
Copyright © 2006 by Alfredo Bosi

Capa:

Ettore Bottini

sobre Bruma (1976), têmpera s/ tela de Arcangelo Ianelli.
1,80 x 1,30 m. Coleção particular. Reprodução Rômulo Fialdini.

Preparação:

Isabel Jorge Cury

Revisão:

Cláudia Cantarin

Otacílio Nunes

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Bosi, Alfredo

Brás Cubas em três versões : estudos machadianos /
Alfredo Bosi. — São Paulo : Companhia das Letras, 2006.

ISBN 85-359-0856-0

1. Assis, Machado de, 1839-1908 - Crítica e interpretação 2. Crítica literária I. Título.

06-4146

CDD-869.98

Índice para catálogo sistemático:

1. Escritores brasileiros : Apreciação e crítica :
Literatura brasileira 869.98

2006

Todos os direitos desta edição reservados à

EDITORA SCHWARCZ LTDA.

Rua Bandeira Paulista, 702, cj. 32

04532-002 — São Paulo — SP

Telefone: (11) 3707-3500

Fax: (11) 3707-3501

www.companhiadasletras.com.br

BRÁS CUBAS EM TRÊS VERSÕES

Nos sens n'aperçoivent rien d'extrême. Trop de bruit nous assourdit, trop de lumière nous éblouit; trop de distance et trop de proximité empêchent la vue.

Pascal

Com a criação de Brás Cubas, Machado de Assis passou a lidar com o foco narrativo de primeira pessoa. O estilo de memorialista poderia ser interpretado como um procedimento retórico escolhido para conferir verossimilhança ao relato, supondo-se que o narrador, ao assumir-se como sujeito do enunciado, seja a testemunha mais idônea para contar a sua própria história. Em princípio, o *eu* fala só do que viu e do que sabe ou lhe parece e, nesse sentido, a sua percepção seria mais realista que a do narrador onisciente que afeta conhecer tudo o que se passa fora e dentro das personagens.

Na construção de Brás Cubas, porém, essa conquista de certo grau de verossimilhança é bifocal, pois mira dois horizontes diferentes. De um lado, fala o narrador que atesta, a cada lance, a sua presença física aos acontecimentos em que esteve envolvido, e cuja interpretação é confiada ao seu olhar sem a

presunção da certeza universal suposta no historiador em terceira pessoa. De outro lado, Machado engendrou a ficção do *defunto autor*, um expediente aparentemente irrealista escolhido para facultar a exibição — até o limite do descaramento — dos sentimentos todos de um *ego* que a condição *post-mortem* permitiria desnudar. Junto ao verossímil da testemunha ocular haveria um lance de inverossimilhança? Na verdade, um falso inverossímil, porque se faz autoanálise joco-séria. É a verdade do humor que, sob as aparências da morte, é vida pensada. As conseqüências desse duplo jogo de presença e distanciamento do *eu* são tangíveis a cada passo e acabaram definindo a dicção singular das *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Reiteração do *eu vivo* feita em regime de distância pelo *eu defunto*. Testemunho do passado e ponto de vista do homem já “desafrontado da brevidade do século” pedem interpretação que dê conta das razões do procedimento. O propósito deste ensaio é reconsiderar pelo menos três versões dadas a este bizarro narrador.

Relembrar o enredo é sempre um bom começo. Brás conta a sua história trivial de menino mimado de uma família abastada e conservadora com fumos de aristocracia — um Cubas! O caráter estragado desde a infância e a adolescência, os estudos de Direito feitos à matroca em Coimbra, as viagens de recreio pela velha Europa, as aventuras eróticas precoces, uma paixão adúlterina tecida de exaltações, tédios e saciedade, a sede de nomeada, que vai do projeto malogrado de inventar um emplasto anti-hipocondríaco à conquista de uma cadeira de deputado, enfim a solidão da velhice... uma trajetória movimentada mas banal enquanto típica de um certo segmento da burguesia no lapso da história do Brasil que cobre o primeiro e parte do segundo reinado.

Um arco longo da história nacional está indiretamente evo-

cado nesse itinerário. O discurso representativo em si, peculiar ao texto documental, não é manifestamente a mira daquelas páginas. O que marca a singularidade das *Memórias póstumas*, o seu salto qualitativo, é o modo pelo qual a presença do narrador junto aos fatos dobra-se em autoconsciência.

A análise psicológica e moral é favorecida pela distância que medeia entre o testemunho direto e o gesto reflexivo potenciado pelo expediente do defunto autor. “Na vida, o olhar da opinião, o contraste de interesses, a luta das cobiças obrigam a gente a calar os trapos velhos, a disfarçar os rasgões e os remendos, a não estender ao mundo as revelações que faz à consciência. [...] Mas na morte, que diferença! Que desabafo! Que liberdade!” O narrador concebe a paisagem social do seu tempo de uma forma que adensa o regime testemunhal: ele surpreende-se a si próprio como ator e espectador no processo das relações de força entre os sujeitos. Não há neste Machado maduro um espelho do mundo dissociado do olhar pensativo, como não há desenho de um quadro sem a projeção de alguma perspectiva. Essa constatação remete ao problema crucial do narrador machadiano, que se vale de um tipo socialmente localizado e datado sem deixar de descer à análise mais geral dos motivos do “eu detestável”. Opor Machado brasileiro e Machado universal é separar arbitrariamente o quadro e a perspectiva, a imagem especular e a autoconsciência. Os extremos costumam ser fáceis de explorar: ou o Machado cronista da sociedade fluminense, curioso dos *faits divers* do jornal, comentador galhofeiro de notícias do jogo político circunstancial; ou o Machado explorador dos abismos da vacuidade humana. Cada posição-limite, ao descartar o seu oposto complementar, emperra o discurso da compreensão e alimenta polêmicas equivocadas.

O OUTRO FORA E DENTRO DO EU

A leitura de alguns episódios das *Memórias póstumas* oferece pistas para contemplar os dois lugares do *eu* narrativo: a plataforma da qual decolou e o horizonte para o qual dirige a sua mente. Em outras palavras: a matéria lembrada e a sua interpretação.

O capítulo "Coxa de nascença" e os três que o seguem, "Bem-aventurados os que não descem", "A uma alma sensível" e "O caminho de Damasco", relatam um encontro em que vem ao primeiro plano a dura realidade de uma assimetria social e natural. Brás, rico e saudável, topa com Eugênia, filha bastarda de um antigo comensal dos Cubas, e coxa de nascença. Junto com a diferença de classe, o estigma no corpo. Eugênia mancava ao passo que Brás esplendia em juventude, todo garbo e presunção.

O esperado acontece. Eugênia apaixona-se pelo rapaz e dá-lhe o seu primeiro beijo de adolescente tímida mas confiante. As duas marcas da assimetria, pobre e coxa, vão pesar, indefectíveis, provocando o fecho abrupto desse encontro sem amanhã. Brás pondera seus "riscos" e comunica a Eugênia a sua partida iminente, fazendo-o por meio de palavrinhas doces mas frias, de cuja hipocrisia ele tem plena consciência. Personagem e autoanalista, Brás consegue ao mesmo tempo mostrar-se qual foi e qual se vê e foi visto: leviano, satisfeito da sua superioridade e tentado a desfrutá-la, intimamente desprezador da mocinha bonita mas filha espúria e agravada por um defeito físico. No momento de lembrar o episódio, porém, a consciência lúcida do defunto autor desvela o sentido cruel dos seus atos e os julga com um critério de humanidade que o rapaz fútil e preconceituoso não quisera assumir:

“Pobre Eugênia! Se tu soubesses que idéias me vagavam pela mente fora naquela ocasião! Tu, trêmula de comoção, com os braços nos meus ombros, a contemplar em mim o teu bem-vindo esposo, e eu com os olhos de 1814, na moita, no Vilaça, e a suspeitar que não poderias mentir ao teu sangue, à tua origem...”

Brás reporta-se a uma passagem da infância em que surpreendera o dr. Vilaça a namorar às escondidas dona Eusébia: desses encontros nascera Eugênia, a flor da moita.

O trecho não se esgota no contraste social e existencial entre Brás e Eugênia. O eu que narra o acontecido não está só. Presume que terá algum leitor ou leitora e pressente que esse outro, dotado de “alma sensível”, poderá censurá-lo pelo seu cinismo — palavra forte, mas dita com todas as letras. É deste *outro* imaginado e virtual que vem o juízo ético, mas é o eu narrador que o desentranha e o invoca e obriga-se a escutá-lo e a transmitir-nos a sua voz. Brás compõe um diálogo com a alma sensível do leitor que o exproba. É o mesmo Brás, que dera lugar à consciência universalizante respeitosa do outro, entra a defender-se, atenua a culpa e alega que, afinal, não tinha sido cínico: simplesmente, fora homem. “Eu fui homem.” O que dá ocasião ao defunto autor de descrever a condição contraditória da sua alma: mistura de bem e mal, “barafunda de coisas e pessoas”, enfim o *pandemonium* que é ser homem. A passagem é exemplar como salto universalizante, agora já não mais em termos de ética do respeito, mas em regime de justificação psicológica, que se quer realista. A regra moral induzida *a partir do outro* não coincide com a interpretação do passado *a partir do eu*. *O interesse torce o conhecimento*. A constatação vem de longe, está em Pascal e nos moralistas seis-setecentistas lidos e amados pelo criador de Brás Cubas.

O processo das relações entre o *eu* e o *outro* (o qual está fora e está dentro do *eu*) não se limita à tensão entre o narrador e a

alma sensível do leitor. Há Eugênia em carne e osso diante de Brás. Como a mocinha cândida e apaixonada vai comportar-se ao perceber com seus “olhos tão lúcidos” que Brás mente, que Brás jamais a desposaria? “Uma mulher coxa!” — era o pensamento dele, que ela cedo adivinhou. Tal como ocorre com personagens femininas que já encontramos nos romances da primeira fase (Helena e Estela) e em *Casa velha* (Lalau), Eugênia responde com altivez ao ferrete da discriminação, “ereta, fria e muda”, digna em sua compostura antes do encontro amoroso e, com mais razões, na hora crua do desengano. Eugênia é o outro irredutível à pura tipicidade com que Brás, enquanto mero tipo, a olhara e a rebaixara.

