



## Delírios e deleites: leitura dos diálogos de Machado de Assis com John Milton em *Memórias póstumas de Brás Cubas*<sup>1</sup>

### *Deliriums and Delights: The Reading of the Dialogues of Machado de Assis with John Milton in Posthumous Memoirs of Bras Cubas*

Miriam Piedade Mansur Andrade

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/Brasil

thaysemadella@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-8261-7914>

**Resumo:** Os textos de Machado de Assis e principalmente seus romances estabelecem muitos diálogos com diferentes escritores e tradições. Entretanto, a forma que Machado de Assis escolheu para se referir ao poeta inglês do século XVII, John Milton, no seu romance, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, merece uma atenção cuidadosa. Nesse romance, o autor brasileiro também se refere a Milton, mas não de maneira direta ou nomeada; ao contrário, as alusões a Milton são indiretas, criando uma composição textual com o poeta inglês e o convidando, de maneira ausente, a também fazer parte da narrativa. Machado de Assis, na elaboração dos delírios e deleites de Brás Cubas, reflete sobre seu ato de composição e estabelece diálogos também com o poeta inglês, como uma tentativa de proliferar sentidos da obra de Milton, mais especificamente *Paradise Lost*, no contexto literário brasileiro. Esses diálogos serão analisados com base na ideia de dialogismo de Mikhail Bakhtin (1973, p. 39) que é constitutivo da intertextualidade e desvia o foco das noções de autoria, causalidade e finalidade, e o “texto passa a ser visto como uma absorção de e uma resposta a um outro texto”. Assim, é pertinente dizer que Machado de Assis absorve elementos de composição do universo miltoniano e responde a eles nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, revivendo, em sua criação literária, suas experiências como leitor desse poeta inglês.

**Palavras-chave:** Machado de Assis; Brás Cubas; dialogue; Milton.

**Abstract:** The texts of Machado de Assis and mainly his novels established many dialogues with different writers and traditions. However, the way Machado de Assis chose to refer to the English poet of the seventeenth century, John Milton, on his *Posthumous Memoirs of Brás Cubas*, demands a careful observation. In this novel, the Brazilian writer refers to Milton but not in a direct manner; on the contrary, the allusions to Milton are indirect,

---

<sup>1</sup> Este texto é um desdobramento da tese intitulada *Machado de Assis e John Milton: Diálogos Pertinentes* (cf; ANDRADE, 2013).

creating a textual composition within the English poet and inviting him, in an absent way, to be also part of the narrative. It seems that Machado de Assis, in the elaboration of Brás Cubas's deliriums and delights, reflects upon his act of composition and establishes a textual dialogue with the English poet, as an attempt to proliferate the meanings of Milton's oeuvre, more specifically *Paradise Lost*, in the Brazilian literary context. These dialogues will be analyzed based on Mikhail Bakhtin's studies on the idea of dialogism, which is a constituent of the concept of intertextuality and deviates the focus on the notions of authorship, causality and finality, with writing working "as a reading of the anterior literary corpus and the text as an absorption of and reply to another text" (1973, p.39). Thus, it is possible to say that Machado de Assis absorbs some elements of composition from Milton's creative universe and answers him on his *Posthumous Memoirs of Brás Cubas*, reviving them in his literary creation and in his experiences as a reader of the English poet.

**Keywords:** Machado de Assis; Brás Cubas; dialogue; Milton.

Eu devo, talvez, deixar algo escrito  
para os tempos vindouros, que eles não  
devem, desejavalemente, deixar morrer.

*John Milton.*<sup>2</sup>

Refletir sobre o corpo de estudos machadianos sob a ótica das relações intertextuais e dialógicas requer uma visita inicial a um segmento da crítica amplamente explorado desde o séc. XIX: os trabalhos relacionados às redes de influência na obra do autor brasileiro. Nesse segmento, a influência da tradição inglesa foi e ainda é uma das principais correntes de estudo nas análises dos textos do Bruxo do Cosme Velho. Artur Barreiros (1856-1885), fundador dos jornais *A Gazetinha* e *Pena e Lápis*, foi um dos primeiros críticos de Machado de Assis e apresentou um exame minucioso sobre *Memórias Póstumas de Brás Cubas* acerca da presença inglesa nesse romance, ainda quando ele estava sendo publicado em capítulos seriados. No artigo publicado na *Revista Brasileira* em 10 de junho de 1880, ele diz:

É opinião minha (e hoje creio que é da crítica) que este extraordinário romance, inspirado diretamente nos humoristas ingleses, dissecando cruamente a alma humana com uma observação maravilhosa, não se limitando a julgar parcialmente esse microcosmo chamado homem, mas abrangendo numa síntese poderosa todos os grandes impulsos

<sup>2</sup> I might perhaps leave something so written to after-times, as they shall not willingly let it die". (MILTON, 1991, p. 169, tradução nossa).

que nos levantam acima de nós mesmos e todas as pequeninas paixões que nos conservam acorrentados à baixa animalidade; é opinião minha, repito, que este extraordinário romance de Brás Cubas não tem correspondente nas literaturas de ambos os países de língua portuguesa e traz impressa a garra potente e delicadíssima do Mestre (*apud* Machado, 2003, p. 135).

Barreiros refere-se aos ingleses como fonte de inspiração para a composição do romance e reforça sua opinião distanciando a produção de Machado de Assis de qualquer correspondente direto da tradição dos países de língua portuguesa.

O escritor Sílvio Romero, em *História da literatura brasileira* (1888), seguindo a linha das primeiras recepções de Machado de Assis, abre a lista de nomes da literatura inglesa e enfatiza a presença de estrangeirices na obra machadiana. Em seu levantamento, Romero sugere a literatura inglesa como fonte principal do humor, tal qual mencionou Barreiros, e inova apresentando-a, também, como fonte do pessimismo machadiano. Romero menciona nomes como os de Charles Dickens, Thomas Carlyle, Jonathan Swift, Lawrence Sterne, Thomas Hood, Henry Fielding, Percy Shelley e Lord Byron entre os representantes ingleses, além de outros, de nacionalidades diferentes.

Eugênio Gomes, em seu livro *Influências Inglesas em Machado de Assis* (1939), continua o caminho aberto por Sílvio Romero acerca das influências inglesas na obra desse autor brasileiro. Segundo Gomes (1976, p. 13), “Machado de Assis absorveu largamente a literatura inglesa. Pode afirmar-se que frequentou, com mais ou menos assiduidade, Shakespeare, Swift, Fielding, Sterne, Smollet, Charles Lamb, Shelley, Thackeray e Dickens”. Alguns nomes já figuravam na lista de Romero, ao passo que outros foram acrescentados.

Afrânio Coutinho, em *A filosofia de Machado de Assis* (1940), tentou mapear os traços das reminiscências de leitura desse autor, não só no campo da filosofia, mas também nos da teologia e da literatura. Segundo Coutinho (1940), Machado de Assis encontrou em Pascal, Montaigne e Schopenhauer as bases filosóficas de sua escrita. Na teologia, a obra que mais influenciou esse escritor foi o *Eclesiastes*. O tema da influência na obra de Machado de Assis é abordado, novamente, por Afrânio Coutinho, em *Machado de Assis na Literatura Brasileira* (1966). Após mapear a lista de textos religiosos e filosóficos que serviram de inspiração para a filosofia machadiana, Coutinho elabora um esquema das influências inglesas na

obra desse autor. Nas influências de concepção, técnica literária e estilo, “(...) Shakespeare, (...) Lamb, Fielding”; nas influências de humor, “(...) os ingleses, Swift, Sterne, Dickens, Thackeray”; dentre os “livros prediletos: (...) *Hamlet*” (COUTINHO, 1966, p. 66). A lista, embora seja mais detalhada e segmentada por concepção, técnica literária e estilo, acaba por ser semelhante à de Sílvio Romero, do final do século XIX, já mencionada. Isso denota que essas listas somente retomam as relações diretas que o próprio Machado de Assis nomeou e citou ao longo de sua produção.

