

**MEMÓRIAS PÓSTUMAS: O NARRADOR
DILETANTE E O LEITOR**
MEMÓRIAS PÓSTUMAS: THE DILETTANTE NARRATOR AND
THE READER

Antônio Marcos Vieira Sanseverino¹

Resumo: *O romance de Machado de Assis, Memórias Póstumas de Brás Cubas, se constrói na dimensão do livro, tematizando procedimentos de escrita, formato de edição, possíveis leitores, diferentes reações de leitura. A partir dessa base, Brás Cubas (enquanto narrador) apropria-se de obras da tradição e constrói metáforas a partir da imagem do livro. Para interpretar esses indícios de como a elite brasileira construía sua relação com o livro, a leitura e a tradição literária, é retomada a fortuna crítica acumulada (de José Veríssimo a Abel Barros Batista, tendo como referência principal Roberto Schwarz). Leva-se em conta a oposição forte na crítica literária entre uma leitura universalista preocupada em inserir Machado no cânone ocidental (sátira menipéica, Sterne, Dante, Shakespeare, Goethe...) que se opõe à outra que pressupõe o diálogo com a tradição local e o vínculo com a matéria histórica brasileira. Interessa, então, dimensionar o sentido da obra a partir do lugar do livro no Segundo Império, em que a escravidão e o analfabetismo impunham duros limites para formação de uma opinião pública brasileira.*

Palavras-chave: *Memórias Póstumas de Brás Cubas, narrador diletante, livro, Machado de Assis.*

Abstract: *The novel of Machado de Assis, Memórias Póstumas de Brás Cubas, is build in the dimension of book as a material object, establishing as a theme the procedures of writing, the format of edition, possible readers and different types of reading. Starting from that, Brás Cubas (as the narrator) takes works of tradition e constructs metaphors from the image of the book. In order to interpret these indications of how Brazilian elite created its relation to the book, the reading and the literary*

¹ Professor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

tradition, its recovered the accumulated critic (from José Veríssimo to Abel Barros Batista, having as a main reference Roberto Schwarz). It is taken into consideration the strong opposition in the literary critic between a universalized reading, concerned with inserting Machado in the western canon (Menippean satire, Sterne, Dante, Shakespeare, Goethe...) and the one that assumes the dialogue with local tradition e the bond with brazilian history. It interests, than, to dimension the meaning of the novel from the place of the book in the Second Empire, in which slavery and illiteracy imposed tough limits to the formation of a brazilian public opinion.

Keywords: *Memórias Póstumas de Brás Cubas, dilettante narrator, book, Machado de Assis.*

Do romance no Brasil

O primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno. O que separa o romance da narrativa (e da epopéia no sentido estrito) é que ele está essencialmente vinculado ao livro. A difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa. (Benjamin, 1985, p. 201)

Walter Benjamin, em “O narrador”, seu estudo sobre a obra do escritor russo Nicolai Leskov, estabelece uma oposição entre narrativa e romance. Como se vê na citação acima, o estudo analisa, através da obra em questão, o fim da narrativa, vinculada à possibilidade de intercambiar experiências. Pelo ponto de vista melancólico, olha-se a narrativa desde sua morte, como o historiador ao ver uma ruína de algo que um dia foi vivo. É o universo da narrativa oral, do narrador em presença de seus ouvintes, da transmissão de conselhos, do enraizamento na comunidade e na tradição. É uma sociedade que se esvai. Torna-se curioso reler mais uma vez esse estudo desde o ponto de vista de hoje, quando o livro parece seguir o mesmo caminho da narrativa oral, quando nem mesmo o vínculo entre palavra escrita e autor permanece intocado.

Em todo caso, cabe guardar a título de abertura, o vínculo necessário entre romance e o suporte *livro*, entre o gênero literário e a separação

entre autor e leitor, um isolado do outro. Esse isolamento é marcado na raiz da *Teoria do Romance*, forma “desenraizamento transcendental” (op. cit, p. 212). Estamos lidando com os traços constitutivos do gênero que veio a substituir a epopéia, com o fim da comunidade orgânica. Na forma biográfica, na composição em prosa (liberta dos rigores poéticos do verso), na representação do indivíduo problemático, que, em um mundo sem deuses, em seu demonismo, busca superação dos limites, na ironia que traduz a liberdade do romancista. Estamos no núcleo do conflito do indivíduo desenraizado, que deve construir-se por si mesmo num mundo em que o sentido e a vida estão cindidos. No cotidiano, o indivíduo não se reconhece em instituições petrificadas, que se impõem como uma segunda natureza, incompreensível. Walter Benjamin, nos anos 30 do século XX, no entre guerras, trabalha a mesma tensão construída por Lukács em *A teoria do romance*, entre epopéia (narrativa oral) e romance.

No caso, a hipótese que norteia o presente artigo, a articulação entre matéria histórica e forma romance, deve levar em consideração não apenas o narrador, mas o narrador posto no isolamento da página impressa do livro. A diferença pode parecer mera sutileza, mas me parece constitutiva da análise de uma obra como a de Machado de Assis. Hélio Seixas Guimarães, em *Os leitores de Machado de Assis* (2004), lê os romances a partir de uma crônica de Histórias de Quinze Dias. Em 1876, Machado de Assis registra o impacto da divulgação do censo de 1872. Temos aí a indicação de que 70% da população brasileira era de analfabetos. O cronista constrói um diálogo irônico com a cifra, com o teor indiscutível e insofismável da realidade bruta reduzida a número: um país de maioria de analfabetos. A partir desse violento impacto, em redução exagerada, Seixas Guimarães estuda o modo como Machado figura seus leitores.

