

INVERSÕES DO PARAÍSO: OS GUIAS DANDESCOS EM *O PRIMO BASÍLIO* E *MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS*

INVERSIONS OF PARADISE: THE DANDESC GUIDES IN *O PRIMO BASÍLIO* AND *MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS*

Tatiana Prevedello (UFRGS)¹

RESUMO: O foco de nossa análise parte do pressuposto de que as obras *O primo Basílio* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, em evidente ironia aos paradigmas sociais e morais, cada uma valendo-se de recursos narrativos específicos, trazem para o seu cerne ficcional um diálogo, implícito ou referido em símbolos e citações, com *A Divina Comédia*, do poeta italiano Dante Alighieri. Pretende-se, nesse estudo, verificar o itinerário das personagens que se apresentam como guias dantescos no percurso metafórico de condução ao Inferno nestas duas obras exponenciais do realismo português e brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: Tradição. Influência. Realismo. Inferno.

ABSTRACT: The focus this analysis assumes that the works *O primo Basílio* and *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, in obvious irony to the social and moral paradigms, each one making use of specific narrative resources, bring to their fictional core a dialogue with *The Divine Comedy*, of the Italian poet Dante Alighieri, implied or reported in symbols and quotes. The aim this study is analyze the route of the characters who present themselves as Dantesco guides in the metaphorical journey of driving to Hell in these two exponential works of Portuguese and Brazilian realism.

KEY-WORDS: Tradition. Influence. Realism. Hell.

1 “LASCIA TE OGNE SPERANZA, VOI CH’INTRATE”²: PRIMEIROS DEGRAUS DA REVISITAÇÃO AO INFERNO

As reflexões desenvolvidas por T. S. Eliot (1975), ao compor seus poemas, consideram a existência de toda uma tradição literária precedente, que visa prosseguir a criação poética iniciada por escritores consagrados. Para Harold Bloom (1999), é precisamente esta reorganização da literatura clássica que é trabalhada por Eliot, pois “through many literary references, especially to Dante, Shakespeare, the Bible, and Restoration drama, Eliot appropriates a historical tradition with a view toward reformulating the materials in a contemporary way” (Bloom 1999: 40)³. O olhar comparativo entre textos de diferentes autores possibilita constatar se existem em uma mesma tradição escritores que se valeram de um conjunto de recursos textuais e os lapidaram com propósitos específicos, consoantes a sua realidade histórico-cultural.

¹ Doutoranda do curso de Literaturas Portuguesa e Luso-Africanas, do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Estado do Rio Grande do Sul – UFRGS. E-mail: t_prevedello@hotmail.com

² “Deixai toda a esperança, ó vós que entráis”.

³ “Através de muitas referências literárias, especialmente Dante, Shakespeare, a Bíblia e o drama da Restauração, Eliot se apropria de uma tradição histórica, com vistas à reformulação destes materiais de uma forma contemporânea” (Tradução livre).

Esse aspecto pode ser observado nas obras *O primo Basílio* (2010) e *Memórias póstumas de Brás Cubas* (2010), nas quais seus autores empregaram muito a atividade intertextual. Nesse ponto destaca-se, sobretudo, a maneira como Eça de Queirós e Machado de Assis adaptaram fragmentos de textos da tradição literária e os inseriram na trama proposta em seus enredos. A respectiva técnica buscou canalizar para a ficção as informações processadas na tradição cultural ocidental, além de articular conhecimentos advindos não apenas da literatura, mas das artes visuais, música, filosofia, teologia, história, sociologia política, entre outros.

A temática da descida ao *Inferno*, expressa em muitas das mais importantes obras que compõem o cânone literário universal, foi inaugurada por Ulisses, na *Odisséia*. Conforme Bakhtin, a tradição de pintura do *Inferno* percorreu toda a Idade Média e atingiu a sua coroação na literatura renascentista. Ao considerar as fontes antigas, Bakhtin menciona importantes obras que fazem a descrição do *Inferno*: “o Canto XI da *Odisséia*, Fedro, Fédon, Górgias e A República de Platão, o Sonho de Cipião de Cícero, a Eneida de Virgílio e os textos de Luciano (especialmente Menipo ou a Viagem ao Reino de Além-Túmulo)” (Bakhtin 2010: 339).

Em *A Divina Comédia* (2010) de Dante, o *Inferno* aparece na primeira parte do texto, concebido como uma entrada que conduz a uma cratera em forma de cone, o qual vai da superfície para o centro da terra, como explica Auerbach: “A cratera do *Inferno* divide-se em nove círculos. Os pecados ficam mais hediondos e os castigos mais terríveis em ordem descendente” (Auerbach 1997: 136). Virgílio foi escolhido para revelar a Dante a verdadeira ordem terrena, cuja essência se completa no outro mundo. Diversos são os recursos narrativos empregados em *O primo Basílio* e em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* que ilustram o diálogo intertextual com *A Divina Comédia*, de Dante. Há alusões explícitas que mostram acontecimentos da narrativa ao se retratarem as ligações adúlteras entre os pares Basílio-Luísa e Brás-Virgília, feitas tanto por referências ao épico dantesco como pela reprodução exata de versos. No enredo proposto no “Canto V” do *Inferno* de *A Divina Comédia*, para o qual nos voltaremos, Dante e Virgílio encontram-se à entrada do segundo círculo infernal, diante da grotesca figura de Minós, mítica imagem do juiz do *Inferno* na tradição clássica e símbolo da justiça divina, imparcial e eterna.

