

MACHADO DE ASSIS E A IMITAÇÃO BURLESCA DE DISCURSOS E PRÁTICAS SOCIOCULTURAIS*

JAISON LUÍS CRESTANI

Universidade de São Paulo
São Paulo, São Paulo, Brasil

Resumo: Este artigo apresenta uma análise de "A sonâmbula" (1878), uma das primeiras narrativas breves, em forma dramática, publicadas por Machado de Assis nas páginas do jornal *O Cruzeiro*. O estudo da interação dinâmica do autor com o contexto de produção do periódico permite identificar os traços de sua inscrição singular em projetos editoriais coletivos e os resultados criativos decorrentes da apropriação do conjunto de discursos, códigos e signos que formam a cultura de seu tempo. A dominante estilística do material remetido ao jornal consiste no humor, na paródia, na experimentação formal e na irreverência crítica – aspectos que responderiam pela inscrição da literatura machadiana na tradição da sátira menipeia. Com a análise dessa narrativa, pretende-se demonstrar, portanto, que *O Cruzeiro* afirma-se como mediador e suporte, por excelência, dos exercícios experimentalistas que resultaram na transformação da prática criativa de Machado de Assis ao final da década de 1870.

Palavras-chave: Machado de Assis; *O Cruzeiro*; "A sonâmbula"; humor; paródia.

MACHADO DE ASSIS AND THE BURLESQUE IMITATION OF SOCIO-CULTURAL DISCOURSES AND PRACTICES

Abstract: This paper presents an analysis of "A sonâmbula" (1878), one of the first brief pieces of theater published by Machado de Assis in the pages of the newspaper O Cruzeiro. The study of the dynamic interaction between the author and the circumstances of the periodical's production allows the identification of traces of his

* Este artigo resultou de uma pesquisa de pós-doutorado, realizada junto ao CJE (Centro de Jornalismo e Editoração), da ECA-USP, com auxílio da FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (processo n. 2011/23690-7).

D.O.I: 10.1590/1983-682120158156

Este texto está licenciado sob uma [Licença Creative Commons](#) do tipo atribuição BY.

Machado de Assis Linha, São Paulo, v. 8, n. 15, p. 76-99, junho 2015

Universidade de São Paulo - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

signature in collective editorial projects and the creative results derived from the appropriation of the set of discourses, codes and signs that formed the culture of his time. The dominant style of the material submitted to the journal consists of humor, parody, formal experimentation and critical irreverence – the aspects that would place Machado's literature in the tradition of Menippean satire. Therefore, the analysis of this narrative intends to demonstrate that the newspaper O Cruzeiro asserts itself as a mediator and supporter, par excellence, of the experimental exercises that resulted in the transformation of Machado de Assis's creative practice at the end of the 1870s.

Keywords: Machado de Assis; O Cruzeiro; "A sonâmbula"; humor; parody.

Na tradição dos estudos machadianos, a discussão em torno das motivações que desencadearam a transformação dos paradigmas literários de Machado de Assis assume uma dimensão invulgar. Designada como "brusco desvio", "reviravolta", "grande salto", "misteriosa mudança" ou "ruptura radical e repentina", a irrupção dessa inovadora experiência artística costuma ser associada à famosa "crise dos quarenta anos", cujos resultados se manifestariam na composição das *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) e no arranjo da coletânea *Papéis avulsos* (1882).

Embora se reconheça a complexidade intrínseca dessa excepcional metamorfose machadiana, não se trata de uma incógnita absolutamente indecifrável. Tampouco seriam plausíveis as diversas explicações de ordem extraliterária evocadas na elucidação de um processo, artisticamente consciente, de reinvenção da forma literária das obras. O impasse interpretativo que essa questão impõe à fortuna crítica do autor resultaria mais propriamente do *desvio* que os próprios estudos críticos executam em relação à produção intercalada entre a publicação de *Iaiá Garcia* e o aparecimento das inusitadas *Memórias póstumas de Brás Cubas*. O predomínio de uma leitura viciada, que só devota atenção e reconhecimento literário às obras republicadas em livro pelo próprio escritor, somado ao descaso editorial, que negligencia parte considerável dessa produção ou esfacela a sua unidade, atua em desfavor da elucidação das motivações que conduziram o autor a redefinir a sua concepção do fazer literário e a ensaiar uma série de experimentações criativas com o intuito de instituir uma nova dicção artística à sua literatura.

A análise da atividade intelectual de Machado de Assis enquanto homem de imprensa, desenvolvida junto ao jornal *O Cruzeiro* durante o ano

de 1878, permite averiguar a sua interação dinâmica com as questões e linguagens de seu tempo, com a audiência, o corpo de colaboradores e a conjuntura editorial do periódico. Da sua colaboração no jornal, interessa salientar, especialmente, a relação de continuidade que se observou entre a série "Fantasias" — inaugurada sob o pseudônimo Rigoletto, que assinou as duas primeiras manifestações, — e as nove produções ficcionais, assinadas pelo pseudônimo machadiano de Eleazar, que executam uma visível apropriação do programa formulado pelo redator anterior. Sob o título de "Filósofos, bobos e folhetinistas", a primeira *fantasia* publicada por Rigoletto traça a genealogia de um conjunto de autores irreverentes que "sempre se insurgiram contra tudo o que era fictício, falso, assoprado, empavesado, convencional, ridículo e hipócrita", e se empenharam em proclamar a verdade "como ela é, simples, rude, desalinhada talvez", por meio de um humor ácido e corrosivo. Na definição dessa linhagem, são mencionados os precursores dessa tendência humorística e irreverente, com destaque para a explícita menção ao escritor sírio, Luciano de Samósata, que teria consolidado a tradição da sátira menipeia.

Levado a continuar essa seção de "Fantasias", Machado de Assis teve de defrontar-se necessariamente com o programa editorial, os modelos literários e os referenciais humorísticos sugeridos pelo iniciador da proposta e amparados pela diretriz editorial do jornal. Da inserção nesse projeto coletivo e da apropriação e continuação de seus motivos, derivariam experimentações fundamentais para o processo de transformação da escrita machadiana no final da década de 1870. Dentre os principais influxos do programa da série "Fantasias", destacam-se a incursão e a filiação da produção literária de Machado de Assis aos paradigmas e procedimentos criativos da tradição da sátira menipeia, que teriam contribuído decisivamente para o delineamento da nova dicção assumida pela sua produção literária a partir desse período de transição. Conforme a apreciação de Ivan Teixeira, os reflexos do investimento machadiano na apropriação dessa linhagem literária constituem "a diretriz construtiva de *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Papéis avulsos* — verdadeiros programas de uma incrível investigação alegórico-fantástica dos modos de comunicação social do Segundo Reinado brasileiro".¹

Na tradição dos estudos machadianos, a relação entre a sátira menipeia e a ficção de Machado de Assis foi demonstrada fundamentalmente por

¹ TEIXEIRA, Pássaro sem asas ou morte de todos os deuses. Uma leitura de *Papéis avulsos*, p. xxix.

quatro críticos literários: José Guilherme Merquior, Enylton de Sá Rego, Valentim Facioli e Ivan Teixeira. No ensaio "Gênero e estilo nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*" (1972), Merquior inaugura o estudo dessas conexões, salientando a "fusão de humorismo filosófico e fantástico" que converteria o primeiro romance maduro do autor em "um representante moderno do gênero cômico-fantástico, também conhecido como literatura menipeia".² Amparado nos estudos de Mikhail Bakhtin³ a respeito da obra de Rabelais e de Dostoievski, o crítico destaca os cinco atributos principais dessa linhagem literária, que seriam apropriados pela obra madura de Machado de Assis: a) a ausência de qualquer distanciamento enobecedor na figuração dos personagens e de suas ações; b) a *mistura do sério e do cômico*, de que resulta uma abordagem humorística das questões mais cruciais: o sentido da realidade, o destino do homem, a orientação da existência etc.; c) a absoluta liberdade do texto em relação aos ditames da verossimilhança; d) a frequência da *representação literária de estados psíquicos aberrantes*: desdobramentos da personalidade, paixões descontroladas, delírios; e) uso constante de *gêneros intercalados*.

