



Diálogos Latinoamericanos
ISSN: 1600-0110
au@au.dk
Aarhus Universitet
Dinamarca

SERRA, PEDRO G.

Machado de Assis e o risum movet do poema herói-cómico. Algumas cláusulas a propósito d'O
Almada

Diálogos Latinoamericanos, núm. 20, junio, 2013, pp. 182-200
Aarhus Universitet
Aarhus, Dinamarca

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=16229035009>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

Machado de Assis e o *risum movet* do poema herói-cómico. Algumas cláusulas a propósito d'*O Almada**

PEDRO G. SERRA

Abstract

O Almada, mock-epic poem written by Machado de Assis, proposes a ‘theory’ of this ‘difficult’ genre, within a literary program that would mean the invention of a first example of mock-epic poetry in Brazilian literature. Machado’s proposal implies that the mock-epic loses referentiality; otherwise put, undergoes a process of anesthetization. This aesthetic autonomy, however, would signify the universalization of a textual phenomenology of “two famous compositions that served as models, but are not truly inimitable”. In my article I elaborate on how Machado de Assis reads the mock-epic tradition, Boileau’s *Le Lutrin* and specifically António Dinis da Cruz e Silva’s *O Hissope*.

Key words: mock-epic, literary genre, referentiality, Machado de Assis, António Dinis da Cruz e Silva, Boileau.

Proponho a abordagem de um texto certamente “menor” de Machado de Assis, um texto anterior à etapa triunfal do seu *corpus magnum* romanesco. Pretendo, neste sentido, testar algumas hipóteses de trabalho, alguns modelos hermenêuticos, colocando-me no lugar incerto dos limites textuais de Machado de Assis, evitando, de momento, o núcleo duro da sua produção bibliográfica. Desde já porque vou ler poesia e não um romance, e dentre a poesia apenas um poema, situando-me, pois, nas

* Este estudo foi elaborado com o apoio do projecto de investigação *Arcadia Babélica: usos del castellano, competencias plurilingües, cambio de los paradigmas identitarios en las academias portuguesas del Antiguo Régimen* (refº. FFI2009-07451).

margens do consenso dos leitores históricos de Machado, leitores que justamente priorizam nas suas leituras a “parte de leão” da obra machadiana que é a prosa ficcional tardia. Enfrento, pois, o momento imediatamente anterior ao “estalo” de que já nos idos de 1939 falava Manuel Bandeira —“Machado de Assis teve o seu “estalo” por volta de 79 (foi o ano em que apareceram na *Revista Brasileira* as primeiras *Ocidentais*)” (Assis, 1997: 11)— modulando e repetindo a *vexata quaestio* das duas fases do genial romancista brasileiro.

Vou centrar-me, muito concretamente, n’ *O Almada. Poema Herói-Cómico*, obra, aliás, que não suscitou apreço conspícuo entre a crítica. Um bom exemplo é o mencionado Manuel Bandeira, para quem se trata meramente de um “frio exercício literário à imitação de *O Hissope*” (12). Referência, claro está, ao poema do árcade António Dinis da Cruz e Silva —o Elpino Nonaciense do Monte Ménalo—, autor do mais conhecido poema deste género em língua portuguesa. Referência por um lado justa —Machado, sem dúvida, segue de perto a lição de Cruz e Silva—, mas por outro lado algo simplificadora e redutora na medida em que *O Almada*, sendo como é “exercício literário”, não se limita a “imitar” *O Hissope*.

Ainda antes de avançar com o meu argumento, faço brevemente referência ao modo como cheguei ao poema herói-cómico de Machado de Assis. Intuí a dicção épico-burlesca, a bem dizer, no desconhecimento d’*O Almada*, vislumbrando-a nas entrelinhas de um fabuloso conto machadiano. Concretamente, o conto que tem por título “Capítulo dos Chapéus”. Recordarão, sem dúvida, o início desta pequena narrativa que, não obstante, condensa vários dos travejamentos ‘temáticos’ do autor de *Dom Casmurro*, notoriamente a questão da identidade social e dos seus mecanismos de reificação. Pois bem, notem como começa este conto: “Musa, canta o despeito de Mariana, esposa do Bacharel Conrado Seabra, naquela manhã de abril de 1879. Qual a causa de tamanho alvoroço? Um simples chapéu, leve, não deselegante, um chapéu baixo. Conrado, advogado, com escritório na Rua da Quitanda, trazia-o todos os dias à cidade, ia com ele às audiências; só não o levava às recepções, teatro lírico, enterros e visitas de cerimônia” (vol. II: 401). Notável modo de detonar a narração, alerto para alguns aspectos prosódicos deste trecho

que, na verdade —a bem do meu argumento e do que veio a ser o meu interesse por *O Almada*—, decalcam precisamente a dicção herói-cómica. Replicam, enfim, a incomensurabilidade de um ‘estilo elevado’ e a trivialidade da ‘bagatela’ a que dá forma e expressão. É este, precisamente, o cerne do *genus* herói-cómico: a língua sublimada da épica é chamada a dizer não já um mundo de heróis, mas sim um mundo mesquinho e degradado.