No segundo círculo são castigados os luxuriosos, culpados por seus atos lascivos: “Entendi que essa é a pena resultante/ da transgressão carnal, que desafia/ a razão e a submete ao seu talante” (Alighieri 2010: 50). Entre os versos 73 a 142 está descrito o emotivo diálogo entre Francesca da Rimini e o poeta florentino. Francesca, esposa de Giovanni Malatesta, e Paolo, irmão de seu marido, envolveram-se em um drama passionnal que se tornou objeto de representação de muitas expressões artísticas em vários períodos históricos. Paolo e Francesca descobrem-se amantes por meio da leitura de uma obra do círculo arturiano, o romance de cavalaria *Lancelote*, no qual se narram, entre outras coisas, o amor cortês. Nesse texto, Lancelote, apaixonado por Guinevere, esposa do Rei Arthur, é induzido a beijá-la por Galeotto. A leitura, por conseguinte, estimula Paolo e Francesca a também se beijarem. Giovanni descobre o amor secreto entre o seu belo irmão e a esposa, o que culmina no assassinato dos jovens. Em *A Divina Comédia*, o desejo e a paixão que envolvem o casal condena os personagens à perdição eterna. O livro, intermediário do amor – “Foi Galeotto o livro, e o seu autor” (Alighiere 2010: 54) - pode transformar-se, de modo semelhante, no grande sedutor que conduz ao pecado e ao sofrimento eterno. O foco de nossa análise, nos tópicos subsequentes, recairá sobre a maneira como esse componente intertextual,

significativo na estrutura e organização narrativa de *O primo Basílio*, é explicitamente aludido em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, com o fim de apresentar situações igualmente importantes na composição destes enredos.

2 ASCENÇÃO AO INFERNO PELA ESCADA DO PARAÍSO: “QUEL GIORNO PIÙ NON VI LEGGEMO AVANTE”⁴

Na obra queirosiana, *O primo Basílio*, inúmeros recursos intertextuais advindos da tradição literária e artística são evocados com o propósito de intensificar as ações das personagens e sugerir, antecipadamente, as circunstâncias mais dramáticas e decisivas que se desenvolverão no enredo. Ao se apresentar a decoração da sala da residência de Jorge e Luísa, logo no início do texto, marcas ilustrativas sugerem que os elementos escolhidos para compor o ambiente podem oferecer indicações dos fatos que haverão de se suceder. O espaço da sala, descrito como sombrio, evidencia o tom dourado a emoldurar reproduções da *Medeia*, de Delacroix, e da *Mártir*, de Delaroche, as quais poderiam ser projetadas em caminhos ficcionais aparentemente opostos: a figura central de cada uma das telas, antagônicas entre si, mostra, no primeiro caso, a perversidade e o instinto cruel da personagem que dá nome à tragédia de Eurípedes, a mãe que mata os dois filhos para se vingar da infidelidade do marido; na segunda gravura, a jovem mártir cristã, do período correspondente ao reinado de Diocleciano, flutua afogada sobre as águas do rio Tibre, trazendo as mãos amarradas em sinal de resignação às vicissitudes de suas crenças. A aparente dicotomia dos motivos temáticos entre as duas pinturas converge para a mesma direção no ponto em que a figura feminina se enquadra nos desígnios do infortúnio e da morte. Esse aspecto adquire um realce mais intenso ao se mencionar o objeto responsável por instigar as reflexões que, aqui, nos orientam: “as encadernações escarlates dos dois vastos volumes do Dante de G. Doré” (Queirós 2010: 27).

No ambiente da sala sobre a qual a voz narrativa dedica-se a uma exímia descrição, Luísa recebe a amiga e confidente Leopoldina, cuja reputação por seu comportamento libertino e sensual é denegrida sob o olhar da sociedade e reprovada com veemência por Jorge. Este repreende a esposa por dedicar atenção a leviana mulher, satirizada como “a Quebrais” ou “a Pão e Queijo”, alcunhas que evidenciam a forma devassa como conduz a sua vida sexual. Um dos primeiros e sutis atos de transgressão no comportamento da esposa do engenheiro Jorge, sinalizando a sua desobediência ao marido ocorre, por conseguinte, diante de Leopoldina, quando se anuncia a chegada do primo e antigo noivo de Luísa, que se ausentara de Lisboa por um longo período. Na mesma sala adornada pelos imponentes volumes de *A Divina Comédia*, Luísa recebe uma série de visitas feitas pelo envolvente Basílio e, de forma gradativa, o espírito da jovem burguesa deixa-se absorver pelo luzir das múltiplas perspectivas venturosas que despontam para além da sua vida moldada pelas convenções do casamento.

