UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

CAROLINA RANGEL SILVA

Memórias Póstumas de Brás Cubas:
Aproximações entre a crítica e a ficção

SÃO PAULO

2015

CAROLINA RANGEL SILVA

Memórias Póstumas de Brás Cubas:
Aproximações entre a crítica e a ficção

Dissertação apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – USP sob orientação do Prof. Dr. Marcelo Pen Parreira, para obtenção do título de Mestre em Teoria Literária.

SÃO PAULO

2015

RESUMO

SILVA, C. R. *Memórias Póstumas de Brás Cubas: aproximações entre a crítica e a ficção*. 155 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

Resumo: O objetivo de nossa pesquisa é examinar a relação existente entre a produção crítica e a produção literária de Machado de Assis. A partir do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* pretendemos identificar os pontos de concordância entre sua posição teórica e os procedimentos utilizados na ficção. Para isso consideramos os principais temas abordados por ele em sua crítica bem como os motivos que o levaram a ser considerado como um autor essencial para o nosso processo de formação literária.

Sendo assim nossa análise parte da posição expressa em sua crítica com relação ao tema do nacionalismo e ao modo particular como concebia a incorporação do caráter brasileiro nas produções nacionais. A partir desse posicionamento específico e dos desdobramentos teóricos que daí derivam, buscamos compreender quais são os procedimentos formais adotados por ele em sua ficção e em que medida esses procedimentos nos permitem reconhecer uma concepção literária própria. Por fim, almejamos compreender a importância dessa concepção para a modernização do romance nacional e para a concretização do projeto de emancipação da literatura nacional.

Palavras-Chave: Crítica – Romance - Realismo – Nacionalismo – Machado de Assis – *Memórias Póstumas de Brás Cubas*

ABSTRACT

SILVA, C.R. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*: approaches between criticism and fiction. XXX f. Thesis (MS) - Faculty of Philosophy, Arts and Human Sciences, University of São Paulo, São Paulo, 2015.

Summary: The aim of our research is to examine the relationship between critical production and literary production of Machado de Assis. From the novel "Memoirs of Bras Cubas Posthumous" we intend to identify the points of agreement between their theoretical position and the procedures used in fiction. For this we consider the main topics discussed by him in his critique and the reasons that led him to be regarded as an essential author towards our literary education process.

As such our analysis starts from the position expressed in his criticism regarding the nationalization subject and the peculiar way he conceived the incorporation of the Brazilian character in national productions. Starting as from this specific point of view and the theoretical developments derived from there, we try to understand what are the formal procedures adopted by him in his fiction and to what extent these procedures allow us to recognize its own literary conception. Finally, we aim to understand the importance of this concept of the modernization of the national romance and put in practice the national literature emancipation Project

Keywords: Romance - Realism - Nationalism - Machado de Assis - The Posthumous Memoirs of Brás Cubas

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: Carolina Rangel Silva

Título: *Memórias Póstumas de Brás Cubas: aproximações entre a crítica e a ficção.*

Dissertação apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – USP sob orientação do Prof. Dr. Marcelo Pen Parreira, para obtenção do título de Mestre em Teoria Literária

Aprovado em: ____/____/____

Banca Examinadora:

Professor Doutor _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Professor Doutor _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Professor Doutor _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Aos meus pais, meus familiares, à Luiza e à Taynam.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Marcelo Pen Parreira, por esses anos de orientação e pelo apoio integral à realização do meu trabalho. Também agradeço pelas conversas, pelo tempo e atenção dedicados à minha formação.

À Hélio de Seixas Guimarães pela atenciosa leitura de minha qualificação e valiosos comentários.

À Prof. Maria das Graças de Souza pelo carinho e pela generosidade.

Ao pessoal da secretaria, pela atenção e amizade. Às meninas da CCint, queridíssimas.

À Veronica Galindez, Norma Discini, Patrícia Aranovitch e tantas outras pessoas queridas que me auxiliaram nesta jornada.

Aos meus pais, pelo incentivo, apoio, auxílio e tudo mais que as palavras não dão conta de expressar. Obrigada!

À Taynam, pela valiosa ajuda e companhia.

E finalmente à CAPES, pela concessão do financiamento desta pesquisa.

*A própria luta em direção aos cimos é suficiente para preencher
um coração humano. É preciso imaginar Sísifo feliz.*

Albert Camus

SUMÁRIO

RESUMO.....	3
ABSTRACT	4
FOLHA DE APROVAÇÃO	5
AGRADECIMENTOS	7
CAPÍTULO I: O VERDE E AMARELO DA CRÍTICA	10
I.1 O FIO CONTÍNUO	13
I.2 O DEBATE CRÍTICO: A EXIGÊNCIA DO NACIONAL	20
1.3 NACIONALISMO E REALISMO	35
CAPÍTULO II: DA CRÍTICA À FICÇÃO	53
II.1 O CONTEXTO HISTÓRICO	57
II.2 O NARRADOR NÃO CONFIÁVEL	67
II.3 A DISTÂNCIA ENTRE AS IDEIAS E OS FATOS.....	78
CAPÍTULO III. A PREOCUPAÇÃO DO AUTOR.....	85
III.1 PRÓLOGOS COMPARADOS	87
III.2 O DEFUNTO AUTOR	98
III.3 RECADOS AO LEITOR.....	105
CAPÍTULO IV. A FORMA NACIONAL	117
IV.1 DOIS PESOS, DUAS MEDIDAS.....	117
IV.2 O REFERENTE NACIONAL	132
IV.3 UMA VALSA TRISTE.....	144
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	148

CAPÍTULO I: O VERDE E AMARELO DA CRÍTICA

Quem examina a atual literatura brasileira reconhece-lhe logo, como primeiro traço, certo instinto de nacionalidade. Poesia, romance, todas as formas literárias do pensamento buscam vestir-se com as cores do país, e não há de negar que semelhante preocupação é sintoma de vitalidade e abono de futuro. As tradições de Gonçalves Dias, Porto Alegre e Magalhães são assim continuadas pela geração já feita e pela que ainda agora madruga, como aquelas que continuaram as de José Basílio da Gama e Santa Rita Durão.¹

Com essas palavras Machado de Assis inicia seu conhecido ensaio “Instinto de nacionalidade”; por meio delas somos projetados de imediato ao encontro da situação da literatura brasileira em 1873, data da publicação deste artigo no periódico *Novo Mundo*.² Nele Machado discorre sobre a evolução da literatura brasileira, utilizando como argumento central o desejo de conferir à produção nacional um caráter próprio; uma cor local que atribua certa particularidade à literatura local. Logo no primeiro parágrafo, o que nos chama a atenção é a identificação deste desejo com uma linha de continuidade que, para o autor, teve início com Santa Rita Durão e Basílio da Gama, dois poetas que deixaram-se inspirar pelo céu tropical³ e procuraram dotar a literatura nacional de singularidade própria. Notemos que Machado não elogia nesses poetas, ou mesmo naqueles que daí seguiram - a “geração já feita e naquela que ainda agora madruga” - a existência ou a conquista de uma literatura brasileira independente, mas sim o esforço despendido para imprimir um colorido nacional à uma literatura originária do exterior, derivada da metrópole. O que procuramos destacar é, portanto a percepção machadiana de um sentido evolutivo presente em nossa formação literária, iniciada por meio do esforço despendido pelos poetas árcades, ainda em marcha no momento em que escreve.

¹ MACHADO DE ASSIS. “Instinto de nacionalidade”. In *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2007. p.801

² Jornal editado em Nova York pelo jornalista brasileiro José Carlos Rodrigues entre os anos de 1870 e 1879.

³ MACHADO DE ASSIS. “O passado, o presente e o futuro da literatura”. In. *Obras completas* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2007.p. 785

Em 1873, nosso autor considera, portanto a literatura brasileira como um objeto em processo de germinação, vinculado à literatura europeia, em busca de elementos capazes de promover sua particularização. Alguns parágrafos adiante, Machado problematiza a possibilidade de desenvolvimento dos elementos necessários para essa conquista:

Reconhecido o instinto de nacionalidade que se manifesta nas obras destes últimos tempos, conviria examinar se possuímos todas as condições e motivos históricos de uma nacionalidade literária; esta investigação (ponto de divergência entre literatos), além de superior às minhas forças, daria em resultado levar-me longe dos limites deste escrito. Meu principal objeto é atestar o fato atual; ora, o fato é o instinto de que falei, o geral desejo de criar uma literatura mais independente.⁴

Machado interroga aqui se a circunstância histórica do país é suficiente para fundamentar a emancipação literária desejada. Como ele próprio afirma, o momento atual é caracterizado pelo desejo de criação de uma literatura independente, um sintoma de vitalidade e abono que, contudo pode não ser o bastante para efetivar esta conquista naquele momento. Para promovê-la faz-se necessário observar as condições e os motivos necessários à libertação. Machado ressalta que esse é um ponto de divergência entre os literatos da época, indicando assim que alguns acreditavam que efetivamente havia um déficit entre o desejo de construção da literatura nacional e as condições concretas para a realização desta ambição.

Mesmo que Machado se abstenha de examinar esse tema neste artigo, acreditamos que essa é uma preocupação que permeia grande parte de sua obra crítica, onde o autor procura elaborar os termos necessários para a criação de uma literatura nacional, antes de incorporá-los de vez à estrutura formal de suas narrativas.

Nesse sentido, são dois aspectos fundamentais que devemos destacar: o primeiro deles é a percepção machadiana da formação de um *continuum* que progressivamente engendra um lastro que se coloca à disposição dos autores; O segundo

⁴ *Idem*. "Instinto de nacionalidade". p.802.

é a constatação de que as condições necessárias para a execução de um projeto de emancipação literária não se mostravam suficientes até aquele momento, precisando ainda ser elaboradas.

Deparamo-nos assim com a seguinte situação: Machado possuía consciência de que os modos de criação literária ainda eram ineficientes para a estruturação de um sistema literário independente. Também compreendia a necessidade de trabalhar com o arcabouço textual que se delineava lentamente no horizonte nacional e por fim, como consequência da imbricação entre esses dois aspectos, compreendia que a reflexão sobre as condições históricas, em que vivia o Brasil na época, se configurava como algo inerente à conquista de emancipação literária. O reconhecimento deste cenário problematiza não apenas a relação dos escritores com a continuidade supracitada, mas também a relação a ser estabelecida entre a presença estrangeira e o desenvolvimento da emancipação nacional. Conforme afirma Roberto Schwarz:

Tem sido observado que a cada geração a vida intelectual no Brasil parece começar do zero. O apetite pela produção recente dos países avançados muitas vezes tem como avesso o desinteresse pelo trabalho da geração anterior, e a consequente descontinuidade da reflexão. Conforme notava Machado de Assis em 1879, “o influxo externo é que determina a direção do movimento”⁵

A junção destes componentes nos coloca, portanto diante de um panorama indeterminado, fundamentado em um projeto inicial ao qual cumpria conferir materialidade a uma aspiração. Agora, a exemplo de Brás, façamos uma transição⁶, mas façamos disso um método borgeano⁷ para uma inversão conveniente. A consciência machadiana do cenário local é o que nos conduz ao momento crucial de nossa formação. Como veremos a seguir, a compreensão da situação histórica e literária, a percepção da necessidade de inserir-se na continuidade do projeto de literatura nacional

⁵ SCHWARZ, ROBERTO. *Que horas são?*. São Paulo: Companhia das letras, 1987. p. 30

⁶ “E vejam agora com que destreza, com que arte faço eu a maior transição deste livro. [...] Nenhuma juntura aparente, nada que divirta a atenção pausada do leitor: nada. De modo que o livro fica assim com todas as vantagens do método, sem a rigidez do método”. MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. In: *Obras Completas*. Vol.I. Ed. Nova Aguilar, Rio de Janeiro. 2004.p.525

⁷ BORGES, JORGE LUIS. *Kafka y sus precursores*. In: *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.

e o modo como Machado assimila este entendimento em sua ficção, fixam a tradição que o precede, conferindo assim as condições necessárias para a configuração de um sistema que permite à literatura nacional alcançar sua particularização.

O que queremos dizer é que a fixidez de uma tradição depende dos modos de leitura e apropriação desta por parte daqueles que a sucedem cronologicamente. Em outras palavras, é a produção do sucessor e a maneira como ele se apropria do passado que tornam factível a construção de uma linha contínua que define a tradição até aquele ponto. Neste sentido, como dissemos anteriormente, é a obra de Machado de Assis, que permite a confecção do fio que nos conduz até ele. Para a construção de uma tradição foi necessário, portanto o olhar perspicaz do autor para o passado.

O mesmo vale, porém para a fixação do próprio Machado de Assis na posição de arremate deste fio. Ou seja, é a produção posterior à Machado, e aqui a crítica literária tem um papel fundamental, que estabelece o lugar que lhe cabe em no nosso processo de formação literária⁸.

I.1 O FIO CONTÍNUO

A construção de um sistema literário como fenômeno representativo de uma nação depende da edificação de uma tradição capaz de criar elos entre os diferentes momentos que compõem a formação cultural de um país⁹. Para usar as palavras de Antonio Candido, o “passar da tocha” entre os produtores literários assegura a transmissão de algo que pode ser entendido como a comunicação de um conjunto simbólico, capaz de conectar indivíduos que partilham da mesma estrutura linguística, valores psíquicos, ideológicos ou sociais. O momento decisivo de um processo de formação se dá quando se estabelece uma linha de continuidade entre os diferentes elementos que compõem o sistema, permitindo assim o reconhecimento

⁸ A problematização desta questão torna-se necessária porque nos conduz às posições particulares de Machado de Assis com relação ao nacionalismo e ao realismo.

⁹ CANDIDO, ANTONIO. *Formação da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2007

de uma tradição particular. Em geral, este momento decisivo não é determinado com exatidão. As obras que se dedicam a este tema frequentemente se referem ao processo de formação como algo em aberto, ainda em andamento ou interrompido antes de ser concluído. Uma das exceções seria justamente a maneira como consideramos a formação do sistema literário brasileiro¹⁰.

Em *Formação da Literatura Brasileira*, Antonio Candido distingue o momento em que podemos identificar, na nossa organização literária, a existência de uma consciência histórica suficientemente forte para reconhecer e aproveitar as características particulares que se desenvolveram em solo nacional, constatando por meio das obras literárias, uma ideia de continuidade presente nas diferentes etapas que constituem um sistema¹¹. Sistema este que, de acordo com a definição do crítico, é caracterizado pela capacidade de seguir adiante sem retornar à estaca zero; ou seja, avançar e ao mesmo tempo carregar consigo um conjunto característico da literatura nacional que torna possível o reconhecimento de uma tradição. Este momento, composto em parte pela atuação de um conjunto significativo de produtores literários e em parte pela crítica e leitores, manifesta-se de forma evidente durante nosso processo de formação literária com o aparecimento da produção de Machado de Assis.

A partir daí, Cândido considera nossa formação como algo assentado, disposto a seguir adiante de maneira independente, na medida em que a produção nacional se torna capaz de sintetizar a consciência brasileira, presente em construções literárias distintas, mas compostas por um denominador comum que confere um aspecto brasileiro às tendências universalistas da literatura¹².

¹⁰ PASTA JR., JOSÉ ANTÔNIO. "Variação machadiana sobre o tema da formação". In: *Tensões e passagens: Filosofia crítica e modernidade*. São Paulo: Ed. Esfera pública, 2008.

¹¹ Aqui cabe salientar que essa visão depende de um tipo de concepção crítica que considera a literatura como parte de uma superestrutura, ou seja, ela é considerada dentro de uma situação e, portanto não possui uma história própria, autônoma, movida por leis particulares. A arte nesse contexto não se desenvolve sozinha, por meio de uma lógica proveniente de uma organização própria. Ao contrário, ela expressa a forma de organização geral da sociedade e por isso a consciência histórica é vista como algo fundamental para seu desenvolvimento.

¹² CANDIDO, ANTÔNIO. *Idem*.

Neste sentido, ao considerar a formação da literatura brasileira enquanto síntese de tendências universalistas e particulares - ou em outras palavras, como a identificação de uma especificidade nacional que denota o caráter brasileiro de uma produção literária por meio da *apropriação*¹³ de elementos universais provenientes da literatura europeia - Cândido confere a Machado de Assis um lugar determinante em nossa história, apontando-o como ponto de chegada do movimento de constituição da literatura nacional, conforme aponta o crítico José Antônio Pasta Jr.:

*O ponto de chegada desse processo seria a obra de Machado de Assis, notadamente sua obra de maturidade, assinalada pelo aparecimento, em 1880, das Memórias Póstumas de Brás Cubas, quando o escritor, em movimento de dupla Aufklärung, superaria a si mesmo e a nossa novel tradição, subsumindo, em novo plano, o clima abafado de uma e o acanhamento de outra.*¹⁴

Tomando-a do lado oposto, esta distinção nos serve como ponto de partida para a dissertação, pois ela é suficiente para que compreendamos a força inovadora da obra machadiana e, conseqüentemente, a profundidade das modificações implementadas pelo autor, capazes de simultaneamente, retomar e atualizar as questões literárias que norteavam a produção nacional.

Em vista disso, a genialidade de Machado de Assis pode ser reconhecida por sua capacidade em resgatar a questão nacional e ultrapassá-la, reconhecendo a importância da matéria literária local, tal qual ela vinha sendo trabalhada por seus predecessores, assim como também a necessidade em renová-la. A partir da compreensão dos erros e acertos cometidos por seus antecessores, Machado foi capaz de assimilar o que havia de proveitoso para sua criação.

¹³ A palavra *apropriação* deve ser tomada aqui no sentido de ter como ponto de partida elementos exteriores, mas a partir de sua acomodação às particularidades locais, tomar posse de tais elementos.

¹⁴ PASTA JR, JOSÉ ANTÔNIO. Variação machadiana sobre o tema da formação". In: *Tensões e passagens: Filosofia crítica e modernidade*. São Paulo: Ed. Esfera pública, 2008.p. 256

A noção de continuação e a percepção da importância histórica¹⁵ de questões como o nacionalismo e independência literária permeiam as modificações formais implementadas por Machado na paisagem literária nacional, de modo que nosso autor parece expressar claramente a convicção, fundamental para nossa formação, de que “não há criação sem tradição que a nutra, assim como não há tradição sem criação que a renove”¹⁶.

*Aborrecer o passado ou idolatrá-lo vem a dar no mesmo vício; o vício de uns que não descobrem a filiação dos tempos, e datam de si mesmos a aurora humana, e de outros que imaginam que o espírito do homem deixou as asas no caminho e entra a pé num charco. Da primeira opinião tem a desculpa os moços, porque estão na idade em que a irreflexão é condição de bravura; em que um pouco de injustiça com o passado é essencial à conquista do futuro.*¹⁷

A consciência machadiana desta dicotomia,¹⁸ entre o reconhecimento do passado e a necessidade de renovação, pode ser compreendida como o momento decisivo da literatura de nosso país, pois se por um lado sua produção representa uma reviravolta formal determinante para a literatura nacional, a maneira como ele ancorou essa transformação formal na experiência dos predecessores locais materializou uma tradição que lentamente se constituía.

Conforme afirma Antonio Candido:

Se voltarmos porém as vistas para Machado de Assis, veremos que esse mestre admirável se embebeu meticulosamente da obra dos seus predecessores. A linha evolutiva mostra o escritor altamente consciente, que compreendeu o que havia

¹⁵ O uso do termo histórico é justificado pela correlação entre nossa formação histórica e estética de acordo com a crítica de Antônio Candido. Nesse sentido, o nacionalismo artístico brasileiro está atrelado às condições históricas do país. Pode ser entendido como uma consequência necessária do esforço de constituição da autonomia nacional em um momento crucial da nossa formação. Perceber sua importância é, portanto ter consciência do valor histórico e da necessidade de sua valorização. “Aliás, o nacionalismo artístico não pode ser condenado ou louvado em abstrato, pois é fruto das condições históricas, - quase imposição nos momentos em que o Estado se forma e adquire fisionomia nos povos antes desprovidos de autonomia ou unidade.” CANDIDO, ANTÔNIO. *Formação da Literatura Brasileira*. p.26

¹⁶ FUENTES, CARLOS. *Machado de La Mancha*. México: Fondo de Cultura Económico, 2001. p.10

¹⁷ MACHADO DE ASSIS. “A nova geração”. In: *Obras Completas*. Ed. Nova Aguilar. 2004. p.835

¹⁸ Entendida por nós como potência criativa, motivada pela relação dinâmica entre os termos que a compõem.

*de certo, de definitivo, na orientação de Macedo para a descrição dos costumes, no realismo sadio e colorido de Manuel Antônio, na vocação analítica de José de Alencar. Ele pressupõe a existência dos predecessores. E esta é uma das razões de sua grandeza: numa literatura em que, a cada geração, os melhores recomeçam da capo e só os mediócrs continuam o passado, ele aplicou o seu gênio em assimilar, aprofundar, fecundar o legado positivo das experiências anteriores.*¹⁹

Esta visão de Machado de Assis, enquanto elemento essencial para constituição do nosso processo de formação literária, pode ser percebida como uma conquista inovadora da crítica, fruto de um esforço necessário para encerrar a produção machadiana na linha de continuidade do processo literário nacional. Lembremos, porém que a crítica nem sempre o considerou assim; nosso autor enfrentou duras condenações com relação à postura nacionalista adotada por ele em suas obras. Críticas desfavoráveis que se estenderam ao longo de sua vida e durante o período posterior à sua morte. Estes julgamentos renderam acusações que hoje podem nos parecer descabidas, mas que demonstram que o caráter brasileiro da produção machadiana nem sempre foi tido como ponto pacífico. Lúcia Miguel Pereira, em seu trabalho crítico a respeito do percurso traçado pelo autor, nos deixa clara a feição controversa de sua produção:

*Tem-se acusado Machado de Assis de ser pouco brasileiro. Acusação gratuita e superficial, já que a sua obra, quer pela sua língua, quer pelo ambiente, quer pela índole dos personagens, reflete – sem copiar servilmente- o meio social do império e dos primeiros anos da republica. Mas a acusação que, a ser feita de boa fé, se origina talvez em um engano explicável. Dentro do desenvolvimento da ficção é que é difícil situá-lo.*²⁰

O que nos interessa aqui é exatamente o motivo que, segundo a citação acima, torna justificáveis as acusações contra Machado de Assis; a dificuldade em situá-lo dentro do desenvolvimento da ficção. A índole inovadora de Machado, que torna sua classificação complexa, está presente em seu envolvimento com as questões nacionais,

¹⁹CANDIDO, ANTÔNIO. *Idem*. p. 436

²⁰ MIGUEL-PEREIRA, LUCIA. *História da literatura brasileira*. Vol. XII. Prosa de ficção. Rio de Janeiro: Livraria José Olympo Editora, 1957. p.59

na maneira como ele as expressa e nelas se detém. Pela incorporação das ideias teóricas à estrutura de sua ficção, Machado manifesta formalmente o modo como ele concebe a representação da realidade e a influência das escolas estéticas em sua produção. O posicionamento de Machado com relação a esses assuntos, expresso principalmente em sua produção crítica, abala a noção de romance em voga no Brasil oitocentista, dificultando a conceitualização do gênero, ampliando as possibilidades interpretativas e aprofundando a reflexão necessária para a compreensão das obras e consequentemente, de sua classificação. Em suma, o ponto de vista machadiano, inicialmente presente na crítica e depois expresso formalmente em seus romances tardios²¹, dificulta sua classificação no desenvolvimento da ficção e diante da desarmonia entre sua obra e os princípios que norteavam o romance nacional do séc. XIX no Brasil, a primeira reação da crítica é a de desorientação²².

À vista disso, o comprometimento de Machado de Assis com as questões nacionais foi por muito tempo considerado, pelos críticos com quem conviveu como insuficiente e pouco convincente. A compreensão de sua importância histórica e sua inserção decisiva em nosso processo de formação são conquistas relativamente recentes e envolvem uma série de critérios de análise e reconhecimentos que dependem da própria consciência histórica da crítica. Consciência esta que estava em defasagem com relação à visão que Machado de Assis possuía acerca da forma de representação da realidade e especificidade locais.

²¹ Não defendemos aqui a separação completa entre as chamadas duas fases, como a crítica muitas vezes costuma dividir a produção romanesca de Machado de Assis. Como o próprio autor afirmou, é possível detectar elementos comuns a estas duas etapas. Contudo, nos utilizamos desta separação meramente como instrumento para facilitar a designação dos romances aos quais nos referimos, tomando como ponto de partição a publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, a partir do qual julgamos que autor aplica de modo *mais incisivo* as transformações que nos interessam neste trabalho.

²² “Parte do impacto produzido pelo romance machadiano se traduz na noção de desnorreamento frequente manifestada pelos críticos. Na sua resenha sobre *Brás Cubas*, Urbano Duarte deixa isso claro ao recorrer a uma série de metáforas em torno das dificuldades de definir pontos fixos para tratar o romance. Assim ele diz ser preciso descobrir a bússola que dirige a pena do escritor, tal é a missão mais importante e dificultosa da crítica, busca estabelecer qual é o pensamento cardeal do romance, no qual a vontade humana é produzida a um catavento que impele a brisa caprichosa.” GUIMARÃES, HÉLIO DE SEIXAS. “O impacto da obra de Machado de Assis sobre as concepções de romance”. In: Revista Eletrônica: *Machado de Assis em Linha*. V.1. Junho de 2008. p. 1 <disponível em <http://www.machadodeassis.net>>

Na prática, a crítica e o romance progrediam de forma paralela no Brasil, enquanto o escritor desenvolvia o gênero, a crítica criava instrumentos e critérios para sua compreensão e assimilação. Com o surgimento da produção romanesca de Machado de Assis, podemos notar um descompasso entre esses instrumentos e a obra em questão. Ciente do momento histórico em que vivia, Machado foi capaz de construir um romance que ultrapassou os limites teóricos de seu tempo, exatamente pela clareza de sua percepção pontual sobre as questões que definiam o debate da época.

Ao aprimorar a relação entre a estrutura formal do romance e o nacionalismo, Machado fez com que a produção nacional se afastasse do caráter essencialmente pitoresco que a representação local, no molde como era praticada, imprimia à nossa produção. Essa perspicácia permitiu a tão desejada construção de uma tradição literária nacional e, ao mesmo tempo, inseriu nosso romance nos parâmetros modernos que caracterizavam a literatura universal ²³.

O reconhecimento destes elementos evoca uma série de questões²⁴ que problematizam a maneira como Machado absorveu e levou adiante a herança que recebeu²⁵. Esta herança, entendida como o reconhecimento de uma tradição - problemática, diga-se de passagem - funcionou como “um filtro” para a absorção dos movimentos estéticos estrangeiros, transmutando-os em problemas, cujas resoluções formais conferem especificidade à maneira como nosso autor representa a realidade local. A questão nacional e a posição particular de Machado com relação aos

²³ A relação entre o particular e o universal sempre foi valorizada por nosso autor. Em seu artigo célebre, “Instinto de nacionalidade”, ele trata do tema e o coloca da seguinte maneira: “O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda que trate de assuntos remotos no tempo e no espaço.” MACHADO DE ASSIS. “Instinto de nacionalidade”. In: *Obras completas*. p. 804

²⁴ Não vamos aqui esquadrihar cada uma dessas questões, este não é o objetivo do nosso trabalho e nosso tempo não é suficiente para uma empreitada como esta que, por si só, já representa um trabalho à parte. Nosso objetivo, apesar de estar relacionado aos obstáculos enfrentados corajosamente por aqueles que se dedicaram à construção de uma literatura propriamente brasileira, e à maneira como estes obstáculos configuraram o contexto histórico da época, privilegia a maneira como Machado de Assis trata de dois temas fundamentais para a compreensão da estrutura formal do romance em questão, a saber: o modo particular como o autor trata o nacionalismo e o realismo presentes em sua produção.

²⁵ Podemos dizer que a herança recebida por Machado foi um legado problemático, imbuído de uma missão formadora que, se por um lado representou importantes ensinamentos, por outro trouxe consigo uma tarefa árdua, de difícil execução: o projeto de conquista de nossa autonomia literária.

movimentos estéticos, em especial ao realismo, estão intimamente relacionadas ao modo como nosso autor concebeu a assimilação das tendências literárias de seu tempo, acomodando-as ao contexto brasileiro.

A maneira como Machado promoveu essa acomodação se coloca como ponto central para nossa pesquisa, pois suas concepções críticas, sua consciência histórica e a convicção de pertencer a uma tradição singular²⁶, expressas inicialmente em sua produção crítica, se configuram como instrumentos para o desenvolvimento de uma estrutura formal única, capaz de representar e ao mesmo tempo suplantando as limitações impostas à literatura nacional.

Compreender o modo como nosso autor articula o diálogo entre sua produção crítica e sua produção literária torna-se então uma etapa necessária para que assimilemos as especificidades formais de sua criação ficcional. Além disso, o estabelecimento deste diálogo contribui para iluminar a produção de Machado de Assis, ao permitir que identifiquemos conexões que conferem harmonia à relação estabelecida por essas duas instâncias.

I.2 O DEBATE CRÍTICO: A EXIGÊNCIA DO NACIONAL

O senhor foi o único de nossos modernos escritores, que se dedicou sinceramente à cultura dessa difícil ciência que se chama crítica. Uma porção de talento que recebeu da natureza, em vez de aproveitá-lo em criações próprias, teve a abnegação de aplicá-lo a formar o gosto e desenvolver a literatura pátria²⁷.

²⁶ Antônio Candido considera a esfera social e estética como instâncias indissociáveis. Ao conceber o início da literatura brasileira como a construção de um vínculo harmonioso entre a atividade literária e a consciência histórica da realidade local, que juntas configuram um todo orgânico capaz de conferir o impulso necessário para o desenvolvimento de uma tradição.

²⁷ ALENCAR, JOSÉ DE. "Um poeta". Carta à Machado de Assis. In: *Machado de Assis: Crítica literária e textos diversos*. Azevedo, S.M (Org.). São Paulo: Editora UNESP, 2013. p.336

O trecho citado nos oferece a visão de um de nossos mais notáveis escritores sobre a atividade crítica de Machado de Assis. As palavras acima são parte de uma carta escrita por José de Alencar endereçada à Machado em 18 de fevereiro de 1868. Como se pode perceber nosso autor ainda não se dedicava à sua própria produção romanesca, concentrando seu talento na análise crítica, motivo que o leva a ser elogiado por Alencar por causa da abnegação envolvida nesse gesto.

Sabemos da admiração e do reconhecimento que o escritor fluminense nutria por Alencar, a quem considerava como mestre, e por isso, talvez, possamos imaginar o impacto de tais palavras. Nunca saberemos se o elogio, ou no fundo um incentivo, teve ou não influência sobre o caminho trilhado por Machado de Assis, que acabou, finalmente, por direcionar seu talento à sua própria criação ao abandonar a atividade crítica quando suas criações romanescas entraram em cena. De qualquer modo, a carta de Alencar nos oferece a fina percepção do mestre sobre o tema e se a abdicação elogiada não se manteve, a agudeza do olhar nos indica a maneira como o próprio Machado concebia a atividade crítica.

Em seu ensaio *O ideal do crítico*, texto fundamental para o entendimento da atividade crítica machadiana, nosso autor expõe suas ideias sobre os procedimentos críticos e sua relação com o fazer literário, explicitando a maneira como compreende o vínculo entre estas duas instâncias:

Estabelecei a crítica, mas a crítica fecunda, e não a estéril, que nos aborrece e nos mata, que não reflete nem discute, que abate por capricho ou levanta por vaidade; estabelecei a crítica pensadora, perseverante, elevada, - será esse o meio de reerguer os ânimos, promover os estímulos, guiar os estreantes, corrigir os talentos feitos; condenai o ódio, a camaradagem e a indiferença, - estas três chagas da crítica de hoje – ponde em lugar deles, a sinceridade, a solicitude e a justiça, - é só assim que teremos a grande literatura.²⁸

²⁸ MACHADO DE ASSIS, “O ideal do Crítico”. In: *Obras Completas*. V.III. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004 p.798

Ao afirmar que a atividade crítica deveria se estabelecer no país de modo a “guiar os estreantes e corrigir os talentos feitos”, Machado de Assis confere à crítica um papel pedagógico, ao qual cabe não apenas proferir opiniões e julgamentos, mas principalmente apontar o caminho a ser seguido por aqueles que se dedicam à criação literária. Nesse sentido, a crítica, também entendida como impulso para a criação, tem como função cooperar para o aprimoramento da literatura por meio da reflexão analítica e teórica, auxiliando tanto na evolução da própria produção nacional, quanto no desenvolvimento das categorias que lhe servem de parâmetro. Em contrapartida a literatura, como objeto da crítica, alimenta o debate ao qual a atividade se dedica, fornecendo material e se configurando como conteúdo para a análise. Em vista disso, segundo a concepção machadiana, a atividade crítica e a criação literária devem se relacionar de maneira recíproca, de modo a contribuir para o crescimento e o aperfeiçoamento mútuo.

Machado reconhece a importância desta ligação e expressa seu descontentamento com “a situação aflitiva atual”, que parecia não contribuir para “a formação do gosto e o desenvolvimento da literatura pátria”. No mesmo ensaio nosso autor afirma:

*Exercer a crítica, afigura-se a alguns que é uma fácil tarefa, como a outros parece igualmente fácil a tarefa do legislador; mas, para a representação literária, como para a representação política, é preciso ter alguma coisa mais que um simples desejo de falar à multidão. Infelizmente é a opinião contrária que domina, e a crítica, desamparada pelos esclarecidos, é exercida pelos incompetentes*²⁹.

Neste trecho Machado lamenta o fato de a atividade crítica ser considerada por alguns como um domínio menos complexo, o que permite que seja exercida por incompetentes. Segundo nosso autor, longe de ser uma atividade fácil, de mera retórica ou capacidade de bem “falar à multidão”, a crítica é entendida como um domínio

²⁹ Idem. *Ibidem*. p.798

necessário ao próprio processo de formação literária do país. Assim como o discurso do legislador deve estar comprometido com o bom desenvolvimento das leis, o crítico deve submeter sua análise às leis da arte, assim como a atividade do mau legislador pode prejudicar o desenvolvimento de um determinado grupo, quando é exercida de forma inadequada, a crítica corre o risco de prejudicar o desenvolvimento de novos talentos e consequentemente da literatura nacional.

Como vimos Machado julga que a crítica do seu tempo não é exercida de maneira satisfatória. O autor parece não acreditar que a ela seja capaz de ditar os rumos da literatura nacional de maneira apropriada, ou ainda, que ela seja capaz de estimular os novos talentos. Ademais, há ainda outro agravante nesse cenário, a crítica exerceria também uma missão nacional formadora, pois seu alcance pedagógico não se restringe ao desenvolvimento literário, sendo que o exercício precário desta atividade, repercutiria também na própria constituição da nação. Conforme afirma o próprio autor: “Esclarecer o espírito do povo de modo a fazer ideias e convicções disso que ainda lhe não passa de instintos, é, por assim dizer, formar o povo”.³⁰

Acreditamos que essa pouca estima de Machado de Assis pelos críticos que lhes são contemporâneos reverbera na bÍlis negra característica do humor de Brás Cubas, que com seu desdém corrosivo, expressa por meio da subestimação declarada daquele que o lê, a desqualificação do crítico que se atém a detalhes desimportantes da composição³¹. Se, contudo for verdade que encontramos em Brás a ressonância da opinião de Machado³², e neste caso, a avaliação sobre os críticos é somente um exemplo

³⁰ MACHADO DE ASSIS. “Crônicas de 22 de março de 1862” In. AZEVEDO, S. M.; DUSILEK, A.; CALLIPO, D. M. (Org.) Machado de Assis: crítica literária e textos diversos. São Paulo: Editora Unesp, 2013. p. 99

³¹ Capítulo CXXXVIII – À um crítico. Neste capítulo Machado faz questão de explicar o que quis dizer com uma expressão utilizada anteriormente, pressupondo que o crítico precisaria de explicações para compreender do que se trata e qual a importância dela na narrativa. O capítulo termina com a seguinte frase de desdém: “Valha-me Deus! é preciso explicar tudo”. MACHADO DE ASSIS. Memórias Póstumas de Brás Cubas. p.627

³² Neste caso estamos considerando a opinião de Brás Cubas com relação ao que observamos na crítica. É óbvio que no romance as opiniões ganham contornos de escárnio, desdém e outras características que estão relacionadas ao narrador, porém não estamos dizendo que há uma correspondência imediata. Consideramos somente a possibilidade de refletir sobre a possibilidade de convergência entre a posição declarada do crítico e a ideia que fundamenta a postura autoritária de Brás.

dentre muitas outras ocorrências, surge então a possibilidade de refletirmos se crítico e escritor convergem suas produções para um ponto em comum. Um ponto que só pode ser vislumbrado a partir da consideração dessas duas instâncias, criação e crítica, como esferas complementares, conforme nos indica o próprio autor. Diante disso cabe ainda outra questão; dada a imbricação entre esses dois domínios, cabendo à crítica uma função formadora, seria pertinente pensar também a arte enquanto instrumento educador? Tomando como fundamento o próprio entendimento que Machado de Assis possui sobre a crítica literária e sua relação com o desenvolvimento da literatura, podemos pensar em que medida sua própria produção crítica auxilia a compreensão de seu percurso como romancista.

Machado exerceu fortemente a atividade crítica antes de se dedicar ao romance. A produção literária nacional foi assunto sobre o qual discorreu continuamente até o ano de 1879, quando sua produção gradativamente se torna escassa, momentos antes do lançamento de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. A partir de então, o crítico passa a se dedicar à redação de prefácios e cartas nas quais podemos ainda perceber traços de seu pensamento crítico, mas sem a mesma objetividade de sua produção sistemática anterior. De qualquer modo, é relevante pensarmos se a crítica exercida pelo autor pode ter apurado sua produção posterior, especificamente a prosa, deixando traços inerentes em seus romances por meio de construções específicas de sua ficção.