Se bem que tenha sido redigido nos inícios da década de 70, a publicação d'*O Almada* vem, pois, a ocorrer na eclosão do “estalo”, como formulou Manuel Bandeira. Digamos que o poema herói-cómico de Machado de Assis ‘acontece’ no engaste discursivo que vai do “Instinto de Nacionalidade” até “A Nova Geração”, passando pela conhecida crítica a *O Primo Basílio* de Eça de Queirós. Um engaste discursivo estético e ideológico em que Machado se desmarca das sobrevivências retóricas do subjectivismo convencional romântico, e da metafísica idealista do realismo-naturalismo, de todas as bandeiras “a mais frágil de todas, porque é a negação mesma do princípio da arte” (Assis, 1967: 130). Na “nova geração”, assim, “revela-se todavia esforço para fazer alguma coisa que não seja continuar literalmente o passado”, proclamando então a existência de uma “tendência nova”, “oriunda do fastio deixado pelo abuso do subjetivismo e do desenvolvimento das modernas teorias científicas”, acrescentando muito embora que “essa tendência não está ainda perfeitamente caracterizada”, e que “os próprios escritores novos tentam achar-lhe uma definição e um credo” (130). Terá respondido *O Almada* por este momento em que globalmente se esboça um *novum* que ‘não continue literalmente o passado’?

Não posso expôr, neste momento, toda a complexidade discursiva do género herói-cómico, a complexidade inerente, enfim, à relação do poema de Machado de Assis com o que se tem vindo a chamar —do meu ponto de vista, com relativa impropriedade—, *tradição* herói-cómica. Vou centrar-me apenas em um ou dois aspectos mais relevantes. Desde já sublinho, entretanto, com traço grosso, o facto de Machado se referir ao género como sendo um “gênero difícil”, distinguindo-se assim de um conjunto de hermeneutas que reduziram o *corpus* herói-cómico com demasiada parcimónia a uma descrição unívoca. O arquivo textual da

poesia épico-burlesca, bem vistas as coisas, não é homogéneo. A que ‘dificuldade’ se refere Machado de Assis? Seja ela qual for —deixo de momento a questão em suspenso—, na interpretação desta ‘dificuldade’ dirimem-se as razões discursivas pelas quais o autor de *Dom Casmurro* levou a cabo o tal “frio exercício literário”, como lhe chamou Manuel Bandeira.

Mais adiante incidirei sobre o prólogo que antecede *O Almada*. Nele, Machado de Assis propõe uma descrição do *genus* herói-cômico a partir de um núcleo de casos concreto. Esta descrição, aliás, foi sendo ela própria interpretada pelos leitores ‘históricos’ da obra machadiana. Leitores que, ao produzirem as suas leituras do poema, enfrentaram não apenas a descrição do género levada a cabo por Machado de Assis, como as suas próprias crenças a respeito da poesia herói-cômica. Leram Machado de Assis a ler a poesia épico-burlesca. Deste confrontamento deduzem um dispositivo ‘teórico’ que, de algum modo, controla a leitura do próprio poema. Vejamos dois casos, não sendo possível, nesta oportunidade, ser exaustivos. Que protocolos hermenêuticos determinaram, por exemplo, uma leitura pioneira do texto como a levada a cabo por Astrojildo Pereira? Em síntese, trata-se de uma leitura subsumida pelo desejo de encontrar n’*O Almada* um documento histórico e social que simultaneamente contenha índices de comunidade imaginada e compromisso político: “data de então, com efeito, o despertar de uma consciência política, que era o germe fecundo que se desenvolveria, com o correr dos anos, até assumir a precisa configuração de consciência nacional, ainda hoje em luta contra a política de dependência do país a interesses e opressões imperialistas” (Pereira, 1991: 109). A interpretação do poema faz-se, por conseguinte, em função de uma argumentação de tipo ‘teológico’, no conhecido sentido que lhe conferiu Nietzsche. O texto não resiste, digamos, aos protocolos da leitura, que lhe impõem uma dominante conteudística e ideológica. Como, de resto, não resistiria às determinações do contexto social e histórico¹. Todavia, é o próprio

1 Esta questão foi sumariamente estudada por Stélio Furlan em “Crítica e Imaginários Urbanos”: “‘Luta de classes entre senhores e escravos’, ‘primeira revolução brasileira’, ‘classes dominantes’, ‘espírito igualitário do povo’, insatisfação e ‘pressão

Machado de Assis que no mencionado texto proemial manifesta ter sido a sua uma “intenção” fundamentalmente “literária” (Assis, 1997, vol. II: 228).

Vejamos agora, sumariamente, um segundo caso. Que nos diz Antonio Cândido na sua monumental *Formação da Literatura Brasileira* a respeito do *genus* épico-burlesco? Vale a pena respigar algumas das proposições aí enunciadas, um bom exemplo de como a interpretação do género tem vindo a ser subsumida por uma hermenêutica fundamentalmente tributária da teoria poética clássica. Ainda, quero crer que a valoração do género por parte de Antonio Cândido é em parte devedora do magistério do próprio Machado de Assis. Limito-me a destacar neste momento apenas dois dos lugares das reflexões do crítico e historiador brasileiro. O primeiro deles tem como objecto a ponderação da poesia herói-cómica em função de uma dominante autotélica. Sublinho as proposições que se me afiguram mais importantes: “Boileau, que sistematizava tudo, sintetizou as idéias do poeta italiano [Tassoni], definindo como objeto do poema herói-cómico a celebração, em tom épico, de um acontecimento sem a menor importância, consistindo a maestria em elaborar praticamente no vácuo. Foi o que fez em *Le Lutrin*, celebrando a querela do Prelado de Sainte Chapelle e do seu Chantre por causa de uma questiúncula de prestígio, manifestada na localização desse móvel. Deste modo *a sátira passava a segundo plano e a jogralice poética ao primeiro*; mas o que poderia significar abdicação do espírito crítico importava algumas vezes em disfarce cómodo para dizer certas verdades em regimes de opressão” (Cândido, 1969: 153). Valerá esta elaboração “praticamente no vácuo” como descrição da ampla fenomenologia textual que agrupamos sob a designação ‘poesia herói-

popular’. Ao suplementar, vai reiterando os seus pressupostos de trabalho, o que coloca a questão de que toda leitura é uma releitura, sim, mas as releituras se gestam contíguas aos interesses do escritor. Traz à tona desejos, desencantos e seduções, utopias, uma maneira de ver o mundo. Com efeito, AC não só foi fundador e militante do Partido Comunista, como também dedicou-se a estudar Machado na perspectiva do materialismo histórico, procurando situá-lo no movimento da sociedade do Segundo Reinado, sublinhando de que maneira tematizava as contradições e tendências da época” (Furlan, 1998: 146).