Talvez seja possível dizer que o tripé do sistema literário de Antonio Candido (1981) – autor, público e obra – nos permite vislumbrar que a literatura brasileira, enquanto instituição, forma-se sob o signo da carência, na redução ao mínimo de universo rarefeito de leitores. O que interessa ver, então, é como Machado de Assis traz em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* a dimensão do livro para primeiro plano nesse contexto brasileiro. Observe-se que estamos lidando com a condição precária.

Agora diz-se, com Candido, que, em Machado, a literatura brasileira se formou, acrescentando-se que, no entanto, a sociedade não se formou. Mesmo esse “a literatura brasileira se formou”, com Machado, é problemático: formou-se como ruína, como nulidade, como romance impossível, como ponto de vista da morte, como curva deceptiva e terminal que acaba no vazio do Memorial de Aires – “formou-se” negativamente, ou na evidência de sua própria supressão ou impossibilidade. A dimensão de “fracasso” da obra de Machado (forte e pouco vista) é, internalizada, seu maior sucesso. A esse paradoxo, engatam-se, em fiação, muitos outros. (Pasta Jr., 2010, p. 11) (grifo meu)

Nessa situação paradoxal, *Memórias póstumas de Brás Cubas* comparece em 1881 como ponto de chegada da formação da literatura brasileira, mas atesta uma sociedade *informe* pela morte do autor, pela provocação com o leitor, pela interiorização das formas sociais da escravidão moderna. No caso específico, interessa destacar a figuração do autor – enquanto alguém desligado da vida social, não um profissional, mas um diletante que joga caprichosamente com várias formas (SCHWARZ, 2000, p.176). Integrado a isso, o livro materializa mais a vaidade de se ver publicado do que intervenção na esfera pública.

Algumas referências

Antes de prosseguir, cabe ainda destacar que lidamos com uma fortuna crítica vasta. Parece-me que há sempre uma dimensão de risco enfrentar a leitura de um romance machadiano, principalmente *Memórias Póstumas*. Ao mesmo tempo, creio ser fundamental continuar na leitura e releitura próxima de sua obra para que a crítica se renove na contribuição acumulativa à crítica literária.

Dito isto, cabe destacar que há certa unanimidade na crítica literária de que *Memórias Póstumas de Brás Cubas* representou uma virada radical não apenas na obra de Machado de Assis como também na própria literatura brasileira. Os motivos usados para explicar tal transformação em sua obra variam muito: vão de aspectos biográficos (doença, mudança de condição social,...) até uma nova consciência formal. Não se pode deixar de considerar a formação anterior às *Memórias* (na crônica, na crítica, no romance e na poesia), um processo cumulativo, antes da mudança de 1880, mas ninguém deixa de indicar a mudança de teor qualitativo.

Daqui para frente devemos falar do que não representa unanimidade, a disputa de sentido – de *leituras em competição*, para usar a expressão de Roberto Schwarz (2007). Essa dissensão historiográfica e crítica pode ser objeto de um estudo autônomo, não como levantamento da fortuna crítica, mas como explicitação de diferentes pressupostos de leitura. A aceitação do lugar das *Memórias* não corresponde à formação de linhas comuns de leitura da obra. Para ficar apenas em um exemplo, podemos referir a oposição fundante entre as polaridades do nacional e do universal. De um lado, há a leitura preocupada em inserir Machado no cânone ocidental (sátira menipéia, Sterne, Dante, Shakespeare, Goethe...) à outra que pressupõe o diálogo com a tradição local e o vínculo com a matéria histórica brasileira. Local ou universal? Não é objeto do presente texto, mesmo assim é fundamental ponderar tal questão.

Cabe agora explicitar que meu interesse é contrastar duas leituras distintas do narrador de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Na primeira, de Roberto Schwarz (2000), o princípio formal do narrador volúvel traduz uma conduta de classe. A cada momento (frase ou capítulo) o narrador vai mudando de estilo, de tom e de máscara (mundano, moralista, cronista...), buscando a cada vez uma “supremacia qualquer” em relação ao leitor. Além disso, há sempre um peca-dilho, uma transgressão, um desvio, uma quebra. De modo recorrente, o modelo realista, a elevação de estilo ou a ordem discursiva são rompidas. A exceção torna-se regra; agressão ao leitor uma constante; e o escândalo, recorrente. Essa supremacia faz com que o defunto prescindia dos modelos para compor suas memórias, pondo-se fora e, claro, acima deles. Essa volubilidade corresponde à precipitação na forma do conflito social insolúvel. No caso da sociedade brasileira do século XIX, a elite escravocrata e patriarcal apresenta-se como liberal e moderna; dois princípios excludentes e conflitivos que convivem e negam-se mutuamente reaparecem na estruturação do narrador machadiano. Roberto Schwarz não nega a relação de Machado com a tradição ocidental. Ao contrário, mostra como a leitura das grandes obras é feita de modo arbitrário, quando é apropriada ao capricho do narrador, um arbítrio formal, um arbítrio de classe.