As apreciações de Merquior são aprofundadas por Enylton de Sá Rego, que, em *O calundu e a panaceia* (1989), promove uma revisão das limitadas concepções teóricas a respeito da sátira menipeia, provenientes dos trabalhos de Bakhtin. Nesse livro, o crítico amplia o estudo dos precursores dessa linhagem literária, revisitando autores como Sêneca, Luciano, Erasmo e Burton, e a interliga com a nova inflexão ensaiada por Laurence Sterne, que acrescenta a essa tradição a opção deliberada por um estilo digressivo, a qual seria denominada como *poética da forma livre*. Partindo desse exame, o estudioso concentra-se na análise das relações que se evidenciam entre a ficção machadiana e a tradição luciânica, explorando principalmente a assimilação dos seguintes procedimentos técnicos: "a anatomia e o paradoxo; a paródia e o uso de citações truncadas; o ponto de vista do observador distanciado e o falso pessimismo".⁴ Como resultados dessa apropriação machadiana dos paradigmas da sátira menipeia, o crítico destaca as seguintes soluções:

[...] é através do uso sistemático da paródia que os textos associados à tradição luciânica apresentam um hibridismo genérico que lhes serve

² MERQUIOR, Gênero e estilo nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 140.

³ Cf. BAKHTIN, *Problemas da Poética de Dostoiévski; Estética da criação verbal*.

⁴ SÁ REGO, *O calundu e a panaceia*: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica, p. 105.

na superação das formas literárias estabelecidas. Além de seu conteúdo parodístico, tais textos caracterizam-se ainda pela presença de um narrador irônico e distanciado, por uma posição moral essencialmente antiautoritária e por uma extrema liberdade de imaginação frente aos ditames da verossimilhança.⁵

As proposições de Merquior e de Sá Rego são retomadas por Valentim Facioli que, por sua vez, amplia as conexões entre a sátira menipeia e a *forma livre*, de Laurence Sterne, por meio da inclusão de autores como Xavier de Maistre e Almeida Garrett, evocados por Brás Cubas na definição do método narrativo praticado em suas *Memórias póstumas*. Circunscrito à análise deste romance, o estudo de Valentim Facioli⁶ concentra-se especialmente na demonstração das confluências entre o estilo desses autores menipeus e a nova formulação conferida por Machado de Assis ao foco narrativo do romance, que passaria a ser caracterizado pela impostura e pela arbitrariedade narrativa.

Finalmente, esse diálogo machadiano com a tradição menipeia é examinado por Ivan Teixeira em diversos trabalhos, a começar por *Apresentação de Machado de Assis* (1987), que se mantém ainda circunscrito à aplicação do conceito bakhtiniano de carnavalização e ao aprofundamento das sugestões de Merquior sobre a fusão de humor filosófico e fantástico em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Em trabalhos posteriores, "Pássaro sem asas ou morte de todos os deuses. Uma leitura de *Papéis avulsos*" (2005) e *O altar e o trono: dinâmica do poder em O alienista* (2010), o crítico amplia consideravelmente o esboço conceitual a respeito dos procedimentos da sátira menipeia e da sua apropriação pela obra machadiana. De acordo com suas proposições, essa tendência criativa pressupõe o abandono do equilíbrio previsto pelos gêneros puros da tradição clássica, a combinação extravagante de elementos contrários, o humor disparatado e a paródia ou imitação burlesca das formas consagradas da cultura. Fundamentada nessas combinações extravagantes, a apropriação machadiana dos procedimentos da *sátira menipeia* instituiria o absurdo como equilíbrio, vinculando-se à "tópica camoniana do desconcerto do mundo" e à "lógica do paradoxo, que tanto afirma por negativas quanto nega por afirmações".⁷

⁵ *Idem*, p. 165-6.

⁶ FACIOLI, *Um defunto estrambótico: análise e interpretação das Memórias póstumas de Brás Cubas*.

⁷ TEIXEIRA, Ivan. *O altar e o trono: dinâmica do poder em O alienista*, p. 151.

Como se observa, os estudos mencionados atestam a importância da apropriação dos procedimentos criativos da sátira menipeia para o processo de transformação da literatura machadiana. Entretanto, em função do desconhecimento da confluência recíproca que se estabeleceu entre os dois folhetinistas d'*O Cruzeiro*, a conquista da maturidade artística de Machado de Assis mediante a assimilação da tradição luciânica tem sido concebida como um traço decorrente da sua feição universalista ou como consequência do estalo repentino da genialidade intrínseca do escritor. Em vez de uma opção inusitada no âmbito da literatura brasileira do século XIX, como Enylton de Sá Rego entende a incorporação machadiana dos procedimentos da sátira menipeia, a descoberta desse profícuo filão literário pode ser ressignificada e entendida como resultado da inscrição da ficção machadiana no conjunto de práticas humorísticas coletivas fomentadas no interior do "Folhetim do Cruzeiro".

Desse modo, este trabalho pretende demonstrar como a inserção do escritor nesse projeto coletivo do jornal e a apropriação e continuação de seus motivos contribuíram decisivamente para a experimentação, o aprendizado e o domínio da habilidade humorística, da técnica da paródia e de soluções genéricas e procedimentos formais inovadores no âmbito da literatura brasileira.

A imitação burlesca de discursos e práticas socioculturais

Os dois primeiros textos publicados por Machado de Assis no espaço outrora ocupado pelas "Fantasias", de Rigoletto, apresentam-se como produções de natureza dramática, conforme explicitam os seus subtítulos: "O bote de rapé: comédia em sete colunas" e "A sonâmbula: ópera cômica em sete colunas". Além de firmarem uma identidade entre a componente textual e a materialidade do jornal, igualmente dispostas em sete colunas, essas duas obras estabelecem um diálogo intertextual com a tradição incorporada pelo editor do periódico ao definir a sua identidade autoral por meio da escolha do pseudônimo *Rigoletto* – corcunda e bobo da corte, que figura na ópera cômica de Giuseppe Verdi, com esse mesmo título. A opção pelo gênero dramático e a inflexão humorística das produções machadianas alinham-se, portanto, ao perfil estilístico esboçado pelo iniciador da seção "Fantasias", que, em suas manifestações iniciais, define os paradigmas do conjunto de textos a ser divulgado no espaço do "Folhetim do Cruzeiro" às terças-feiras.