cómica'? Ajusta-se a *Le Lutrin*?² Valerá, enfim, para um caso ponderoso como o d' *O Hissope* de António Dinis da Cruz e Silva, influxo assumido pelo próprio Machado de Assis para a elaboração d'*O Almada*? Na descrição que possamos fazer quer de *Le Lutrin* ou d'*O Hissope* podemos afirmar que “a sátira passa a segundo plano” e “a jogralice poética a primeiro”? Sim poderia ser uma interpretação d'*O Almada*, daí o podermos vislumbrar a lição machadiana na leitura de Antonio Candido.

Apesar de serem sobretudo *La Secchia Rapita*, de Tassoni, e *Le Lutrin* de Boileau, os principais referentes da configuração de um novo género de carácter satírico, vale a pena ter em conta, ainda, outros campos culturais e literários. Assim, a poesia herói-cómica é também um dos géneros mais característicos da literatura inglesa neoclássica do século XVIII. *The Rape of the Lock* e *The Dunciad*, de Alexander Pope, são certamente os poemas mais notáveis da via herói-cómica inglesa, em grande medida autónoma em relação a modelos como o francês. Destaco, neste sentido, o livro de Ulrich Broich, *The Eighteenth-Century Mock-Heroic Poem*, amplo estudo da teorização, das convenções e da evolução diacrónica do género em Inglaterra (Broich, 1992). Por outro lado, sobrelevo ainda o livro de Gregory Colomb, *Designs on Truth. The Poetics of the Augustan Mock-Epic* (Colomb, 1992). Um estudo que considero especialmente produtivo, pois argumenta de modo convicente como se joga na “mock-epic poetry” uma reconsideração do papel da referência —da facticidade— e do juízo —do valor— na representação. São, ambos os estudos, em grande medida, complementares. Todavia, cabe sublinhar o diferente enfoque hermenêutico que os determina. Se, para Broich, a poesia herói-cómica é lida como textualidade autotélica, para Colomb trata-se de uma discursividade que não aliena o vínculo com a ‘realidade’ histórico-social. Afirma Broich, em jeito de conclusão do seu estudo: “O poema herói-cómico é um peculiar e particular género ‘literário’ poesia que se alimenta de poesia”. (Broich, 1962: 180; eu traduzo do inglês) Por seu turno, o autor de *Designs on Truth* propõe a seguinte descrição: “[a poesia] herói-cómica é uma galeria de retratos, colocando as suas vítimas num

2 A este respeito, Paul Emard e Suzanne Fournier, 1963.

pelourinho poético que, ao punir, revela o diagnóstico que o poeta faz das suas rupturas da ordem social". (Colomb, *op. cit.*: xvi; eu traduzo do inglês)

Assim, para equacionar cabalmente a problemática do poema herói-cómico —enquanto projecto de configuração de um ‘novo género’, um “nouveau burlesque” como formulava Boileau— é imperativo pensar, seguindo o modelo interpretativo de Gregory Colomb, como nele se processa a inscrição dos nomes próprios. É fundamental, enfim, para nos ser possível objectivar o poder da sátira; enfim, o poder da poesia herói-cómica como *sátira*. E isto devido ao conspícuo peso específico que tem, no género —em textos como *Monoclea*, anterior a 1733, *O Foguetário*, entre 1729-1742, a *Benteida*, 1752, *O Hissope*, c. 1772-74, *O Desertor*, 1774, *O Reino da Estupidez*, posterior a 1781, a *Malhoada*, anterior a 1786, ou *Os Toiros*, 1796 —, o peso específico, dizia, que manifesta nestes textos o *juízo*, isto é, a *faculdade de julgar*. No caso da poesia herói-cómica setecentista, o exercício deste *juízo* materializa-se no cenário público da Razão, plenamente consequente com o processo de formação da esfera pública burguesa. Por outras palavras, é neste espaço comunicativo da Razão compartilhada universalmente por poetas e leitores que se joga a performatividade do género. Neste sentido, sintetizando o ensaio de Gregory Colomb, é plenamente operativa uma distribuição entre duas séries de nomes próprios: por um lado, o nome próprio que *identifica* o sujeito; por outro, o nome próprio que *diz a verdade* do sujeito. Eis, aqui, o fulcro da questão: na poesia herói-cómica não está tanto em causa a identificação dos indivíduos, nem se pede um leitor cuja ação hermenêutica seja essa pulsão identificadora; está em jogo, isso sim, a *sua identidade no espaço público*.

A ponderação do género implica ter presente, então, essa partilha de um *juízo*, obviamente de índole moral, que *nomeia* os indivíduos, que produz objectivamente a identidade dos indivíduos. O poema herói-cómico, de facto, procura a imposição de nomes, e procura conceder-lhes circulação social; uma imposição *autorizada* porque fundada não numa instância transcendente —como a que temos no nome de baptismo— mas sim no juízo público racional. Nomear, assim, é exercer uma *faculdade legiferadora*. *O Hissope* de António Dinis da Cruz e Silva é um bom

exemplo de tudo isto, ao coligir uma série de nomes próprios desta índole. Limito-me a aduzir um único exemplo, o referente a uma das personagens satirizadas por Cruz e Silva. Concretamente, o uso ao longo do poema de um nome próprio como “o Barquilhos” não trata tanto de nomear de modo vicário o objeto satirizado. “O Barquilhos” é o nome de uma singularidade individual que perfaz a verdade do proprietário José Henriques Mota³. Enfim, uma *verdade que castiga*.