Avançado o primeiro estágio de envolvimento entre os primos que se tornam amantes, o procedimento narrativo da obra, no “Capítulo VI”, recebe uma nova referência intertextual proveniente de *A Divina Comédia*, vinda do garboso Basílio. Ao apresentar a romântica Luísa ao *Paraíso*, como é nomeado o espaço que se destina aos encontros clandestinos do casal, instauram-se uma ordem de ações que,

⁴ “Nesse dia não lemos mais adiante”.

estrategicamente, invertem e ironizam o enredo da obra de Dante: “...Quando vens, meu amor? Vem amanhã. Batizei a casa com o nome de *Paraíso*; para mim, minha adorada, é com efeito o paraíso” (Queirós 2010: 217).

O sugestivo nome do local designado para os encontros estimula a fantasia da personagem Luísa, que se relaciona com inúmeras obras literárias. Na abertura do romance suas reminiscências evocam o entusiasmo que lhe despertara, quando solteira, Walter Scott e a Escócia, mas no presente sentia-se seduzida pela Paris das páginas de *A Dama das Camélias*. Todavia, sempre mostra um comportamento ingênuo a respeito das leituras realizadas, destituídas de análises intelectuais e reduzidas a um mero veículo de deleite, o que se comprova nos elementos intertextuais da narrativa que legitimam uma conduta inclinada às aspirações suscitadas pelo devaneio romântico. As dimensões restritas do espaço que circunda Luísa, limitadas quase que, exclusivamente, aos aposentos de sua própria casa, imprimem uma significativa disparidade com os lugares idealizados em suas leituras

O *Paraíso* eleito por Basílio para a consumação dos encontros amorosos em nada coincide com as idealizações romanescas de Luísa. A dissolução das construções idílicas imaginadas pela protagonista feminina da história é ilustrada na cena que mostra a sua chegada ao local dos encontros. As imagens sinestésicas que o narrador utiliza para compor a cena causam náuseas em Luísa, em virtude do odor “mole e salobro” a impregnar a casa, e elencam diversos contrastes: “sonhava com os incensos e os almíscares das flores aromáticas”, mas “tapa o nariz aos cheiros dos esgotos” (Queirós 2010: 227); “Imaginava Basílio esperando-a estendido num divã de seda” (Queirós 2010: 224) e o que encontra são “lençóis grossos, dum branco encardido e mal lavado” (Queirós 2010: 225); ouve o choro “doloroso de uma criança”; os seus olhos captam a “luz suja” e as nódoas provocadas pela umidade nas paredes; reitera-se a morbidez sugerida pelos tons de amarelo da casa, da colcha que reveste o leito, da cabeça do prego onde, como sobre a pedra dum túmulo, pendia uma coroa de perpétuas. O *Paraíso* que concebera como um romance de Féval, “assim como um iate que aparelhou nobremente para uma viagem romaneca vai encalhar, ao partir, nos lodaçais do rio baixo” (Queirós 2010: 227). E, ao enumerar a decadência dos elementos que configuram o cenário do quarto, o narrador introduz as ondulações luxuriantes que, em seguida, passam a envolver o casal. Assim, se por uma perspectiva o ambiente causa a desilusão em Luísa que “desejava chegar num cupê seu, com rendas de centos de mil-réis, e ditos tão espirituosos como um livro...” (Queirós 2010: 224), sob outro ângulo, suscita-lhe o desejo pela proibida fruta edênica. A perversa ironia empregada na descrição do espaço denominado *Paraíso* é justificada pela simbologia contida no nome que, ao se inverter, antecipa a metáfora do *Inferno* que está por ser trilhado, sob a abóbada de um “céu” que já “pusera-se a enegrecer” (Queirós 2010: 226).

Um elemento importante que se inscreve em *O primo Basílio* é a presença da escada que conduz os amantes ao *Paraíso*. Conforme as apreciações bakhtinianas sobre a hierarquização espacial relacionadas ao movimento, tanto o alto como o baixo, o inferior quanto ao superior são revestidos de uma significação absoluta sobre a valorização do espaço. A partir da Idade Média, sobretudo, foi atribuída uma grande importância às imagens que se dirigem para o alto, pelo caminho da ascensão, ou o oposto, compreendido como a decadência ou queda. A caminho do *Paraíso*, o narrador descreve as sensações de Luísa: “à maneira que se aproximava vinha-lhe uma timidez, uma contração de acanhamento, como um plebeu que tem de subir, entre albardeiros solenes, a escadaria de um palácio” (Queirós 2010: 224). Todavia, a escada que a leva