Seguidamente à publicação de "O bote de rapé" (19 de março de 1878), o folhetim humorístico semanal de *O Cruzeiro* seria ocupado pela narrativa "A sonâmbula", que constitui uma das obras menos editadas e estudadas de Machado de Assis. Publicada originalmente em 26 de março de 1878, nas páginas de *O Cruzeiro*, a obra só voltaria a merecer uma nova edição em 1956, com a coletânea *Dispersos de Machado de Assis*, organizada por Jean-Michel Massa.⁸ Recentemente, por ocasião das comemorações do centenário da morte do escritor, em 2008, a editora Nova Aguilar promoveu uma nova compilação do *corpus* machadiano, sob o título *Obra completa em quatro volumes*, e o texto foi incluído ao conjunto multiforme intitulado "Miscelânea" (volume 3).⁹ Finalmente, em 2009, o texto recebeu uma edição em meio digital, que foi incluída na coletânea "Humor à carioca", organizada por Mauro Rosso e publicada em *Germina: Revista de Literatura & Arte*.¹⁰ Apesar do pouco interesse manifestado pela fortuna crítica do autor, a leitura de "A sonâmbula" pode ser bastante reveladora no que diz respeito à compreensão do processo de formação e transformação da escrita machadiana nesse período de transição que antecede a gestação das grandes obras da maturidade.

Inicialmente, convém averiguar as implicações do gênero textual sugestivamente evocado no subtítulo do texto em questão: *ópera cômica em sete colunas*. Além de aludir à materialidade do rodapé da página do jornal *O Cruzeiro*, o texto explicita a sua inclinação humorística e requisita uma leitura que leve em consideração as convenções do gênero *ópera* – composição de natureza plural, que congrega, em uma só forma, elementos da poesia, da música e da dramaturgia. Como aspectos característicos desse gênero artístico, observam-se, em "A sonâmbula", a listagem inicial dos nomes das personagens, a clássica divisão dramática em cenas, a presença de didascálias com instruções sobre a configuração do cenário e sobre a *performance* dos atores (entradas e saídas, gestos, atitudes, expressões, vestuário etc.), a estruturação dramática das ações, dispostas em forma dialogada direta, com a simples indicação do nome da personagem antes de cada fala, desprovida, portanto, da intermediação de um narrador. Há também uma combinação entre trechos em prosa e cantos em versos, com predominância de rimas alternadas, entoados por um coro.

⁸ MASSA, *Dispersos de Machado de Assis*.

⁹ ASSIS, *Obra completa em quatro volumes*.

¹⁰ ROSSO, *Humor à carioca*.

Embora o texto se ajuste às convenções elementares de uma ópera cômica, é nitidamente perceptível que o intuito do autor não foi o de produzir um libreto operístico para a representação cênica e orquestração musical, mas simplesmente o de compor um episódio de inflexão dramática para ser lido. Daí talvez a decisão de salientar a materialidade da página impressa: trata-se de uma ópera desprovida da pretensão de alcançar o palco; restrita, portanto, à forma textual materializada nas *sete colunas* do rodapé do jornal. Nas palavras de Mauro Rosso,¹¹ o texto constitui mais propriamente "um conto", assim como "O bote de rapé" e "Antes da missa", que também foram "erroneamente catalogados como teatro". De qualquer modo, trata-se de uma obra que não exercita de maneira integral as formulações do gênero ao qual pretensamente se filia ou, noutro sentido, uma forma literária que se apropria das convenções de outro gênero artístico para perfazer os seus fins criativos e efeitos de sentido. Cumpre averiguar, portanto, as relações de sentido que podem ser estabelecidas entre as convenções do gênero ópera, a trama do episódio representado e seu contexto de produção textual.

Uma primeira referência que poderia ser confrontada com o texto machadiano, dada a correlação entre o gênero e o título da obra, seria a ópera *La sonnambula* (1831), do compositor italiano Vincenzo Bellini, e com libreto escrito por Felice Romani. No entanto, essa produção operística aborda um caso de sonambulismo natural, que cumpre a função de revelar os sentimentos recalcados da protagonista Amina pelo conde Rodolfo, quando essa estava noiva de um rico agricultor chamado Elvino. Em contrapartida, o episódio representado no texto machadiano refere-se a um caso de sonambulismo provocado de maneira artificial e astuciosa com o fim de ludibriar a credulidade popular por meio de adivinhações e curas milagrosas.

O texto constitui, portanto, uma sátira a práticas charlatanescas que se fundamentam em teorias espiritistas. O alvo da depreciação satírica incide especificamente sobre o magnetismo e o sonambulismo – procedimentos espiritistas utilizados para se alcançar a clarividência mediúmica. Em nome dessas teorias, dr. Magnus, o magnetizador, e d. Flora de Villar, a sonâmbula, apresentam-se como "consultantes das sonâmbulas sutis, cujos olhos penetrantes sabem ler o eterno X", e oferecem os seus serviços ao público: "Curam-se doenças, acham-se as coisas perdidas. Adivinha-se o futuro...".

¹¹ *Idem*, p. 2.

O magnetismo surgiu no meio espírita como uma ciência conjugada à prática da hipnose. De acordo com as proposições da teoria magnética, descrita por Allan Kardec em *O livro dos espíritos* (1857), "todas as manifestações atribuídas aos Espíritos seriam apenas efeitos magnéticos". Os médiuns ficariam em um estado de "sonambulismo acordado", no qual as faculdades intelectuais adquiririam "um desenvolvimento anormal", e os círculos da percepção intuitiva se ampliariam para "além dos limites de nossa percepção ordinária".¹²

A despeito da adversidade declarada de Machado de Assis ao conjunto de teorias científicas que invadiu o Brasil na segunda metade do século XIX, a sátira levada a efeito pelo texto machadiano não parece focalizar necessariamente o Espiritismo como alvo da caricatura, mas especificamente a conduta charlatanista desses oportunistas que se valem das mais diversas técnicas de predições e artifícios mágicos com o fim de obter lucros a partir da manipulação das credulidades populares. A conotação satírica incide mais propriamente na excessiva publicidade com que o dr. Magnus ostenta as suas próprias *capacidades científicas*:

DR. MAGNUS: Nós sabemos todas as ciências, a cartomancia, a quiromancia, a nigromancia, a onomância, a ganância e a petulância. Eu sou o célebre dr. Magnus, isto é, o grande doutor, o doutor máximo, o doutor onividente, onisciente, onipresente e onipotente. Esta é a não menos célebre d. Flora de Villar, a sonâmbula lúcida, extralúcida, superlúcida e onilúcida.¹³

Desse excerto, cumpre salientar também o contraponto irônico que se insinua entre o conceito de *ciência* e as artes divinatórias que o charlatão afirma dominar. Essa desqualificação irônica evidencia-se também no exotismo inerente à origem da ciência praticada pelo dr. Magnus: trata-se de uma arte originária do Egito, berço da magia, do esoterismo e de grande parte das práticas místicas referidas pelo charlatão. Além disso, convém ressaltar a ironia que permeia a escolha lexical utilizada na descrição da forma de apropriação dessa ciência, que se adquire por meio de "compra" e não de "assimilação", conforme consta dos versos a seguir:

DR. MAGNUS: Ouvi-me! calai!