Na segunda leitura, analisando a ordem shandiana do romance moderno, Sérgio Paulo Rouanet (2007) faz um estudo de conjunto de Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garret e Machado de Assis. Identifica uma linhagem comum (explicitada pelo próprio

Machado) em que há uma base comum (a forma livre e difusa). Ela se caracteriza pela presença forte do narrador caprichoso (arbítrio do *eu*), pela forma fragmentária e digressiva, pela subjetivação do tempo e do espaço e pela mistura de riso e melancolia. Nessa tradição cada um dos autores, além de inserir em um diálogo com os outros autores, insere algo de novo no tratamento dessa forma moderna. No caso do presente trabalho, vou destacar apenas a descrição do narrador machadiano (e consequentemente da crítica feita a Schwarz).

É como se Brás estivesse se defendendo por antecipação do rótulo que lhe seria aplicado por Augusto Meyer e por Roberto Schwarz: o de narrador “volúvel”. Volúvel, eu, amigo leitor. Nada disso. Volúvel é a história, essa loureira que vê Cláudio ora um César delicioso, ora um simplório. (Rouanet, 2007: p. 191)

Na visão de Rouanet, Esse narrador volúvel na verdade é imóvel e “quer ser também senhor do tempo” (op. cit., p.192). Assim, a mobilidade não seria do narrador, mas da história (uma *loureira*) que muda o modo como as personagens são representadas (como o caso do Imperador Cláudio), do que do próprio sujeito, que se quer fora da história. Em Rouanet, a matéria brasileira não é negada, mas a ênfase está em uma forma que transcende os limites nacionais (inglês, francês, português, brasileiro) e desenvolve uma linhagem com certa autonomia. A qualidade do texto está, então, no modo como essa linhagem é atualizada.

No presente trabalho, não há espaço para desenvolver detalhadamente as obras dos dois críticos, como seria justo fazer. Destaco as posições antagônicas quanto ao sentido atribuído ao procedimento formal de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Em uma linhagem de leitura, Rouanet cita Schwarz, para dele se afastar. No que interessa ao presente artigo, Rouanet prioriza a fixidez e a distância do narrador morto. Não deixa de ter razão, mas a posição fixa traduz a imobilidade no movimento. Em outros termos, o movimento do narrador volúvel (que troca de posição, que não se forma, que se afirma no desejo caprichoso) traduz na incapacidade de transformação histórica. No caso brasileiro, a troca de posições superficiais não traz mudança interior.

A partir disso, cabe explicitar o pressuposto da presente leitura que, seguindo a perspectiva schwarziana, mantém como força interpretativa

a relação entre literatura e experiência (social e historicamente construída). Queremos articular a forma literária e o processo social do Brasil do Século XIX. Entre o individual (o mergulho na particularidade) e o universal (sentido aberto à experiência de qualquer ser humano), temos a base histórico-social. A perspectiva emancipada e não provinciana de Machado (autor de valor universal) não ocorre apesar do contexto brasileiro, mas a partir dele, a partir da capacidade de traduzir as tensões brasileiras em problema formal, sem exaltar nem negar a matéria local, cujo problema central e definidor é a escravidão. Como aponta Lília Moritz Schwartz,

Na verdade, imperou um sistema marcado pela violência naturalizada e rotinizada no cotidiano. (...) A violência era parte constitutiva desse tipo de organização que supunha a propriedade de um homem por outro. Com efeito o cativo só poderia existir em virtude da disseminação do medo e do exemplo de controle. (1996, p. 21)

Esse sistema, marcado pela violência, funcionava apenas por causa do forte controle violento e se impunha pelo terror causado. Nessa sociedade em que a violência é constitutiva e praticamente invisível em sua naturalização, também coloca-se o princípio da dependência do homem livre ao proprietário. Pelo favor, constrói-se um elo afetivo entre as partes, que aparentemente dilui a diferença social, mas apenas disfarça o abismo social e mascara o poder arbitrário do senhor. Essa relação, que prende pela afeição, também está presente (muitas vezes) na relação entre o senhor e o escravo doméstico (mucama, pajem, ama seca, cocheiro, moleque de recados, copeira, cozinheira...). Essa estrutura (calcada no terror e na proximidade familiar e afetiva) não interessa como pano de fundo, mas como ordem internalizada pelo indivíduo.² A subjetividade (se assim pudermos chamar) traz

² Roberto Schwarz mostra, a partir da leitura de *Instinto de Nacionalidade*, que Machado deslocou o olhar romântico. A preocupação de mostrar o Brasil nos aspectos exteriores e pitorescos desloca-se para a construção de personagem, que traz dentro de si os impasses da escravidão moderna e do clientelismo em conflito com perspectiva liberal do trabalho livre e da autonomia do indivíduo. Pasta Jr. (2010) expõe a forma como os indivíduos internalizam dois regimes de subjetivação, um próprio do capitalismo, outro da escravidão. Ao seguir a feição moderna, existe uma distinção entre identidade e alteridade, o mesmo e o outro. Na feição colonial, o indivíduo existe apenas na indistinção, quando submetido à relação senhor e escravo, patriarca e dependentes.

entranhada o processo social da escravatura. Poderíamos agregar aqui José Murilo de Carvalho (1998) que, em seu estudo sobre a cidadania brasileira, mostra que temos indivíduos com direitos políticos e civis legalmente garantidos, mas (ainda hoje) não realizados. Isso não se dá em uma esfera abstrata, mas no cotidiano em que a pessoa pode até mesmo ter independência, mas não exerce a liberdade, no sentido forte do termo que pressupõe respeito ao outro. Em síntese, realizar-se como indivíduo e cidadão é uma tarefa titânica no Brasil, pois ser autônomo e escapar da lógica do favor, do mandonismo, do arbítrio constitui-se em duplicidade de regras a serem obedecidas simultaneamente.

