versão tropical da metrópole europeia do século XIX, em que o indivíduo, literal e metaforicamente, se perde na multidão” (SENNA, 2008, p. 82).

Deslocamento e abandono provocam a seguinte questão: O destino se cumpre pela ação dos parasitas ou havia em Rubião um gérmen da loucura? Bakhtin considera o destino um valor fundamental na construção clássica do caráter da personagem. “O destino é a transcrição artística do vestígio que deixou na existência a vida regulada de seu interior por seus objetivos, é a expressão artística do *sedimento* deixado na existência pela vida *assimilada inteiramente* de seu interior” (BAKHTIN, 2011, p. 160-161, grifos do autor). Decerto, o destino seria a realização do que já estava sedimentado no interior da personagem clássica. Segundo Sá Rego, amparado em Helen Caldwell, a confusão estava no próprio Rubião, não sendo o antagonismo da sociedade que o levou à loucura (SÁ REGO, 1989, p. 180).

Ao “perder as estribeiras”, como se diz popularmente, Rubião torna-se conviva na casa do major e d. Tonica, um jantar proposto pelo próprio herdeiro. Queixoso do abandono do casal Palha e em delírios, Rubião certamente cria ser o jantar um privilégio para família humilde. Como se pode ver: “Pouco depois, despediu-se, prometendo, sem convite, que lá iria jantar "um dia destes". – Jantar de pobre, acudiu o major; se puder avisar, avise. – Não quero banquetes; virei quando me der na cabeça” (ASSIS, 2015, p. 852).

A mania de engrandecer-se é uma mostra do estado psíquico da personagem central, que passa a ver a casa aumentada de tamanho, a comprar almanaques, a decorar nomes e a se intitular Marquês de Barbacena, como mostra o capítulo LXXXII. Não raro as personagens machadianas lutam para alcançar as batatas, para chegar aos postos de comando e de destaque; mas Rubião quer mais do que isso, quer “A mais antiga honraria [que] é a dos barões” (FAORO, 2001, p. 41). E a caminho do desfecho da trama, se vê como imperador, o posto inalcançável. “O único lugar intangível é o do imperador; só o delírio permitia ocupá-lo sob o incitamento da febre, no extremo do ridículo” (FAORO, 2001, p. 20).

Seu enlouquecimento pode ser entendido como uma loucura profética, seguindo os passos do pensamento de Bakhtin, no qual “À loucura profética é quase sempre inerente o elemento de combate ao homem, o requinte cínico, a franqueza provocante, acintosa” (BAKHTIN, 2011, p. 134). Logo, essa seria uma forma de o autor provocar-nos por meio da loucura da personagem, como uma forma de inquietação. Bakhtin, ainda, distingue os tipos de loucura nas narrativas:

O motivo da loucura, por exemplo, é característico de qualquer grotesco, uma vez que permite observar o mundo com um olhar diferente, não perturbado pelo ponto de vista “normal”, ou seja, pelas ideias e juízos comuns. Mas, no grotesco popular, a loucura é uma alegre paródia do espírito oficial, da gravidade unilateral, da “verdade” oficial. É uma loucura *festiva*. No grotesco romântico, porém, a loucura adquire os tons sombrios e trágicos do isolamento do indivíduo. (BAKHTIN, 2010, p. 35, grifos do autor).

A loucura de Rubião permite ver o mundo sob o ponto de vista distanciado do Kataskopos, paradoxalmente, dentro dele, já que não é um defunto-autor como Brás, mas fora dele por observá-lo de um lugar donde os outros não ocupam e buscam deslegitimar. Para alguns críticos, como Sá Rego, a loucura é uma metáfora central para a visão de mundo de Machado (SÁ REGO, 1989, p. 96). Para Merquior, uma forma de otimismo ridículo, no qual “Quincas Borba é um otimista ridículo. Fazendo do humanitismo uma teodiceia absurda, e do seu profeta uma figura grotescamente dogmática, o humorismo machadiano prestava uma homenagem implícita à metafísica de Schopenhauer” (MERQUIOR, 1972, p. 17). Enlouquecer não nos parece algo previsível para o destino de nosso herói, mas um daqueles finais machadianos que provocam a condição humana. Nesse sentido, Merquior pondera ser o destino uma invectiva que lembra à humanidade não ser senhora arrogante de seu destino. Em suas palavras:

Um artista como Machado de Assis levou mais a sério do que os arautos do evolucionismo cientificista o golpe que Darwin tinha desfechado contra as ilusões antropocêntricas da humanidade. Machado aprendera em Montaigne a não esquecer que o homem é um animal, sujeito à natureza e a seus caprichos, e não um soberano invulnerável da criação, arrogantemente senhor do seu destino. (MERQUIOR, 1972, p. 18).

Enlouquecer é uma forma de relativizar a verdade, de concretizar o ponto de vista distanciado, de pôr em evidência o jogo de poder, sobretudo as relações humanas, nas quais uns parasitam outros. A loucura o priva de culpar-se por meter-se em maus

negócios, por ter sido uma marionete nas mãos do casal Palha, de Camacho e de Freitas. Bakhtin (2011, p. 163) considera a culpa como algo do caráter clássico de um herói ingênuo. Tornar-se louco confere a Rubião a suspensão desse sentimento de culpar-se intimamente por ser quem é, e libera o leitor para apreciar o riso e a lágrima como faces de uma mesma humanidade.

Machado via a sua obra literária como a de um brasileiro que, através dela, se inseria na literatura mundial. Ao adotar o ponto de vista do *kataskopos* e o riso sério-cômico do *spoudogeloion*, sabia que a visão do mundo expressa em sua obra tinha origens numa tradição literária tão velha quanto a nossa civilização, vinda da Grécia e passada aos tempos modernos através do Renascimento. Segundo a tradição grega, havia duas maneiras de se reagir, ao se olhar o mundo do alto como um observador distanciado: uma delas era rir, como Demócrito, e a outra era chorar, como Heráclito. (SÁ REGO, 1989, p. 126-127).

É interessante como tanto Quincas quanto Simão Bacamarte, em “O Alienista”, são loucos que atestam seu estado mental, um verdadeiro paradoxo do “louco lúcido”. Em *Memórias*, “Quincas Borba não só estava louco, mas sabia que estava louco, e esse resto de consciência, como uma frouxa lamparina no meio das trevas, complicava muito o horror da situação” (ASSIS, 2019, p. 420). Conforme Dixon: “Nos dois casos, então, encontramos uma relação paradoxal entre juízo e loucura: perde-se o juízo, mas não ao ponto de não poder ajuizar tal perda” (2020, p. 115). Quincas cria ser o próprio Santo Agostinho, afirmando para Rubião isto: “Quem sou eu, Rubião? Sou Santo Agostinho” (ASSIS, 2015, p. 744). Mais tarde, é Rubião quem também confunde sua própria identidade, mas não com um filósofo, e sim com um imperador. Não só nisso difere de Quincas, mas também no nível da loucura, a sua parece mais simples, já que ele se via como Napoleão III e como ele mesmo, sem misturar as duas personalidades.

Rubião era ainda dois. Não se misturavam nele a própria pessoa com o imperador dos franceses. Revezavam-se; chegavam a esquecer-se um do outro. Quando era só Rubião, não passava do homem do costume. Quando subia a imperador, era só imperador. Equilibravam-se, um sem outro, ambos integrais. (ASSIS, 2015, p. 864).

Como visto acima, segundo Dixon, essa loucura menor se deve ao fato de Rubião ser uma pessoa mais simples do que o ex-mendigo. “Supõe-se que Rubião, sendo uma pessoa muito mais simples, deve ser dono de uma loucura mais simples” (DIXON, 2020, p. 117). Na versão em folhetim, Palha brincava de Imperador, uma forma de Machado

partilhar a loucura entre as personagens; já na versão em livro, somente Rubião herda a loucura de Quincas, como observa Gledson (2003, p. 118).

Outro momento que comprova a falta de lucidez de Rubião é quando ele entra no carro de Sofia, sem ser convidado, e a acompanha num longo passeio pela cidade. Ele a pede que o chame de “Luís”, “meu Luís”, e ela se torna Eugênia. Todavia, esse passeio não aconteceu, a não ser nos devaneios do personagem, e ele conta a história com muitos detalhes. O fato de ele renomear Sofia é coerente; já que ele era outro, Luís, ela também deveria ser uma nova mulher.

— Mas que caçoadá é essa? atalhou finalmente Sofia.

Não lhe respondeu o nosso amigo; — tinha a imagem diante dos olhos, não ouviu a pergunta, e foi andando. Citou-lhe um concerto de Gottschalk. O divino pianista melodiava ao piano; eles ouviam, mas o demônio da música levou os olhos de um para outro, e ambos esqueceram o resto. Quando a música cessou, as palmas romperam, e eles acordaram. Ai tristes! acordaram com o olhar do Palha em cima deles, um olho de onça brava. Nessa noite cuidou que ele a matasse.

— Senhor Rubião...

— Napoleão, não; chama-me Luís. Sou o teu Luís, não é verdade, galante criatura? Teu, teu... Chama-me teu; o teu Luís, o teu querido Luís. Ai, se tu soubesses o gosto que me dás quando te ouço essas duas palavras: "Meu Luís!" Tu és a minha Sofia, — a doce, a mimosa Sofia da minha alma. (ASSIS, 2015, p. 868).

Essa confusão não só mostra o deslocamento de posição do personagem central e de sua amada, mas compara, implicitamente, Sofia e Eugênia. “A Imperatriz era bem conhecida por sua beleza, e por ser muito poderosa nos bastidores, especialmente no fim do Império, quando Napoleão estava doente” (GLEDSON, 2003, p. 110). E como Sofia, vinha de uma camada social diferente, era filha de um aristocrata espanhol de menor escalão, de acordo com Gledson (2003). Essa comparação entre as damas leva a outra, de ordem brasileira, já que na versão em folhetim, no capítulo 151, o narrador afirma que “Eugênia sustinha as rédeas do governo”, podendo ser interpretado como uma referência à Princesa Isabel, filha de Pedro II, a qual estava como Regente em 1871, enquanto seu pai estava na Europa, conforme Gledson (2003).