Por outro lado, é no seio da emergência do espaço público e sua racionalidade que se define o estatuto do poeta. É poeta, justamente, aquele que detém o poder de mediar a verdade dos nomes. A melhor fórmula desta potestade nominativa do autor setecentista de poemas herói-cómicos temo-la enunciada por um dos seus expoentes mais destacados. O “nouveau burlesque” de Boileau teve, como se sabe, replicações em Inglaterra. O seu mais destacado representante, precisamente Alexander Pope, autor do conhecido *The Dunciad*, explicando o processo de anotação *Variorum* da sua influente obra, afirma ter sido sua intenção “to bestow a word or two upon each”, isto é, *impôr* uma palavra ou duas aos seus personagens, acrescentando: “[t]is only as a paper pinn'd upon the breast to mark the Enormities for which they suffer'd” (Colomb, 1992 : 127). Ora, este “paper pinn'd upon the breast” de Pope exemplifica claramente o trabalho denominativo intrínseco à *sátira* herói-cómica: em suma, trata-se de correlacionar um juízo ou uma imagem, a um nome ou a uma expressão nominativa que tem, assim, um vínculo referencial.

Assevera o já mencionado Antonio Cândido a respeito do texto setecentista do árcade português, Elpino Nonaciense, e do seu poema: “No *Hissope* —geralmente louvado além do merecimento— acentuam-se todavia certos traços do modelo: assim, a crítica aos padres se torna virulento anticlericalismo, que ultrapassa a brincadeira e vai francamente à polémica, antecipando tonalidades que só veremos um século depois em Eça de Queirós e Guerra Junqueiro. Com isso, a preconizada gratuidade se altera um pouco no sentido de crítica de ideias, tendência que avulta nos poemas dos dois estudantes mineiros, onde a sátira recupera algo das

³ António Dinis da Cruz e Silva, *O Hissope. Poema Herói-Cómico*, edição crítica de Ana María García Martín e Pedro Serra, Coimbra, Angelus Novus, 2006.

linhas tradicionais, abandonando muito do herói-cômico à maneira de Tassoni” (Candido, 1969: 154). Um dos estudantes mineiros é, claro está, Silva Alvarenga, autor de *O Desertor*, texto não há muito reeditado por Ronald Polito (Silva Alvarenga, 2003). Uma vez mais, nas entrelinhas das palavras de Cândido se pode ser o magistério machadiano, que se referiu na “Advertência” prefacial ao seu poema, ainda que de forma velada, a conhecidos poemas que são meras “sátiras de ocasião” (Assis, 1997: 228).

Ora, como tentarei mostrar brevemente, não creio que a ampla casuística de poemas abarcada pela designação ‘poema herói-cômico’ possa ser totalmente ajustada a estes termos e noções. E, insisto, a leitura d’*O Almada* depende muito da descrição —isto é, da interpretação — que façamos de poemas como *O Hissope*. Como argumentarei, a *imitação* de Cruz e Silva por Machado de Assis não foi propriamente “fria”, como formulou Manuel Bandeira. Nem, por outro lado, a pulsão “crítica” do poema do magistrado Cruz e Silva se ajusta ao modelo “crítico” quer de Eça de Queirós, quer de Guerra Junqueiro. Passo a explicar porquê, sendo necessário para tanto fazer um excuso sumário pelo *O Hissope*. Só ajustando e afinando a descrição deste poema compreenderemos cabalmente as implicações e complexidade discursivas inerentes a *O Almada*. Poema que, não esqueçamos, enquanto poema ‘herói-cômico’, é um poema tardio. De facto, este é o fulcro da questão: trata-se da reescrita de uma forma que perdera o *seu tempo*, o cronótopo pelo qual respondera. Em mãos de Machado de Assis, a forma ‘herói-cômica’ adquire um cunho estetizante que não se observa em Cruz e Silva. Ainda, e simplificando, diria que o poema de Machado de Assis pouco deve ao *risum movet* de *O Hissope*.

Os textos setecentistas que agregamos sob a etiqueta ‘poesia herói-cômica’ refractam as tensões que atravessam a emergência e consolidação da esfera pública literária. Há que sublinhar, neste sentido, a produtividade desta forma setecentista ao longo de todo o século XIX, tanto em Portugal como no Brasil. Durante essa centúria, é possível coligir mais de uma centena de textos que, revestindo sem embargo uma variada fenomenologia discursiva e inclusivamente formal, ampliam francamente o *corpus* do século XVIII. Trata-se de uma vigência que prolonga a formalização do *genus* herói-cômico, uma formalização que inicialmente

se inscreveu no âmbito da estética e cultura neoclássicas. Se o poema herói-cómico cumpriu ao longo do século XIX uma função, foi a de proporcionar um discurso “literário” de crítica política e dos costumes. Isto é, uma peculiar modalidade de realismo de traço burguês cuja pulsão crítico-estética só encontraria uma forma plenamente autónoma no romance realista-naturalista.