Estação Literária

ao *Paraíso* apresentava “degraus gastos”, pelos quais “subia ingrememente, apertada entre paredes” (Queirós 2010: 224), além de ser esguia, o que impossibilitava que ela e Basílio “subissem juntos”. Constrói-se, portanto, uma inversão irônica em relação à simbologia tradicional da subida que eleva o espírito à transcendência. A partir dos dados que o narrador nos fornece, é possível afirmar que o projeto textual de *O primo Basílio* incluiu a revisitação dos cânones medievais, consolidados, sobretudo na obra de Dante. A luz das diretrizes realistas de Eça de Queirós e da sua contundente crítica ao comportamento da sociedade portuguesa procurou-se oferecer à heroína do romance um caminho baseado na simbologia do espaço diametralmente oposto à ordem do mundo dantesco, mas que estabelece um acordo com a hierarquia valorativa sustentada em *A Divina Comédia* e assim interpretada por Bakhtin: “No quadro dantesco do mundo, o movimento tem um papel importante, mas todas as imagens e metáforas do movimento (no plano do espaço e do valor) estão impregnadas pela tendência puramente vertical da ascensão e da queda” (Bakhtin 2010: 352).

A voz narrativa apresenta o espaço do adultério com uma tonalidade sarcástica, na qual há a intenção de mostrar a condenação da protagonista à clausura infernal e a uma sucessão ininterrupta de quedas. Os degraus que conduzem a progressiva decadência de Luísa começam a se instalar em seu caminho no momento em que a excitação dos primeiros encontros se dilui e ela sente que o adultério consiste na repetição da vida matrimonial. Seguir-se-á a chantagem da criada Juliana, por meio da apropriação das cartas trocadas entre os amantes e a oblíqua “fuga” de Basílio.

No “Capítulo IX” do romance, os volumes de autoria de Dante, ilustrados por G. Doré, são novamente evocados, sendo apresentada uma longa digressão a respeito do enredo e das circunstâncias que envolvem os amantes Paolo e Francesca da Rimini. Neste estágio do enredo, Juliana já protocolara as suas exigências para com Luísa, que passa a sucumbir à tirania da criada. A leitura do verso dantesco é feita quando, próximos a Luísa, D. Felicidade e Julião contemplavam a obra, folheando-a com o volume sobre os joelhos:

-É um caso de amor infeliz, sra. d. Felicidade – disse Julião. – É a história triste de Paulo e Francesca da Rimini. – E explicando o desenho: - Aquela senhora sentada é Francesca; este moço de guedelha, ajoelhado aos pés dela, e que a abraça, é seu cunhado, e, lamento ter de o dizer, seu amante. E aquele barbaças, que lá no fundo levanta o resposteiro e saca da espada, é o marido que vem, e zás! – E fez o gesto de enterrar o ferro (Queirós 2010: 336).

Ocorre, em seguida, a citação do verso 138 do “Canto V” do *Inferno* de *A Divina Comédia* - “Quel giorno più non vi leggemmo avante”, com sua respectiva tradução “o que quer dizer: E nós não lemos mais em todo o dia!” (Queirós 2010: 337-8). O procedimento é repetido na sequência do texto: “-Pior, minha rica senhora, pior! Porque segundo a mesma confissão de Francesca, este moço, o da guedelha, o cunhado, *La boca me bacciò tutto tremante*, o que significa: - A boca me beijou tremendo todo...” (Queirós 2010: 338). Diante ao ingênuo questionamento de D. Felicidade, que indaga se o texto trata-se de uma novela, o Conselheiro Acácio apresenta com severidade uma nota explicativa: “É o Dante, d. Felicidade (...) – um poema épico classificado entre os melhores. Inferior, porém, ao nosso Camões! Mas rival do famoso Milton!” (Queirós 2010: 337). A menção do autor de *Paradise lost* é menos significativa em virtude da

comparação desproporcional entre a importância dos poetas citados. Ilustra, transversalmente, a situação a respeito do *Paraíso* de Luísa que, neste estágio da narrativa, já havia se deteriorado. A conduta adúltera de Francesca da Rimini e Luísa não pode ser nivelada, como sabemos, a um mesmo paradigma. Enquanto a personagem que habita o segundo círculo do *Inferno* dantesco sucumbiu, juntamente com seu verdadeiro amado, à fúria do marido traído, e a descrição do episódio leva o próprio poeta florentino à comoção – “Enquanto um dizia seu amargor,/ chorava a outra alma e, como quem se esvai/ em morte, eu me esvai de pena e de dor” (Dante 2010: 54) – a heroína queirosiana lança-se ao *Inferno* por deixar-se absorver em um capricho sensual que nunca adquiriu o *status* de amor.