¹² KARDEC, *O livro dos espíritos*, p. 60.

¹³ *O Cruzeiro*, 26 mar. 1878, p. 1.

Ouvi-me! escutai!
(*com ar misterioso e confidencial*)
Esta ciência
Nasceu no Egito,
Onde eu, proscrito,
Numa audiência,
Junto a Suez,
Comprei-a à agência
De Radamés.¹⁴

A alusão ao Egito, ao canal de Suez e a Radamés remete à outra referência operística que mantém uma correlação mais significativa com o subtítulo do texto machadiano: trata-se da ópera *Aida*, composição de Giuseppe Verdi e libreto de Antonio Ghislanzoni, cuja estreia se deu na Casa da Ópera, no Cairo, capital do Egito, em 24 de dezembro de 1871. A obra fora encomendada pelo soberano egípcio Ismail Paxá, que propôs a Verdi a composição de um hino para os festejos nacionais da inauguração do canal de Suez.¹⁵

O episódio encenado na ópera de Verdi combina a narrativa de uma história de amor, emblemática das convenções do sentimentalismo romântico de inflexão trágica, com a representação de dilemas universais do ser humano. Em seus quatro atos, canta-se o drama do amor proibido entre o general egípcio Radamés e a princesa etíope Aida, que fora aprisionada e escravizada pelo exército do Faraó. Em face dos confrontos que prosseguem entre as duas nações inimigas, Aida sente-se dividida entre a sorte de seu pai Amonasro, rei da Etiópia, e a do general egípcio, já que o êxito de um implicaria a desgraça do outro. Radamés, por sua vez, que recebera a mão da princesa Amneris, filha do Faraó, como prêmio de suas conquistas na campanha contra a Etiópia, não consegue conciliar a devoção patriótica e o verdadeiro amor que sente pela escrava etíope. Decidindo-se pelo amor de Aida, Radamés traça um plano de fuga, mas é descoberto e condenado por traição à pátria. Como pena, o general recebe a punição de ser enterrado vivo

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ A ópera *Aida*, de Giuseppe Verdi, em sua formulação original, apresentava um caráter marcadamente épico, de grande aparato cênico, em estilo francês, com figurinos requintados, coros, balés e grandes cenários, dividida em quatro longos atos e oito cenas, cantados em italiano. A intensidade dramática das cenas e o exotismo da sua proposição temática e da sua estreia no Egito conferiram grandiosidade espetacular e popularidade ao trabalho de Verdi, que se converteu em uma obra universal e atemporal. Inclusive, a composição do segundo ato, *Gloria all'Egitto*, dado o seu arranjo colossal, foi adotada pelo soberano egípcio como hino do país e ainda hoje é entoada em celebrações grandiosas da nação.

no subsolo de um templo. Ao tomar conhecimento da sentença, Aida antecipa-se à execução e esconde-se na sepultura que receberá o general para morrer com ele.

No Brasil, a primeira representação de *Aida* aconteceria em outubro de 1876, no Teatro D. Pedro II, no Rio de Janeiro, sob o comando da Companhia Ferrari. Em texto publicado no próprio folhetim de *O Cruzeiro*, Machado de Assis, sob o pseudônimo de Eleazar, menciona a atuação do empresário Ferrari como "revelador da *Aida*".¹⁶ Da memória dessa representação, a qual o escritor certamente prestigiou, procedem elementos que interagem, em certa medida, com a trama de "A sonâmbula".

Entre a produção do compositor italiano e o texto de Machado de Assis, observa-se uma confluência de motivos que se entrecruzam de maneira intrincada e arbitrária. Embora não se identifique uma relação direta ou derivação necessariamente interdependente do texto machadiano para com a ópera de Verdi, a tessitura de "A sonâmbula" está sutilmente impregnada de elementos que se comunicam com a trama de *Aida*, a começar pelo fato de o texto machadiano se autorreferenciar como *ópera cômica*. Convém salientar, nesse sentido, que a seção "Fantasias", na qual Machado de Assis inscreve seu texto, referenciava a tradição da ópera cômica italiana inaugurada por Verdi por meio do pseudônimo utilizado pelo editor-chefe do jornal, que adotava a identidade fictícia de *Rigoletto*. Portanto, a filiação do texto machadiano a essa tradição deixa entrever, possivelmente, uma tentativa de se ajustar ao perfil editorial estabelecido pelo inaugurador da seção.

Outro aspecto que se comunica com a ópera de Verdi é a referência à cultura egípcia. Contudo, a relação que as duas produções artísticas mantêm com o universo egípcio é relativamente adversa. Em linhas gerais, *Aida* explora a grandeza épica da nação e de seus cidadãos, representada por suas conquistas históricas e pela nobreza dos sentimentos, que resistem aos mais terríveis martírios. "A sonâmbula", por sua vez, alude à natureza essencialmente mística da civilização egípcia, concebida como fonte de disseminação de práticas charlatanistas: adivinhações, curas, previsões, execuções mágicas, comunicações com espíritos etc. Dela provêm as artimanhas pseudocientíficas exercitadas pelo dr. Magnus, que teriam sido adquiridas junto a uma agência cujo nome alude a um dos protagonistas da

¹⁶ Cf. O caso Ferrari, *O Cruzeiro*, 21 maio 1878.

ópera de Verdi: "Esta ciência nasceu no Egito [...]. Comprei-a à agência de Radamés".

O ponto de maior intersecção das duas obras concentra-se mais propriamente na figura de Radamés, sobre a qual recai o peso da condenação pela tentativa de embuste e traição da nação. Portanto, ações heroicas, sentimentos nobres e atitudes condenáveis são elementos que se consubstanciam na trama de *Aida*, revelando a parcela de subversão imersa na produção operística de Verdi, encomendada para homenagear epicamente o povo egípcio. No texto machadiano, embuste e traição convertem-se em elementos-chave do episódio representado, evidenciando uma intensificação da dimensão crítica entrevista na ópera de Verdi. Para além da impostura dos magnetizadores charlatães, o episódio principal da trama está igualmente relacionado com um possível caso de traição a ser desvendado pelos dois videntes.

As cenas representadas em "A sonâmbula" concentram-se especialmente na consulta de Garcez, que, acompanhado de sua esposa Simplícia, recorre aos magnetizadores para desvendar a origem de um boné que aparecera no corredor de sua habitação. Dr. Magnus e d. Flora conseguem extrair do próprio casal as informações necessárias para forjar uma explicação verossímil para o enigmático aparecimento do boné. Essa artimanha é aplicada de maneira tão grosseira que se torna reveladora tanto da imperícia dos magnetizadores quanto da ingenuidade intelectual dos consultantes:

DR. MAGNUS: Vê-se que é um boné militar.

GARCEZ: Militar. Mas a quem pertence?

DR. MAGNUS: V. S. é militar?

GARCEZ: Não, senhor.

DR. MAGNUS: A primeira coisa que vejo, assim de relance, é que ele não pertence a V. S.