Machado sabia lidar com o mesmo e o diferente, o tipo e a pessoa. O fato é que já nos seus primeiros romances nem sempre a consciência da assimetria social gerava comportamentos assemelhados. Helena será o oposto de Guiomar. Estela não concorrerá astutamente com Iaiá Garcia na luta pela conquista do homem rico e desejado. Helena, Estela e Lalau mal toleram e afinal rejeitam a humilhação do favor, ao passo que Guiomar e Iaiá driblam e vencem ambiciosamente os mecanismos do mesmo favor. São as reações diversas ao destino social que tornam viva e concreta a galeria dos caracteres femininos concebidos pelo romancista. Há boas razões para supor que o Machado da primeira fase tenha sido ambivalente em relação ao paternalismo, regime protetor mas humilhante, pois requer dos dependentes uma alta dose de esperteza e hipocrisia. Quanto aos dignos, viverão à margem ou perecerão.

Fixemos ainda uma vez a atenção neste outro, Eugênia, como figura introjetada na consciência de Brás. Imagem do desejo que o preconceito impediu que se transformasse em amor, Eugênia provoca, pela mediação inesperada do leitor de alma sensível, a autoanálise defensiva de Brás. A voz do supe-

rego assim mascarado censurou-o chamando-o cínico; logo, o eu de Brás precisou excogitar um argumento racionalizador que o justificasse; no caso, foi a alegação do caráter genericamente humano da sua conduta. No plano retórico, a racionalização funciona valendo-se também da velha praxe de alinhar os contrastes fatais de que seria feito o cérebro humano, agora comparado a um tablado, “em que se deram peças de todo gênero, o drama sacro e austero, o piegas, a comédia louçã, a desgrenhada farsa, os autos, as bufonérias, um pandemonium, alma sensível, uma barafunda de coisas e pessoas...”. O ato foi narrado, a culpa é apontada com veemência pelo interlocutor virtual, mas depois é atenuada pelo discurso universalizante: “E eu fui homem”. Mas o que é “ser homem” para o defunto autor? Uma mistura incongruente — um pandemônio?

Sem dúvida, foi bem mais fácil para Brás tentar convencer o leitor hipotético do que enfrentar o olhar reto de Eugênia. Para tanto, em vez de recorrer ao expediente de borboletear com imagens e citações escapando ao desafio da consciência reflexiva, Brás teve de arremedar a linguagem retórica da tragédia para dar conta dos sentimentos contraditórios que por breves momentos lhe inspirou a moça apaixonada, mas coxa: a piedade e o terror. Glosando os Atos dos Apóstolos na passagem da conversão de Saulo a caminho de Damasco, Brás diz ter ouvido uma voz misteriosa que saía de si mesmo, e cuja origem era dupla, “a piedade, que me desarmava ante a candura da pequena, e o terror de vir a amar deveras, e desposá-la. Uma mulher coxa!”. O terror, que no caso melhor se chamaria covardia, logo venceu a piedade, como seria de prever em um caráter como o de Brás, tangido pelo princípio do prazer e pela correlata aversão a praticar qualquer sacrifício que a consciência lhe pudesse exigir.

Ainda uma vez, essa entrega previsível do sujeito à pura autoconservação (aquele cinismo de que o acusara a alma sensível do leitor) precisa afivelar provisoriamente a máscara do arrependimento. Brás profere juras de amor invocando todos os santos do céu para atenuar a decisão da partida, “tudo hipérbolas frias que ela escutou sem dizer nada”. Hipocrisia de ator (é o sentido do grego *hypokritikés*) que se sabe píflio e cuja retórica da exageração congela em vez de aquecer o interlocutor. A máscara faz-se, porém, necessária na medida em que permite ainda estirar um último fiapo de diálogo:

— Acredita-me? — perguntei eu, no fim.

— Não, e digo-lhe que faz bem.

Por um átimo inverte-se, no plano moral, a situação de assimetria. O olhar que Eugênia lança a Brás “não foi já de súplica, senão de império”. Império de flor da moita, bastarda, pobre e coxa de nascença? Na economia implacável do romance o olhar imperioso de Eugênia não a pouparia do destino de acabar os seus dias em um cortiço, onde Brás irá reencontrá-la encarando-o sempre com a mesma seca dignidade. De todo modo, aquele olhar imperioso não mudaria a vida do jovem Brás, que desceria da Tijuca na manhã seguinte, “um pouco amargurado, outro pouco satisfeito”.

Qual é o papel do episódio na teia de significações das *Memórias*? Parece-me que um dos seus alvos é o de configurar de modo bivalente o *eu* do narrador, fazendo-o capaz não só de praticar vilezas, como desfrutador que foi desde a infância, mas de sobrepensá-las e dizê-las promovendo o seu julgamento pelo outro, aquele leitor virtual que penetra como uma cunha na sua consciência. Ao desencadear esse processo, o narrador póstumo não se engana nem se propõe enganar-nos. *Ao contrário do embusteiro, ele deixa-se ver*. A transparência, flagrada no relance do olhar honesto do outro, não converterá o nosso Brás; mas revela

a natureza do seu caráter, que é frívolo na descontinuidade dos seus pensamentos, é constante até a morte na prática do egoísmo indefectível, mas é capaz de abrir frestas de luz no subsolo da sua consciência — a luz crua do moralismo pessimista ou apenas cético, limite ideológico do defunto autor.

Na justificativa que o narrador arquiteta para responder ao leitor sensível, vê-se que ele adota o recurso do termo universal — homem —, qualificando-se a si mesmo como ser confuso e, mais do que confuso, contraditório. O problema hermenêutico está em aferir o grau de adesão ou de rejeição do autor ao seu próprio discurso existencial. Se a interpretação pender resolutamente para o lado da sátira tipológica, a resposta será unívoca: o autor denuncia a racionalização que o tipo social faz da própria conduta quando a investe com o atributo geral de humano. A leitura alternativa, igualmente plausível, é a admissão, por parte do autor, da vigência de sentimentos contraditórios em todos os homens (isto é, em cada homem), com a predominância dos impulsos egóticos distribuídos por todas as classes. Ambas as hipóteses ganham em ser relativizadas mutuamente. A primeira, sociológica, concederá à segunda a evidência empírica do altíssimo grau de generalização dos comportamentos centrados na autoconservação que marcaram a história do gênero humano desde tempos remotos. A segunda, por sua vez, concederá à leitura tipológica o fato inegável de que, nas situações de assimetria social, o egoísmo vencedor costuma estar do lado do rico e do poderoso. O autor das *Memórias póstumas* se compraz nesse jogo relativizador, boca que morde e sopra, ora acusando em chave de sátira local, ora interpretando no registro de uma psicologia “realista” universalizada; em outras palavras, ora objetivando sarcasticamente o narrador-protagonista Brás Cubas, ora identificando-se com este em uma simbiose de crítica e autocrítica às vezes implacável, às vezes concessiva e

condescendente. A dura acusação se atenua, o autor afinal parece tudo compreender e a tudo resignar-se, como o fará no seu último romance o Conselheiro Aires com a sua arte diplomática de *descobrir e encobrir* exposta em memórias quase pós-tumas. A autoanálise desencantada desloca então o discurso satírico para o universo complexo do humor.

O episódio da flor da moita não é o único passo em que o intérprete se vê diante da mesma encruzilhada: ou sátira sem perdão nem complacência, ou enésima constatação do “barro humano”. A primeira estrada, se percorrida sem desvios, leva necessariamente à pergunta pela ideologia de Machado de Assis. Progressismo democrático assumido *versus* conformismo liberal-burguês? Futuro *versus* passado? Responder afirmativamente à questão significa creditar a Machado maduro uma inabalável coerência ideológica, uma fé reiterada nos ideais das Luzes e, por extensão, da modernidade. Na esteira dessa ideologia, a alma sensível do leitor virtual reprova o cinismo de Brás, a figura de Eugênia revela a hipocrisia do rapaz, e a passagem assumiria, no seu todo, o significado preciso de uma denúncia. Admissível pontualmente, essa leitura é relativizada pelo contexto interno das *Memórias*. As evidências da atribuição dos comportamentos às forças cegas do egoísmo capaz de todas as vilanias e até mesmo de crueldades gratuitas não permitem que a primeira alternativa, tão simpática no seu *ethos* progressista, seja considerada absoluta, sem nenhuma dúvida ou reserva.

O realismo satírico de âmbito local é atravessado por um segundo e mais acerbo realismo que enforma o primeiro dando-lhe uma dimensão ainda mais desolada e desoladora. As reações de Brás ao acaso que irrompe no cotidiano levam água ao moinho de uma leitura cética da História, alterando o teor cortante de denúncia pontual que o critério ideológico *stricto sensu* tende a propiciar. O dilema do intérprete assume, às vezes, o estatuto de

enigma: culpa individual de origem psicossocial ou força do destino, astúcia do “gênio da espécie”? Libelo ou dura constatação?

Eugênia aparecerá ainda uma vez no horizonte das reflexões do defunto autor. Este divaga sobre o grande prazer que é descalçar botas apertadas, “felicidade barata” que a vida nos concede ao pungir-nos com a fome só para dar-nos maior gozo na hora do alimento, e daí... o narrador póstumo revê “a aleijadinha perder-se no horizonte do pretérito”. Brás vivo logo a arredara do coração, que “não tardaria também a descalçar as suas botas”, mas Brás morto, isto é, *homem capaz de pensar o vivido*, não deixará de falar àquela imagem indelével: “Tu, minha Eugênia, é que não as descalçaste nunca; foste aí pela estrada da vida, manquejando da perna e do amor, triste como os enterros pobres, solitária, calada, laboriosa, até que vieste também para esta outra margem... O que eu não sei é se a tua existência era muito necessária ao século. Quem sabe? Talvez um comparsa de menos fizesse patear a tragédia humana”. O leitor sai com o sentimento de que, em certas passagens, o mundo das idéias e valores do defunto autor não só conserva, pela memória, como supera, pela reflexão, o pequeno mundo do jovem Brás.

Nos capítulos da borboleta preta enxotada e morta, do almocreve e do embrulho misterioso achado na rua, a tônica recai no poder irracional do arbítrio, da mesquinharia ou da falta de escrúpulo.

Nos três casos prevalece uma conjunção negativa de acaso objetivo e arbítrio subjetivo: nos três, a condição prévia de Brás homem abastado não será determinante, causa das causas, mas coadjuvante. Irrompe nos três o eu detestável de pascaliana memória, opaco, alheio ou avesso ao outro, seja este um inseto, um trabalhador anônimo ou simplesmente um desconhecido sem rosto que perdeu um maço de notas. A rejeição desse outro é irritadiça no caso da borboleta, mesquinha no encontro com o

almocreve, especiosa no achado do embrulho; mas em todos os episódios faz-se tanto mais cômoda para o sujeito quanto menos testemunhada pela presença de um olhar perspicaz como era o de Eugênia. É sentença de La Rochefoucauld: “Esquecemos facilmente nossas faltas quando só nós as conhecemos”.