A loucura de Rubião mostra que não necessariamente ser louco é inferior a estar em sanidade. “O cerne de sua loucura, como a de Dom Quixote, é a incapacidade de distinguir entre a vida e suas representações” (GARTH, 2009, p. 139). Machado problematiza a representação da vida na arte, dialogando criticamente com o Romantismo e o Realismo, como mostra Garth (2009). Talvez, por isso, eleja o ensandecimento do

herdeiro de Quincas como espelho para o problema da representação no final do século XIX. Destaca-se o fato de Sofia estar sempre presente nos delírios de Rubião, e é essa sua obsessão que é o ponto central de seu desequilíbrio, ainda de acordo com Garth (2009).

Como tudo na narrativa machadiana é relativo, a loucura também é. E o paradoxo disso é que o personagem enlouquecido é mais inteligente do que quando está no domínio de suas faculdades mentais. “O Rubião são é uma pessoa pobre de ideias, de experiências e de realizações. Foi transplantado a uma sociedade superior a suas origens e se sente desajeitado” (DIXON, 2020, p. 121). O enlouquecimento de Rubião não só é fruto de seu desajeitamento diante da capital e de sua nova condição social, como também é uma metáfora que serve para identificar inconsistências que precisam ser curadas, a exemplo do oportunismo dos parasitas. Podemos dizer que Machado se inspira no *Elogio da Loucura*, de Erasmo de Roterdã, para construir sua crítica social, como mostra Dixon (2020, p. 125). Destarte, “a loucura traria uma semente de iluminação; assim, mais do que simplesmente o avesso da razão, a loucura também pode ser vista como um modo alternativo de produzir consciência” (OLIVEIRA, 2016, p. 166), e assim se dá com nosso personagem, enlouquecer ilumina-o mais do que a sanidade.

Rubião era um inconsciente coletivo, num sentido não junguiano, um produto de uma personalidade dividida, no sentido de sua loucura ser uma mostra da situação histórica do país, como pondera Gledson (2003, p. 87, 96). O historiador denota bem a diferença entre Quincas filósofo e Rubião. O primeiro não é representativo de uma sociedade estratificada, já que pula da extrema pobreza para a grande riqueza. Já o segundo, por sua vez, enriquece rapidamente, é sugado por capitalistas cujos interesses estão no exterior. Por isso, sua condição e estado espelham o país, pois “ao mesmo tempo voltado para o futuro e dependente da escravidão, otimista com sua prosperidade, mas sem vontade de examinar as fontes de sua riqueza” (GLEDSON, 2003, p. 123).

Não só o nome é igual do filósofo e do cão, como a narrativa sugere que ambos tenham recebido de Quincas sua loucura. Um espelhamento do Humanitismo, assim “Quincas Borba invoca aqui o princípio originário de sua filosofia, Humanitas, substância una dos seres, para justificar que o cão é ele, pode assim ganhar o nome do filósofo” (BARBOZA, 2022, p. 117). Ademais, após o enlouquecimento do ex-professor, D. Fernanda visita o cão e o narrador propõe uma semelhança entre ele e o estado mental do seu novo dono. Vejamos: “a pena que lhe dava o delírio do senhor, dava-lhe agora o próprio cão, como se ambos representassem a mesma espécie” (ASSIS, 2015, p. 898). D. Fernanda sente compaixão por Quincas cão, aplicando o princípio de Schopenhauer da

simpatia universal, como propõe Barboza (2022). Este crítico destaca virtudes no cachorro, como a “Bondade de caráter é, também um dos atributos do cachorro Quincas Borba, que, afinal, após os maus-tratos, adormece” (2022, p. 141). Outra passagem que sugere certa humanidade do cachorro graças à elaboração de monólogos comprova a relativização tão presente na escrita machadiana.

Quando Rubião estaca, ele olha para cima, à espera; naturalmente, cuida dele; é algum projeto, saírem juntos ou coisa assim agradável. Não lhe lembra nunca a possibilidade de um pontapé ou de um tabefe. Tem o sentimento da confiança, e muito curta a memória das pancadas. Ao contrário, os afagos ficam-lhe impressos e fixos, por mais distraídos que sejam. Gosta de ser amado. Contenta-se de crer que o é. (ASSIS, 2015, p. 756).

Vale lembrar também que o aspecto sobre-humano dos personagens se perde, gerando um deslocamento do protagonista, que deveria atuar como herói, no entanto é controlado pelos parasitas que o rodeiam. Para Dixon (2020, p. 51), essa inferiorização beira o menos-que-humanos, devido à nomeação homônima do filósofo e do cão e da atuação deste, questionando a fronteira entre a identidade animal e a do ser humano. Um exemplo disso é a passagem em que o cachorro olha para Rubião: “O cão olhava para ele, de tal jeito que parecia estar ali dentro o próprio e defunto Quincas Borba; era o mesmo olhar meditativo do filósofo, quando examinava negócios humanos” (ASSIS, 2015, p. 775).

É da vida de Schopenhauer que o senhor Assis elabora uma personagem semelhante ao alemão: um filósofo enlouquecido que vivia na companhia de seu cão, que passa a ser seu herdeiro. Em *O Naufrago da Existência*, Barboza (2022) propõe que Machado tinha lido uma seleção de textos acompanhada de uma biografia da autoria de Jean Bourdeau acerca da vida e obra de Artur Schopenhauer, datada de 1880, um ano antes da versão final de *Memórias Póstumas*, obra em que Quincas Borba estreia como personagem, sugerindo que a história do filósofo é transformada em literatura pelas mãos do Bruxo do Cosme Velho. Assim como Quincas, Schopenhauer não se casou. Ele teve dois poodles de igual nome: Atman, que significa sopro vital. Com a morte do cão, o filósofo teve um novo animal e pôs o mesmo nome. Barboza considera que “Com o significado do nome do animal sugeria aos biógrafos que ele e o companheiro eram o mesmo ser, pois ambos, no preciso significado do nome, manifestavam a mesma e indivisível identidade metafísica dos seres” (2022, p. 33).

O estudo do tradutor de Schopenhauer no Brasil mostra outras semelhanças entre o filósofo e o personagem machadiano, como a mesma quantidade de volumes da obra de cada um deles. Ambos não só deixam a herança para o cão, mas estabelecem tutores responsáveis pelo animal em suas mortes. No caso do alemão, deixou a governanta com 300 moedas de ouro para cuidar de Atman, proporcionando condições de vida como se pessoa fosse. No caso do brasileiro, cabe a Rubião a tarefa de cuidar do cachorro Quincas (BARBOZA, 2022, p. 40).

Quincas é uma caricatura e uma paródia de Schopenhauer por exagerar nas formas e promover uma inversão, já que o parodiado é um pessimista, e o nosso filósofo é bastante desmedido em seu otimismo. Machado – à semelhança de Luciano, que cria seu filósofo Menipo, uma personagem para valorar sua fonte – produz uma caricatura da vida e paródia da filosofia do homem de Frankfurt. Quanto a esta última: “o Humanitismo é um otimismo, e choca-se contra qualquer concepção pessimista de mundo, para a qual, como é o caso do pessimismo de Schopenhauer, ‘toda vida é um sofrimento’, e a felicidade não passa de uma quimera” (BARBOZA, 2022, p. 47, grifo do autor). Na verdade, Borba assegurava o contrário disso: a felicidade. Ao investigar o princípio universal dessa filosofia que propõe que tudo se conecta harmoniosamente, deparamo-nos com a defesa do sofrimento; enquanto chora a triste dona Tonica, Rubião ri, de acordo com Senna (2008, p. 67). Ainda, a criação do humanitismo por Machado não deixa de ser uma fagulha de suas leituras, da força universal e atemporal de Shakespeare e de Pascal em sua pena ou mesmo uma aproximação dessa “antologia do abandono”, como considera Senna (2008, p. 70). A filosofia Humanitas era um espetáculo para pôr gravidade aos atores, mascarar o primarismo, colecionar frases e divertir o público, nem sempre ocupava o lugar de ideologia de fato, conforme Faoro (2001, p. 188).

Sobressai-se a sinceridade do cão e o fingimento de Rubião, como se pode comprovar no capítulo II da versão folhetinesca do romance. O professor de Barbacena usa a estratégia de acariciar o cão para ganhar o dono, que já estava doente: “Rubião fazia festas ao cachorro; esfregou-lhe as orelhas com as mãos espalmadas, beijou-o acima dos olhos, e quis excitá-lo a dar pulos”². Entretanto, o cão mostra-se mais sábio do que o filósofo: “mas o cão, como se tivesse melhor compreensão da inconveniência do rumor,

² Trechos retirados do segundo capítulo da versão folhetinesca de *Quincas Borba*, publicada por A Estação (1886-1891) e disponível em https://machadodeassis.net/texto/quincas-borba-a-estacao/18790/chapter_id/18864. Também consultamos a versão *Quincas Borba: apêndice. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1977*, em que há o cotejo das edições folhetim e livro, e ambas apresentam a expertise do cão.

ao pé do doente, olhou triste para a cama, e foi deitar-se ao pé da cabeceira”. Segundo Barboza (2022, p. 48-49), o cão seria sincero, ao passo que Rubião mostra-se aproveitador. A retirada desse capítulo que evidencia a destreza do ex-professor não só no trato do doente como do cão e no zelo para com o testamento culmina numa versão em livro que esconde parte da esperteza inicial de Rubião, uma pequena esperteza diante dos parasitas da metrópole. No episódio em que Palha propõe a sociedade em sua firma, é o cão quem percebe a astúcia do parasita para com a fortuna de Rubião.