Nos estudos de literatura e em outras artes, muito já se discutiu sobre o termo influência, mas seu emprego e a abordagem de seu conceito ainda provocam hesitação. Desde o século XIX, associou-se o termo influência à noção de um produto proveniente de fontes determinadas; analisá-lo implicava, pois, comparação e/ou contraste com tais fontes, com a elaboração de listas e catálogos de referência. A tentativa de procurar explicações ou interpretações para uma obra a partir de experiências artístico-literárias anteriores imprimiu ao termo influência uma conotação negativa. Nos estudos literários, especificamente, a ideia de influência passa por fenômenos culturais e análises críticas que vão desde a sua noção primeira – como cópia e inspiração de textos-fonte para validação de outros textos – até o conceito de influência como uma forma de passagem, na qual uma estrutura é refletida na outra. Quando realizado de forma apropriada, o estudo da influência não reporta à mera ideia de sequência causal que guia a produção ou recepção de um texto, mas coloca o texto em um contexto literário distinto do qual ele foi produzido e essa operação o enriquece e possibilita a realização de diferentes reescritas/releituras.

Uma estratégia alternativa para o estudo de textos literários e que serve de resposta diferenciada aos métodos historicamente orientados foi apresentado no conceito de intertextualidade. Esse conceito foi introduzido no campo da crítica literária por Julia Kristeva, na década de 1960, e compreende as relações estruturais entre dois ou mais textos. Para Kristeva, em *Introdução à semântica* (1974, p. 64), qualquer texto é construído como um “mosaico de citações”. Sob essa perspectiva, a proposta da intertextualidade coexiste com a influência. Entretanto, a intertextualidade se baseia na noção relacional, promovendo uma leitura mais dinâmica de textos com relação aos aspectos de tempo e espaço, ao passo que a influência tradicional focaliza a relação de obras com base no conflito e tensão criados entre a fonte e seus derivativos. Dessa forma, a ideia da intertextualidade não promove e nem defende uma noção hierarquizante na rede de significantes.

A intertextualidade opera como uma forma de descentramento de um texto preso no seu tempo e no seu espaço, desloca o enquadramento de uma obra dentro de um foco único e abre a possibilidade de discussão entre textos em diversas perspectivas. No caso específico dos estudos da obra de Machado de Assis, a partir da segunda metade do século XX, a crítica deixa gradualmente a prática de listagem de autores estrangeiros que marcaram a obra machadiana, e dá lugar à análise mais pontual da relação entre as obras. Jean-Michel Massa, em *La Bibliothèque de Machado de Assis* (1961, p. 25), percebe a necessidade de entender mais sobre as relações que Machado de Assis tinha com outros textos e dedicou um estudo rigoroso ao acervo particular da biblioteca desse autor. Massa tinha o objetivo de fazer um levantamento das obras pertencentes ao próprio Machado de Assis e, partir do qual, o escritor brasileiro pudesse “nos revelar, ainda que sem querer, uma parte de sua biografia intelectual”. Segundo Massa (1961, p. 25), esse inventário passa a ser “uma referência útil para qualquer pesquisa sobre as influências estrangeiras na obra de Machado de Assis”, pois revela as preferências literárias e intelectuais desse autor. Dentre as 718 obras pesquisadas por Massa, constam dois poemas de John Milton em inglês, *Paradise Lost* e *Paradise Regained*, publicados em 1850, em único volume, e a tradução de *Paradise Lost* em português, em dois tomos – edição traduzida por Antônio José de Lima Leitão e publicada em 1902. A partir desse levantamento de Massa – feito em 1961 e republicado em 2001, em edição organizada por José Luís Jobim –, o estudo da relação entre os textos machadianos e miltonianos ganha relevância, já que as obras de Milton, entre as inventariadas, revelam mais um ponto da biografia intelectual do escritor brasileiro.

Uma primeira análise intertextual entre John Milton e Machado de Assis, publicada na Revista *O Eixo e a Roda* de 2008, por Luiz Sá e Miriam Mansur, e intitulada “Influência em ‘destinerrance’: Machado de Assis leitor de John Milton”, inicia o estudo das relações textuais entre esses dois autores. Esse texto apresenta ocorrências textuais nas quais a herança de Milton nos romances machadianos pode ser percebida como:

conjunto de textos supostamente fatais, ligados a um fado, concatenados por sorte e para um fim com desígnio incompleto; aquilo que se herda (criticamente), o que se transmite em termos de hereditariedade (poética); do texto que vagueia, erra, percorre vias ao acaso e de forma incerta” (SÁ; MANSUR, 2008, p. 16).

Nesse estudo da influência pelo viés da *destinerrance* de Jacques Derrida, percebe-se que a obra de Milton vive na obra de Machado de Assis

e que o diálogo<sup>3</sup> entre esses dois autores é sugerido como um trânsito de mão dupla.<sup>4</sup> Indiretamente, Machado de Assis dialoga também com Milton e mantém o fazer poético do autor inglês nas vias do destino, errância e herança em sentidos que coexistem na obra machadiana.

A edição organizada da biblioteca de Machado de Assis, na qual os textos de John Milton figuram, se complementa no trabalho de Sá e Mansur e no livro de Ruth Silviano Brandão e José Marcos Resende Oliveira, *Machado de Assis leitor: uma viagem à roda de livros* (2011). Esse livro apresenta um apanhado da roda de livros que circulou no universo de composição machadiano e, em seu apêndice intitulado, “A biblioteca no livro: referências de leituras de Machado de Assis nos romances”, pela primeira vez aparece o nome do poeta inglês John Milton, referenciado diretamente no romance *A mão e a luva* (p. 209). Brandão e Oliveira investigaram detalhadamente todos os romances machadianos e levantaram citações que, notadamente, foram além das meras listagens que apontavam as relações com outros textos. Esses autores reafirmam o que a maioria dos críticos da obra machadiana propõe: “Machado de Assis nunca foi um leitor ingênuo, um leitor submisso às verdades eurocêntricas, um repetidor deslumbrado de estilos e escolas, mas antes um pensador da cultura, um escritor-crítico” (BRANDÃO; OLIVEIRA, 2011, p. 160). O leitor e o escritor-crítico Machado de Assis se fundem em um só criador, que não se submete a estilos e nem se apresenta como aquele que entra em atividade mimética em suas composições; ao contrário, ele recria, reinventa, reelabora e revive o outro em si.

Nas reescritas de Machado de Assis, muitos nomes da roda de leitura desse escritor são reconhecidos, outros já amplamente trabalhados, mas alguns ainda precisam ser mais estudados, e é esse espaço constelar, sempre aberto da literatura, que permanece e permite a continuidade de análises de mais um nome que a escrita machadiana guarda obliquamente na memória de um outro escritor inglês – John Milton. Nesse sentido, o objetivo deste texto é o de traçar os diálogos que o leitor, Brás Cubas, estabelece com

---

<sup>3</sup> Uma análise mais ampla desses diálogos pode ser acessada em: ANDRADE, Miriam Piedade Mansur. *Machado de Assis e John Milton: diálogos pertinentes*. 169 f. 2013. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2013.

<sup>4</sup> Veja-se sobre esse assunto em MIRANDA, Wander Melo; SOUZA, Eneida Maria de. Perspectivas da literatura comparada no Brasil. In: CARVALHAL, Tânia Franco (Org.) *Literatura comparada no mundo: questões de método*. Porto Alegre, L&PM, 1997, p. 39-52.