Em outros termos, o romance enquanto forma européia entra no Brasil, para se articular com a matéria histórica brasileira, uma articulação muitas vezes problemática, mediada por vozes e ritmos locais (Cf. Moretti, 2000; Schwarz, 2000). Assim, o romance realista representa a realidade brasileira da escravidão através de soluções não realistas. (Schwarz, 2000, p. 208) Talvez o melhor seja tomar um exemplo da vida cotidiana do século XIX. Ao analisar a entrada de hábitos europeus depois de 1850, Luís Felipe de Alencastro descreve como a moda do cachimbo não se estabeleceu no Brasil, porque era um costume dos escravos, trazido da África: “não terá sido esse o único momento em que os brasileiros tiveram de apartar-se da moda ocidental por causa do chão social do país”. (1997, p. 63) Os exemplos são muitos e várias áreas da vida cotidiana; cabe, no entanto, reter o núcleo: desvio de comportamento do brasileiro em relação ao europeu. Assim, da necessidade de se pôr como *civilizado* e ao mesmo tempo de manter a ordem interna, a elite brasileira estabeleceu formas de sociabilidade peculiares.

Parece-me que esse é o caso do romance, enquanto livro, no universo social brasileiro. É isso que vamos ver em alguns exemplos do romance machadiano.

O defunto autor

O núcleo das *Memórias Póstumas* está no defunto autor. As *Memórias*, com discurso em primeira pessoa, trazem a trajetória do personagem narrador desde seu passado até alcançar sua condição presente, de morto. É de dentro da morte que vem a fala de Brás.

Estamos lidando com um morto que percorre sua própria existência, uma situação absurda, em que “seu procedimento de composição é aquele de se decompor” (Pasta Jr., 2010, p. 20)

Talvez espante o leitor a franqueza com que lhe exponho e realço a minha mediocridade; advirta que a franqueza é a primeira virtude de um defunto. Na vida, o olhar da opinião, o contraste dos 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 a consciência; e o melhor da obrigação é quando, à força de embaçar os outros, embaça-se o homem a si mesmo*, porque em tal caso poupa-se o vexame, que é uma sensação penosa, e a hipocrisia, um vício hediondo. Mas, na morte, que diferença! que desabafo! que liberdade! Como a gente pode sacudir fora a capa, deitar ao fosso as lantejoulas, despregar-se, despintar-se, desafeitar-se, confessar lisamente o que foi e o que deixou de ser! Por que, em suma, já não há *vizinhos*, nem *amigos*, nem *inimigos*, nem *conhecidos*, nem *estranhos*; não há *platéia*. O olhar da opinião, esse olhar agudo e judicial, perde a virtude, logo que pisamos o território da morte; não digo que ele se não estenda para cá, e nos não examine e julgue; mas a nós é que não se nos dá do exame nem do julgamento, Senhores vivos, não há nada tão incomensurável como o desdém dos finados. (Cap.XXIV, Curto mas alegre)

A partir do ponto de vista da morte, Brás Cubas dirige-se ao leitor, de tal modo que estabelece uma diferença radical: ele está no mundo dos mortos, o leitor está entre os vivos. Temos alguém que se libertou do olhar dos outros e das disputas sociais. Essa liberdade lhe permite ser franco, “confessar lisamente o que foi e o que deixou de ser”. Não há preocupação em agradar, pode desdenhar a opinião que venham a ter de si. Em outros termos, narra de um ponto de vista tão distante que nada vai alcançá-lo.³

³ Pode-se dizer que há dois perfis de leitura quanto ao defunto autor. Schwarz (2010) estabelece que isso é um truque de Brás Cubas, a busca de mais uma supremacia. Assim, não há distância entre narrador e personagem, morto e vivo, pois se trata de mais uma atitude enganadora de Brás. De outro lado, há a posição de considerar que o defunto autor é uma invenção a ser lida a sério. Essa leitura traz a distinção entre o tempo da narração (morto) e da personagem (passado, quando estava vivo) e permite o desvelamento da sua posição. Queremos seguir aqui uma dialética entre tais posições: há distância entre morto-narrador e personagem-vivo, mas ela não revela melhoria (nem depuração); há, isto sim, uma liberdade absoluta (desfaçatez de classe) de revelar cruamente os impulsos mais repulsivo de sua condição humana.

A franqueza permite ao narrador confessar aquilo que, enquanto vivo, não poderia fazê-lo. A questão não está em dizer que Brás é um medíocre, a questão é que, ao olhar para si mesmo, depois de morto, distante e sem preocupação em agradar, pode realçar sua própria mediocridade. Em vida, Brás mostra que o homem fica preso ao olhar dos outros e aos conflitos de interesse. Na morte, desliga-se do julgamento e pode desdenhar da opinião dos outros.