Ao vincularmos nosso ponto de vista sobre o romance às opiniões críticas de Machado de Assis, convém destacar que o próprio autor questiona a consistência desses dois gêneros no Brasil. Em seu ensaio “*O passado, O presente e O futuro da Literatura*”, Machado se dispõe a examinar as formas literárias medulares de um sistema literário em formação:

Tratemos das três formas literárias essenciais: — o romance, o drama e a poesia. Ninguém que for imparcial afirmará a existência das duas primeiras

entre nós; pelo menos, a existência animada, a existência que vive, a existência que se desenvolve fecunda e progressiva. ³³

Fica evidente aqui que Machado verifica a simultaneidade temporal da configuração da crítica e do romance em solo nacional. Como vimos anteriormente, Machado de Assis afirma que se fazia necessário estabelecer a “crítica fecunda, e não a estéril”, característica esta da maneira como a atividade vinha sendo exercida no país. Notemos que a imagem utilizada pelo autor para descrever a situação do gênero romanesco e a da crítica é exatamente a mesma; a ausência de fecundidade, ou seja, a incapacidade de produzir frutos consistentes para a literatura nacional.

A crítica literária, portanto se afirmava no Brasil como atividade autônoma de modo concomitante ao desenvolvimento e ao amadurecimento do próprio romance. Podemos dizer que enquanto o romance se configurava em solo nacional, simultaneamente a crítica desenvolvia instrumentos e categorias que buscavam tornar este processo de configuração consciente e autocrítico. A crítica não era ainda, assim como o romance, uma instituição formada e assentada³⁴e, portanto aprimorava os meios necessários para a análise e interpretação do gênero de forma progressiva, na medida em que o próprio romance evoluía.

Como vimos anteriormente, Machado de Assis deu continuidade a uma literatura empenhada e como tal era ele mesmo comprometido com a questão da emancipação da literatura nacional. Isso não significa, no entanto que o prosseguimento das ideias herdadas tenha ocorrido de maneira inalterada, tanto no campo da crítica quanto no do romance. Pelo contrário, Machado tomou para si a responsabilidade de desenvolver a esfera literária nacional e propôs inovações determinantes nesse sentido. “Não se trata, portanto de continuidade pela continuidade, mas da constituição de um

³³ MACHADO DE ASSIS. “O passado, o presente e o futuro da literatura”.In. Obras Completas.V.III p.788

³⁴ Carta de Machado para Alencar publicada no Correio Mercantil, Rio de Janeiro, 1 de março de 1868. Idem. p. 894

campo de problemas reais, particulares, com inserção e duração histórica próprias, que recolha as forças em presença e solicite o passo adiante.”³⁵

Com relação ao domínio da crítica, por um lado nosso autor expôs abertamente quais eram as condições necessárias para este passo adiante, ou seja, para o bom exercício da atividade, movimentando o debate crítico do país por meio de posições declaradas. Em *O ideal do crítico*, ele elucida de forma patente os valores que deveriam guiar a análise, como a adoção da leitura desinteressada, no sentido de não submeter a obra às preferências pessoais, a ciência literária, o equilíbrio e a preocupação com a obra em si, afastando assim a atividade de um teor biográfico do qual ele mesmo fora vítima³⁶. Com relação ao campo literário, o passo adiante se deu por conta, principalmente, das consequências causadas pelas inovações formais empreendidas em suas obras.

As renovações literárias apresentadas na ficção produzida por Machado de Assis dentro do contexto brasileiro do final do século XIX, repleto de trabalhos norteados pelo teor nacionalista, ocasionaram modificações que afetaram diretamente as concepções que os intérpretes possuíam acerca da própria literatura brasileira³⁷. A forma transformadora desenvolvida por Machado de Assis veiculava também sentidos inovadores e sob este aspecto exigia de seus intérpretes uma revisão das categorias³⁸ e dos critérios utilizados para analisá-la. Essa exigência, embora sempre presente em seus escritos, acentuou-se à medida que o escritor evoluía tecnicamente, tornando-se patente com a publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

³⁵ SCHWARZ, ROBERTO. *Idem*. p.31

³⁶ “A crítica útil verdadeira será aquela que, em vez de modelar as suas sentenças por um interesse, quer seja o interesse do ódio, quer o da adulação ou da simpatia, procure produzir unicamente os juízos de sua consciência. Ela deve ser sincera sob a pena de ser nula. Não lhe é dado defender os seus interesses pessoais, nem os alheios, mas somente a sua convicção, e a sua convicção deve formar-se tão pura e tão alta, que não sofra a ação das circunstâncias externas.” MACHADO DE ASSIS. “O ideal do Crítico”. p.798

³⁷ O que justifica, em certa medida, uma série de críticas feitas a respeito da falta do teor nacional em suas composições.

³⁸ Como veremos posteriormente, em “O ideal do crítico”, Machado de Assis expressa claramente sua crença e seus argumentos ao sustentar a necessidade de uma reforma das concepções da crítica que lhe é contemporânea.

Diante da resistência da crítica às modificações apresentadas, verificada pela maneira como esta publicação foi acolhida, é possível constatar a defasagem existente entre os parâmetros críticos e as inovações propostas pela obra. De fato, se considerarmos a historicidade das categorias de avaliação e compreensão vigentes no momento do romance³⁹, entenderemos que o contexto crítico que acolheu “*Memórias Póstumas de Brás Cubas*” era, ele mesmo, insuficiente para dar conta de sua análise. A partir dessa publicação, o romance machadiano passa a demandar um tipo de interpretação que se afasta da feição usual proposta pela crítica da época, exigindo o desenvolvimento de princípios relacionados intimamente à forma da composição. Essa exigência problematizava a adequação dos critérios de avaliação habituais à estrutura da obra, o que impulsionou o avanço da crítica na medida em que ela precisava dar conta de uma forma literária específica. Assim, de Silvio Romero à Roberto Schwartz os críticos se depararam com dificuldades de determinação que passam pela justaposição de elementos contraditórios, pelo afastamento das normas literárias, pelo escárnio ou comparações estapafúrdias, em situações particularmente complexas do ponto de vista formal.

Através de sua própria produção ficcional, Machado consegue enfim colocar em prática aquilo que ele mesmo dizia ser necessário ao desenvolvimento do contexto literário nacional, ou seja, ele consegue estabelecer uma relação fecunda entre a criação literária e a crítica, ao exigir, por meio de seu romance, novos critérios de avaliação e análise. Sua publicação evidencia a impossibilidade de adequar os parâmetros críticos fixos e doutrinários, apregoados pelas normas da época, à estrutura formal desenvolvida

³⁹A crítica é, em grande parte, fruto do momento histórico. Por meio um conjunto crítico heterogêneo podemos perceber que as diferentes gerações de leitores e intérpretes da produção machadiana desenvolveram categorias de valor e de interpretação diversas, cada qual identificada, à sua maneira, com o contexto histórico que a produziu. Estas abordagens constituem compreensões distintas, muitas vezes contraditórias, de obras machadianas que marcam a história do desenvolvimento de nossa própria literatura e nos auxiliam a compreender o peso das categorias históricas para a análise da produção de Machado de Assis, capaz de acomodar diferentes leituras e interpretações. Sendo assim, as condições históricas que fundamentavam os padrões da crítica que recepcionou seus romances se mostravam insuficientes diante da nitidez com que o autor formulava o problema da identidade nacional.

por ele, o que torna evidente a necessidade do aprimoramento teórico da crítica futura e daquela com a qual convive.

Neste sentido, o lançamento de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* representou uma quebra de paradigma, o que produziu uma série de comentários, artigos e impressões que evidenciam de modo sintomático a maneira como o romance machadiano foi acolhido por seus contemporâneos. Convém assinalar que os critérios em voga na época gravitavam em torno de um projeto nacionalista que, como vimos, faz parte da própria herança recebida por Machado de seus antecessores. O problema, portanto não era o projeto de independência ou de autonomia literária em si, já que nosso próprio autor trabalhou para instaurá-lo, mas sim o modo como a crítica defendia sua execução.

Os traços históricos que definiam o problema nacional como centro das preocupações da crítica e dos autores brasileiros da época direcionavam a leitura das obras para a interpretação do próprio país e, desta maneira, determinavam qual devia ser a perspectiva do intelectual empenhado, sempre interessado em identificar as marcas da nacionalidade na literatura local. Os critérios que orientavam essa busca, no entanto ainda não exprimiam valores nacionais definidos, já que o próprio país ainda almejava a definição de sua identidade.

Nesse caso, expressão e identidade nacional andavam ligadas, afinal a literatura era entendida como uma forma de expressão do teor nacional e o teor nacional era definido na medida em que era expresso pela literatura. Por isso, de certo modo, podemos entender nossa formação literária como um movimento crítico de mão dupla, pois ela fornecia à sociedade a possibilidade de interpretar a si mesma por meio da produção literária e, ao mesmo tempo, permitia que a própria literatura se constituísse por meio da busca pela expressão nacional.

Deste modo, sob esta perspectiva, as esferas social e literária são entendidas como elementos indissociáveis que devem formar um conjunto harmônico, unido pelo sentimento patriótico. É este sentimento de unidade, assim

como o desejo de harmonia entre a realidade social brasileira e a forma literária, que representam ao mesmo tempo o fundamento e a finalidade da literatura nacional. A possibilidade de exprimir pela literatura os elementos sociais, que ela mesma ajuda a sedimentar enquanto elementos representativos da nação, justifica a perspectiva nacionalista adotada pelos críticos da época.

*O estudo crítico e histórico da literatura só se justifica na medida em que servir para criar ou codificar na sociedade em causa, padrões da vida artística e tradições estético-literárias, que a dita sociedade reconhece como seus e que possuem uma existência dinâmica, ativa, criadora, em relação com a vida nela vivida. São os valores que presidem um grupo humano que se exprimem pela literatura.*⁴⁰

A condição de país colonizado, portanto estabeleceu no Brasil circunstâncias propícias ao desenvolvimento de um sentimento nacionalista que encontra na literatura um importante meio de afirmação e expressão. A necessidade de afirmação da autonomia cultural, originária de experiências particulares características das singularidades históricas nacionais, exigiu dos escritores e da crítica a consciência da missão formadora que a literatura assumia. A ideia nacional, a originalidade e a identificação de elementos que conferiam o caráter brasileiro das obras literárias – e do próprio país- se configuraram por muito tempo como o ponto de convergência das preocupações críticas.

Durante o século XIX os críticos foram fiéis a esta missão e buscaram estabelecer o cânon literário ao elaborar generalizações e princípios que particularizassem nossa literatura diante do modelo europeu. A busca por uma temática própria, retirada da realidade nacional, capaz de exprimir a fisionomia do país, foi inicialmente estabelecida pela afirmação das particularidades naturais, geográficas, raciais e espirituais que deveriam estar presentes no texto. Nesse sentido, a noção de uma produção literária original, com características próprias, estava atrelada ao enfoque

⁴⁰ COUTINHO, AFRÂNIO. *A tradição afortunada: O espírito da nacionalidade na crítica brasileira*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade de São Paulo, 1968. Nota preliminar.

de determinados elementos, expressos por assuntos característicos que necessariamente deveriam ser objetos das composições que se diziam nacionais.

Em 1858, um grande erudito, Odorico Mendes (1799-1864), em nota da sua tradução das bucólicas, de Virgílio, identificava quatro áreas temáticas na literatura brasileira, correspondendo aos diferentes tipos humanos: a referente aos “mais civilizados”, que pouco se distinguiam dos europeus; a referente aos selvagens; e a que deveria tomar como objeto os sertanejos, deixados de lado até então, e que considerava mais ou menos equivalentes aos pastores da bucólica, e típicos do interior, merecendo maior atenção dos escritores. A seguir acrescenta a possibilidade de um grupo inspirador, os negros, e conclui dizendo que ao abordar esses elementos característicos, os autores assegurariam uma literatura propriamente nacional.⁴¹

Fica claro, por meio da citação acima, que inicialmente, diante da procura por elementos que caracterizassem a identidade nacional, as noções que a crítica utilizava para orientar seus julgamentos estavam historicamente marcadas pela noção de raça. Primeiramente era por meio dela que se buscava assimilar a heterogeneidade da composição populacional brasileira, afinal a afirmação racial servia como declaração da originalidade nacional com relação à formação e modos de funcionamento da metrópole, visto que suas particularidades locais permitiam a diferenciação cultural e organizacional do Brasil. Explicitar características como esta, sob o signo da nacionalidade era dever da esfera intelectual brasileira, que a incorporou como um parâmetro necessário para se pensar a situação do Brasil, seja como critério de avaliação, seja como modo de diferenciação e criação.

A necessidade política e cultural de encontrar a identidade nacional possibilita que acompanhem a fundamentação histórica das normas de interpretação da crítica brasileira, na exata medida em que permite examinar a maneira como a assimilação da missão de construção nacional, por parte da intelectualidade, resultou em categorias específicas de avaliação e criação. Dentre as diversas consequências que se originam

⁴¹ CANDIDO, ANTÔNIO. *O romantismo no Brasil*. São Paulo: Editora Humanitas, 2004. p. 46

destas categorias destaquemos aquela que, para nós, incide diretamente sobre nosso objeto: O modo como o debate sobre a questão nacional levou Machado a assumir criticamente posições teóricas que, posteriormente, ele mesmo incorpora à sua produção ficcional. Sob este aspecto, os parâmetros críticos derivados do sistema histórico-social brasileiro nos permitem compreender as peculiaridades das categorias de interpretação que recaem sobre nosso autor e, conseqüentemente, o modo como o próprio Machado responde a elas.

O desejo por autonomia literária, que já estava presente no Brasil colonial, tornou-se ainda mais contundente no período pós-independência, o que intensifica as relações entre a literatura e a política. A partir da independência, a crença de que o Brasil deveria possuir uma literatura própria a ser definida e descrita, funcionava como justificativa para a reivindicação da autonomia espiritual⁴². Esta crença fundamentou a concepção crítica do romance e da própria literatura como estrutura funcional para a afirmação e explicação do Brasil. A independência e o desejo de determinação do caráter nacional contribuíram, portanto para que as obras fossem compreendidas como instrumentos para a interpretação do país, fazendo com que suas leituras, e mesmo sua criação, fossem condicionadas a este fim. Como veremos a seguir, Machado de Assis não acata *inteiramente* estas determinações, pelo menos não no sentido apregoadado pela crítica da época.

Em primeiro lugar, Machado compreende que um país que recém conquistou a independência política busca também conquistar a independência literária, mas ressalta que os dois tipos de conquista não são da mesma natureza. “É mais fácil regenerar uma nação que uma literatura. Para esta não há gritos do Ipiranga; as operações operam-se vagarosamente; e não se chega em um só momento a um resultado”⁴³. Sobre isso Machado tem uma posição particular, no sentido de compreender que os acontecimentos históricos, ocorridos no Brasil, se aproximam muito mais de um remanejamento de

⁴² CANDIDO, ANTÔNIO. *Idem*. p. 118

⁴³ MACHADO DE ASSIS, “Passado, presente e futuro da literatura”. p. 787

poder entre aqueles que o detém do que de uma mudança drástica no modo de vida da maioria da população. Conforme afirma Valentim Facioli:

*O que se observa é que, na verdade, no movimento da história, da história real, poucas personagens são afetadas diretamente por essa história. A maioria não é: o seu espaço, a sua vida cotidiana, o espaço do seu trabalho, da sua manifestação, etc., parece que não se alteram com as mudanças das cúpulas políticas dominantes.*⁴⁴

Nosso autor, apesar de reconhecer a necessidade do teor nacional na literatura, repele as limitações que prescrições extremas possam acarretar. Ele afirma a necessidade de pleitear uma independência literária, mas por reconhecer que não é possível alcançá-la de modo abrupto rejeita a prescrição inflexível de determinações literárias para este fim: “Não falta quem conjugue o ideal poético e o ideal político, e faça de ambos um só intuito, a saber a nova musa terá de cantar o Estado republicano. Não é isto, porém, uma definição nem implica um corpo de doutrina literária”.⁴⁵

A postura particular de Machado com relação à maneira como concebe as possibilidades de determinações no campo literário - seja com relação ao nacionalismo, à finalidade, doutrinas ou formas da literatura - permitiu que seu romance sobrepujasse as limitações impostas pela crítica e, neste sentido, sua publicação ocasionou grande abalo nas certezas doutrinárias da época.

Ao desestabilizar noções arraigadas do que e para que deveria servir a literatura – e, por consequência o romance - os livros de Machado de Assis sempre provocavam estranheza, e quase sempre provocavam frustrações entre os coevos. Em momentos mais raros, frustram pelo excesso, por serem “mais alguma coisa” que romance, como diz Capristano de Abreu: mas em geral é pela falta, pela negatividade, que os contemporâneos caracterizam o que lhe cai nas mãos: falta entrecho, diz Urbano Duarte, falta movimentação, reclamam outros,

⁴⁴ FACIOLI, VALENTIM. “Mesa Redonda” In: *Machado de Assis: Antologia e estudos*. Alfredo Bosi et al. São Paulo: Ed. Ática. 1982. p.340

⁴⁵ MACHADO DE ASSIS. “A Nova geração”. p. 811

*falta colorido, reivindicam alguns, falta sentimento, queixam-se outros, falta imaginação.*⁴⁶

A sensação de escassez causada pela produção machadiana pode ser entendida, em parte, como o resultado da transgressão de doutrinas literárias provenientes de uma concepção que vincula o nacionalismo à presença de determinados elementos na obra literária. A postura assumida por Machado contesta a adoção irrestrita de tais preceitos, o que problematiza a aplicação absoluta de determinados parâmetros críticos à sua obra. Para ele é um erro acatar, como se fosse uma verdade absoluta, a posição que “só reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local, doutrina que, a ser exata, limitaria muito os cabedais da nossa literatura”⁴⁷.

O descompasso entre as perspectivas adotadas pela crítica da época com relação ao gênero e o desenvolvimento do romance promovido por Machado de Assis, torna-se evidente quando verificamos as dúvidas quanto à classificação da obra em questão, bem como a maneira como a crítica descreve os rumos que a geração literária atual traçava para si. Ao distanciar-se de fórmulas pré-estabelecidas, Machado impunha para a crítica a necessidade de desenvolvimento de novos critérios de abordagem. Se hoje isso nos é patente, parece, contudo que não o era para a crítica do séc. XIX, na qual podemos verificar, por meio das declarações proferidas, a disparidade entre o romance em questão e os valores adotados durante sua recepção. Quando tomamos como exemplo a perspectiva conferida à literatura nacional por Araripe Jr., crítico contemporâneo de Machado, em artigo publicado em 1882 – dois anos após o lançamento de *Memórias póstumas de Brás Cubas* - na Gazeta da tarde, compreendemos a disparidade entre a criação machadiana e o preceituário da época.

A questão da literatura nacional, mais do que outra, só pode ser resolvida pela concentração de nossas vistas sobre o meio físico. (...) Mas como estou persuadido de que o valor de um elemento não parte da quantidade e, sim, da

⁴⁶ GUIMARÃES, HÉLIO DE SEIXAS. “O impacto da obra de Machado de Assis sobre as concepções de romance”. In: Revista Eletrônica: *Machado de Assis em Linha*. V.1. Junho de 2008. p. 2

⁴⁷ MACHADO DE ASSIS. “Instinto de Nacionalidade”. p. 801

*qualidade, sou levado fatalmente a dar mais importância ao particular do que ao geral. Na história universal, não resta dúvida que o Brasil é Portugal atravessando os mares, procurando um novo habitat e transformando-o ao influxo de variadíssimas influências; para o brasileiro, porém sua história particular não deve ser outra coisa senão a relação do desenvolvimento dos fatores característicos. Ora, não há que se negar que estes são o meio físico e as novas raças postas em contato com o português.*⁴⁸

Percebemos assim que a obra Machadiana não se inscrevia dentro dos limites conceituais da crítica do seu tempo. Diante do objetivo de nacionalização que caracterizava o pensamento crítico, Machado empreendeu um tipo de revolução estética e de valores que constrangia a crítica a promover uma reestruturação do código ficcional e da visão sobre a realidade local imposta às obras literárias.

O romance de Machado escancara, portanto a desarmonia entre os comentários do crítico e o rumo que a nova forma traçava para o romance nacional⁴⁹. A declaração de Araripe expressa claramente a expectativa da crítica e a maneira como a transgressão formal foi acolhida. Por meio desta inadequação entre critério crítico e criação literária, percebemos que a aplicação dos parâmetros da crítica da época à obra de Machado revelava-se obsoleta.

Por meio de colocações feitas no calor da hora, nos dias seguintes ao aparecimento de Brás Cubas em volume, podemos ter uma ideia do desconforto e do desconcerto causado pelo romance machadiano entre os seus contemporâneos, que não encontravam ali o romance usual e, reagindo ao objeto estranho que tinham em mãos, enunciavam as expectativas e as

⁴⁸ ARARIPE JR., TRISTÃO DE ALENCARIN. *Obra crítica de Araripe Júnior*. Rio de Janeiro: Ministério da educação e Cultura, Casa de Rui Barbosa, 1958-1970. p.277

⁴⁹ Mesmo críticos afeitos à vertente naturalista, como Araripe Junior, julgaram a obra de Machado pela negatividade. “O sobrinho de Alencar, que em sua longa atividade deixou a crítica de fundo romântico pelos preceitos da crítica naturalista, descreveu o percurso usual da crítica brasileira no século XIX. Homem afeito a teorias e doutrinas assim como Romero, seu antigo companheiro na escola de Recife, Araripe também julgara a obra de Machado pela negatividade, pelo que há nela de incongruente com os preceitos românticos-naturalistas de que a obra literária deve ser representativa do país.” GUIMARÃES, HÉLIO DE SEIXAS. “Romero, Araripe, Veríssimo e a recepção crítica do romance machadiano”. In: *Revista de Estudos avançados*, 18 (51). São Paulo: 2004. p. 275

*concepções do romance vigentes no momento em que a obra de Machado estava em pleno curso.*⁵⁰

Ao contrariar os preceitos literários e críticos de seu tempo, Machado rompeu com o equilíbrio entre a norma e o romance usual. O critério da nacionalidade, que se colocava como parâmetro crítico para a apreciação das obras literárias provocou a normatização de uma forma de recepção que interrogava a obra acerca dos elementos nacionais ali transpostos. Elementos como raça, natureza e cultura local deveriam estar presentes e funcionavam como categorias de avaliação. Como dissemos anteriormente, neste contexto, a obra de Machado colocou-se como um elemento problemático e desestabilizador.

1.3 NACIONALISMO E REALISMO

*Na história brasileira deste século, têm sido ou podem ser considerados formas de nacionalismos o ufanismo patrioteiro, o pessimismo realista, o arianismo aristocrático, a reivindicação da mestiçagem, a xenofobia, a assimilação dos modelos europeus, a rejeição destes modelos... Tais matizes se sucedem ou se combinam, de modo que por vezes é harmonioso, por vezes, incoerente. Esta flutuação e esta variedade mostram que se trata de uma palavra arraigada na própria pulsação da nossa sociedade e da nossa vida cultura.*⁵¹

Ao relativizar o significado da palavra Nacionalismo, ainda que utilizando como recorte o século XX, Antônio Candido nos oferece a possibilidade de refletir sobre o problema de adequação das categorias críticas, em voga no final século XIX, ao romance de Machado de Assis. O nacionalismo, enquanto aspecto fundamental do romance nacional, operava como critério de valor e parâmetro para a análise das obras literárias. O teor nacional das produções literárias, culturalmente presente nas aspirações

⁵⁰ GUIMARÃES, HÉLIO DE SEIXAS. "O impacto da obra de Machado de Assis sobre as concepções do romance". In: *Revista Eletrônica: Machado de Assis em linha*. Nº. 1, Junho de 2008. p. 01. <disponível em <http://www.machadodeassis.net>>

⁵¹ CANDIDO, ANTÔNIO. *Vários escritos*. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas cidades, 2004. p. 224

nacionais de identidade, independência e autonomia, orientava a recepção crítica da época e era um dos motivos causadores de polêmica ao que se refere à produção machadiana.

Para grande parte da crítica, a reprodução dos elementos nacionais nas composições de Machado de Assis era insatisfatória. José Veríssimo afirma que a nacionalidade não deveria ser utilizada como critério para mensurar a grandeza de suas obras, sob o risco de delegá-las a uma posição inferior⁵². Silvio Romero discorda e afirma que o critério nacionalista é uma categoria de avaliação válida⁵³, mesmo que os tipos criados por Machado de Assis, tanto os gerais quanto os brasileiros, não passassem de esboços⁵⁴. Há ainda, como afirma Roberto Schwarz, aqueles autores para quem Machado de Assis seria um escritor alheio aos problemas nacionais, produzindo obras desprovidas de colorido local.⁵⁵

De fato, a obra machadiana problematizou a maneira como o conceito de nacionalidade, atuando como critério de juízo e valor, se configurava como um parâmetro suficiente para a recepção crítica do romance. Como dissemos anteriormente, o romance machadiano escancara as próprias limitações críticas de seu tempo, ao demonstrar que o critério nacionalista, padrão dominante de avaliação e criação, mostrava-se insuficiente diante da nova forma desenvolvida. O desconforto causado por este desajuste entre o gênero e os padrões normativos a ele aplicados, denota a

⁵² “A obra litteraria do Sr. Machado de Assis não póde ser julgada segundo o critério que peço licença de chamar nacionalistico, esse criterio que é o principio director da Historia da Litteratura Brasileira e de toda a obra critica do Sr. Sylvio Romero, consiste, reduzido a sua expressão mais simples, em indagar o modo por que um escriptor contribuiu para a determinação do character nacional, ou, em outros termos, qual a medida do seu concurso na formação de uma litteratura, que por uma porção de caracteres differenciaes se pudesse chamar conscientemente brasileira.” VERISSIMO, JOSÉ. *Apud* ROMERO, SILVIO. *Machado de Assis: estudo comparativo de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Laemmert C. Editores, 1897. p.66

⁵³ “Silvio Romero, com suas geniais intuições, às vezes tão prejudicadas pelos excessos de temperamento e erros de perspectiva, surpreendeu e fixou esse ponto ao afirmar que Machado de Assis era um representante do espírito brasileiro, num momento mórbido, indeciso, anuviado e por modo incompleto, indireto como que a medo”. FILHO, BARRETO. *Introdução à Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1947. p. 91

⁵⁴ ROMERO, SILVIO. *Machado de Assis: estudo comparativo de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Laemmert C. Editores, 1897. p.330

⁵⁵ SCHWARZ, ROBERTO. *Que horas são?: Ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

impossibilidade de acomodar o romance aos moldes do nacionalismo literário tal qual este era propagado no país.

Diante de uma obra que rompia com os modelos vigentes, com a expectativa da época e com a forma usual de representação, a crítica buscava meios para responder a questões que o romance impunha: Como enraizar em solo nacional o romance machadiano? Em quais critérios pautar sua análise?

A resposta para tal pergunta apoia-se na correspondência entre a crítica e o romance. Por causa do modo como Machado compreendeu a relação entre estas duas esferas, sua produção nos oferece a possibilidade de pontuar as possíveis coincidências entre as ideias críticas e a estrutura formal do romance, de maneira que, ao identificá-las, possamos nos orientar por elas.

Ao inovar formalmente o romance local, Machado de Assis superou a limitação que o projeto romântico brasileiro impunha aos escritores nacionais⁵⁶. O princípio funcional conferido à literatura como meio de afirmação da identidade nacional, como a expectativa da época nutria, vê-se ameaçado diante da estrutura proposta pelo romance machadiano. O nacionalismo, visto como a apresentação de um conteúdo tipicamente brasileiro, encarnado em alguns componentes peculiares necessários para a narrativa brasileira, dava lugar a um arcabouço profundo, onde a nacionalidade se introduzia por meio de construções mais intimamente desenvolvidas⁵⁷.

Para retomar o fio da meada, lembremos que Antonio Candido destaca em Machado de Assis o fato de que ele acatou a lição dos mestres⁵⁸, de quem recebeu

⁵⁶ O projeto romântico brasileiro impunha ao escritor o engajamento com relação à formação nacional. Tal projeto tinha como parâmetros de nacionalidade elementos que obrigatoriamente deveriam estar presentes no texto e tal obrigatoriedade limitava as possibilidades de criação do autor. Ao inovar a estrutura da obra, incorporando formalmente elementos nacionais, Machado amplia as possibilidades de criação e com isso ultrapassa os limites anteriormente impostos pelos critérios do projeto romântico nacional.

⁵⁷ O nacionalismo que antes se apresentava de modo superficial no texto, ou seja, obrigatoriamente presente em elementos como a descrição da paisagem e o tema, passa a integrar a formalmente a composição. Ao reproduzir na estrutura formal da obra a organização social do Brasil, podemos dizer que, ao que se refere à esfera literária, a nacionalidade se coloca de maneira mais desenvolvida.

⁵⁸ Nos referimos à seguinte passagem de Antônio Candido: “Sob tal aspecto, é o herdeiro de Macedo, Manuel Antônio, Alencar, que foram no romance seus mestres inspiradores”. CANDIDO, ANTÔNIO. *Formação da Literatura Brasileira*. p.437

consideráveis influências. Por meio delas, nosso autor pôde tirar importantes ensinamentos dos erros e acertos cometidos no passado, mas, principalmente, teve a oportunidade de acolher o peso de um projeto nacional que o dotou de uma consciência literária inteirada de sua missão formadora.

Ainda como nos mostra Candido, em “*Formação da Literatura Brasileira*”, o papel de um predecessor em particular foi essencial para que Machado pudesse dar continuidade ao projeto nacional de maneira determinante; a experimentação e reflexão constantes sobre o tema do nacionalismo presentes na produção de José de Alencar possibilitaram que o romantismo adquirisse um significado e uma consciência histórica suficientemente trabalhados para tornar possível o acontecimento da evolução formal que o sucedeu⁵⁹.

Sobre a evolução do gênero no Brasil podemos afirmar que o romance nacional se desenvolveu a partir do modelo europeu: “O romance existiu no Brasil, antes de haver romancistas brasileiros. Quando apareceram foi natural que estes seguissem os modelos, bons e ruins, que a Europa já havia estabelecido em nossos hábitos de leitura”⁶⁰. Conforme afirma Franco Moretti, se pensarmos no sistema literário mundial a partir de um modelo que considera a Europa, especificamente França e Inglaterra, como polos exportadores do modelo de romance moderno que conhecemos, podemos perceber que o desenvolvimento deste gênero em países da periferia do sistema não ocorre de forma autônoma⁶¹. Inicialmente o romance destes países nasce de uma forma importada que é estranha à matéria social local. É por meio do aperfeiçoamento da forma que o romance se desenvolve, ou seja, a partir de uma forma estrangeira e de sua adequação à matéria local.

Neste sentido, de maneira análoga ao próprio desenvolvimento do gênero no Brasil, o modo como Alencar buscava exprimir os caracteres nacionais em seus

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ SCHWARZ, ROBERTO. *Ao vencedor as Batatas*. São Paulo: Duas Cidades / Editora34, 2000. p.35

⁶¹ MORETTI, FRANCO. *Distant Reading*. London-New York: Ed. Verso, 2013. p.43

romances operava de acordo com o único modelo que o país possuía, o modelo europeu, de quem o autor se considerava um herdeiro direto⁶².

Apesar da adoção da forma literária europeia durante o processo de desenvolvimento do romance brasileiro, a estrutura formal das narrativas não atuava com a mesma eficiência aqui e lá. Podemos dizer que, de certa maneira, o romance comportava uma grande contradição entre a realidade do nosso país e as ideias que fomentavam a estrutura formal que nos servia de modelo.

Nós sabemos que o romance moderno é fruto do desmembramento da antiga ordem social europeia; conforme afirma Ian Watt, em “*A ascensão do romance*”, “os termos do problema do romance e do pensamento moderno foram definidos quando a velha ordem das relações sociais e morais naufragou”⁶³. O romance europeu se constituiu, portanto de modo intimamente vinculado à sociedade que o engendrou. Com suas características próprias, ou ainda, com uma ordem social que permitiu “a transição da orientação objetiva, social e pública do mundo clássico para a orientação subjetiva, individualista e privada”⁶⁴ da vida burguesa, o romance europeu expressa os modos de organização de um mundo moderno distante da realidade brasileira e de nossa própria formação. Esta distância não significa, contudo que os elementos constituintes desta sociedade estivessem completamente ausentes da realidade nacional. O Brasil enquanto país colonizado, receptor da cultura e produção europeia, fruto do capitalismo, com uma parcela de população burguesa, para quem a Europa representava um modelo (teórico) ideal, existia e de certo modo possibilitava também a existência do romance em

⁶² Nos referimos aqui à autobiografia intelectual de José de Alencar: *Como e porque sou romancista*. Nela o autor reconhece os fundamentos de sua formação literária e os mestres que lhe serviram de modelo. No trecho a seguir, Alencar detalha o modo como se distancia de suas primeiras influências que, citadas por ele, se referem à Celestina, Saint-Clair das Ilhas, Amanda e Oscar, para se aproximar de Victor Hugo, Balzac, Alexandre Dumas, Alfredo Vigny e Chateaubriand. “A escola francesa que eu então estudava, nesses mestres da moderna literatura, achava-me preparado para ela. O molde do romance, qual mo havia revelado por mera casualidade aquele arrojo de criança a tecer uma novela com os fios de uma ventura real, fui encontrá-lo fundido com a elegância e a beleza que jamais lhe poderia dar. E aí está, porque justamente quando a sorte me deparava o modelo a imitar, meu espírito desquitase dessa, a primeira e a mais cara das aspirações (...)”ALENCAR, JOSÉ DE. *Como e porque sou romancista*. Rio de Janeiro: Typ. G. Leuzinger & Filhos, 1893. p.30

⁶³ WATT, IAN. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das letras, 2010. p.99

⁶⁴ Idem, *Ibidem*. p.186

território nacional. O capitalismo enquanto fenômeno do mundo moderno nos unia, afinal, como não podia deixar de ser, nossa finalidade desde o descobrimento foi gerar dividendos para a metrópole. “(...) não estávamos para a Europa como o feudalismo para o capitalismo, pelo contrário, éramos seus tributários em toda linha, além de não sermos propriamente feudais – a colonização é um feito do capital comercial”⁶⁵. Por outro lado, porém os elementos que regiam as relações sociais e o processo produtivo, como o favor e a escravidão, faziam com que a ideologia representada pelo romance se encontrasse alheia à prática exercida no país.

Em outras palavras, os temas necessários para o desenvolvimento do romance se encontravam no país, mas não de maneira pronta, eles precisavam ser trabalhados, assim como a estrutura formal que os comportaria. As particularidades nacionais faziam com que a tentativa de adequação destes temas à forma europeia não ocorresse de maneira espontânea.

No Brasil, portanto o que acontecia era o deslocamento da forma europeia com relação à matéria histórica brasileira. “Caberia ao escritor, em busca de sintonia, reiterar este deslocamento em nível formal, sem o que não fica em dia com a complexidade objetiva de sua matéria – por próximo que esteja da lição dos mestres”.⁶⁶ Acatar o romance, portanto significava não apenas buscar modos de representação nacional tendo por base um modelo estrangeiro, mas também promover a adequação desta representação à uma forma correspondente, condizente com a matéria local, ainda a ser desenvolvida.

A obra de Alencar, contudo não dá este passo. Considerado como herdeiro imediato do romance europeu, ele buscou implementar uma estrutura formal sem promover os desvios necessários para sua adequação, utilizando-se da forma europeia e da sociabilidade local sem operar uma reelaboração. Não que isso seja suficiente para invalidar sua produção, pelo contrário, Alencar foi um elo indispensável para nossa formação literária, ao atuar não apenas como indicador das lacunas formais que os

⁶⁵ SCHWARZ, ROBERTO. *Ao vencedor as Batatas*. São Paulo: Duas Cidades / Editora34, 2000. p. 17

⁶⁶ *Idem*. p.36

modelos europeus ocasionavam no romance brasileiro, mas ao auxiliar a definir a matéria local a ser utilizada no romance nacional. Dito de outra forma, os pontos fracos de sua produção assinalavam os aspectos problemáticos a serem trabalhados pelos autores futuros; a incongruência de seus romances reiterava a dificuldade de nossa vida ideológica e, neste sentido, incorporava a contradição à representação da realidade local. Ainda que Alencar não solucione os termos desta contradição, seja por meio da aceitação, seja por meio do enfrentamento, ao colocar lado a lado a notação do realismo europeu e a sociedade patriarcal baseada nas relações de favor, tão distante do modelo capitalista europeu, sua ficção, em especial seus romances urbanos, se aproxima da realidade fluminense que depois se transformará na matéria social do romance machadiano.