Quincas Borba, que estava com ele no gabinete, deitado, levantou casualmente a cabeça e fitou-o. Rubião estremeceu; a suposição de que naquele Quincas Borba podia estar a alma do outro nunca se lhe varreu inteiramente do cérebro. Desta vez chegou a ver-lhe um tom de censura nos olhos; riu-se, era tolice; cachorro não podia ser homem. Insensivelmente, porém, abaixou a mão e coçou as orelhas ao animal, para captá-lo. (ASSIS, 2015, p. 797).

A partir da comparação entre o folhetim e o livro, podemos concluir que Machado desloca o sentido da expressão popular “ladrão que rouba ladrão” para “parasita que rouba parasita”, já que Rubião parasita o amigo filósofo, mas também será parasitado, terminando em nada tal qual seu mestre. E somente o cão permanece fiel ao seu dono, seja seu homônimo seja o seu novo tutor.

Para Schopenhauer, “Em sua metafísica da natureza, humano e animal são em essência a mesma Vontade de vida” (BARBOZA, 2022, p. 55). A tese borbiana defende que o Humanitas é a substância única e original do mundo que se multiplica nos seres, comparável às muitas bolhas de água fervente. “Dessa tese borbiana do monismo é-se remetido à tese do monismo da Vontade de vida de Schopenhauer” (BARBOZA, 2022, p. 73). Isto é, a vontade é a essência das aparências. Em paralelo, Schopenhauer e Quincas Borba, cada um procura vencer sua angústia. O primeiro busca em sua doutrina eliminar o medo da morte e o segundo a dor, como observa Barboza (2022, p. 103).

Tanto a palavra Schopenhauer quanto Quincas Borba possuem quatro sílabas e ambas com as tônicas nas sílabas primeira e terceira. Constituindo, assim, “uma bela simetria silábica e sonora, cujo mesmo ritmo é auxiliado pelo fato de termos nos dois nomes exatas cinco vogais e exatas sete consoantes. É o músico Machado de Assis compondo um tetrassílabo poético” (BARBOZA, 2022, p. 163-164). Por conseguinte, forma um “anagrama rítmico de Schopenhauer” (*ibidem*, p. 164). Por fim, vale lembrar que a narrativa de Quincas apresenta “uma visão de mundo não antropocêntrica e não

antropomórfica”, uma verdadeira ética aplicada ao cachorro Quincas Borba, como propõe Barboza (2022, p. 114).

A narrativa de Borba transita do cômico para o trágico, evidenciando a loucura e o sofrimento, dando o tom pessimista clássico machadiano. A vida de Rubião é a encarnação do pessimismo metafísico de Schopenhauer, mostrando que toda vida é sofrimento. Como diz Barboza, a vida “é um negócio que não cobre os custos dos investimentos, pois, ao fim, iremos todos à bancarrota” (BARBOZA, 2022, p. 160). Para Barboza (2022, p. 160), a loucura e a morte de Rubião não é a centralidade da obra, mas a solidão, a loucura e a morte do cachorro. Para ele, o cachorro é o protagonista. O fato é que a narrativa se encerra com o fim do cão, e não no desfecho da vida de Rubião.

Queria dizer aqui o fim do Quincas Borba, que adoeceu também, ganiu infinitamente, fugiu desvairado em busca do dono, e amanheceu morto na rua, três dias depois. Mas, vendo a morte do cão narrada em capítulo especial, é provável que me perguntes se ele, se o seu defunto homônimo é que dá o título ao livro, e por que antes um que outro, — questão prenhe de questões, que nos levariam longe... Eia! chora os dois recentes mortos, se tens lágrimas. Se só tens riso ri-te! É a mesma coisa. O Cruzeiro, que a linda Sofia não quis fitar, como lhe pedia Rubião, está assaz alto para não discernir os risos e as lágrimas dos homens. (ASSIS, 2015, p. 903).

É importante destacar que o lema dos vencedores e suas batatas como recompensa remete à presença de Quincas em *Memórias*, como amigo de Brás, e liga os dois romances pelo tema da vitória. Concordamos e reiteramos a visão de Dixon, que sugere *Memórias* como o romance dos vencedores, de Virgília, de Quincas (em sua fase abastada), de Brás e de sua família; enquanto *Quincas Borba* é a narrativa dos vencidos, do Major Siqueira, D. Tônica, a avó de Quincas, a dona da casa incendiada, Quincas (o morto e o cão) e Rubião, especialmente (DIXON, 2020, p. 44). A leitura proposta por Dixon (2020) se fundamenta na colocação de Rubião: “Ao vencido, ódio ou compaixão; ao vencedor, as batatas. – Mas a opinião do exterminado?” (ASSIS, 2015, p. 741). O ex-professor marca o lugar de fala de quem é vencido, provocando-nos para a necessidade de contar também o outro lado da história, e nisso faz-se um nexos com *Memórias*, tomando cada romance como uma face da moeda. De um lado, vencedores; doutro, vencidos. Por isso, como uma ‘resposta dos exterminados’, temos uma voz narrativa, em *Quincas*, heterodiegética, não participante das ações, alguém que observa e transmite a percepção dos vencidos. Nesse sentido, Dixon explica: “o narrador heterodiegético é a opção mais lógica porque, observando suas experiências, seus sentimentos e até suas opiniões, a voz do texto pode

representar personagens menos poderosos, mais sofridos e passivos, menos aptos para vencer na vida” (DIXON, 2020, p. 46). O narrador em *Quincas Borba* tem uma aspreza mais sutil e metódica que a de Brás, estabelece a confiança do leitor e depois lhe põe dúvidas, como observa Guimarães (2012, p. 179).

Claro que há em *Memórias*, vencidos, como Eugênia, a coxa de nascença; D. Plácida, abandonada pelo marido; Marcela, corroída pela doença; no entanto, a trama pende para os privilegiados. Sem ser simplista, o crítico mostra que, no fundo, as personagens machadianas são vencedoras e vencidas, já que Brás é rico e inteligente, mas incapaz de fazer uso produtivo de seus privilégios; Sofia ascende socialmente, mas é emocionalmente insatisfeita e usada por Palha; Rubião herda a riqueza de Quincas, mas também sua loucura, e é carente de amigos verdadeiros (DIXON, 2020, p. 45). Para nós, as duas faces da moeda se misturam na incongruência das personagens, sob o prisma da relativização da verdade, e se acentuam na dinâmica do parasitismo, pois tanto Brás, um vencedor, quanto Rubião, um vencido, são parasitas com campos diferentes de atuação: o primeiro, jaz na política; o segundo, nas relações afetivas, no anfitrião Quincas, o filósofo, para tornar-se seu herdeiro.

Se ao longo da produção romanesca de Machado de Assis encontramos ecos do parasitismo, em *Quincas Borba* temos o ápice da temática, não só pela quantidade de parasitas em cena, como pela atuação conjunta ou competitiva. Carlos Maria e Freitas competem a atenção de Rubião, no capítulo XXXI, já Palha e Camacho atuam juntos para impedir o anfitrião de ir a Minas, pois poderia não retornar ao Rio de Janeiro. Segundo o narrador: “Palha e Camacho olharam um para o outro... Oh! esse olhar foi como um bilhete de visita trocado entre as duas consciências. Nenhuma disse o seu segredo, mas viram os nomes no cartão, e cumprimentaram-se. Sim, era preciso impedir que o Rubião saísse” (ASSIS, 2015, p. 786). Não só trocam olhares como cada um argumenta. Palha promete acompanhá-lo na ida a Barbacena, incluindo Sofia, ao passo que Camacho atenta para a eleição e roga que fique na capital. A estratégia do amor e da notoriedade social faz com que ele abandone a ideia. E essa tônica de marionete em mãos de parasitas mais espertos recai sobre toda a narrativa e culmina com o que já sabemos: a loucura do protagonista e as batatas aos parasitas. As palavras de Guimarães sintetizam bem o brilhante romance *Quincas Borba*: “a história trata de um mundo em que os inescrupulosos, os cínicos e os dissimulados são os vencedores e mercedores das batatas” (GUIMARÃES, 2012, p. 186). E por isso, conferem a esse romance o lugar de

mais cruel narrativa; todas as alterações entre o folhetim e o livro são formas acentuadas de provocar o leitor para a aspereza dos fatos, consoante Chauvin (2019, p. 56).

Cumprir chamar atenção para a paródia na construção do romance, que aparece com ares de comicidade, bem no sentido bergsoniano de obter “uma frase cômica inserindo-se uma ideia absurda num molde frasal consagrado” (BERGSON, 2007, p. 83). A afirmação de Shakespeare “Há mais coisas entre o céu e a terra do que pode imaginar nossa vã filosofia” é modificada para “há entre o céu e a terra muitas mais ruas do que sonha a tua filosofia” (ASSIS, 2015, p. 827). Outra emenda ao drama *Hamlet* aparece em “Há entre o céu e a terra, Horácio, muitas coisas mais do que sonha a vossa vã filantropia” (ASSIS, 2015, p. 879). Noutra feita: “Há entre o céu e a terra, Horácio, muitas coisas mais do que sonha a vossa vã dialética” (*ibidem*, p. 880). Aqui temos não só a inserção de uma frase cômica no meio de uma consagrada, como também o diálogo com outro autor, recurso bastante utilizado no lucianismo. Esse tipo de desvio também aparece na fala de Rubião: “mais vale quem Deus ajuda do que quem cedo madruga” (*ibidem*, p. 748), uma transposição de Deus ajuda a quem cedo madrugada. Essas inversões cômicas, paródicas, as quais proporcionam amplo diálogo com outros autores e textos, também apelam para a atenção do leitor. Dixon as lê como um convite ao leitor para “apreciar um jogo de semelhanças e diferenças entre um caso clássico e conhecido, e outro caso, muitas vezes mais banal ou mesquinho” (DIXON, 2020, p. 31).