O *corpus* de setecentos inscreve-se, ademais, no círculo da sátira ilustrada, que noutra possível descrição, para o caso português, coincide com a chamada ilustração pombalina, o efervescente período reformista instigado pelo Ministro do Reino Marquês de Pombal, etapa que vai, aproximadamente, de 1759 a 1772, recolhendo não obstante ‘doutrina’ anterior a esse período. Como episódios maiores desta etapa, temos a expulsão dos Jesuítas (1759), a fundação do Real Colégio dos Nobres (1761, 1766), a criação da Real Mesa Censória (1768) e da Junta de Providência Literária (1770); e, enfim, as reformas dos estudos menores e universitários em 1772. Acrescente-se, ainda, a formação e proliferação de cenáculos eruditos, como é o caso, importante para a substantivação do ideário estético neoclássico, da *Arcádia Ulissoponense*, fundada um ano depois do terremoto de 1755.

Todos estes são factos bem conhecidos, são momentos determinantes na história cultural da segunda metade do século XVIII. Se os recordo muito brevemente, é com o intuito de situar a pulsão crítica de recorte satírico que confere certa unidade ao *corpus* de poemas herói-cómicos do Século das Luzes em declinação portuguesa. Os autores dos poemas são geralmente indivíduos provenientes da classe burguesa e que fazem da cultura —uma cultura ainda muito marcada pelas formas herdadas da cultura aristocrática— um modo de ascese social. Muitos destes autores são “académicos”, isto é, imaginam-se pastores do Parnaso legislando o mundo moral do ‘bom gosto’ a partir dessa atalaia. O *risum movet* destes poemas tem, por conseguinte, o seu curso no âmbito social e cultural arcádico. Não responde por uma supostamente universal pulsão ridente. Devolve-nos, sim, um riso que implica derrisão e desdém —a *kataphrônesis* aristotélica (Skinner, 2004)— pelo vício. O riso arcádico degrada e despreza, isto é, estabelece uma distinção entre indivíduos moralmente superiores e indivíduos moralmente inferiores.

Vejamos, brevemente, como funciona o riso arcádico n'*O Hissope*, um dos modelos seguidos por Machado de Assis. O poema de Elpídio Nonaciense recorda-nos que não nos rimos a sós, o riso requer “cumplicidade”, como na conhecida lição bergsoniana (cf. Bergson, 1978). Produzido num momento *anterior* ao primado cultural do *subjectivismo romântico*, todavia foi precisamente na deriva portuguesa dessa configuração estético-ideológica que o poema herói-cómico viria a ter uma como que segunda vida.⁴ A reflexão bergsoniana sobre o riso vale-nos especialmente, pois, como já foi recordado, a perspectiva psico-social que adoptou assenta na procura do irrepresentado da *psiqué* coletiva, superando assim o mecanismo (e mecanicismo) ‘egótico’ romântico: “A interpretação do riso proposta por Bergson difere radicalmente de todas aquelas que a precedem, particularmente porque extravasa as suas determinações disciplinares e se emancipa da causalidade subjetiva. Pela primeira vez —e esta originalidade extrema explica possivelmente os mal-entendidos provocados pela sua recepção— o riso é entendido como uma das formas mais socializadas do impensado emocional e dos seus efeitos incontrolados no seio dos grupos sociais” (Feuerhahn, 1996: 29; eu traduzo do francês). O muito que se terá rido durante o século XIX, a julgar pela tradição impressa do poema, obviamente denuncia uma renovada semantização do riso.

A fábula que se foi configurando em torno da origem d'*O Hissope* é bem reveladora deste facto. Aos longo dos anos, foi tomando forma, fundamentalmente, a imagem de um Cruz e Silva criando o poema movido por uma (moderna) pulsão íntima privada. O Elpídio Nonaciense de um historiador e crítico como Teófilo Braga é já uma alma romântica que, no espaço fantasmaticamente arcádico do elvense *Sótão do Falcato*, mais próximo de um cenáculo de amigos, faz a observação de vícios públicos e utiliza o riso como modo de denúncia. Depois de passar em revista os

4 A *editio princeps* do poema, póstuma, data de 1802. Apesar das vicissitudes dessa primeira impressão, censurada, seguiram-se inúmeras e assíduas edições ao longo do século XIX: Lisboa, 1808; Paris, 1817; Paris, 1821; Paris, 1834; Lisboa, 1834; Rio de Janeiro, 1844; Rio de Janeiro, 1853; Braga, 1872; Barcelos, 1876; Lisboa, 1879; Porto, 1886; Lisboa, 1889; (Pimentel, 1921).

tipos humanos da cidade da província, diz-nos: “Todos eles davam elementos de risota nas conversas desenfadonhas do *Sótão do Falcato*. Dinis vivia o seu poema herói-cómico em estado virtual” (Braga, 151). O *risum movet* é lido pelo prisma de uma cultura plenamente subjectivada, i.e., burguesa. Um Cruz e Silva que fizesse prececer “virtualmente”, i.e., pela *imaginação*, o poema devolve-nos algo como aquela injunção baudelairiana segundo a qual “a potência do riso radica naquele que ri e não, de modo algum, no objeto do riso” (Baudelaire, 2000: 1241; eu traduzo do espanhol). Contudo, *O Hissope*, pelas suas determinações materiais e discursivas, não é propriamente inteligível fora de um marco conceptual em que as subjetivações e as identidades sociais cancelem a proeminência dos ‘objetos do riso’.