Milton. A noção de diálogo será lida nas bases do dialogismo de Mikhail Bakhtin, desdobradas e constituintes no conceito de intertextualidade. No estudo das relações intertextuais de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, publicado em 1881, percebe-se a presença de diversos textos, a maioria deles nomeada pelo próprio Machado de Assis. Apesar de uma nomeação ou uma referência direta não aparecer com relação a Milton e ao poema épico, *Paradise Lost*, diálogos entre essa obra e o romance machadiano podem ser percebidos em quase toda a narrativa. Os textos desses escritores se interagem em vários aspectos, como elementos de composição, delírios, deleites, desvios e digressões em manobras irônicas, e até a identificação entre fatos biográficos desses autores, o que permite entrever Milton e seus textos na narrativa do romance machadiano, enquanto ausência.

Nos estudos sobre o conceito de intertextualidade, Kristeva teve como ponto de partida as ideias de Mikhail Bakhtin (1895-1975) sobre a noção de dialogismo. Segundo o formalista russo (2002, p. 118), essa noção está implicada em “toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja”. O diálogo, o ato de fala, seja escrito ou oral, implica negar, confirmar, antecipar, criticar ou responder às intervenções anteriores. Iniciar qualquer forma de enunciação pressupõe, portanto, implícita ou explicitamente, interagir com outras enunciações, ativar relações com outros textos. No desenvolvimento das ideias propostas por Bakhtin, Kristeva enriquece a conceituação da intertextualidade. O caráter relacional da intertextualidade é o que garante uma interação entre textos sem que haja posições hierarquizantes diferenciadas, mas sim, relações de diálogo. O dialogismo constitutivo da intertextualidade, portanto, desvia o foco das noções de autoria, causalidade e finalidade, e o texto passa a ser visto como uma absorção de e uma resposta a um outro texto (BAKHTIN, 1973, p. 39). Ainda que as referências a Milton pareçam estabelecer paralelos analíticos, o que se demonstra nelas é que Machado de Assis prolifera a significação de passagens do poema épico com muita mobilidade, colocando em revista essas passagens de forma criativa e inovadora. A ação do narrador Brás Cubas, leitor de Milton, é ativa e o texto miltoniano se mostra como mais um destino no texto machadiano. Assim, como proposto por Bakhtin, o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* absorve *de* e responde *ao* poema épico inglês.

Já no capítulo primeiro de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, uma estratégia de rompimento com a linearidade narrativa desloca esse romance do padrão definido de sua época e o equipara a textos que também rompem com esse padrão. Dentre a tradição clássica inclui-se *Paradise Lost*, que se inicia *in medias res*, e essa técnica se anuncia no argumento quando

se lê que “O poema se move no meio das coisas” (MILTON, *Paradise Lost*, I.Tradução nossa).<sup>5</sup> O romance machadiano inova para a sua época e apresenta um recurso que se compara a essa técnica, que é declarado na passagem a seguir:

Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço; a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo (ASSIS, 1986, v.1, p. 513).<sup>6</sup>

As duas considerações usadas pelo próprio Brás Cubas merecem uma atenção especial: a primeira pelo apelo irônico; e a segunda, pela sugestão que, com esse escrito, seu trabalho ficaria mais galante e novo. Brás Cubas se apresenta como narrador, que narra postumamente. A ironia implicada no uso de um “defunto autor” como elemento da narrativa propõe o estabelecimento de uma ideia de desvio a qual renuncia ao modelo prefixado unificante da teoria literária. Nessa quebra de padrões, as noções de tempo e espaço também são problematizadas, pois, embora o romance não siga a técnica *in medias res*, sua narração em digressão implica um vaivém desordenado na narrativa. Ainda sob o ponto de vista irônico do recurso machadiano, o anúncio dessa novidade surpreende e, ao mesmo tempo, confunde o leitor. Milton, em seu poema épico, também propõe, ironicamente, uma novidade: “justificar os meios de Deus para com os homens” (MILTON, *Paradise Lost*, I. 26, tradução nossa).<sup>7</sup> O uso de recurso irônico perturbador nas primeiras linhas de um texto é uma estratégia recíproca nessas obras e causa efeitos que envolvem o leitor de formas diferenciadas.

A passagem inicial do poema épico tem, nos recursos poéticos utilizados pelo narrador, uma tentativa de envolver o leitor profundamente, ao refletir sobre a trajetória humana, da Queda à Redenção, finalizada com uma justificativa, como em uma oração:

<sup>4</sup> “the Poem hastens into the middle of things” ((I, p.5).

<sup>6</sup> As citações às obras de Machado de Assis serão extraídas do volume I [Romances], da Coleção Obra Completa, organizada por Afrânio Coutinho e publicada pela Editora Nova Aguilar: ASSIS, M. Obra completa. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986. 3 volumes. Ao referenciá-la, apresenta-se entre parênteses, o número da(s) página(s).

<sup>7</sup> “justify the ways of God to men”



Da primeira desobediência do Homem e da fruta  
 Daquela árvore proibida cujo sabor mortal  
 Trouxe morte para o mundo e todo o nosso sofrimento,  
 Com a perda do Éden, até que o maior dos Homens  
 Nos restaurou e novamente ganhamos a condição da felicidade,  
 Cante, Musa Celestial, que no alto secreto  
 De Oreb ou de Sinai inspirou  
 Aquele pastor que primeiro ensinou a semente escolhida.  
 [...] Eu então  
 Invoco a vossa [da musa] ajuda para meu canto aventuroso,  
 Que o vôo mediano não pretende se estender  
 Acima do monte Aoniano, enquanto apresento  
 Coisas ainda não feitas em prosa e verso.  
 [...]: O que em mim é escuro,  
 Ilumina, o que é fraco, eleve e suporte,  
 Que, para a grandeza desse argumento,  
 Eu consiga demonstrar a existência da Providência Eterna,  
 E justificar os meios de Deus para com os homens  
 (MILTON, *Paradise Lost*, I. 1-26, tradução nossa)<sup>8</sup>.

De acordo com Anne Ferry, em seu livro *Milton's epic voice: the narrator in Paradise Lost* (1983, p. 8), nós, leitores, somos direcionados a ler essas linhas seriamente. Essas linhas de intenção prendem a nossa atenção e declaram a seriedade do tema do poema, pois insistem que se trata de um assunto importante para toda a humanidade – a resposta de uma pergunta ou a prova de uma proposição. Segundo Ferry, tais linhas devem ser consideradas recursos poéticos que, trabalhados organicamente com outros recursos linguísticos do poema, colaboram para expressar a mensagem total do poema épico. Sob essa perspectiva, a ironia jaz no uso de expedientes humanos para expressar a ação divina, ou seja, Deus tem os seus meios para com os homens justificados ou explicados pela linguagem humana.

<sup>8</sup> “Of man’s first disobedience and the fruit / Of that forbidden tree whose mortal taste / Brought death into the world and all our woe, / With loss of Eden, till one greater Man / Restore us and regain the blissful seat, / Sing, Heavenly Muse, that on the secret top / Of Oreb and of Sinai didst inspire / That shepherd who first taught the chosen seed / [...]. I thence / Invoke thy aid to my adventurous song, / That with no middle flight intends to soar / Above the Aonian mount, while it pursues / Things unattempted yet in prose or rhyme. / [...]: what in me is dark / Illumine, what is low raise and support, / That, to the height of this great argument, / I may assert Eternal Providence, / And justify the ways of God to men”.

O rompimento com a linearidade da narrativa e o uso de uma ironia que desvia e desestabiliza padrões de significação, herdada por Milton da tradição clássica, encontram um ponto de diálogo também no romance brasileiro. Segundo Marta de Senna, em *O olhar oblíquo do bruxo* (1998), *Memórias póstumas de Brás Cubas* se insere na linhagem de romances que elevam a técnica narrativa ao nível primaz, para retratar a realidade:

O romance vem empreendendo uma espécie de crítica ontológica de si mesmo, crítica esta que se processa não como uma exposição discursiva, mas através da manipulação técnica da própria forma que visa a representar a realidade. Os romancistas de tal linhagem são aqueles que empenhadamente se lançaram a experiências formais cuja finalidade é chamar a atenção do leitor para a ficção enquanto um produto consciente articulado e não um invólucro transparente de conteúdos reais (SENNNA, 1998, p. 25).