Nessa roleta de ferramentas textuais aprendidas com Luciano, cabe destacar a capacidade de rir do deus que manca e do carteiro que cai, a capacidade de destacar o simples e rebaixar o elevado, como mostra Brandão (2001) em seu artigo. A forma desabusada machadiana não só se vale de ditos, de autores, como de figuras históricas. Sobre essas quem melhor as explica é Gledson no paralelo que faz entre Rubião e d. Pedro II.

Rubião (cujo prenome está claramente vinculado à família botânica a que pertence o cafeeiro), cujo nome completo (Pedro Rubião de Alvarenga) liga-o ao imperador (Pedro de Alcântara), herda uma fortuna – exatamente como o Império foi sustentado por um boom do café. Porém permanece indeciso quanto à base desse boom, que evidentemente é o trabalho escravo – tanto Rubião no romance (num parágrafo importante acrescentado ao capítulo 21, e no importantíssimo capítulo 47, em que testemunha a execução de um escravo) como d. Pedro II na realidade estão, de forma hesitante, cientes da necessidade de mudanças. Porém ambos, claro, ficam longe de qualquer apelo para uma mudança radical (Rubião planejava *vender* os escravos que herdou de Quincas Borba, e d. Pedro age com cautela, suspendendo todos os esforços para eliminar a escravatura, por exemplo, durante a Guerra do Paraguai). (GLEDSON, 1991, p. 112, grifo do autor).

Por ser o parasitismo o tema central de *Quincas Borba*, até mesmo seu protagonista mostra-se parasita, seja pela condição receptária que se encontra tal qual d. Pedro II, recebendo uma fortuna que não lhe foi construída, nem mesmo pertencia a sua família, seja na relação direta que estabelece com o filósofo para tornar-se seu herdeiro, o que justifica ser a forma de “Deus escrever por linhas tortas”. Ainda que na publicação em folhetim Rubião mostre-se mais interessado para ser o herdeiro de Borba, no fim das contas não há uma versão melhor ou pior do ex-professor, talvez uma preocupação menos moral, cabendo aos leitores julgar seus momentos de consciência, de acordo com Gledson (2003, p. 91). Seus leitores são ambivalentes, fazendo com que haja uma troca de posição, e todos se vejam um pouco Rubião, em termos de Chauvin (2019, p. 77).

O combo de riqueza, loucura e tutoria do cão traz consigo diversos parasitas: Cristiano Palha, Sofia Palha, Camacho, Freitas, Carlos Maria e tantos outros que se tornam seus comensais quando os primeiros se vão de sua vida. Esse painel da parasítica desvia seu curso com os personagens Fernanda e Teófilo. “Fernanda possui a bondade instintiva de Rubião, sem a contaminação pelo *humanitismo* ou qualquer outro princípio. Teófilo é quem poderia ser Rubião se tivesse um sentido prático do mundo material e dos políticos” (GARTH, 2009, p. 147, grifo do autor). Eles suscitam o ideal de compaixão e de trabalho, sobretudo a capacidade de não viver tramando como ficar com as batatas dos vencedores, e nisso Machado puxa a linha da relativização da verdade, já que no universo de parasitas, alguns recusam a prática.

Considerações Finais

Joaquim Maria Machado de Assis, leitor dos antigos e de seus contemporâneos, conhecedor da sátira menipeia e da tradição luciânica, sobretudo de *O Parasita*, de Luciano, sabe como ninguém dar boas pinceladas sobre um tema de sua predileção aos 20 anos de idade. O recém-cronista, em *O Espelho*, RJ, se põe em diálogo com o sírio do século II d.C. e constrói as suas “Aquarelas”, série de crônicas sobre os principais tipos parasitários. Nesse discurso à brasileira, elege os fanqueiros literários, o parasita da mesa, o parasita literário, o empregado público aposentado e o folhetinista como as cinco paletas da parasítica. Esse esforço de Machado repercute em toda sua produção, esmerando-se por difundir a cultura que conhecia, transmitindo um pensamento ou mensagem das fontes estrangeiras, adaptando-os à realidade brasileira. Massa (2008, p. 97) observa isso e Brayner (1979, p. 61-62) pondera ser a crônica o espaço dessa transmissão de ideias.

As “Aquarelas” definem a atuação dos parasitas: na literatura, na igreja, na diplomacia, na política, no serviço público e em todo e qualquer lugar em que o favor consiga abrir as portas para a aparência ocupar o lugar da essência. Os tipos são sempre bem-vestidos, falam bem, possuem paladar apurado e sabem da última peça de teatro ou notícia, isto é, dominam as etiquetas sociais e fazem-se benquistos. Bajular e entreter são práticas basilares para a performance ser bem-sucedida. O autor distingue os parasitas em duas categorias: os do corpo e os do espírito e da consciência. Os primeiros querem apenas viver às custas alheias, sem ter que trabalhar. Os segundos desejam mais do que isso, possuem sede de serem vistos, aplaudidos e de ocuparem espaços de poder. O conceito de parasítica, em termos machadianos, pode ser apreendido da segunda crônica, “O Parasita I”, como aquele que se enrosca para parecer ser algo que não é, para desfrutar das benesses de uma posição ou habilidade que não lhe pertence.

A pena machadiana não para no conceito, nas características e nos tipos aquarelados; pelo contrário, desenvolve-se mais amplamente nos romances. Viana é o abre-alas da temática em *Ressurreição*. Este é um frequentador da casa do médico Félix, deseja casar sua irmã viúva Lívia com o anfitrião. Costumeiramente ia aos almoços e jantares na casa de Félix e através de sua habilidade comunicativa insere Lívia no assunto, transforma-a numa admiradora do médico. Por fim, eles até começam a se relacionar, mas o ciúme do jovem não o permite ir adiante na relação. Viana gostaria que o matrimônio se concretizasse para que deixasse de ser um amigo conviva para um parente conviva.

Esse personagem ocupa o lugar de adjuvante, seguindo a classificação de Braith (2017), uma força auxiliar que impulsiona os protagonistas. Machado não dá explicações do meio social de Viana ou do que o tornaria um parasita da mesa; na verdade, considera que ele já nasceu assim, como “alguns nascem anões”, nos termos do narrador.

A mão e a luva não possui um parasita tão caricato como Viana, mas não deixa encrustada a ambição da parasita agregada Guiomar. A menina ficara órfã aos 13 anos e sua madrinha, pertencente à alta classe, havia perdido sua filha Henriqueta, logo o afeto de ambas se tornou maternal e apaziguador dessas perdas. O narrador não disfarça a ambição da menina, sempre obstinada, sem sentimentos melancólicos, determinada a conquistar um casamento com alguém que estivesse disposto à escalada social. Por isso, escolhe Luís Alves, um complemento de sua ambição, a mão e a luva, como nomeia a voz narrativa. Destaca-se a disputa que a jovem trava com Mrs. Oswald, empregada inglesa e confidente da madrinha. Apesar dos esforços da inglesa, a menina está sempre à sua frente e obtém a predileção da senhora. No mais, as agregadas podem ser classificadas como parasitas do corpo. Embora Guiomar tenha sede de poder, a condição de morar com a família para sobreviver e ser mulher numa sociedade patriarcal fazem com que a jovem ambiciosa não galgule outra esfera da parasítica, a não ser a da mesa.

O terceiro romance, *Helena*, faz do parasitismo uma condição, não um ofício propriamente. A protagonista é reconhecida como filha do Conselheiro Vale, após sua morte e a leitura do testamento. Sua ascensão e inserção na família Vale se dão por causa dessa falsa paternidade. Apesar de Helena saber da cilada, aceita a tarefa para sustentar seu pai verdadeiro Salvador. A resignação cristã da heroína e os interesses burgueses são o pano de fundo da narrativa, como mostra Schwarz (2012). O que faz frente à Guiomar, personagem principal doutro romance, com interesse totalmente deflagrado. Embora Helena seja a idealização da mulher boa e cristã, aceita usurpar a condição de filha, mentir ao invés de impor a verdade, e se adapta à nova família, desenvolvendo laços afetuosos com Estácio, seu suposto irmão. Não se pode considerá-la uma parasita de ofício, pois não há indícios de motivação pessoal ou estratégias partindo dela. Entretanto o destino parasitário que recai sobre ela é um eco do plano machadiano de pôr em movimento as facetas da parasítica nas narrativas.

Iaiá Garcia põe em tela Antunes, parasita da mesa, visita de quase todo dia na casa do desembargador. Com a morte de sua esposa, ele foi amparado pelo amigo rico custeando o enterro e apadrinhando sua filha Estela. Mais tarde, vê o desembargador falecer sem o ver testar, como diz o narrador, ou seja, fica triste porque com a morte não

recebeu nada do velho amigo. Assim, a esperança de Antunes era que sua filha se casasse com o herdeiro Jorge. Contudo, Valéria, mãe do rapaz, aproveita o ensejo da Guerra do Paraguai e manda-o para ficar longe da filha do parasita. Apesar de gostar da jovem, a diferença de classe é o embate para o amor romântico se realizar. Valéria dá um dote à moça e a casa com Luís Garcia, viúvo e pai de Iaiá. Estela aceita o enlace por força de seu pai e, mais tarde, também se torna viúva. Iaiá casa-se com Jorge, antigo amor da filha de Antunes. Esta busca emprego e vai embora. Entretanto, seu pai não é capaz de largar a vida parasitária e vive às custas de uma mesada que ela lhe dá, permanece realizando as visitas costumeiras e sendo uma sombra para a família de Valéria.