Neste quadro pós-romântico, que é o de Teófilo Braga, o indivíduo *reage* à comédia de costumes, distanciando-se dela precisamente pelo riso, que assegura a sua imunidade. Assim, na praça militar de Elvas, cenário d’*O Hissope*, “abundava em uma galeria de figuras ridículas e personalidades grotescas, que eram o páculo contra a monotonia da vida provinciana; tudo isso produziu em Dinis uma disposição para a sátira, que uma anedota prolongada o impeliria para um poema herói-cómico” (Braga, 149). Por palimpsesto, Teófilo parece querer ver um Eça, talvez aferindo o poema por uma arte afim à *literatura nova*. Note-se como o comentário do membro da *Geração Crítica* pressupõe um *meio* em si mesmo “ridículo” e “grotesco” que moveria um *dictum* poético, a “sátira”, originado na “disposição” do autor. Todavia, a poetologia de um Cruz e Silva não é exatamente homologável a este modelo epistémico e estético.

O riso que move Elpino Nonaciense dista ainda daquele que será o de um espaço público plenamente autonomizado como foi o que conformou a *Geração Crítica*. O círculo ridente, digamos *universal*, que as condições materiais da cultura portuguesa a partir da segunda metade do século XIX permitem, contrasta com as contingências culturais da segunda metade do século XVIII, que determinam uma esfera pública de amplitude e estrutura completamente diferente. A fábula de Teófilo não terá falhado por muito. Cabe recordar aqui, neste sentido, aquele momento imediatamente anterior à formação de uma publicidade autónoma, para que nos chama a atenção Jürgen Habermas: “Ainda antes de que a publicidade se tornasse pugnaz

em relação ao poder público —para acabar completamente distanciada dele—, através do raciocínio político de pessoas privadas, formou-se sob o seu manto uma publicidade de configuração impolítica: o embrião da publicidade politicamente ativa” (Habermas, 1997: 67; eu traduzo do espanhol). O universo já aburguesado que é o de António Dinis da Cruz e Silva, e o do movimento arcádico em que se inscreve, é um universo contíguo ao mundo *aristocrático*. A reanimação arcádica do Humanismo é a cultura com que se representa essa sociedade burguesa-aristocrática no âmbito da centralização/estatização do Poder sob o impulso pombalino⁵.

Por outro lado, cabe recordar que *O Hissope*, como é sabido, não foi legitimado na Arcádia, nem tal legitimação, pelas especificidades do poema, teria sido pensável. Todavia, ele pede muito à cultura arcádica. A competência “clássica” é plenamente convocada no poema. O riso que solicita passa, precisamente, pela aferição do “real” por essa cultura, que se perfila, assim, como estalão moral que nega esse “real”. Por “real” entendemos o Outro da cultura arcádica, cortesã e fundamentada no *bon goût*. N’*O Hissope* não se trata tanto, por conseguinte, de carnavalizar a língua do *genus épico*⁶, ou, menos ainda, da literatura que faz o “bom gosto”. O círculo do riso *culto* em que se insere o poema bloqueia a função *crítica* desse riso. Outra coisa não seria de esperar de uma obra que só viria conhecer a *publicidade* do impresso no século XIX. Antes dela, o riso que pode ter movido foi, neste sentido, “impolítico”, precisamente por não indicar um qualquer auto-distanciamento.

Assim, o *risum movet* deste poema setecentista é aferível pela deflação da *ambivalência* do “realismo grotesco” bakhtiniano, devir histórico do riso de que já dava conta Eça de Queirós, para quem o *proprium hominis*

5 O arcadismo, neste sentido, é um espaço não plenamente autônomo em relação à referida estatização. Idealmente pensado como *locus* de uma Razão emancipada, não deixou de ser *speculum* do narcisismo desse Estado.

6 Claude Maffre, analisando o *estilo herói-cómico* presente em Nicolau Tolentino maneja o seguinte conceito: “Le style herói-comique peut-être, à juste titre, considéré comme une *parodie* de l’ épopée” (1994: 488). Em *O Hissope* do que se trata é de produzir uma competente mímica da linguagem da epopeia, de modo a desvincular o mundo representado do modo discursivo que o representa. A *décalage* não ocorre tanto por excesso do significante do que por defeito do significado.

se perdeu enquanto “gargalhada”⁷. A dessublimação do mundo social do burgo elvense ecoa de algum modo *o princípio de vida material e corporal* rabelaisiano, aproveitando as suas formas ao representar um clero movido pelas paixões da “gula”, da “vaidade”, da “soberba”, da “ira” e outros atributos vinculados ao terrenal. Mas esse eco será apenas um resto, uma redução e debilitação que faz parte do processo crónico do riso *popular* —medieval, ambivalente, universal, utópico— estudado por Mikhail Bakhtin. A poetologia de Cruz e Silva assenta, neste sentido, no esforço e desforço de contenção das emanações do *popular*, subsumido por uma pastorícia idealizada, a que o magistrado, de resto, terá aderido de forma *négligée*⁸.

O Hissope, é verdade, representa, dir-se-ia, uma brecha no imperativo da “civilidade” Arcádica. O Outro dela é dado por essa sobrevivência *do princípio de vida material e corporal*, que, todavia, não significa uma fecundação pregnante do carnaval popular no âmbito da literatura elevada. Pensamos que vale para o poema de Elpino o que Bakhtin assevera para o século voltairiano: “A influência da forma, dos temas e dos símbolos do carnaval, é muito importante no século XVIII. Mas é uma influência formalizada: as formas do carnaval são transformadas em ‘procedimentos’ literários (essencialmente ao nível do tema e da composição) ao serviço de diferentes finalidades artísticas” (Bakhtin, 1998: 109; eu traduzo do espanhol). Sob o império da Razão, a comicidade *aberta* (medieval, renascentista) devém abstrata e negativa. Assim, Cruz e Silva, juiz do “bom gosto” e das “boas maneiras”, desce do Monte Ménalo e vê ratinhos, aqueles precisamente que, emanados da ampliação material da “cultura” *distinta* são também os segregados dela, pois apenas a mimam ridiculamente.