Dessa forma, Machado de Assis emprega a técnica de problematizar a realidade sob o ponto de vista de um defunto que relata a vida. Ainda conforme Senna, Machado de Assis, através do “recurso à autoconsciência narrativa se integra numa visão crítica e iluminadora do jogo dialético entre ficção e realidade” (SENNNA, 1998, p. 25). Milton e Machado de Assis chamam a atenção de seus leitores para a importância da consciência crítica do ser humano, e, assim, apesar do distanciamento espaço-temporal que os separa, eles podem ser considerados como autores que comungam de uma mesma tradição poética, pelas experiências formais em que se lançam, e pela ironia de suas proposições. Traços de elementos de composição do texto miltoniano se apresentam na obra machadiana, como aquilo que se herda e se transmite por vias ao acaso e de forma incerta. Machado de Assis se constitui, também, como um herdeiro do legado do poema épico inglês, pois trabalha com algo que não é novo, mas ainda assim, recria e produz um escrito mais galante e novo.

O romance machadiano tem, no seu início, os últimos momentos antes da morte de Brás Cubas. Um desses momentos é o delírio que acometeu o personagem. O delírio é narrado no capítulo com o mesmo título, em que o diálogo com o texto do poeta inglês é patente, no relato intrigante das dúvidas que cercam o ser humano, na complexa relação do eu com a vida e com a morte. A tragédia humana está presente no drama da vida psíquica do protagonista. O delírio de Brás Cubas amplia o drama dos conflitos

do personagem consigo mesmo e com o mundo. Esses elementos, bem como as passagens descritas no romance, são escolhas do autor brasileiro a partir de um repertório literário, que inclui *Paradise Lost*. Essas escolhas funcionam como papel de fundo e colaboram para estabelecer uma relação de diálogo entre essas obras. O delírio machadiano absorve passagens da visão dos séculos de Adão e funciona como uma reelaboração das mesmas, sob o ponto de vista do ser/autor caído, na própria descrição da perspectiva do “defunto autor”.

Para Augusto Meyer, em seu livro *Machado de Assis* (1952), no capítulo sobre o delírio de Brás Cubas

Machado certamente misturou as águas, para matar a sede de originalidade, e foi além da encomenda, como sempre, pois introduziu a variante de um desfile dos séculos contra a correnteza do tempo, como quem desenrola um novelo de linha (MEYER, 1952, p. 123).

Embora Meyer não faça menção a Milton, a visão dos séculos que seguem contra o tempo é uma passagem do poema épico inglês e está articulada no delírio do protagonista machadiano. No delírio de Brás Cubas, há uma releitura dos livros XI e XII de *Paradise Lost*, em que o arcanjo Miguel reporta a Adão aspectos desde o mito da Criação até a contexto histórico da Inglaterra do século XVII. Na visão de Adão, o desfile dos séculos pode ser lido como uma longa viagem por dentro e em torno do homem. O texto machadiano interage com o miltoniano e aborda questões filosóficas e religiosas de várias épocas, as quais ressaltam detalhes das misérias e das virtudes humanas.

Em *Paradise Lost*, Adão e Eva, depois da Queda, suplicam por suas vidas, com medo da punição divina: a morte. Suas súplicas são ouvidas pelo Filho, que intercede ao Pai pelo casal, e a punição da morte é substituída pela expulsão do casal do Paraíso. O arcanjo Miguel reporta ao casal a decisão divina, e tal notícia é recebida com muito lamento e tristeza. Adão e Eva sofrem de desespero ante o desconhecido, pois, fora do Paraíso, ambos viveriam suas misérias e angústias, distantes da face do Pai. Esses sentimentos se relacionam com os do capítulo “O delírio”, da obra de Machado de Assis. Brás Cubas imerge no temor pelo desconhecido e em submeter-se aos assombros da morte. O trecho sobre o delírio pré-mortuário de Brás Cubas entra em diálogo com a passagem dos séculos do poema inglês e permite o acesso a um sentido diferente, por meio de uma análise espaço-temporal distinta dos significantes.

Antes da visão dos séculos apresentada a Brás Cubas e a Adão, esses personagens são expostos a aflições físicas e morais, que marcam as possíveis origens da inquietude do Ser. No romance machadiano, Brás Cubas é arrebatado por um hipopótamo e é levado para além do Éden, onde ele sofre com o frio, com a condução violenta no lombo do animal, com o silêncio do local, tal qual ao do sepulcro, e com a incompreensão do seu olhar humano diante de tanta dúvida e angústia, no enfrentamento do desconhecido. Em *Paradise Lost*, a inquietude de Adão é demonstrada no momento em que ele é punido com a expulsão do Paraíso: “Adão, com as notícias, / Teve o coração paralisado, [tão] perturbado e aflito ficou / Que todos os seus sentidos se suspenderam” (MILTON, *Paradise Lost*, XI. 263-265, tradução nossa).<sup>9</sup> A passagem de Adão entra em diálogo textual com o ritual de Brás Cubas, que sofre com a surpresa dos acontecimentos e com o porvir de suas inquietudes. Adão perde momentaneamente os sentidos e depois recobra a razão, ao passo que Brás Cubas enterra as unhas nas mãos para certificar-se da sua existência. Para Adão e Brás Cubas, o restabelecimento da razão abre caminho para a visão dos séculos. Machado de Assis perspicazmente negocia com a cadeia de sentidos dessa passagem do poema inglês e constrói a sua escrita.

Das relações entre esses textos até aqui apontadas, a visão dos séculos é a cena que promove o diálogo mais pertinente entre essas duas obras. Brás Cubas é colocado frente à Natureza, que se apresenta como “tua mãe e tua inimiga” (ASSIS, 1986, v.1, p. 521) . A Natureza já adianta a Brás Cubas que está ali para receber de volta o que havia emprestado a ele – a vida –, e o chama para o confronto maior de suas inquietudes:

- eu não sou somente a vida; sou também a morte, e tu estás prestes a devolver-me o que te emprestei (...). Porque já não preciso mais de ti (...). A onça mata o novilho porque o raciocínio da onça é que ela deve viver, e se o novilho é tenro tanto melhor: eis o estatuto universal. Sobe e olha. Isto dizendo, arrebatou-me ao alto de uma montanha. Inclinei os olhos a uma das vertentes e contemplei, durante um tempo largo, ao longe, através de um nevoeiro, uma coisa única. Imagina tu, leitor, uma redução dos séculos, e um desfilar de todos eles, as raças todas, todas as paixões, o tumulto dos impérios, a guerra dos apetites e os ódios, a destruição recíproca dos seres e das coisas. (ASSIS, 1986, v.1, p. 522)

<sup>9</sup> “for Adam, at the news / Heart-struck, with chilling gripe of sorrow stood, / That all his senses bound”.

Nessa citação, Brás Cubas contempla uma redução dos séculos através de nevoeiro. A miragem das origens pode ser associada a uma tentativa machadiana de trazer a lume o mito da perda do Paraíso Edênico como causa da fragmentação do Ser e a sua desarmonia interior, o que resultou no grande mistério religioso da existência. A desarmonia interior é vista no desfile dos séculos, na expressão dos apetites e dos ódios humanos que culminam na destruição recíproca dos seres e das coisas.