A maneira como Machado de Assis acolhe os avanços possibilitados pela produção alencariana, permitiu a compreensão da complexidade da situação brasileira, ao trazer à luz os problemas reais, particulares e históricos do romance nacional e da constituição de nossa própria sociedade. Apesar de estar diante de uma estrutura formal inadequada para a representação da matéria social brasileira, Machado parecia reconhecer a importância da influência externa no âmbito das letras e da presença europeia para a formação nacional. Ao analisar, por exemplo, o movimento indianista, nosso autor afirma: “É certo que a civilização brasileira não está ligada ao movimento indiano, nem dele recebeu influxo algum [...]”⁶⁷, enquanto ao mesmo tempo reconhece; “[...] o influxo externo é que determina a direção do movimento; não há por ora no nosso ambiente a força necessária à invenção de doutrinas novas.”⁶⁸

Deste modo, Machado parece compreender que a literatura brasileira deve muito mais à recepção dos modelos europeus do que desejava o movimento que tentava colocar o índio no centro do desenvolvimento do romance nacional e, portanto como signo da nação. O índio, considerado em seu ideal selvagem, representava a possibilidade de criação de uma figura mítica, de peso simbólico suficiente para

⁶⁷ MACHADO DE ASSIS. “Instinto de Nacionalidade”. In. Obras Completas V.III. p. 801

⁶⁸ MACHADO DE ASSIS. “A Nova Geração”. In. Obras completas V. III. p. 809

encerrar em si o caráter brasileiro. Um caráter brasileiro que, atrelado às características físicas do Brasil, se colocava no romance somente de modo superficial, sem relação adequada com a forma, visto que a forma romance é intimamente relacionada com a estrutura social e nossa sociedade não era formada de acordo com o modo de organização indígena. De qualquer maneira, o índio representava para parte do movimento romântico algo autêntico, que “engendrava uma lenda heroica nas nossas origens, e tinha a vantagem de oferecer raízes autóctones à nacionalidade que se formava, e cujo senso de autonomia precisava que se lhe alimentasse a imaginação com um mito da terra.”⁶⁹

Analisando por outro viés, a busca por um mito da terra, que encontra na natureza local, na exuberância e na inocência do indígena, um conteúdo ideal a ser retratado pela literatura, pode ser considerada igualmente como uma resposta ao sentimento de aviltamento que o país possuía diante da dependência cultural da metrópole. Consequentemente, essa forma de expressão buscava uma maneira de engrandecer aquilo que o país possuía como motivo de orgulho, exaltando a própria natureza e silenciando sobre os meios de organização social atrasados da colônia. Como afirma Antonio Cândido:

*A literatura se fez linguagem de celebração e terno apego, favorecida pelo romantismo, com apoio da hipérbole e da transformação do exotismo em estado de alma. O nosso céu era mais azul, as nossas flores mais viçosas, a nossa paisagem mais inspiradora que a de outros lugares [...] A ideia da pátria se vinculava estreitamente à de natureza e em parte extraía dela a sua justificativa. Ambas conduziam a uma literatura que compensava o atraso material e a debilidade das instituições por meio da supervalorização dos aspectos regionais, fazendo do exotismo razão de otimismo social.*⁷⁰

O romantismo encontrava no índio, o heroísmo e na natureza, a exuberância que atuavam como conteúdo para a exaltação nacional. O elogio da natureza e do

⁶⁹ FILHO, BARRETO. *Introdução à Machado de Assis*. p.50

⁷⁰ CANDIDO, ANTÔNIO. “Literatura e subdesenvolvimento” In: *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p.140

homem americano se definiu como um modo de oposição ao colonialismo europeu e funcionavam como um meio de afirmação de si mesmo. Na medida em que as nações americanas se constituíam, avançava a obrigação de se afirmar não apenas para a Europa, mas também contra a Europa⁷¹. Ainda que a afirmação destes elementos se desse sob o substrato europeu⁷², o que podemos notar é que havia um movimento de resistência à colonização cultural europeia circunscrito na tentativa de construção de elementos literários essencialmente americanos.

*Em todo o continente americano, travavam-se debates opondo o Novo Mundo ao Velho Mundo, opondo os defensores de um americanismo independente e original aos defensores do vínculo com a Europa. No âmbito hispano-americano, onde esses debates tiveram maior fôlego do que no Brasil, essa oposição cifrou-se de modo exemplar na fórmula barbárie v.s. civilização [...]*⁷³

A posição de intelectuais brasileiros variava, portanto entre a defesa da nacionalidade originalmente americana e a adoção de uma postura literária cosmopolita⁷⁴, que incorporasse, como elemento de constituição, também os componentes estrangeiros. A solução machadiana para tal polêmica pode ser antevista em sua crítica, mas ganha materialidade literária em sua ficção. Lembremos que o romance machadiano rompeu com a perspectiva nacionalista de sua época, aprofundando-a por meio de representações complexas da realidade local⁷⁵. A afirmação do teor nacional pela via da natureza e do exotismo dá lugar a um nacionalismo intrínseco e social que leva em conta o próprio atraso que ajudou a estabelecer a exuberância natural como meio de afirmação positiva da sociedade, conforme nos indicou Antonio Candido. O mais relevante, nesta situação, é que nosso

⁷¹ PERRONE-MOISÉS, LEYLA. *Vira e mexe, nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p.61

⁷² A busca por um passado heroico, cuja ideia se inspira nos cavaleiros da idade média europeia, encontra no índio sua representação. A exuberância da natureza local também passa a ser afirmada como elemento nacional diferenciador, mas que tem como pano de fundo o ideal dos cenários idílicos europeus.

⁷³ PERRONE-MOISÉS, LEYLA. *Vira e mexe, nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p.61

⁷⁴ Sobre este tema ver a polêmica entre Joaquim Nabuco e José de Alencar, travada em 1875.

⁷⁵ Trataremos no capítulo seguinte sobre as particularidades formais desta representação.

autor esforçou-se para romper com o colonialismo cultural, ao reconhecer e dar continuidade aos avanços promovidos por nossos talentos literários nacionais. Porém o nacionalismo alcança sua representatividade real porque além de levar em consideração os elementos estrangeiros e contraditórios da nossa formação,⁷⁶ eles passam a ser incorporados formalmente à composição.

Sendo assim, Machado propõe um nacionalismo mais complexo, menos superficial, que insere não apenas elementos da nossa sociedade de maneira superficial na obra, mas que incorpora a organização social brasileira de modo mais profundo, inserindo-a na forma literária, reconhecendo, desta maneira, que o caráter nacional não estava restrito aos temas americanos⁷⁷. Dito de outra forma, o traço nacional, não se restringiria ao assunto, mas estaria principalmente presente em certo modo de ser característico, consequência do momento histórico e de uma soma de fatores que formam a identidade cultural, expressos por Machado de Assis principalmente pela forma da narrativa. “O que se deve exigir de um escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço.”⁷⁸

Com isso, além de possibilitar o diálogo com textos literários provenientes da tradição estrangeira, Machado parece defender que o escritor deveria se utilizar de certo “espírito do seu tempo e de seu país” que permitisse reelaborar o material literário a partir de uma sensibilidade própria, independente qual fosse o assunto tratado. Não que Machado se colocasse absolutamente contra o movimento indianista, ele entendia que este poderia ser um tema fecundo para a literatura nacional⁷⁹: “Bem sei que as cenas majestosas da natureza americana exigem do poeta imagens e expressões adequadas”,

⁷⁶ “Os costumes civilizados, ou já do tempo colonial, ou já do tempo de hoje, igualmente oferecem à imaginação boa e larga matéria de estudo”. MACHADO DE ASSIS. “Instinto de nacionalidade”. In. Crítica p. 803

⁷⁷ “Devo acrescentar que neste ponto manifesta-se às vezes uma opinião que tenho por errônea: é que só se reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local, doutrina que, a ser exata, limitaria muito os cabedais da nossa literatura.” MACHADO DE ASSIS. “Instinto de nacionalidade”. In. Crítica. p. 803

⁷⁸ MACHADO DE ASSIS. “Instinto de nacionalidade”. In. Crítica p. 803

⁷⁹ MACHADO DE ASSIS. “José de Alencar: Iracema”. In. Crítica. Obras Completas. V III p.848

“[...] tudo é matéria de poesia, uma vez que traga as condições do belo ou os elementos de que ele se compõe.” O erro estaria em considerar que estes elementos, naturais e exóticos, fossem a única maneira de imprimir à composição um colorido nacional, quando na realidade o caráter nacional não se encontrava nos temas ou no conteúdo, mas no modo de organização formal da obra. A consciência de que o conteúdo expresso pela vida indígena ou a temática da natureza não detinham a exclusividade do patrimônio da literatura brasileira, podendo inclusive estar ausente da composição, fazia com que Machado de Assis se diferenciasse na cena literária nacional. Com relação a este tema, afirma Schwarz:

*A sutileza intelectual e artística, muito superior à dos compatriotas, mais o afastava do que aproximava do país. O gosto refinado, a ironia discreta, sem ranço de província, a perícia literária, tudo era objeto de admiração, mas parecia formar um corpo estranho no contexto de precariedades e urgências da jovem nação, marcada pelo passado colonial recente*⁸⁰

A obra de Machado redimensionou o que havia de pitoresco na produção nacional, elevando a literatura do país aos parâmetros modernos de criação e crítica. Como afirma Schwarz na citação acima, Machado assumiu uma posição distinta daquela adotada pelos intelectuais de seu tempo e com isso modificou o horizonte literário brasileiro. Como escritor, Machado não apenas se distanciou dos temas típicos do nacionalismo, como trouxe a questão da forma ao debate nacional. Além disso, Machado de Assis defendia a seleção daquilo que seria representado em sua ficção, deslocando o foco dos temas e características nacionais descritivos para a forma de expressão e representação nacionais.

De modo equilibrado, Machado defendeu a valorização de estruturas formais e a adoção de uma postura crítica que, em contato com a criação literária, possibilitasse o desenvolvimento de uma consciência artística nacional consistente. Como vimos, em sua crítica, nosso autor tornou evidente sua posição sobre a necessidade de criação de

⁸⁰ SCHWARZ, ROBERTO. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das letras, 2012. p. 12

uma crítica pautada na consciência e no conhecimento, de modo que os juízos expressos se distanciassem de parâmetros pessoais guiados pelo apreço pessoal, vaidade ou simpatia. Sobre isso Machado afirma: “Não compreendo o crítico sem consciência. A ciência e a consciência, eis as duas condições principais para exercer a crítica.”⁸¹

Machado defendia assim, uma postura que se caracterizava pelo reconhecimento da importância dos elementos externos em nossa constituição, muitas vezes admitido pelo viés da valorização de elementos clássicos da literatura mundial e pela prevalência da razão sobre a sensibilidade. O equilíbrio, a valorização do conhecimento literário e da justa medida e a consideração de elementos externos o distanciavam do romantismo nacional, conforme este movimento privilegiava a impulsividade das experiências pessoais (em detrimento da continuidade de uma tradição literária), favorecia o localismo ao adotar uma postura essencialmente nacionalista e considerava a natureza e as características físicas do país como elementos essenciais para a fundação da literatura nacional. Estes traços distanciavam nossa produção daquilo que anteriormente destacamos, nas palavras do autor, como “assuntos remotos no tempo e no espaço” que confeririam certo aspecto universal à literatura brasileira.

[...] perguntarei simplesmente se o autor do Song of Hiawatha não é o mesmo autor da Golden Legend, que nada tem com a terra que o viu nascer, e cujo cantor admirável é; e perguntarei mais se o Hamlet, o Otelo, o Júlio César, a Julieta e Romeu têm alguma coisa com a história inglesa nem com o território britânico, e se, entretanto, Shakespeare não é, além de um gênio universal, um poeta essencialmente inglês. ⁸²

Ao incorporar em sua produção o modo de organização do nosso contexto social, mesmo que, ou ainda, especialmente com relação às contradições próprias que o compõem, sem desconsiderar o passado, mas também sem adotá-lo como modelo

⁸¹ MACHADO DE ASSIS. “O ideal do crítico”. In: Crítica, Obras Completas V.III p.799

⁸² MACHADO DE ASSIS. “Instinto de Nacionalidade”. In: Crítica, Obras Completas V.III p. 805

inquestionável,⁸³ a produção de Machado pode ser entendida como um composto entre diferentes influências literárias. Um composto que o afastava tanto do romantismo quanto do movimento realista, que aos poucos se impunha em seu horizonte⁸⁴.

Apesar de não defender a negação completa do movimento romântico em si, estimulado por condições históricas específicas, Machado de Assis adotou uma posição equilibrada acerca das escolas literárias da época. Sua postura com relação ao romantismo afastava-se das condições do movimento em território nacional e da impetuosidade que a escola exigia na composição. Nesse sentido, com relação ao papel da razão, valorizada por Machado para a composição literária, o movimento romântico se afastava da ponderação e do comedimento que Machado valorizava no procedimento de composição.

*Parece-me, que em primeiro lugar, que há, entre os românticos, alguns que cortaram as raízes mais profundas da perspectiva clássica – a saber, a crença de que valores, as respostas a questões de ação ou escolha, possam ser descobertos – e afirmaram não haver resposta para tais questões, sejam subjetivas ou objetivas, sejam empíricas ou apriorísticas.*⁸⁵

Isto posto, o realismo aparece no horizonte como uma alternativa para uma forma de tratamento mais comprometida com as questões da realidade cotidiana. Neste sentido, a busca pela verdade e a crença de que seja possível alcançá-la, aproximam o

⁸³ Como nos diz o próprio autor: “Escrever como Azurara ou Fernão Mendes seria hoje um anacronismo insuportável. Cada tempo tem o seu estilo. Mas estudar-lhes as formas mais apuradas da linguagem, desentranhar deles mil riquezas, que, à força das velhas se fazem novas – não me parece que se deva desprezar. Nem tudo tinham os antigos, nem tudo tem os modernos; com os haveres de uns e de outros é que se enriquece o pecúlio comum.” MACHADO DE ASSIS. “Instinto de Nacionalidade”. In:Crítica. p. 809

⁸⁴ “A nova geração chasqueia às vezes do Romantismo. Não se pode exigir da extrema juventude a exata ponderação das coisas; não há como impor a reflexão ao entusiasmo. De outra sorte, essa geração teria advertido que a extinção de um grande movimento literário não importa a condenação formal e absoluta de tudo o que ele afirmou; alguma coisa entra e fica no pecúlio do espírito humano. Mais do que ninguém, estava ela obrigada a não ver no Romantismo um simples interregno, um brilhante pesadelo, um efeito sem causa, mas alguma mais que, se não deu tudo o que prometia, deixa quanto basta para legitimá-lo. Morre porque é mortal. (...) A alguns deles, se é a musa nova que o amamenta foi aquela grande moribunda que os gerou; e até os há que ainda cheiram ao puro leite romântico”. MACHADO DE ASSIS. “A Nova Geração”. In:Crítica. p. 810

⁸⁵ BERLIN, ISAIAH. *O sentido da realidade: estudo das ideias e de sua história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. p. 244

realismo e a filosofia, tornando viável a constatação de um paralelo entre a primazia da experiência individual do romance moderno e os passos metódicos do cogito cartesiano. É importante que reconheçamos este fato porque tanto o caminho percorrido para a enunciação do cogito⁸⁶, quanto a expressão do sujeito no realismo moderno são entendidos enquanto “a elaboração do que pretende ser um retrato autêntico das experiências individuais”⁸⁷. Como veremos adiante, alguns elementos da composição machadiana problematizam a possibilidade de conferir um status de veracidade ao que é exposto pelo narrador, mas ao mesmo tempo valorizam a configuração de uma experiência particular vivida pelo indivíduo.

Além disso, o próprio Machado questiona a maneira como o movimento pretende atrelar a finalidade da arte à representação da realidade. Nosso autor rechaça a ideia do romance enquanto cópia fiel do real e afirma que “se a missão do romancista fosse copiar os fatos, tais quais eles se dão na vida, a arte era uma coisa inútil; a memória substituiria a imaginação.”⁸⁸

Nota-se, assim, a preocupação de Machado com aquilo que diferencia na arte a representação e a realidade, a esfera artística não pode existir sem a visão que o artista possui do mundo; sem a reorganização artística dos elementos que compõem a obra de acordo com as regras do belo. Entre o real e a representação, portanto se faz necessária a percepção e o trabalho do artista, que, afasta a arte da “reprodução fotográfica”⁸⁹ e servil

⁸⁶ Em o *Discurso do método*, Descartes busca definir um axioma que pudesse servir de alicerce para o conhecimento. A partir da dúvida metódica o filósofo chega à formulação do cogito, que institui como primeira verdade a existência do indivíduo pensante. A certeza do cogito inaugura a noção de sujeito moderno. O eu cartesiano, o sujeito do conhecimento, é puro pensamento (*res cogitans*), é o intelecto por meio do qual alcançamos as ideias claras e distintas. Esta *res cogitans* é o núcleo do sujeito moderno que é colocado como condição para a descoberta da verdade diante de um mundo questionável. A busca solitária pela verdade, fundamentada no sujeito do conhecimento, único fato irrefutável, pode ser considerada análoga ao esforço do herói do romance, em sua busca solitária pela verdade e por um sentido para a vida.

⁸⁷ WATT, IAN. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das letras, 2010. p.29

⁸⁸ MACHADO DE ASSIS. *Obras completas*. In: Crítica, Obras Completas V.III. p.844

⁸⁹ A fotografia aparece no século XIX como uma possibilidade de reproduzir mecanicamente o real, se constituindo, de certa forma, como um instrumento do positivismo, no sentido de se configurar como uma ferramenta para a reprodutibilidade. É a esse lado mecânico de reprodução de pessoas e objetos, que parecia superar a subjetividade humana por meio da objetividade mecânica, que Machado direciona sua crítica. Ou seja, a tentativa de fixar o real por meio de técnicas que apagam a mediação subjetiva e imaginativa do artista. Ao mesmo tempo, a fotografia também se relaciona com a questão da

das coisas mínimas e ignóbeis”⁹⁰. “A simples narração de um fato não constitui um romance, fará quando muito uma gazetilha; é a mão do poeta que levanta acontecimentos da vida e os transfigura com a varinha mágica da arte.”⁹¹

O que Machado defende é a representação por meio da seleção do olhar do artista que, através da imaginação e da adequação às leis do belo, considerando para isso alguns parâmetros clássicos da literatura mundial, dota a arte de uma perspectiva única, capaz de incorporar elementos da realidade sem, no entanto se deixar limitar por eles.

*Mas quando o poeta, seja trágico, dramático ou cômico, vai estudar no passado os modelos históricos, uma única lei deve guia-lo, a mesma lei que o deve guiar no estudo da natureza, e essa lei impõe-lhe o dever de alterar, segundo os preceitos da boa arte, a realidade da natureza e da história.*⁹²

A imaginação como instrumento do artista para alterar os elementos que este retira da realidade, de modo a criar com isso as condições para a “boa arte”, torna-se um componente imprescindível para a composição. Um componente que prioriza o olhar do autor sobre a realidade, selecionando-a, modificando-a e colocando-a em função das leis do belo.

A concepção de Machado de Assis não acata, assim, plenamente o realismo, ao negar que a arte devesse ser determinada em função da reprodução fiel da realidade. O que Machado discute é que, ao apregoar a reprodução fiel do real, o movimento realista exige, como condição necessária para a isto, o não discernimento do artista com relação

memória, tornando possível a recuperação da imagem exata de determinado momento ou pessoa. Com relação à composição, Machado opõe a imaginação à memória, conferindo à primeira um papel fundamental na criação artística. Neste sentido é interessante o uso que Machado faz da fotografia no romance *Dom Casmurro*, quando Bento interpreta o olhar de Capitu após ambos verificarem a semelhança entre o retrato de Escobar e o filho. Neste caso imaginação e memória são colocadas lado a lado, a fotografia evoca a memória e Bento usa da imaginação para interpretar a cena que tem à sua frente. A profundidade da narrativa se deve não à descrição da cena, mas da possibilidade de interpretar subjetivamente o que a fotografia apenas evoca. “Capitu e eu, involuntariamente, olhamos para a fotografia de Escobar, e depois um para o outro. Desta vez a confusão dela fez-se confissão pura. Este era aquele; havia por força alguma fotografia de Escobar pequeno que seria o nosso pequeno Ezequiel”. MACHADO DE ASSIS, *Dom Casmurro*. In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004. P.938

⁹⁰ *Idem*. p. 904

⁹¹ *Idem*. p. 844

⁹² MACHADO DE ASSIS. Crítica, *Obras completas V. III*. p.869

ao que é representado. Em outras palavras, se o realismo defende que a verdade seja trazida à tona, se a arte identifica-se com a realidade e deve descrevê-la, não se pode excluir da composição nenhum aspecto que compõe a realidade e neste caso, Machado não considera muitos deles adequados à literatura. “Porque a nova poética é isto, e só chegará à perfeição⁹³ no dia em que nos disser o número exato dos fios que se compõe um lenço de cambrás ou um esfregão de cozinha”⁹⁴.

É esta indistinção, consequência da aspiração de reproduzir por meio da literatura a realidade em seus mínimos detalhes, que Machado reprova, pois por meio dela a imaginação do artista é delegada ao segundo plano, sendo a ação artística reduzida à mera cópia. Ao se adequar ao modelo realista, a arte passa a ser somente um meio para a confecção de uma reprodução tão exata quanto aquela pretendida por um inventário. Para Machado de Assis, é preciso voltar os olhos para a realidade, mas sem acatar completamente os preceitos do realismo, do contrário não haveria nenhuma evolução, seria como afastar-se de um romantismo decadente para adotar outra doutrina, que já traz consigo a decrepitude, trocando apenas o agente corruptor⁹⁵. Conforme afirma Machado “As teorias passam, mas as verdades necessárias devem subsistir.”⁹⁶

Como acontece em seu ensaio crítico sobre Eça de Queirós, outro problema destacado por Machado de Assis, ao analisar o romance realista, seria a pouca configuração moral de seus personagens, sujeitos às consequências de circunstâncias fortuitas. Segundo a concepção de Machado, a nulidade de caráter de determinados personagens de Eça de Queirós, prejudica o interesse do leitor pela obra, pois a ação narrativa depende, neste caso, da ocorrência de um equívoco ou qualquer outro fator extrínseco e não da ação do sujeito representado. Para Machado, este tipo de incidente não possui forças suficientes para comover o leitor.

⁹³ Nota-se aqui o uso da ironia na produção crítica, recurso este que se repetirá e se sofisticará na produção ficcional.

⁹⁴ MACHADO DE ASSIS. *Obras completas*. p.869

⁹⁵ “Não peço, decerto, os estafados retratos do Romantismo decadente, pelo contrário, alguma coisa há no Realismo que pode ser colhido em proveito da imaginação e da arte. Mas sair de um excesso para cair em outro, não é regenerar nada; é trocar o agente da corrupção.” MACHADO DE ASSIS. “Eça de Queirós” In: *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2007. p. 810

⁹⁶ MACHADO DE ASSIS. “Eça de Queirós” In: *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2007. p. 810

*Se escreveu uma hipótese dai-me a hipótese lógica, humana e verdadeira. Sabemos todos que é aflitivo o espetáculo de uma grande dor física e que, não obstante, é máxima corrente em arte, que semelhante espetáculo no teatro, não comove a ninguém; ali vale somente a dor moral. Ora bem; aplicai esta máxima ao vosso realismo, e sobretudo proporcionai o efeito à causa, e não exija a minha comoção em troca de um equívoco.*⁹⁷

A força que impele a comoção do leitor está na característica moral do personagem e se deve não à observação da realidade ou ao acaso, mas à própria capacidade deliberativa do indivíduo que, no romance moderno, não possui mais seu destino atrelado aos caprichos da Fortuna.⁹⁸ Deste modo o fato de Luísa ter sua situação determinada por causa de um acontecimento fortuito, como o roubo das cartas, enfraquece a estrutura da composição, pois afasta a personagem da fundamentação moral que Machado exige, ao transformar a heroína em um mero títere à mercê do destino. Neste sentido, a habilidade imaginativa do escritor, capaz de aprofundar os atributos determinantes da ação, ao estabelecer conexões entre a inclinação moral do personagem e os acontecimentos da narrativa, deve se sobrepor à capacidade imitativa, de modo a não permitir que elementos acessórios⁹⁹ imperem sobre a “causa moral” que

⁹⁷ Idem. *Ibidem*. p. 817

⁹⁸ O que queremos dizer aqui é que o homem moderno “toma a rédea de seu destino”. Sua vida não se orienta mais pela função desempenhada por ele na sociedade e suas escolhas passam a ser baseadas em valores morais que dependem de seu próprio discernimento. A passagem da mentalidade religiosa, que fornecia um código moral pré-determinado a ser seguido pelo indivíduo, para a forma de vida burguesa, que depende da flexibilização de determinados valores morais, faz com que o indivíduo se torne livre para orientar suas ações de acordo com o que considera bom para si. “[...] Madame de Staël chamou a atenção para a influência que a nova posição filosófica do séc. XVII exerceu sobre a abordagem subjetiva e analítica da personagem encontrada no romance [...] A secularização do pensamento que acompanhava a nova filosofia tendia a seguir na mesma direção: produziu um homem centrado basicamente no homem e no qual o indivíduo era responsável por sua própria escala de valores morais e sociais.” WATT, IAN. *A ascensão do romance*. p. 186

⁹⁹ Machado de Assis ironiza a ocorrência do tipo de decisões de que não se orientam pela escolha do indivíduo. Um exemplo disso ocorre em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* quando o marido de Virgília, Lobo Neves, decide deixar de aceitar uma presidência na província. A ida do casal para longe poderia separar os amantes, Brás e Virgília. O marido, Lobo Neves, convida Brás para ser seu secretário. Neste momento do romance Machado de Assis nos coloca diante de dois comportamentos distintos. O primeiro é o de Brás Cubas que pondera sobre as duas possibilidades que tem diante de si, aceitar ou não a oferta de emprego que permitiria continuar o caso extraconjugal que mantinha com Virgília: “Não acabaria se houvesse de contar pelo miúdo o que padeci nas primeiras horas. Vacilava entre um querer e um não querer, entre a piedade que me puxava à casa de Virgília e outro sentimento, egoísmo, suponhamos [...] Que me cumpria fazer? Era o caso de Hamlet: ou dobrar-me a fortuna, ou lutar com ela e subjugar-lá. Por outros termos, embarcar ou não embarcar.” Ao passo que Lobo Neves, ambicionava o

realmente importa para a literatura. “Ora, a substituição do principal pelo acessório, a ação transplantada dos caracteres e dos sentimentos para o incidente, para o fortuito, eis o que me pareceu incongruente e contrário às leis da arte”.¹⁰⁰

O que convém destacar aqui é que, em primeiro lugar, Machado diferencia o *modus operandi* da realidade e da literatura. O que importa na vida, pode não ter a mesma importância na literatura e mesmo aquilo que nos comove na realidade, pode não despertar interesse quando transferido para o texto¹⁰¹. Isto porque o que deve reger a composição do romance são as leis da arte e não a finalidade estritamente imitativa que nosso autor relaciona à escola realista. Em segundo lugar, Machado afirma a necessidade do aprofundamento daquilo que podemos chamar de “vida interna” dos personagens ao buscar as causas das ações que compõem a narrativa nas características morais dos indivíduos envolvidos no enredo e não em fatores extrínsecos às suas vontades.

cargo. Ele não possuía qualquer dúvida com relação à viagem e à oferta. Porém, apesar de ter decidido aceitar a promoção que o levaria à província, ocorre em acontecimento banal que é interpretado por ele como mau agouro. Ou seja, por causa de um acaso, um acontecimento que não depende de sua vontade ou mesmo, que não tem relação direta com a viagem, acaba desistindo de aceitar algo que queria. Tem assim sua vida decidida por um elemento externo e não por uma inclinação moral.”Contou-me que o marido ia recusar a nomeação, e por motivo que só lhe disse, a ela, pedindo-lhe o maior segredo; não podia confessá-lo a ninguém mais. – É pueril, observou ele, é ridículo; mas em suma, é um motivo poderoso para mim. Referiu-lhe que o decreto trazia a data 13, e que esse número significava para ele uma recordação fúnebre, O pai morreu num dia 13, treze dias depois de um jantar que havia 13 pessoas. A casa em que morrera a mãe tinha o número 13. Et. Coetera.” MACHADO DE ASSIS, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. p.592

¹⁰⁰ MACHADO DE ASSIS. “Eça de Queirós” In: *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2007. p. 810

¹⁰¹ Machado de Assis trata desta diferença quando compara o interesse que um fato como aquele que define a ação central do livro de Eça de Queirós, O primo Basílio, poderia ocasionar na realidade e na relação entre o leitor e o texto. Sobre o assunto, nosso autor afirma: “Cá fora uma senhora que sucumbisse às hostilidades de pessoas de seu serviço, em consequência de cartas extraviadas, despertaria certamente grande interesse, e imensa curiosidade; e, ou a condenássemos, ou lhe perdoássemos, era sempre um caso digno de lástima. No livro é outra coisa, Para que Luísa me atraia e me prendia, é preciso que as atribulações que a afligem venham dela mesma; seja uma rebelde ou uma arrependida; tenha remorsos ou imprecações; mas por Deus! dê-me uma pessoa moral.” Machado de Assis, *Idem*. p. 906

CAPÍTULO II: DA CRÍTICA À FICÇÃO

Como afirmamos anteriormente, nesse trabalho pretendemos nos concentrar na relação entre a produção crítica e a produção literária de Machado de Assis. O que almejamos neste segundo capítulo é examinar elementos que nos possibilitam verificar possibilidades de concordância entre Machado de Assis crítico e Machado literato, buscando compreender a maneira como sua postura crítica pode ser entrevista em sua composição ficcional¹⁰².

Tal aproximação depende diretamente da formulação de uma abordagem para a compreensão da obra a partir da própria estrutura formal do texto, bem como de sua consonância com o que podemos apreender pelo viés que nos foi proporcionado pela atividade crítica do autor. Não pretendemos, contudo, que essa orientação se torne uma atitude dogmática ou mesmo que se configure como uma regra peremptória em nossa interpretação do texto de Machado de Assis. O intuito é tentar fazer com que a crítica nos guie na leitura da obra, ainda assim, sempre mantendo em nosso horizonte de interpretação a questão trazida por Booth sobre a pertinência da aplicação de determinados critérios de análise ao romance.

*Afinal, o problema lógico que se impõe ao crítico é relativamente simples, embora a solução esteja longe de ser. Tendo elaborado a definição de um certo tipo de romance, ou de romance como um certo tipo de literatura, ou de literatura como um certo tipo de arte, como podemos usar esta definição como padrão para fazer um juízo sobre um dado romance?*¹⁰³

Se acreditamos haver motivos para concordar que os critérios formulados pelo crítico são legítimos, ou seja, que há fundamento para admiti-los enquanto parâmetro para a análise do romance, devemos ter em mente que tais princípios não devem ser

¹⁰² Na verdade não pensamos em uma estrutura dependente da outra, como se a estrutura ficcional dependesse da crítica. Quando almejamos compreender como a estrutura crítica pode ser observada na ficcional temos em vista que estas duas esferas mantêm uma relação de reciprocidade entre si. Partimos da esfera crítica para a esfera ficcional somente por questões metodológicas.

¹⁰³ BOOTH, WAYNE C. *Retórica da ficção*. Lisboa: Ed Arcádia, 1980. p. 49

normativos. O próprio Machado de Assis se distancia de determinações plenas e restritivas, movendo-se em direção a uma concepção artística plural, que permite vislumbrar o horizonte literário a partir de diferentes pontos de vistas. O que nosso autor parece evitar e, conseqüentemente o que não desejamos fazer, é a adesão completa a qualquer determinação normativa, preferindo, ao invés disso, optar por uma posição flexível, entendida como uma atitude que não apregoa uma abordagem taxativa da obra, tal qual uma ideia fixa.

O problema que consideramos aqui é a suposição de que se ao formular uma espécie de delimitação da arte e do romance em sua produção crítica, Machado nos permite elaborar, segundo sua própria escrita teórica, normas para a compreensão de seu romance. Para enfrentarmos esse impasse é importante termos em vista um objeto em particular: a relação entre o movimento de análise teórica realizado por Machado de Assis e a própria estrutura formal do romance.

Partiremos da hipótese de que Machado nos oferece, por meio do movimento de análise expresso em sua produção crítica, acesso às condutas e aos parâmetros que orientavam não apenas essa atividade, mas também sua criação literária. Conforme afirma Leyla Perrone-Moisés, podemos entender que ao examinar produções precedentes e contemporâneas, o crítico, que também é escritor evidencia, simultaneamente os critérios que fundamentam sua análise e os traços da concepção artística que orientam sua produção literária¹⁰⁴.

Escrevendo sobre as obras de seus predecessores e contemporâneos, os escritores buscam esclarecer sua própria atividade de orientar os rumos da escrita subsequente. A crítica dos escritores não visa simplesmente auxiliar e orientar o leitor (finalidade da crítica institucional), mas visa principalmente

¹⁰⁴Concepção esta que acreditamos poder nos orientar na fundamentação de possíveis abordagens para a produção machadiana, sem, contudo defendermos que este seja um critério que fundamente um juízo determinante para obra. Entendemos que o romance não tem obrigação de se encaixar perfeitamente nos parâmetros que julgamos expressos na produção crítica. O que buscamos é a formulação de fundamentos para a leitura, oriundos da produção crítica do próprio autor, porém compreendendo que a produção artística pode, muitas vezes, extrapolar as intenções iniciais do artista.

*estabelecer critérios para nortear uma ação: sua própria escrita, presente e imediatamente futura.*¹⁰⁵

Sem defender uma doutrina em especial, Machado de Assis transpõe os limites determinados por escolas literárias e se afasta de apostolados estéticos para adotar uma postura híbrida, caracterizada por uma espécie de seleção e, consequentemente, insubordinação diante de diferentes doutrinas artísticas. Considerando o percurso de sua produção literária e crítica, nos parece que longe de se comprometer com fundamentos deterministas oriundos de qualquer posição doutrinária, Machado busca inicialmente examinar os pontos fundamentais de cada escola, considerando para isso a situação particular em que se encontrava a literatura brasileira da época e os rumos que acreditava ser necessário seguir¹⁰⁶.

Desse modo, a partir da compreensão do momento literário presente e das necessidades específicas que a particularidade da situação brasileira impunha, Machado acaba por relativizar as normas doutrinárias oriundas de desenvolvimentos teóricos engendrados em um contexto alheio à realidade do país. Ao mesmo tempo em que analisava criticamente esses elementos oriundos de uma situação externa, Machado projetava um panorama literário futuro para o país que só seria possível se a produção literária estivesse em consonância com a o abasileiramento das normas defendidas em sua crítica. Por meio desta estratégia, Machado desvincula a atividade criativa de determinações dogmáticas externas e com isso confere, à sua própria criação, por meio da relativização das convenções, uma liberdade formal que não encontra barreiras teóricas pré-estabelecidas¹⁰⁷.

¹⁰⁵ PERRONE-MOISÉS, LEYLA. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Cia. Da Letras, 1998. p. 11

¹⁰⁶ Acreditamos que essa perspectiva em que busca considerar o presente, sua relação com o passado e os rumos futuros da literatura nacional fica evidente quanto analisamos, por exemplo, o ponto de vista adotado pelo crítico seu ensaio "O passado, o presente e o futuro da literatura". Cf. MACHADO DE ASSIS. *Obras completas* V. III. p. 785

¹⁰⁷ Tendo em vista o valor particular que Machado confere à imaginação e à seleção, cremos ser pertinente reconhecer em sua produção traços de um hibridismo que não permite que sua obra seja definida completamente por uma escola ou uma doutrina.

Porém é necessário termos cuidado, se Machado de Assis não se comprometia inteiramente com princípios estrangeiros, ele tampouco os nega por completo. Ao buscar uma posição crítica apartidária, como a defendida em *O ideal do crítico*, não são raras em sua produção ponderações que evitam a condenação integral de um movimento, mesmo quando ataca duramente o procedimento adotado por um autor que dele se utilizou, como faz em sua crítica à Eça de Queirós. Sobre esse assunto recordemos que, apesar de rejeitar os princípios básicos da escola realista, Machado faz ressalvas substanciais que demonstram seu compromisso não com a doutrina, mas com uma determinada concepção de arte que leva em conta alguns preceitos dessa escola considerados válidos por ele. Machado parece nos fornecer assim uma concepção particular de arte que permite acolher procedimentos distintos e acatar princípios de diferentes escolas literárias, mesmo que estas não representem por completo suas preferências estéticas.¹⁰⁸

A atitude de aceitação de alguns aspectos de movimentos literários, sem com isso submeter os parâmetros criativos e críticos integralmente às doutrinas que os originaram, possui consequências ainda mais profundas que o simples questionamento das convenções do romance nacional. Como trataremos a seguir, ao opor-se à adoção servil de direcionamentos propostos por movimentos estrangeiros, Machado de Assis opõe-se também, de certo modo, ao domínio cultural proveniente da situação colonial a que o Brasil esteve sujeito. Desse modo, ainda que reconhecesse não ser possível produzir um grito do Ipiranga no plano cultural, a perspectiva crítica e literária adotada por nosso autor permite afirmar que sua ficção incide sobre esse domínio.

Como vimos anteriormente, Machado foi acusado pela crítica de sua época de não se envolver com as causas nacionais e sua produção literária foi considerada por muito tempo como pouco comprometida com as questões políticas e sociais do Brasil. Porém, podemos dizer que parte desse juízo é fruto de um mal entendido e está atrelado

¹⁰⁸ Um exemplo desse é como acabamos de citar, sua postura quando se refere ao que há de aproveitável no movimento realista, condenado em muitos sentidos por ele. “[...] alguma coisa há no realismo que pode ser colhido em proveito da imaginação e da arte.” MACHADO DE ASSIS, Obras Críticas. In. *Obras completas*. V. III. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004 p. 912

ao modo como nosso autor expressa sua ideia de “sentimento íntimo” associado ao modo de ser “um homem do seu tempo e de seu país” considerando ao mesmo tempo as modificações formais comuns ao romance moderno empreendidas internacionalmente. Dessa maneira, a adoção da postura brasileira em sua ficção se dá em um plano diferente daquele reconhecido pela crítica nacional, o que dificultou a compreensão da relação existente entre sua obra e o contexto histórico que a produziu.

De acordo com o que examinamos até aqui, a posição crítica de Machado de Assis com relação aos temas do nacionalismo literário se distancia do ufanismo superficial, o que problematiza os modos de acesso à obra literária em questão. Conforme afirma Roberto Schwarz, Machado de Assis “é um escritor totalmente artista: ele nunca diz o que pensa; tudo o que ele diz é mediado por uma forma, e só pode ser interpretado através da mediação da forma.”¹⁰⁹

II.1 O CONTEXTO HISTÓRICO

Até aqui buscamos identificar as principais posições teóricas, referentes ao nosso tema, expressas por Machado de Assis em sua produção crítica. Almejamos agora direcionar nossa análise para a esfera da ficção, especificamente ao romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. À primeira vista, promover a aproximação entre a crítica e a ficção, utilizando a produção do próprio autor como guia para a leitura do romance, pode parecer uma tarefa simples. Porém é preciso admitir que uma obra como *Memórias póstumas de Brás Cubas* impossibilita o reconhecimento imediato da postura crítica defendida pelo autor. No caso de *Memórias Póstumas*, as características específicas que permitem o reconhecimento do posicionamento autoral são particularmente encobertas, o que prejudica a apreensão imediata de pontos de vista

¹⁰⁹ SCHWARZ, ROBERTO. “Mesa redonda”. In: *Machado de Assis: Antologia e estudos*. Alfredo Bosi et Al. São Paulo: Ed. Ática, 1982. p. 339

coincidentes entre a crítica e a ficção. Como afirmou Schwarz na citação acima, a posição de Machado de Assis em sua produção literária é sempre mediada pela forma.