D. FLORA: (*pegando no boné*) Oh! Isto é patente; este boné não pertence a V. S.

GARCEZ: Acertaram (*à parte*). São dois poços de ciência (*alto*).¹⁷

Na sequência, Garcez e Simplícia discutem a respeito da identidade do militar que seria o dono do boné, e o marido deixa transparecer a sua desconfiança em relação à fidelidade da esposa. Dessa discussão, os

¹⁷ *O Cruzeiro*, 26 mar. 1878, p. 1.

magnetizadores extraem as informações necessárias para a próxima interrogativa de Garcez: "Diga-me: quem é o militar?". A tal questionamento, o dr. Magnus afirma que apenas o magnetismo poderia responder, e torna a enaltecer os méritos da ciência: "O magnetismo é a ciência magna, capaz de lutar com o naturalismo, o fetichismo, o radicalismo, o antagonismo, o feudalismo e o galicismo".

Com alguns passes sobre a cabeça de d. Flora, dr. Magnus simula induzi-la ao sonambulismo. Nesse estado, ela profere a resposta já esperada por Garcez, dizendo que o boné pertencia a um jovem militar "que estoura de paixão e quer fazer-se amar". Apesar de ser bastante genérica, essa insinuação é suficiente para que o marido formule por si mesmo as suas próprias conclusões: – "Basta, basta, já sei. Sei tudo; basta, basta" – e, voltando-se para a esposa, acusa-a de "pérfida" e ameaça matá-la. No entanto, dr. Magnus intervém com a possibilidade de expurgar o mal antevisto:

DR. MAGNUS: (*intervindo*)
Ora pois, a ciência inda conhece um meio
De conjurar o mal: o mal inda não veio
Posso aos fados trocar os horrendos papéis.
Custa pouco...
GARCEZ E SIMPLÍCIA: (*súpliques*) Ah, senhor!
DR. MAGNUS: Custa trinta mil réis.
GARCEZ E SIMPLÍCIA: Conjurai! Conjurai!¹⁸

Por fim, antes que o magnetizador pudesse alterar o curso do destino do casal, um rumor de vozes e espadas vindo de fora interrompe a consulta. Nesse instante, o tenente Lopes, acompanhado de um grupo de soldados, adentra a sala, afirma pertencer à agência de Radamés e anuncia a prisão dos dois charlatões. Ao sair, avista o boné nas mãos de Garcez e explica que o havia perdido enquanto vigiava "o famoso dr. Magnus e a célebre d. Flora". Emocionado, o marido restitui-lhe o boné e agradece ao tenente por ter-lhe restituído a felicidade. Desfeito o embuste e punidos os impostores, o texto encerra-se em tom moralizante, com um dito conceituoso do tenente – "a felicidade é o boné do espírito" – e com o coro geral de todos os atores

¹⁸ *Ibidem*.

(*menos os presos*), enaltecendo os feitos da polícia: "Piano, piano, piano,/ Com trabalho insano,/ Descobriu-se o arcano./ Piano, piano".¹⁹

Como se observa, embora a tessitura de "A sonâmbula" contenha elementos que se comunicam com a composição de *Aida*, a relação entre as duas produções é bastante arbitrária e pouco elucidativa para a compreensão dos efeitos de sentido visados pelo texto machadiano. A referência à cultura egípcia como fonte originária de artes mágicas e práticas charlatanistas pode constituir simplesmente um lugar-comum, amplamente aplicado na literatura greco-romana, que consistia na representação do Egito como berço, por excelência, da magia, do misticismo e da sabedoria espiritual.²⁰

Desse modo, pode-se considerar que a referência à cultura egípcia atua como signo do exotismo que circunda essas práticas ocultistas, assim como ocorre no conto "O segredo do Bonzo", em que excêntricas experimentações pseudocientíficas também são situadas na longínqua e exótica cidade asiática de Fuchéu, capital do reino de Bungo. Inclusive, a elaboração de "A sonâmbula" preanuncia proposições temáticas e procedimentos criativos que seriam desenvolvidos de maneira mais plena nesse conto de *Papéis avulsos* (1882), como é o caso da sátira à prática do charlatanismo. Em ambos os textos, a despeito das referências exóticas e da perspectiva fantástica, persiste uma dimensão alegórica com implicações nitidamente relacionadas com a cultura local, conforme explicita o narrador de "O segredo do Bonzo": "O bonzo do meu escrito chama-se Pomada, e pomadistas os seus sectários. *Pomada* e *pomadistas* são locuções familiares da nossa terra: é o nome local do charlatão e do charlatanismo".²¹

De maneira semelhante, o episódio representado em "A sonâmbula" constitui uma alegoria fantástica, em que a trama ficcional mantém uma estreita conexão com situações concretas disseminadas na vida cotidiana do período de publicação da narrativa. Basta uma simples consulta aos periódicos da época para verificar a expressiva quantidade de anúncios dedicados à publicidade de terapias e adivinhações alcançadas por meio do magnetismo e do sonambulismo, conforme consta da amostra reproduzida a seguir.

A leitura desses anúncios publicitários permite identificar o investimento machadiano na apropriação paródica ou imitação burlesca da linguagem dominante dessa forma discursiva. A adjetivação empolada e a

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ NIMIS, Egypt in Greco-Roman history and fiction, p. 34-67.

²¹ ASSIS, *Papéis avulsos*, p. 294.

ostentação de uma grandiosidade presunçosa constituem um lugar-comum de toda a publicidade dedicada a essas práticas. Assim, na dinâmica textual de "A sonâmbula", opera-se uma "transcontextualização" desse estilo grandiloquente, em que prevalecem, conforme as proposições teóricas de Linda Hutcheon,²² a *diferença*, a *inversão irônica* e a *distância crítica*.

**PROFESSOR MAGICO
SALVADOR BONNICI**

Magnetismo sem sonambulismo e cartomante, participa ao respeitavel publico que tem a melhor insigne somnambula, que pôde descobrir aquillo que desejar saber por meio do magnetismo sem somnambulismo; as consultas são das 9 da manhã ás 4 da tarde, á rua da Constituição n. 5, antiga dos Ciganos, proximo ao largo do Rocio. Dá lições das 7 ás 8 da noite, para magnetismo e magica branca, ingleza, franceza, hespanhola e africana; habilita-se a fazer algum divertimento em quaesquer sociedades, pelos preços mais favoraveis possiveis.

(A Nação, 7 ago. 1872, p. 4)

**PROFESSOR MAGICO
MR. SAVIOU, BOONEX**

Magnetismo sem somnambulismo e cartomante, etc., admiravel, surpreendente e divertido, vêr/para crer, executado por um systema até o presente desconhecido, por meio do qual se poderá chegar ao conhecimento da verdade infallivel; na rua Formosa n. 106: se o trabalho não fór perfeito, nada se pagará. Dá consultas das 8 horas da manhã até ás 4 da tarde. N. B.—E por meio d'este trabalho pôde descobrir tudo que desejar, como roubos e doenças, etc., etc.

(Gazeta de Notícias, 10 fev. 1878, p.6)



CONSULTORIO MAGNETICO

Consulta-se qualquer doença chronica, desde ás 9 horas da manhã ás 5 da tarde; garante-se a cura completa do sonambulismo, e de todas as doenças nervosas, paralysis, impotencia viril. Preço de cada consulta 5\$. Campo de Santa Anna n. 29, 2º andar.

(Gazeta de Notícias, 28 fev. 1876, p. 4)

**VÊR PARA CRÊR
A' CASA VERMELHA**

SAVIOUR BOONEX.— O professor magico, magnitizador e cartomante, etc, etc. Magnetismo sem sonambulismo, admiravel, surpreendente e divertido; vêr para crêr, á rua de S. José n. 49, sobrado.