Por se tratar da voz de um morto, haveria a expectativa de que a matéria do romance alcançasse o excepcional, a dimensão transcendente da experiência humana ou uma revelação quanto ao sentido da existência humana. Nada disso aparece. Quando o narrador diz que *talvez espante o leitor a franqueza*, poderíamos supor que o espantoso é não haver indicação nenhuma sobre sua condição de morto, sobre a permanência de sua voz, sobre a razão de seu relato... Enfim, Brás Cubas parece realçar a barreira que o separa de seus leitores (*senhores vivos*).

Estamos mergulhados na dimensão prosaica e cotidiana, da vida de um membro da elite brasileira da primeira metade do século XIX. De 1805 a 1864, vemos sua existência chã vir a primeiro plano. É dimensão cotidiana, nos hábitos naturalizados, nos preconceitos afirmados e não percebidos, nas relações sociais construídas. No caso da trajetória de Brás, é um personagem que não se realiza plenamente nessa dimensão cotidiana: não casa, não tem filhos, não trabalha, não se insere na vida pública e, quando vira deputado, discursa sobre miudezas (barretilha da guarda nacional). Sua existência é esvaziada de sentido. Ou seja, em vez da dimensão transcendente que a voz do morto prometia, encontramos a banalidade da existência cotidiana.

Mesmo o entrecho amoroso, que ocupa boa parte do romance, não funciona como núcleo de sua existência. Depois da disputa pela herança com a irmã Sabina e o cunhado Cotrim, há um hiato de dez anos em que teria escrito para jornais e tido vida social discreta. Brás Cubas, com 37 ou 38 anos, reencontra Virgília, casada com Lobos Neves e mãe de um menino. Tornam-se amantes. Envolvem-se com a necessidade de montar um local de encontros, para fugir aos mexericos da sociedade fluminense. Sob os cuidados de D. Plácida, montam um refúgio em uma casinha na Gamboa. Chegam ao auge de seus amores. Com Virgília grávida, Brás vive a possibilidade de ter um filho e, logo a seguir, a frustração de vê-la perder o bebê. Logo após o afastamento é gradual, mas irreversível. De

certo modo, as relações amorosas são submergidas pela rotina que vai apagando a lembrança da valsa que os envolveu como amantes.

Não há sublimação de Brás para uma condição melhor. Sua superioridade de morto apenas reforça os preconceitos de classe que se mantêm ainda vivos na sua voz do morto. Em relação com Eugênia, filha de Vilaça e D. Eusébia, o narrador mantém o pasmo do jovem Brás: por que bonita, se coxa? Por que coxa, se bonita? Pelo trocadilho humorístico, a caracterização preconceituosa reforça a imagem de *flor da moita*. A filha bastarda vai ser *gauche* na vida e acabar na miséria em um cortiço (cap. 158). Ele foge de Eugênia e volta para a vida social. No capítulo intitulado “Caminho de Damasco”, o narrador mostra que não se arrepende, nem muda de opinião, apenas revela de modo descarado que sua origem teve duas causas: “a piedade, que me desarmava ante a candura da pequena e o terror de vira a amar deveras e desposá-la. Uma mulher coxa” (cap. 35). Brás Cubas mantém-se o mesmo em sua postura de senhor. O ponto de vista da morte não significa transcendência, então. Apenas mostra com nitidez sua condição, enquanto senhor de escravos, patriarcal, que não respeita a autonomia dos outros.

Os leitores

Na diferença radical de condição entre o narrador, um defunto autor, e o leitor, inserido no mundo dos vivos, temos um registro radical e irônico do desenraizamento transcendental de que fala Lukács (2000). O teor melancólico e viril do romance está no posto no enfrentamento da cisão entre o eu e o mundo. No indivíduo problemático, ainda assim, encontramos uma promessa de emancipação da tradição, da família, da banalidade cotidiana ou das instituições petrificadas. No caso específico, há um deslocamento na definição da identidade. Não se dá mais pela tradição, pela herança familiar ou pelo sangue. Trata-se de um processo formativo, que dependente do trabalho, do esforço, da constituição de metas, de internalização de princípios éticos, na disciplina, na consciência do tempo... Enfim, trata-se de uma construção pessoal.

No caso de Brás Cubas, essa promessa não se cumpre. Esse narrador busca de modo constante o outro, o leitor a quem se dirige ora para seduzir, ora para agredir. Desde a abertura, uma das preocupações do narrador é sua relação com o leitor. Mesmo depois de morto, Brás,

que concorda com o pai de que deve “valer pela opinião dos outros”, preocupa-se de modo obsessivo com o leitor. Simula desprezo pela opinião dos leitores, mas não deixa de querer alcançá-lo.