O procedimento que Bakhtin denomina de “hierarquia às avessas”, originário do contraponto feito pelo pensador russo entre a organização hierárquica do mundo dantesco e a perspectiva carnavalesca de Rabelais, mostra a autêntica inversão do *Paraíso*: “permuta o alto e o baixo, mistura de propósito os planos hierárquicos, a fim de retirar e libertar a realidade concreta do objeto, a fim de mostrar a sua verdadeira existência real, do outro lado de todas as regras e apreciações hierárquicas” (Bakhtin 2010: 353). Basílio a guia para um ambiente que se reveste como antítese do *Paraíso*. O desejo que animava os amantes saciou-se com celeridade e um evento fortuito, que permitiu a Juliana apropriar-se das cartas trocadas entre o casal, transforma a criada em agente da vingança que deveria ser executada pelo esposo traído. Luísa é conduzida a sucessivos estágios de degradação moral, que poderiam ser interpretados como uma analogia de sua descida ao *Inferno*: a perdição, o fastio e abandono pelo amante, as chantagens advindas de Juliana, a degradação física, a doença e a morte.

Em *O primo Basílio* cabe apenas à mulher adúltera a punição que no “Canto V” de *A Divina Comédia* Francesca e Paolo compartilharam: “Tinham palpitado no mesmo amor, tinham cometido a mesma culpa. – Ele partiu alegre, levando as recordações romanescas da aventura: Ela ficava, nas amarguras permanentes do erro” (Queirós 2010: 303). Nenhuma espécie de castigo recaiu sobre Basílio que, nas páginas do romance, movimenta-se de modo horizontal. Essa perspectiva, segundo Bakhtin, inexistia na concepção dantesca do mundo, que “conhece apenas o *em cima* ou *embaixo* e ignora *para frente*.” (Bakhtin 2010: 359). As ações do primo conquistador de Luísa, todavia, são lineares e pousam sobre a superfície narrativa sem sofrer grandes oscilações entre os tempos que engendram a sua vinda de Paris, a sua “fuga” perpendicular e o retorno a Lisboa. No Brasil, onde esteve com o propósito de obter fortuna, nos espaços que circunscvem as suas muitas viagens, na capital francesa ou em Lisboa, sua vida é permeada por veleidades mundanas e aventuras galantes. O caráter, os gostos e as atitudes de Basílio estão planejados em todo o contexto narrativo. A estratégica partida para Paris, o ato de ignorar os sofrimentos de Luísa e, por fim, a notícia da morte da prima não lhe causam qualquer espécie de culpa ou comoção. Pelo contrário, seus sentimentos oscilam entre a indiferença e o desdém.

A morte de Luísa é conivente com os pressupostos sociais do século XIX, pois mostra por meio de elementos alusivos *A Divina Comédia* a punição reservada à mulher transgressora: “a imagem dos infernos é também ambivalente: eles focalizam o passado, o que é denegrado, condenado, indigno de existir no presente, ultrapassado é inútil” (Bakhtin 2010: 359). A forma como Luísa é retratada, após a aventura “paradisíaca”, ilustra o seu progressivo definhamento e a inverossímil e não justificada doença pela qual é acometida a leva ao leito de onde ela jamais irá se erguer. A sepultura, último espaço a ser habitado pela heroína, representa o seu banimento definitivo da sociedade, o que nos

leva a concluir que a morte, evento que sugere a sua derradeira descida ao *Inferno*, equivale a um ato punitivo cuja sentença é, sarcasticamente, o confinamento do corpo da adúltera sob a terra “dos Prazeres”.

3 “CÁ FOI A VALSA QUE NOS PERDEU”: VIRGÍLIO-NARRADOR, VIRGÍLIA-GUIA

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, romance narrado por “um defunto autor, para quem a campa foi outro berço” (Assis 2010: 135), a evocação de *A Divina Comédia* de Dante relaciona-se com o adultério vivido pelo casal Brás Cubas e Virgília. A atividade intertextual, desenvolvida pelo narrador acerca dos eventos que permeiam a ligação amorosa do herói do romance, mostra a presença de Virgília desde o primeiro capítulo do livro, quando acompanha o funeral de seu antigo amante, circunstância em que se opera uma importante transição narrativa da obra, que vai do plano da morte em direção ao nascimento de Brás.

A gênese do nome de Virgília é apresentada ao leitor no “Capítulo XXVI”, intitulado como “O autor hesita”. No início, Brás Cubas mostra-se titubeante frente à proposta de casamento sugerida por seu pai e, enquanto este ilustra ao filho os seus planos, Brás põe-se a escrever, de forma aleatória, sobre um pedaço de papel. Surge, então, o primeiro verso da *Eneida*, em latim: “Arma virumque cano”⁵. Na sequência, a partir de um jogo de palavras proveniente do verso, é possível ler “Vir Virgílio”. O pai, sentido um pouco de despeito com o descaso do filho, aproxima-se e, surpreso, volta-se para o papel: “Virgílio! – exclamou. – És tu, meu rapaz; a tua noiva chama-se justamente Virgília” (Assis 2010: 21). O *dandy* fluminense que “escrevia política e fazia literatura” (Assis 2010: 130), faz brotar dos versos da *Eneida* o nome de Virgílio, por ele “desenhado” entre a indiferença e a dispersão, atestando que a gênese que envolve o nome da mulher com quem se envolverá é produto de um vazio retórico.