(Gazeta de Notícias, 1 out. 1876, p. 3)

Approvada e condecorada pelas



principaes nações do mundo

**GRANDE ADIVINHA
DO UNIVERSO**

Acaba de chegar do sul a muito conhecida professora de varias sciencias

THEREZA MERALDI

Sonnambula, Magnetisadora

pelos estudos do Dr. Mesmer, fundador do magnetismo; a maior cartomante d'este seculo pelos estudos da astrologia, e como tal conhecida em todo o mundo. Adivinha todo o passado, presente e futuro com a legitima cartomancia, unica professora que a tem. Esta afamada professora tem a honra de offerecer as suas salas de consultas a todas as pessoas que a desejarem consultar. A professora falla varios idiomas; acha-se residindo á rua da Carioca n. 128, sobrado.

(Gazeta de Notícias, 17 mar. 1878, p. 4)

²²HUTCHEON, *Uma teoria da paródia*, p. 46.

A dimensão alegórica e o alcance paródico do texto machadiano não estão circunscritos apenas ao domínio linguístico da práxis publicitária dessas artes mágicas. A leitura do noticiário contemporâneo à sua publicação permite identificar a ocorrência de um evento, em específico, que fornece o substrato para a elaboração da trama ficcional de "A sonâmbula". Em 1878, os jornais cariocas divulgaram a abertura de um inquérito policial contra um casal de magnetizadores, João Miroli e Adelaide Clara Locatelli, pelas práticas de estelionato, falsidade ideológica e espoliação da população. Em publicação *a pedido*, divulgada em *O Cruzeiro* e reproduzida na *Gazeta de Notícias*, com data de 25 de abril de 1878, o próprio João Miroli esclarece que, no dia 19 de março – uma semana antes, portanto, da publicação de "A sonâmbula" –, fora "intimado por ordem de S. Ex. o Sr. chefe de polícia, para comparecer no dia 22 do dito mês a fim de [...] assinar termo de bem viver, por ser [sua] ocupação – magnetizador".²³ Contando com a defesa do "eloquente e muito capaz dr. Jansen Junior", Miroli afirma ter sido inocentado e faz questão de reproduzir os termos da sentença proferida a seu favor. A causa, todavia, não estava absolutamente vencida. Nos meses seguintes, a conduta do casal permaneceria sob investigação policial, conforme noticiado nas páginas de *O Cruzeiro* em 9 de junho de 1878:

Tendo o sr. dr. Felix da Costa, 3º. delegado de polícia, concluído o inquérito que abriu contra João Miroli e Adelaide Clara Locatelli, por crime de estelionato, remeteu os autos ao juiz do 7º. distrito criminal, com o relatório que abaixo publicamos:

"João Miroli aportou ao Rio de Janeiro vindo de Buenos Aires, onde diversas vezes foi multado e preso, porque, usando de nomes supostos e diversas profissões, procurava enganar o público, auferindo disso grandes lucros.

[...]

"Expulso daquela cidade, veio para esta corte, onde foi diretor de um curso de dança e depois, com Adelaide Clara Locatelli, sua companheira desde Buenos Aires, abriu um consultório, em que curava todas as moléstias e *adivinjava* outras coisas por meio do magnetismo, sendo Miroli o magnetizador e Locatelli a sonâmbula.

"À vista dos pomposos anúncios que faz Miroli, em que diz curar todas as moléstias por meio do magnetismo, atraiu grande quantidade de

²³ *O Cruzeiro*, 25 abr. 1878, p. 2.

incautos, dos quais era exigido pagamento prévio para resolver-se qualquer consulta.

"Nenhum dos consultantes obteve resultado, ficando apenas certos de que tanto Miroli como Adelaide eram dois especuladores, que enganavam o público, empregando artifícios para obterem dinheiro, fazendo persuadir a existência de um poder suposto ou a esperança de qualquer acidente.

[...]

"Pelo que dizem as testemunhas, Miroli não conhece o magnetismo animal e nem Locatelli é sonâmbula, pois afirmam que ela não cai em estado de sonambulismo e Miroli, com mímicas e por meio de campainhas e de uma máquina elétrica, procura causar-lhe sensações e apenas responde Adelaide a Miroli depois deste dar-lhe as respostas [...]."

A leitura deste inquérito faz gerar a convicção de que Miroli e Locatelli combinaram-se para enganar ao público, empregando um artifício fraudulento para obter a entregar o dinheiro de outrem e eles confessam que não têm outro meio do qual tirem a subsistência à vida.

Assim o caso presente está compreendido na hipótese do art. 21, § 3º. da lei de 20 de setembro de 1871, combinado com o art. 264, § 4º. do código criminal, e sendo crime inafiançável, requisito a prisão preventiva de Miroli e Locatelli, na forma do art. 27 do regulamento de 22 de novembro de 1871, porque existe prova nestes autos de que são os réus criminosos, como sejam a confissão dos réus e os depoimentos das testemunhas [...].

Tendo ouvido o dr. adjunto dos promotores, o juiz do 7º. distrito expediu ordem de prisão, que se efetuou ontem, sendo Miroli e Locatelli recolhidos à casa de detenção por ordem do sr. dr. chefe de polícia.²⁴

A despeito de sua longa extensão, a transcrição quase integral do inquérito policial contra os magnetizadores se justifica pela importância de se recuperar o contexto situacional que serviu de base para a recriação ficcional elaborada por Machado de Assis. Com a recuperação dessas informações circunstanciais, o leitor atual é provido de condições minimamente equânimes ao do público imediato do periódico, podendo apreciar de maneira mais acurada a intervenção artística do escritor em questões polêmicas da sua realidade histórica, bem como os processos de

²⁴ *O Cruzeiro*, 9 jun. 1878, p. 2.

apropriação criativa do conjunto de discursos, códigos e signos que formam a cultura de seu tempo.

As demais produções de Machado de Assis remetidas ao jornal *O Cruzeiro* atestam o interesse do escritor pelo destino desses dois charlatões. A atuação da polícia contra essas práticas ilusionistas é mencionada em duas crônicas da série "Notas semanais"; em ambos os textos, o cronista assume uma dicção decididamente irônica. Na primeira delas, publicada em 16 de junho de 1878, o cronista aborda especificamente a recente prisão de Miroli e Locatelli. Na crônica seguinte, publicada em 21 de julho de 1878, embora a referência seja bastante genérica, é evidente que a alusão se refere ao mesmo inquérito policial: "O sonambulismo tem sido aplicado à cura de moléstias, e ultimamente à busca das coisas perdidas e à predição do futuro, o que aliás a nossa polícia contestou de um modo formal e urbano. Faltava aplicá-lo à política dos Estados [...]".²⁵

Na crônica de 16 de junho, a ironia da enunciação se manifesta de maneira mais mordaz, considerando a detenção do "famoso casal" um "opróbrio" para a ciência. Em tom cínico e zombeteiro, o cronista demonstra a sua admiração pela desenvoltura com que os "melros" exercitavam os seus mais diversos ofícios:

Sucessivamente médico, domador de feras, volantim, mestre de dança, e ultimamente adivinho, não se pode dizer que seja homem vulgar; é um fura-vidas, que se atira à *strugh for life* [sic] com unhas e dentes, sobretudo com unhas. De unhas dadas com a dama Locatelli, fundou uma Delfos na Rua do Espírito Santo, e entrou a predizer as coisas futuras, a descobrir as coisas perdidas, e a farejar as coisas vedadas. O processo era o sonambulismo ou o espiritismo. Os crédulos, que já no tempo da Escritura eram a maioria do gênero humano, acudiram às lições de tão ilustre par, até que a polícia o convidou a ir meditar nos destinos de Galileu e outras vítimas da autoridade pública.²⁶

Como se observa, a comparação com Galileu atua de maneira deliberadamente controversa: em vez de autenticar a igualdade de condições com o célebre cientista e astrônomo italiano, condenado pela Inquisição por suas descobertas, explicita a risível dissimetria das ações executadas pelo casal. A simples lembrança da revolução científica operada pelas

²⁵ *O Cruzeiro*, 21 jul. 1878, p. 1.