Deste modo, acreditamos que para alcançar as possibilidades de significação que a obra em questão nos oferece e compreender assim a extensão do avanço promovido pelo romance machadiano para o desenvolvimento da literatura nacional, se faz necessário investigar o modo como Machado estabelece a relação entre os elementos que compõem a estrutura formal desenvolvida por ele. Entendemos que a novidade empreendida por Machado neste aspecto da composição é essencial para “atualizar” os parâmetros adotados pela crítica literária brasileira, bem como pelos escritores no que diz respeito à produção de obras literárias que representam o caráter nacional. Assim sendo, entendemos que as modificações promovidas por Machado de Assis permitem inserir a produção literária nacional em um contexto cosmopolita ao mesmo tempo em que incorpora o caráter brasileiro como parte integrante da fundamentação formal da composição.

Para compreender o modo como é possível inserir no romance aspectos particulares da realidade brasileira e ao mesmo tempo considerar as modificações do gênero em nível internacional, acreditamos ser necessário uma breve exposição sobre o contexto histórico que de certa forma é responsável pela gênese de questões relacionadas intimamente ao desenvolvimento de um novo tipo de representação.

Como sabemos o tipo de romance ao qual dedicamos nossa pesquisa é um gênero moderno que se formou de maneira concomitante ao desenvolvimento das relações entre o individualismo e a representação objetiva do mundo real cotidiano onde todos habitam¹¹⁰. Seria extremamente extenso e extrapolaria em muito o tempo que temos para a realização de nossa pesquisa se nos dedicássemos à história da formação do tal qual conhecemos hoje. Além disso, acreditamos que uma empreitada como essa nos afastaria do objetivo principal dessa dissertação. Sendo assim concentraremos nossa atenção nos principais eventos ocorridos durante o séc. XIX na Europa. Eventos que

¹¹⁰ WATT, Ian. A ascensão do romance . p. 84

acreditamos serem essenciais para a compreensão da abrangência das modificações empreendidas por Machado de Assis no romance nacional.

Conforme afirma Harnold Hauser, em *História social da arte e da literatura*, o que compreendemos hoje por século XIX pode ser entendido como o resultado de acontecimentos políticos, econômicos e sociais que provocaram uma profunda modificação nos valores que orientavam a organização social e o modo como a realidade era interpretada. Esses valores entraram em voga como consequência dos eventos ocorridos a partir de julho de 1830, momento em que se deu a Monarquia de Julho, quando a ordem social, tal qual vislumbramos nos romances europeus anteriores, começou a se desenvolver¹¹¹.

*Todos os aspectos característicos do século já são reconhecíveis em 1830. A burguesia já está em plena posse de seu poder e tem absoluta consciência disso. A aristocracia já desapareceu da cena dos eventos históricos e leva uma existência puramente privada. A vitória da classe média é indubitável e incontestável.*¹¹²

Após a consolidação do poder da classe média, tem início, durante o século XIX, o segundo movimento decisivo para a literatura moderna, a luta da classe trabalhadora. Se antes a luta por direitos unia a burguesia e a classe trabalhadora contra um inimigo comum - a aristocracia - agora se tornava claro que os interesses destas duas classes, antes associadas não convergiam mais. A evolução dos acontecimentos depois de 1830, as revoltas fracassadas, como o massacre popular ocorrido na revolução de 1848¹¹³, tornaram evidente a cisão de classes e de interesses. Quando, na ocasião do acontecimento descrito pela conhecida metáfora formulada por Marx, "os fogos de

¹¹¹ Ordem esta que se refere à organização do sistema econômico, aos antagonismos e às contradições de classe refletidos na literatura.

¹¹² Hauser. Harold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo. Martins Fontes. 1998 pag. 728

¹¹³ "Não é exagero algum afirmar que a repressão sangrenta do verão de 1848 influenciou a evolução da sociedade francesa até a Quinta república e isso não a despeito, mas porque foi recalcada e nunca trabalhada teoricamente. Além disso, essa repressão influenciou - para muito além das fronteiras da França - na formação da teoria e ideologia tanto burguesas quanto socialistas, e marca, finalmente, um ponto de inflexão decisivo da literatura moderna."

Oehler.Dolf. *O velho mundo desce aos infernos*. São Paulo. Cia das Letras. 1999. Pag.31

artifício de Lamartine transformaram-se nas bombas incendiárias de Cavaignac", finalmente a classe trabalhadora pôde perceber, pagando um custo alto por isso, que não poderia se fiar em outro representante que não ela mesma. As revoluções fracassadas, a vitória do capitalismo, do cientificismo e o início da consciência proletária dão força ao surgimento do realismo político que abre fogo contra o romantismo e contra os padrões de representação que se mostraram enganosos. Sobre isso é esclarecedor o relato de Tocqueville sobre o espetáculo que teve oportunidade de acompanhar em Paris durante o período da revolução:

No correr da Revolução de Fevereiro, assisti a dois ou a três espetáculos que tinham grandeza os quais descreverei na ocasião adequada), mas esse carecer por completo dessa qualidade, porque sempre lhe faltou a verdade. Os franceses, sobretudo em Paris misturam facilmente as lembranças da literatura e do teatro com as manifestações mais sérias, o que frequentemente nos faz pensar que são falsos os sentimentos que mostram, quando o que ocorre é que são inabilmente ornados. Aqui a imitação foi tão visível que a terrível originalidade dos fatos permaneceu escondida. Era o tempo em que todas as imaginações estavam borradas pelas cores pesadas que Lamartine acabava de derramar sobre os girondinos.¹¹⁴

Tocqueville fazia parte do partido da ordem, oposto à posição defendida por Marx, porém é inevitável que percebamos a concordância existente na postura de ambos com relação a uma coisa: ao teor ilusório que se alinha à questão da representação no discurso. Nesse sentido, tanto Marx quanto Tocqueville, que futuramente se reconheceriam como inimigos, captam o problema da representação nos discursos políticos promovidos como espetáculos na época. O excesso de ornamentos e a imitação das artes adotados como procedimento comuns para a representação da realidade borravam a percepção dos acontecimentos de modo a reproduzir uma visão ilusória dos fatos. A visão idealizada do romantismo, representada pelo discurso político de Lamertine, impregnado de literatura, como afirma Tocqueville, encobre uma realidade

¹¹⁴ TOCQUEVILLE, Alexis de. Lembranças de 1848 : as jornadas de Paris. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 92

de classes que já se encontram em campos opostos, mas que ainda são representadas como uma unidade. A revelação desse engodo leva à recusa do movimento romântico e da unidade ilusória que ele representa.

Nesse sentido, a geração de 1830, principalmente em Balzac e Stendhal ocupa uma posição importante; “são os primeiros livros voltados a nossa própria vida, nossos próprios problemas vitais, a dificuldade e os conflitos morais desconhecidos das gerações anteriores.”¹¹⁵ São livros que apanham a agitação e as intensas modificações do momento histórico e que captam um conflito latente, em parte expresso nos romances pela ideologia burguesa e pelos ideais socialistas, representados pela presença de certa preocupação social. Obras que, apesar de ambivalentes, definitivamente se colocam contra o romantismo¹¹⁶.

Os valores, antes aceitos e propagados por esta escola, começam a perder seu teor de verdade, o antigo mundo começa a desmoronar e leva com ele a certeza dos valores aristocráticos. A visão romântica da realidade dá espaço para outro ponto de vista, que se coloca em pleno acordo com as aspirações da classe média, convertendo o romance em um instrumento ideológico a serviço dos ideais liberais burgueses, se constituindo assim como um meio para assegurar seu domínio social e cultural.

*Os escritores da época convertem o romance naturalista num instrumento para sondar o homem e auscultar o mundo, adequando-o deste modo ao gosto de um público que odeiam e desprezam. Esforçam-se para agradar seus leitores de classe média [...] pois não existe um público leitor proletário e, mesmo que houvesse, sua existência só serviria para estorvar.*¹¹⁷

Os dilemas morais, as diferentes possibilidades de posição diante de temas da sociedade não representavam uma preocupação para os escritores até o século XVIII, quando precisaram se decidir diante de diferentes concepções artísticas. Se de um lado

¹¹⁵ Hauser. Harold. História social da arte e da literatura. São Paulo. Martins Fontes. 1998 pag. 728

¹¹⁶ Mesmo que em Stendhal ainda houvesse a influência de Rousseau e um sentimentalismo vivo, as obras destes escritores estão intimamente relacionadas à tensão social do momento e se dirigem para a representação destes conflitos, substituindo a ‘pureza e a inocência’ dos ideais românticos, por valores e ideais burgueses.

¹¹⁷ Hauser. Harold. História social da arte e da literatura. São Paulo. Martins Fontes. 1998 pag. 728

havia a representação clássica da arte, conservadora e de valores aristocráticos, de outro havia a burguesia progressista, cujos dilemas ultrapassavam o absolutismo dos antigos valores. Após a Monarquia de Julho, da evidente falência dos valores antes expressos pela literatura e da demonstração da diferença de interesses de classe envolvida na representatividade política, já não havia muita opção aos escritores que desejassem obter leitores e vender seus livros. Cabia apenas proclamar a ideologia da classe média vitoriosa; uma classe com a qual, no entanto não se identificavam, mas se viam na obrigação de agradar.

*Mas a que setor do público Stendhal se sente vinculado? Na melhor das hipóteses à feliz minoria – os párias, os fora-da-lei, os derrotados. [...] Os escritores que não são meramente os maîtres de plaisir da burguesia não têm um público verdadeiro – Balzac, o bem-sucedido, não mais do que Stendhal, o fracassado.*¹¹⁸

E o que a burguesia poderia esperar dos maîtres de plaisir senão um desfrute que cabia só aos autores de romance proporcionar? A literatura da época não tematiza apenas sua ruptura com o passado, mas também a cena de sua fruição. O romance se associa à ideia de passatempo, evoca maravilhas ou fatos surpreendentes, que livram o indivíduo do cansaço e oferecem uma forma de divertimento. O autor que pretendesse agradar deveria oferecer ao público um romance capaz de motivar diversão em meio ao tédio da vida cotidiana. “Cansa-nos o que é aborrecido, pesado, penoso, trabalhoso, interminável, iniludível (sensações todas geralmente associadas com a melancolia).”¹¹⁹ Neste sentido, o romance de Stendhal é ambivalente, pois os heróis transformam a desilusão e o welt-schmerz dos romances românticos em desesperança e resignação, ainda que permeados de um sentimento essencialmente burguês, a ambição.

Como veremos adiante, não podemos simplesmente transplantar esta situação para o Brasil, visto que nossa estrutura social se diferenciava muito da estrutura europeia, mas é nos romances frutos desta situação que temos nossos modelos iniciais. Aqui a

¹¹⁸ Idem. pag. 732

¹¹⁹ Moretti. Franco. A cultura do romance. Pag. 297

dominação capitalista não se colocava nos mesmos termos que a dominação europeia e se fundamentava em relações muito mais dissimuladas que o modo europeu de operar. A dominação exercida pelas elites brasileiras no século XIX fortalecia nossos traços coloniais como o patriarcalismo, o trabalho escravo, o oligopólio das terras, a mediação do favor, a fraude etc. Talvez possamos pensar em nossa realidade como um cotidiano permeado por uma luta de classes sempre latente, em que os fogos de Lamartine não chegaram a explodir como bombas, mas ainda prometiam um belo espetáculo, de maneira tão quimérica quanto a união entre a classe burguesa e trabalhadora durante a revolução gloriosa de fevereiro de 1848.

Para Marx o massacre de Junho não foi um acidente, mas a revelação de uma cisão que permanecia oculta sob as esperanças de Fevereiro¹²⁰. No Brasil a revelação nunca ocorreu, o que nos faz pensar na representação da realidade aos moldes de uma farsa¹²¹, visto que o momento da catarse onde tudo é revelado nunca chega. Nesse sentido, os laços de união entre a elite e os trabalhadores brasileiros se encobriam de modo bem mais afável que a maneira europeia de dissimulação, de modo a aproximar os envolvidos sob a ilusão de um afeto real e sincero. Ou seja, transitamos da representação da relação abstrata e impessoal europeia para a relação, não menos enganosa, pessoal e real brasileira. Uma figura exemplar deste modo de agir é o agregado:

O ajustamento entre proprietário e morador baseou-se em uma afirmada cordialidade. Esta era a condição para que o agregado fosse escolhido: se ia agradando, dava um jeito de ficar na terra. O fazendeiro ia gostando dele, ia-lhe fazendo as vontades e ele acabava encostando na fazenda. Era amigo e por isso

¹²⁰ “O triunfo momentâneo da força brutal foi pago com a aniquilação de todas as ilusões e quimeras da revolução de fevereiro, com a decomposição de todo velho partido republicano, pela cisão da nação francesa em duas nações, a nação dos proprietários e a nação dos trabalhadores.”

MARX. KARL. *A Revolução de Junho*. In. Nova Gazeta Renana: Artigos de Karl Marx. Trad. Livia Cotrim, São Paulo: EDUC, 2010.

¹²¹ “A farsa funda-se sobre um mecanismo de trapaça que apresenta técnicas específicas. Ela ultrapassa a etapa primária do enganador-enganado pela elaboração de um mecanismo muito mais complexo, engenhosamente conduzido segundo os diferentes artifícios da trapaça e da malícia”. Machado, Irley. In. Revista Literária Ouvirouver - Universidade Federal de Uberlândia. n.º5, 2009. p.125.

*estava lá, se não fosse, ia embora. Este padrão é coerente com o caráter das relações entre eles e com o correlato esquema de dependência, que atingia as áreas mais íntimas da vida.*¹²²

Assim, ao mesmo tempo em que temos que lidar com o impacto da nova organização social europeia, que instituiu a burguesia como elite política, econômica e ideológica com forte influência cultural e literária sobre o Brasil, devemos considerar que as diferenças *no modus operandi* da sociedade brasileira nos condicionam de outras maneiras. Porém mesmo que exista um desvio entre a realidade burguesa europeia e realidade brasileira, nossa elite se colocava como consumidora do ideal liberal europeu. A compreensão de que eram as ideias europeias que serviam como modelo para a burguesia brasileira é essencial porque elas atuam em nível de representação de maneira análoga aos fogos de artifício de Lamartine, ou seja, encobriam uma realidade muito menos colorida e festiva que a ilusão proporcionada pelas das luzes.

Recordemos o jantar oferecido pela família Cubas em comemoração à derrota de Napoleão. Ao mesmo tempo em que se comemorava a derrota daquele que parte da família considerava como um déspota, invasor de terras estrangeiras, se noticiava a chegada de negros vindos da África¹²³. Recordemos ainda uma passagem machadiana importante para ilustrar nosso modo de consumir cultura europeia, sendo este inclusive uma condição de distinção entre aqueles que compunham nossa elite.

¹²² Franco. Maria Sílvia de Carvalho. Homens livres na ordem escravocrata. pag.93

¹²³ “Napoleão, quando eu nasci, estava já em todo o esplendor da glória e do poder; era imperador e granjeava inteiramente a admiração dos homens. Meu pai, que à força de persuadir os outros da nossa nobreza acabara persuadindo-se a si próprio, nutria contra ele um ódio puramente mental [...] Chegando ao Rio de Janeiro a notícia da primeira queda de Napoleão [...] Não se contentou a minha família em ter um quinhão anônimo no regozijo público; entendeu oportuno e indispensável celebrar a destituição do imperador com um jantar [...] De quando em quando um riso jovial, amplo, desabotoado, um riso de família, vinha quebrar a gravidade política do banquete. No meio do interesse grande e comum, agitavam-se também os pequenos e particulares. As moças falavam das modinhas que haviam de cantar ao cravo, e do minuete e do solo inglês; nem faltava matrona que promettesse bailar um oitavado de compasso, só para mostrar como folgara nos seus bons tempos de criança. Um sujeito, ao pé de mim, dava a outro notícia recente dos negros novos, que estavam a vir, segundo cartas que recebera de Luanda, uma carta em que o sobrinho lhe dizia ter já negociado cerca de quarenta cabeças, e outra carta em que...Trazia-as justamente na algibeira, mas não as podia ler naquela ocasião. O que afiançava é que podíamos contar, só nessa viagem, uns cento e vinte negros, pelo menos.” MACHADO DE ASSIS. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. p. 528

Um dia, no melhor dos trabalhos da comissão das Alagoas, perguntara-lhe uma das elegantes do tempo, casada com um senador:

- Está lendo o romance de Feuillet, na Revista de dous mundos?

- Estou, acudiu Sofia, é muito interessante.

Não estava lendo, nem conhecia a revista; mas, no dia seguinte, pediu ao marido que a assinasse; leu o romance, leu os que saíram depois, e falava de todos os que lera ou ia lendo.¹²⁴

Esta passagem é significativa porque permite que percebamos ao mesmo tempo o esvaziamento das ideias europeias que circulavam ES terras brasiliaras e a preocupação do leitor médio do séc. XIX. Com relação a esse último ponto, o romance era entendido como passatempo, conforme afirmamos, o público consumidor de romances desejava encontrar nos autores a figura de *maîtres de plaisir*. Neste sentido, tanto o público europeu, quanto o brasileiro gostaria de encontrar expressa na obra um tipo de ideologia que condiz com seus valores, apurada por situações e representações que afastassem o leitor do tédio cotidiano e da imoralidade dos reais interesses de classe que buscavam recalcar. Sob este ponto de vista, a distração agrada porque diverte, mas a maneira como essa distração se insere na vida do leitor brasileiro merece ser brevemente examinada.

Quando Sofia pede ao marido para assinar o periódico europeu, seu objetivo não é se informar sobre os acontecimentos políticos ou ler alguma resenha sobre romances realistas. O desejo de acompanhar tal publicação se relaciona muito mais às exigências sociais por parte da elite da época, ou seja, à *necessidade* de corresponder à imagem envernizada de quem detém alguma cultura e conhecimento político¹²⁵; imagem que cabia a uma dama na época. “O termo “necessidade” não é o certo: portanto não direi como necessidade da distração – mas não há dúvida de que a distração pode tornar-se uma espécie de obrigação ou de coação.”¹²⁶ E no caso

¹²⁴ MACHADO DE ASSIS. Quincas Borba. In. Obras completas, Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar. p.778

¹²⁵ Pen. Marcelo. Realidades possíveis. Dilemas na ficção de Henry James e Machado de Assis.

¹²⁶ Moretti. Franco. A cultura do romance. São Paulo. Cosac Naify. 2009 pag. 298

brasileiro a distração na medida em que conferia um verniz europeu aos assuntos do cotidiano parecia ser uma necessidade social.

Recordemos que os poucos leitores que existiam, consumidores de romance, o faziam especialmente por meio de folhetins¹²⁷. Se caracterizavam, assim como Sofia, pela instrução mediana e um desejo burguês de aparentar possuir cultura e informação. Nessa perspectiva, a produção literária brasileira está intimamente relacionada com a realidade social. A constatação dessa relação, contudo não é suficiente para que tenhamos medida do quanto influencia a produção dos autores do período. Com relação a esse tema a concepção de Antonio Candido para a formulação das bases de um sistema literário nacional possibilita a consideração do assunto. O crítico concebe a importância do leitor ao incorporá-lo em um sistema literário formado por obra, autor e público, o que nos leva a questionar em que medida a situação cultural precária característica da maioria do público leitor pode intervir sobre a criação do romance, seja formalmente, seja ideologicamente. Sobre essa matéria afirma Antonio Candido:

*Com efeito, o escritor se habituou a produzir para públicos simpáticos, mas restritos, e a contar com a aprovação dos grupos dirigentes, igualmente reduzidos. Ora, esta circunstância, ligada à esmagadora maioria de iletrados que ainda hoje caracteriza o país, nunca lhe permitiu diálogo efetivo com a massa, ou com um público de leitores suficientemente vasto para substituir o apoio e o estímulo das pequenas elites. Ao mesmo tempo, a pobreza cultural desta nunca permitiu a formação de uma literatura complexa, de qualidade rara, salvo as devidas exceções. (...) De onde se vê que o afastamento entre o escritor e a massa veio da falta de públicos quantitativamente apreciáveis, não da qualidade pouco acessível das obras.*¹²⁸

A especificidade das condições brasileiras e os problemas de representação desse caráter foram considerados por Machado de Assis que promoveu aquilo que chamamos como uma modernização do nosso romance. Essa modernização foi

¹²⁷ Sodré. Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro ed. Civilização Brasileira 1964. p.210

¹²⁸ Candido. Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre o azul, 2006. p.94

concretizada quando o autor passou a considerar o desenvolvimento do romance moderno e a especificidade dos problemas locais, de modo que a forma assumida representasse as contradições inerentes ao nosso país, incluindo a situação precária do público leitor. O próprio Machado de Assis tratou desta questão em sua crítica ao considerar a “temperatura literária abaixo de zero” e o “nulo movimento intelectual”:

*A nosso ver, há duas razões principais desta situação: uma de ordem material, outra de ordem intelectual. A primeira se refere à impressão dos livros, impressão cara [...] a segunda é a falta de gosto formado no espírito do público. [...] A opinião que devia sustentar o livro, dar-lhe voga, coroá-lo enfim no Capitólio moderno, essa como os heróis de Tácito, brilha pela ausência. Há um círculo limitado de leitores; a concorrência é quase nula, e os livros aparecem e morrem nas livrarias. Não dizemos que isso aconteça com todos os livros, nem com todos os autores, mas a regra geral é essa.*¹²⁹

II.2 O NARRADOR NÃO CONFIÁVEL

Dessa maneira entendemos que o romance moderno formou-se entre outras situações em meio à constatação da crise da representação no discurso literário. Esse tema é, portanto inerente ao próprio desenvolvimento do gênero durante o séc. XIX e não poderia passar ao largo de um romance tão moderno quanto *Memórias Póstumas*. Como veremos adiante, a questão autoridade do autor, na medida em que suas palavras são consideradas e aceitas como verdadeiras pelo leitor, já se colocava no horizonte machadiano por meio de comentários e posições que ele expressa em diferentes momentos de sua produção crítica.

Como afirmamos anteriormente havia uma crise da representação inerente ao próprio gênero e ao mesmo tempo a constatação de que o público leitor era composto pela classe dominante que buscava nos livros momentos de prazer e distração. Não era viável, portanto que o autor escrevesse uma obra contra seu

¹²⁹ Assis, Machado. Propósito in Obras Completas V.III Nova Aguilar Rio de Janeiro. 2004

próprio público de maneira evidente, de modo que a busca por uma representação condizente da realidade passava necessariamente por procedimentos de escamoteação. Dessa forma foram desenvolvidos procedimentos narrativos que permitem a construção de narrativas em que o sentido não se revela de maneira evidente, dependendo assim do trabalho de interpretação da obra. Com relação a esses procedimentos, o que nos interessa aqui se refere à desestabilização da autoridade do narrador e ao próprio modo como a obra demanda modificações específicas por parte do leitor.

Obviamente, a posição ocupada pelo autor na narrativa se relaciona com a concepção artística que se deseja imprimir à produção. O ponto de vista narrativo adotado pelo autor para contar (ou mostrar) os eventos que narra está atrelado ao caráter objetivo ou subjetivo, ao teor de verdade conferido ao texto por meio da autoridade autoral e, conseqüentemente, ao efeito que se deseja produzir no leitor. Dito de outro modo, a compreensão da estrutura do jogo narrativo nos permite verificar alguns desdobramentos do pensamento crítico do autor através das alternativas assumidas no texto, pois elas dependem dos efeitos específicos idealizados por ele para a configuração do romance.

Sendo assim, os diferentes modos de organização de uma narrativa se diferem com relação ao jogo narrativo estabelecido entre leitor, autor e narrador e seus efeitos variam conforme as posições adotadas por estes elementos. Para resumir ao que interessa a esta pesquisa, devemos ter em mente que diferentes práticas narrativas resultam em diferentes tipos de realismo, de acordo com o efeito que desencadeiam¹³⁰. Isso nos possibilita, portanto, acompanhar por meio das decisões apresentadas no romance, a maneira como Machado de Assis “ficcionaliza” os temas destacados por nós em sua crítica, tendo em vista os efeitos alcançados em sua ficção.

¹³⁰ Diz o comentador Booth: “Há uma diferença radical entre os que buscam o realismo com um fim em si próprio e aqueles para quem o realismo é um meio para outros fins.” BOOTH, WAYNE C. *Retórica da ficção*. Lisboa: Ed Arcádia, 1980. p. 74

A esse respeito, uma análise das construções narrativas formuladas por Machado de Assis no romance em questão pode nos oferecer um panorama que permite examinar o modo como cada elemento configura seu papel na estrutura da obra, sendo que nos é interessante especialmente a figura do narrador. Sabemos que a narrativa de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é apresentada em primeira pessoa. Ao inserir um narrador deste tipo no relato, produzem-se alguns efeitos específicos no leitor, que incidem, por exemplo, em seu julgamento sobre o teor objetivo e imparcial do romance que lê; sobre o modo como percebe a organização dos acontecimentos e sobre o acesso que tem a perspectivas diferentes, dependentes do status de onisciência deste narrador.

O simples fato de verificarmos a utilização de um [eu] como narrador não possibilita, portanto, a criação de uma imagem particular, pois essa característica por demais genérica, pouco nos diz a respeito da especificidade desse elemento. Para compreendermos as consequências da adoção de um determinado tipo de narrador no romance, o que é essencial para a compreensão dos efeitos que essa escolha almeja alcançar, faz-se necessário examinar as qualidades singulares que o compõem. É o que almejamos executar neste momento focalizando, por motivos literários e históricos convenientes ao nosso tema, especialmente a questão da confiabilidade.

Começemos pela característica mais peculiar, a condição de defunto do narrador. Essa informação oferecida pelo próprio Brás Cubas no primeiro capítulo chama a atenção do leitor para a particularidade da narrativa. Não se trata de um autor qualquer, mas de um autor cuja condição é extraordinária, ele narra depois de morto:

*Algum tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço; a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo.*¹³¹

¹³¹ MACHADO DE ASSIS. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. p. 513

Antes de prosseguirmos, convém atentar para o modo como Brás inicia seu relato: “Algum tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim”. Por meio dessa hesitação, inserida na abertura da obra pela voz do narrador Brás Cubas, Machado de Assis introduz uma importante discussão sobre a forma a ser adotada pelo romance, discussão esta que como vimos está intimamente relacionada com a modernidade do gênero em questão. Sabemos que essa não era uma questão considerada pela crítica brasileira da época, visto que a discussão sobre o romance e sua composição se concentrava ao redor de temas referentes ao conteúdo nacional e não à estrutura formal. Neste sentido Machado dá um passo à frente de sua época, ou melhor, dois.

O primeiro deles diz respeito à própria introdução da questão formal como um tema a ser considerado. Esta introdução não é pouca coisa para o movimento de modernização da literatura nacional. Conforme verificamos o romance brasileiro se caracterizava pela tentativa de exprimir o caráter nacional tendo ainda como fundamento a forma importada da Europa. Ao questionar o modo como deveria iniciar sua obra, Machado expressa, por meio da hesitação do narrador, sua consciência sobre a necessidade da variação desta forma de acordo com a realidade brasileira. Através deste procedimento narrativo insere no debate crítico questões referentes ao realismo moderno. Conforme afirma Ian Watt:

[...] é muito significativo que, no primeiro esforço sistemático para definir os objetivos e métodos do novo gênero, os realistas franceses tivessem atentado para uma questão que o romance coloca de modo mais agudo que qualquer outra forma literária – o problema da correspondência entre a obra literária e a realidade que ela imita. Trata-se de um problema essencialmente epistemológico¹³².

O segundo passo diz respeito ao caráter individual desta decisão de fundo epistemológico. Brás Cubas se utiliza dos seguintes termos para expressar sua dúvida: “hesitei se devia começar...”. E apresenta o modo como tomou a decisão, expressa por meio dos seguintes argumentos: “duas considerações me levaram a adotar diferente

¹³² WATT, IAN. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das letras, 2010. p.99

método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor [...]a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo.”

Brás Cubas primeiramente hesita sobre o modo como *deve* começar sua redação. A seguir decide sobre este *dever* fundamentando seus argumentos não em convenções literárias reconhecidas no país, mas em motivos *aparentemente* pessoais. O primeiro deles é problemático e causa estranheza ao leitor; se refere ao seu caráter de finado. O segundo *parece ser* simplesmente motivado pelo gosto pessoal. Em outras palavras, o questionamento formulado por Brás Cubas possibilita a reflexão a partir da própria obra sobre dois aspectos do romance moderno: a necessidade de adequação da forma a uma realidade social brasileira e à representação de uma experiência individual, motivada pela *aparente* arbitrariedade que rege sua escolha.

Desse modo, para além da novidade inerente à sua condição de morto, Brás Cubas rompe também com a lógica usual que organiza a apresentação dos acontecimentos ao leitor, *vinculando essa lógica ao livre arbítrio*. São considerações que incidem sobre tanto sobre a crítica e as determinações do gênero, quanto sobre o leitor e sua expectativa literária, desnaturalizando assim os parâmetros de leitura da época. Estranhezas ocasionadas pelo próprio ser do narrador e pelo critério de organização formal da narrativa ou, visto por outro ângulo, pelo desrespeito às convenções literárias da época¹³³.

Este afastamento dos modos de organização dos romances usuais produz, como não poderia deixar de ser, efeitos específicos no leitor e na própria configuração da obra. Um dos efeitos possíveis é que a condição ontológica do finado seja interpretada

133 . Neste sentido julgamos ser necessário uma observação sobre o desejo de conferir ao seu escrito a qualidade de uma produção “mais galante e mais nova”. Esse desejo que descrevemos como aparentemente arbitrário se relaciona ao desejo de originalidade que, conforme afirma Ian Watt pode ser analisado por um viés histórico: “ É significativo o fato de a corrente partidária da originalidade ter encontrado sua primeira grande expressão na Inglaterra e no século XVIII; a própria palavra ‘original’ adquiriu nessa época sua acepção moderna graças a uma inversão semântica que constitui um paralelo da mudança do sentido de ‘realismo’. Vimos que da convicção medieval sobre a realidade dos universais o ‘realismo’ acabou por indicar uma convicção sobre a percepção individual da realidade através dos sentidos: da mesma forma o termo ‘original’ –que na Idade Média significava ‘o que existiu desde o início’ –passou a designar o ‘não derivado, independente, de primeira mão’.” WATT, Ian. *A ascensão do romance*. p. 16

pelo leitor como mera zombaria. Nesse caso, o fundamento para a avaliação do leitor é a verossimilhança realista, que desrespeitada, passa a possuir uma função específica para a construção do caráter original da narrativa na medida em que faz com que o leitor identifique certa excentricidade nas revelações feitas pelo narrador. Diante da extravagância do argumento, a informação funcionaria como uma espécie de aviso, sinalizando para um possível perfil debochado do narrador. Se interpretado como um deboche, a explicação sobre a motivação das escolhas adotadas para a organização da narrativa não deve ser levada a sério e pode inclusive ser considerada como um insulto promovido pelo narrador, que se diverte à custa do leitor. Desta maneira a consideração formal e os argumentos apresentados para justificar as decisões narrativas atuam como advertência sobre o caráter do narrador que mal iniciou a narração e já demonstrou a arbitrariedade de suas motivações¹³⁴.

De qualquer modo, esse atributo fúnebre é considerado de modo grave pelo narrador que o sustenta como verdadeiro durante toda a narrativa e o utiliza para justificar suas atitudes e juízos moralmente questionáveis.¹³⁵ É essa qualidade de finado, crível ou não, que lhe permite subverter a convenção e as próprias categorias que fundamentam a verossimilhança do leitor. Assim ao iniciar as *Memórias* a partir da descrição da morte de Brás Cubas¹³⁶ Machado de Assis abala as noções e os conceitos sobre os quais se fundamentava a concepção de romance nacional e as categorias interpretativas do leitor.

¹³⁴ Diz Schwarz: “O espevitamento desta abertura onde o absurdo está dito em primeira pessoa, é grande. Parece claro que a situação de defunto autor, diferente de autor defunto, sendo uma agudeza intencionalmente barata, aqui não desmancha a verossimilhança realista, embora a desrespeite. Antes a confirma, pois sem ela não seria originalidade, nem teria graça. Menos que afirmar outro mundo, Brás quer desrespeitar o nosso, que é dele também, isso para infringir-nos a sua impertinência. [...] Noutras palavras um narrador abusado e sem credibilidade.” SCHWARZ, ROBERTO. “Uma desfaçatez de classe”. In: *Revista Novos Estudos*. Nº11. São Paulo: CEBRAP, 1985. p.41

¹³⁵ A morte situa Brás Cubas em uma esfera desconhecida que lhe permite contemplar os acontecimentos a partir do ponto de vista de quem conhece o maior dos mistérios humanos. Este estatuto lhe dota de uma visão privilegiada, inexistente para o leitor comum, e dentre outras coisas, Brás a utiliza para justificar suas escolhas, suas opiniões, a crença em sua superioridade, a arbitrariedade de seus juízos etc.

¹³⁶ “Dito isto, expirei às duas horas da tarde de uma sexta-feira do mês de agosto de 1869, na minha bela chácara de Catumbi. Tinha uns sessenta e quatro anos, rijos e prósperos, era solteiro, possuía cerca de trezentos contos e fui acompanhado ao cemitério por onze amigos.” MACHADO DE ASSIS. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. p. 513

Neste momento, por meio do questionamento do narrador e da própria leitura, já está evidente para o leitor que a ordem de apresentação dos acontecimentos não respeitará uma sequência temporal ou causal, mas estará subordinada às reflexões e às vontades do narrador. Contudo, antes que o leitor firme qualquer posição com relação ao caráter arbitrário e zombeteiro do narrador que citamos acima, Brás Cubas argumenta que a morte lhe confere algumas características convenientes à transparência necessária para a composição de um relato verdadeiro.

São as virtudes que Brás Cubas nos apresenta como peculiares à sua condição. Sobre isso afirma o finado com relação ao grau de confiabilidade que a morte lhe confere: “a franqueza é a maior das virtudes de um defunto”.¹³⁷ Esse temperamento transparente, inerente à condição de morto em que se encontra no momento da narração, serviria como um compromisso com a verdade firmado pelo narrador ao iniciar suas memórias. Brás Cubas argumenta que somente na morte perde-se toda a vaidade e os motivos que levam as pessoas a fingir deixam de ter sentido: “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 [...]”.¹³⁸ Para poupar-se do vexame na condição de vivo, Brás Cubas afirma ser necessário recorrer muitas vezes à hipocrisia, “este vício hediondo” que não faz parte da circunstância em que se encontra.

No entanto, adiante, este mesmo defunto moralista que condena a hipocrisia, qualificando-a como um vício hediondo ao qual o homem sucumbe por interesses sociais típicos do mundo dos vivos, desdiz o que seria motivo de confiança para o leitor. Ao comentar sobre a representação exata dos eventos particulares de sua experiência de vida, Brás Cubas relativiza os meios de repetição dos acontecimentos através da dependência que a reprodução mantém com relação à memória. Desta maneira ele insere entre a realidade vivida e a representação romanesca um elemento intermediário que submete os eventos à deliberação racional do narrador. Consequentemente o

¹³⁷ MACHADO DE ASSIS. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. p. 545

¹³⁸ *Ibidem*. p. 546

conteúdo e o modo como os eventos serão narrados estarão à mercê dos interesses do finado que tenta convencer o leitor que não tem motivos para mentir.

Brás Cubas traz de volta à cena a possibilidade de falsificação ao declarar que o cuidado com o que é exposto não é exclusividade dos vivos e pode ser motivo para a alteração dos fatos narrados, mesmo que estes sejam retratados por um morto. Trata-se da possibilidade humana de, por meio da memória¹³⁹, “restaurar o passado, para tocar a instabilidade das nossas impressões e a vaidade dos nossos afetos.”¹⁴⁰ Desta maneira, o próprio Brás Cubas evidencia a situação precária do leitor que se encontra completamente à mercê de um narrador que admite a possibilidade de fraude.

A dúvida que este trecho desperta no leitor é se Brás estaria manipulando os fatos para obter o efeito desejado ou se descreve com exatidão os acontecimentos e seus sentimentos à época do ocorrido. Há ainda um outro elemento a ser considerado: a distância temporal, que não é determinada com exatidão, pois Brás não especifica a data em que narra, mas somente o momento de sua morte, uma sexta-feira do mês de agosto de 1869¹⁴¹. Sendo assim, o leitor só tem acesso aos acontecimentos referentes à vida de Brás quando jovem por meio da avaliação de Brás defunto sobre o evento. E o próprio defunto alerta que essa visão decrépita, proveniente do além-túmulo pode não corresponder à realidade.

Desse modo, encontramos a um ponto considerável para a possibilidade de manipulação da verdade: a questão temporal. *Memórias Póstumas de Brás Cubas* trata, como o próprio título indica, das *memórias* do narrador, portanto de um relato acerca de acontecimentos que não ocorrem no tempo presente. A classificação da produção como uma obra póstuma usualmente situa a publicação em um momento após a morte, mas nesse caso específico, faz alusão não à publicação em si, mas sim ao próprio momento da escrita. Assim o título e significação particular conferido ao adjetivo criam uma distância entre o narrador e o objeto da narração. Brás Cubas está morto e narra fatos de

¹³⁹ Este tema será tratado em nosso trabalho adiante.

¹⁴⁰ *Ibidem.* p. 549

¹⁴¹ A data exata da morte funciona como uma muleta que remete ao real e auxilia o leitor diante de tantas contradições e elementos imprecisos.

sua vida, sabemos, portanto, que os acontecimentos representados diferem temporalmente do momento em que a obra é produzida, porém, como afirmamos anteriormente, não sabemos ao certo qual é a distancia temporal exata que há entre eles, dada a situação peculiar do defunto narrador e a pouca informação que este nos fornece. Entendemos, por fim, que se trata da narração de eventos ocorridos no passado, rememorados e, portanto necessariamente vinculados à interpretação de um narrador que afirma não ter motivo para mentir, mas que evidencia a possibilidade de alteração dos fatos caso tivesse interesse em fazê-lo.