O destino social e político que Bento, o pai de Brás, lhe oferece, é recebido com complacência: “Vencera meu pai; dispus-me a aceitar o diploma e o casamento, Virgília e a Câmara dos deputados. ‘As duas Virgílias’, disse ele num assomo de ternura política” (Assis 2010: 99). A perspicaz Virgília, no entanto, com sutileza se desprende das idealizações do pai de seu pretendente. Na ocasião em que Brás desce da Tijuca para encontrar aquela que, segundo imaginava, viria a ser sua futura esposa, defronta-se com Lobo Neves, o homem que, “num ímpeto cesariano” a conduz para si e vem a desposá-la: “Virgília comparou a águia e o pavão e elegeu a águia, deixando o pavão com seu espanto, o seu despeito, e três ou quatro beijos que lhe dera” (Assis 2010: 123). Virgília, por sua vez, na adequada proporção que lhe convém, administrará com maestria o vôo da águia e a “espetacularidade” do pavão, convergindo ao seu encontro os meandros do “amor” e da política.

O “Capítulo L”, ao entrelaçar o enredo da narrativa ao “Canto V” de *A Divina Comédia*, ilustra o reencontro entre Brás e Virgília quando esta, casada, retorna ao Rio. Após reverem-se, primeiramente na Rua do Ouvidor e, depois, em dois outros bailes, o evento que os une ocorre na noite em que Brás recebe um convite para uma reunião íntima na casa de Lobo Neves e, ao ritmo de uma valsa, elevam-se à condição de amantes: “Um livro perdeu Francesca; cá foi a valsa que nos perdeu” (Assis 2010: 135). A partir desse episódio, pontos similares e divergências irão se estabelecer entre os

⁵ “Canto as armas e o barão”.

personagens que constituem o triângulo amoroso de *A Divina Comédia* – Paolo e Francesca, e o marido traído, Giovanni –, e os integrantes da narrativa machadiana – Brás e Virgília, e Lobo Neves. Em oposição ao que se sucedeu aos amantes retratados por Dante, o narrador Brás adverte ao leitor que, sobre as laudas de suas memórias, não se rubricará um pingo de sangue.

A valsa que desencadeou a “perdição” de Brás e Virgília não apresenta apenas uma relação simétrica com o livro de Lancelote, propulsor do beijo entre Paolo e Francesca. Ao embalar o casal fluminense o ritmo da valsa mostra um paralelo com a tempestade que envolve os condenados a girarem eternamente ao vento intempestivo do segundo círculo infernal: “Como estorninhos que, na estação fria,/ suas asas vão levando, em chusma plena,/ aqui as almas carrega a ventania,/ e a revolver pra cá e pra lá as condena; nem a esperança lhes concede alento,/ não já de pouso, mas de menor pena” (Alighieri 2010: 51). A antítese que se constitui entre a passagem de *A Divina Comédia* e *Memórias póstumas de Brás Cubas* pressupõe que o evento dantesco pousa sobre o texto machadiano e revela a transição do ambiente cosmológico para a realidade mundana que, avessa a qualquer possibilidade de transcendência celestial, se constituiu como cenário para o amor “velhaco e lascivo” de Brás e Virgília (Assis 2010: 147). O aspecto transgressor do amor de Paolo e Francesca preservou o seu caráter elevado, que fez com que o poeta florentino se comovesse. O espaço mundano reduz o destino da paixão à banalidade de um “momento oportuno” (Assis 2010: 146), que se desenvolve “di pari, como buoi, che vanno a giogo”⁶, sem que venha pairar qualquer vingança sobre os traidores.

A principal analogia que mostra o movimento de inversão, ou oposição, entre *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *A Divina Comédia* situa-se no fato de que Dante é um homem vivo que circula entre os mortos, enquanto o decaído herói machadiano, também personagem e narrador, desfila alegoricamente entre os vivos. A liberdade desse processo de criação, desencadeada por mortos que fazem uso da palavra, está presente na *Odisséia* de Homero, nos *Diálogos com os mortos* de Luciano de Samósata, ou nas projeções carnavalescas das festas e velórios dos cemitérios que povoam a obra de Rabelais. Essa compreensão do mundo, segundo a interpretação de Bakhtin, possibilita contrariar as imposições institucionalizadas pela religião e transformar as vozes tumulares em um veículo de confronto: “se o inferno cristão depreciava a terra, afastando-se dela, o inferno do carnaval sancionava a terra e o baixo da terra como o fecundo seio materno, onde a morte ia ao encontro do nascimento” (Bakhtin 2010: 346). Os narradores e as vozes vindas do além-túmulo da modernidade, conscientes dessa possibilidade, puderam reelaborar essa prática fazendo uso, como no caso da narrativa machadiana, “a pena da galhofa e a tinta da melancolia” (Assis 2010: 19) que, contraditoriamente manipuladas, constituem a díade vida-morte.