Nesse sentido, cabe considerar a variação da distância estética. Como são invocados diversos tipos de leitores, o leitor do romance é levado a acompanhar o movimento volúvel do narrador, ou seja, é levado a mudar constantemente a posição de que acompanha a trajetória de Brás. É o fino leitor, leitor pacato, leitor ignaro. Às vezes, deve pular um capítulo, outras deve voltar. Muitas vezes sua reação é antecipada (desagrado, espanto, descrédito...). O defunto autor chega a pedir para que o leitor faça uma espécie de revisão da obra, quando pede que intercale o capítulo 130 entre a primeira e a segunda frase do capítulo 129. De certo modo, o arbítrio com que o personagem se relaciona com Eugênia, Prudêncio ou Dona Plácida é reproduzido na relação entre narrador e leitor. Em sua posição aut centrada, o narrador dirige-se obsessivamente ao leitor, mas, ao mesmo tempo, parece desconsiderar a liberdade de leitura. Talvez seja melhor dizer que o narrador é incapaz de imaginar a autonomia do outro, do leitor, capaz de encontrar o sentido por si, um sentido diferente do que ele previa.

Talvez um dos pontos mais extremos seja a forma como o narrador trata o leitor no capítulo 71, *Senão do livro*:

Mas o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica; vício grave, e aliás ínfimo, porque o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direta e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem...

Nesse momento, o problema do livro deixa de ser responsabilidade do defunto autor. A expectativa do leitor é que passa a ser o problema, pois estaria acostumado à narração linear e episódica do romance tradicional, em que o narrador, como autoridade confiável, dava credibilidade ao relato. Como já se viu, a pretensão era de se dizer como as coisas realmente aconteceram, mesmo que se tratasse de algo irreal, fantástico. A descrença era suspensa por uma voz plena de certeza e tranqüilizadora. O narrador dominava a experiência (aquele evento

excepcional) a ponto de selecionar os fatos mais importantes e ordená-los em uma narrativa como um processo de formação do indivíduo que alcançava depois de muita luta a condição de sujeito de sua própria história. O leitor acreditaria nessa capacidade de transformar incidentes dispersos em uma narrativa una e completa, aceitando a ilusão de que se tratava de um relato confiável. É isso justamente que Brás Cubas deixa de lado em suas *Memórias...* No entanto, o aspecto central a ser destacado é o deslocamento da responsabilidade. O livro é enfadonho, não por causa do narrador, mas por incapacidade do leitor.

Vim... mas não; não alonguemos este capítulo. As vezes, esqueço-me a escrever, e a pena vai comendo papel com grave prejuízo meu, que sou autor. Capítulos compridos quadram melhor a leitores pesadões; e nós não somos um público *in-folio*, mas *in-12*, pouco texto, larga margem, tipo elegante, corte dourado e vinhetas... principalmente vinhetas... Não, não nos alonguemos. (cap. XXII)

No final do capítulo XXII, o narrador usa a primeira pessoa do plural para criar uma relação de cumplicidade com o leitor: *nós não somos um público in-folio, mas in-12*. O tamanho do capítulo deve ser pequeno, com pouco texto, trazendo uma edição de margens largas e ilustrada. Há um deslocamento do que está sendo dito, para forma como aparece. Assim, se no *Senão do livro*, o narrador agride o leitor, por ser incapaz de compreender o andamento de sua narrativa e de acompanhar seu ritmo oscilante, antes ele havia criado uma cumplicidade, em que os dois teriam a mesma expectativa de capítulos breves.

Brás leitor, Brás autor

O número de referências construídas ao longo do texto é espantoso. Trata-se de uma obra enciclopédica: Lawrence Sterne, Shakespeare, Moisés, Chateaubriand, Suetônio, Victor Hugo, Corneille, Erasmo, São Tomás de Aquino, Santo Agostinho, Molière, Wordsworth, Bocage... A lista, realmente vasta, parece ilimitada. Muitas vezes as citações são diretas, outras tantas aparecem dissimuladas no texto (como a referência a Chateaubriand como célebre viajante) ou aparecem apenas o trecho citado sem indicação de autoria ou de fonte (como “o menino é o pai do homem”, de Wordsworth). Na imensa maioria, Brás põe em

cena os grandes autores da tradição ocidental, de diversas procedências, da bíblia, da literatura dramática, do romance, da filosofia, da história.

Guardando as devidas proporções, Brás parece o personagem de *Um homem célebre*. Pestana é um compositor de polcas (música que estava na moda), que vive das lições de piano e da publicação de suas composições. O editor pagava por cada nova polca e servia de intermediário entre Pestana e o grande público, que tornava seu nome conhecido, mesmo que várias vezes ele não fosse reconhecido ao caminhar pela rua. Os locais de execução de sua música eram os teatros, os saraus e festas populares e laicas em que as pessoas iam dançar. Convém lembrar o desgosto de Pestana, no dia em que morre sua mulher ao imaginar que alguns dos gestos lúbricos (lascivos e sensuais) a que aquelas composições obrigavam, pois aí mostra a euforia que a música de ritmo fácil de memorizado e de embalo próprio para dança. Além disso, o caráter comercial fica muito claro na escolha do título da quadrilha pelo editor, arbitrário, sem relação necessária com a composição criada, mas voltado para o gosto do público. O núcleo central dessa personagem é que ele era a *eterna peteca entre vocação e ambição*. Queria escrever música como seus grandes ídolos (Beethoven, Chopin, Mozart...), mas, por mais esforço que fizesse, não conseguia. Acabava produzindo (por inspiração) apenas polcas. Ambicionava a música erudita, estava preso à inspiração popular.