Topando em um embrulho na praia, Brás sente curiosidade de saber o que contém. Como primeiro cuidado, “relanceei os olhos em volta de mim, a praia estava deserta: ao longe uns meninos brincavam, — um pescador curava as redes ainda mais longe —, ninguém que pudesse ver a minha ação; inclinei-me, apanhei o embrulho e segui”. *Ninguém que pudesse ver a minha ação*: a ênfase recai no receio de ser visto, o que já é pressentimento de ação culposa, ou assim considerada pelo outro, que, mesmo invisível, está à espreita e penetra o *eu* como potencial censura. Temendo que pudesse tratar-se de trote de moleques, sobreveio-lhe o impulso de jogar fora o embrulho, “mas apalpei-o e rejeitei a idéia”. Pois o embrulho tinha certa consistência, prometia ser “alguma coisa”... Levando-o para casa, persistiu no recesso do seu gabinete o temor da pulha: embora não aparecesse ali “nenhuma testemunha externa”, havia sempre o fantasma do garoto caçoísta que preparara talvez um engodo e poderia “assobiar, guinchar, grunhir, patear, apupar, cacarejar, fazer o diabo, se me visse abrir o embrulho e achar dentro uma dúzia de lenços velhos ou duas dúzias de goiabas podres”. O gesto do outro é aqui teatralizado — platéia ausente mas presente zombando do logro projetado em um palco secreto mas imaginariamente público. Afinal, o embrulho foi aberto. Era dinheiro, nada menos que cinco contos de réis em boas notas e moedas. Chega a hora do jantar e os olhos dos moleques da casa pareciam falar uns com os outros como se tivessem surpreendido o sinhô contando dinheiro. Mas os receios eram infundados. Constatando que nada fora

visto, Brás voltou ao escritório, examinou novamente o dinheiro, “e ri-me dos meus cuidados materiais a respeito de cinco contos — eu, que era abastado”.

O episódio do embrulho não vem solto. O acaso já comparecera dias antes quando Brás achara uma moeda de meia dobra e a entregara ao chefe de polícia para que este descobrisse o legítimo dono. A ação lhe valera fartos elogios dos conhecidos e algum respiro da consciência, na ocasião um tantinho opressa pelo início do seu caso adúlterino com Virgília. O fato é que a dobra fora logo devolvida, ato acompanhado de mil e um escrúpulos em torno do grande mal que é reter o bem alheio. Quanto aos cinco contos, porém, a consciência não o culpava de nada. Ao contrário, tê-los achado tinha sido, pensando bem, sorte grande e merecida, seguramente um benefício da Providência. E esperando dar-lhes algum destino um dia, talvez com alguma boa ação, Brás foi depositá-los no Banco do Brasil. Tudo se fez sem testemunhas.

A passagem da borboleta preta é mais breve. A borboleta pousara no retrato do pai de Brás. Foi primeiro enxotada, depois abatida com uma toalha por “um repelão dos nervos”. A consciência do mal feito, da inútil brutalidade, logo se aplacou ponderando que, para a borboleta, seria melhor ter nascido azul. Solitário, o sujeito dribla e anestesia rapidamente o sentimento de culpa. A violência do arbítrio exerce-se na relação do homem com a natureza na medida em que esta é inerte.

A recompensa devida ao almocreve, que o salvara de um desastre fatal, foi mingando na mente de Brás, que a baixa de três moedas de ouro a um cruzado de prata, e mesmo esta simples pratinha pareceu-lhe uma demasia, inspirando remorsos ao moço rico. Nenhuma testemunha, de novo, a não ser os agradecimentos do almocreve, tão efusivos que reforçaram em Brás o sentimento desconfortável de que tinha sido pródigo na

recompensa. A ingratidão é aqui estercada pela sovínice — “eu, que era abastado”.

A história do embrulho é toda permeada de fantasmas dos olhares dos outros, receios esconjurados tão-só pela certeza de que eram vãos. A reflexão final merece comentário. Brás *riu de si mesmo*, pois, sendo endinheirado, não deveriam ter-lhe dado tantos cuidados aqueles cinco contos de réis. Perguntará o leitor: por acaso um rico não pode ser avaro? Pois há ricos avaros entre parentes e conhecidos de Brás, começando pelo Cotrim, o próspero cunhado. E há o velho Viegas, amigo da família, cuja herança é objeto da cobiça de Virgília, também ela abonada... De Brás sabe-se que é gastão consigo e dissipado com as amantes, de Marcela a Virgília. A mesquinharia ocorre na sua relação com o pobre ou o desconhecido, e o fato de o narrador pontuar incisivamente as obsessões sovinas que reconhece em si próprio dá o que pensar. O que temos? Um traço peculiar ao rentista desocupado? Parece que não precisamente. A avareza, enquanto potencia o egoísmo e leva a extremos o desassossego da autoconservação, pode obcecar tanto operosos como desocupados; em se tratando de ricos, como é o caso de Brás, ela torna-se particularmente ridícula, objeto de *autoanálise humorística*: “E ri-me dos meus cuidados materiais a respeito de cinco contos — eu, que era abastado”. A autoconsciência é a cunha que dialetiza o tipo, conservando-o e superando-o. O fato de a autoconsciência do ridículo exprimir-se na voz do protagonista *ainda vivo* reforça a hipótese de que o narrador se constitua dentro do autor, passado submetido ao presente, memória trabalhada pela consciência, uma das versões possíveis de Brás Cubas que me proponho examinar adiante.

O discurso confessional arrisca-se a expor, a todo momento, a labilidade moral do sujeito. Daí, a alternância ou mescla de auto-acusações e álibis de que se tecem os diálogos do memo-

rialista Brás com o leitor virtual que está fora e dentro dele. Terei agido mal, é verdade, mas, afinal, o barro é a matéria-prima de todos os filhos de Adão. Leia-se neste último contexto o apelo que o narrador dirige ao leitor ao relembrar o adeus definitivo de Virgília. Brás declara que sentira alívio em vez de cair em grande desespero. Uma vez mais, o superego é solicitado a moderar as suas possíveis censuras e baixar o tom dos preceitos de moral: “Não se irrite o leitor com essa confissão”. O fato é que um excelente almoço no Hotel Pharoux enterrara “magnificamente” o seu amor, aliás os seus amores — é o que o mesmo leitor saberá, “realidade pura”, diz Brás, *versus* o “romanesco” dos que esperariam do protagonista a expressão de profundos sentimentos. De novo, temos realismo em dois níveis: o que diz a “realidade pura” dos atos e fatos em regime denotativo, e o que a interpreta e a conota para melhor julgá-la ou justificá-la.

No capítulo “Compromisso”, a dualidade se faz patente. Brás (vivo) fala de um acordo ou compromisso entre a piedade e o egoísmo pelo qual a consciência abonava a sua decisão de ir ter com Virgília depois de uma cena de arrufo. *Mas o defunto autor corrige a interpretação autocomplacente do narrador*: “Agora, que isto escrevo, quer-me parecer que o compromisso era uma burla, que essa piedade era ainda uma forma de egoísmo, e que a resolução de ir consolar Virgília não passava de uma sugestão de meu próprio padecimento”.

O autor narra as manhas de um tipo social, aquele Brás que ele foi, enquanto vivo; e em baixo contínuo profere o seu julgamento póstumo, pois quem fala é o Brás defunto que, agora, ele é. O conhecedor de si mesmo transforma-se em castigador de si mesmo — fórmula cara a Nietzsche que Augusto Meyer aplicou ao narrador machadiano.¹

TRÊS DIMENSÕES DE BRÁS CUBAS

O defunto autor e seus paradoxos

Rememorando ações sem grandeza e armando as cabriolas de uma consciência mutável, Brás desenvolve uma tática narrativa que não tem precedentes na história do nosso romance. Máximas ora atrevidas, ora desenganadas, teorias extravagantes, anedotas à primeira vista sem ligação com o contexto, digressões de vários tipos, ziguezagues com quebras da ordem temporal e espacial, interlocuções freqüentes e às vezes petulantes com o leitor fazem parte de um estilo que lembra *A vida e as opiniões do Cavalheiro Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, e a *Viagem à roda de meu quarto*, de Xavier de Maistre, obras alegadas no prólogo das *Memórias* como inspiração e modelo da sua “forma livre”. A escrita “shandiana”, como a chamou Sérgio Paulo Rouanet em penetrante ensaio,² seria a forma adequada ao pensamento de Brás, transpondo como nenhuma outra a sua condição liberadora de defunto autor.

Trata-se de uma abordagem intertextual explorada pelas análises do discurso narrativo que ocuparam a cena universitária no imediato pós-estruturalismo. O estudo seminal de Mikhail Bakhtin sobre a sátira menipéia, portadora da mescla dos gêneros, bem como a sua categoria de romance polifônico aplicada ao romance de Dostoievski calaram fundo nos leitores sensíveis ao teor paradoxal e ao modo jogo-sério da dicção de Brás Cubas.³

Nessa perspectiva, as questões de composição e de linguagem primam sobre as hipóteses genéticas ou, mais rigorosamente, identificam-se com a intencionalidade do narrador, de tal modo que os caprichos da forma acabam fazendo um só

corpo com as arbitrariedades da mente e os vaivéns da paixão. A forma, no caso, sobredetermina, em parte ou no todo, a mensagem da obra. Em um estudo pioneiro sobre as *Memórias póstumas*, José Guilherme Merquior atribuiu à tradição da sátira menipéia certos traços formais e psicológicos que estariam fundidos na composição da obra: mistura do sério e do cômico, liberdades em relação à verossimilhança, preferência por estados de espírito aberrantes e, fundamentalmente, o gosto de intercalar subgêneros que vão do fragmento puramente anedótico ao mais inesperado excursus digressivo.⁴

Procurando igualmente estabelecer uma linhagem literária de longa duração à qual se filiariam as *Memórias póstumas* e os romances da maturidade, Enylton de Sá Rego compôs uma tese rica de engenho e erudição, *O calundu e a panacéia. Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*.⁵ As afinidades com vários procedimentos encontrados nas obras satíricas de Luciano de Samósata (escritor do século II d.C., lido por Machado de Assis) fariam parte de uma vivaz tradição paródica da literatura ocidental, a sátira menipéia. Esse gênero misto se reconhece em Varrão (*Satyrarum Menippearum Libri*), em Sêneca (*Apocolocintose*), em Erasmo (*Elogio da loucura*), em Robert Burton (*Anatomia da melancolia*) e, de modo exemplar, nos romances de Laurence Sterne.