A ausência de glórias e esplendor pela qual se desenrolou a linha do existir medíocre de Brás Cubas é compensada no modo como conduz a narrativa, valendo-se de recursos ornamentais a “decorar” o mundo destituído de qualquer densidade que o vaidoso “pavão” intenciona exibir. A sua imersão ao *Inferno* acontece em um iluminado salão de baile e a tempestade transcrita no segundo círculo está figurada nos movimentos circulares de *uma* valsa. O caminho feito por Dante vai da descida à ascensão, enquanto que o de Brás, tal como já observamos na trajetória de Basílio, é horizontalmente linear e superficial. As contínuas evocações ao poeta florentino

⁶ “Como bois sob o jugo, eu ia a par”.

contrastam com *A Divina Comédia* por ser o universo dos mortos, na ficção machadiana concebido como uma planície horizontal. Bakhtin, ao analisar esse aspecto, observa que esse movimento, na literatura medieval onde Dante se situa era destituído de importância:

A ausência total em todas essas imagens motrizes do movimento horizontal, para frente ou para trás, é especialmente impressionante. O movimento horizontal não tinha nenhuma importância, não mudava em nada a situação de valor do objeto, o seu verdadeiro destino, era compreendido como caminhar sem sair do lugar, um movimento insensato num círculo sem saída (Bakhtin 2010: 351).

O espaço pelo qual Brás Cubas se movimenta parte do molde épico de *A Divina Comédia*, no qual o personagem homônimo do autor identifica os resultados das ações dos homens em três espaços: *Inferno*, *Purgatório* e *Paraíso*. Todavia, conforme os fundamentos metafísicos de Tomás de Aquino, apenas um morto estaria em condições de contemplá-los. O herói da trama distingue-se de Dante por não ser um vivo que, após perder-se em uma floresta, entra no reino dos mortos para observar as penalidades legadas às diversas categorias de pecadores. Machado de Assis constrói uma obra cuja edição está sob a responsabilidade de um narrador defunto em uma situação mais adequada do que a posição de Dante, pois a Brás é legado o poder de analisar, retroativamente, o meio social e as atitudes que o conduziram a uma vida avessa às regras moralmente balizadas. O herói decaído Brás Cubas mostra a total ausência de sentido para qualquer comportamento ou conduta orientada para a eternidade, pois na vida além-túmulo onde o personagem está, salvo o trabalho de editar memórias, não há mais nada para se fazer.

O tom satírico na abordagem narrativa torna-se mais evidente ao se verificar que os acontecimentos vividos por Brás Cubas são elaborados, não à maneira como Dante retrata os eventos e personalidades do passado, mas a partir da expansão da atividade intertextual, desenvolvida sobre os fatos e personagens da tradição literária. A personagem que Machado de Assis constrói, utilizando como parâmetro a obra de Dante e como referência intertextual o épico de Virgílio, é a guia da vida de Brás Cubas. O poeta pagão latino é condutor do Dante fictício pelo *Inferno* e *Purgatório*, mas separa-se do mesmo antes da ascensão ao *Paraíso*, espaço que, conforme a “verdade” teológica da Igreja Católica, não poderia ser alcançado por aqueles que, como Virgílio, não haviam sido ungidos pelo batismo. Virgília, o “grão pecado da juventude” (Assis 2010: 44) de Brás, ligada ao seu destino, sobretudo, pelas vias do adultério, ao encontrar-se presente em um episódio de decisiva transição na narrativa, procede um último e sutil gesto em relação à Brás, descruzando as suas mãos quando, em seu delírio se sente “transformado na Summa Theologica de São Tomás” (Assis 2010: 34). Nessa passagem o herói, ao contrário de Dante, não será irradiado pela visão de Beatrice, mas se encontrará com Pandora, a qual apresenta ao “grande lascivo” a sua definitiva sentença condenatória: “espera-te a voluptuosidade do nada” (Assis 2010: 37).

4 ÚLTIMOS DEGRAUS DO PARAÍSO PERDIDO: “FITTO È ANCORA SÍ COME PRIM’ERA”⁷

A trajetória que principiou o movimento de descida aos abismos infernais, ao reino dos mortos localizado sob a terra em *A Divina Comédia* e atingiu o seu ápice com a ascensão ao *Paraíso*, onde Dante encontra Beatrice configura-se, nas modulações do espírito cristão medieval, como uma alegoria da vida humana, instaurada nos pressupostos de uma visão que alcança a transcendência no universo além-túmulo. Inscrevem-se, nesse contexto, os propósitos de converter a sociedade corrupta para a justiça, cujo objetivo máximo é elevar aqueles que, nesta vida, vivem em estado de miséria e deterioração e conduzi-los à felicidade eterna. Como vimos, o respectivo posicionamento, secularizado dentro dos preceitos da estrutura epistemológica do realismo, apresenta diversos pontos, tanto convergentes como divergentes, dentro dos objetivos artísticos e políticos de Eça de Queirós e Machado de Assis.