Essa narrativa relativiza o trabalho, pois, ao passo que Antunes possui trabalho, mas só chega atrasado e permanece parasitando charutos e jantares na casa de Jorge, como fazia na casa de seu pai; Estela, ao se ver desvencilhada do casamento, procura trabalho e deixa a vida servil, insistindo para que seu pai a deixasse também. Cada um dos personagens reage de um jeito à independência financeira. Além disso, cabe a diferença do favor posta em xeque. Estela tem um casamento mediado pelo favor de Valéria; com a morte do esposo, vê-se livre e ela mesma procura um trabalho para si. Antunes só tinha trabalho porque Jorge lhe arranjava. Aquele, como coloca Schwarz (2012), era uma pessoa acostumada à servilidade, à condição de entretenimento para os ricos, por isso foi incapaz de largar a parasítica, tornando-se parasita da própria filha, que há de sustentá-lo com a mesada.

A expressão máxima do parasita da mesa é José Dias, o agregado de *Dom Casmurro*. Chega à família Santiago para curar a febre de um feitor e de uma escravizada, denominando-se de médico homeopata. Apesar de o pai de Bento insistir para que ele ficasse na fazenda Itaguaí por uma pequena mesada e moradia, diz que retornaria com três meses. Todavia, com duas semanas lá estava ele, aceitando viver com a família só por comida e moradia. Passou a viver com o marido de dona Glória na capital quando este se tornou deputado; as febres voltam a assolar a escravatura na fazenda, então a farsa de médico vem à tona e mesmo assim a família não consegue se desvencilhar de Dias, pois ele sabia ser benquisto.

Dias é o maior parasita alimentar, uma personagem tipo, em termos de Braith (2017); uma caricatura, em termos de Candido (2014). *Dom Casmurro* é uma retomada de *Ressurreição*, segundo Caldwell (2008), para expandir o ciumento Félix em Bento Santiago. Em consonância, acrescentamos que é também uma retomada de Viana, primeiro parasita da mesa nos romances, cuja expansão é Dias. Este é o homem dos

superlativos, do exagero prolongado, o que produz efeitos cômicos, próprio de um teatro bufo, conforme Bergson (2007). Vale-se da aparência do saber e é um Iago inicial no enredo, de acordo com Caldwell (2008). Embora pareça familiar, José Dias mostra-se da família para os seus iguais, mas dentro de casa é somente um servo de Dona Glória e os seus. Ele se afina com a classe superior (CALDWELL, 2008), mas não passa de um menino de recados (SCHWARZ, 1991). Sua conquista foi uma apólice e quatro palavras de louvor no testamento do marido de Glória.

Seu nome suscita alguns sentidos. José era nome comum entre os escravizados, além de retomar o personagem bíblico vendido como escravizado por seus irmãos; este se torna governador no Egito, homem de confiança do faraó. Já Dias é um sobrenome comum no Brasil. Além desses sentidos, Caldwell (2008) sugere outro: o de santo protetor da família, São José. O agregado é aquele que primeiro percebe o interesse de Capitu por Bentinho, que se opõe por esta ser filha de Pádua, homem pobre e que reconhece em Dias um parasita. Ele também é a primeira testemunha contra a jovem, dizendo a Bento que ela logo pegaria algum rapaz para se casar e denunciando seus olhos de cigana, (CALDWELL, 2008). Ele é a peça-chave para o menino, dá mostras de querer livrar-se do cumprimento da promessa de sua mãe de fazê-lo padre, é o que o acompanha no ingresso e saída do seminário, na formatura em Direito, nas visitas quando Casmurro e Capitu já estão casados, na vida do menino Ezequiel, na averiguação se dona Glória gostava da nora, nas mortes de Escobar e da santíssima dona Glória.

O suposto médico foi companhia de dona Glória, professor da língua vernácula para o menino, guarda dos documentos importantes de tio Cosme e anfitrião das visitas da família, mas nunca foi tal qual um familiar. Bento cogita demiti-lo caso não o ajudasse no plano de não ser padre. Dias demonstra uma ânsia por agradar e um descontrole em seus julgamentos, julga Capitu menina como esperta demais, mas quando adulta e casada, tece-lhe elogios (SANTIAGO, 2015). Sua performance é recheada de elogios e bajulações à alta classe, desejo de ir à Europa e de superlativos. E é assim que encerra sua existência, chamando o céu de lindíssimo.

Em *Esau e Jacó*, o projeto de abordar parasitas persiste. Não se realiza entre as personagens principais, mas entre as secundárias e planas: Batista, Cláudia e o escriba de Nóbrega. O casal Batista e Cláudia atua conjuntamente para alçar espaço na política. Batista chegou a ser membro duma comissão de confiança da qual nem o narrador nem ele mesmo saberiam dizer a utilidade. Ao perder a vaga na comissão, deseja publicar um manifesto, contudo não se concretiza. A mulher, então, prepara um plano para que o

marido visite o Marechal, construindo um diálogo para que ele ponha em prática. Todavia a visita não deu em nada. No fundo, Batista encena o personagem da conciliação, do meio-termo, cujo fim é não conseguir nada. Gledson (2003) o considera a representação da força e da fraqueza do Império cujo caminho conciliatório fora parecido. Quanto ao escriba de Nóbrega, era um parasita literário que se dedicava à escrita de elogios, cartas e folhetins acerca de Nóbrega. Este não deixa de ser um homem de negócios sem conhecimento algum, uma versão farsesca de Palha. Em proporção menor do que *Quincas, Esaú e Jacó* apresenta personagens secundárias parasitas tentando a todo custo prestígio na política e na literatura.

Se de um lado José Dias é a expressão máxima do parasita do corpo, Brás Cubas é a do parasita do espírito ou da consciência, uma espécie de síntese parasitária, pois se trata de uma mescla dos tipos: político e literário. Essa mistura se dá no personagem e na própria estrutura do romance, já que *Memórias Póstumas* é uma narrativa romântica, naturalista, folhetinesca (SÁ REGO, 1989). O narrador e protagonista escancara a vaidade, vale-se da ironia e se mostra um épico maravilhoso às avessas, um herói sem virtudes (SÁ REGO, 1989). Essa feição filosófica e humorística vem da tradição luciânica, e Merquior (1972) é o pioneiro nessa leitura crítica.

Brás narra em primeira pessoa com efeito de terceira pessoa, um defunto-autor, uma invenção fora do padrão da realidade, como sugere Bosi (2006), a fim de sublinhar a incapacidade de analisar a sociedade sendo parte dela, uma crítica ao Realismo. O protagonista vive de invenções e de ações que, quando se aproximam de se concretizar, não se realizam. A genealogia é reinventada por seu pai para apagar o parente tanoeiro e inserir-se na família do herói português Cubas. Brás, assim como Janjão, vive sob os conselhos do pai e é com ele que aprende a parasítica. Nem o emplasto, nem o aprendizado, nem o casamento com Virgília, nem o ministério se realizam. Chega a ser deputado, seu projeto é a ampliação do chapéu da barretina, mas não consegue ser ministro, o ápice da política, segundo Faoro (2001). Sua vida corre pelos trilhos da volubilidade, do capricho, do que se arma para realizar-se, e logo se desfaz, nos termos de Schwarz (2012). Valendo-se da fraseologia e da aparência, Brás vive e morre sem nada produzir, e disso se orgulha: de ter sido parasita, de não comprar o pão com o suor de seu rosto.

No último romance, o tipo aquarelado empregado público aposentado é encarnado pelo protagonista Aires, diplomata aposentado que escreve *Memorial de Aires*. Suas memórias camuflam seu comportamento parasitário, mas se lidas com atenção, pode se

depreender as manobras de um velho parasita do espírito e da consciência. Mesmo fora da ativa, visitava os ministros, sobrepunha questões pessoais às nacionais, ignorava a situação dos escravizados libertos; sua preocupação repousava sobre a família Aguiar e seus afilhados Tristão e Fidélia. Outrora revela que foi promovido por alguém quando trabalhava na diplomacia. Já inativo, visita o novo ministro dos negócios Estrangeiros, Conselheiro João Alfredo. Mais tarde, presta serviço para a secretaria, mesmo aposentado e após a visita de bajulações. Aires finge não querer ser lido, mas não para de registrar suas memórias, disfarça seus sentimentos para com as pessoas, desvia de um assunto para chegar no de seu interesse, julga Tristão um aproveitador e detesta-o; porém, trata-o com lisonjas pessoalmente e chega a ser seu padrinho de casamento. Em suma, Aires é um parasita do serviço público que chega à aposentadoria. Sua prática não ofusca a atuação interesseira dos afilhados do casal Aguiar. Entretanto, nosso interesse voltou-se mais ao empregado do que aos apadrinhados por este fechar o tabuleiro de aquarelados movimentados nos romances.