No elenco bem nutrido das semelhanças, o autor destaca o vexo das citações enciclopédicas trabalhadas em registro paródico (uma espécie de erudição galhofeira peculiar a épocas saturadas de metalinguagem), o distanciamento irônico em relação às personagens e ao próprio narrador, o moralismo motejador e, no fundo, não moralizante e, em primeiro plano, a combinação dos gêneros sério e cômico.

O ensaio de Rouanet concentra-se nas múltiplas similaridades entre as *Memórias póstumas* e *Tristram Shandy*. As características

comuns foram agrupadas pelo ensaísta em quatro tópicos: a presença enfática do narrador; a técnica da composição livre, que dá ao texto a sua fisionomia digressiva e fragmentária; o uso arbitrário do tempo e do espaço; a interpenetração de riso e melancolia.

Detenho-me no primeiro tópico, pois a presença enfática do narrador (ou a “hipertrofia da subjetividade”) corresponde em boa parte à característica já definida por Augusto Meyer em termos de “perspectiva arbitrária” ou “capricho como regra de composição”, e por Roberto Schwarz como “volubilidade”. Mas, ao passo que estes últimos a atribuem a disposições existenciais do autor ou a um viés de classe social, Rouanet a compreende como traço narrativo estrutural de que a obra de Sterne teria sido o modelo reconhecido pelo próprio Machado:

“A narrativa de Shandy, sempre em primeira pessoa, é caracterizada por uma extrema volubilidade do narrador e por sua arrogância, às vezes direta, às vezes mascarada por uma aparente deferência.

Tristram Shandy é o protótipo de todos os narradores volúveis. Ele disserta sobre todas as coisas, não esquecendo abotoaduras e botões. É tão cheio de opiniões como seu pai, Walter, que tem idéias sobre a psicologia de Locke, sobre a influência dos nomes no destino dos indivíduos (por um triste equívoco, Tristram teria sido chamado Trismegistus), sobre o formato dos narizes e sobre educação (ele resolve escrever uma Tristapoedia para a educação de seu filho). É um *nouveau riche* da literatura mundial. Alardeia um conhecimento de todos os séculos e de todas as nações em uma exibição disparatada de erudição que vai de Cícero e Quintiliano a Rabelais, Montaigne, Cervantes, Montesquieu e Voltaire.

Tristram não obedece a regras, nem mesmo às de plausibilidade ou de estética. Ele dispõe de todas as convenções narrati-

vas: 'Devo pedir perdão ao sr. Horácio, pois ao escrever não me confinarei quer a suas regras, quer a regras de quaisquer homens que jamais existiram'. É sabido que na sua relação com o leitor Tristram brinca, insultando-o, humilhando-o e fingindo que está travando um diálogo, mas interrompendo arbitrariamente a conversação o tempo todo. O tom começa respeitoso — o leitor é 'caro amigo e companheiro' (I, 6) — mas imediatamente depois ele passa a 'um grande ignaro e um palerma'. Às vezes, o narrador dá a suas infelizes vítimas a ilusão de que são livres: 'Não posso dar-lhes melhor conselho do que saltarem o restante do capítulo, pois declaro antecipadamente tê-lo escrito para os curiosos e os indiscretos' (I, 4). Mas quem ousaria seguir esse caminho, se algumas linhas abaixo será repreendido por seu impiedoso atormentador? 'Como pôde, minha senhora, ter sido tão desatenta ao ler o último capítulo?' (I, 20).

Brás escorrega de uma posição para outra, de um sistema filosófico para outro. Exprime a sua opinião sobre tudo. Pensa que joalheiros são indispensáveis ao amor. Não creia o leitor que ele não tenha lido Pascal. Não só o leu como discorda dele, pois o homem não é um caniço pensante, mas uma errata pensante, considerando que cada estação da vida é uma edição que corrige as anteriores. De Pascal ele passa às botas; haverá prazer que se possa comparar a descalçar um par de botas apertadas? Naturalmente vai um passo apenas das botas a Aristóteles, o qual, por sua vez, não descobriu uma verdade achada por Brás, a solidariedade do aborrecimento humano. Consciência moral? É um sistema de janelas que abrem enquanto outras são fechadas. A relação do narrador com o leitor move-se através de todas as variações de sadismo desde a aparente deferência até a aberta agressão. O olhar irônico aparece em expressões como 'amado leitor', ou em passagens em que parece tratar o leitor como adulto, delegando-lhe o julgamento: 'Vou expor-lhe sumariamente o caso. Julgue-

o por si mesmo'. E vai ao extremo de atribuir ao leitor comentários argutos que este não fez, e convidá-lo a colaborar no livro. Por exemplo, o capítulo 52 não tem título, o capítulo 55 não tem texto: faça a gentileza, caro leitor, de providenciar título e texto. [...] Mas, como em Sterne, o respeito é enganoso. O leitor é infantilizado: '... não esteja aí a torcer-me o nariz, só porque não chegamos à parte narrativa destas memórias'. Ele é até mais repressivo com um leitor sensível que ousa desaprovar o comportamento de Brás: 'Retira, pois, a expressão, alma sensível, castiga os nervos, limpa os óculos'. Ele pode punir os seus leitores com um piparote no nariz, ou ameaçá-los de morte com um sorriso escarninho que não esconde intenções homicidas: 'Pela coxa de Diana! Esta injúria merecia ser lavada com sangue, se o sangue lavasse alguma coisa nesse mundo'. Os desaforos de Brás são vociferantes: 'Leitor obtuso...'. Com leitores tão incompetentes, como se pode esperar que o seu livro seja bom? Brás lava as mãos transferindo ao leitor toda a responsabilidade pelas imperfeições da sua obra, 'porque o maior defeito deste livro és tu, leitor'. Ele despreza todas as convenções narrativas. Intervém constantemente na narração, interrompendo-lhe o fluxo conforme o seu capricho. É onipotente, pode realizar milagres tais como escrever um livro após a sua morte. Identifica-se com Moisés, o fundador de um povo, pois, assim como Moisés, ele descreveu a própria morte. E é mesmo ligeiramente superior a Moisés, ao menos de um ponto de vista literário, pois, ao relatar sua morte no início, o livro ganhou em galanteza e novidade".⁶

Convém considerar adiante a pertinência e os limites contextuais desse enfoque à espera de uma análise detida de outros modelos além de Sterne (sem dúvida, o principal), como o alegado e pouco estudado Xavier de Maistre, o admirável moto contínuo que é *Jacques le fataliste*, de Diderot, e as *Viagens na*

minha terra, de Almeida Garrett, cuja dicção se faz, em diversos momentos, presente nas *Memórias póstumas*.

O homem subterrâneo

Anterior à leitura intertextual e mais duradoura em termos de fortuna crítica é a ênfase dada às motivações e aos processos morais e cognitivos do narrador humorista que regem as memórias de Brás Cubas.

Mal acolhido por Sílvio Romero, que o julgou demasiado triste e por isso pouco brasileiro e um tanto artificioso, o humor machadiano encontrou melhor receptividade junto a críticos mais lúcidos como José Veríssimo e Alcides Maia. Deste último é uma obra precoce, editada pouco depois da morte de Machado e inteiramente dedicada ao humor entendido como processo definidor de modos de sentir, pensar e dizer do eu narrador das *Memórias*.⁷

Em *Machado de Assis (Algumas notas sobre o "humour")*, Alcides Maia trata profusamente desse comportamento simbólico peculiar. Revelando familiaridade com amplo repertório do romance europeu, o ensaísta descarta qualquer relação causal entre caracteres nacionais e humor, opondo-se a Taine, que concedera privilégio exclusivo a autores ingleses.

Alcides Maia aprofunda a imagem de um Machado melancólico (atributo que lhe parece inseparável do humorista), cético e pessimista à beira do niilismo. O que não o impede de reconhecer um veio de sátira local na fixação de "caricaturas" de alguns tipos da sociedade brasileira. De todo modo, a sua leitura tende à esfera universalizante ao detectar no subjetivismo do humorista correntes ocidentais modernas que confluem na liberdade romântica. A comédia antiga e particularmente a sátira

romana (“satura tota nostra est”, dizia Quintiliano) extraíam o cômico da representação não raro grotesca de tipos viciosos; faltava-lhes a angústia da autoanálise própria da subjetividade moderna de que se alimenta o humorista. A epígrafe do ensaio de Alcides Maia é significativa: “Je suis moy-mesme la matière de mon livre” são palavras do criador do ensaio renascentista e, em sentido amplo, moderno, Michel de Montaigne. O ensaísta revela também razoável conhecimento do idealismo alemão, que, sobretudo nas reflexões estéticas de Hegel, concedera ao humor um papel fundamental no processo de dissolução da arte romântica.

Nas aproximações conceituais de Alcides Maia parecem estar subjacentes as reflexões hegelianas sobre o “humor subjetivo” que rematam *A arte clássica e a arte romântica*:

Não se propõe o artista dar, no humor, uma forma artística e acabada a um conteúdo objetivo já constituído nos seus principais elementos em virtude das propriedades que lhe são inerentes, mas insere-se, por assim dizer, no objeto, e emprega a sua atividade em dissociar e decompor, por meio de “achados” espirituosos e de expressões inesperadas, tudo o que procura objetivar-se e revestir uma forma concreta e estável. Assim se tira ao conteúdo objetivo toda a sua independência, e consegue-se ao mesmo tempo abolir a estável coerência da forma adequada à própria coisa: a representação passa a ser um jogo com os objetos, uma deformação dos sujeitos, um vaivém e um cruzamento de idéias e atitudes nas quais o artista exprime o menosprezo que tem pelo objeto e por si mesmo.⁸

Não se reconhecem, por acaso, nestas notações, traços do narrador Brás Cubas, ao mesmo tempo lúdico e demolidor, desprezador dos outros e analista de si mesmo?