Na perspectiva clássica, uma das suposições que permite interpretar os textos literários eleitos firma-se na consideração de que Dante não é apenas um autor cuja obra agrega uma considerável fortuna cultural e intelectual do período em que viveu, ou apresenta o seu posicionamento nas escolhas que mostram a visão de sua obra artística. Ao trabalhar com a tradição popular do período medieval e modelar o texto de *A Divina Comédia* a partir da Eneida, o postulado ético e histórico de Dante advém, sobretudo, da metafísica aristotélica. A inspiração nessas fontes mostra o intuito de defender, em *A Divina Comédia*, o argumento de que as paixões e impulsos provenientes dos sentidos, origem de todos os vícios e virtudes devem, na existência dos homens, serem substituídos pelo amor de Deus. Sabe-se que Dante possui instruções referentes ao ensino teológico de autores da Idade Média e que se orientou, sobretudo, para a teologia tomista.

É possível presumir que *O primo Basílio* foi idealizado por Eça de Queirós, visando redimensionar para o contexto do século XIX o sentido moral apresentado em Dante. O autor português propunha-se imprimir na literatura um recurso exemplar no processo de denúncia da dissolução moral da sociedade, tal como Dante intencionava para o século XIV. Compara, assim, a forma de proceder de Francesca da Rimini com Luísa, pois ambas são castigadas. Numa perspectiva análoga, Machado de Assis desenvolve a personagem Virgília a fim de satirizar a intenção que Eça de Queirós mostra em *O primo Basílio*. Dentro dessa linha, poderia se compreender *Memórias póstumas de Brás Cubas* como uma elaboração antiépica.

Há claras divergências na forma de condução dos textos *O primo Basílio* e *Memórias póstumas de Brás Cubas* no que diz respeito à maneira de situar as referências provenientes da tradição. A citação literal dos versos do *Purgatório*, de Dante, para ilustrar o comportamento de Brás e Virgília não está restrita à forma, uma vez que Machado de Assis prioriza a atividade satírica. O mesmo ocorre em relação aos espaços onde se consumam as relações adúlteras dos pares Basílio-Luísa e Brás-Virgília. *O primo Basílio* joga com a oposição contextual que parte do *Paraíso*, nome atribuído ao quarto repulsivo destinado aos “amores” dos primos amantes. Machado de Assis explora com ironia ao escolher como cenário para os encontros de Brás Cubas e Virgília a casinha da Gamboa: “Um brinco! Nova, caída de fresco, com quatro janelas na frente e duas de cada lado – todas com venezianas cor de tijolo –, trepadeira nos

⁷ “Tal como estava está ficando agora”.

cantos, jardim na frente; mistério e solidão” (Assis 2010: 170). O encantador espaço é “administrado” com a cumplicidade de uma antiga criada da família de Virgília, a boa Dona Plácida, a qual se apresenta como uma perfeita oposição à pérfida e traidora Juliana, serviçal de Luísa.

A acepção satírica nos episódios de *Memórias póstumas de Brás Cubas* resulta da ligação intertextual com *O primo Basílio*, ao mostrar, à medida que as ações na narrativa machadiana se desenvolvem, que o castigo não recaí sobre todas as personagens que cometeram adultério. Ambos romances apresentam, valendo-se de recursos estilísticos próprios, uma perspectiva que, ao dialogar com o épico dantesco, inverte os paradigmas morais vigentes em *A Divina Comédia*. Por conseguinte, a gradação das cores que ilustram a tela do *Inferno* oscila os seus matizes entre a descida ao “horror dos Prazeres” (Queirós 2010: 507), e o panorama horizontal que, ao se estender *ad infinitum*, é dimensionado por um olhar cético voltado para a contemplação da imponência das ruínas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia* (Edição bilíngue). 2. ed. Trad. Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2010.

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Abril, 2010.

_____. *Crítica literária*. São Paulo: Mérito, 1959.

AUERBACH, Erich. *Dante, poeta do mundo secular*. Trad. Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

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

BLOOM, Harold. *Bloom's major poets: T. S. Eliot*. United States: Chelsea House Publishers, 1999.

ELIOT, Thomas Stern. *Tradition and the individual talent*. London: Faber, 1975.

QUEIRÓS, Eça de. *O primo Basílio*. São Paulo: Abril, 2010.

Artigo recebido em 17 de junho de 2011 e aprovado em 24 de junho de 2011.