Em *Paradise Lost*, mais especificamente nos livros XI e XII, Milton aborda essa fragmentação humana, por meio do personagem Adão, que é levado ao alto de um monte, para “visões de Deus” (MILTON, *Paradise Lost*, XI. 377, tradução nossa).<sup>10</sup> Do alto do monte, o arcanjo Miguel prepara Adão para a visão e “Miguel removeu a névoa dos olhos de Adão” (MILTON, *Paradise Lost*, XI, 411-412, tradução nossa).<sup>11</sup> Mais adiante,

Adão, agora abra os olhos, e primeiro veja  
Os efeitos do teu crime original que trouxe  
Ruínas, aos seus descendentes que nunca buliram  
A árvore proibida, nem partilharam a traição da serpente,  
Nenhum partilhou do seu delito, mas nasceu dele  
A corrupção que traz os mais violentos atos  
(MILTON, *Paradise Lost*, XI. 423-428, tradução nossa).<sup>12</sup>

Adão, após o ritual de limpeza de seus olhos, vê os futuros efeitos da sua escolha sobre a sua descendência. Brás Cubas, com seus olhos embaçados pelo nevoeiro que o envolvia, lança seu olhar em sentido inverso ao de Adão. Os termos usados e as situações descritas nessas passagens estabelecem um diálogo silencioso entre o delirante Brás Cubas e o aflito Adão miltoniano. A noção de um diálogo silencioso se dá pela presença de Milton nessa obra machadiana, sentida de forma ausente.

Brás Cubas relata, ainda, em seu delírio:

<sup>10</sup> “the visions of God”.

<sup>11</sup> “Michael from Adam’s eyes the film remov’d”.

<sup>12</sup> “Adam, now open thine eyes, and first behold / The effects which thy original crime hath wrought / In some to spring from thee, who never touched / The expected tree, nor with the Snake conspired, / Nor sinned thy sin, yet from that sin derive / Corruption to bring forth more violent deeds”.

Os séculos desfilavam num turbilhão, e, não obstante, porque os olhos do delírio são outros, eu via tudo o que passava diante de mim – flagelos e delícias, – desde essa cousa que se chama glória até essa outra que se chama miséria, e via o amor multiplicando a miséria, e via a miséria agravando a debilidade. Aí vinham a cobiça que devora, a cólera que inflama, a inveja que baba, e a enxada e a pena, úmidas de suor, e a ambição, a fome, a vaidade, a melancolia, a riqueza, o amor, e todos agitavam o homem, como um chocalho, até destruí-lo, como um farrapo. Eram as formas várias de um mal, que ora mordida a víscera, ora mordida o pensamento, e passeava eternamente as suas vestes de arlequim, em derredor da espécie humana (ASSIS, 1986, v.1, p. 523).

No vaivém entre flagelos e deleites, Brás Cubas sugere, em seus termos, reflexões sobre as misérias humanas, advindas das várias formas de um mal, originado no Éden.

Comparando com as misérias divisadas por Brás Cubas, veja-se a visão dos séculos em *Paradise Lost*:

Morte você viu  
 Nessa primeira forma no homem; mas muitas formas  
 Da Morte, e muitos são os caminhos que levam  
 À sua caverna sombria, todo sofrimento, ainda para sentir  
 Mais terrível a entrada do que o dentro.  
 Alguns, como você viu, de batida violenta devem morrer,  
 Pelo fogo, dilúvio, fome; por muito descontrole  
 Nas carnes e nas bebidas, tudo que a Terra pode trazer  
 Desastres de doenças, nas quais a tripulação monstruosa  
 Deve aparecer diante de ti, que aí você conhecerá  
 Qual a miséria que a falta de abstinência de Eva  
 Trará para os homens  
 (MILTON, *Paradise Lost*, XI. 466-476, tradução nossa).<sup>13</sup>

Nas visões de Adão, a gula no Éden é o traço principal do legado de corrupção para a espécie humana. Os flagelos atingem a carne, onde doenças matam e arrancam a vida do Ser.

<sup>13</sup> “Death thou hast seen / In this first shape on Man; but many shapes / Of Death, and many are the ways that lead / To his grim cave, all dismal, yet to sense / More terrible at the entrance than within. / Some, as thou saw’st, by violent stroke shall die, / By fire, flood, famine; by intemperance more / In meats and drinks, which on the Earth shall bring / Diseases dire, of which a monstrous crew / Before thee shall appear, that thou may’st know / What misery the inabstinence of Eve / Shall bring on men”.

A intemperança também promove a aflição moral exposta a Adão em outra visão. Nesse segundo relato, Adão experimenta momentos de delícias, pois a visão é confortável aos seus sentidos. A beleza da cena acaba por ostentar um momento temporário de gozo, por ocasião da realização de cerimônias conjugais em tendas de uma cidade. Entretanto, os olhos de Adão são novamente abertos por Miguel, que relata o risco da primeira imagem interpretada:

Não julgue o que é melhor  
 Pelo prazer, embora com a Natureza parece se equivaler,  
 Criado, como você é, para fins nobres,  
 Divino e puro, com a conformidade divina.  
 Essas tendas que você viu que parecem tão belas são as tendas  
 Da depravação, ali onde habita a raça daquele  
 Que esfaqueou seu irmão  
 (MILTON, *Paradise Lost*, I. 603-609, tradução nossa).<sup>14</sup>

Nessas cenas do poema épico, as delícias experimentadas pelos olhos de Adão denotam a superficialidade das virtudes que, no turbilhão do atravessar do tempo, revelam-se, em suas essências, como vícios humanos, que lhe trazem sofrimento e lamento.

Dor, angústia, lamento afligem ambos, Brás Cubas e Adão, e tais sentimentos são mais fortemente expressados ao final da visão dos séculos. Brás Cubas narra assim o temor de sua visão:

Ao contemplar tanta calamidade, não pude reter um grito de angústia, que Natureza ou Pandora escutou sem protestar nem rir; (...) Quando Jó amaldiçoava o dia em que fora concebido, é porque lhe davam ganas de ver cá de cima o espetáculo. Vamos lá, Pandora, abre o ventre, e digere-me; a cousa é divertida, mas digere-me.  
 A resposta foi compelir-me fortemente a olhar para baixo, e a ver os séculos que continuavam a passar, velozes e turbulentos, as gerações que se superpunham às gerações, umas tristes, como os Hebreus no cativeiro, outras alegres, como os devassos de Cômodo, e todas elas pontuais na sepultura (ASSIS, 1986, v. 1, p. 523).

<sup>14</sup> “Judge not what is best / By pleasure, though to Nature seeming meet, / Created, as thou art, to nobler end, / Holy and pure, conformity divine. / Those tents thou saw’st so pleasant were the tents / Of wickedness, wherein shall dwell his race / Who slew his brother;”

Brás Cubas, mesmo sendo acometido por visões de tanto sofrimento e pena, parece entender a sua limitação em relação à força da Natureza, ou Pandora. Apesar do pessimismo de Machado de Assis ser uma constante em seus textos, vemos em suas palavras um certo deleite com a vida, seguido de um conformismo com relação ao limite dessa própria vida. A visão dos séculos sugere que os seres humanos carregam a maldade em seus atos e pensamentos, fazendo com que a vida seja um palco de sofrimento, corrupção e, na maioria das vezes, dor. A visão do Bem e do Mal nos flagelos humanos, as experiências vividas, a ciência de momentos de felicidade e momentos de desprazer seriam, portanto, uma herança deixada para que os seres humanos possam refletir e agir com discernimento em cada ocasião. A cena miltoniana – a passagem dos séculos – vagueava no universo textual machadiano e se fixou no delírio de Brás Cubas.