O ápice do tema se dá com *Quincas Borba*, a história do ex-professor de Barbacena, herdeiro do filósofo enlouquecido Quincas e tutor de seu cão de igual nome. A narrativa se fundamenta numa inversão, já que o cachorro ocupa o lugar de uma pessoa, e a inversão é um procedimento cômico, segundo Bergson (2007). A narração é feita por uma voz extradiegética que se manifesta em primeira pessoa, uma re-escritura trágica do cômico (SÁ REGO, 1989). Rubião é um novo rico, um recém-chegado na capital, uma adaptação do tema do ‘bom provinciano’ da comédia (SÁ REGO, 1989). Nesse sentido, até mesmo a cidade é vista como arquipersonagem, sendo harmoniosa para os que pertencem à classe dominante e devoradora para aqueles que não decifram o enigma social (SENNA, 2008); claramente, Rubião está entre os devorados. Sua ingenuidade e ignorância são exploradas pelos parasitas: Cristiano Palha, Sofia Palha, Freitas, Carlos Maria, Camacho. Na versão do folhetim, os acontecimentos se dão mais linearmente; no livro, Machado organiza simultaneamente as condições que afetam o herói, como sugerem Silva (2016) e Eulálio (2015). Isso dá ênfase à atuação concomitante dos parasitas. Estes são personagens adjuvantes, seguindo a perspectiva de Candido (2014) e Braith (2017); movimentam Rubião numa estrutura de marionete, pelo viés de Bergson (2007), uma rede de trama de cordões que o leva a ceder sua riqueza pouco a pouco para outrem. Pedro Rubião de Alvarenga sugere Pedro de Alcântara, o nome de família de D. Pedro II, e Rubião, nome incomum, relaciona-se ao boom do café no século XIX, nome

latino pertencente à planta do café *rubiaceae*. Assim, o nome do protagonista dialoga com a identidade do Brasil, segundo Gledson (2003).

Rubião afirma que Deus escreve certo por linhas tortas como forma de justificar a herança recebida, já que outrora desejava casar sua irmã Piedade com o filósofo, já que na morte de ambos, seria herdeiro; porém, coube ao destino que ela morresse sem se casar e Quincas partisse deixando a herança para o cão e seu tutor. Contudo não foi sem engenhosidade, Rubião abandona a escola de meninos que regia e se torna enfermeiro particular por cinco ou seis meses do amigo rico, prestando-lhe total atenção.

Nosso protagonista encarna as características do herói ingênuo, nos termos de Bakhtin (2011): deseja ser importante socialmente, ter sua vida fabulada e ser amado. É sobre essas necessidades que atuam os parasitas. Camacho, parasita político e folhetinesco, a fim de obter manutenção para seu jornal, faz de Rubião um homem importante, enxertando a ideia de que este deveria ser um político. Mais tarde, ele ajuda o menino Deolindo; Camacho fabula, a partir disso, um ato heroico e publica no jornal. Já a necessidade de ser amado será suprida por Sofia, esposa de Palha, que percebe os olhares de Rubião e permite que ele imagine uma relação, cuja concretização não ocorre, mas é o meio para que Cristiano crie, em sociedade com o professor, a firma Palha & Cia, uma casa de importação, à Rua da Alfândega, cujos lucros ficam sob sua tutela exclusiva. Após enriquecer, Cristiano exclui Rubião da sociedade.

Freitas é o parasita mais inofensivo, o que deseja apenas não trabalhar, alimentar-se às custas do herdeiro de Borba. Comida, charutos e disputas com o outro parasita Carlos Maria fazem parte da dinâmica na casa de Rubião. Mesmo quando morre, o anfitrião tem custos para enterrar o parasita da mesa. Esse é o jogo da narrativa: as batatas do vencedor não de parar nas mãos dos parasitas. Embora Rubião tenha sido sagaz na amizade com o filósofo, acaba sendo engolido pelos mais espertos. É como se o romance adaptasse e pusesse em prática o dito “ladrão que rouba ladrão” para “parasita que rouba parasita”. Nessa rede, o herói ingênuo permanece distraído, alimenta sua fome de ser visto, de ser capaz de alimentar as fomes alheias e termina enlouquecido como seu mestre.

Não só alimenta os parasitas listados como outros tantos comensais desconhecidos que se inserem em sua casa e disputam espaço. Põe em prática a filosofia de Borba que as tribos precisam atravessar as montanhas e lutar pelas batatas, os vencedores ficam com o prêmio (DIXON, 2020). Todas as personagens da trama estão se deslocando em busca de algo ou de algum espaço social: o casal Palha e Carlos Maria buscam a ascensão, Camacho se manter na política pelas vias da corrupção, Freitas não trabalhar e Rubião

deslocar-se do interior de Minas Gerais ao Rio de Janeiro. Desloca-se na condição de herdeiro, portanto do vencedor, mas não do usufrutuário dos bens ou das batatas, estes param nas mãos dos parasitas.

O herói se torna um bobo da corte, seguindo a descrição de bobo feita por Minois (2003). Alguém risível, que pega em nada para pôr na cabeça, sentindo-se imperador, justamente o posto inalcançável na sociedade de classes (FAORO, 2001). Vive seu absurdo cômico de mesma natureza dos sonhos e encarna o discurso de Borba: “ao vencedor as batatas”. A loucura talvez seja a privação de culpar-se, uma fuga ou mesmo a relativização da verdade, já que o personagem é mais lúcido quando louco. Só lhe resta a arrancada à Lua pelas mãos do barbeiro Lucien, sem coincidência alguma, o que pode ser lido como uma retomada de Luciano de Samósata. Machado, assim como Luciano, transforma o filósofo Menipo em personagem, o transforma no barbeiro, mas também transforma Schopenhauer em Borba ou Rubião, é o que sugere a leitura de Barboza (2022). Segundo o estudioso, o filósofo vivia com o cão, deixou tudo para ele e terminou seus dias de vida sem muita consciência; seu levantamento sugere que Machado leu a biografia de Artur Schopenhauer e transformou-o em personagem, além de aplicar sua filosofia sobre a vontade como representação no mundo. Esta é o que move Rubião para as batatas de Borba e os demais parasitas para as batatas de Rubião. O humanismo entende que não há batatas suficientes, e por essa razão a paz é o sinônimo de destruição e a guerra o de conservação, conforme explana Riedel (1982, p. 400). Essa lógica justifica as batatas do protagonista pararem nas mãos dos parasitas por não haver para todos e os mais espertos sugarem dos vencedores.

Machado é um escritor da grande literatura, isto é, dedica-se à reescrita e ao permanente revisar, o que Nitrini (2015) compreende ser a atividade das altas literaturas. Nessa roleta da emulação, em termos de Rocha (2013), não só faz girar os clássicos e contemporâneos, como dá uma volta em sua própria produção. Tudo está interligado, a literatura é o seu xadrez. Assim sendo, *Memórias* é a narrativa dos vencedores e suas batatas: Virgília, Quincas (na fase abastada), Brás e sua família; e *Quincas* é a dos vencidos: Major Siqueira, D. Tônica, a avó de Quincas, a dona da casa incendiada, os Quincas, cão e filósofo, Rubião. Este vence, mas não usufrui das batatas, terminando vencido pelos parasitas (DIXON, 2020). Óbvio que existe relativização: Marcela, dona Plácida e tantos outros não são vencedores, mas a história gira em torno do triunfo de Brás: não trabalhar e viver bem. É a partir de *Memórias* que conhecemos o filósofo *Quincas*, mais tarde a narrativa de Rubião dá vida à ideologia do amigo.

As personagens de *Quincas* aparecem em pares: Quincas Borba, o filósofo, e Quincas Borba, o cão; Rubião e Carlos Maria, supostos pretendentes adúlteros de Sofia; Freitas e Carlos Maria, convivas adversários na casa de Rubião; Maria Benedita e Tonica, solteiras ansiosas por casar-se; Sofia e D. Fernanda, ricas, casadas e membros da Comissão das Alagoas. É um romance com uma enxurrada de parasitas adjuvantes, forças que atuam para saquear o professor de Barbacena, mas que também apresenta um protagonista parasita. As criaturas de papel têm a saga de chegar às batatas, aos bens, aos postos de comando, à vida de comensal. Destarte, o movimento não é somente escalada, há declives para o Major Siqueira, mudando-se para uma casa pequena na rua da Princesa, e para o próprio Rubião com a perda da fortuna e mudança para Príncipe.

Se lidos em grande escala, os romances formam pares de sentidos, de organização e de atuação das personagens. Por exemplo, Brás e Rubião suscitam representações do Brasil. Quanto à organização, os parasitas podem ser personagens secundárias ou principais, possuírem maior ou menor enfoque. As secundárias são: Viana (*Ressurreição*), mrs. Oswald (*A mão e a luva*), Antunes (*Iaiá Garcia*), José Dias (*Dom Casmurro*), Batista, Cláudia, o escriba de Nóbrega (*Esau e Jacó*), o casal Palha, Camacho, Freitas, Carlos Maria (*Quincas Borba*). As principais são: Guiomar (*A mão e a luva*), Brás Cubas (*Memórias Póstumas*), Aires (*Memorial de Aires*), Rubião (*Quincas Borba*). E um mesmo romance pode conter tipos das duas ordens. Com exceção de *Helena*, cuja temática é explorada pelo destino parasitário da protagonista. Além disso, as narrativas encarnam a classificação machadiana de parasitas do corpo ou do espírito e da consciência e dão vida aos aquarelados das crônicas.

Há uma repetição em construir destinos femininos para os cinco primeiros romances, verdadeiras representações do paternalismo; em cada uma delas, a mulher reage de forma diferente, como marca Bosi (2006). Outra repetição ao longo dos romances é o horror ao trabalho e o cultivo do ócio, encarnados em Bento, Brás, Félix, Jorge, Estácio e Rubião ao se tornar herdeiro, segundo Faoro (2001). Machado não cansa de repetir comportamentos e arquétipos, como o da mulher esperta, Sofia, em *Quincas*, e Capitu, em *Dom Casmurro* (BOSI, 2002).