Além do sentido temporal vinculado ao caráter póstumo da obra, existe ainda a diferença ontológica que o adjetivo [póstuma] comporta no caso específico do romance em questão. Se, diferente do que afirmamos antes, considerarmos a afirmação de Brás com relação a sua condição de defunto autor como informação relevante para o conhecimento da figura do narrador no romance e não somente como um deboche, há entre o narrador e o assunto da narração uma diferença existencial que não pode ser ignorada.

Durante o romance, Brás Cubas tem como referente a “viagem à roda da vida”¹⁴² empreendida por ele no passado, ou seja, trata-se do relato de uma experiência acabada que não diz respeito a um lugar, mas a uma condição ontológica. O narrador agora morto se difere do narrado quanto à condição do seu ser, pois relata sua experiência como quem conta uma viagem à roda da vida efetuada no passado, ele não se situa, portanto mais no mesmo plano¹⁴³ que o objeto de sua narração. Essa distância entre narrador e personagem é uma característica fundamental para o modo como o leitor interpreta os fatos narrados. Brás Cubas, defunto, se encontra em um tempo em que lhe é permitido contemplar toda ação que vai narrar. Para ele é possível começar a narrativa tanto pelo começo, quanto pelo fim, pois ele já acompanhou, ainda em vida, toda a cadeia de acontecimentos e sabe exatamente como as coisas vão acabar. Esse

¹⁴² Posteriormente veremos que essa característica é importante para a particularização do romance

¹⁴³ Brás Cubas morto não se situa mais no mesmo plano temporal, físico e ontológico que Brás Cubas vivo.

conhecimento, que lhe permite vislumbrar a ação como uma totalidade, lhe dá o poder de selecionar e avaliar o que chegará até o leitor e o modo como isso será feito.

Seleção e avaliação; são essas duas qualidades que conferem ao narrador a possibilidade de ludibriar deliberadamente o leitor. Além disso, como se não bastasse, há ainda outra questão relacionada à própria capacidade da memória humana. Brás escreve após o fim de sua vida, ou seja, após toda a série de acontecimentos se encerrar. Essa circunstância implica uma capacidade de memória que não possui correspondente na realidade e que ultrapassa todo exemplo e probabilidade. Dito de outro modo, o ato de narrar ações passadas, completamente terminadas, de modo fiel e detalhadamente como o faz, parece ser um ato inverossímil. O próprio Brás Cubas alude a este fato, quando comenta uma possível reação que Virgília teria ao ler o livro:

... tu que me lêes, Virgília amada, não reparas na diferença entre a linguagem de hoje e a que primeiro empreguei quando te vi? Crê que era tão sincero então como sou agora; a morte não me tornou rabugento, nem injusto.

-Mas dirás tu, como é que podes assim discernir a verdade daquele tempo, e exprimi-la depois de tantos anos?

Ah! Indiscreta! Ah! Ignorantona! Mas é isso mesmo que nos faz senhores da Terra, é esse poder de restaurar o passado, para tocar a instabilidade das nossas impressões e a vaidade dos nossos afetos. Deixa lá dizer Pascal que o homem é um caniço pensante. Não; é uma errata pensante, isso sim. Cada estação da vida é uma edição que corrige a anterior, e que será corrigida também, até a edição definitiva, que o editor dá de graça aos vermes.¹⁴⁴

Deste modo, as afirmações do próprio Brás enunciadas na citação acima sugerem que todo o evento narrado passa por uma revisão que o condiciona à intenção final do narrador e à aparência que este deseja conferir ao passado. Dessa maneira, a visão da vida, que Brás oferece ao leitor, pode ser entendida como uma versão, não necessariamente correspondente à realidade. De certo modo é exatamente a diferença ontológica e temporal entre o eu de agora, sujeito da enunciação, e o eu do passado que

¹⁴⁴ MACHADO DE ASSIS. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. p. 549

permite a criação de um espaço para as “rabugens de pessimismo do autor”, frutos da interpretação madura de um Brás narrador defunto.

Na verdade, a existência da própria memória, que é condição necessária para a narração, depende desse espaço. Afinal, fora do presente a memória não existe, não há um conteúdo determinado e arquivado para ser acessado quando se deseja rememorar algo, o que existe é a reconstituição do passado operada no presente. Portanto, as memórias que nos são apresentadas dependem de um sujeito (narrador) que a partir do presente estabelece relações que são formuladas em um momento posterior à ocorrência dos fatos. Consequentemente a atualização de uma lembrança nunca poderá ser feita como a apresentação exata de um conteúdo predeterminado, mas se atualiza por meio de um sentido, baseado nas exigências do presente, momento atual do narrador¹⁴⁵.

A diferença entre Brás Narrador e Brás Cubas personagem pode ser verificada pelo modo como a rememoração nos é apresentada. A diferença entre o comportamento e a avaliação permite verificar a corrupção de Brás Cubas, pois a narração confere um sentido sarcástico e irônico que contrasta com a simplicidade dos atos cometidos pelo indivíduo¹⁴⁶. Essa corrupção nos é apresentada quando confrontamos o comportamento de Brás do passado, com a narração dos fatos e a interpretação oferecida pela narrativa, ou seja, quando confrontamos o comportamento do jovem Brás com a visão do mesmo, mas a partir de um ponto situado temporalmente distante, em um tempo indefinido, no futuro.

Em outras palavras, é o distanciamento existencial e temporal entre narrador e personagem que abre espaço para a galhofa e a melancolia expressas quando Brás narrador apresenta sua versão atual dos fatos, incluindo aqui comentários e advertências ao leitor. Nessa perspectiva, os espaços criados no interior do texto não demonstram apenas a ruptura temporal entre os acontecimentos vividos e o momento da narração,

¹⁴⁵ SAFATLE, VLADIMIR PINHEIRO. “Sobre o ato de rememorar”. In: *A memória e as ciências humanas: um conceito transdisciplinar em pesquisas atuais na Alemanha e no Brasil*. Helmut Galle et al. São Paulo: Humanitas, 2010. p. 39

¹⁴⁶ É o caso do relacionamento amoroso entre Brás Cubas e Marcela que trataremos a seguir.

mas funcionam como uma estrutura necessária para a possibilidade de submeter o passado a uma nova perspectiva de interpretação.

II.3 A DISTÂNCIA ENTRE AS IDEIAS E OS FATOS

A distância entre o fato narrado e o momento da narração inserem motivos consideráveis para que o leitor duvide da fidelidade do narrador à realidade vivida por ele. A possibilidade de manipulação dos acontecimentos para criar uma imagem mais condizente com a vaidade e os afetos do narrador é considerada pelo próprio Brás Cubas que mesmo assim afirma não ter motivos para mentir, da forma como os tinha em vida. De qualquer modo a dúvida já foi plantada no leitor que passa a se relacionar com o texto atentando para qualquer evidência de engano. Brás, ao invés de apaziguar este estado de espírito desconfiado, incentiva a atitude do leitor ao tornar evidente a possibilidade que este tenha acesso somente a uma versão dos fatos. Uma versão construída através da seleção e avaliação do narrador que pode modificar a realidade narrada se esta não lhe favorecer.

A imagem de Brás Cubas com relação às experiências narradas é assumidamente uma criação de Brás Cubas narrador que escolhe de acordo com seus valores atuais a figura que deseja construir. Em alguns momentos a diferença entre Brás narrador e Brás personagem apresentam-se nitidamente no texto e se colocam à disposição do leitor atento.

A interpretação dada pelo narrador sobre o caso de amor do personagem com Marcela é talvez a demonstração mais evidente da diferença entre o acontecimento e a versão que nos é apresentada. Nesse trecho Brás Cubas defunto, avalia as ilusões juvenis e a puerilidade do jovem que furta do pai para presentear a amada por meio de um olhar sarcástico e irônico. Nesse caso o significado conferido pelo narrador ao sentimento da mulher é característico de um indivíduo maduro, vivido, como dizem hoje em dia, capaz de enxergar o verdadeiro interesse que motiva o comportamento da

dama. Essa visão é tão nítida que Brás Cubas se utiliza do dinheiro para descrever a duração do amor da mulher, exatos “quinze meses e onze contos de réis”¹⁴⁷. Uma analogia que contrasta com a ingenuidade da “primeira comoção da juventude” experimentada por Brás em vida.

Essas características que conferem humor corrosivo à narração são frutos de experiências posteriores ao evento narrado, incluindo aqui entre experiências vividas a mais significativa de todas, a própria experiência da morte. Essa constatação é apontada pelo próprio narrador que parece desejar que o leitor perceba esse fato. Assim Brás descreve o que experimentou em vida como uma descoberta primeira cuja comparação seria com o instante indescritível do *Fiat Lux* divino:

*Primeira comoção da minha juventude, que doce que me foste! Tal devia ser, na criação bíblica, o efeito do primeiro sol. Imagina tu esse efeito do primeiro sol, a bater de chapa na face de um mundo em flor. Pois foi a mesma coisa, leitor amigo, e se alguma vez contaste dezoito anos, deves lembrar-te que foi assim mesmo.*¹⁴⁸

A primeira comoção comparada com o efeito do primeiro sol, uma equiparação digna da grandiosidade que Brás Cubas ridiculamente confere a si mesmo. De qualquer modo, o que nos interessa aqui é a apelação de Brás para a experiência do próprio leitor. “ [...] se alguma vez contaste dezoito anos”... Sentencia Brás, sabes o quanto era ingênuo, poderia completar o leitor. Ingenuidade que é evidenciada a seguir na maneira como o “lindo garção, lindo e audaz,”¹⁴⁹ interpreta, mordido pelo ciúme, o sentimento que a linda Marcela nutre pelo seu rival. Uma interpretação ingênua que Brás caduco, talvez traído pela memória ou talvez intencionalmente, deixa escapar:

Era boa moça, lépida, sem escrúpulos, um pouco tolhida pela austeridade do tempo, que lhe não permitia arrastar pelas ruas os seus estouvamentos e

¹⁴⁷ “...Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis; nada menos. Meu pai, logo que teve aragem dos onze contos, sobressaltou-se deveras; achou que o caso excedia as raías de um capricho juvenil”. MACHADO DE ASSIS. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. p.536

¹⁴⁸ Idem. p. 534

¹⁴⁹ Idem. p. 533

*berlindas; luxuosa, impaciente, amiga de dinheiro e de rapazes. Naquele ano, ela morria de amores por um certo Xavier, sujeito abastado e tísico, — uma pérola*¹⁵⁰.

Acreditamos ser desnecessário apontar a ironia e o sarcasmo adotados para descrever a filha do hortelão das Astúrias. O que nos importa não é o conteúdo desses predicados em si, mas relação que estabelecem com a ideia posterior. O que desejamos apontar, portanto é o contraste entre as qualidades da moça descritas pelo narrador e o ato de morrer de amor. Sabemos que essas qualidades desdenhosas são percepções do narrador, pois enquanto era vivo Brás a descrevia como a “linda Marcela”.¹⁵¹ Essa visão idealizada da moça, formulada durante a juventude, condiz com o romantismo do sentido conferido aos afetos nutridos por Xavier, por quem, na visão de Brás apaixonado Marcela morria de amores.

Seria esse um deslize do narrador que torna possível vislumbrar um Brás Cubas diferente, menos esperto ou perspicaz? Fato é que o próprio narrador reconhece o erro e trata de corrigir (e assim evidenciar) o ato falho por meio de *uma reflexão imoral* ocorrida, essa sim, no tempo presente da narração:

*Ocorre-me uma reflexão imoral, que é ao mesmo tempo uma correção de estilo. Cuido haver dito, no capítulo 14, que Marcela morria de amores pelo Xavier. Não morria, vivia. Viver não é a mesma coisa que morrer; assim o afirmam todos os joalheiros desse mundo, gente muito vista na gramática. Bons joalheiros, que seria do amor se não fossem os vossos dices e fiados?*¹⁵²

Assim, a imagem de Brás Cubas só nos é fornecida a partir da enunciação feita por um sujeito já corrompido, que interpreta os acontecimentos da vida com o desdém dos finados. Uma visão que por causa do tempo e da própria corrupção não nos é confiável. Para dizer de maneira dialética, a mesma corrupção que revela a figura de Brás Cubas, também pode ocultar sua verdadeira imagem. Deste modo, a narrativa é

¹⁵⁰ Ibidem.

¹⁵¹ “A que me cativou foi uma dama espanhola. Marcela, a “linda Marcela”, como lhe chamavam os rapazes do tempo. E tinham razão os rapazes”. Ibidem.

¹⁵² Idem.p. 536

apresentada ao leitor a partir do ponto de vista de um morto, que para além da corrupção já se encontra decomposto, já superou o estágio de putrefação e só revela a realidade à qual se refere por meio da visão de mundo decomposta, no sentido deteriorado, tanto física quanto moralmente. Desse modo não sabemos com exatidão, com que fidelidade ele narra os fatos ou com que intensidade viveu aquilo que hoje analisa de acordo com seus valores póstumos.

Para resumir, em primeiro lugar, o eu narrador tem a vantagem de conhecer a história do começo ao fim, o que lhe permite considerar a ação completa e manipular as informações de acordo com o efeito que deseja produzir no leitor. Característica esta que possibilita a utilização da digressão e a possibilidade do uso arbitrário do tempo. Em segundo, o eu narrador se diferencia do eu narrado e pode narrar sua própria história conferindo a ela o significado que deseja dar. Para além da necessidade de interpretação que a própria memória coloca ao narrador, há ainda a possibilidade, fornecida pelo ato da escrita, do uso da reflexão, da *imaginação*, da consideração das experiências vivenciadas após o fato narrado, para só posteriormente oferecer ao leitor sua versão dos acontecimentos. Em suma, na distância entre o que foi e o que é encontra-se a possibilidade do engano e da manipulação que, em certa medida, abrem também espaço para a interpretação do leitor que, devido à confiança tênue que o narrador inspira, não deve aceitar passivamente sua versão dos fatos.

Para complicar ainda mais a situação deste leitor, não é somente a questão da fidelidade aos fatos narrados ou da distância entre Brás Cubas atual e Brás Cubas do passado que se faz necessário enfrentar para apreender a figura do narrador. É necessário também verificar que Brás Cubas atual não se mantém igual a si mesmo nem mesmo durante o tempo da narrativa:

O tipo que na primeira linha hesita quanto à melhor maneira de compor memórias não é o mesmo que em seguida promete, como se nada fosse, esclarecimentos sobre a própria morte. Este por sua vez não é o mesmo que providencia para se distanciar do vulgo, que não é o mesmo que se compraz no paradoxo do defunto autor, que não é o mesmo da preocupação do galante e

*novo, e portanto com a moda, que não é o mesmo da piada sobre o Pentateuco.*¹⁵³

Em suma, estamos diante de situações narrativas que colocam o leitor em posição defensiva, caracterizada pela desconfiança, pois com os elementos que lhes são fornecidos é praticamente impossível fixar uma imagem confiável do narrador¹⁵⁴. É como se, a cada mudança de posição, o narrador zombasse do leitor e afirmasse sua superioridade pela arbitrariedade com que escolhe a postura que lhe convém, sem qualquer justificativa ou necessidade causal.

Desse modo, a distância entre narrador e personagem impossibilita a identificação entre ambos. Para o leitor o efeito é de um narrador que fala de si mesmo como se fosse um outro¹⁵⁵. O próprio narrador não fornece assim uma postura constante nem mesmo no tempo presente, o tempo em que narra, pois se contradiz afirmação após afirmação. Sobre essa particularidade vale a pena ainda observação importante: talvez a característica mais constante deste narrador volúvel durante toda a narrativa seja sua autoconsciência enquanto autor.

Brás Cubas enquanto narra apresenta ao leitor o processo de construção de suas memórias. Ele demonstra, avalia, pondera e até mesmo *diz se* arrepender da criação do

¹⁵³ SCHWARZ, ROBERTO. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012. p. 22

¹⁵⁴ Estamos lidando aqui com um autor que adota diferentes perspectivas em uma única obra, atuando como humorista, cético, cínico, moralista etc. À esta multiplicidade de predicados, a crítica responde também de forma plural e nos oferece um vasto conjunto de interpretações sobre o romance. Para citar algumas delas, consideremos que este olhar multifocal que Machado nos apresenta na obra em questão, fez com que o jogo narrativo desenvolvido por ele em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* pudesse ser interpretado por meio da metáfora das máscaras (crítica de Alfredo Bosi). De acordo com esta interpretação Machado de Assis introjeta o mecanismo de funcionamento de nossa sociedade e explicita a prática cotidiana, ao aceitar o uso das máscaras como uma necessidade vital para a sobrevivência em sociedade. Além desta leitura podemos ainda destacar outras duas importantes posições: Augusto Meyer, que qualificava esta característica de mutabilidade, há setenta anos, pelas expressões “perspectiva arbitrária” ou “capricho como regra de composição”. E Roberto Schwarz, que meio século depois, retomaria a observação de Meyer falando da volubilidade do narrador em termos de composição do romance e sua relação com a realidade local.

BOSI, ALFREDO. *Entre a literatura e a história*. São Paulo: Editora 34, 2013. p. 73

¹⁵⁵ “A duplicidade das histórias – as das personagens e a do narrador – nas *Memórias Póstumas* tem uma espécie de incompatibilidade de fundamentos entre si. A vida ociosa, vazia e sem nenhum trabalho ou esforços do personagem Brás Cubas, parece desautorizar os trabalhos e esforços do narrador para escrever, ou seja, as duas histórias se ironizam e se debicam mutuamente, e até mesmo pode se dizer que se contradizem.” FACIOLI, VALENTIM. *Um defunto estrambótico*. São Paulo: Edusp, 2008. p. 79

livro. A condição de defunto autor parece ser a única que persiste durante todo o romance, como se fosse determinada pela imobilidade da morte. Essa consciência, clara e ativa sobre seu papel nas decisões acerca do método de composição e seu resultado, vêm desde a abertura e se mantém durante todo o romance. Ela permite a discussão sobre as escolhas formais efetuadas pelo pseudo-autor na redação da obra literária, além de escancarar para o leitor que o romance *é fruto de um artifício*.

A revelação não apenas da existência de uma consciência mediadora entre o fato narrado e a enunciação¹⁵⁶, como também da escolha de um método que permite ao leitor participar da construção do romance, possibilita o estabelecimento de uma relação particular. Durante a obra em questão, o narrador imbuído retoricamente¹⁵⁷ de uma condição autoral dirige-se diretamente ao leitor e por meio de intromissões e comentários disseminados por toda a narrativa introduz no corpo do texto advertências, avisos, críticas e outros motivos que além de chamar o leitor à obra também permitem a inserção de algumas reflexões críticas.

A relação estabelecida diretamente com o leitor é, portanto decisiva para que as reflexões críticas estejam presentes na obra sem que essa presença determine a interpretação do leitor. Para isso Machado de Assis precisou romper o modo usual de leitura do público brasileiro do século XIX por meio da postura específica adotada pelo narrador. Não apenas por causa das dúvidas lançadas durante a leitura, mas também por causa dos predicados desrespeitosos muitas vezes utilizados por ele para se dirigir ao seu interlocutor. Um trecho que acreditamos reunir em si grande parte dos temas discutidos aqui é o capítulo LXXI: O senão do livro.

Começo a arrepender-me deste livro. Não que ele me canse; eu não tenho que fazer; e, realmente, expedir alguns magros capítulos para esse mundo sempre é tarefa que distrai um pouco da eternidade. Mas o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contracção cadavérica; vício grave, e aliás ínfimo, porque o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda

¹⁵⁶ Revelação esta que permite pensarmos na posição crítica de Machado de Assis que concebe a representação da realidade como fruto da imaginação do artista que se coloca entre a obra e o real.

¹⁵⁷ Trataremos do tema a seguir

*devagar; tu amas a narração direita e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem...*¹⁵⁸

Neste fragmento o leitor é ofendido, subestimado e ao mesmo tempo desafiado. Ele é considerado inadequado para o livro, pois o hábito de leitura que possui, ou ainda, o modelo de romance que o agrada e com o qual está acostumado, difere completamente do livro que tem em mãos. O que para nós fica evidente nesse trecho é o caráter original do livro para os modelos da literatura brasileira, assim como a exigência que esse caráter impõe de um novo tipo de leitor, preparado para as modificações formais que vai enfrentar durante a leitura.

Essa exigência coincide com a posição crítica defendida por Machado de Assis sobre a necessidade de formação de leitores mais preparados. Em seu ensaio crítico intitulado *Propósito*, Machado de Assis discorre sobre a pobreza do quadro literário brasileiro. Na visão do autor, a ausência de opinião literária no país é um dos motivos para a dificuldade de desenvolvimento do cenário local. Quanto a isso a crítica teria um papel fundamental para a formação do leitor:

*[...] o remédio é a crítica. Desde que entre o poeta e o leitor, aparecer a reflexão madura da crítica, encarregada de aprofundar as concepções do poeta para as comunicar ao espírito do leitor; desde que uma crítica conscienciosa e artista guiar a um tempo a musa no seu trabalho, e o leitor na sua escolha, a opinião começará a formar-se, e o amor das letras virá naturalmente com a opinião.*¹⁵⁹

Neste sentido, acreditamos que ao estabelecer uma relação direta entre narrador e leitor, Machado de Assis abre espaço para que este possa desenvolver questionamentos e reflexões suscitados pela presença da postura crítica de Machado que por meio da ficção estimula uma leitura crítica por parte do leitor. Nessa lógica de leitura entendemos que Machado de Assis insere sua concepção teórica no romance em questão por meio da organização formal adotada, criando assim uma estrutura reflexiva

¹⁵⁸ MACHADO DE ASSIS. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. p. 583

¹⁵⁹ MACHADO DE ASSIS. "Crítica". In: *Obras Completas*. p. 842

que entre outras coisas depende da posição assumida pelo narrador do romance e da relação não confiável que este estabelece com o leitor.

Até aqui identificamos algumas características do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* que particularizam esta publicação e nos auxiliam a compreender o procedimento adotado por Machado de Assis que possibilitou a concretização de um projeto nacional de emancipação literária. Dentre elas, destacamos o questionamento com relação à forma adotada, que antes estava atada de modo limitador ao modelo europeu; a arbitrariedade das escolhas formais e a relação antitética estabelecida entre as posturas adotadas; a diferença temporal e ontológica existente entre o narrador e o personagem, que além de colocar em dúvida a veracidade dos fatos possibilitam a existência da digressão e por último, o modo como essas características contribuem para a configuração de um caráter não confiável para o narrador, que como veremos adiante é essencial para garantir o espaço para a reflexão crítica do leitor.

CAPÍTULO III. A PREOCUPAÇÃO DO AUTOR

Como percebemos a inconstância é qualidade central do jogo narrativo criado por Machado de Assis em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Ao nosso entender, como examinaremos adiante, essa inconstância verificada no caráter variável do narrador, incide tanto sobre a questão da confiabilidade, como da possibilidade de determinação incontestável de um fundamento que possibilite a adoção de uma posição segura por parte do leitor.

A identificação da instabilidade é o primeiro movimento em direção a duas interpretações já consolidadas pela crítica, fundamentais para o tema da nossa pesquisa. São interpretações que avaliam a variabilidade do narrador como a assimilação formal das especificidades sociais do Brasil e, em dimensão mais abrangente, que a vincula à crise da representação do narrador ocorrida especialmente no séc. XIX. Essas duas

interpretações só são acessíveis, porém se o leitor adotar uma postura crítica com relação à leitura do romance.

Nesse sentido, a análise das relações narrativas estabelecidas permite verificar o modo como a figura do autor se faz presente na obra literária. Entendemos que essa última possibilidade de verificação, referente à presença autoral, é necessária porque, como veremos a seguir, Machado de Assis demonstrou em sua crítica a preocupação com relação ao modo como a autoridade do autor poderia influenciar a visão do leitor sobre a obra. Ao mesmo tempo em que sua presença não deve ter autoridade suficiente para determinar a interpretação do leitor, Machado se preocupa em inserir determinadas reflexões que direcionam essa leitura.

Como verificamos anteriormente Machado considerava que entre o poeta e o leitor, deveria “aparecer a reflexão madura da crítica, encarregada de aprofundar as concepções do poeta para as comunicar ao espírito do leitor”¹⁶⁰. Mas como o próprio autor diz, para isso seria necessário uma crítica “pensadora, sincera, perseverante, elevada”. Crítica que Machado considerava inexistente no cenário que recepcionou sua obra e no qual concebeu as *Memórias*.

Sendo assim, acreditamos que o próprio Machado insere em sua produção as reflexões críticas que suscitam no leitor uma postura ativa durante a leitura, de modo a promover ele mesmo uma intermediação entre o objeto artístico e o leitor, assumindo nesse caso o papel que caberia à crítica. Porém, para que essa intermediação não atuasse como um método a ser seguido, mas como um motivo de inquietação que levasse o leitor a refletir sobre o romance, se faz necessário conferir certa instabilidade à autoridade do autor. A seguir veremos que o próprio Machado de Assis considera esse problema em textos introdutórios escritos por ele. Nesse sentido a teorização que o autor nos oferece por meio de prólogos escritos para obras de terceiros permite que identifiquemos o modo como sua postura crítica encaminha as escolhas formais que observamos em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

¹⁶⁰ Ibidem.

III.1 PRÓLOGOS COMPARADOS

Sabemos que em qualquer tipo de leitura há um diálogo implícito entre o autor, narrador e leitor. Esta interação é suscetível de manipulação através do controle exercido por meio da técnica narrativa. No texto em questão, esse diálogo se realiza em meio a representação de diferentes papéis, que, de acordo com a interpretação particular de alguns críticos, definem a característica volúvel, mascarada ou arbitrária do narrador do romance¹⁶¹. De qualquer modo, essas interpretações têm em comum a consideração da contradição e ambivalência como elementos fundamentais da constituição do jogo narrativo composto por Machado.

Para compreendermos a dinâmica desse jogo a partir da perspectiva que propomos, a saber, a partir da posição de Machado de Assis em sua obra crítica, entendemos que se faz necessário buscar os fenômenos envolvidos na configuração da relação estabelecida entre o autor, narrador e leitor. Acreditamos que por meio da análise desse jogo identificaremos a posição específica de Machado de Assis com relação aos temas abordados em sua crítica, especialmente os que se referem ao modo particular como o autor concebia o realismo e nacionalismo.

Por esse motivo, buscamos iniciar nosso estudo por meio da leitura de um componente específico da obra; um componente que, ao nosso entender, funcionaria como um meio de transição, ao ser considerado como uma fronteira entre a esfera ficcional e a esfera crítica: o prólogo.

O motivo para escolha do prólogo como ponto de partida é que ele incide diretamente na relação a ser constituída entre o leitor e os componentes da obra, estabelecendo o primeiro contato deste com estes elementos¹⁶². A possibilidade de o

¹⁶¹ A fortuna crítica dedicada a Machado de Assis é vasta. Citamos aqui somente as interpretações pertinentes ao nosso trabalho.

¹⁶² Este primeiro contato pode ser direto, como é o caso do prólogo da primeira edição de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, ou indireto, que ocorre por meio de uma análise ou comentário oferecido pelo autor do texto introdutório.

autor estabelecer os fundamentos da maneira como essa relação narrativa se estabelecerá, parece nos oferecer a oportunidade perfeita para aproximar a crítica e a ficção.

Partiremos nossa análise de uma afirmação feita pelo escritor argentino Jorge Luis Borges. Quando se refere à concepção do prólogo, ele afirma: “o prólogo, quando os astros são favoráveis, não é uma forma subalterna do brinde; é uma espécie lateral da crítica”¹⁶³. Assim, o escritor argentino define o prólogo, caracterizando-o como uma espécie lateral da crítica, ou seja, um texto pertencente à esfera crítica, mas que inicia a obra literária à qual se dedica.

O prólogo se colocaria, nesse sentido, como o limite entre essas duas esferas distintas do texto, representando a introdução da obra que compõe e, ao mesmo tempo, uma espécie de abertura para o direcionamento crítico, uma fissura de onde podemos vislumbrar o olhar do autor ou do crítico que insere na produção literária as considerações que julga necessárias. Em outras palavras, Borges nos sugere que o prólogo nos serviria como instrumento para acessarmos o aspecto analítico, fornecido por aquele que o redigiu; atuando como um texto inicial que poderia revelar importantes reflexões sobre a obra que principia ou conter referências à situação histórica e cultural que configura suas condições de escrita. Por meio do prólogo teríamos, portanto, a oportunidade de aproximar crítica e criação, afinal como afirma o escritor argentino, ao não considerá-lo apenas como um brinde, ou seja, ao não entendê-lo apenas como um texto elogioso sem importância, mas como uma abertura para a reflexão crítica sobre a obra que antecipa, o prólogo ao mesmo tempo em que faz parte da obra, oferece uma visão analítica sobre ela.

A natureza dúbia do prólogo, atuando como texto preliminar garantiria, portanto, o vínculo entre a instância crítica representada pelo próprio Machado de Assis e, no caso da obra em questão, a instância ficcional. Esse vínculo permite que imaginemos o prólogo idealmente como uma ponte, capaz de promover a conexão entre

¹⁶³ BORGES, JORGE LUÍS. *Prólogos, com um prólogo de prólogos*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. p.09

a postura crítica e a fantasia romanesca, se configurando assim como uma excelente forma de estabelecer a relação que propomos.

Considerando-se estas observações, não era de se espantar, portanto, que o prólogo, entendido como ponte, comportasse a existência de um objetivo: a expectativa nutrida pelos leitores de que o texto servisse ao propósito de clarear a obra que inicia, indicando um caminho de leitura protegido, ou ao menos, um porto seguro de onde fosse possível partir com confiança. Contudo, à *primeira vista*, quando nos debruçamos sobre o prólogo de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, nos deparamos com uma situação que se tornará recorrente, a saber, a frustração de expectativas do leitor diante da forma que contempla.

Se analisarmos as diferentes edições de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, veremos que Machado de Assis “operou pequenas modificações, emendou alguma coisa e suprimiu duas ou três dúzias de linhas”. Da primeira publicação, “feita aos pedaços na revista Brasileira”, para usar as palavras de Machado, até a terceira edição, verificamos pequenos retoques executados pelo próprio autor¹⁶⁴. Modificações que permitem comparar versões diferentes da obra e acompanhar o que o autor julgou necessário conservar ou retirar da composição para atingir o efeito desejado.

Desse modo, ao compararmos as diversas publicações modificadas pelo próprio autor, notamos que alguns elementos foram suprimidos, como a epígrafe Shakespeariana que encabeçava a publicação feita aos pedaços. Ao mesmo tempo, observamos também que alguns elementos foram conservados e até mesmo reforçados, como o questionamento sobre o gênero literário ao qual a obra pertenceria. Esse questionamento está presente tanto na primeira edição da obra em livro, quanto na terceira. Em ambas o autor optou por conservar a interrogação, que como veremos a seguir se coloca por diferentes motivos.

¹⁶⁴ Diz o autor: “A primeira edição destas *Memórias Póstumas de Brás Cubas* foi feita aos pedaços na Revista Brasileira, pelos anos de 1880. Postas mais tarde em livro, corriji o texto e vários lugares. Agora que tive de o rever para a terceira edição, emendei ainda alguma coisa e suprimi duas ou três dúzias de linhas. Assim composta, sai novamente à luz esta obra que alguma benevolência parece ter encontrado no público.” MACHADO DE ASSIS. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. p. 512

Inicialmente os leitores de Machado de Assis tiveram contato com a questão sobre o gênero literário por meio da declaração que vincula parte da resposta às expectativas da gente grave ou frívola: “Acresce que a gente grave achará no livro aparências de puro romance; ao passo que a gente frívola não achará nele o seu romance usual [...]”¹⁶⁵ Além dessas palavras, pertencentes à ficção, atribuídas a Brás Cubas, o leitor da terceira edição ainda se depara com a adição de outro prólogo, desta vez assinado por Machado de Assis. Nele o autor não somente trata da mesma questão com relação à incerteza do gênero, quanto dá exatamente a mesma resposta, repetindo literalmente as palavras de seu narrador: “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.”¹⁶⁶

A repetição das palavras de Brás Cubas por Machado de Assis faz com que o que era para ser uma abertura para o mundo exterior ao da ficção atuando como um meio de acesso seguro à esfera crítica, nos remeta novamente para o interior dela. É como se olhássemos por uma fresta, que deveria nos fornecer a imagem do autor, e ao invés disso, nos deparássemos com um espelho, posto lá por Machado de Assis para refletir o conteúdo da própria ficção. Esse procedimento confunde o leitor, que acostumado a prefácios e introduções regulares¹⁶⁷, espera encontrar no prólogo algum tipo de comentário que lhe prepare para a obra que inicia. Mas ao contrário disso, Machado não assume qualquer posição evidente sobre o romance; ao invés disso, o método adotado abandona o leitor em um entre-lugar, cercado pelo nem que sim, nem que não, de um defunto autor a quem Machado recorre para oferecer explicações sobre sua própria criação¹⁶⁸.

Porém, mesmo que não ofereça uma posição crítica decisiva acerca da obra, o prólogo da terceira edição é um dos poucos momentos em que Machado afirma

¹⁶⁵ MACHADO DE ASSIS. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. p. 513

¹⁶⁶ Idem. *Ibidem*. p. 513

¹⁶⁷ Regulares no sentido de seguirem normas e padrões consagrados na época.

¹⁶⁸ Posteriormente veremos o modo como esta posição se relaciona com a crítica de Machado de Assis e desestabiliza a autoridade do autor. Por hora examinemos o prólogo e as reflexões que ele suscita.

manifestamente sua superioridade autoral. O pronome possessivo que antecede o nome Brás Cubas no prólogo, o “meu Brás Cubas”, como diz Machado, permite identificar a presença do autor com nitidez no texto em questão. Autor este que, mesmo conferindo parte do conteúdo do seu prólogo ao narrador, por fim assina o texto introdutório da terceira edição.

Partiremos nossa análise dessa posição assumida por Machado de Assis, visto que não há ainda, nesse caso, o questionamento sobre a confiabilidade do narrador. Aqui há somente a certeza da voz do escritor que produziu a crítica analisada por nós no primeiro capítulo desta dissertação. Dessa maneira, ainda que as palavras conferidas a Brás Cubas façam parte da explanação, o fato de identificarmos nitidamente a posição de Machado nos permite buscar, em outros momentos de sua produção, indicações que, por meio da comparação, nos auxiliam a compreender as escolhas assumidas por ele no romance em questão.

Nesse sentido, acreditamos que comparar o prólogo em questão com outras produções menos truncadas, escritas pelo mesmo autor e para o mesmo fim, possa nos auxiliar a compreender algumas escolhas formais feitas por ele no romance e a relação desta com suas preocupações críticas.

Assim sendo, em 1878, dois anos, portanto antes da publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Machado de Assis escreveu uma carta-prefácio a *Harmonias Errantes* de Francisco de Castro. Nela nosso autor afirma:

Pede-me a mais fácil e a mais inútil das tarefas literárias: apresentar um poeta ao público. [...] Um livro é um livro; vale o que efetivamente é. O leitor quer julgá-lo por si mesmo; e se não acha no escrito que o precede, - ou a autoridade do nome, - ou a perfeição do estilo e a justeza das ideias, - mal se pode furtar a um tal ou qual sentimento de enfado. O estilo e as ideias dar-lhe-iam a ler uma boa página, - um regalo de sobra; a autoridade do nome enche-lo ia de orgulho; se a impressão da crítica coincidir com a dele. Suponho ter ideias justas; mas onde estão as outras duas vantagens? Seu livro vai ter uma página inútil.¹⁶⁹

¹⁶⁹ MACHADO DE ASSIS. “Crítica”. p.914

O prólogo escrito por Machado de Assis para *Harmonias Errantes* exterioriza algumas de suas preocupações ao redigir a introdução para uma obra literária. Estas preocupações não dizem respeito somente à obra em questão, pois Machado discute neste trecho a finalidade e os problemas que conferia de maneira indistinta aos textos introdutórios de obras literárias. Assim a partir dos elementos abordados por ele no texto apresentado, podemos ter acesso ao modo como Machado concebia a estrutura dos prefácios de modo geral. Como dissemos anteriormente, almejamos considerar o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* tomando como fundamento os indícios legados pelo próprio Machado de Assis em sua produção crítica. No caso dos diferentes prefácios escritos por ele, acreditamos que o método da comparação pode ser fecundo por possibilitar a identificação de elementos comuns que proporcionam o reconhecimento da posição do autor em textos escritos para obras variadas.

No trecho acima, referente ao prefácio de *Harmonias Errantes*, podemos constatar a existência de algumas reflexões que indicam quais eram os elementos considerados por nosso autor durante a escrita e refletir se eles sugerem uma posição determinada que possa ser reconhecida em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Neste caso, destacamos alguns dos elementos que parecem estar presentes em ambas as composições: o tipo de relação estabelecida entre o livro e o leitor, que quer julgar por ele mesmo a obra que inicia e a preocupação com o peso da autoridade do nome que assina o prólogo e exerce assim influência a sobre a interpretação do leitor.

Aqui Machado de Assis torna evidente que considerava os possíveis efeitos do prólogo sobre a apreciação do leitor, afirmando antes de qualquer coisa, que estas páginas seriam inúteis, pois o valor da obra não está em sua apresentação ou na conformação entre as conclusões de leitura do leitor e a posição crítica a ser oferecida pela autoridade de um nome. “Um livro é um livro; vale pelo que efetivamente é. O leitor quer julgá-lo por si mesmo.” Machado não vê vantagem no fato de o leitor almejar encontrar na autoridade crítica, proporcionada por um nome, uma leitura que coincida com a sua. Assim como acredita que o prefácio pode influenciar negativamente a

impressão do leitor com relação à obra, pois destaca o sentimento de enfado que este experimentaria se não encontrasse no prólogo os elementos que servem tão somente para envaidecê-lo.