Mas o escavamento existencial da categoria humor caberia ao mais sutil dos leitores de Machado de Assis, o crítico-artista Augusto Meyer. A comparação fecunda com os grandes moralistas seis-setecentistas franceses e ingleses, as afinidades com o pessimismo de Leopardi e de Schopenhauer, as coincidências temáticas (sem nenhuma possibilidade de influência) com o relativismo de Pirandello na figuração do teatro da vida e suas “máscaras nuas”, enfim a curiosidade de discernir os móveis inconscientes do sujeito, que a psicanálise estava explorando desde fins do século XIX, apontam para a vigência de um contexto cultural denso e acabam desenhando uma família de espíritos a que Augusto Meyer era particularmente sensível. Graças à intimidade com esse estilo de pensar a vida pôde o crítico-poeta entender como crescera solitária aquela “flor amarela e mórbida” da melancolia que Brás reconhecia na sua alma chamando-a hipocondria. E é graças à familiaridade com essa constelação de desassombrados analistas do *eu* moderno que o crítico compõe a sua rica fenomenologia do humor machadiano.

Humor que oscila entre a móvel jocosidade na superfície das palavras e um sombrio negativismo no cerne dos juízos.

Humor cuja “aparência de movimento” feita de piruetas e malabarismos mal disfarça a certeza monótona do nada que espreita a viagem que cada homem empreende do nascimento à hora da morte.

Humor que decompõe as atitudes nobres ou apenas convencionais, pondo a nu as razões do insaciável amor-próprio, das quais a vaidade é o paradigma e a veleidade o perfeito sinônimo.

Humor que mistura a convenção e o sarcasmo na forma de máximas paradoxais.

Humor, enfim, que parodia as doutrinas do século, positivismo e evolucionismo, sob o nome de Humanitismo, e as traz

na boca de um mendigo aluado. Nada cancelaria “o pirronismo nihilista que formou a raiz do seu pensamento”.⁹

Embora não convenha atribuir ao ensaísta-poeta a adesão a qualquer método fechado de análise do texto literário, parece-me que o seu modo de ler deve muito à procura do sentimento fundamental, do tom dominante ou do “étimo espiritual” que os mestres da estilística alemã e espanhola (Karl Vossler, Leo Spitzer, Dámaso Alonso, Amado Alonso, entre outros) herdaram da estética de Croce, ressaltando, porém, os aspectos formais do poema ou do romance, que o filósofo italiano deixava muitas vezes em segundo plano. Assim, aquele seu “não ter método”, que lhe atribuiu Otto Maria Carpeaux, aliás elogiosamente, significava, na realidade, uma aderência às modulações da prosa machadiana, uma atenção sensível ora ao capricho da composição, ora ao sentimento do nada que o espectador de si mesmo surpreendia no fundo de todas as vaidades humanas.

Uma das conquistas dessa leitura só aparentemente impressionista é a intuição da diferença de significado entre o narrador caprichoso das *Memórias póstumas* e o espevitado Tristram Shandy. Há semelhanças que saltam à vista, mas, diz Meyer, “a analogia é formal, não passa da superfície sensível para o fundo permanente. A vivacidade de Sterne é uma espontaneidade orgânica, a do homem volúvel [...]. Sterne é um ‘molto vivace’ da dissolução psicológica”.¹⁰ E adiante: “Em Machado, a aparência de movimento, a pirueta e o malabarismo são disfarces que mal conseguem dissimular uma profunda gravidade — deveria dizer: uma terrível estabilidade. Toda a sua trepidação acaba marcando passo”.¹¹

Augusto Meyer enfrenta com galhardia a interpretação das *Memórias póstumas* como pseudo-autobiografia. São complexas as suas reações à tese que identifica o homem no autor. Se, de um lado, o retrato do homem Joaquim Maria Machado de

Assis, isto é, a sua personalidade empírica (expressão devida a Croce), aparenta o oposto do perfil destrutivo do criador de Brás Cubas, dando razão ao aspecto enganoso, *pseudo*, da autobiografia, de outro lado, o ensaísta se compraz na imagem do *homem subterrâneo*, fórmula que é também a chave da sua compreensão de Dostoievski. (De passagem, toda teoria literária se constrói, nos textos de Meyer, tendo por horizonte a literatura comparada.)

Junto à sondagem do homem subterrâneo o crítico explora outra dimensão do narrador machadiano, o *espectador de si mesmo*. O demônio da análise nasce da cisão entre o homem que age e a mente que se vê agir e se analisa a si mesma: “O mal começa com a consciência demasiadamente aguda, pois o excesso de lucidez mata as ilusões indispensáveis à subsistência da vida, que só pode desenvolver-se num clima de inconsciência, a inconsciência da ação”.¹²

Ao excesso de lucidez segue-se a “evidente morbidez introspectiva”. Prossegue o ensaísta: “Mas o verdadeiro drama da ‘consciência doentia’ não se resume apenas nisso, começa com o fato da consciência por amor à consciência, da análise por amor à análise, — então sim nasce o ‘homem do subterrâneo’”. A vida chama, a vida passa, mas “o voluptuoso, o esquisito, é insular-se o homem no meio de um mar de gestos e palavras, decretar-se alheado, inacessível, ausente...”.¹³

Convém remontar ao contexto desta última citação de Meyer, extraída do capítulo 99 das *Memórias póstumas*. Brás estava no corredor de um teatro em que se representava uma ópera de grande público. Acabara de ter um encontro casual com Lobo Neves, o marido de sua amante, e ambos tiveram que representar afetando naturalidade; logo depois, precisara escapar de Damasceno, que o espreitava do seu camarote e o cobrava para genro. Voltando incólume e velozmente para seu

lugar, Brás mergulha em si mesmo como quem “se vinga” dos outros e da multidão, “cujo amor cobicei até a morte”. É este o tempo de insulamento deleitoso que a frase citada colhe com sutileza e precisão: “o voluptuoso, o esquisito...”. Na seqüência, o leitor se apercebe da raridade daquele momento em que o *eu parece destacar-se dos outros, que talvez estranhem o ensimesmamento*; mas “o mais que podem dizer, quando ele torna a si, — isto é, quando torna aos outros, — é que baixa do mundo da lua, mas o mundo da lua, esse desvão luminoso e recatado do cérebro, que outra coisa não é senão a afirmação desdenhosa da nossa liberdade espiritual?”. Na imagem do *desvão luminoso e recatado do cérebro* Augusto Meyer encontraria a confirmação da sua hipótese fecunda do homem subterrâneo, assim como na *afirmação desdenhosa de nossa liberdade espiritual* vê-se contemplada a atitude livre do analista dos outros e de si mesmo, que se refugia no mundo da lua antes de tornar à representação do seu papel social: aquele tornar a si que é, na realidade, um tornar aos outros. A figura deste homem dividido, que age e se vê agir, que vive e se vê viver, e se compraz na autoanálise tantas vezes cruel, está no narrador machadiano, mas quer-me parecer que a leitura pirandelliana de Augusto Meyer terá contribuído para que o ensaísta a desenhasse com maior argúcia e exatidão.

Brás é o suporte subjetivo desses momentos auto-reflexivos, provendo-os de uma unidade tonal que surpreende se considerarmos o quanto há de acaso na trama e de arbitrário nas intervenções do narrador. Mas a unidade de tom subsiste, a tal ponto que a leitura sociológica julgou capturar em Brás um tipo, fixando-o como alegoria de uma determinada classe social, o rentista ocioso.

Não foi esse o ângulo preferencial da interpretação elaborada por Augusto Meyer. Fiel à sua leitura imanente, o crítico identificou a gênese das memórias de Brás, o seu étimo, no sen-

timento do mundo e na percepção da História expressos já em alguns poemas compostos por Machado no começo dos anos de 1880 e enfeixados nas *Ocidentais*. Como se sabe, entre fins de 1879 e os primeiros meses de 1880, ganha corpo a segunda maneira do romancista. O que a leitura biográfica tem apontado como uma grave crise existencial motivada por um esgotamento físico, Augusto Meyer detecta em termos de afloramento de imagens e de concepções radicalmente negativas da natureza e da humanidade.

O narrador que comporia a prosa alegórica do delírio de Brás, esculpindo o vulto de uma gigantesca Mãe-madrasta indiferente ao destino das suas criaturas, e moveria o desfile dos séculos, esvaziando-o de qualquer sentido progressista, era o mesmo poeta de *Uma criatura*, *O desfecho* e *No alto*, cujos versos traziam os estigmas do niilismo, o avesso imutável da superfície móvel que são as palavras e os gestos de Brás Cubas.

O tipo social

A construção social ou, a rigor, psicossocial do narrador machadiano começou com o método biográfico. O fruto maduro veio com a obra notável de Lúcia Miguel Pereira, *Machado de Assis. Estudo crítico e biográfico*, que saiu em 1936. Joaquim Maria, menino pobre, mulato e epiléptico, mas protegido por uma rica madrinha, de quem seus pais eram agregados, subiu na escala social pelo seu talento enorme e não menor capacidade de trabalho. Deu bem cedo as costas para a família e, ao longo da década de 1860, integrou-se no jornalismo liberal, fez amigos influentes, ingressou no funcionalismo e casou-se com uma mulher branca, portuguesa, de excelente nível intelectual. Carolina, embora não fosse de origem fidalga (era filha de um

relojoeiro estabelecido no Porto), aparentara-se no Rio com os condes de São Mamede, que Machado passou a freqüentar. Em suma, Joaquim Maria, antes de chegar aos trinta anos de idade, mudara de classe.

Dessa trajetória dependeriam certas vertentes temáticas da sua ficção: o interesse pela representação das assimetrias comuns em uma sociedade na qual, fora da condição escrava, o pobre era quase sempre um agregado; as relações de favor, arbitrárias da parte do rico, servis ou susceptíveis da parte do dependente; a justificação do comportamento ambicioso atribuído a afilhadas de madrinhas abastadas. É um quadro que se reconhece nos romances escritos nos anos de 1870 (*A mão e a luva*, *Helena*, *Iaiá Garcia*) e em *Casa velha*, cuja data de composição ainda está por ser apurada. Nesses enredos afloram como temas vivos ora a humilhação enfrentada dignamente, ora a ambição dissimulada de moças que o destino fez viverem na gaiola dourada do favor. O narrador parece aceitar constrangido a lógica do paternalismo, dando-nos a ver ora o seu direito, ora o seu avesso.

Quanto ao salto dado pelas *Memórias póstumas*, entre 1879 e 1880, é interpretado pela biógrafa sobretudo em termos psicológicos, mesmo porque a ascensão social de Machado, naquela altura dos seus quarenta anos, já estava bem consolidada. Havia muito que ascendera, desde os fins dos anos de 1860, antes portanto da composição dos seus primeiros romances.