7 Lembro aqui o conhecido passo queirosiano: “Já ninguém ri! Quase que já ninguém mesmo sorri, porque o que resta do antigo sorriso, fino e vivo, tão celebrado pelos poetas do século XVIII, ou ainda sorriso lânguido e húmido que encantou o romantismo - é apenas um desfranzir lento e regelado de lábios, que, pelo esforço com que se desfranzem, parecem mortos ou de ferro” (Queirós, s.d.).

8 Já Teófilo Braga apontou o facto de Elpino considerar que “um magistrado se deslustrava cultivando as Musas” (*op. cit.*:144).

Escrito nos inícios da década de 70 de oitocentos, publicado na *Revista Brasileira* em 1879 com o título *A Assuada*, o poema herói-cômico *O Almada*, de Machado de Assis, só veio a merecer alguma atenção crítica já em meados do século XX, concretamente, no volume *Machado de Assis. Ensaios e apontamentos avulsos* do já mencionado Astrojildo Pereira (1991). Machado de Assis publica de Junho de 1879 até Dezembro de 1881 na *Revista Brasileira* diferentes textos, de entre os quais se destaca, como sabemos as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, sucessivamente editado em números do ano de 1880: a 15 de Março, 1 e 15 de Abril, 1 e 15 de Maio, 1 de Junho, 1 e 15 de Julho, 1 e 15 de Agosto, 1 e 15 de Setembro, 1 e 15 de Outubro, a 1 de Novembro e a 1 e 15 de Dezembro. Entretanto, no ano anterior de 1879, aparecem aí dois textos de índole crítica: “Antônio José e Molière”, a 15 de Julho, e, já no final do ano, a 1 de Dezembro, o artigo “A Nova Geração”. *A Assuada*, por conseguinte, é imediatamente anterior às *Memórias Póstumas*, tendo sido publicada entre os dois textos críticos mencionados, concretamente a 15 de Outubro de 1879.

O Almada assenta, recordo-o para mostrar o conteúdo do texto, no seguinte *mythos*: os acontecimentos narrados têm lugar em meados do século XVII, em pleno período colonial, e centram-se na questiúncula que opôs o Ouvidor-Geral Pedro de Mustre Portugal ao prelado administrador do Rio de Janeiro, Manuel de Sousa Almada. Assim, e em palavras do próprio Machado, “um tabelião por nome Sebastião Ferreira Freire, foi vítima de uma assuada, em certa noite, na ocasião em que se recolhia para casa. Queixando-se ao ouvidor-geral Pedro de Mustre Portugal, abriu este devassa, vindo a saber-se que eram autores do delito alguns fâmulos do prelado. O prelado, apenas teve notícia do procedimento do ouvidor, mandou intimá-lo para que lhe fizesse entrega da devassa no prazo de três dias, sob pena de excomunhão. Não obedecendo o ouvidor, foi excomungado na ocasião em que embarcava para a capitania do Espírito Santo. Pedro de Mustre suspendeu a viagem e foi à Câmara apresentar um protesto em nome do rei. Os vereadores comunicaram a notícia do caso ao governador da cidade, Tomé de Alvarenga; por ordem deste foram convocados alguns teólogos, licenciados, o reitor do Colégio, o dom Abade, o prior dos Carmelitas, o guardião dos Franciscanos, e todos

unanimemente resolveram suspender a excomunhão do ouvidor e remeter todo o processo ao rei” (Assis, 1997: 401). Para além deste núcleo narrativo, o poema, segundo de modo conspícuo da tradição herói-cómica, entrosa um nível de entidades alegorizadas: a Preguiça, a Gula, a Ira e a Lisonja.

Machado de Assis elegeu, já o disse, *Le Lutrin* e *O Hissope* como modelos de *O Almada*. O gesto é significativo e sintomático de um momento em que a amplíssima fenomenologia herói-cómica se estabilizou já num *corpus*, mas um *corpus* em grande medida oculto: por isso não se trata exatamente de uma tradição. Todavia, o que me parece mais significativo é o vínculo de Machado de Assis com esse *corpus*, que do meu ponto de vista é tudo menos pacífica. Na “Advertência” apensa ao poema, o autor de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* vai esclarecendo os termos dessa relação. Fundamentalmente, e este é o cerne do meu argumento, Machado de Assis esvazia o género das determinações referenciais “fortes” que, como acabo de formular, são estruturais em poemas como *O Hissope*, *Le Lutrin* ou *The Dunciad*. Machado de Assis é categórico: “O assunto deste poema é rigorosamente histórico” (1997: 227). Por outras palavras, desvincula o seu poema do conteúdo satírico de que viveram aqueles poemas da tradição.

Boileau e Cruz e Silva serviram, sim, “de modelo”, mas, ao mesmo tempo, Machado de Assis assevera “não [serem] verdadeiramente inimitáveis” (1997: 228). O que é inimitável em *Le Lutrin* e *O Hissope*? Diz-nos: “os raros escritos que com a mesma designação se conhecem são apenas sátiras de ocasião, sem nenhuma intenção literária. As destas são exclusivamente literárias” (1997: 228). Podemos, enfim, avançar outro lance hermenêutico de Machado de Assis. É o caso da localização do “cómico” no género de *Le Lutrin* ou *O Hissope*. Diz-nos: “Busquei o cómico onde ele estava: no contraste da causa com os seus efeitos, tão graves, tão solenes, tão fora de proporção” (1997: 227). Esta é, certamente, uma visão que reequaciona o valor da “bagatela” no género herói-cómico. Por outro lado, Machado formula ter observado “quanto pude o estatuto do género, que é parodiar o tom, o jeito e as proporções da poesia épica” (1997: 228). Como teoria do “género”, enfim, como formalização de uma variadíssima fenomenologia textual, esta proposição