Vale a pena ainda verificarmos sua posição em outro prefácio, desta vez escrito para Raimundo Correia, em um momento já posterior à publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Suponho que o leitor, antes de folhear o livro, deixa cair um olhar curioso nesta primeira página. Sabe que não vem achar aqui uma crítica severa, tal não é o ofício dos prefácios – vem apenas lóbrigar, através da frase atenuada ou calculada, os impulsos de simpatia ou de fervor; e, na medida de confiança que o prefacista lhe merecer, assim lerá ou não a obra. Mas para os leitores maliciosos é que se fizeram os prefácios astutos, desses que trocam todas as voltas, e vão aguardar o leitor onde este não espera por eles. É o nosso caso. Em vez de lhe dizer, desde logo o que penso do poeta, com palavras que a incredulidade pode converter em puro obséquio literário, antecipo a página do livro; e com essa outra malícia, dou-lhe a melhor das opiniões [...]

O trecho acima foi escrito por Machado de Assis para a obra *Sinfonias*, de Raimundo Correia, no ano de 1883. A semelhança entre as ideias expressas no prólogo de *Harmonias Errantes* e neste são nítidas, apesar da modificação de estilo proeminente. O primeiro prólogo destacado aqui, referente à *Harmonias Errantes*, é anterior ao prólogo de *Memórias Póstumas*, nele Machado comenta quais seriam suas preocupações críticas a respeito do texto e os possíveis efeitos que as palavras expressas no prólogo poderiam exercer no leitor. O segundo prefácio, referente à obra *Sinfonias*, é posterior à publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, nele além de Machado de Assis exteriorizar algumas de suas preocupações, podemos observar a utilização de um recurso verificado também no prefácio de *Memórias Póstumas*: a citação de parte do texto ficcional ao qual o prólogo se refere. Recurso justificado pela crença expressa pelo autor de que não há melhor meio de emitir uma opinião sobre a obra senão recorrer a ela mesma. Neste sentido, podemos perceber, de um texto para o outro, o modo como as preocupações críticas do primeiro prólogo são incorporadas na estrutura textual do

prólogo posterior, numa alternativa formal que busca superar os problemas expressos anteriormente.

No prefácio de *Sinfonias*, Machado afirma que o leitor procura no prólogo algo que desperte nele impulsos de simpatia ou fervor e, na medida em que encontra palavras ou frases calculadas, sente-se afetado por elas, de modo que, a partir do que experimentou, decide ler ou não o livro. Para isso o leitor confere autoridade ao autor do prefácio, tornando-o digno de confiança, muitas vezes fundamentada no prestígio do nome que assina o texto, motivo este que não é valorizado por Machado de Assis.

Como verificamos no prefácio de *Harmonias errantes*, nosso autor não vê vantagem em oferecer ao leitor uma crítica severa, pois não considera que a função do prólogo seja esta. Também não defende a exposição de uma leitura crítica que pode despertar no leitor um sentimento de orgulho quando este percebe que sua interpretação coincide com a posição apresentada pela figura influente que assina o prefácio. Pelo contrário, o próprio Machado destaca o caráter pouco confiável desta apresentação que precede a obra. Apresentação que, por ocupar o lugar privilegiado do momento inicial da leitura, busca tão somente angariar a benevolência dos leitores por meio do elogio à obra, o que em suas palavras pode soar como puro “obséquio literário”.

Diante disso, ao invés de simplesmente discorrer sobre a publicação que antecipa, Machado opta por colocar em cena partes da própria obra. “Uma malícia” que, segundo nosso autor, oferece a melhor opinião possível sobre a produção literária que antecede. Assim, Machado de Assis busca, de maneira astuciosa, ou ainda como o autor adiciona em seguida, maliciosa, modificar a relação estabelecida usualmente entre o leitor, o autor do prólogo e o texto que apresenta a obra.

Ao reconhecer que o leitor é sensível à imagem do autor da introdução e este pode influenciá-lo de maneira decisiva, Machado busca problematizar os modos literários de produção de sua autoridade, seja pela transferência simbólica da assinatura autoral para um narrador, como é caso de *Brás Cubas*; seja pela tentativa de afastamento da autoridade do autor ou por buscar fazer do prólogo algo fiel à obra da maneira que

julga a melhor possível, ou seja, reproduzindo-a. Deste modo Machado de Assis evita que o texto atue ou seja interpretado como “um brinde” por meio de palavras agradáveis e felicitações feitas ao autor e à obra. Essa preocupação condiz com a postura adotada por ele em *O ideal do crítico*, texto em que Machado defende a crítica desinteressada e não motivada por simpatias ou preferências pessoais. Sendo o prólogo muitas vezes um sinal de estima ou fruto da amizade entre autores, Machado de Assis parece ter encontrado um meio de delicadamente, ou mais uma vez, maliciosamente, evitar que a convenção o fizesse contrariar seus ideais. Assim, por meio da forma adotada no prólogo, nosso autor empenha-se em amenizar a influência de sua posição para a determinação da leitura, ao deslocar para a própria obra a atenção do leitor, que se vê impelido a explorar por ele mesmo a publicação que tem em mãos¹⁷⁰.

Ao verificarmos a posição do nosso autor nesses dois prólogos e a maneira como ele constrói o prólogo do romance ao qual nos dedicamos, podemos refletir sobre as semelhanças que existem entre a estratégia adotada por Machado de Assis em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e a maneira como ele resolveu formalmente as questões relativas à autoridade do autor e avaliação da obra. Em todos estes textos podemos observar a esquiva do autor tanto em assumir uma posição autoritária, quanto em oferecer ao leitor uma análise determinante da obra.

O prólogo da primeira edição de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, publicado em 1881, veio assinado por Brás Cubas, o defunto autor, recurso este que ficcionaliza a posição apresentada. Já a terceira edição, além de conter a apreciação de Brás sobre a obra, veio também acompanhada pelo comentário do autor fluminense, sob a forma de outro prólogo, subscrito, desta vez, por Machado de Assis. Como acabamos de observar essa assinatura é importante, mas não como esperava o leitor acostumado ao apoio da autoridade crítica do autor expressa nos prólogos usuais. A presença do autor

¹⁷⁰ Percebemos que Machado de Assis empenha-se em despertar o interesse do leitor pela obra. Acostumados a se relacionar com o texto por meio do interesse motivado pelo enredo ou envolvimento emocional, Machado de Assis oferece uma apresentação da obra ao leitor que o impele a se relacionar com o texto por meio de um outro prisma. O prólogo truncado, para leitores maliciosos, desperta no leitor o desejo de descobrir “a verdade” sobre o texto, de desvendar o que se encontra sob a forma intrincada com a qual se depara na introdução.

que poderia significar um alento, uma forma de acesso à posição do criador da obra ou o índice de um sentido para a ficção, com efeito, neste caso, ao invés de auxiliar, complica a vida do leitor.

Machado, apesar de ter a oportunidade de responder às críticas e perguntas ocasionadas pela recepção de sua obra, simplesmente as deixa em aberto e repete, na terceira edição, a justificativa que Brás já havia oferecido antes; uma justificativa que é, portanto, ela mesma parte da ficção. Dito de outra forma, o que para o leitor, deveria ser um meio de acesso à palavra do autor e à sua autoridade, mimetiza a ficção. Eis aí a origem do amálgama que dificulta, propositalmente, o reconhecimento do pensamento do autor não apenas no prólogo, mas por todo o romance¹⁷¹.

Desta maneira, vimos, nos prólogos analisados, que Machado de Assis expressa claramente suas preocupações com relação ao efeito que a influência do autor causa nos leitores, tanto por causa do peso ao qual seu nome está atrelado, quanto por causa da impressão que estimularia no leitor ao manifestar determinada posição crítica com relação à obra que apresenta e que ele mesmo criou. Nesse sentido, acreditamos que Machado não restringe essas preocupações somente à parte introdutória da obra literária, mas sendo esta parte da apresentação do romance que segue, ao qual Machado busca ser fiel, é capaz também de nos oferecer uma visão dos elementos considerados pelo autor durante a redação da ficção.

Se refletirmos sobre as reais possibilidades que ele nos oferece de acesso seguro ao posicionamento do autor durante o romance, veremos que em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o procedimento utilizado na introdução, se entende por toda a obra. Como veremos a desestabilização da autoridade do autor não se restringe unicamente aos prólogos, mas está presente no modo como Machado dificulta sua identificação através da forma que sua voz se faz presente por toda a

¹⁷¹ Neste caso aproximamos nossa análise da ideia de autor implícito desenvolvida por Booth em *Retórica da ficção*. O autor implícito é uma imagem do autor oferecida pela ficção. Ela se difere do autor histórico real, que pode se esconder atrás da figura do narrador ou do autor implícito que cria. O que afirmamos é que Machado se esforça para aproximar esta imagem do autor implícito da identidade do narrador defunto que narra a obra em primeira pessoa, de modo a relativizar a força de determinação que a figura autoral detém na narrativa.

narrativa. Acreditamos que esta desestabilização é fundamental para a construção de *Memórias Póstumas* e está intimamente relacionado ao caráter moderno da obra.

Desta forma, acreditamos que o procedimento narrativo adotado por Machado durante o romance transparece sua preocupação com o distanciamento da figura autoral em relação à esfera ficcional. De acordo com as alternativas adotadas por ele na composição é instaurado um jogo específico entre o autor implícito, o narrador e os personagens, conforme as escolhas do autor, a autoridade a ele conferida pode influenciar mais ou menos o juízo do leitor. Contudo, por mais que Machado de Assis efetue magistralmente a desestabilização da autoridade autoral no romance em questão, é indispensável lembrar que a ausência do autor na obra ficcional nunca se efetiva por completo¹⁷². Conforme afirma Booth, em *Retórica da ficção*, “é preciso não esquecer que, embora o autor possa, em certa medida, escolher seus disfarces, não pode nunca optar por desaparecer.”¹⁷³

Assim, o autor não consegue ausentar-se por completo da obra, pois inevitavelmente as escolhas formais necessárias que ele faz ao compor a ficção carregam em si suas posições críticas, implícitas nos procedimentos escolhidos para conferir determinados efeitos à composição. É importante aqui salientarmos que estas escolhas formais não representam um fim em si mesmas, mas são pensadas em função do efeito que produzem. O próprio distanciamento adotado pelo autor é considerado de acordo com a intenção de causar determinado efeito no leitor¹⁷⁴. Deste modo, apesar de não poder escolher deixar de exercer sua influência de maneira absoluta, o autor possui

¹⁷² Não afirmamos aqui que o apagamento total da figura do autor seja o objetivo do escritor. Apenas salientamos que isso não é possível, pois mesmo ao buscar amenizar a força de sua presença, a influência do autor ainda está presente nas obras que cria. “Manejador de disfarces, o autor camuflado e encoberto pela ficção, não consegue fazer submergir somente uma característica – sem dúvida a mais expressiva – a apreciação. Para além da obra, na própria escolha do título, ele se trai, e mesmo no interior dela, a complexa eleição dos signos, a preferência por determinado narrador, a opção favorável por esta personagem, a distribuição da matéria e dos capítulos, a própria pontuação, denunciam a sua marca e a sua avaliação.” FARRA, MARIA LUCIA DEL. *O narrador ensimesmado: O foco narrativo em Vergílio Ferreira*. São Paulo: Ed. Ática, 1978. p.20

¹⁷³ BOOTH, WAYNE C. *Retórica da ficção*. p. 38

¹⁷⁴ Não consideramos a intenção do autor como elemento capaz de direcionar nossa leitura. Como julgamos não ser possível o acesso à intenção autoral, consideramos como fundamento a posição crítica expressa pelo autor, à qual temos acesso seguro.

outras opções relacionadas ao modo como sua influência se insere na obra¹⁷⁵. O autor está, portanto, obrigatoriamente presente na ficção - o que nos permite investigar traços de suas posições críticas - mas pode decidir a maneira como essa presença se estabelece de acordo com o modo como soluciona, por meio das escolhas narrativas, os problemas que considera fundamentais em sua composição.

Ao julgarmos o que nosso autor afirma nos prefácios e sua própria posição na obra à qual nos dedicamos, acreditamos que Machado de Assis valorizava e considerava formalmente os meios de definir em suas produções as questões relativas ao problema de como a voz do autor se insere na narrativa. Como veremos a seguir, esta preocupação está intimamente associada ao interesse do leitor sobre a obra e, historicamente falando, ao caráter moderno do romance; A maneira como Machado resolve esses impasses estão, obviamente, relacionados ao modo como concebe a arte, ou seja, com a postura que verificamos em sua crítica.

III.2 O DEFUNTO AUTOR

O distanciamento do autor é constantemente considerado como a característica mais impressionante do romance moderno¹⁷⁶. O modo como o autor passa a inserir-se na obra e a liberdade que possui para manipular essa posição se relacionam com as próprias modificações inerentes ao gênero do romance, que substitui a autoridade da narração de ações humanas significativas ou típicas, portadoras de verdades inquestionáveis, pela narração dos eventos da vida cotidiana e individual, relacionados ao modo de organização social burguês e portanto passíveis de interpretação diversas¹⁷⁷.

A característica de experimentação formal típica do romance moderno permite ao autor conferir aos elementos composicionais posições distintas no interior da

¹⁷⁵ “O autor não pode escolher se vai, ou não, afectar as avaliações dos leitores, através da sua escolha do modo narrativo; mas pode optar por fazê-lo bem ou mal”. BOOTH, WAYNE C. *Retórica da ficção*. p.115

¹⁷⁶ BOOTH, WAYNE C. *Retórica da ficção*. p. 70

¹⁷⁷ MORETTI. FRANCO. “O século sério”. In: *A Cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 823

narrativa. Posições que, como afirmamos, dependem do efeito que o autor pretende obter. É evidente que esse efeito é planejado de acordo com a concepção artística do autor e da finalidade que ele confere à arte. Um distanciamento maior ou menor do autor implícito com relação ao universo ficcional, por exemplo, aproxima-o de um papel desempenhado por um personagem, ou do papel do narrador.¹⁷⁸

O autor deve considerar, portanto, o interesse que ele possui em valorizar determinado aspecto narrativo e, conseqüentemente, o tipo de influência que essa valorização vai exercer sobre o leitor. Sob esse aspecto, o desafio do autor é, em larga medida, encontrar o meio de estabelecer o distanciamento ideal para que este produza os efeitos desejados em sua obra¹⁷⁹. À vista disso, a posição de Machado de Assis expressa em sua produção crítica atesta que o autor não buscava na arte a reprodução exaustiva da realidade. Vimos também que a questão sobre a influência exercida pelo autor sobre o leitor é um dos temas recorrentes em sua produção, assim como a interferência que a autoridade de um nome pode exercer sobre a leitura. Nesse sentido, Machado, que não defendia a obra como cópia exata do real, parece não se preocupar com as evidências de que a o romance se trata de um artifício, pelo contrário, sua posição com relação ao tema no romance é de evidenciar este fato¹⁸⁰, porém ao mesmo tempo nosso autor busca distanciar a influência que a autoridade literária de sua figura histórica reconhecida pode desempenhar sobre o leitor.

¹⁷⁸ Neste caso os comentários podem caracterizar uma aproximação maior do autor com relação ao universo ficcional e acarretar uma quebra na ilusão de autenticidade da narrativa. Como vimos anteriormente o próprio Brás Cubas quebra com a autenticidade ao se afirmar como um escritor autoconsciente e escancarar a construção de sua narrativa enquanto fruto do artifício de um autor. Quanto à proximidade da autoridade autoral do mundo ficcional, veremos que os procedimentos adotados por Machado de Assis problematizam esta questão.

¹⁷⁹ “A ênfase sobre a necessidade de controlar o distanciamento é, obviamente, forte. Mas o romancista deparará com dificuldades se tentar encontrar um distanciamento ideal que devesse constituir o objetivo de todas as obras. O distanciamento estético consiste, na verdade, em muitos efeitos diferentes; e alguns deles são totalmente inadequados a certos tipos de obra.” BOOTH, WAYNE C. *Retórica da ficção*. p. 138

¹⁸⁰ Em diversos momentos durante o romance o narrador evidencia que a obra é uma criação literária. Comportamentos como a discussão sobre a maneira como começa a obra (capítulo I, p. 513), as ponderações sobre as possíveis reações dos leitores (Capítulo 63, p.575) e as intromissões direcionadas de maneira direta ao leitor (Capítulo 71, p.583) evidenciam que se trata de uma criação literária. MACHADO DE ASSIS. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Por isso pode parecer contraditório que Machado, ao mesmo tempo em que se preocupa em diminuir sua autoridade enquanto autor, se utilize constantemente de procedimentos que teoricamente reforçariam a importância de sua voz na narrativa. Estamos nos referindo aqui aos apelos feitos diretamente aos leitores; apelos estes que consideramos essenciais para a compreensão do modo como Machado insere a reflexão crítica na ficção.

A ocorrência deste tipo de intromissão, abundante em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, é um dos pontos principais a serem excluídos da produção literária por aqueles que valorizam uma representação exata da realidade e visam, conseqüentemente, o afastamento da figura do autor da narrativa. Contudo, no caso de Machado de Assis e do romance em questão, a preocupação com relação à presença do autor não se orienta por conta de um desejo de ser fiel à representação da realidade. O que acreditamos que Machado de Assis busca atingir como efeito do jogo narrativo que propõe não é evitar a quebra de ilusão realista, mas problematizar autoridade do autor enquanto a configuração deste como *uma fonte segura de informações para a interpretação do romance*.

Verificamos anteriormente que o romance em questão é narrado em primeira pessoa por Brás Cubas, ao mesmo tempo narrador e personagem. Esse tipo de narração não era de toda novidade no romance brasileiro tendo já sido usada por Macedo e Alencar¹⁸¹, porém sem estabelecer com o leitor uma relação como a que Machado conseguiu instaurar em sua narrativa. Os narradores anteriores a Brás se colocavam na obra de maneira confiável, configurando-se como ingênuos e moralizantes. Muito embora os autores se utilizassem de humor, estes narradores exerciam um papel pouco ficcional, proporcionando aos leitores uma imagem que aderiria à imagem do autor, fazendo com que atuassem como seus porta-vozes de maneira inequívoca. São

¹⁸¹ José de Alencar havia utilizado o narrador em primeira pessoa em diversos romances, entre eles *A Viúvinha*, *Diva* e *Lucíola* (os três do início da década de 1860). Também Joaquim Manoel de Macedo exercitou esse foco narrativo em primeira pessoa, por exemplo no romance *A luneta mágica* (1869)[...] FACIOLI, VALENTIM. *Um defunto estrambótico*. São Paulo: Nakim-Edusp, 2008 p. 99. C.f: ALENCAR, J. *A viúvinha*. *Diva* e *Lucíola*. (diversas edições disponíveis) e MACEDO, J. M. *A luneta mágica*. (diversas edições disponíveis).

narradores que estabelecem uma relação de sinceridade e confiança com o leitor exercendo um papel que podemos considerar como pedagógico.

*O leitor pode e deve confiar no narrador-autor, pois este lhe relata a verdade que conhece e deduz da história, dos acontecimentos, das ações narradas, a moralidade em que todos têm obrigação de acreditar, para equilíbrio do mundo e reforço da ordem social.*¹⁸²

Neste caso o uso da primeira pessoa é um artifício narrativo que reforça a presença do autor enquanto autoridade inquestionável. O autor, assim como o narrador, é confiável e detém toda credibilidade por parte do leitor, que se relaciona de maneira passiva com o texto que lê. Assim, o leitor se comporta como mero receptor do discurso enunciado, compactuando com a verdade e a moral que lhes são transmitidas. Machado de Assis, por sua vez, estabelece outro tipo de relação, despertando um sentimento basicamente contrário a esse no leitor, principalmente por meio da construção de um narrador não confiável¹⁸³. Conforme afirma Marcelo Pen Parreira:

*Com a possível exceção de Esaú e Jacó [...] em todos, o escritor serviu-se de narradores que manipulam amplamente a história, que fazem questão de expor-se como autor, escolhendo e embelezando e opinando a seu bel prazer – eles empregam à farta a elipse e a digressão, dão saltos no tempo, para frente e para trás, da maneira como lhes convém. Trata-se do narrador não confiável de Gledson, ou do caprichoso de Schwarz, que incorpora tacitamente o modo de ser e de agir da oligarquia liberal de que faz parte*¹⁸⁴.

¹⁸² FACIOLI, VALENTIM. *Um defunto estrambótico*. São Paulo: Nakim-Edusp, 2008 p.100

¹⁸³A forma narrativa adotada por Machado de Assis também se relaciona com o aspecto epistemológico do romance moderno que citamos. Conforme afirmamos o romance moderno se relaciona ao individualismo, no sentido de fazer com que o indivíduo seja o produtor de seus próprios valores. Mais uma vez, citamos a proximidade com o cogito, pois o mérito de Descartes que se aplica aqui, está em não considerar o indivíduo como elemento passivo na formação do conhecimento. Deste modo podemos também pensar a modificação dos efeitos narrativos no romance de acordo com o papel que o leitor possui enquanto elemento ativo para a configuração de sentido.

¹⁸⁴ PARREIRA, Marcelo Pen. Estratégias do falso: realidade possível em Henry James e Machado de Assis. 2007, tese de doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. p. 229

*A forte carga de subjetividade que o narrador empresta à narrativa faz com que nos afastemos dela, que acompanhemos como que a distância, analisando a motivação do narrador [...]*¹⁸⁵

Nesse sentido *Memórias Póstumas de Brás Cubas* exigia outro tipo de postura por parte do leitor, uma postura distanciada característica de um tipo de leitor ativo que, conforme vimos anteriormente, deveria ser preparado pela crítica. A exigência desse novo leitor está atrelada à qualidade do narrador não confiável que deixa de ser o portador de valores morais inquestionáveis a serem absorvidos passivamente pelo leitor.

Além das características do narrador que examinamos previamente e que colocam em dúvida o caráter franco que este possui para o leitor, o próprio Brás Cubas profere uma série de avisos aos leitores informando sobre a incerteza que a informação contém; sobre a arbitrariedade de suas próprias escolhas; sobre o possível erro de interpretação do leitor; sobre a incapacidade de entendimento; os vícios de leitura, enfim; sobre uma série de ocorrências que minam a relação de confiança entre leitor e narrador.

*Brás Cubas enquanto narra dissemina pelo romance um sem-número de índices, ou dicas, que servem para alertar o leitor sobre se deve ou não confiar no narrador. Isso obriga o leitor a estar permanentemente em guarda e a desconfiar sempre. Sua autoridade é tão escandalosamente autoritária, caprichosa e pretensamente incontrastável (enquanto defunto) que opera um contra-sentido, alertando a desconfiança do leitor.*¹⁸⁶

A postura extremamente autoritária adotada por Brás Cubas tem como efeito o estabelecimento de uma relação que ao invés de confiança, inspira no leitor uma atitude defensiva, característica de quem está receoso com relação à credibilidade do narrador. Uma das diferenças decisivas entre os narradores anteriores e Brás Cubas é que por meio do comentário autoritário, o próprio Brás coloca em dúvida a autenticidade de sua

¹⁸⁵ PARREIRA, Marcelo Pen. *Estratégias do falso: realidade possível em Henry James e Machado de Assis*. 2007, tese de doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. p. 230

¹⁸⁶ FACIOLI, VALENTIM. *Um defunto estrambótico*. p. 100

narrativa¹⁸⁷. Nesse sentido, em seus comentários o próprio narrador problematiza o romance como uma reprodução fidedigna de uma experiência real¹⁸⁸. É evidente que se trata do relato de uma experiência, mas que só chega ao leitor por meio da seleção e da reorganização de um autor que escreve o livro.

A todo o momento Brás Cubas lembra ao leitor que se trata de uma obra literária, que é fruto da memória e da imaginação e que, portanto, está à mercê dos interesses do narrador. Nessa perspectiva, os romances brasileiros anteriores a *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, cujos narradores se colocavam em primeira pessoa, tinham como características indivíduos confiáveis, detentores de valores morais a serem passados ao leitor e que formavam com este um pacto de credibilidade inviolável. O interesse do leitor era conquistado por meio do direcionamento de sua atenção para o enredo ou para as situações comoventes da trama. Apesar de esses romances terem em comum com *Memórias Póstumas* a primeira pessoa do narrador, os traços que os configuram são profundamente distantes entre si, o que modifica completamente o foco de interesse do leitor. Talvez, nesse sentido, como já afirmamos, a maior inovação machadiana seja o fato de Brás Cubas ser um narrador autoconsciente, ou seja, um narrador consciente de si próprio enquanto escritor.

É essa peculiaridade que torna as intromissões autorais tão desconcertantes, pois Brás Cubas não só relativiza suas próprias convicções (e também as do leitor), como discute as diferentes possibilidades de decisões narrativas, evidenciando o quanto sua composição é arbitrária. Ao nosso entender é sobre este ponto que incide o efeito da distancia adotada por Machado de Assis desde o prólogo. Quando o Machado privilegia um tipo de comentário direto que tem como objeto a própria composição da obra, faz

¹⁸⁷ Conforme nos afirma Hélio de Seixas Guimarães: “O terreno comum que os narradores machadianos procuram definir com seus leitores até Iaiá Garcia aparece completamente minado em Brás Cubas, livro em que o leitor passa a ser abertamente provocado, insultado, ultrajado, injuriado, desafiado, escarnecido, inferiorizado, transformado em objeto de chacota e forçado a um embate constante com um narrador principalmente agressivo”. GUIMARÃES, HÉLIO DE SEIXAS. *Os leitores de Machado de Assis*. São Paulo: Edusp, 2004. p. 175

¹⁸⁸ Como vimos anteriormente Brás Cubas não se importa em discutir com o leitor a construção de suas memórias e não se importa em colocar em dúvida sua integridade moral, sujeita à vaidade, ou sua incapacidade de rememorar os acontecimentos sem modificá-los. C.f: Ver nota 110.

com que o interesse do leitor se direcione a compreensão das escolhas e condições de produção do texto, problematizadas pelo autor implícito, que no caso do romance em questão dissimula sua autoridade na figura do narrador não confiável. Em outras palavras, a estrutura narrativa proposta por Machado de Assis, construída através de um conjunto de escolhas técnicas e conceituais impressas na obra por meio do jogo do autor implícito, faz com que a autoridade de Machado se distancie do romance.

Em vista disso, o relato, agora com ares de uma pseudo-autobiografia, comporta interferências direcionadas diretamente aos leitores, interferências cujo conteúdo não pode ser identificado como expressão direta das palavras de Machado de Assis, pois sua autoridade foi desestabilizada por meio do jogo narrativo proposto por ele próprio. Consequentemente a estrutura formal da obra não permite que o leitor formule com segurança nenhuma interpretação fundamentada na autoridade de Machado enquanto autor. Assim Machado impele o leitor a adotar uma postura ativa na narrativa, questionando inclusive o conteúdo que lhe é direcionado por meio das interpelações.

Na balança da leitura, o peso da autoridade do narrador pode valer mais que o do leitor, mas também pode valer igual ou pode valer menos. Isso implica, de certo modo, alterar a função da literatura, que deixa de ser mero passatempo ocioso ou simples reduplicação e esforço dos valores da ordem social dominante, para abrir-lhe o potencial de cumprir importante função estética e gnoseológica, ou seja, como modo especial de pensamento e conhecimento críticos.¹⁸⁹

Com relação a essa questão, a autoridade de Brás Cubas é “tão escandalosamente autoritária” que opera em sentido contrário à validação de suas opiniões e obriga o leitor a se comportar de modo atuante na narrativa, agindo sempre com cautela, desconfiando de todas as interferências feitas diretamente a ele. Em outras palavras, o peso dado à autoridade do narrador não é suficiente para sustentar uma

¹⁸⁹ FACIOLI, VALENTIM. *Um defunto estrambótico*. p. 104

postura passiva do leitor, que é levado a refletir criticamente sobre o romance que tem em mãos.

III.3 RECADOS AO LEITOR

Deste modo, apesar de fazer troça do leitor em inúmeros momentos de sua narrativa, acreditamos que a este ponto da nossa dissertação já é evidente a posição essencial que este desempenha para a própria construção da obra. A maneira como o narrador busca estabelecer uma relação direta com o leitor e as exigências de participação que a estrutura da obra impõe elevam-no a uma posição de destaque na produção. Sob esse aspecto, verificamos anteriormente que a discussão sobre os modos de leitura e sobre a formação do leitor permearam importantes escritos críticos de Machado de Assis. Considerando essa nova maneira de se relacionar com o texto imposta por *Memórias Póstumas*, verificada por nós no tópico anterior, somos impelidos a examinar agora a relevância das intromissões feitas no texto e as possíveis reflexões por elas suscitadas. Deixemos evidente que nosso interesse aqui não se relaciona diretamente com a recepção do leitor no sentido de buscarmos um aprofundamento dos modos de recepção da obra. Apesar de fazer parte do nosso campo de pesquisa a recepção nos interessa somente na medida é exigida pelo texto, pois o que almejamos aqui não é teorizar sobre o assunto, mas verificar se a obra nos permite identificar traços da crítica expressos nessas intromissões.

Desta maneira, almejamos reconhecer no interior da ficção reflexos das posições críticas de Machado de Assis referentes aos temas que lhe são caros por meio do direcionamento do discurso ao leitor. O reconhecimento dessas posições é importante, pois confirmaria a posição intermediária entre Machado de Assis e o leitor como meio de promover a reflexão crítica e o entendimento da obra. Sendo assim iniciaremos nossa análise na primeira aparição de Brás Cubas, por meio de um recado enviado ao leitor, que como pode se observar, é o objeto inicial da narrativa. Desde já

pedimos desculpas pelo estilo ziguezagueante que adotamos aqui, que pode parecer falta de cuidado com a análise. Nós o justificamos pela própria forma do romance analisado, que nos constrange a seguir seu movimento quando assumimos as reflexões que suscita.

Ao leitor

Que Stendhal confessasse haver escrito um de seus livros para cem leitores, coisa é que admira e consterna. O que não admira, nem provavelmente consternará, é se este outro livro não tiver os cem leitores de Stendhal, nem cinqüenta, nem vinte, e quando muito, dez.. Dez? Talvez cinco. Trata-se, na verdade, 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. Pode ser. Obra de finado. Escrevia-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio. Acresce que a gente grave achará no livro umas aparências de puro romance, ao passo que a gente frívola não achará nele o seu romance usual; ei-lo aí fica privado da estima dos graves e do amor dos frívolos, que são as duas colunas máximas da opinião.

Mas eu ainda espero angariar as simpatias da opinião, e o primeiro remédio é fugir a um prólogo explícito e longo. O melhor prólogo é o que contém menos coisas, ou o que as diz de um jeito obscuro e truncado. Consequentemente, evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas Memórias, trabalhadas cá no outro mundo. Seria curioso, mas nimiamente extenso, aliás desnecessário ao entendimento da obra. A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus.

Brás Cubas

A primeira observação a se fazer é referente ao lugar ocupado pelo prólogo, inserido na ficção por meio dos elementos que analisamos anteriormente. Como afirmamos anteriormente, o fato de atribuir ao prólogo um estatuto ficcional permite, ao nosso entender, que o aspecto crítico seja incorporado ao romance, constituindo assim um de seus elementos fundadores. As questões críticas tratadas neste trecho

ultrapassam, portanto, a esfera extra ficcional para compor parte necessária da ficção, de modo a incorporar no romance problemas relativos à recepção, às possibilidades formais e às próprias referências literárias que envolvem o gênero a ser desenvolvido.

Ao iniciar sua obra por meio de um discurso direcionado ao leitor, Machado já evidencia a importância que este elemento terá para a narrativa. Uma importância que apesar de ser evidente, não impede que o leitor seja afrontado e tratado com desdém durante todo o romance. De fato, um leitor desavisado pode no início se sentir envaidecido com o comunicado direcionado a ele que abre o romance. Porém na medida em que desenvolve a leitura percebe que o tom adotado pelo narrador não é de todo respeitoso passando rapidamente do lisonjeio ao escárnio, sem que, contudo, perca o local de destaque na produção.

As diferentes possibilidades de interpretação vinculadas à espécie do leitor, grave ou frívolo, evidenciam a existência da possibilidade de adotar diferentes pontos de vista sobre a obra e alerta, de certo modo, que o romance se afasta dos modelos usuais¹⁹⁰. Como afirmamos anteriormente, Machado de Assis afastou o romance nacional do caráter essencialmente pitoresco e inseriu o gênero nacional nos parâmetros modernos que caracterizavam a literatura universal. Além disso, como também evidenciamos, a configuração do narrador de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é estranha ao típico leitor brasileiro. Este acostumado com uma mensagem unívoca proveniente da autoridade do narrador recebe aqui a primeira advertência: não vai encontrar na obra uma reprodução direta dos romances conhecidos, pois ainda que o romance derive dos modelos clássicos elencados, o autor tratou de conferir-lhe especificidade. As tais rabugens de pessimismo. Ou ainda, a especificidade de ter sido escrito com a pena da galhofa e a tinta da melancolia. Termos bastante vastos que incitam a curiosidade do leitor, tratando de apresentar a obra como um interessante conúbio.

¹⁹⁰ Cf. Nota 75

A comparação com Stendhal parece bastante desmedida e sugere a princípio um traço do caráter pretensioso de Brás. Não há como negar a ousadia na comparação, que começa, porém, de certo modo, com o narrador se colocando em posição inferior. Brás cubas no início afirma que não vai se admirar se o livro não tiver os cem leitores de Stendhal, nem cinquenta, nem vinte, e quando muito, dez.. Dez? Talvez cinco, mas mesmo diante de uma previsão tão reduzida, termina o trecho afirmando que ainda espera angariar as simpatias da opinião. Além deste primeiro desdito e da característica arrogante que a comparação sugere, há neste trecho outra possibilidade de interpretação que se relaciona diretamente com a produção crítica machadiana e com as condições de recepção da obra no Brasil: o esboço da situação precária da cena literária brasileira, dependente de um público leitor despreparado e escasso no Brasil do século XIX.

Assim, além do sarcasmo e do traço presunçoso da personalidade de Brás, o prólogo “obscuro e truncado” acoberta outra espécie de reflexão que nos conduz a algumas considerações comuns ao autor do século XIX: o tipo de leitura desejada por esta parcela consumidora da sociedade e também o próprio número irrisório de alfabetizados no país. Quando Machado de Assis chega ao famigerado número de 5 leitores em comparação aos 100 de Stendhal o leitor pode interpretar como uma demonstração da pouca expectativa que Brás dedica à própria produção, mas pode também lembrar-se que a situação do nosso país era bastante distante da realidade dos países onde o romance havia se originado¹⁹¹. O próprio Machado havia tratado do tema relacionado ao número de leitores na crônica de 15 de Agosto de 1866, na ocasião em que o resultado do recenseamento foi publicado no país, afirmando que o Brasil possuía 70% de analfabetos¹⁹². Quanto à qualidade dos leitores restantes, Machado expressa claramente sua opinião em seu artigo publicado no ano de 1876 intitulado “Propósito”¹⁹³ em que discorre sobre a baixa temperatura do debate literário no país.

¹⁹¹ Como vimos Machado de Assis demonstrou em sua crítica possuir consciência do momento histórico e social do Brasil, afirmando que o influxo das ideias vinha de fora e que era necessário reconhecer esse fato.

¹⁹² MACHADO DE ASSIS. Obras Completas. *Crítica* p. 344

¹⁹³ Idem. p. 841

Deste modo, acreditamos que a preocupação com o número de leitores pode ser pensada como uma assimilação da matéria tratada na crítica pela esfera ficcional, o que nos leva a considerar o modo como Machado insere no romance questões que discutem as condições da própria existência do gênero no país. Esta questão incide sobre outros dois temas também trabalhados em sua crítica e incorporados na ficção. O tipo de romance esperado pelos leitores e o modo como era necessário conduzir o leitor à reflexão. Sobre este assunto, analisemos o trecho seguinte, em que Brás se dirige ao leitor exatamente para tratar de como a reflexão, presente na narrativa, pode incomodar o leitor.

Veja o leitor a comparação que melhor lhe quadrar, veja-a e não esteja daí a torcer-me o nariz, só porque ainda não chegamos à parte narrativa destas memórias. Lá iremos. Creio que prefere a anedota à reflexão, como os outros leitores, seus confrades, e acho que faz muito bem. Pois lá iremos. Todavia, importa dizer que este livro é escrito com pachorra, com a pachorra de um homem já desafrontado da brevidade do século, obra supinamente filosófica, de uma filosofia desigual, agora austera, logo brincalhona, coisa que não edifica nem destrói, não inflama nem regela, e é todavia mais do que passatempo e menos do que apostolado.¹⁹⁴

Nessa ocasião Brás Cubas trata exatamente do modo como a reflexão pode afastar sua produção das expectativas do leitor. Antes de qualquer coisa vejamos a imagem construída por Brás com relação ao tipo de romance esperado. Segundo o discurso do narrador o que o leitor espera está relacionado ao enredo, ou aquilo que ele chama de parte narrativa. Esse tipo de romance baseado no enredo e nas emoções que o desfecho dos acontecimentos pode causar recorda o tipo de romance que circulava no Brasil durante o período. E de fato, Brás, apesar de reconhecer esta preferência no leitor ao qual se dirige, afirma que esta não é uma característica singular do indivíduo que o lê, mas que é comum aos outros leitores que são confrades deste.

¹⁹⁴ MACHADO DE ASSIS. Memórias Póstumas, p.516

Nesse sentido compreendemos que Brás Cubas não se refere somente ao leitor implícito ao qual dirige seu discurso, mas faz alusão a todo o público literário que, de certo modo, é responsável pela recepção das obras literárias nacionais. Mais uma vez entendemos que Machado alude à situação precária dos leitores do Brasil. Neste caso dando um passo além e distanciando o romance habitual da reflexão. Assim, o pressuposto de Brás Cubas é que ele esteja diante de um tipo de público cuja expectativa seja de encontrar no romance uma literatura que possa ser compreendida como passatempo. O que não é o caso da obra em questão, pois diante das *Memórias* o leitor usual torce o nariz. Mas porque o romance em questão poderia causar algum desconforto?