Doença, crise de ceticismo, disposições "mórbidas", surto de pessimismo, "perda de todas as ilusões sobre os homens" (confissão feita a Mário de Alencar), intimidade de leitor com a tradição corrosiva dos humoristas ingleses e dos moralistas franceses: eis as motivações próximas alegadas para entender a sensível mudança de perspectiva e de tom, de composição e de linguagem narrativa operada nas memórias de Brás Cubas. Razões todas plausíveis, de largo espectro existencial e cultural,

embora difíceis de precisar. O certo é que secundaram a virada do escritor no sentido de uma erosão dos valores convencionais ainda presentes na construção dos primeiros romances.

Sem a evidência dos dados contextuais relativos à subida de classe que calçavam a sua interpretação da primeira fase do narrador, Lúcia Miguel Pereira recorre, em parte, ao que venho apontando como a segunda versão de Brás Cubas, mas acrescida de um diagnóstico: o analista autoirônico também seria “o primeiro dos tipos mórbidos em que extravasou as próprias esquisitices de nevropata”.¹⁴ A conotação nosológica será um tributo a certas tendências da crítica biográfica dos anos de 1930 e 40? É provável. Reponta aqui a hipótese do “desdobramento da personalidade” do espectador de si mesmo, já trabalhada por Augusto Meyer quando viu em Brás Cubas o homem subterrâneo, o lado oculto do funcionário exemplar, do acadêmico de maneiras diplomáticas. A autora não deixa de mencionar, de passagem, a presença do quadro social, no caso, “a crítica da organização servil e familiar de então”, mas no conjunto a ênfase incide na relação profunda entre autor e narrador: “Brás Cubas e Machado se confundem”.¹⁵

O dilema está posto: Brás nasce, vive, morre e sobrevive dentro de Machado de Assis autor, como avesso ou sombra inarredável da dinâmica existencial do escritor? Ou Brás Cubas é exterior ao autor, enquanto montagem de um tipo local, um proprietário ocioso que viveu durante o Brasil imperial? Auto-ironia estilizada em termos narrativos, ou construção de um tipo particular julgado objetivamente pelo seu autor? Qual o tom fundamental das memórias? Humorístico ou satírico?

A segunda alternativa foi preferida pela crítica sociológica de estrita observância. Com diferenças de tônica e estilo, vem de Astrojildo Pereira a Roberto Schwarz, passando por Raymundo Faoro. O cerne do argumento é a consideração do nar-

rador-protagonista como espelho ou voz da sua classe social. A atenção aos traços ideológicos típicos tende a ocupar o analista às vezes em prejuízo da sondagem das diferenças individuais.

A tese é relativizada parcialmente em *Machado de Assis. A pirâmide e o trapézio* (1974), de Raymundo Faoro, que a contemporiza com a forte presença do olhar dos moralistas franceses e dos humoristas ingleses na formação do ponto de vista do defunto autor.¹⁶

Faoro desenvolveu o seu estudo em torno da idéia de um Brasil entre patriarcal e capitalista, tradicional mas já em vias de modernização: uma sociedade ainda em formação, onde as classes proprietárias aspiravam a ocupar também as camadas altas na hierarquia dos estamentos. O nosso rico Brás deseja ser ministro de Estado (o velho Cubas o exortava a primar na política) ou galgar os píncaros da fama com a invenção do seu emplasto anti-hipocondríaco. Lobo Neves acalenta o sonho de ser marquês; assim Virgília seria marquesa, veleidade que motivou a sua primeira ruptura com Brás... Herdeiros afortunados ou sôfregos especuladores da praça, Rubião e Palha (em *Quincas Borba*), Cotrim (nas *Memórias póstumas*), Santos e Nóbrega (em *Esau e Jacó*) desejam virar titulares do Império. A ambição de obter status e aparentá-lo dá-lhes traços comuns, típicos, segundo os classificaria a sociologia weberiana, uma das matrizes do pensamento de Raymundo Faoro.

Na sua versão mais drástica, a proposta do nexo entre a ideologia do rentista no Brasil Império e os modos de pensar, sentir e dizer de Brás Cubas foi elaborada por Schwarz em *Um mestre na periferia do capitalismo* (1990). A gênese das características de pensamento, composição narrativa e estilo do Machado maduro (o humorismo, o ceticismo, a mistura joço-séria, a livre interlocução com o leitor) é identificada com a ideologia de um personagem-narrador burguês posto em um contexto escri-

vista e patriarcal. O caráter volúvel de Brás — detectado por Augusto Meyer em termos lúdicos e formais como “capricho” e “perspectiva arbitrária” do humorista — seria, antes, condicionado pelo quadro histórico em que se formou o protagonista: uma nação atrasada que, no entanto, adotava “disparatadamente” o ideal liberal europeu. À luz desse desajuste entre ideologia e realidade seriam inteligíveis os conteúdos mutáveis da mente de Brás, efígie ou alegoria do Brasil imperial.

São duas as teses que aqui se imbricam: a) a composição livre, em vaivéns, do texto ficcional é condicionada por modos de ser de um tipo que é rico e desocupado; em outras palavras, a volubilidade do narrador aparece como uma das expressões da ociosidade abastada em uma formação social escravista, logo como efeito subjetivo das desigualdades de classe; b) o tipo, por sua vez, é explicável pelo contexto ideológico brasileiro julgado “fora de lugar”.

O olhar macrosociológico tende, por sua lógica interna, a ser totalizante na medida em que subordina à situação local tanto os traços formais como os existenciais, objetos específicos das visadas anteriores. Estamos em face de um princípio doutrinariamente reducionista, mas analiticamente fecundo: forma narrativa e *ethos* dependeriam da posição sócio-econômica do narrador, que pode ser testada direta ou indiretamente em vários episódios das *Memórias póstumas*.

A densidade do olhar narrativo

Reexaminando as três versões que a crítica tem dado ao narrador e protagonista Brás Cubas, podemos qualificar a primeira como construtiva, a segunda como expressiva e a terceira como mimética. Construção, expressão e representação são termos-

chave para o entendimento da obra ficcional e atendem às diferentes dimensões que a integram. O tipo social, no caso o rentista ocioso (nível da *representação*), expõe-se, analisa-se e julga-se a si mesmo (nível da *expressão*: humor, misto de galhofa e melancolia); quanto à estratégia narrativa, acionada para dizer essa contradição, Machado escolheu a figura do defunto autor e a “forma livre”, com todas as suas bizarras de composição e linguagem inspiradas em Sterne e na prosa auto-satírica (nível da *construção literária*).

O nó problemático se dá quando se atribui a um dos níveis o caráter sobredeterminante, ou seja, o estatuto de matriz dos demais. Toda determinação unilateral padece da dificuldade de compreender o que foi multiplamente elaborado, ou seja, a densidade do concreto individualizado.

Recapitem-se as três versões contempladas acima:

Se nos ativermos à leitura formalizante, intertextual, veremos, em primeiro lugar, um Brás Cubas prestidigitador que se diverte em jogar com dados díspares da sua imaginação e da memória cultural, a começar pelo paradoxo de inventar-se como defunto autor. Não se pode negar que há nas memórias de Brás um programado exercício lúdico de fraseio e composição. Machado rompeu abertamente com o molde convencional do romance linear que presidira à sua primeira fase. As suas menções a Sterne, a Xavier de Maistre e a Garrett não são vazias nem improcedentes. A vontade-de-estilo guiou efetivamente a composição das suas lembranças póstumas: “Trata-se de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo”. Adiante, distingue-se dos “seus modelos”, que não partilhariam do seu “sentimento amargo e áspero”. Trata-se, portanto, de franca eleição de moldes narrativos, um ato de intencionalidade estética que não deveria ser

pendurado, sem mediações, em uma genérica filosofia pessimista do autor, nem no fato localizado de ser Brás herdeiro de uma família de posses residente no Rio de Janeiro no século XIX.

Nem o pessimismo, abstratamente considerado, nem disponibilidades financeiras determinam este ou aquele esquema narrativo, estes ou aqueles modos estilísticos. Parece mais razoável acolher a qualidade específica da bizarria compositiva das *Memórias póstumas* e compreendê-la no interior do projeto narrativo que ela efetua, ao invés de deduzi-la de uma filosofia coesa ou reduzi-la a um epifenômeno de classe.

Isto posto, a adoção do modelo “forma livre”, embora seja fator inerente à estrutura do romance, não esgota as potencialidades do narrador. Tudo quanto a segunda dimensão de Brás aponta como lastro e perspectiva existencial (humor, melancolia, ceticismo, captação do *nonsense* dos destinos individuais) está declarado no prólogo do autor com aquela expressão lapidar, “sentimento amargo e áspero”. Machado prestou a seus leitores e críticos o favor de distinguir claramente o molde formal e o sentimento difuso que penetra a obra inteira e “está longe de vir dos seus modelos. É taça que pode ter labores de igual escola, mas leva outro vinho” — frase que poderia servir de epígrafe ao pensamento relativizador que se propõe neste ensaio. Em um texto que já está fazendo setenta anos, Augusto Meyer retomou, como se viu, a distinção feita pelo próprio Machado:

Fez do seu capricho uma regra de composição. E neste ponto se aproxima realmente da forma livre de Sterne e de um Xavier de Maistre. Mas a analogia é formal, não passa da superfície sensível para o fundo permanente. A vivacidade de Sterne é uma espontaneidade orgânica, necessária, a do homem volúvel que atravessa os minutos num fregolismo vivo de atitudes, gozando o prazer de sentir-se disponível. Sterne é um “molto vivace” da

dissolução psicológica. Em Machado de Assis a aparência de movimento, a pírueta e o malabarismo são disfarces que mal conseguem dissimular uma profunda gravidade. Toda a sua trepidação acaba marcando passo.

O *pathos* machadiano foi vertido em molde imitado, o que é o limite deste, e o limite da tese intertextual, cujo mérito é ter reconhecido a originalidade do projeto literário que norteou o autor das *Memórias*.

Quanto à leitura centrada na representação de tipos sociais, vem situar a teia das interações reportando-as ao contexto do romance. Há lugares e tempos marcados na trajetória de Brás. Ele não é o homem genérico, mas o herdeiro de uma fortuna que lhe permite dar-se ao luxo de não trabalhar. Um rentista que mora no Rio de Janeiro e que, tendo nascido no tempo do rei, viveu até o meio do Segundo Império em uma sociedade ainda escravista e patriarcal, mas já imantada pelo capitalismo internacional, logo para a prática de certos costumes ou ideais burgueses (*o que não significava, em absoluto, democráticos*). Os componentes do sistema entram como dados objetivos e integram as relações de classe vividas por Brás e por outras personagens do romance. A crítica sociológica persegue este veio mimético na obra ficcional. Romance do Segundo Reinado (Astrojildo Pereira); espelho da pirâmide das classes e do trapézio dos estamentos (Raymundo Faoro); representação da mente patriarcalista em uma formação social mista e disparatada (Roberto Schwarz), as *Memórias póstumas* remetem necessariamente a aspectos da vida social brasileira do século XIX.