Esse momento de aparente pessimismo, presente no capítulo “O delírio”, pode ser visto como reflexo não só da visão filosófica e teológica do autor nesse texto, como também reminiscências de sua leitura do poema de Milton. Adão sofre em delírio com o que vê e exclama, num momento de tremenda angústia, o seu pessimismo inquietante:

Oh humanidade miserável, a que queda  
Reservada, para que estado cruel de decadência!  
Melhor terminar aqui sem nascer. Por que a vida é concedida  
Para depois ser tirada à força de nós?  
Ou melhor, por que  
Imposta em nós?  
(MILTON, *Paradise Lost*, XI. 500-504, tradução nossa)<sup>15</sup>

O grito angustiado de Brás Cubas contém o desabafo delirante de Adão. O arcanjo Miguel, após expor Adão àquelas visões, diz a ele que o conhecimento das obras de Deus traz consolo para o estabelecimento de outro Paraíso: o paraíso interior, o qual conjuga o entendimento do Ser dentro de suas limitações físicas.

A passagem dos séculos vista pelos protagonistas em delírio intersecciona essas duas obras, e, para a conclusão da análise desse diálogo intertextual, a definição do termo delírio é útil. Delírio, do latim *delirare*, tem, em sua origem, o sentido de *um sair dos trilhos*. Seu sentido etimológico,

<sup>15</sup> “O miserable Mankind, to what fall / Degraded, to what wretched state reserved! / Better end here unborn. Why is life given / To be thus wrested from us? Rather why / Obtruded on us thus?”



portanto, contempla um desvio. Nas obras aqui analisadas, aspectos como o próprio delírio, delito e deleite são vividos por ambos protagonistas. Machado de Assis se movimenta pelo texto alheio, *Paradise Lost*, e promove uma releitura desse poema em seu romance. No delírio de Brás Cubas, “na obra misteriosa, que entretinha com a necessidade da vida e a melancolia do desamparo” (ASSIS, 1986, v.1, p. 524), o jogo de significação machadiano se relaciona com o de Milton. Machado de Assis escolhe seus diálogos e precursores, que podem ser entendidos como a revitalização de modelos. Assim, a passagem dos séculos miltoniana é revivida no delírio machadiano.

Nos capítulos seguintes, Machado de Assis demonstra a sua familiaridade com os clássicos de Shakespeare. As personagens do dramaturgo inglês – Hamlet, Othello, Lady Macbeth – aparecem com muita frequência nesse romance, em citações e referências diretas, bem como nos duelos de existência, de ciúmes e de ambição vividos por esses personagens. Entretanto, apesar dessa intertextualidade explícita propiciar uma leitura da obra machadiana como sobrecarregada da herança de Shakespeare, Milton aparece sutilmente em várias partes do romance e comprova a sua presença enquanto ausência.

Segundo Ruth Silviano Brandão e José Oliveira (2011, p. 55), Brás Cubas “a partir da leitura de obras alheias, e de reminiscências, cria a sua obra”. Nesse ponto, identificam-se autor e personagem, como se, nesse romance, Machado de Assis exercesse, em grau mais elevado, o seu papel de leitor. No caso específico de Brás Cubas, Brandão e Oliveira (2011, p. 55) dizem que “o que se herda não faz parte de algo assegurado geneticamente, esta conquista deverá ser tomada de outras formas, como a incorporação, a apropriação”. Sob essa perspectiva, em muitos momentos da narrativa, outros rastros do texto de Milton são revelados, como manobras de incorporação e/ou apropriação desses elementos para a composição do romance brasileiro. Desse modo, Machado de Assis não escapa dos rastros miltonianos, e assim decide se apropriar deles, os incorpora, ao mesmo tempo que os reconstrói em sua criação.

Na descrição do protagonista desse romance, percebe-se a incorporação de signos que sugerem os do Satã miltoniano. Brás Cubas, desde moleque, já merecera ser chamado de “menino diabo” (ASSIS, 1986, v.1, p. 526). Ao se aproximar da morte, ele “sentia um prazer satânico” (ASSIS, 1986, v.1, p. 519) de mofar no mundo. Essas duas passagens

marcam os extremos da vida de Brás Cubas, que se encontram num ponto comum: a tendência satânica do protagonista, confirmada num momento de aparente crise. Ele vivia a dúvida de apaixonar-se ou não por Eugênia, uma moça bonita, mas coxa. A deficiência de Eugênia afetava os interesses de Brás Cubas e esse dilema lhe causava um turbilhão de sentimentos. Seu “cérebro foi um tablado em que se deram peças de todo gênero, o drama sacro, o austero, o piegas, a comédia louçã, a desgrenhada farsa, os autos, as bufonarias, um *pandemonium*, alma sensível, uma barafunda de coisas e pessoas” (ASSIS, 1986, v.1, p. 555). Nessa crise de uma alma sensível, o narrador invoca vários tipos de gêneros literários e compara a situação do protagonista a “um *pandemonium*” - termo cunhado por Milton em *Paradise Lost*, para descrever a assembleia de todos os demônios que, no inferno, discutiam sobre a futura empreitada contra a criação de Deus. Brás Cubas tentava, nessa cena, decidir-se quanto a sua intenção para com Eugênia, criatura bonita, mas coxa. Todos os demônios do preconceito fervilhavam em sua mente e o inclinavam à rejeição de Eugênia. O pandemônio ilustra o momento em que o protagonista tem em seu cérebro um turbilhão de ideias más, e sugere, de forma tangencial, a apropriação de significantes miltonianos dominando aspectos como os da dúvida e do preconceito.

Dois capítulos possibilitam uma comparação entre o personagem Brás Cubas e a própria biografia do autor inglês. O início dessa comparação ocorre no capítulo XLVII, intitulado “O Recluso”, depois é interrompida pela própria trama do romance e é restabelecida no capítulo CXXXV, chamado “Oblivion”. No capítulo “O Recluso”, Brás Cubas descreve a sua rotina, afastado das atividades corriqueiras da sua época. Brás Cubas “escrevia política e fazia literatura. Mandava artigos e versos para as folhas públicas, e” chegou “a alcançar certa reputação de polemista e poeta” (ASSIS, 1986, v.1, p. 564). Nas obras que retratam a biografia do escritor inglês,<sup>16</sup> Milton é descrito como tendo o mesmo tipo de conduta que o de Brás Cubas. Milton esteve recluso por algum tempo, também escrevia sobre política e literatura e, acima de tudo, tinha a reputação de polemista e poeta. Coincidência ou não, o Brás Cubas machadiano ativa uma relação que traz à memória os legados pessoal e profissional do autor inglês.

No capítulo “Oblivion”, notam-se mais traços comuns entre o protagonista do romance e Milton. *Oblivio* é um termo em latim que significa

---

<sup>16</sup> Vejam-se as biografias de John Milton em: LEWALSKI, 2001; PARKER, 1996.

o esquecimento. Nesse capítulo, há um detalhe marcante da narrativa: a menção a um inglês, que dizia que “coisa é não achar já quem se lembre de meus pais, e de que modo me há de encarar o próprio ESQUECIMENTO” (ASSIS, 1986, v.1, p. 625). Um inglês vivendo o esquecimento pode ser relacionado à própria biografia de John Milton. Esse poeta ficou em reclusão quando julgaram-no responsável, de alguma forma, pela execução do rei inglês, Charles I, devido a seus tratados de cunho político, “The Tenure of Kings and Magistrates” e “Iconoclastes”. Esses tratados discutiam o poder do monarca sobre o homem livre e detentor de sua própria consciência e liberdade, e o poder do homem livre de escolher não ter um rei corrupto. Milton foi beneficiado, no reinado de Charles II, ao serem perdoadas as pessoas envolvidas na morte do rei; absolvição que foi chamada “Act of Oblivion” (ato do esquecimento).