A performance dos parasitas é recorrente nas narrativas. Tentar casar algum parente com alguém de classe elevada para beneficiar-se é um comportamento ordinário: Viana tenta casar sua irmã Lívia com o médico Félix; Sr. Antunes a filha Estela com Jorge; Bento Cubas tenta casar Brás com Virgília, Rubião a mana Piedade com Quincas. Há os casos em que o anfitrião não consegue se desvencilhar do conviva: Félix não se

livra de Viana, mesmo não se casando com Lúvia; nem Jorge do sr. Antunes, mesmo depois do seu casamento com Iaiá; nem mesmo Dona Glória de José Dias, embora tenha descoberto que ele não era um médico homeopata. Mais, há o sonho de ir à Europa que se repete em Viana (quando acerta a reforma da casa e a viagem com Félix e Lúvia), José Dias (ao apoiar a saída de Bento do seminário) e no casal Palha (para seduzir Rubião e não permitir sua ida a Barbacena). A prática de visitar os políticos faz parte do comportamento de Aires (quando visita o novo ministro da Secretaria dos Estrangeiros: João Alfredo) e Batista (na visita ao marechal). Além de a atuação em casal ser algo contumaz: Cláudia e Batista, em *Esau e Jacó*, Palha e Sofia, em *Quincas*. Outrossim, os parasitas que possuem emprego ou renda: Viana, pensão; Antunes, trabalhava num escritório; Brás, chega a deputado; e Aires, exerce a diplomacia por trinta e três anos. Outra prática repetida é a de abrir um jornal quando não se tem espaço político: Brás e Camacho vivenciam isso.

A parasítica gera também uma disputa entre os praticantes do ofício e aqueles que podem ameaçar seus postos: Guiomar e mrs. Oswald (*A mão e a luva*), Carlos Maria e Freitas, os convivas antigos com os novos na casa de Rubião (*Quincas*), José Dias e Escobar (*Dom Casmurro*), Aires e Tristão (*Memorial*). Entretanto também atuam conjuntamente, como Cristiano Palha e Camacho no convencimento de Rubião para não ir à Minas e Freitas e Camacho na reimpressão da notícia do salvamento de Deolindo.

Em meio a tantos parasitas, indaga-se o porquê de o autor não perder de vista a temática, aplicar os conceitos e tipos das crônicas aos romances ao longo de sua vida literária. Candido (2014) propõe que os artistas modificam a realidade para que possamos melhor enxergá-la. Além de ser bastante comum a retransmissão de discurso com endereçamento distinto do primeiro (BRAYNER, 1979). É possível que nosso romancista estivesse mesmo interessado na composição da identidade brasileira e por isso se vale do discurso de Luciano, com outro endereçamento.

Entre 1860 e 1870, as vertentes doutrinárias em voga eram o liberalismo democrático, monárquico ou republicano, o positivismo e o evolucionismo. O Machado de 1860 parece optar pela primeira corrente. Em sua fase madura, afina-se com o liberalismo democrático, mas sem vínculo partidário. Já o positivismo e o evolucionismo não o atraíam. Não há crença no futuro; Brás, Bento e Aires dão lustre a solidão ou a velhice. *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires* mostram o ceticismo em geral; e em *Memórias* a sátira prevalece como contraideologia, em termos de Bosi (2010, p. 414). O crítico reconhece duas tendências mais fortemente manifestas nos escritos de Machado: “o

liberalismo democrático da sua juventude, cujo ponto alto são as suas manifestações abolicionistas, e o moralismo pessimista, que o distingue nitidamente das correntes contemporâneas, o republicanismo jacobino, o positivismo e o evolucionismo” (BOSI, 2010, p. 421).

O Brasil se inicia sendo colônia de exploração dos portugueses, justamente aqueles que não trabalham nas terras de Santa Cruz, mas submetem indígenas, depois africanos, por fim, imigrantes. Eles criam a imagem de lugar abençoado por causa das riquezas naturais, segundo Gândavo (1575) e Chauí (2000). Portugal se vale do recolhimento de tributos, de bens e heranças, de credores e se torna um intermediário nas relações comerciais do Brasil, todavia até o seu próprio pão importa, como destaca Caio Prado Jr. (2012). O país se vale disso como meio de movimentar sua economia e de livrar-se dos “vagabundos” portugueses, mandando-os para o Brasil (ROMERO, 1967). Estes não povoavam as novas terras, mas viam com o objetivo de enriquecer sem esforço e retornar. O espírito de aventureiro leva à espoliação, não ao trabalho, como destaca Holanda (1995). Essa organização social terceiriza o trabalho, escravizando os africanos, ao passo que os colonos nenhuma atividade desenvolvia de fato.

Os homens livres pobres não tinham a posse das terras, num país essencialmente rural, restava a condição de subalternidade sendo um agregado ou um parasita. Estes eram considerados pelos fazendeiros como arredios e pouco produtivos (COSTA, 2010). Por essa razão estavam condenados à economia de subsistência. Se trabalho é ofício para escravizado, resta parasitar. Franco (1997) sublinha que há uma organização social para manutenção dos parasitas e agregados tão fortemente organizada que mais parece uma relação trabalhista.

Com a abolição altera-se a lei, mas há formas de “escravização” por toda parte. Assim, o Brasil era composto de latifundiário, escravizado e homem livre; seguindo o pensamento de Schwarz (2012), com a abolição, mais livres. Entretanto, presos pela mediação do favor entre classes, um nexos mais brando aos olhos nus do que a escravização. O mito de democracia racial é mais uma ideia fora do lugar; e o favor é a porta para os cargos públicos, a obtenção de serviços e o convívio com a alta classe. Nesse ínterim nasce o parasitismo, a prática que se baseia no favor e na cordialidade. Este é um mal na América Latina, segundo Bomfim (2008) pelo processo de colonização, ou mesmo um mal do sistema capitalista, pelo viés de Bauman (2010), pela necessidade de explorar novas terras virgens a fim de manter os nichos já conquistados.

Pela perspectiva machadiana, o parasitismo ganha a tônica de feição brasileira devido ao lastro da colonização em nossa cultura. Seus personagens são parasitas de ofício, isto é, fazem dessa prática forma de vida. Por isso o constante diálogo com Luciano, cuja invenção do termo parasítica reside em ser a arte ou a profissão de parasitar, uma ampliação do “parasitismo” ao patamar das profissões (MAGUEIJO, 2012). Todos eles são fiéis à cordialidade, ao sorriso no rosto, ao uso de ternos e vestimentas elegantes, à Europa como o lugar ideal, aos bons pratos, às visitas aos ministros, a toda forma de obséquio. Encarnam nossa mediação universal – o favor, segundo Schwarz (2012) – e a cordialidade – defendida por alguns como parte de nossa identidade, seguindo Holanda (1995).

Viana, Guiomar, mrs. Oswald, sr. Antunes, José Dias, Freitas dão prova de que quanto mais próximo da relação familiar com a alta classe, o nexos escravista impede que avancem ocupando outros espaços sociais. A casa do anfitrião da alta classe é o recinto por excelência para esses parasitas da mesa. São vistos como quase parentes pela relação de apadrinhamento ou quase empregados. No fundo, são bobos da corte ou meninos de recado, dos portões para fora, quase da família, portas adentro, empregados sem direitos, formas de exploração. Estes se submetem pelo ócio e pela vaidade de não se sentirem trabalhadores como os demais de sua classe. E como homens livres no Brasil de então poucas oportunidades lhes eram dadas, o trabalho passa a ser visto como coisa para escravizados, são lastros da colonização portuguesa, de acordo com Costa (2010) e Franco (1997).

Já Batista, Cláudia, o escriba de Nóbrega, Brás Cubas, Aires, Camacho, Palha são os espertalhões na esteira parasitária, a saber, os mais danosos, pois desejam espaço político e literário, a fim de enriquecerem e serem vistos na alta escala social. E é por essa corrida que Rubião, um parasitinha de Barbacena, herdeiro de Quincas, é tragado pelos parasitas do espírito e da consciência no Rio de Janeiro.

Essa gama de parasitas mostra que a maioria deles não destrói os hóspedes, com exceção do casal Palha e Camacho. Todos os outros alimentam outras fomes dos anfitriões, como Guiomar minimizando o luto da madrinha pela perda de sua filha Henriqueta, ou mesmo José Dias que resolve os conflitos da família como se dela fosse. As relações humanas são complexas, incongruentes, não dá para colocar de um lado vencedores, doutro vencidos, doutro parasitas. As fomes se misturam, Rubião alimenta a outros para se sentir importante, ao passo que os parasitas usufruem de sua herança. Vale indagar quais caminhos restam aos parasitas da mesa? Quem poderia ser diplomata como

Aires, se não aqueles que já nasciam nas altas camadas sociais. Quais oportunidades teriam Mrs. Oswald, Guiomar ou até mesmo Helena sendo mulheres? Quem parasita quem? Dom Casmurro assim como José Dias nunca trabalhou. A diferença reside no fato de o primeiro ter recebido a herança de seu pai, grande latifundiário, enquanto o segundo contou com a engenhosidade, passando de falso médico homeopata a menino de recados da família Santiago. Sem terras, sem instrução, numa sociedade marcada pela escravização, parasitar não é nada ruim em comparação à brutalidade do trabalho. As estratégias de sobrevivência se unem à esperteza. Contudo, os parasitas são diversos, alguns desejam apenas não ser força de trabalho, a exemplo de Freitas, outros querem os bens do anfitrião (Camacho e o casal Palha), ou os postos de comando (Brás, Batista e Cláudia), ou a manutenção de sua influência política e os favores (Aires).

Por fim, nossa leitura compreende o parasitismo, em Machado de Assis, como lastro cultural da colonização que atravessa diferentes classes, condição financeira e intelectual e se infiltra nos corações férteis. Um lastro na identidade brasileira que é vivenciado pelos que relutam ao verdadeiro trabalho e têm devoção pelo favor. Das primeiras linhas na imprensa às grandes narrativas comprova-se uma roleta de parasitas, apresentada nas “Aquarelas” e encarnada nos romances: o fanqueiro literário (Camacho), o parasita da mesa (Viana, Guiomar, mrs. Oswald, sr. Antunes, José Dias, Freitas), o parasita literário (Brás Cubas), o empregado público aposentado (Aires), o folhetinista (o escriba de Nóbrega). Outro lugar da parasítica, segundo as crônicas, seria a política, bastante recorrente em Palha, Batista, Cláudia, Brás Cubas e Camacho. Tal tema perpassa a pena machadiana, atravessa fases e gêneros literários, dando vida a uma face do que Machado parece se ocupar por toda vida: a preponderância da aparência sobre a essência, cujos parasitas são os mestres em obter as batatas dos vencedores.