A leitura sociológica trouxe contribuições relevantes para a construção da imagem de um Machado brasileiro. O seu olhar poderá ser cada vez mais iluminador na medida em que se abster de assumir uma função totalizante e monocausal e na

medida em que reconhecer o caráter multiplamente determinado do texto, no sentido proposto pela dialética hegeliano-marxista para a compreensão do concreto individual.

Astrojildo Pereira ateve-se à tese ortodoxa da literatura como reflexo da sociedade, acompanhando de perto a vulgata de Plekhanov. A sua obra vale pela riqueza de elementos documentais que retira das páginas machadianas. O aspecto remissivo do seu método de leitura sobreleva as dimensões expressivas e criativas do texto ficcional. A citação seguinte resume a posição do ensaísta:

Segundo Plekhanov, “a psicologia das personagens adquire enorme importância aos nossos olhos, exatamente porque é a psicologia de classes sociais inteiras, e sendo assim, podemos verificar que os processos que se desenvolvem na alma das diferentes personagens são o reflexo conseqüente do movimento histórico a que pertencem”. Eis aí uma boa chave para a compreensão das íntimas conexões que existem entre a obra de Machado de Assis e a história social do tempo que ela reflete.¹⁷

Raymundo Faoro contrabalança o seu levantamento de tipos sociais com reflexões agudas sobre o caráter seletivo da mimesis narrativa. “*Machado escolheu e recortou só os aspectos da política brasileira que melhor se coadunassem com a sua visão cética da vida pública do Império como palco de sombras.*” Faoro detecta “um centro de filtragem e de seleção valorativa que acentua e destaca o fenômeno singular em prejuízo da organização social, da estrutura política e das coordenadas supra-individuais”.¹⁸ Voltado de preferência para as motivações dos indivíduos, Machado veria na política antes um cenário de paixões do que um processo institucional enraizado em coesos interes-

ses de classes e grupos. "No fundo, todos os males da sociedade e todos os remédios estariam no coração do homem, só ele responsável pelos acontecimentos. Nesse foco de contradições, o destino humano e o destino das nações têm sua mola íntima e última das decisões."¹⁹ Seria estimulante confrontar as reflexões do historiador Raymundo Faoro sobre o significado real da política em Machado com certa tendência recente de explicar alegoricamente personagens e situações machadianas mediante o registro documental ou jornalístico de fatos que se deram no dia-a-dia parlamentar do Segundo Império.²⁰

No fecho de *A pirâmide e o trapézio*, Faoro dialetiza o procedimento tipológico de que se valera ao longo do ensaio e contempla com as figuras do espelho e da lâmpada dois estilos de narrar. O espelho do historiador remete ao quadro empírico dos atos e dos fatos. A lâmpada do romancista ilumina a rede das motivações subterrâneas e deixa na sombra, a seu bel-prazer, esta ou aquela imagem que o espelho refletiria, passivo e indiferente. Apoiando-se em um dos mais inventivos teóricos do formalismo russo, Viktor Chklovski, autor da *Teoria da prosa*, o ensaísta encarece os procedimentos de singularização e deformação peculiares ao estilo ficcional, e que o distinguem da notação documental, por hipótese neutra e objetiva.

Haveria, pois, um dualismo epistemológico no cerne da obra seminal de Raymundo Faoro, o que afinal enriquece a sua visão, pois abre caminho para um encontro de objetividade contextual e estilização subjetiva. O encontro ajusta-se bem às memórias de Brás, em que há lugar para presença e distanciamento, memória e crítica, testemunho e ironização, chão dos fatos e subsolo da autoconsciência.

Na ótica de Schwarz não se verifica a mesma tendência à pluralidade metodológica. O seu trabalho está inteiramente norteado pela tese de que a composição das *Memórias* imita a

estrutura da sociedade brasileira do século XIX marcada pela coexistência de escravidão e liberalismo.²¹ Para tanto, o crítico retoma, em outro contexto, a hipótese da “redução estrutural” proposta e discretamente adotada no estudo antológico de Antonio Candido sobre as *Memórias de um sargento de milícias*.²² Para Schwarz, o burguês ocioso brasileiro seria um tipo instável, pois, por hipótese, viveria em uma sociedade disparatada senão absurda: logo, Brás saiu um tipo arbitrário e volúvel. Os conteúdos ideológicos supostos acabam fixando e qualificando os movimentos psicológicos do narrador e de suas personagens. Seguindo a mesma lógica do externo que vira interno, a forma livre, que Machado reconheceu por seu modelo na feitura do romance, explica-se como uma variante literária da ideologia entre patriarcal e burguesa do Brasil Império encarnada na personagem Brás Cubas, que desempenharia assim uma função típica na fronteira com a alegoria.

A condição de proprietário desocupado faz-se esquema ideológico e psicológico, pré-formando as demais faculdades de Brás e ditando-lhe os seus modos de ser, pensar, sentir e dizer. Forma narrativa bizarra, desgarre, humor, tédio e *nonsense* seriam efeitos simbólicos do modo de vida de Brás Cubas. Creio que o que se ganha aqui em coesão metodológica arrisque-se a perder-se na restrição do alcance efetivo de processos formais específicos e do *pathos* de amarga melancolia que permeia a narrativa e enforma o seu tom humorístico.

Max Weber, relativizando o seu conceito de *tipo ideal*, considera que “o caráter abstrato dos conceitos da sociologia é responsável pelo fato de que, comparados com a realidade histórica, eles são relativamente carentes da plenitude do conteúdo concreto”.²³ Essa relativa carência de conteúdo concreto, que Weber, insuspeitamente, adverte como inadequada à compreensão da realidade histórica, faz-se ainda mais arriscada

quando os esquemas tipológicos são aplicados diretamente a personagens de ficção. A redução estrutural assumida, pela qual o andamento do texto romanesco imita o movimento ideológico de uma determinada classe, revela-se insuficiente para dar conta da variedade e ousadia da teia compositiva e estilística elaborada por Machado. A mesma redução, privilegiando traços de sátira local, não dá conta do humor, aquele "sentimento amargo e áspero" que reage negativamente auto-analisando o *ethos* burguês tradicional presente nos comportamentos de Brás Cubas.

Se este sentimento amargo e áspero é tão poderoso que age como dissolvente contra-ideológico, fica no ar a única questão pertinente: que antiideologia é esta? Ou ainda: de onde procede? Como se formou na mente do defunto autor, que ora parece encarná-la, ora a atenua secundando o gesto conformista da personagem que, por hipótese, deveria ser objeto de sátira intransigente? Trata-se de uma forma de pensamento democrático o mais avançado possível, confinando com a crítica socialista ao proprietismo liberal por tanto tempo conivente com a escravidão? Ou ainda navegamos nas águas do ceticismo *moraliste* já inteiramente trabalhado pela vertente pessimista que desemboca em Schopenhauer? Para usar de uma expressão cara a um sociólogo em geral determinista, Bourdieu, a que campo ideológico (brasileiro ou ocidental) pertence o Machado das *Memórias póstumas*?

A força crítica do narrador não se exerce numa única direção, nem se aplica em um só ponto. Ao lado da sátira tipológica, tão certeiramente rastreada por Schwarz, que se detém em alguns traços do rentista (preconceitos de classe, superficialidade cultural, petulância), o que avulta no romance é uma dialética de memória e distanciamento cético do narrador *em relação a si próprio*. A derradeira confissão é o capítulo radical das negativas, que soaria inverossímil se posto na boca frívola de um personagem oco, ou apenas preenchido pelas suas característi-

cas de proprietário e herdeiro. As lembranças, fazendo-se estrategicamente póstumas, puderam ser autodestrutivas até o limite do niilismo. O fluxo de consciência de Brás mostra o direito e o avesso da coisificação social, fazendo-o ouvir, em meio a vozes familiares e cúmplices, as censuras do leitor sensível, como ouvirá o narrador de "O espelho" os cochichos do nada. Por esse movimento de sentido a resposta do sujeito ao mundo e a si mesmo diz ora sim, ora não, oscilando na dúvida e desarmando com aparente isenção o cotidiano moral fluminense que é o contexto da sua experiência. À medida que percebemos os desdobramentos do foco narrativo, conseguimos superar o impasse daquela mútua exclusão: *ou* sátira objetiva e pontual de um tipo, *ou* autoanálise humorística.

De todo modo, atentando para a condição de rentista do narrador, Schwarz abre uma janela para conhecer o estilo de vida de um determinado segmento da sociedade brasileira, divisando o quadro que a angulação de Machado escolheu e recortou com seu extraordinário poder de observação. Este Machado crítico seria ninguém menos que o defunto autor que, para Schwarz, faria a censura ideológica do protagonista, assim objetivado como tipo social. Caracterizando a ideologia do autor a partir das *Memórias*, afirma o crítico: "Machado insistiria nas virtualidades retrógradas da modernização como sendo o traço dominante e grotesco do progresso na sua configuração brasileira" (p. 212). Nessa leitura, o desencanto de Machado em relação às doutrinas modernizantes decorreria da notação dos desconcertos locais: fica, de todo modo, por esclarecer a função dialética da implacável *autoanálise moral* responsável pelo tom humorístico inerente à dicção das *Memórias*. *O delírio de Brás não fere apenas o progressismo brasileiro, mas o progressismo em geral. O positivismo, parodiado no Humanitismo de Quincas Borba, também é especificamente nacional; é a "religião da Humanidade" de*

Comte e de seus discípulos em todo o Ocidente. Machado brasileiro é universal. A mente de Machado ultrapassa os limites geográficos da periferia. E outro tanto faz o seu humor, que as águas do Atlântico não impedem de pertencer à cultura ocidental.

Quanto ao nexó histórico entre liberalismo e conservação do trabalho escravo (de resto vigente em todas as formações sociais baseadas na economia de plantagem), convém levar em consideração a existência de *dois liberalismos em conflito*, sobretudo a partir dos anos de 1860 — o que retifica o teor supostamente homogêneo da ideologia liberal.