Pois bem, o próprio Brás alude à presença da reflexão como um elemento de inquietação para o leitor. E não alude a este elemento em um momento qualquer da narrativa, mas sim quando vinha discutindo o motivo de sua morte, motivo este que o próprio defunto confere a uma ideia fixa. A maneira como Brás se vale para especificar sua *causa mortis* é composto por uma série de comparações que terminam com o narrador pedindo ao leitor que formulasse ele mesmo a comparação que julgasse melhor. Mas para isso o leitor precisaria entender o tipo de relação estabelecida entre os termos que compõem a formulação e estes estão carregados de referências históricas, literárias e culturais incomuns ao repertório do leitor do século XIX no Brasil. Comparações que, diga-se de passagem condiz com o modo de Brás Cubas operar, dizendo e desdizendo o que afirmou anteriormente. Vejamos:

Brás afirma que a ideia fixa é em si algo muito perigoso e roga a Deus que livre o leitor de tal mal¹⁹⁵. Como exemplo ele cita o Conde de Cavour, liberal que lutou pela unificação da Itália e morreu tentando assegurar a realização deste intento. Segundo o narrador foi a ideia fixa de unificação que o matou, o que comprova sua tese sobre o caráter mortal desta ideia. Porém no mesmo parágrafo se lembra de outro caso.

¹⁹⁵ “A minha idéia, depois de tantas cabriolas, constituíra-se idéia fixa. Deus te livre, leitor, de uma ideia fixa; antes um argueiro, antes uma trave no olho. Vê o Cavour; foi a idéia fixa da unidade italiana que o matou. Verdade é que Bismarck não morreu; mas cumpre advertir que a natureza é uma grande caprichosa e a história uma eterna loureira”. Idem. p.515

A mesma ideia de unificação é agora relacionada a Bismarck, que para contrariar a tese anterior não morreu por isso, pelo contrário, triunfou e tornou-se célebre. Quanto esse último exemplo, contrário a sua apresentação, afirma Brás Cubas: “mas cumpre advertir que a natureza é uma grande caprichosa e a história uma eterna loureira”.¹⁹⁶

A partir daí Brás prossegue não mais para provar que a ideia fixa era mortal, mas para discorrer sobre sua última asserção, a de que a natureza e a história é que seriam responsáveis pela memória afortunada dos homens e pela significação de fatos do passado. Cita Suetônio, historiador romano que escreveu uma obra sobre a vida dos 12 Césares, retratando Claudio como um simplório e Tito como um bom imperador. A seguir, lembra Sêneca e sua obra *Apocoloquintose* do divino Claudio, em que o imperador é transformado em abóbora exatamente no momento de sua deificação. Ou seja, após a morte, quando todos os imperadores se transformam em deuses, Sêneca o faz virar abóbora e assim, junto com Suetônio, confere uma imagem ridícula ao imperador. Adiante afirma, porém que esta imagem vulgar foi desfeita por um professor que demonstrou se tratar exatamente do contrário, tornando Claudio um bom imperador e fazendo de Tito uma abóbora. O mesmo com relação a Lucrecia que foi inicialmente descrita como Messalina por meio de uma imagem que a retrata como manipuladora e depravada. Imagem que foi desfeita posteriormente¹⁹⁷.

O que Brás parece sugerir por meio destas comparações recai mais uma vez sobre o problema da representação. Até mesmo a história clássica, à qual só temos acesso por meio de textos antigos, é passível de ser representada e compreendida de diferentes modos. Machado aqui aproxima, portanto, a história da literatura ao questionar a possibilidade de representação objetiva da realidade. Assim como no discurso literário, os fatos históricos tornam-se narrativas e como tal são interpretações mediadas por um autor que imprime na representação traços que dependem da

¹⁹⁶ Idem. p.516

¹⁹⁷ No século XVII Lucrecia foi retratada por Leibniz como uma depravada, assim como o faz Voltaire em *Essais sur les mœurs* (1756). No século XIX, porém um historiador alemão chamado Ferdinand Gregorovius retrata Lucrecia como uma dama convertida ao cristianismo que passa seus últimos anos dedicada a fé.

perspectiva adotada por ele. Deste modo tanto o feito dos imperadores de Roma, o comportamento de Lucrecia ou sua causa mortis estão sempre sujeitos a interpretações e ressignificações que modificam o modo como percebemos a realidade.

Machado questiona por meio dessas comparações a possibilidade de retratar a realidade de modo exato, tema caro à discussão proposta por ele em sua crítica sobre o realismo. É claro que é desmedida a colocação da causa mortis de Brás Cubas posta em pé de igualdade com a vida dos imperadores de Roma e de personagens tão proeminentes quanto Lucrecia Borgia e Bismarck. Esse descabimento, já observado no prólogo e presente em diversos momentos em que o narrador interrompe a narrativa, é característico do defunto autor que se utiliza desta desproporção para relativizar o valor de verdade daquilo que afirma, fazendo com que o leitor não assuma nenhuma de suas afirmações de forma dogmática, mas ao mesmo tempo reflita sobre elas.

Dessa maneira, mais uma vez, a interpelação do leitor traz em si um conteúdo crítico que é dado ao leitor para reflexão. Esta postura contrasta com a expectativa retratada em seguida que considera o leitor já aborrecido pela reflexão sugerida. É óbvio que esta reflexão incide sobre os temas discutidos na crítica, mas também sobre o próprio romance que é baseado em memórias. Como vimos anteriormente a própria lembrança se trata de uma interpretação do passado que reconstrói o vivido no instante presente, sempre sobre a ótica do ser atual.

De qualquer modo, a questão central aqui é que Brás Cubas insere a reflexão crítica na ficção e a envia ao leitor que deve recriá-la da maneira como achar melhor para conseguir entender o que Brás quer dizer com a ideia fixa. “Era fixa a minha idéia, fixa como... Não me ocorre nada que seja assaz fixo nesse mundo: talvez a lua, talvez as pirâmides do Egito, talvez a finada dieta germânica Veja o leitor a comparação que melhor lhe quadrar”¹⁹⁸. Dando continuidade ao raciocínio anterior, Brás ironicamente só

¹⁹⁸ Outro exemplo do caráter nem tão fixo da ideia fixa é o pensamento suicida de Brás Cubas ao embracar para Europa por ordem do pai. “Três dias depois segui barra fora, abatido e mudo. Não chorava sequer, tinha uma idéia fixa... Malditas idéias fixas! A dessa ocasião era dar um mergulho no oceano, repetindo o nome de Marcela”. MACHADO DE ASSIS. Memórias Póstumas de Brás Cubas. p. 518

consegue dar exemplos de coisas mutáveis, uma mutabilidade que recai sobre a própria veracidade de sua afirmação.

Estamos diante, portanto, de um prólogo “ficcionalizado” que trata de dois temas essenciais da crítica, a questão da representação e da expectativa do leitor. Em contraste com todas as referências exigidas para a existência da reflexão, Machado coloca um leitor aparentemente mal formado que tendo passado pelas comparações e pelos elementos contraditórios ao próprio conceito de fixidez que qualifica a ideia que causou a morte do narrador, quer simplesmente saber do enredo. Para este Brás Cubas avisa, não vão encontrar seu romance usual, sua obra “é mais do que passatempo e menos do que apostolado”. Mais do que passatempo porque difere dos romances usuais, menos que apostolado porque conduz à reflexão, mas como diz o próprio Brás, sem a rigidez do método. Aliás, é chegada a hora de analisar essa questão do método à qual Brás Cubas alude ao se direcionar ao leitor:

*Viram? Nenhuma juntura aparente, nada que divirta a atenção pausada do leitor: nada. De modo que o livro fica assim com todas as vantagens do método, sem a rigidez do método. Na verdade, era tempo. Que isto de método, sendo, como é, uma coisa indispensável, todavia é melhor tê-lo sem gravata nem suspensórios, mas um pouco à fresca e à solta, como quem não se lhe dá da vizinha fronteira, nem do inspetor de quartirão.*¹⁹⁹

Ian Watt inicia sua obra *A ascensão do romance* ao abordar no primeiro capítulo “O realismo e a forma do romance”. Durante o percurso traçado por ele nessa obra o autor considera inicialmente a importância do deslocamento da representação do sentido antes conferido pela coletividade, para a representação das experiências particulares do indivíduo. Este movimento, relacionado à própria ascensão da burguesia, mantém uma relação íntima com o pensamento filosófico de Descartes, que centraliza o indivíduo no cerne da fundamentação do conhecimento. Conforme afirma Watt:

¹⁹⁹ MACHADO DE ASSIS. *Memórias Póstumas*, p.525

*Quando começou a escrever ficção, Defoe não deu grande atenção à teoria crítica predominante em sua época, a qual ainda se inclinava para os enredos tradicionais; ao contrário deixou a narrativa fluir espontaneamente a partir de sua própria concepção de uma conduta plausível das personagens. E com isso inaugurou uma nova tendência na ficção: sua total subordinação do enredo à memória autobiográfica afirma a primazia da experiência individual no romance da mesma forma que o cogito ergo sum de Descartes na filosofia.*²⁰⁰

A atenção dispensada no romance realista à individuação dos personagens e do narrador, assim como a autonomia conferida ao sujeito *que passa a buscar uma significação própria para a realidade* em que vive foram essenciais para o desenvolvimento do romance moderno. Assim como em Descartes, no romance realista o conhecimento deveria partir do exame particular promovido pelo indivíduo acerca das crenças que possui e da possibilidade de compreensão da realidade de acordo com a própria experiência²⁰¹. Em Descartes, porém o conhecimento deveria ser formulado através da adoção de um *método* que garantisse a evidência de exatidão das afirmações admitidas como convenientes para a busca da verdade²⁰².

A grandeza de Descartes reside sobretudo no método, na firme determinação de não aceitar nada passivamente; e seu Discurso sobre o método e suas Meditações contribuíram muito para a concepção moderna da busca da verdade como uma questão inteiramente individual, logicamente independente da tradição do pensamento e que tem maior probabilidade de êxito rompendo com essa tradição.

²⁰⁰ WATT, Ian. *A ascensão do romance*. p. 15

²⁰¹ Idem. p. 13

²⁰² “(...) em vez desse grande número de preceitos que constituem a lógica, julguei que me bastariam os quatro seguintes, contanto que tomasse a firme e constante resolução de não deixar uma só vez de os observar. O primeiro consistia em nunca aceitar como verdadeira qualquer coisa sem a conhecer evidentemente como tal; isto é, evitar cuidadosamente a precipitação e a prevenção; não incluir nos meus juízos nada que se não apresentasse tão clara e tão distintamente ao meu espírito, que não tivesse nenhuma ocasião para o pôr em dúvida. O segundo, dividir cada uma das dificuldades que tivesse de abordar no maior número possível de parcelas que fossem necessárias para melhor as resolver. O terceiro, conduzir por ordem os meus pensamentos, começando pelos objectos mais simples e mais fáceis de conhecer, para subir pouco a pouco, gradualmente, até ao conhecimento dos mais compostos; e admitindo mesmo certa ordem entre aqueles que não se precedem naturalmente uns aos outros. E o último, fazer sempre enumerações tão complexas e revisões tão gerais, que tivesse a certeza de nada omitir”. Descartes, R. *Discurso sobre o Método*. In. Col. Pensadores. São Paulo: Editora Abril. 1973. p.45

Neste sentido a filosofia e o romance parecem direcionar seu foco para o mesmo objetivo: “a elaboração do que pretende ser um relato autêntico das experiências particulares”.²⁰³ Porém, é preciso reconhecer que Literatura e Filosofia não versam sobre o mesmo objeto. A Filosofia almeja em última instância ter acesso à verdade e de modo cartesiano pressupõe um indivíduo capaz de não cometer erros que deve explicitar detalhadamente cada passo dado por ele em busca do seu objetivo²⁰⁴. O romance por sua vez, adota a seleção da visão do herói sobre a realidade e problematiza assim a confiança do leitor com relação ao teor de verdade conferido aos fatos.

Essa desconfiança é exatamente o que destacamos na narrativa de Brás Cubas. A adoção precisa ou não do método nos parece assim decidir o grau de compromisso assumido pelo narrador com relação à busca da verdade e à necessidade de explicitar cada movimento realizado. Entendemos que não é gratuitamente que Brás enuncia sua posição particular com relação ao método exatamente no capítulo em que faz a transição do momento de sua morte para a meninice²⁰⁵. De acordo com Descartes cada elo formado durante a busca pelo conhecimento deve ser considerado de acordo com o princípio de causalidade. Um princípio de causalidade existente na natureza e por correspondência expandido para o domínio das ideias²⁰⁶.

Acreditamos que o exame que empreendemos do romance até aqui já é suficiente para verificarmos que Brás Cubas não estabelece um elo entre os diferentes

²⁰³ Idem. p. 29

²⁰⁴ Longe de explicitar cada passo dado, Brás Cubas escolhe o que deve ou não ser evidenciado ao leitor. É o que podemos observar logo no prólogo quando afirma: “Consequentemente, evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas Memórias, trabalhadas cá no outro mundo. Seria curioso, mas nimiamente extenso, aliás desnecessário ao entendimento da obra”. MACHADO DE ASSIS. Memórias Póstumas de Brás Cubas. p. 513

²⁰⁵ “E vejam agora com que destreza, com que arte faço eu a maior transição deste livro. Vejam: o meu delírio começou em presença de Virgília; Virgília foi o meu grão pecado da juventude; não há juventude sem meninice; meninice supõe nascimento; e eis aqui como chegamos nós, sem esforço, ao dia 20 de outubro de 1805, em que nasci”. MACHADO DE ASSIS. Memórias Póstumas de Brás Cubas. p. 525

²⁰⁶ O conteúdo se refere à Meditação terceira, sobre a possibilidade de aplicar metodicamente o princípio da causalidade ao domínio das ideias, levando-se em conta o princípio da correspondência. C.f. Descartes. Meditações. In. Col. Pensadores. São Paulo: Editora Abril. 1973. p. 107

momentos da narração baseado no princípio de causalidade²⁰⁷. Brás Cubas inverte a ordem cronológica de apresentação dos fatos, ao mesmo tempo em que oferece ao leitor a sequência de ideias que o guiou da morte ao nascimento. Porém ao inverter a ordem real dos fatos desrespeita a causalidade que há entre eles, promovendo outro tipo de relação, rompendo assim o compromisso com a exatidão do método. Ora, é exatamente a exatidão do método que garante o acesso à verdade, mas esta exatidão está comprometida com uma relação causal que de certo modo determinaria a forma da obra. Se é a expressão de uma verdade que as pessoas graves buscam encontrar na obra, não encontrarão, portanto na obra difusa e na forma livre adotadas por Brás os elementos para isso. Tampouco, o romance está livre de reflexão, de modo que as pessoas frívolas possam lê-lo de modo trivial. A obra impele à reflexão, mas uma reflexão que não objetiva o alcance da verdade e sim que recaia sobre a própria forma adotada.

Desta maneira, no prólogo Brás Cubas afirma adotar um método, mas um método diferente. Decisão que, como vimos anteriormente ele confere à sua particularidade ontológica e ao caráter original da narrativa²⁰⁸, desviando a atenção do leitor do teor de verdade contido em suas Memórias para a forma adotada. De qualquer modo, o que nos interessa aqui é mais uma vez a constatação de que, por meio da intromissão direcionada diretamente ao leitor, Machado insere na ficção uma reflexão de teor crítico acerca do compromisso da obra com a revelação da verdade e sobre as decisões formais que compõem a narrativa. Postura esta condizente com o que afirmamos no primeiro capítulo com relação à importância de sua crítica para a evolução do debate nacional, ou seja, Machado não apenas distanciou sua produção dos temas típicos do nacionalismo, como trouxe a questão da forma ao cenário literário nacional.

²⁰⁷Examinaremos essa questão detalhadamente a seguir. Se o leitor desejar pode adiantar uma breve consideração sobre o tema por meio da leitura da nota 222.

²⁰⁸ C.f. nota 110

CAPÍTULO IV. A FORMA NACIONAL

Até aqui buscamos compreender o modo como *Memórias Póstumas de Brás Cubas* nos permite identificar a posição de Machado de Assis expressa em sua produção crítica. Verificamos que a posição do narrador e o tipo de relação estabelecida entre ele e o leitor são essenciais para a concretização do projeto de emancipação da literatura nacional. Contudo entendemos que para compreender o modo como essa emancipação de fato se formalizou em sua obra se faz necessário tratar diretamente da correspondência entre a representação literária formulada por ele e a realidade social do país. A necessidade de consideração dessa correspondência se fundamenta na concepção do romance moderno enquanto um gênero intimamente relacionado com o contexto histórico e social em que se desenvolveu. Sendo assim, acreditamos ser conveniente efetuarmos uma breve consideração à respeito das particularidades desse contexto e

IV.1 DOIS PESOS, DUAS MEDIDAS

Veremos agora a maneira como Machado de Assis ao mesmo tempo em que modifica a própria concepção nacional de romance abala os modos de leitura e frustra as expectativas dos leitores de sua época firmando como horizonte a questão da representação e do nacionalismo. Neste sentido, sob o risco de soar excessivamente repetitivos, convém evidenciar as conclusões que a análise expressa neste trabalho possibilitou que formulássemos. Essas conclusões servem como fundamento para o último movimento de nossa dissertação.

Desta maneira, como evidenciamos anteriormente, entendemos que o caráter dissimulado e volúvel, bem como a condição ontológica particular, do narrador são qualidades decisivas para o estabelecimento da relação vacilante que este estabelece

com o leitor. Estas qualidades exigem a modificação de comportamento do leitor por meio do desenvolvimento de um modo de leitura ativo.

Essa postura exigida pela maneira como a representação é trabalhada na obra em questão é uma condição nova para o leitor brasileiro e Machado de Assis considera esse caráter de novidade quando dirige as palavras do narrador ao público. Neste sentido a preocupação com a recepção faz parte de sua produção literária e, no caso de *Memórias Póstumas*, permeia toda a narrativa, colocando-se muitas vezes em primeiro plano. A este respeito, acreditamos que a interpelação do leitor evidencia a atenção dispensada do autor à recepção da obra bem como a tentativa de conduzir criticamente o leitor em sua leitura. Interpretamos que ao buscar direcionar o olhar do leitor para a estrutura formal da composição, Machado possibilita que parte de sua perspectiva crítica seja internalizada e expressa no romance por meio de comentários e advertências voltadas ao receptor, sem que, contudo este direcionamento possua a autoridade inquestionável. Como afirmamos anteriormente, a estrutura formal da obra em questão problematiza a identificação evidente destes posicionamentos críticos com a figura de um autor confiável, que simplesmente passaria coordenadas de leitura ao seu público. Esse não é o caminho adotado por Machado de Assis que, apesar de interpelar diretamente o leitor sobre aquilo que lê, não possibilita que o conteúdo dessas interpelações seja interpretado como verdade inquestionável, pois nunca as emprega de maneira definitiva.

Ao invés de proferir postulados e princípios morais de modo categórico, Machado adota posições incompatíveis entre si e com isso impede a adoção de uma posição absoluta. As posições adotadas pelo narrador parecem variar de modo arbitrário, o que faz com que a cada situação sua conduta seja pautada por um valor diferente. Por sua vez o leitor, que acompanha essa variação passo a passo, tem sua leitura subordinada à instabilidade. Instabilidade esta que incide não só sobre o modo de leitura, mas também sobre a natureza da representação. Como exemplo da alternância de valores e incompatibilidade de condutas tomemos os diferentes comportamentos

adotados por Brás Cubas em um único caso: O destino do dinheiro encontrado e as considerações morais que sustentam suas escolhas.

A primeira soma monetária encontrada por Brás Cubas refere-se a uma moeda de ouro descoberta no chão enquanto se dirigia para casa ao retornar de uma reunião íntima²⁰⁹. Uma meia dobra que foi parar em seu bolso rapidamente, no primeiro impulso possessório tomado por ele. “É minha!”, repetiu o afortunado, misturando a posse do capital à posse de Virgília que vinha comemorando pelo caminho por conta de uma valsa satisfatória²¹⁰. No dia seguinte, porém passado o arroubo inicial, a reflexão sobre o direito de posse e sobre o dono do dinheiro perdido lhe causam “repelões na consciência”:

*[...]uma voz que me perguntava por que diabo seria minha uma moeda que eu não herdara nem ganhara, mas somente achara na rua. Evidentemente não era minha; era de outro, daquele que a perdera, rico ou pobre, e talvez fosse pobre, algum operário que não teria com que dar de comer à mulher e aos filhos; mas se fosse rico, o meu dever ficava o mesmo. Cumpria restituir a moeda[...]*²¹¹

Após valsar a noite toda com a esposa de outro e sair afirmando que detinha a posse de tal mulher, a ponto de se valer da mesma frase para designar a propriedade da dama e da moeda, Brás se mostra interessado em restituir o dinheiro perdido ao seu

²⁰⁹ MACHADO DE ASSIS. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. p.566

²¹⁰ Trata-se do capítulo L em que narra um encontro com Virgília. A valsa desempenha um papel decisivo para o andamento da narrativa, pois é a partir desse encontro, enquanto valsam, que o caso extraconjugal entre ambos se inicia. Aqui vale a pena apontar para uma reflexão sugerida pelo texto. Brás Cubas compara a valsa citada com o livro de Francesca. A referência é ao episódio do canto V da *Divina Comédia* de Dante Alighieri, sobre os espíritos de Francesca e Paolo. Francesca está no Círculo da luxúria, destinado aos “aos pecadores carnavais que a paixão antepuseram à razão”. Questionada sobre o motivo que a levou a ser condenada, Francesca explica que ela e Paolo liam um livro por mero passatempo, o relato de Lancelot. O livro em questão narra diversas histórias, mas a que nos interessa é a parte em que retrata o romance adúltero entre Lancelot e a rainha Guinevere, esposa do rei Artur. Enquanto liam, à medida que a tensão entre Lancelot e a rainha crescia, o casal de leitores se encarava. Por fim, imitando o casal adúltero do livro, também se beijam. Francesca no inferno sentencia que o culpado por sua luxúria é, portanto, o livro e seu autor. Se refletirmos sobre a questão mimética aí presente é inevitável que pensemos em Flaubert e em sua personagem Emma Bovary, que, inspirada pelos romances que lê, espera encontrar nos amantes uma forma de fugir ao tédio da realidade cotidiana. Assim, a comparação entre a valsa e o livro nos leva a questionar a função da valsa e do amor adúltero também no romance machadiano. Cf. Alighieri, Dante. *A divina comédia*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p. 41

²¹¹ MACHADO DE ASSIS. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. p.567

verdadeiro proprietário, pois de fato a moeda não lhe pertencia. A dubiedade de comportamentos aqui é evidente e Brás Cubas o sabe, dada a sensação diversa que se origina de cada um deles. Para dizer mais ao modo de Brás, a sensação de júbilo experimentada pela devolução da moeda contrasta com a sensação asfixiante causada pela valsa do dia anterior: “Minha consciência valsara tanto na véspera, que chegou a ficar sufocada, sem respiração; mas a restituição da meia dobra foi uma janela que se abriu para o outro lado da moral.”²¹²

Dessa maneira, Brás não só assume seu caráter ambivalente como se utiliza dessa característica para criar uma lei de compensação entre as ações moralmente condenáveis e as ações virtuosas que costuma cometer com frequência²¹³. Ao alternar os “lados da moral” Brás Cubas não se fixa em nenhuma posição específica, pelo contrário, transita entre posturas e opiniões incompatíveis. Essa movimentação faz com que a imagem do narrador, já nebulosa, formulada pelo leitor a partir de uma dada postura, seja ironicamente desfeita pela conduta seguinte, dissolvida no ar por meio da abertura de uma nova janela. Dito de outra forma, é como se os traços que definem o narrador variassem de acordo com o canto de onde o vento sopra²¹⁴.

A corrente de ar que Brás diz ser necessária para arejar a consciência é um mecanismo de compensação entre comportamentos díspares que permite a abertura de diferentes ângulos de avaliação, cada qual apontando para um lado da moral ou, se preferirmos, cada qual nos oferecendo um ponto de vista diferente sobre os

²¹² Idem.

²¹³ “Assim, eu, Brás Cubas, descobri uma lei sublime, a lei da equivalência das janelas, e estabeleci que o modo de compensar uma janela fechada é abrir outra, a fim de que a moral possa arejar continuamente a consciência.” Idem.

²¹⁴ Ironicamente, segundo o narrador, ele morreu por complicações de uma moléstia que teve início com um golpe de ar, apanhado por descuido enquanto uma ideia fixa lhe ocupava o cérebro. A ideia fixa, que impede a abertura e o fechamento de diferentes janelas e, portanto, que impossibilita a circulação de ar, ou a mudança de pontos de vista, é a causa fornecida por Brás para sua morte. Ainda que, como veremos adiante, o narrador vacile sobre a estabilidade desse argumento é interessante refletirmos sobre o modo como a fixidez de uma ideia é interpretada como uma característica mortífera por um caráter mutável como o do nosso narrador. Nesse caso, a fixidez quando se estabelece traz consigo a morte. “Senão quando, estando eu ocupado em preparar e apurar a minha invenção, recebi em cheio um golpe de ar; adoeci logo, e não me tratei. Tinha o emplasto no cérebro; trazia comigo a ideia fixa dos doudos e dos fortes”. MACHADO DE ASSIS. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. p. 518

acontecimentos. De acordo com o ponto de vista adotado Brás fundamenta a medida que orienta e justifica suas ações. Continuemos com o exemplo e vejamos como essa permuta de perspectiva é adotada repetidamente, ou ainda, como a janela se fecha em decorrência de um acontecimento bastante semelhante ao da meia dobra, narrado inclusive na sequência deste.

A segunda soma de dinheiro encontrada por Brás Cubas, que emenda a narração desse episódio ao capítulo anterior, da devolução da meia dobra, se refere a um embrulho misterioso:

Foi o caso que, alguns dias depois, indo eu a Botafogo, tropecei num embrulho, que estava na praia. Não digo bem; houve menos tropeção que pontapé. Vendo um embrulho, não grande, mas limpo e corretamente feito, atado com um barbante rijo, uma coisa que parecia alguma coisa, lembrou-me bater-lhe com o pé, assim por experiência, e bati, e o embrulho resistiu. 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.²¹⁵

A primeira coisa a se notar é que o impulso que moveu as duas ações foi o mesmo, tanto para meia dobra quanto para o embrulho; apossar-se do objeto encontrado. No segundo caso, porém, Brás Cubas se preocupou em assegurar-se de que ninguém testemunhava seu ato, visto que o embrulho era feito com tanto zelo que podia significar uma “pulha de rapazes”.²¹⁶ Ao acreditar estar livre da vista alheia, Brás tomou o embrulho nos braços e o levou para casa, para que pudesse desembalar e descobrir seu conteúdo em segurança, sem correr o risco de ser alvo de zombaria:

E hesitei um instante, creio que por vergonha; assaltou-me outra vez o receio da pulha. E certo que não havia ali nenhuma testemunha externa; mas eu tinha

²¹⁵ Ibidem. p.567

²¹⁶ No romance Machado assinala a importância da opinião da sociedade não apenas através da preocupação de Brás Cubas em não ser motivo de chacota, como por meio das ações dos outros personagens. Um exemplo disso é o comportamento de Lobo Neves que prefere fingir ignorar o caso extraconjugal de sua esposa a ser obrigado, movido pela opinião da sociedade, a separar-se dela caso assumisse que sabia de seu envolvimento com Brás. Além disso, o próprio Brás Cubas conjectura sobre o peso da opinião em diferentes momentos da obra.

*dentro de mim mesmo um garoto, que havia de 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. Era tarde; a curiosidade estava aguçada, como deve estar a do leitor; desfiz o embrulho, e vi... achei... contei... recontrei nada menos de cinco contos de réis. Nada menos. Talvez uns dez mil réis mais. Cinco contos em boas notas e dobras, tudo asseadinho e arranjadinho, um achado raro.*²¹⁷

Antes de seguirmos convém apontar que a sequência estabelecida para a narração aqui não é necessariamente cronológica²¹⁸ e se submete aos interesses do narrador, tal qual ele mesmo afirmou no primeiro capítulo do romance. Não há, portanto, nenhuma relação *causal* entre os fatos narrados no capítulo LI e LII. Há entre eles um elo de ligação que não se fundamenta na relação de causa-consequência, mas em uma ideia que Brás Cubas pretende expressar, comum aos dois trechos destacados. Esse tipo de ligação, que não se fundamenta no enredo, por si só já exige uma reflexão do leitor sobre o todo. Como não há a narração de uma sequência causal é necessário que o leitor se esforce para descobrir a ideia que conecta os diferentes momentos do romance. Ideia esta que não é explicitada pelo autor.

Desse modo, verificamos anteriormente que a ideia expressa no capítulo LI se refere à abertura de diferentes janelas, ou se preferirmos, à adoção de diferentes medidas para suas ações. Essas medidas dizem respeito à avaliação de seus atos e a maneira como essa avaliação determina sua conduta. Verificamos que a consciência de Brás sentiu-se sufocada pelo comportamento com relação à Virgília no baile. Falta de ar asfixiante que Brás Cubas compensou pela conduta honrosa de buscar restituir a moeda de ouro, encontrada no caminho de volta para casa, ao seu devido dono. Uma

²¹⁷ MACHADO DE ASSIS. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. p. 568

²¹⁸ Brás alega diferentes motivos para não se valer do modo usual para contar sua história, sendo o mais conhecido deles o referente à originalidade, para que o escrito ficasse “mais galante e mais novo”. (MACHADO DE ASSIS. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. p. 513) Mas para além da originalidade, a adoção da forma escolhida tem como consequência a necessidade de mudança na maneira como a obra é recebida. O modo de ler comum ao romance usual baseava-se no acompanhamento das relações de causa e consequência envolvidas nos eventos narrados. Ao afastar a narrativa desse modo de organização, baseado no enredo, Machado de Assis passa a exigir a reflexão do leitor sobre a ideia que substitui a relação de causa e consequência que antes conferia coesão ao romance.

maneira de se colocar quite com a vida, “sem mingua ou sobra”, como afirma o narrador em sua negativa final²¹⁹.

No capítulo LII, Brás novamente se encontra diante do que não lhe pertence. Como vimos na citação acima, não se trata mais de uma única moeda, mas de um valor elevado de dinheiro. Em ambos os casos, percebemos que Brás Cubas hesita em tomar posse do valor. A hesitação ocorre, porém em momentos diferentes. No caso da moeda, é a avaliação negativa sobre o seu próprio ato que dá origem à decisão de buscar restituir o valor ao seu legítimo dono. Nesse sentido, Brás hesita em tomar posse do objeto encontrado movido por um sentimento que podemos identificar com a ideia de culpa²²⁰. Esse sentimento deriva do reconhecimento de Brás Cubas de que seu ato não estaria de acordo com as normas sociais e isso o leva a agir moralmente. Nesse caso, é possível que o leitor construa uma imagem de Brás como um sujeito cujo comportamento é condizente com os valores morais tidos como ideais pelo senso comum, porém é necessário lembrar que a culpa não resulta apenas da meia-dobra, mas

²¹⁹ MACHADO DE ASSIS. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. p. 639

²²⁰ O conceito de culpa é amplo e apresenta diferentes definições nas teorias da psicanálise. Tratar das diferentes acepções desse termo é uma tarefa que não podemos assumir aqui devido ao curto espaço que dispomos e por considerarmos que o tema nos afastaria da nossa questão principal nesse tópico, a saber, a tentativa de identificar a medida que regula as ações de Brás Cubas. Não se trata, portanto de buscar psicologizar as ações do personagem, mas de compreender que a noção de culpa, nesse caso, desempenha um papel regulador da moral. Neste sentido a culpa se relaciona com a avaliação que o indivíduo faz de seus atos e o sentimento que resulta da constatação de não estar agindo de acordo com os valores sociais introjetados. Tomando por base o que afirma Freud, a constituição desses valores sociais se relaciona intimamente aos valores religiosos cristãos, pois a religião se vale da culpa para instituir o comportamento moralmente desejado para a manutenção da ordem social. Aspecto interessante, pois o sentimento de culpa no capítulo LI provém de duas situações emblemáticas: da cobiça da mulher do próximo e da posse do que não lhe pertence. Essa circunstância em si aproxima a postura assumida por Brás Cubas dos valores morais característicos do senso comum, postura que como veremos a seguir será abandonada posteriormente. De qualquer modo, diante dessas duas situações que representam contravenções morais bastante simbólicas para a sociedade brasileira do séc. XIX, Brás é levado a corrigir um dos comportamentos inadequados reconhecidos pela auto avaliação, por meio da penitência de abrir mão do dinheiro encontrado. Nesse sentido, a culpa, conforme afirma Freud, pode ser entendida como reguladora da ação moral: “A sociedade estava agora baseada na cumplicidade do crime comum; a religião baseava-se no sentimento de culpa e no remorso a ele ligado; enquanto que a moralidade fundamentava-se parte nas exigências dessa sociedade, parte da penitência exigida pelo sentimento de culpa”. FREUD, S. (1913). Totem e Tabu. In: FREUD, S. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud.v. 13. Rio de Janeiro: Imago, 1990, p. 97

também ou, melhor dizendo, mas principalmente dos passos de dança adúlteros da festa anterior.

A ação moral aqui não atua, portanto, como meio de compensar a contrapartida de si própria, mas de compensar uma outra ação, referente a outro comportamento inadequado. Não se trata, assim, de se esforçar para assumir um comportamento virtuoso, mas de manter o “zero a zero” entre a conta das ações morais e imorais, anulando, cinicamente, o sentimento de culpa suscitado pelos desvios de conduta cometidos. Ou seja, para cada ação inadequada assumida, uma ação virtuosa praticada. De qualquer modo, o importante aqui são duas coisas: o reconhecimento por parte de Brás Cubas da imoralidade de sua postura que motiva ação que busca a reparação. E em segundo lugar, a adoção deliberada de comportamentos moralmente opostos como meio de compensar um sentimento de culpa. Tomemos agora o segundo achado: O embrulho misterioso na praia de Botafogo.

Antes de assenhorear-se do embrulho Brás preocupou-se em verificar se ninguém o vigiava. Acreditando estar a salvo, decide tomar posse do objeto e se dirige ao gabinete de sua casa. Lá, mais uma vez Brás Cubas hesita, “por vergonha”, como ele mesmo afirma. Nesse momento, o leitor de boa-fé pode imaginar que como Brás Cubas demonstrou no episódio da meia dobra ser consciente da imoralidade de se apossar do que não lhe pertence, demonstra agora vergonha pelo ato que acaba de cometer ao apossar-se do embrulho. Porém essa impressão se desfaz na mesma frase quando, ao continuar o episódio, o narrador torna evidente que o motivo que causa a hesitação não é o mesmo que motivou o desfecho do evento passado. Trata-se aqui de um sentimento que pode ser relacionado ao da culpa, mas que se difere dele por alguns motivos e, principalmente, pelo elemento que o fundamenta.

Entendemos que o sentimento de vergonha admitido por Brás Cubas como causa de sua hesitação não tem a mesma natureza do repelão de consciência que o fez devolver a moeda. A vergonha difere do sentimento de culpa porque enquanto a culpa é uma reação a uma ação inadequada, a vergonha, por sua vez, pode ser considerada

como uma reação a um modelo existencial²²¹. Para dizer de outro modo, enquanto a culpa provém da comparação entre uma ação e o reconhecimento da consequência nociva que acarreta, bem como da negatividade moral que envolve; a vergonha parte da comparação entre uma imagem de si e aquela fornecida pela realidade. Apesar de a vergonha poder se relacionar com um sentimento de baixeza atrelado à moral, no caso específico de Brás Cubas não há relação entre uma coisa e outra, pois prestemos atenção no que causa o medo de ter a representação de si contrariada.

A vergonha, para Brás, não está em se apossar do que não é dele, apesar de sabermos por seu comportamento anterior que ele tem consciência que essa postura é imoral, a vergonha para ele se relaciona à vaidade, na possibilidade de ter sua imagem rebaixada por ter sido enganado. Em primeiro lugar a vergonha movida pela vaidade e expressa pelo medo do rebaixamento de sua imagem se dá na praia de Botafogo, pelo ridículo de ser alvo de uma brincadeira de criança e, em segundo lugar, no gabinete, ao temer ter cometido uma ação que contraria a imagem idealizada que tem de si mesmo²²². A imagem idealizada de si seria desfeita, portanto não por ter se apossado imoralmente do que não é seu, mas por ter sido ludibriado.

Deste modo, no caso da meia dobra, estamos diante de um narrador que confessa se comportar de modo dúbio deliberadamente. Essa confissão se baseia na possibilidade de compensar atos imorais por meio de uma contrapartida moral, ou seja, a confissão parte essencialmente da necessidade do reconhecimento da imoralidade de um ato, que futuramente será anulado por uma ação moral. Consequentemente, para que a lei da equivalência de janelas, criada por Brás Cubas, funcione é necessário que ele se proponha a realizar o exame sincero de seu comportamento por meio da auto-reflexão fundamentada em valores pessoais e sociais.

²²¹ ARAÚJO, Ulisses F. *O sentimento de vergonha como regulador da moral*. each.uspnet.usp.br. Disponível em: <http://www.uspleste.usp.br/uliarau/textos/artvertentes.pdf>

²²² Sua vergonha tem origem em duas coisas: no medo da autoridade (representada pelos olhos dos outros na praia) e no medo de si mesmo (que podemos conceber como medo do superego, representado ironicamente por uma figura infantil).

Vamos supor que o leitor tenha admitido o funcionamento cínico de tal lei enunciada por Brás Cubas e que aceite a nulidade do caráter do narrador como resultado da “ética da janela”. Para que essa ética se realize na prática é necessário que Brás Cubas mantenha ao menos a mesma postura com relação à avaliação de seus atos. Mas, como podemos observar, dois atos extremamente parecidos podem suscitar emoções diferentes. O que leva o leitor a questionar se Brás teria mesmo se sentido culpado pela meia dobra ou se foi apenas um modo de amenizar a culpa pela posse de Virgília, esposa de Lobo Neves cobiçada durante a valsa. Afinal, como vimos, a posse de Virgília se confunde com a posse da moeda no momento em que a encontrou no chão. Teria sido também a culpa suscitada pela dança transferida para o objeto?