Brás Cubas traz um movimento semelhante. Usa a forma romance, forma importada como foi o piano em que Pestana compunha. Põe a seu serviço o grande repertório da tradição ocidental. Acaba, no entanto, preso à realidade comezinha do Rio de Janeiro oitocentista, escravocrata e patriarcal. Assim, seu repertório de leitura (no movimento paródico) desce ao chão prosaico e desabusado do defunto autor. O narrador assume um papel de tradutor, como se *apenas* traduzisse uma passagem clássica para a realidade fluminense do século XIX. Essa tradução se mostra na diferença que se estabelece entre elevação do original e rebaixamento da matéria narrativa a que se aplica. (Cf. Villaça, 1998)

Como exemplo, vale citar o modo como Blaise Pascal, autor dos *Pensamentos*, é lido nas *Memórias*. No capítulo XXVII, *Virgília*, o narrador corrige Pascal, substituindo o *caniço pensante* por *errata pensante*: “cada estação da vida é uma edição que corrige a anterior e que será corrigida também, até que a edição definitiva, que o editor

dá de graça aos vermes.” No capítulo **CXLII**, Pascal, *avô espiritual* de Quincas Borba, novamente aparece referido. No caso, o trecho citado é retirado do artigo VI, *Os filósofos*, o mesmo corrigido por Brás. Vejamos o trecho em questão,

347 – O homem não passa de um caniço, o mais fraco da natureza, mas é um caniço pensante. Não é preciso que o universo inteiro se arme para esmagá-lo: um vapor, uma gota de água, bastam para matá-lo. Mas mesmo que o universo o esmagasse, o homem seria ainda mais nobre do que quem o mata, porque sabe que morre e a vantagem que o universo tem sobre ele; o universo desconhece tudo isso. (Pascal, 1988, p. 123-124)

Vale começar pela correção proposta por Quincas Borba, que presta atenção à consciência do homem que morre que dura um breve instante, enquanto a consciência da fome perdura. Sua conclusão é que “a fórmula de Pascal é inferior”. A tensão do original é perdida, na medida em que o filósofo delirante se apropria da tradição como uma preparação que chega ao ponto ótimo no humanistimo.

Brás Cubas parece ser mais sutil, talvez mais elegante. Ao retomar Pascal, busca a limpidez da frase que, em sua mão, se transforma em definição proverbial. Não há propriamente teoria, nem há o andamento reflexivo do filósofo francês. Brás fica na máxima. Ao traduzi-la para a dimensão temporal, deixando de lado a fragilidade do *caniço pensante*, Brás deixa de lado o núcleo pascalino da consciência (marca da superioridade humana em sua precariedade física) para afirmar um movimento de constante mudança até a morte.

Como ponto central, vemos a força com que a tradição ocidental sofre um desvio no chão social brasileiro. Ganha feição diminuída e proverbial em Brás, serve de base ao delírio filosofante de Quincas Borba. Não perdem interesse ou valor, mas valem como exemplo da apropriação da tradição ocidental no Brasil, assim como Pestana abraqueirando o uso do piano ao compor suas polcas. De certo modo, o gesto autoral começa pela afirmação de identidade com os clássicos, até mesmo com Moisés, mas termina na diferença mesquinha e prosaica do cotidiano rebaixado da escravidão brasileira. Paradoxalmente, é no desvio e na impossibilidade mesma de existir que a autor se constrói... Ou se decompõe como defunto.

Para finalizar, cabe lembrar a dimensão social de Brás como escritor. Para isso, voltamos ao *Homem célebre*. Pestana é célebre como *autor* de polcas, vive das aulas que ministra e principalmente das músicas compostas. É reconhecido como principal compositor, assim como reconhece suas músicas nos salões ou assobiada na rua. Sua identidade é estável, mas lhe deixa enjoado, pois compõe em transe, quando a polca vêm e ele se vê obrigado a sentar no piano e escrevê-la. Sua ambição era trabalhar e compor uma sonata, um noturno ou mesmo um réquiem, como Beethoven, Chopin ou Mozart. Eterna peteca entre ambição e vocação, vive, envelhece e morre preso ao mesmo dilema.

Quanto a Brás Cubas, o autor, posto na impossibilidade de ser defunto-autor, não se reconhece como tal. Em primeiro lugar, sua obra vem como expressão diletante, de alguém que despede alguns magros capítulos da eternidade. Trata-se de um fluxo que simula o improviso, o desleixo de quem não revisa seu texto, que concede com momentos obscuros. Em segundo lugar, não é reconhecido por seu leitor. Almeja ver seu nome na lombada de um livro, mas sabe que sua indefinição formal desagrade os leitores sérios e os frívolos, duas colunas máximas da opinião. O caso extremo é sua projeção futura, no capítulo do bibliômano, quando resta apenas um exemplar único, que vale não mais pelo autor, nem pelo que diz. Vale por ser único.

No capítulo final, *das negativas*, o narrador lembra que, como aspecto positivo de sua existência, ele teve “a boa fortuna de não comprar o pão com o suor do meu rosto”. Não precisou trabalhar. Ao comentar sua idéia fixa, a criação de um emplasto anti-hipocondríaco, ele confessa que, por trás da imagem de filantropia ou lucro, escondia-se o “amor da glória” (capítulo II). Cabe ressaltar, então, que estamos frente a alguém que não lida com a escrita com a sistematicidade de um jornalista ou de um cronista obrigado a escrever periodicamente. Também não é o escritor profissional, Dumas ou Balzac. Sua escrita traduz apenas o desejo de ganhar visibilidade, de alcançar a glória.