²⁶ *O Cruzeiro*, 16 jun. 1878, p. 1.

investigações astronômicas de Galileu Galilei evidencia a dimensão irônica e derrisória dessa analogia despropositada com os artifícios exercitados pelos *ilustres videntes*.

No parágrafo seguinte, a depreciação irônica se completa com a proposição profética do cronista de um desfecho dantesco ao destino dos ilusionistas, segundo o qual os impostores que se dedicam à arte divinatória são punidos com a reversão do rosto e do pescoço para trás, fazendo com que as lágrimas escorram pelas nádegas:

O famoso casal ficou neste mundo de cara à banda, como há de ficar no outro, segundo a versão dantesca; lá aos adivinhos como Miroli, torcem o nariz para trás, e os olhos choram-lhes pelas costas:

..... *che'l pianto degli occhi*
*Le natiche bagnava per lo fesso.*²⁷

Interessa salientar também a preocupação inicial do cronista em desfazer a suposta apreensão da leitora com a possibilidade de que as figuras detidas pela polícia pertencessem ao universo da música clássica: "Descanse a leitora; não se trata de nenhum tenor nem soprano, subtraído às futuras delícias da *fashion*. Não se trata de dois canários; trata-se de dois melros". Essa prevenção do cronista, que vincula as práticas pseudocientíficas dos ilusionistas ao âmbito dos espetáculos artísticos, parece manter certa identidade com os propósitos criativos que determinaram a incorporação das convenções do gênero ópera à tessitura de "A sonâmbula".

Nesse sentido, conforme as proposições teóricas de Dominique Maingueneau,²⁸ importa analisar, "*mais do que a pertinência a um gênero, [...] a maneira como a obra gere suas relações com esse gênero*". Assim, ao evocar as convenções do gênero *ópera* como elemento participante da construção do sentido, o texto machadiano opera, por intermédio de sua forma artística, uma intensificação do efeito satírico que incide tematicamente sobre as práticas charlatanistas representadas. Ao se revestir de *ópera*, a forma artística espelha a própria conduta do dr. Magnus, que ostenta uma falsa *magnitude* em seu próprio nome e se intitula o "doutor máximo, o doutor onividente, onisciente, onipresente e onipotente", conquanto não passasse de um charlatão inescrupuloso. Portanto, toda a execução cientificista do

²⁷ *Ibidem*. "[...] vendo o pranto que os olhos lhes manava/ pelas nádegas correr-lhes à junção" (Tradução de GLEDSON; GRANJA. In: ASSIS, *Notas semanais*, p. 118, nota 19).

²⁸ MAINGUENEAU, *Pragmática para o discurso literário*, p. 141, grifo do autor.

magnetizador define-se igualmente como *performance* teatral, em que prevalece o domínio da ficção e do artifício, da solenidade espetaculosa e da ausência de uma verdadeira fundamentação científica. Portanto, ao se autorreferenciar como *ópera cômica*, a narrativa machadiana inscreve a sua *performance* na tradição burlesca desse gênero, invocando seu potencial satírico e humorístico como forma de moralização das práticas sociais.

A inscrição da literatura machadiana na tradição da sátira menipeia

Por meio da leitura da narrativa machadiana "A sonâmbula", verifica-se, assim, uma opção deliberada por procedimentos criativos investidos de irreverência crítica e, por vezes, de conotação satírica, que visam à formulação de efeitos humorísticos e à correção moral de vícios observados no meio social. Identifica-se, por conseguinte, a manutenção de uma linha de continuidade com as diretrizes do programa da série "Fantasias", traçadas por Rigoletto, que confluíam igualmente para a combinação entre humor, irreverência e moralização dos costumes.

Convém salientar também a *performance* híbrida assumida pelas formas literárias experimentadas pelo autor nesses primeiros folhetins publicados em *O Cruzeiro*. Convenções de gêneros artísticos diferenciados são apropriadas e combinadas com o fim de explorar as suas potencialidades discursivas em favor da construção dos efeitos criativos visados pelos textos. Insinua-se, assim, uma predisposição à renúncia do equilíbrio previsto pelos gêneros puros da tradição clássica e a busca deliberada por uma forma artística compósita, marcada pela liberdade com que transita, apropria e funde elementos pertencentes a gêneros distintos.

Essa liberdade criativa, associada à desconstrução paródica ou imitação burlesca de discursos e práticas socioculturais, mantém uma expressiva identificação com procedimentos criativos peculiares da tradição luciânica, reverenciada por Rigoletto no programa da série "Fantasias". O investimento satírico levado a efeito em "A sonâmbula" inscreve-se na linha do riso depreciativo da obra *Alexandre, o falso profeta*, de Luciano de Samósata.²⁹ Nesse texto escrito sob a forma de carta aberta, dirigida a seu amigo Celso, Luciano identifica-se como o próprio narrador da história, participando, inclusive, como personagem de alguns episódios narrados.

²⁹ LUCIANO, *Alexandre, o falso profeta*, vol. I.

Utilizando-se de uma linguagem virulenta, Luciano assume, a contragosto, a tarefa de escrever "a biografia do impostor Alexandre de Abonotico, com todas as suas artimanhas, o seu descaramento e as suas prestidigitações".³⁰ Embora não apresentasse "qualquer defeito" quanto ao aspecto físico e superasse "largamente qualquer outra pessoa em inteligência, sagacidade e astúcia", Alexandre fazia "o pior uso dessas qualidades". Em síntese,

uma mistura muito diversificada de uma alma composta de mentira, fraudes, perjúrios e malícia, sem escrúpulos, insolente, audaciosa, diligente na execução dos seus planos, persuasiva, geradora da confiança dos outros, imitadora hipócrita da virtude e dando a aparência completamente oposta aos seus verdadeiros propósitos. [...] A tudo isto acrescia um ar de grandeza e um espírito que não se ocupava de coisas mesquinhas, mas que, pelo contrário, estava constantemente aplicado a assuntos transcendentais.³¹

Além disso, Alexandre "costumava prostituir-se descaradamente e ter relações, a troco de dinheiro". Dentre seus amantes, constava um charlatão que se gabava de conhecer "artes mágicas e fórmulas miraculosas" e atuava como uma "espécie de médico público", manipulando drogas salutares e nocivas. Acompanhando seu trabalho como "assistente, ajudante e acólito", Alexandre tornou-se herdeiro e sucessor das doutrinas do charlatão. Posteriormente, fez parceria com "certo bizantino" e passou a percorrer a região da Paflagônia "ludibriando as pessoas, fazendo passes de magia e 'tosquiando parvos' (como eles próprios, na gíria dos magos, se referem ao vulgo)".³²

De facto, estes dois patifes, extremamente audaciosos e dispostos a juntarem-se para o crime, facilmente compreenderam que a vida dos homens é dominada por estes dois tiranos, a esperança e o medo, e que aquele que fosse capaz de utilizar convenientemente cada um destes sentimentos enriqueceria rapidamente. Na verdade, verificaram que, para ambos os tipos de pessoas – os que temem e os que esperam –, a previsão [dos acontecimentos] era uma coisa absolutamente essencial e

³⁰ *Idem*, p. 313.