é um bom exemplo de resistência à leitura. *O Hissope* ou *Le Lutrin* não se subsumem a “intenções literárias”, pois respondem por um mundo de Belas Letras e não de Literatura. Isto significa que o formalismo com que Machado de Assis engasta o seu poema, pouco tem a ver com esse mundo, pouco tem a ver com o mundo. É certamente isso que quis dizer ao afirmar que “O assunto deste poema é rigorosamente histórico” (1997: 227). Com *O Almada —Poema Herói-Cômico em 8 Cantos (fragmentos)*—, Machado de Assis produz uma ‘teoria’ deste “gênero difícil”, integrando-a ademais num programa que significaria a produção de um seu primeiro “caso” nas “letras pátrias” brasileiras. Neste lance, o *genus* herói-cômico perde carga referencial, isto é, estetiza-se. Esta autonomização estética, entretanto, seria o momento de universalização de uma fenomenologia textual de “duas composições célebres que [lhe] serviram de modelo”.

O gênero herói-cômico permite a Machado de Assis concretizar um modo de relação com o passado literário sem claudicar perante as suas determinações ‘fortes’, certamente dentro de um programa em que se inventasse uma *nova literatura* que “não continue literalmente o passado”. Por outro lado, o modelo que focalização do mundo —o paradigma *narrativo* que impõe um sentido a fenômenos que carecem dele —supõe ainda um lugar transcendental de atribuição de verdade. A focalização narrativa de um *Hissope* responde por uma instanciação que se baseia na *autoridade do sujeito ilustrado*, aquele que é competente e capaz de nomear a ‘realidade’. A instanciação narrativa d’*O Almada* não deixa de acomodar este modelo. Daí que, do meu ponto de vista, entre outros corolários possíveis, em ambos os casos o *risum movet* não seja propriamente aferível pelo paradigma do riso ‘carnavalizado’ bakhtiniano. Ainda assim, um árcade como Cruz e Silva e Machado de Assis, distinguem-se pela pulsão estigmatizante que carreia o gênero. Se o autor d’*O Hissope* marca os indivíduos do ‘seu tempo’, n’*O Almada* a mácula perde proximidade (lembremos o ‘rigor histórico’ do assunto, etc.). Em suma, os nomes são inscritos e funcionam, n’*O Hissope* e n’*O Almada*, discursiva e pragmaticamente, de modo diverso.

Bibliografia

- Alvarenga, Manuel Inácio da Silva (2003) *O Desertor. Poema Heróico-Cômico*. Edição preparada por Ronald Polito. Unicamp: Campinas SP.
- Assis, Machado de (1967) *Crônica, Crítica, Poesia, Teatro*. Cultrix: São Paulo.
- . (1997) *Obra Completa*. Vols. II e III. Organizada por Afrânio Coutinho. Editora Nova Aguilar: Rio de Janeiro.
- Bakhtin, Mikhail (1998) *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza Editorial: Madrid.
- Baudelaire, Charles (2000) *Poesía Completa. Escritos autobiográficos. Los paraísos artificiales. Crítica artística, literaria y musical*. Ed. e trad. Javier del Prado e José A. Millán Alba. Espasa: Madrid.
- Bergson, Henri (1978) *Le rire. Essai sur la signification du comique*. P.U.F.: Paris [1^a ed.: 1900].
- Broich, Ulrich (1992) *The Eighteenth-Century Mock-Heroic Poem*. Cambridge University Press: Cambridge.
- Candido, Antonio (1969) *Formação da Literatura Brasileira. 1º vol. 1750-1836*. 3^a ed. Livraria Martins: São Paulo.
- Colomb, Gregory G. (1992) *Designs on Truth. The Poetics of the Augustan Mock-Epic*. The Pennsylvania State University Press: University Park (Penn).
- Emard, Paul e Suzanne Fournier (1963) *La Sainte-Chapelle du Lutrin, Pourquoi et comment Boileau a composé son poème*. Librairie Droz: Genève.
- Feuerhahn, Nelly (1996) “La méchanique psychosociale du rire chez Bergson”. In Dominique Bertrand (ed.) *Humour et société*. PUV: Saint-Denis.
- Furlan, Stélio (1998) “Crítica e Imaginários Urbanos”. *Anuário de literatura: Publicação do Curso de Pós-Graduação em Letras, Literatura Brasileira e Teoria Literária* 6, 139-161.

- Habermas, Jürgen (1997) *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la opinión pública*. Editorial Gustavo Gili: Barcelona [1^a ed.: 1962].
- Maffre, Claude (1994) *L’Oeuvre Satirique de Nicolau Tolentino*. Centre Culturel Calouste Gulbenkian: Paris.
- Pereira, Astrojildo (1991) *Machado de Assis. Ensaios e apontamentos avulsos*. Oficina do Livro: Belo Horizonte. Queirós, Eça de (s.d.) *Notas Contemporâneas*. Livros do Brasil: Lisboa.
- Silva, António Dinis da Cruz e (2006) *O Hissope. Poema Herói-Cómico*, edição crítica de Ana María García Martín e Pedro Serra. Angelus Novus: Coimbra.
- Skinner, Quentin (2004) “Hobbes and the Classical Theory of Laughter”. In *Leviathan After 350 Years*. Tom Sorell e Luc Foisneau, (eds.) Oxford University Press: Oxford, 139-166.