A citação de um inglês pelo personagem de Brás Cubas em um capítulo intitulado *oblivion* é, no mínimo, intrigante. Já o esquecimento em si poderia ser lido como uma ironia do próprio Machado de Assis, ao percorrer as vias biográficas de Milton, resgatando do esquecimento o autor inglês através do capítulo sob o título do ato. Para um leitor da obra de John Milton, a palavra *oblivion* é automaticamente assimilada ao poeta e, na leitura do romance brasileiro, é fatal uma lembrança acerca da vida e obra de Milton. Contudo, no capítulo seguinte, Machado de Assis se contradiz e assume que o esquecimento não tem muito sentido: “mas, ou muito me engano, ou acabo de escrever um capítulo inútil” (ASSIS, 1986, v.1, p. 626). Embora o esquecimento pareça sem sentido, algumas linhas, ainda do capítulo “Oblivion”, trazem a lembrança “morta ou expirante”, que não deve buscar “no olhar de hoje a mesma saudação do olhar de ontem, quando eram outros os que encetavam a marcha da vida, de alma alegre e pé veloz. *Tempora mutantur*” (ASSIS, 1986, v.1, p. 626). E, assim, os tempos mudam, mas não negam a herança recebida.

Outras possibilidades de diálogo entre o romance e a presença biográfica de Milton são os fatos de Brás Cubas apontar, em alguns capítulos, seu conhecimento da história do estadista inglês Oliver Cromwell. Saliente-se que Milton foi secretário de Cromwell e contribuiu muito com seus textos para a gestão desse estadista. Brás Cubas, conhecedor de Cromwell, tem, certamente, familiaridade com a história de Milton, e as referências ao próprio Cromwell, nos capítulos IV, LXXII e CXL, se mostram como pontos desses episódios no aparato de composição machadiano. A primeira referência a Cromwell aparece no capítulo IV, intitulado “A ideia fixa”. Ao referir-se ao emplasto, Brás Cubas relata que,

se alguma vez me lembro de Cromwell, é só pela ideia de que Sua Alteza, com a mesma mão que trancara o parlamento, teria imposto aos ingleses o emplasto Brás Cubas. Não se riam dessa vitória comum da farmácia e do puritanismo. Quem não sabe que ao pé de cada bandeira grande, pública, ostensiva, há muitas vezes várias outras bandeiras modestamente particulares, que se hasteiam e flutuam à sombra daquela, e não poucas vezes lhe sobrevivem? (ASSIS, 1986, v.1, p. 516-517).

A ironia machadiana reina nessa passagem e, para um leitor de Milton, o diálogo se estabelece quase que diretamente. A comparação do ato de imposição de Cromwell na liderança do parlamento inglês é feita com o emplasto fadado ao fracasso de Brás Cubas, momento pelo qual o leitor é convidado a uma digressão. Ambas as possibilidades lidam com vitórias de glórias pessoais, bem distantes da realização do bem comum. Mas, se lidas sobre a movimentação de bandeiras particulares, que pairam na sombra de deleites maiores, uma causa pública, por exemplo, pode ser aludida. Note-se que uma ideia obscurecida nas sombras de Cromwell pode apresentar seus reflexos, lembrando que Milton defendia a tentativa do melhor para o coletivo e apoiou Cromwell no ato de deposição e morte do rei inglês, Charles I. Como mencionado anteriormente neste texto, Milton deu suporte a Cromwell, pois defendia a expressão da consciência e da liberdade de cada cidadão, estimulando a retirada do poder de um rei corrupto. Em outras palavras, a causa de Milton está enviesada nessa passagem, nas reminiscências da memória de Brás Cubas, condenando o emplasto como uma ideia fixa, de caráter individual e egoísta e aludindo a uma possível causa maior, afinal de contas, como uma frase do próprio capítulo: “Deus te livre, leitor, de uma ideia fixa” (ASSIS, 1986, v.1, p.516), principalmente, a que está ligada ao desejo de um em detrimento do(s) outro(s).

No capítulo LV, ocorre outro momento de digressão. Pelo seu título, “O velho diálogo de Adão e Eva”, o leitor é estimulado à identificação quase automática com a passagem da Bíblia. Nesse capítulo, as fantasias de Brás Cubas com a sua amada e amante, Virgília, culminam, porém, a referência não é bíblica, pois no Gênesis não há um diálogo entre Adão e Eva acerca do momento de intimidade entre eles. Além disso, esse capítulo apresenta Brás Cubas e Virgília encenando um ato repleto de reticências, em que palavras não são ditas; somente elipses aparecem no diálogo, ilustrando uma cena que envolve a intimidade do casal. As últimas palavras do capítulo anterior confirmam esse momento íntimo: “Nós a rolarmos na cama, talvez com frio, necessitados de repouso, e os dous vadios ali postos, a repetirem o velho

diálogo de Adão e Eva” (ASSIS, 1986, v.1, p. 569-570). Machado de Assis articula o sentido dessa passagem e reelabora um momento íntimo do casal edênico, ponto que pairava nas suas reminiscências de leitura do poema inglês. O diálogo entre Adão e Eva, sugerindo a intimidade desse casal, é uma cena de extremo erotismo, do livro IX, de *Paradise Lost*. O diálogo do casal de Milton, o erotismo do momento, a descoberta das sensações do corpo servem para mostrar o deleite textual do momento vivido por Brás Cubas com o do casal edênico, e esse movimento é ainda mais evidente pelo uso das reticências, que traduzem uma sutileza poética tanto machadiana como miltoniana.

Por fim, o capítulo “O senão do livro” traz uma reflexão acerca do estilo da narração do romance e finaliza com a menção a uma queda. É sabido que *Paradise Lost* é uma recriação em proporção enciclopédica do mito da Queda do homem, e é razoável conjecturar uma relação intertextual entre a(s) queda(s) mencionada(s) por Brás Cubas e a do poema épico inglês. Nesse capítulo, há uma explanação sobre a composição de uma obra – fato importante para a presente análise:

Começo a arrepender-me deste livro. Não que ele me canse; eu não tenho que fazer; e, realmente, expedir alguns magros capítulos para esse mundo sempre é tarefa que distrai um pouco da eternidade. Mas o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica; vício grave, e aliás ínfimo, porque o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direta e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem... E caem! – Folhas misérrimas do meu cipreste, heis de cair, como quaisquer outras belas e vistosas; e, seu eu tivesse olhos, dar-vos-ia uma lágrima de saudade. Esta é a grande vantagem da morte, que, se não deixa boca para rir, também não deixa olhos para chorar... Heis de cair (ASSIS, 1986, v.1, p. 583).

O narrador pondera sobre o ato da escrita e como o estilo contribui para a revelação da obra. Existe uma crítica direta nessa passagem ao romance da época, aquele que descreve a sequência linear de eventos, o que Brás Cubas chama de “narração direta e nutrida, o estilo regular”. Para chegar à ideia de queda, o narrador relata o seu estilo que guina, perfaz vários movimentos e cai. A metáfora da queda é comparada às folhas de uma árvore que caem. Enfim, o estilo não é direto e convida à divagação do pensamento até o seu extremo, a queda. O ato de “cair” representa o movimento da obra que sai do plano estático e promove um vaivém de

significação. A própria ideia da queda sugere uma ação em andamento e traz para a obra a importância da mobilidade. No universo intertextual machadiano, as quedas se interagem e, em seu movimento de significação, há mais uma relação entre textos.