Referências

ASSIS, Machado de. *A mão e a luva*. In: ASSIS, M. de. *Machado de Assis: obra completa em quatro volumes*. V. 1. Org. editorial Aluizio Leite [et al]. São Paulo: Nova Aguilar, 2015.

_____. *Helena*. In: ASSIS, M. de. *Machado de Assis: obra completa em quatro volumes*. V. 1. Org. editorial Aluizio Leite [et al]. São Paulo: Nova Aguilar, 2015.

_____. *Iaiá Garcia*. In: ASSIS, M. de. *Machado de Assis: obra completa em quatro volumes*. V. 1. Org. editorial Aluizio Leite [et al]. São Paulo: Nova Aguilar, 2015.

_____. *Ressurreição*. In: ASSIS, M. de. *Machado de Assis: obra completa em quatro volumes*. V. 1. Org. editorial Aluizio Leite [et al]. São Paulo: Nova Aguilar, 2015.

_____. *Esau e Jacó*. Introdução e notas de Hélio Guimarães. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

_____. *Dom Casmurro*. São Paulo: Panda Books, 2019.

_____. *Aquarelas*. 1859. Disponível em: <machado.mec.gov.br>. Acesso em: 18 mai. 2022.

_____. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Ilustrado por Candido Portinari. Rio de Janeiro: Antofágica, 2019.

_____. *Teoria do Medalhão*. 1882. Disponível em: <https://machado.mec.gov.br/index.php?option=com_k2&view=itemlist&layout=category&task=category&id=24&order=year&searchword=&Itemid=668>. Acesso em: 25 mai. 2022.

_____. *Quincas Borba*. São Paulo: Nova Aguilar, 2015.

_____. *Quincas Borba*. Versão folhetinesca publicada por A Estação (1886-1891). Disponível em: https://machadodeassis.net/texto/quincas-borba-a-estacao/18790/chapter_id/18864. Acesso em 09 out. 2022.

_____. *Quincas Borba: apêndice*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1977.

_____. *Quincas Borba*. Apresentação Jean Pierre Chauvin; estabelecimento de texto e notas Jean Pierre Chauvin e José de Paula Ramos Jr.; ilustrações Kaio Romero. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2019.

_____. *Memorial de Aires*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Marta de Senna, Marcelo Diego. São Paulo: Penguin – Companhia das Letras, 2022.

_____. Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade. In: ASSIS, M. de. *Machado de Assis: obra completa em quatro volumes*. V. 3. Org. editorial Aluizio Leite [et al]. São Paulo: Nova Aguilar, 2015.

_____. *Machado de Assis afro-descendente – escritos de caramujo* [antologia]. Organização, ensaio e notas: Eduardo de Assis Duarte. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Pallas/Crisálida, 2009.

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

BARBOZA, J. *O naufrago da existência: Machado de Assis e Artur Schopenhauer – caricatura, paródia, tragédia e ética animal*. São Paulo: Editora Unesp, 2022.

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.

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

_____. *Estética da Criação Verbal*. Prefácio à edição francesa Tzvetan Todorov. Introdução e tradução do russo Paulo Bezerra. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

_____. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução direta do russo, notas e prefácio de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BAUMAN, Zygmunt. *Capitalismo parasitário: e outros temas contemporâneos*. Zygmunt Bauman e Tim May. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

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.

BOSI, Alfredo. *Machado de Assis*. São Paulo: Publifolha, 2002.

_____. *Brás Cubas em três versões: estudos machadianos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Ideologia e contraideologia: temas e variações*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Dialética da colonização*. 4ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRAITH, Beth. *A personagem*. São Paulo: Contexto, 2017.

BRANDÃO, Jacyntho L. B. 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.

BRAYNER, Sonia. *Labirinto do espaço romanesco: tradição e renovação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979.

CANDIDO, Antonio. *A Personagem do Romance*. CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

_____. *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.

CALDWELL, Hellen. *Otelo brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro*. Tradução Fábio Fonseca de Melo. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHAUÍ, Marilena de Souza. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo. 2000. Acesso em: 09 jan. 2023.

COSTA, Emília Viotti da. *Da Senzala à colônia*. 5ª Ed. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

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

DIXON, Paul. *Por linhas tortas: análise de Quincas Borba de Machado de Assis*. São Paulo: Nankin, 2020.

EULALIO, Alexandre. *A estrutura narrativa de Quincas Borba*. In: ASSIS, M. de. *Machado de Assis: obra completa em quatro volumes*. V. 1. Org. editorial Aluizio Leite [et al.]. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2015.

FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. 4ª Ed. rev. São Paulo: Globo, 2001.

FAUSTO, Boris. *Trabalho urbano e conflito social*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FERREIRA, Iasmim Santos. *Aquarelas machadianas: pincéis luciânicos, cores brasileiras*. São Cristóvão, SE: Editora UFS, 2021.

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

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. 4ª ed. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

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

GÂNDAVO, Pero de Magalhães. *História da Província de Santa Cruz*. Antonio Gonzalez, 1575. Disponível em:

<<http://www.culturatura.com.br/dochist/Histria%20da%20Prov%C3%ADncia%20de%20Santa%20Cruz.pdf>>. Acesso em: 09 jan. 2023.

GARTH, Todd. “Viu o que era”: a ética, a representação e o olhar schopenhaueriano em Quincas Borba. In: ANTUNES, B., MOTTA, S. V. (orgs.). *Machado de Assis e a crítica internacional*. São Paulo: Editora UNESP, 2009. pp. 128-150

GLEDSON, John. *Machado de Assis: impostura e realismo: uma reinterpretção de Dom Casmurro*. Tradução Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. *Machado de Assis: ficção e história*. Tradução Sônia Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

_____. *Por um novo Machado de Assis: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. 2ª Ed. São Paulo: Nankin: Edusp, 2012.

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

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. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

MACHADO, U. A viagem de Machado de Assis a Minas e o Quincas Borba. In: GUIDIN, L. L., GRANJA, L., RICIERI, F. W. (Orgs.). *Machado de Assis ensaios da crítica contemporânea*. São Paulo: Editora UNESP, 2008. pp. 299-307.

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.

_____. *Machado de Assis tradutor*. Belo Horizonte: Crisálida, 2008.

- MATOS, Mário. Os personagens explicam o autor: os tipos de Machado. In: BOSI, Alfredo [et al.]. Participação especial de Antonio Callado [et al.]. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982. p. 397-410. (*Coleção escritores brasileiros: Antologia e estudos*)
- 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://colouquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/do?author&author=MERQUIOR,%20JOSE%20GUILHERME>>. Acesso em: 17 fev. 2019.
- MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. Brasileira, 1936
- MINOIS, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. Tradução Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- 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.
- OLIVEIRA, Adriane Câmara de. A loucura e suas razões. In: ROCHA, J. C. de C. (org.). *Machado de Assis: lido e relido*. São Paulo, SP: Alameda, Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2016. p. 163-173.
- PEREIRA, Astrojildo. FEIJÓ, Martin Cezar. *Machado de Assis: ensaios e apontamentos avulsos*. Brasília: Fundação Astrojildo Pereira, 3. Ed., 2008.
- PRADO JR., Caio. *Evolução política do Brasil: e outros estudos*. Entrevista Antonio Candido. Posfácio Paulo Henrique Martinez. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- RIEDEL, Dirce Côrtes. Razão contra Sandice. In: BOSI, Alfredo [et al.]. Participação especial de Antonio Callado [et al.]. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982. p. 397-410. (*Coleção escritores brasileiros: Antologia e estudos*)
- ROCHA, João Cezar de Castro. *Machado de Assis: por uma poética da emulação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- ROMERO, Abelardo. *Origem da Imoralidade no Brasil: História da Formação do Caráter Nacional*. Rio de Janeiro: Conquista, 1967.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *Riso e melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- 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.
- SANTIAGO, Silviano. *As raízes e o labirinto da América Latina*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

_____. Retórica da verossimilhança. In: ASSIS, M. de. *Machado de Assis: obra completa em quatro volumes*. V. 1. Org. editorial Aluizio Leite [et al]. São Paulo: Nova Aguilar, 2015.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

_____. A poesia envenenada de “Dom Casmurro”. *Novos Estudos CEBRAP*, n° 29, março 1991, pp. 85-97.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

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.

SEGOLIN, Fernando. *Personagem e anti-personagem*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

SENNA, Marta de. *O olhar oblíquo do Bruxo: ensaios machadianos*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2008.

_____. A tradução do Conselheiro. In: GUIDIN, M. L., GRANJA, L., RICIERI, F. W. (Orgs.). *Machado de Assis: ensaios da crítica contemporânea*. São Paulo: Editora UNESP, 2008. p. 255-268

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

SILVA, Ana Cláudia Suriani da. Cinco capítulos dados como perdidos da primeira versão de Quincas Borba. In: ROCHA, J. C. de C. (org.). *Machado de Assis: lido e relido*. São Paulo, SP: Alameda, Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2016. p. 359-387.

SOARES, Marcus Vinicius Nogueira. Quincas Borba em *A Estação*. In: ROCHA, J. C. de C. (org.). *Machado de Assis: lido e relido*. São Paulo, SP: Alameda, Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2016. p. 727-744.

ZILBERMAN, Regina. Memórias Póstumas de Brás Cubas: à procura da história. In: FANTINI, Marli (org.). *Crônicas da antiga corte: literatura e memória em Machado de Assis*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.