O liberalismo conservador, de fundo oligárquico, isentava o proprietário de qualquer culpa ou escrúpulo: a sua retórica justificava-se pela razão jurídica proprietista, base de todos os códigos liberais europeus e americanos pós-1789. *Trata-se de uma ideologia que se assume como antiigualitária.* O seu deus verdadeiro é a propriedade. Nas *Memórias póstumas* a síndrome liberal escravista apresenta como figuras típicas duas personagens com que Brás está envolvido, Cotrim e Damasceno. O primeiro, seu cunhado, era cruel com os escravos, e o narrador informa que os “tinha largamente contrabandeado”, atividade, de resto, crescente e tolerada naqueles anos de 1830-40, que precederam a abolição do tráfico. Quanto a Damasceno, primo de Cotrim e quase sogro de Brás, manifesta, na década de 1830, seu apoio incondicional ao negócio negreiro. Repare-se que a dureza de Cotrim é interpretada pelo autor, quase meio século depois, como “puro efeito de relações sociais”. Julgamento ou cética constatação? A longa distância no tempo entre as memórias póstumas e os fatos narrados alimentava também a consciência de que o contexto mudara, de tal modo que o liberalismo de 1880 estava em condições de julgar e ao mesmo tempo entender o que tinha sido o liberalismo hegemônico naqueles decênios de 1830-40, que viram o tráfico recrudescer intensamente.

Em crônica publicada em 1º de outubro de 1876, três anos antes da redação das *Memórias póstumas*, Machado pontua a diferença de mentalidade, ou da ideologia corrente, em relação à pessoa do escravo:

A lei de 28 de setembro [de 1871] fez agora cinco anos. Deus lhe dê vida e saúde! Esta lei foi um grande passo na nossa vida. Se tivesse vindo uns trinta anos antes, estávamos em outras condições.

Mas há trinta anos [1846: *Brás Cubas* chegara aos 41 anos de idade], não veio a lei, mas vinham ainda escravos, por contrabando, e vendiam-se às escâncaras no Valongo. Além da venda, havia o calabouço. Um homem do meu conhecimento suspira pelo azorrague.

— Hoje os escravos estão altanados, costuma ele dizer. Se a gente dá uma sova num, há logo quem intervenha e até chame a polícia. Bons tempos os que lá vão!

São os tempos em que Cotrim enriquecia com o tráfico e cultivava a melhor das boas consciências.

Quanto ao dia-a-dia do escravismo, se era portador de algum mal, este se atribuía à inferioridade do negro e às mazelas que o seu convívio trazia à família branca: exemplos encontram-se em obras de nossos liberais conservadores, *As vítimas algozes*, de Joaquim Manuel de Macedo, e *O demônio familiar*, de José de Alencar. A razão do liberalismo democrático é inversa: culpa o proprietário pela sua ganância e desumanidade, será a argumentação dos abolicionistas. E não se tratava apenas de duas ideologias, dois sistemas de idéias, mas de duas mentalidades com todo o lastro de interesses e paixões que esse conceito implica.²⁴

Machado de Assis, ao escrever as *Memórias póstumas*, entre 1879 e 1880, *continuava a ser um liberal democrático, isto é, antio-*

ligárquico e abolicionista, embora já não militasse, desde 1867, na imprensa oposicionista. Esta sua posição ideológica manteve-se coerente, mas afetada por um ceticismo crescente em relação a partidos e às doutrinas otimistas do seu tempo. Criando, em 1880, o personagem Brás Cubas, que escreve depois de morto (1869), o Machado satírico da mentalidade burguês-patriarcal compôs no seu narrador ao mesmo tempo um complexo de atitudes típicas de classe (o Brás que age como rentista sem maiores escrúpulos) e o analista “amargo e áspero” que denuncia as vilezas de um rico e observa-se e julga-se a si mesmo enquanto homem. Um liberal democrático que não acredita no progresso moral do ser humano, a que “campo ideológico” nacional pertenceria? Um historicismo estreito e fechado no tempo e no espaço terá dificuldade em responder a esta pergunta.

O liberalismo novo e progressista que se gestou nos anos de juventude de Machado (o liberalismo da crise de 1868 e da batalha pela Lei do Ventre Livre em 1871) teve condições de julgar o liberalismo excludente e escravista, mas não conseguiria, por si mesmo, autocriticar-se e reconhecer os seus limites, a não ser que cedesse o seu lugar à esperança revolucionária ou a um amargo ceticismo. Esta última terá sido a saída ideológica de Machado maduro, capaz de ver o Brás nascido em 1805 pelos olhos do defunto autor de 1869, mas também capaz de fazê-lo ver-se e julgar-se a si mesmo pelos olhos do intelectual desenganoado de 1880.

Retomando a frase dita linhas acima, “A autoconsciência é a cunha que dialetiza o tipo, conservando-o e superando-o”, parece-me que o leitor de Machado se defronta com um complexo ideológico peculiar. O crítico da mentalidade conservadora, do velho paternalismo oligárquico, o liberal formado na militância jornalística dos anos de 1860 (anterior a toda a sua produção narrativa) sobrevive no analista satírico de Brás Cubas-tipo social

determinado. Mas o observador desabusado de todas as ideologias, inclusive as progressistas, ronda e penetra o defunto autor *que denuncia o outro que ele também reconhece em si mesmo*, barro comum da humanidade. O humor não apaga a sátira: dá-lhe outra dimensão e outra qualidade na medida em que o tipo social viria a ser o espectador de si mesmo, aquele homem subterrâneo descoberto pelo olhar arguto de Augusto Meyer.

Observações de método

Fatores convergentes só adquirem força e pleno sentido no momento da interpretação quando conseguimos aferi-los na sua relação recíproca. Percepção desabusada dos homens e forma livre provocam, quando juntas, efeitos particulares de humor. Essa confluência de perspectiva e estilo ainda não define a complexidade do narrador: falta-lhe o perfil da particularidade local, a situação do rico herdeiro em disponibilidade que vive na capital do Império em meados do século XIX.

A diversidade das determinações convergentes concorre para uma aproximação maior ao indivíduo (no limite, *indivuum ineffabile*), conferindo-lhe densidade histórica e literária. Resulta claro que o recurso a um único fator explicativo, causa das causas, forçaria o discurso do intérprete para o dogmatismo doutrinário em prejuízo de uma abordagem compreensiva. Para o dogmático — diz Hegel — “as determinações unilaterais do entendimento são retidas com exclusão das determinações opostas”.²⁵

Resumindo:

A adesão à forma shandiana não produziria, por si mesma, a natureza das paixões e dos pensamentos que habitam os

monólogos, os diálogos e as digressões metanarrativas do texto. O que se pode dizer *a posteriori* é que houve da parte do autor uma opção bem-sucedida dos meios expressivos. Assim, o *pathos* e a visão moralista valeram-se, para tomar corpo, de estratégias já exploradas por uma tradição humorística em que o narrador afinou o seu diapasão.

Por outro lado, o pertencimento a uma certa classe interessa ao desenho da fisionomia ideológica de Brás; mas não criaria, por si só, todos os meandros daquela composição irregular nem os seus ziguezagues que poderiam, *mutatis mutandis*, ajustar-se à representação de outros indivíduos vivendo outras situações locais e temporais. É uma das conquistas assentes da Estilística o princípio de que não há correspondência biunívoca fechada entre procedimentos e dados extraliterários. O uso de metáforas, metonímias, antíteses ou reticências não está vinculado estruturalmente a este ou àquele assunto, sendo verdadeiro também o inverso: uma determinada situação social poderá exprimir-se de várias maneiras, mediante diferentes motivos, palavras, figuras ou torneios frásicos.

Tampouco o humor corrosivo, entre melancólico e galhofeiro, e a consciência moralista, inerentes ao dinamismo semântico das *Memórias*, derivam da posição de Brás na hierarquia econômica do Brasil novecentista. Os estímulos locais pertencem ao aqui e agora; mas as respostas terão a complexidade e a profundidade do sujeito que as sente, pensa e elabora. Entre os estímulos e a resposta vigoram as mediações psicológicas, culturais e especificamente literárias *que fazem das Memórias uma obra de ficção*.

A análise de uma escrita original da estatura das *Memórias póstumas* põe em xeque a concepção da autonomia compacta das dimensões construtiva, expressiva e representativa que integram a obra literária. Uma combinação peculiar de vetores for-

mais, existenciais e miméticos, sem que uma instância monocausal tudo regule e sobredetermine, parece responder melhor ao problema recorrente da invenção dessa obra desafiadora.

SUMÁRIO

Machado de Assis compôs as *Memórias póstumas de Brás Cubas* adotando o estratagema do “defunto autor” em primeira pessoa. O procedimento permitiu-lhe combinar os dois tempos da narrativa de Brás: a evocação do seu comportamento em vida e a interpretação dada pelo seu autojulgamento *post-mortem*. A memória é assim trabalhada pelo olhar crítico que, por vezes, emana de um suposto leitor. O episódio de Eugênia ilustra essa dupla dimensão da narrativa.

A crítica tem estudado em três registros este bizarro narrador: 1) segundo uma leitura formalizante, o defunto autor desenvolve o modelo da “forma livre” de Sterne, que, por sua vez, se inscreveria na tradição da sátira menipéia; 2) a leitura cognitiva e existencial centra-se na figura do humorista melancólico, que se reconhece no discurso do homem subterrâneo e do autoanalista; 3) a leitura sociológica está centrada no tipo social de Brás e no contexto ideológico do Brasil Império.

Cada registro capta um perfil do narrador, mas nenhuma interpretação é, *per se*, suficiente para compreender a densidade do olhar machadiano. A forma livre está presente, mas o autor adverte que o vinho, nela contido, é de outra qualidade, áspero e amargo; o humor do autoanalista aprofunda e universaliza as memórias, mas deve passar por um processo de contextualização local; o tipo social do rentista está representado em Brás, mas não basta para explicar os procedimentos artísticos da forma livre, nem dá conta da complexidade reflexiva do homem subterrâneo.

Em relação ao contexto brasileiro, o ensaio distingue três vertentes ideológicas. A hegemonia do liberalismo excludente rege a biografia inteira de Brás, que começa no período colonial. O novo liberalismo democratizante, formado nos anos de 1860-70, alimenta a sátira local do narrador. Enfim, o moralismo cético enforma a perspectiva geral da obra, refratária às certezas progressistas inerentes ao novo liberalismo. As duas vertentes do liberalismo — a conivente e a crítica — ocuparam o seu lugar na cultura ocidental em que se inscrevia o intelectual brasileiro do século XIX.