A ironia recorrente em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, como a apontada por Ronaldo de Mello e Souza em seu ensaio, “Introdução à poética da ironia” (2000, p. 45), mostra que essa obra é “regida pelo princípio da ironia” e convida a uma digressão contínua durante sua leitura. Esse recurso narrativo é também utilizado por Milton para a composição de seu poema épico. No livro III, nota-se a voz de Milton e seu referente biográfico, como demonstram vários estudos críticos já publicados a respeito:<sup>17</sup>

Ave, Luz sagrada, filha da divindade Primeira!  
 Ou do raio eterno  
 Devo te considerar sem culpa? Uma vez que Deus é luz,  
 E nunca, mas em luz distante  
 Vive na eternidade, vive então em ti,  
 Brilho que flui da essência do brilho ainda não criada!  
 (...) A ti eu visito novamente agora com uma asa corajosa  
 (...) Ensinada pela Musa Celeste para se arriscar na queda  
 Caíndo no escuro e para o alto reascender,  
 Embora difícil e raro – a ti eu seguramente revisito  
 E sinto a tua lâmpada soberana, mas tu  
 Não revisites esses olhos, que vagueiam em vão,  
 A procura do teu raio penetrante, que não encontra a luz do amanhecer  
 Tão espessa uma gota serena apagou os olhos,  
 (...) Então, alimentado de pensamentos que movem voluntariamente  
 Números harmoniosos, como o pássaro que acorda,  
 Canta no escuro e se esconde na sombra  
 De suas notas noturnas. Então com as estações do ano  
 Retorna, mas não retorna para mim o  
 Dia, nem a doce aproximação da noite ou da manhã,  
 (...) Tanto assim, Luz Celestial,  
 Ilumina o meu interior e a minha mente por meio de todos os seus  
 poderes  
 Irradia aqui, os olhos cerrados; toda a névoa deles  
 Purga e dispersa, para que eu consiga ver e dizer

<sup>17</sup> Confirmam-se, por exemplo, os já mencionados trabalhos: LEWALSKI, 2001; PARKER, 1996.

Coisas invisíveis à visão humana<sup>18</sup>

(MILTON, *Paradise Lost*, III. 1-55, tradução nossa).

Nessa passagem, Milton relata o seu sofrimento, por causa da cegueira, e evoca a musa e a Luz Celestial para ajudá-lo na composição de sua obra. Assim, seu método de composição se diferencia de uma mera narração de eventos e se envolve em um movimento de significação que vai do olhar exterior para o interior, como em uma queda. Milton chega a fazer uma referência ao mito de Orfeu e como a sua aventura à profundidade escura pode ser comparada ao seu momento de visão. Não somente esse movimento de queda pode ser considerado como legado do poema inglês na rede intertextual machadiana, mas nota-se, também, o jogo de termos que indicam ações de transposição exercidas pela preferência de Machado de Assis. Milton espera que, da eternidade, a Luz Celestial o inspire e ilumine seus olhos apagados, para que ele veja e diga coisas invisíveis ao olho mortal. Brás Cubas, sem olhos para chorar, expede capítulos para este mundo, para se distrair da eternidade.

Na leitura dos diálogos entre Machado de Assis e John Milton interagem aspectos de composição textual, principalmente no fato de ambas as obras primarem pela apresentação de novidade: Brás Cubas anuncia que o seu estilo nesse livro é como os ébrios, diferente do modelo de sua época; Milton traz o novo quando ele intenta “ver e dizer coisas invisíveis ao olhar mortal”. Mais uma vez, os olhares desses dois autores se encontram e se movimentam, não em vão, mas para revelar aspectos que os olhos físicos, geralmente, não são capazes de ver. Uma frase célebre de Milton pode ser utilizada para sintetizar essa análise: “Um bom livro é o sangue precioso da vida de um espírito mestre, embalsamado e guardado sob um propósito de uma vida além da vida” (MILTON; ORGEL; GOLDBERG, 1991, p. 240, tradução nossa).<sup>19</sup> O escritor brasileiro, nesse romance, conseguiu não só inovar, mas com o seu narrador defunto, também garantir a sobrevida de

<sup>18</sup> “Hail, holy Light, offspring of Heaven first-born! / Or of the Eternal coeternal beam / May I express thee unblamed? Since God is light, / And never but in unapproached light / Dwelt in eternity, dwelt then in thee / Bright effluence of bright essence increate! / [...] Thee I revisit now with bolder wing, / [...] Taught by Heavenly Muse to venture down / The dark descent, and up to reascend, / Though hard and rare – thee I revisit safe, / And feel thy sovran vital lamp, but thou / Revisit’st not these eyes, that roll in vain / To find thy piercing ray, and find no dawn, / So thick a drop serene hat quenched their orbs, / [...] Then feed on thoughts that voluntary move / Harmonious numbers, as the wakeful bird / Sings darkling, and in shadiest covert hid, / Tunes her nocturnal note. Thus with the year / Seasons return, but not to me returns / Day, or the sweet approach of even or morn, / [...] So much the rather thou, Celestial Light, / Shine inward, and the mind though all her powers / Irradiate; there plant eyes, all mist from thence / Purge and disperse, that I may see and tell / Of things invisible to mortal sight (III, 1-55)”.

<sup>19</sup> “A good book is the precious life blood of a master spirit, embalmed and treasured upon purpose to a life beyond life”. (

outras obras, como a de Milton: vida além da vida. Parafraseando a citação em epígrafe, Machado de Assis se apresenta como mais um escritor que desejosamente herdou e insuflou vida ao legado que Milton deixou escrito para os tempos vindouros.

## Referências

ANDRADE, Miriam Piedade Mansur. *Machado de Assis e John Milton: diálogos pertinentes*. 169 f. 2013. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2013.

ASSIS, M. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986. 3 v.

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2002.

BAKHTIN, M. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Tradução por R. W. Rotsel. Ann Arbor: Ardis, 1973.

BRANDÃO, R.; OLIVEIRA, J.. *Machado de Assis leitor: uma viagem à roda de livros*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

COUTINHO, A. *Machado de Assis na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1966.

COUTINHO, A. *A filosofia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Casa Editora Vecchi, 1940.

FERRY, A. *Milton's epic voice: the narrator in Paradise Lost*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983, p. 8.

GOMES, E. *Influências inglesas em Machado de Assis*. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 1976.

KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. Tradução por Lúcia H. F. Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEWALSKI, B. *The life of John Milton: A Critical Biography*. Williston, VT: Blackwell Publishers, 2001.

MACHADO, U. (Org). *Machado de Assis: roteiro da consagração*. Rio de Janeiro: UERJ, 2003.

MASSA, J. A biblioteca de Machado de Assis. Tradução por Claudia Maria de Almeida. In: JOBIM, J. *A biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras: Topbooks, 2001, p. 25-97.

MASSA, J. La Bibliothéque de Machado de Assis. In: *Revista do Livro*, v.1 n. 21-22, p. 195-238, mar./jun. 1961.

MEYER, A. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1952.



MILTON, J. *John Milton: the major works*. Edição de S. Orgel e J. Goldberg. Oxford: Oxford University Press, 1991.

MIRANDA, W.; SOUZA, E.. Perspectivas da literatura comparada no Brasil. In: CARVALHAL, Tânia Franco (Org.) *Literatura comparada no mundo: questões de método*. Porto Alegre, L&PM, 1997, p. 39-52.

PARKER, W. *Milton: A Biography*. 2 vols. 2nd ed. rev. Gordon Campbell, Ed. Oxford: Clarendon Press, 1996.

ROMERO, S. *História da literatura brasileira*. 5 ed. Organizada e prefaciada por Nelson Romero. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954, v. 5, p. 1617-1638.

SÁ, Luiz Fernando Ferreira; MANSUR, Miriam Piedade. Influência em “destinerrance”: Machado de Assis leitor de John Milton. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, [S.l.], v. 16, p. 15-30, jun. 2008. ISSN 2358-9787. Disponível em: <[http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o\\_eixo\\_ea\\_roda/article/view/3273](http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3273)>. Acesso em: 10 jan 2021. doi:<http://dx.doi.org/10.17851/2358-9787.16.0.15-30>. SENNA, M. *O olhar obliquo do Bruxo: ensaios em torno de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

SOUZA, R. Introdução à poética da ironia. In: *Revista Linha de Pesquisa*, Rio de Janeiro, v.1, n. 1, p. 27-48, out. 2000.

Recebido em: 26 de abril de 2021.

Aprovado em: 25 de agosto de 2021.