Desse modo, partindo da leitura já realizada por Schwarz (2010), a força do romance de Machado de Assis está posta na medida em que ele põe o narrador em cena, entre volúvel e arbitrário. Sua condição social, o chão histórico, sua falta nuclear criam uma barreira que impedem-no de conhecer a si mesmo. Ele confessa, revela, reflete e se objetiva na escrita, mas mantém-se sempre o mesmo ao longo de toda sua trajetória.

Nesse sentido, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Machado de Assis faz o leitor acompanhar que nem na morte consegue transcender sua condição de medíocre senhor de escravos do século XIX.

Considerações finais

Cabe, então, interrogar a reação do público a esse romance. Ele levou quase quinze anos para receber uma segunda edição em livro. Poucos leitores, e desses, vários desconcertados. No prólogo da 4ª edição, 3ª em livro, Machado deixa em aberto o problema sobre gênero dessas *Memórias*. São um romance? A questão é saber que tipo de obra se trata, pois essas *Memórias* fogem ao padrão de romance, ao andamento narrativo que dá um fio a trajetória de uma vida. Em *Memórias Póstumas*, as ações miúdas desnudam a mediocridade das personagens. Os capítulos são breves, mas não há sucessão de episódios que arrebatem os leitores para o mundo romanescos. Em andamento desigual alterna de modo irregular a ação narrada e os comentários reflexivos sobre diversos assuntos.

Machado renova a forma do romance com a criação de seu defunto autor, que decompõe a narrativa e dissolve a linearidade em desvios e digressões desabusadas. As diversas posições em que o leitor é posto não permitem o agradável mergulho no universo ficcional, ao esquecer de si mesmo e acompanhar o fio das aventuras com seu personagem. Há grandes obras da ficção, narrativas fortes, que permitem a identificação. Essa não é, entretanto, a opção das *Memórias Póstumas*. Nesse sentido, a atualidade talvez esteja na forma dessas *Memórias*, ainda capaz de desacomodar seus leitores.

BIBLIOGRAFIA

- ALENCASCRO, Luis Felipe. A vida privada e ordem privada no Império. In: _____ (Org.). *História da vida privada no Brasil: Império*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- BATISTA, Abel Barros. *A formação do nome: duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas: Editora Unicamp, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras escolhidas, 1)

- BOSI, Alfredo et al. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982. (Escritores Brasileiros, 1).
- BOSI, Alfredo. *Brás Cubas em três versões: estudos machadianos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *A formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.
- _____. Esquema de Machado de Assis. In: *Vários Escritos*. 3ªed. rev. e ampl. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1995.
- FACIOLI, Valentim. *Um defunto estrambótico: análise e interpretação das Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Nankin editorial, 2002.
- FEHÉR, Ferenc. Es problemática la novela? Una contribución a la teoría de la novela. In: FEHÉR, F.; HELLER, A. et al. *Dialéctica de las formas: El pensamiento estético de la Escuela de Budapest*. Barcelona: Península, 1987. (Historia, ciencia, sociedade, 204)
- FEHER, Ferénc. *O romance está morrendo?* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- GUIMARÃES, Hélio Seixas de. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin; EdUSP, 2004.
- LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. J. Marcos M. de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. (Espírito Crítico)
- MEYER, Augusto. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: São José, 1958. (reeditado pelo IEL/RS em 2005)
- MORETTI, Franco. A alma e a harpia: reflexões sobre as metas e os métodos da historiografia literária. In: *Signos e estilos da modernidade: ensaios sobre a sociologia das formas literárias*. Trad. Maria Beatriz Medina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p. 11-56.
- _____. Conjeturas sobre a literatura mundial. In: *Novos Estudos CEBRAP*, n. 58, São Paulo, novembro 2000, pp. 173-181.
- _____. O século sério – o romance europeu do Oitocentos. In: *Novos Estudos CEBRAP*, n. 65, São Paulo, março 2003, pp. 3-33.
- MURICY, Kátia. *A razão cética: Machado de Assis e as questões de seu tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

- PAES, José P. Um aprendiz de morto. In: *Gregos e Baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- PASCAL, Blaise. *Pensamentos*. 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988. (Os pensadores)
- PASTA JR, José Antonio. Uma conversa com José Antonio Pasta. *Sinal de Menos*, ano 2, n. 4, São Paulo 2010. (www.sinaldemenos.org)
- ROUANET, Sérgio Paulo. *Riso e melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garret e Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SÁ REGO, José Enylton de. *O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1989.
- _____. Leituras em competição. *Novos Estudos - CEBRAP*, São Paulo, n.75, p.61-79, jul. 2006.
- _____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. 4.ed. São Paulo: Duas Cidades; ed. 34, 2000. (Espírito crítico)
- VILLAÇA, Alcides. Machado de Assis, tradutor de si mesmo. *Novos Estudos - CEBRAP*, São Paulo, n.51, p.3-14, jul. 1998.

Recebido em: 30/10/2012. Aprovado em: 13/11/2012.