³¹ *Idem*, p. 314-5.

³² *Idem*, p. 316.

altamente desejada, e que fora deste modo que, há muito, não só Delfos, mas também Delos, Claros e os Brânquides tinham enriquecido.³³

Na região de Abonotico, terra natal de Alexandre, onde acreditavam que encontrariam com facilidade "pessoas brancas, néscias e crédulas", os dois charlatões fundam um santuário e um oráculo, e promovem diversos ataques de loucura sagrada, truques, metamorfoses simuladas, profecias e curas miraculosas. Assim como a insinuação genérica de d. Flora, em "A sonâmbula", sobre a identidade do militar que perdera o boné, Alexandre proferia oráculos com muita perspicácia, "combinando probabilidade e imaginação, respondendo às perguntas de uns de forma obscura e ambígua, e às de outros de forma absolutamente ininteligível".

Manifestando a sua aversão às práticas ilusionistas de Alexandre, Luciano narra as suas próprias investidas na tentativa de desmascará-lo, empreendendo armadilhas que o levassem a proferir falsos oráculos. Ao se encontrarem pessoalmente, a rivalidade é explicitada por Luciano que, ao invés de cumprimentá-lo beijando-lhe a mão, aplica-lhe uma "valente mordidela, que por pouco não lhe arrancou a mão".³⁴ Simulando abnegação, o *falso profeta* suportou corajosamente o golpe, acalmou as pessoas presentes e prometeu converter Luciano em uma pessoa mais cordata. Como demonstração de amizade e cortesia, ofereceu um navio e remadores para a viagem de partida de Luciano. No entanto, toda essa cordialidade encobria a intenção de atentar contra a vida de seu rival, o que não obteve êxito graças à compaixão dos remadores.

Como Alexandre estava amparado pela proteção do imperador romano Rutiliano, o qual era adepto de suas práticas místicas, Luciano não pôde mover um processo contra ele, mas julgou-se satisfeito em seu desejo de vingança ao ver desmentido o oráculo que o profeta vaticinou sobre sua própria existência, afirmando que estava "destinado a viver cento e cinquenta anos e que, em seguida, morreria atingido por um raio". Contrariando a sua profecia, Alexandre "morreu de morte miserável quando ainda não tinha completado setenta anos, como filho que era de Podalírio, com uma perna completamente apodrecida até à virilha e fervilhando de vermes".³⁵

³³ *Idem*, p. 316-7.

³⁴ *Idem*, p. 339.

³⁵ *Idem*, p. 341.

Como se observa, os desfechos de "A sonâmbula" e *Alexandre, o falso profeta* confluem para uma idêntica solução satírica e moralizante quanto ao destino desses impostores. Por meio da prisão ou da morte, o corretivo é aplicado com o intuito de conscientizar a massa ignorante a respeito do embuste que circunda essas artes místicas. Assim como o coro final da *ópera* machadiana enaltece os feitos da polícia, a carta de Luciano é finalizada com a afirmação da utilidade do escrito: "estou convicto de que os leitores encontrarão algo de útil neste meu escrito, que, por um lado, desmascara imposturices, e, por outro, consolida as convicções das pessoas de bom senso".³⁶

Referências

- ASSIS, Machado de. *Papéis avulsos*. Rio de Janeiro: Tipografia e litografia a vapor. Encadernação e livraria Lombaerts & C., 1882.
- . *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 2008, 4 vols.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 3. ed. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- . *Estética da criação verbal*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- FACIOLI, Valentim. *Um defunto estrambótico: análise e interpretação das Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Nankin Editorial, 2002.
- GLEDSON, John; GRANJA, Lúcia. Introdução. In: ASSIS, Machado de. *Notas semanais*. Organização, introdução e notas de John Gledson e Lúcia Granja. Campinas-SP: Ed. Unicamp, 2008.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.
- LUCIANO. Alexandre, o falso profeta. In: ———. *Luciano*. Tradução do grego, introdução e notas de Custódio Magueijo. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012, 2 vols. [e-books].
- MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmática para o discurso literário*. Tradução de Marina Appenzeller; revisão da tradução por Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MASSA, Jean-Michel. *Dispersos de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura & INL, 1965.
- MERQUIOR, José Guilherme. Gênero e estilo nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa em quatro volumes*. São Paulo: Aguilar, 2008, v. 1, p. 139-146.

³⁶ *Idem*, p. 342.

NIMIS, Stephen. Egypt in Greco-Roman History and Fiction. *ALIF: Journal of Comparative Poetics*, American University in Cairo, n. 24, p. 34-67, 2004.

ROSSO, Mauro. Humor à carioca. *Germina: Revista de Literatura & Arte*. Rio de Janeiro, mar. 2009. Disponível em: http://www.germinaliteratura.com.br/2009/lettera_brasilis4_mar09.htm. Acesso em: 10 jul. 2014.

SÁ REGO, Enylton de. *O calundu e a panaceia: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

TEIXEIRA, Ivan. *Apresentação de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

_____. Pássaro sem asas ou morte de todos os deuses. Uma leitura de *Papéis avulsos*. In: ASSIS, Machado de. *Papéis avulsos*. Edição e introdução de Ivan Teixeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *O altar e o trono: dinâmica do poder em O alienista*. São Paulo: Ateliê Editorial; Ed. Unicamp, 2010.

Periódicos

A Nação. Rio de Janeiro, 1872.

Gazeta de Notícias. Rio de Janeiro, 1877-1883.

O Cruzeiro. Rio de Janeiro, 1878-1883.

JAISON LUÍS CRESTANI é mestre e doutor em Letras pela Unesp (Universidade Estadual Paulista) e pós-doutor pelo Centro de Jornalismo e Editoração da ECA-USP. É autor dos livros *Machado de Assis no Jornal das Famílias* (São Paulo: Edusp/Nankin, 2009) e *Machado de Assis e o processo de criação literária* (São Paulo: Edusp/Nankin, 2014), e de diversos artigos e capítulos de livros sobre a obra de Machado de Assis, tais como "A Bastilha de Itaguaí: a estruturação do humor em 'O alienista', de Machado de Assis". In: CHAVES, Vania Pinheiro. *Literatura brasileira sem fronteiras*. Lisboa: CLEPUL, 2011, p. 122-137. E-mail: jaisoncrestani@hotmail.com.

Recebido: 04.11.2014

Aprovado: 15.03.2015