Sem se esquecer, é claro, que todo esse mecanismo de equilíbrio de ações morais e imorais só pode ser instaurado se o indivíduo for sincero em sua reflexão. O que isso quer dizer? Ora, quando Brás Cubas questiona a si mesmo sobre sua conduta moral é preciso que não o faça movido por má-fé com relação aos argumentos utilizados. A questão que se coloca, portanto é: será que o leitor pode confiar na sinceridade de Brás Cubas quando este avalia seus próprios atos? A isso o próprio discurso do narrador é capaz de responder.

Comparemos as reflexões de Brás Cubas nos dois episódios. Iniciemos com o episódio da meia dobra e as considerações que o levaram a restituir a moeda:

Nessa noite não pensei mais na moeda; mas no dia seguinte, recordando o caso, senti uns repelões da consciência, e uma voz que me perguntava por que diabo seria minha uma moeda que eu não herdara nem ganhara, mas somente achara na rua. Evidentemente não era minha; era de outro, daquele que a perdera, rico ou pobre, e talvez fosse pobre, algum operário que não teria com que dar de comer à mulher e aos filhos; mas se fosse rico, o meu dever ficava o mesmo. Cumpria restituir a moeda e o melhor meio, o único meio, era fazê-lo por intermédio de um anúncio ou da polícia. Enviei uma carta ao chefe de polícia,

*remetendo-lhe o achado, e rogando-lhe que, pelos meios a seu alcance, fizesse devolvê-lo às mãos do verdadeiro dono.*²²³

As considerações de Brás Cubas sobre o caso da moeda evidenciam que ele é moralmente capaz de reconhecer que seu ato transgride as normas idealizadas pela sociedade. Inicialmente o narrador admite somente dois meios de se tornar dono de uma soma de dinheiro: a herança ou o recebimento. O narrador não deixa claro qual seria o sentido desse recebimento, implícito no verbo ganhar que utiliza para descrever uma forma lícita de posse, mas tudo nos leva a crer que não seja como recompensa ao trabalho. Aliás, o trabalho como origem do dinheiro é considerado somente a seguir, quando conjectura sobre as possibilidades que caracterizam o verdadeiro proprietário. Neste caso o trabalho é relacionado ao operário, retratado como pai de família necessitado que vivendo na miséria precisa da moeda para dar de comer à mulher e aos filhos²²⁴. De qualquer maneira, mesmo se o proprietário fosse um homem rico, Brás Cubas ressalta que a devolução seria necessária, ou para ser fiel às palavras do defunto, cumpria restituir a moeda e assim acatar seu dever. Deste modo, Brás declara estar convencido de que o simples fato de ter encontrado a moeda na rua não é suficiente para justificar moralmente sua posse. Sua obrigação é buscar seu devido dono.

Vejamos agora suas considerações sobre os cinco contos de réis:

Gostava de falar de todas as coisas, menos de dinheiro, e principalmente de dinheiro achado; todavia não era crime achar dinheiro, era uma felicidade, um bom acaso, era talvez um lance da Providência. Não podia ser outra coisa. Não

²²³ MACHADO DE ASSIS. Memórias Póstumas de Brás Cubas. p. 566

²²⁴ A caracterização do trabalhador como indivíduo carente condiz com a posição social que cabia a esse segmento da sociedade, visto que sendo fruto do trabalho o dinheiro só poderia pertencer a um homem livre que precisasse trabalhar para sobreviver. Esse tipo de necessidade colocava o trabalhador em uma posição precária enquanto elemento integrante do esquema de organização social característico do séc.XIX no Brasil. Conforme afirma Sylvia de Carvalho Franco, “Numa sociedade em que há concentração dos meios de produção, onde vagarosa, mas progressivamente, aumentam os mercados, paralelamente forma-se um conjunto de homens livres e expropriados que não conheceram os rigores do trabalho forçado e não se proletariaram. Formou-se antes uma “ralé” que cresceu e vagou ao longo de quatro séculos: homens a rigor dispensáveis, desvinculados dos processos essenciais à sociedade. A agricultura mercantil baseada na escravidão simultaneamente abria espaço para sua existência e os deixava sem razão de ser”. FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP. 1997 p.14

*se perdem cinco contos, como se perde um lenço de tabaco. Cinco contos levam-se com trinta mil sentidos, apalpam-se a miúdo, não se lhes tiram os olhos de cima, nem as mãos, nem o pensamento, e para se perderem assim totalmente, numa praia, é necessário que... Crime é que não podia ser o achado; nem crime, nem desonra, nem nada que embaciasse o carácter de um homem.*²²⁵

Não é preciso uma análise pormenorizada para verificar que Brás Cubas se contradiz completamente. A certeza do dever, reconhecido no caso da moeda, é simplesmente esquecida, como se nunca tivesse sido enunciada por ele. A ação moralmente correta a ser assumida com relação ao dinheiro encontrado passa a ser examinada tomando como parâmetros medidas completamente diversas daquelas utilizadas anteriormente. Brás não se preocupa, por exemplo em conjecturar sobre a necessidade que o verdadeiro proprietário pudesse ter com relação ao dinheiro. Pelo contrário, ele ensaia colocar a culpa pela perda do embrulho no indivíduo descuidado que não zelou por seu patrimônio como deveria. Brás não conjectura sobre o modo como o dinheiro estava cuidadosamente embalado, se isso poderia ou não significar a importância do montante para quem o perdeu. Quando começa a refletir sobre as possibilidades que levariam alguém a perder uma quantia vultosa na praia interrompe o pensamento. Talvez porque não desejasse assumir as consequências morais da conclusão antevista?

O dever, que antes se impunha, agora não se coloca mais como necessidade, pois encontrar dinheiro passou a ser visto como um golpe de sorte que em nada se relaciona à moral do indivíduo que o encontrou. Este, por sua vez, não deve se sentir culpado por se apossar do que lhe foi concedido pela sorte, ao contrário, deve sentir-se contemplado pela Fortuna²²⁶, por ter sido agraciado pelos benefícios da providência²²⁷.

²²⁵ MACHADO DE ASSIS. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. p.568

²²⁶ A Fortuna é uma deusa da religião romana respeitada na antiguidade clássica. “Identificava-se com efeito à Tiqué grega. Era representada com o corno da abundância, com um lema (porque é ela quem “pilota” a vida dos homens), umas vezes sentada, outras de pé, quase sempre cega”. GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 1997 p.178

²²⁷ O sentido de providência se relaciona à concepção antiga de que o destino estaria determinado por uma ordem superior comandada por um pensamento transcendente divino. Assim, tudo o que acontece

Brás Cubas transita, assim, entre dois mundos que se baseiam em modos de organização distintos para justificar o mesmo comportamento. Por um lado coloca-se como responsável por sua ação, que é vista como um ato voluntário resultante de uma escolha moral. Essa moral se orienta por princípios que justificam o direito à propriedade e ao mesmo tempo condiz com os valores propagados pelo senso comum. Por outro lado, no caso do embrulho, apela para o modo mítico de organização dos antigos e exime-se de qualquer responsabilidade pelo ocorrido. Estamos, portanto, diante de dois pesos e duas medidas. Enquanto a quantia encontrada é modesta, Brás Cubas reconhece seu poder de escolha e a responsabilidade moral assumida; Porém quando a quantia é significativa, ainda que Brás tente se desfazer disso²²⁸, sua conduta deixa de ser considerada como uma escolha moral e passa a ser fruto do acaso. Deste modo, o argumento de Brás Cubas faz com que ele abandone a esfera da posição moderna de agente político responsável por suas escolhas, para retornar à posição de “menoridade”, em que os acontecimentos se sucedem não de acordo com a vontade do indivíduo, mas de acordo com uma lei superior transcendente.

Por fim, vejamos o motivo final, que problematiza ainda mais a definição de um padrão comportamental para Brás Cubas:

*Era um achado, um acerto feliz, como a sorte grande, como as apostas de cavalo, como os ganhos de um jogo honesto e até direi que a minha felicidade era merecida, porque eu não me sentia mau, nem indigno dos benefícios da Providência*²²⁹.

Durante esse trecho da argumentação Brás nos revela enfim o sentido conferido ao verbo ganhar, utilizado anteriormente para deslegitimar a posse da meia dobra. O que imaginávamos poder se tratar de uma alusão ao trabalho como fonte do

estaria de acordo com esta ordem e não estaria relacionado à vontade do indivíduo. CHAUÍ, Marilena. Introdução à história da Filosofia. V.II. São Paulo: Companhia das Letras. 2009

²²⁸ “Sobre o jantar, fui outra vez ao gabinete, examinei o dinheiro, e ri-me dos meus cuidados maternos a respeito de cinco contos, — eu, que era abastado”. MACHADO DE ASSIS. Memórias Póstumas de Brás Cubas.p.568

²²⁹ Ibidem.

dinheiro se volta para outra direção, associando-se às apostas de cavalo e ganhos de jogo²³⁰. Essa indicação para o sentido da atividade responsável por fazer o indivíduo ganhar dinheiro evidencia a posição de classe ocupada pelo narrador, pois a possibilidade de ganho como fruto do trabalho não é nem mesmo imaginada, no caso de Brás Cubas, ela simplesmente não se aplica à situação.

Como afirmamos, ao comparar os dois episódios em questão, percebemos que seu comportamento é definido a partir de sentimentos que se originam por meio da reflexão sobre si mesmo e sobre seus atos. No primeiro caso nos deparamos com uma sensação de asfixia que vinculamos a certo sentimento de culpa. Um sentimento que o impele a agir moralmente, ainda que por um viés questionável. No segundo caso, em contrapartida, nos deparamos com a declaração de “consciência tranquila” visto que nenhuma sensação incômoda tem origem com o ato praticado. Mais que isso, Brás não se sente *mau* ou indigno dos benefícios da Fortuna.

Essa última afirmação proferida por Brás Cubas, é reveladora, pois ela confirma que seu comportamento está relacionado ao modo como se sente e que este se determina pela autoavaliação. O sentimento de mal-estar relacionado à falta de ar que a autoavaliação acarretou no primeiro episódio, contrasta com a afirmação, feita no segundo caso, em que declara não sentir-se *mau*. O emprego do adjetivo *mau* referindo-se não mais a uma sensação, mas a qualidade de seu caráter transfere a avaliação da ação para seu modo de ser. Como, de acordo com sua argumentação, esse modo de ser está vinculado com o achado e este não depende de sua ação, mas sim dos desígnios da Fortuna, não há porque sentir-se mau. O verdadeiro jogo aqui se dá, portanto entre as manobras argumentativas elaboradas por Brás Cubas para tentar justificar comportamentos contraditórios adotados por ele. Um jogo que salta às vistas do leitor

²³⁰ As corridas de cavalo podem ser entendidas como outro signo de distinção de classe. Inicialmente concebidas para colocar o Brasil em consonância com o mundo civilizado europeu, surgiram por meio da imitação da França e Inglaterra. O desenvolvimento dos clubes de corrida, no Rio de Janeiro durante o séc. XIX, atuou como instrumento para que a burguesia afirmasse seu status social diferenciado. Neste caso, portanto, vincular o ganho do dinheiro às corridas carrega um forte sentido de representação de classe. c.f. MELO, Victor Andrade de, MANGAN, J.A. *A web of the wealth : modern sport in the nineteenth century culture of Rio de Janeiro*. International Journal of Sport History, v.14, n.1, p. 168-173, 1997.

durante todo seu processo de formulação, mas que se torna estrondoso quando Brás Cubas, após apoderar-se dos cinco contos de réis, é confrontado com o reconhecimento social da postura digna adotada em relação à devolução da meia dobra.

Para não pensar mais naquilo fui de noite à casa do Lobo Neves, que instara muito comigo não deixasse de freqüentar as recepções da mulher. Lá encontrei o chefe de polícia; fui-lhe apresentado; ele lembrou-se logo da carta e da meia dobra que eu lhe remetera alguns dias antes. Aventou o caso; Virgília pareceu saborear o meu procedimento, e cada um dos presentes acertou de contar uma anedota análoga, que eu ouvi com impaciências de mulher histérica.²³¹

Quando a consciência se vê sufocada e a asfixia constrange a agir moralmente, Brás Cubas recupera o fôlego ao enviar uma carta ao chefe de polícia contendo a moeda encontrada. Ato este que sabemos não ser gratuito. Mas para além da ética da janela que justifica a ação, o envio tem ainda outra consequência: torna pública sua postura irrepreensível. Ora, é óbvio que, ao tornar-se pública, a ação louvável desempenhada por Brás Cubas provoca impressões em todos que souberam do feito virtuoso. Não é de se estranhar, portanto que o assunto venha à tona quando a outra parte diretamente envolvida no esforço pela devolução do dinheiro tem oportunidade de encontrar com o benfeitor. A imagem de Brás fornecida pela exposição do caso, por parte do chefe de polícia, é impecável. Sua plateia concebe assim um retrato moralmente ideal do defunto ilustre, considerando-o como um modelo honrado de cidadão. Um modelo que deveria envaidecê-lo se não tornasse ainda mais evidente o despudor do embrulho que esconde da vista alheia e que tenta justificar a si próprio.

A estrutura formal adotada por Machado de Assis permite que o leitor tenha acesso a informações inacessíveis para a plateia do chefe de polícia, que respeitosa e descreve Brás Cubas a partir da ilusão que lhe foi oferecida. Ao leitor é dado, portanto, a oportunidade de contrapor percepções distintas sobre o caso; aquela que é produzida pela visão “interna” dos acontecimentos expressa por Brás Cubas narrador e a outra, proporcionada pela vista parcial, forjada pelo mesmo quando era

²³¹ MACHADO DE ASSIS. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. p.568

vivo. Deste modo o leitor consegue verificar a dicotomia existente entre duas instâncias que comprometem o grau de confiabilidade da figura de Brás Cubas e ao mesmo tempo trazem em si uma marca que pode ser compreendida como uma característica nacional: a disparidade entre ser e parecer.

IV.2 O REFERENTE NACIONAL

“Parecer”: como é estranha a gramática deste verbo! Ele significa tanto videtur (tem a aparência de, aparece-me como, podendo, assim, ser enganador) como lucet (brilha, manifesta-se na sua evidência); de um lado uma latência que fica escondida na sua própria maneira de se dar a ver, do outro uma visibilidade sem sombra, pura e absoluta.”²³²

A ambivalência do verbo parecer enunciada na citação acima condiz com a situação para a qual Machado de Assis conduz o leitor. Os dois sentidos surgem imbricados na prosa machadiana na medida em que a aparência tem uma dupla significação, ela é ao mesmo tempo uma ilusão, fruto da produção de um indivíduo cindido e, por outro lado, a revelação de um modo de ser que distingue o caráter nacional. Isso porque em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, somos levados a encarar a aparência em dois níveis distintos: o primeiro deles diz respeito à modificação existencial pela qual passou o homem durante a segunda metade do séc.XIX. e o segundo é referente ao argumento trazido por Schwarz que veremos a seguir.

Para recuperar a orientação de nossa leitura retomemos o episódio do dinheiro analisado por nós. Interrompemos nossa análise no momento em que o chefe de polícia descrevia a ação praticada por Brás Cubas. Nesse caso, o leitor tem acesso a informações que lhe permitem verificar a formação de uma dupla representação de Brás Cubas, a imagem formada pelo chefe de polícia por meio da alusão à ocorrência da devolução da moeda, acessível a quem conhece apenas parte dos fatos e desconhece os motivos da ação; e a imagem que o leitor constrói a partir da contraposição entre a

²³² AGAMBEM, Giorgio. *A ideia da prosa*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. p. 121

narração do próprio Brás Cubas sobre suas preocupações particulares e os elementos do relato citado.

Desta maneira o leitor tem conhecimento que Brás não é (ao menos não plenamente) o que aparenta para a sociedade em que vive. A consciência dessa disparidade revela um indivíduo fracionado que conserva em si dois tipos de representação da realidade: o modo de representação interno que opera segundo o conflito de interesses do próprio indivíduo e o manifesto, que expressa exteriormente e compõe sua imagem social.

O próprio Brás Cubas também tem consciência desta bipartição, afinal responde aos elogios e alusões feitos ao episódio da moeda com a impaciência característica de uma mulher histérica; impaciência que pode ser entendida como um desejo de recalque²³³, visto que cada um dos presentes faz questão de recuperar, por meio de uma anedota exemplar, a conformidade entre a ação oposta anteriormente praticada e a moral vigente. Neste sentido Brás Cubas se incomoda ao ter que encarar uma imagem de si que, por meio da comparação entre o que é exteriorizado e o que é mantido em segredo, denuncia a real natureza do fato que pratica quando decide se aposar do conteúdo do embrulho. Natureza esta que ele mesmo quer disfarçar, pois contraria a imagem ideal que tem de si.

Assim sendo, neste momento o narrador busca recalcar aquilo que o relato dos convivas revela: a não coincidência entre os valores morais ideais e os interesses pessoais que regem sua ação. Neste caso o que rege o comportamento de Brás é o interesse movido pelo capital, um tipo de interesse que contraria os valores que anteriormente identificamos com uma moral de forte influência cristã que prega a devolução do que não pertence ao indivíduo (mesmo que Brás Cubas questione o direito à posse baseado em argumentos liberais, a censura ao comportamento continua

²³³ Neste caso podemos refletir sobre o modo como o homem moderno busca negar a ambivalência que o caracteriza, constatada principalmente no período pós 1848. Conforme afirma Marcelo Pen Parreira: “[...] A imagem do duplo, da duplicidade externa ou interna, não é inédita, embora tenha passado a ser usada com frequência para explicar a dicotomia constitucional do homem e da sociedade pós-1848 [...]”

possuindo um vínculo forte com a moralidade religiosa, tendo em vista as particularidades de nossa colonização). Este conflito, apesar de particular, pode ser considerado como uma crise do homem com relação à sua própria constituição existencial, crise esta fruto da substituição de uma moral universal, calcada em valores transcendentais, por uma moral burguesa, fundamentada no interesse regido pelo capital. Diante da imposição configurada pela situação, Brás transparece seus conflitos de consciência por meio da “impaciência de mulher histérica”. Como o próprio narrador afirma, estes conflitos precisam de tempo para serem resolvidos, afinal Brás demorou três semanas para justificar sua posse com a afirmação de ter intenção de que um dia talvez o dinheiro servisse como uma ação de caridade feita por ele a algum necessitado. Um dia, mas não exatamente naquele dia, pois assim que tranquiliza sua consciência, efetua um depósito em sua própria conta. Ouvindo no banco, contrariado, elogios sobre o caso da meia dobra...

Estes cinco contos, dizia eu comigo, três semanas depois, hei de empregá-los em alguma ação boa, talvez um dote a alguma menina pobre, ou outra coisa assim... hei de ver... Nesse mesmo dia levei-os ao Banco do Brasil. Lá me receberam com muitas e delicadas alusões ao caso da meia dobra, cuja notícia andava já espalhada entre as pessoas do meu conhecimento; respondi enfadado que a coisa não valia a pena de tamanho estrondo; louvaram-me então a modéstia, — e porque eu me encolerizasse, replicaram-me que era simplesmente grande.²³⁴

Contudo, se a imagem fornecida à sociedade, por Brás Cubas enquanto vivo, não condiz com a imagem que o leitor possui a partir da narração realizada por Brás defunto, esta, em contrapartida, não deixa de ser difusa. Afinal, como pudemos verificar, Brás Cubas transita entre valores discrepantes, ações deliberadamente opostas e padrões de avaliação aleatórios e desiguais. Desta maneira, como afirmamos anteriormente, ao invés de proferir postulados e princípios morais de modo categórico, o narrador adota posições incompatíveis entre si e, desse modo, impede a adoção de uma posição absoluta.

²³⁴ MACHADO DE ASSIS. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. p.568

Assim sendo, nos capítulos de *Memórias Póstumas* analisados por nós neste momento, o leitor acompanha de modo contínuo a contraposição de atitudes e avaliações expressas pelo narrador. A adoção de posturas contraditórias a partir exatamente do mesmo incidente, à saber, a posse do dinheiro que encontrou é o que fomenta a discussão, porém este comportamento se repete durante todo o romance. Conforme afirma Roberto Schwarz:

*Enfim, buscando generalizar, digamos que o narrador não permanece igual a si mesmo por mais de um curto parágrafo, ou melhor, muda de assunto, opinião ou estilo quase que a cada frase. Com ritmo variável, a mobilidade vai da primeira à última linha do romance. Em lugar de acompanhá-la passo a passo, o que no limite levaria a uma paráfrase completa, tratemos de entender-lhe a lógica.*²³⁵

Nesta citação Roberto Schwarz dá um passo importante ao mudar o foco de leitura. Vejamos; a inconstância de caráter, identificada na figura do narrador, é expressa pelo modo como Brás Cubas modifica a todo o momento a perspectiva adotada para avaliar sua conduta. Desta forma, seria preciso procurar algo para além dos fatos e posições narrados individualmente, que fosse capaz de nos guiar universalmente pela obra em questão. O problema que se coloca aqui é que o romance, enquanto uma epopeia do mundo burguês almeja encontrar um elemento universal capaz de abarcar a totalidade da realidade a ser representada pela obra, porém o caráter moderno, portanto cindido, desta realidade problematiza a definição exata deste elemento²³⁶.

A busca por um padrão universal que permita identificar a presença de normas essenciais para construção de um sentido determinado mostra-se, assim, necessária, porém complexa. A mutabilidade característica de Brás demonstra que a interpretação do narrador acerca de seu próprio comportamento e valores *não está atrelada de modo*

²³⁵ SCHWARZ, Roberto. Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2012.p. 21

²³⁶ Conforme afirma Lukács: “Epopeia e romance, ambas as objetivações da grande épica, não diferem pelas intenções configuradoras, mas pelos dados histórico-filosóficos com que se deparam para a configuração. O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas ainda assim tem por intenção a totalidade.” LUKÁCS, Georg. A teoria do romance: Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Editora Duas cidades/ Ed. 34, 2009.p. 55

necessário ao acontecimento exterior que os motiva. Entre o indivíduo e o mundo há um abismo. Tudo é relativizado e depende da interpretação de Brás que pode considerar os fatos ou para dizer em outras palavras, pode conferir o sentido aos fatos, da maneira que lhe aprouver. Assim, diante de avaliações e posturas que se contradizem não é possível adotar nenhum dos termos enunciados de maneira definitiva. Nesse caso, o que se busca apreender, portanto, não é mais o conteúdo de um termo em absoluto, visto que eles se contrapõem um após o outro, mas sim a presença de uma ideia que perpassa toda a trama e que é capaz de uni-los em um todo coerente. Essa exigência é nova com relação ao romance que se escrevia no Brasil até a chegada da produção do próprio Machado de Assis e consequentemente exige uma nova postura por parte do leitor. Conforme afirma Velentim Faccioli: “A narrativa exige a formação de um novo leitor, que se formará com sua leitura apropriada e consequente [...]”²³⁷.

Como vimos, nosso autor posiciona o leitor diante de dissonâncias e antinomias que emergem do texto e o impelem necessariamente à reflexão, pois somente através da reflexão sobre o todo o leitor pode almejar superar a fragmentação proposta pelas relações antitéticas. É isso que propõe também Roberto Schwarz quando desvia sua atenção do acompanhamento das relações contraditórias que compõem o texto para a busca da lógica que o rege. Neste caso, o jogo proposto aqui por Machado de Assis envolve narrador e leitor e não permite, portanto, que este se porte de modo passivo durante a leitura. Por meio da multiplicidade de visões oferecidas pelo texto, ao tentar acompanhar o percurso sinuoso adotado pelo narrador, o leitor é impelido a buscar um princípio que o guie e que permita completar a leitura de maneira coerente.

Deste modo, a própria posição delegada ao leitor, o caráter não confiável do narrador e a estrutura formal da obra induzem à reflexão, seja como uma tentativa de superar o fracionamento produzido pelas posições e elementos contraditórios identificados em Brás, seja pelo questionamento dos valores envolvidos na auto-avaliação do narrador ou pelo direcionamento direto que o mesmo propõe durante o

²³⁷ FACIOLI, *Velentim*. Um defunto Estrambótico, p.105

romance. Ou seja, Brás Cubas problematiza por meio dos comentários e intromissões inseridos no texto, sua própria conduta e as escolhas formais que estruturam a narrativa. Esses elementos evidenciam contradições e questionam a postura assumida por Brás Cubas que ao colocar em xeque suas próprias posições acaba, por tabela, colocando em xeque também a posição do leitor, obrigado a percorrer, ao lado do narrador, a trilha tortuosa proposta pela obra²³⁸.

Durante esse percurso o leitor é impulsionado a identificar o modo como Brás compreende a realidade e os elementos contraditórios que utiliza para justificar as posições adotadas diante dos fatos. A partir dessa constatação, ele passa a buscar uma maneira de ultrapassar a fragmentação ocasionada pelas incompatibilidades detectadas, de modo a conseguir identificar um princípio formal que atue como um elo de ligação necessário à leitura do romance.

Como não há relação necessária de causa e consequência entre os eventos narrados, as posições adotadas por Brás Cubas parecem ser arbitrárias e contraditórias entre si. Por meio dessa relação conturbada entre as diferentes posturas assumidas pelo narrador, Machado de Assis desvia a atenção dos acontecimentos em si, direcionando o leitor à busca por uma ideia adequada capaz de abarcar o tipo de relação estabelecida entre os termos. O que queremos dizer, portanto, é que Machado coloca em primeiro plano a própria estrutura formal do romance e, dessa maneira, desloca a atenção do leitor do acompanhamento e das avaliações dos eventos para a descoberta de uma ideia subjacente intimamente relacionada ao procedimento adotado, abrindo espaço assim para a reflexão. Não se trata, portanto, simplesmente de uma reflexão proveniente da

²³⁸ Deste modo o escritor deixa a cargo do leitor a avaliação sobre o comportamento moral de Brás Cubas. Ao invés de receber de modo passivo um juízo sobre o narrador, sentenciado pelo autor da obra, o leitor é impulsionado a considerar de acordo com seus próprios valores a postura adotada durante a narração. Este procedimento em que o escritor se exime de oferecer uma visão determinada ao leitor pode ser considerada como um motivo de atualidade do romance. “Assim também os escritores eximem-se do julgamento moral. Flaubert em *Educação sentimental*, teria deixado ao leitor a tarefa de emitir seu juízo sobre o herói, que, representante da pequena burguesia que procura ascender socialmente, diz e faz coisas que o comprometem eticamente.” PARREIRA, Marcelo Pen. *Estratégias do falso: realidade possível em Henry James e Machado de Assis*. 2007, tese de doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. p. 219

narrativa, mas principalmente da interrupção desta por meio da quebra da sequência de eventos pela inserção das considerações do narrador sobre suas atitudes e sobre a própria estrutura da obra.

Desta maneira, Machado de Assis, por meio do procedimento arbitrário de Brás Cubas, e das relações contraditórias que ele estabelece entre os termos, suscita um tipo de leitura que não seguia pelo conteúdo que esses termos que carregam em si, mas pela forma como são expressos no romance. Esta forma adotada passa a exigir, portanto, a participação do leitor na obra por meio da reflexão. Uma exigência que se coloca em acordo com o modo como Machado de Assis concebe o realismo, afinal como se pôde observar anteriormente, o tipo de realismo defendido por nosso autor pressupõe a intermediação da imaginação entre o objeto artístico e a representação da realidade. Intermediação esta que o leitor também precisa cumprir se quiser ter acesso ao referente ou à possibilidade de construção de um sentido para o romance. Conforme afirma Faccioli:

*Esse talvez seja o principal efeito alcançado pelo narrador não-confiável e tantas vezes fraudulento Brás Cubas. Mas, como ficou dito, ele dependerá sempre da postura do leitor, pois este pode tanto esforçar-se para decifrar este complexo jogo montado no texto, quanto também, por ingenuidade ou despreparo fazer uma leitura desarmada [...] Noutros termos, é possível ao leitor ler apenas num primeiro nível e acabar completamente ludibriado pelas astúcias e fraudes do narrador. Se o mundo é trapaça, logro e aparência o leitor pode aceitar, se quiser, a empulhação e ir dormir feliz com a impostura, sem sequer saber do que se trata...*²³⁹

Em outras palavras, é como se a obra oferecesse diferentes níveis de leitura, sendo que uma leitura superficial não permite que o leitor ultrapasse a aparência enganosa que Brás Cubas é capaz de forjar com maestria. O que se impõe, portanto, é a necessidade do desenvolvimento de um trabalho de “escavação interpretativa” capaz de trazer à luz as possibilidades de significação que se encontram implícitas na forma do

²³⁹ FACIOLI, Valentim. Um defunto Estrambótico, p.105

romance. Por impor esta necessidade de investigação, é possível considerar a obra enquanto fornecedora de diferentes níveis de interpretação, acessíveis ao leitor somente por meio da reflexão sobre a totalidade que a caracteriza. Augusto Meyer nos oferece uma metáfora fecunda para o entendimento desta concepção:

*A obra de um grande escritor possui várias camadas superpostas, muitos degraus de iniciação, e só poderá ser conquistada em profundidade pouco a pouco. Logo à entrada, há um salão de recepção, onde os admiradores podem fazer o elogio do dono da casa. Que talento, que bom gosto, uma delícia! Mas é vasto o casarão, e às vezes é preciso uma paciência enorme para abrir todas as portas, explorar os corredores inquietantes, subir e descer escadas, descobrir a cozinha e o quintal da casa. Às vezes o dono está escondido no porão. Há muito visitante que jamais sairá da sala. Basta-lhe, em todas as cousas, a leve espuma, a imagem fácil, a comodidade das primeiras impressões, que é uma fofa poltrona para o espírito.*²⁴⁰

Ao assentar a imagem da obra como uma construção residencial, Meyer nos oferece a ideia de que é possível penetrar em diferentes dependências da residência, a serem exploradas pelo leitor na medida em que transpõe os limites de cada cômodo. A metáfora de uma construção concreta também nos sugere a aproximação entre o texto e a arquitetura, permitindo conceder à obra literária a existência de uma espécie de traçado que a caracteriza. Neste sentido, o desenho arquitetônico só pode ser apreendido na medida em que se almeja a visualização do conjunto dos elementos que perfazem sua totalidade, sendo esta imagem necessariamente construída pela união dos fragmentos que são apreendidos conforme o ângulo de visão adotado pelo observador. De modo que a estrutura visualizada não possibilita sua caracterização através de um conceito exato correspondente exatamente à imagem que ela fornece. Seu todo só pode ser alcançado mediante o uso da imaginação que busca unir em um todo coerente os diferentes cômodos que compõem a casa e que só podem ser apreendidos separadamente.

²⁴⁰ Meyer. Augusto. Os galos vão cantar. In Machado de Assis em linha. Ano 1, número 1, julho 2008

Para continuar com a analogia, o romance machadiano em questão não permite a identificação exata entre a obra e um conceito, sugerindo ao invés disso a formulação de uma *ideia* capaz de conferir coesão ao texto e manifestar o sentido implícito do romance²⁴¹. Em última instância, como vimos em Schwarz, o leitor que busca uma ideia subjacente às *Memórias Póstumas* passa a considerar a própria característica instável do narrador como a noção totalizadora da obra. Ou seja, ocorre um deslocamento da interpretação, a característica que antes inviabilizava a formação de uma imagem unívoca passa a ser considerada como um meio para alcançar a unificação. Dito de outro modo, ao invés de focar a leitura sobre o *conteúdo contraditório* que problematiza a unidade da figura do narrador, o leitor passa a se concentrar em seu *modo de ser*. Neste sentido o leitor toma como fundamento formal do romance a ideia do próprio movimento de transitoriedade característico do narrador.

O passo seguinte a esta identificação constitui o procedimento determinante para a inserção de Machado de Assis na linha de continuidade da tradição literária brasileira, tal qual afirmamos no primeiro capítulo. A partir do reconhecimento da volubilidade do narrador como princípio formal do romance, passou-se a buscar o comprometimento da obra literária com a representação da realidade local, de modo a permitir que o traço nacional fosse identificado na produção machadiana. A busca desloca-se agora, portanto, para o exterior da obra, almejando distinguir na realidade a ideia representada pelo princípio formal identificado na obra. Sob essa perspectiva a questão que emerge a partir do comportamento antinômico do narrador é com relação

²⁴¹ A concepção de um sentido implícito na obra, a ser descoberto pelo leitor, se alinha à ideia moderna de uma sociedade fragmentada, em que a compreensão da realidade não se dá de maneira unitária. A representação da visão de mundo, proveniente da constatação de que a realidade não pode mais ser abarcada em sua totalidade, constatação esta fruto da violência de 1848, pode ser verificada nas diferentes camadas que a obra literária oferece à interpretação. Conforme afirma Marcelo Pen Parreira, “Essa forma bipartida, que envolve um conteúdo manifesto e um conteúdo implícito, implica convocar a participação de um leitor, que não pode mais manter-se alheio à narrativa, mas deve procurar nela seu verdadeiro sentido, seja por meio das correspondências poéticas, seja através das alegorias implicadas, seja penetrando e compreendendo as camadas de ironia e de sátira que se interpõem dentro do quadro descrito.” PARREIRA, Marcelo Pen. *Estratégias do falso: realidade possível em Henry James e Machado de Assis*. 2007, tese de doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. p. 218

ao referente²⁴². Nesse aspecto nossa leitura se alinha à perspectiva adotada por Roberto Schwarz sem, no entanto, considerá-la como completamente determinante para o caráter de Brás.

Deste modo, a participação do leitor passa a ser exigida pela própria obra, fazendo com que o mesmo atue como parte integrante de sua constituição. Nesse sentido, os espaços de reflexão propostos pelo narrador são pontos que questionam a validade das conexões estabelecidas pelo próprio Brás Cubas, visto que essas conexões teóricas são frutos da interpretação variável e não necessária do mesmo. Como o modo de operação de Brás Cubas é estranho ao leitor, que não tem acesso claro aos valores que fundamentam o exame de Brás sobre os acontecimentos, este se vê diante da exigência de reinterpretar os fatos de acordo com seu próprio ponto de vista, confrontando sua visão de mundo à do narrador. Por fim, ao submeter o modo de ser do narrador ao exame de seu próprio entendimento, as ambiguidades estabelecidas pelo narrador são identificadas e impelem o leitor a refletir sobre a possibilidade de unificação da multiplicidade de visões fornecidas por meio do próprio descomprometimento de Brás. Por fim - e este é o momento decisivo com relação ao nacionalismo - passa-se a buscar o referente desta forma particular de representação, proposta por Machado de Assis, na realidade de seu tempo.

Machado concebe, portanto, o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* de modo a solicitar que o leitor busque resolver determinadas dissonâncias e preencher espaços construídos pelas contradições e *vazios* na narrativa²⁴³. Se pensarmos em um tipo de leitura que almeja a apreensão da obra em sua totalidade, de modo a conferir-lhe um sentido que perpassasse as relações antitéticas que a compõem, o papel ativo do leitor

²⁴² A questão que surge diante da técnica narrativa instaurada por Machado de Assis diz respeito ao elemento ao qual remete o discurso. Nas palavras de Roberto Schwarz: “Qual é o referente? – se é que existe – captado e imitado nessa forma de prosa?” SCHWARZ, Roberto. Um mestre na periferia do capitalismo. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2012. p.35.

²⁴³ São elementos que permeiam toda a narrativa e constituem a própria organização formal da obra. Afora a presença da relação contraditória estabelecida entre os diferentes posicionamentos de Brás Cubas, Machado admite ainda, de modo escancarado, a existência espaços completamente abertos à interpretação do leitor em capítulos como LV, “O velho dialogo de Adão e Eva” e CXXXIX, “De como não fui ministro d’estado”. MACHADO DE ASSIS. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, p. 570; 627.

torna-se evidente e necessário. A aparente incoerência das afirmações e construções particulares presentes na obra estimulam o leitor a buscar um caminho para a superação destas particularidades de modo que consiga vislumbrar um todo coerente para a composição.

Para isso a utilização de um narrador extremamente não confiável é essencial, no sentido de afastar o romance de produções cuja recepção se fundamenta no caráter passivo do leitor, que recebe como verdade o relato ou as opiniões de um narrador dotado de autoridade²⁴⁴. Conforme afirma Valentin Facioli, no caso de *Brás Cubas*:

*Parece que a única possibilidade é confiar desconfiando, permanecendo sempre em alerta e crítico, mantendo a necessária distância e negando-se a um pacto ingênuo e de boa-fé com o narrador. Isso ocorre, evidentemente, por obra e atuação do próprio narrador, que condiciona assim o modo pelo qual deve ser lido; noutros termos, seu próprio discurso é auto-envenenado, carente de confiabilidade interna e externa, porque mente e no mesmo movimento afirma, com a mentira, ter condições de dizer a verdade (e parece ter...), exigindo assim uma postura específica diante de tal modo de representação e de produção de sentido.*²⁴⁵

Brás Cubas é tão pretensamente autoritário que sua postura escancara a arbitrariedade que rege suas razões, a vanidade que fundamenta seus valores e a empáfia de suas motivações. Este escancaramento atua contra o próprio narrador que passa a ser

²⁴⁴ A adoção do narrador e do leitor, enquanto componente ativo da obra em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, difere da posição adotada por Machado de Assis em seus primeiros romances, quando o escritor alinhava sua produção literária a uma concepção de arte edificante, comprometida com a manutenção da ordem social e por isso dotada de princípios notórios. Ainda que evidenciasse o modo de funcionamento da sociedade, escancarando o sistema de organização baseado nas relações de favor, suas produções conservavam uma postura respeitosa com relação à ordem patriarcal do nosso sistema. Os narradores, quase sempre em terceira pessoa, atuavam desmascarando as relações de interesse que regulavam os comportamentos sociais. Neste sentido, o leitor recebia de forma muito mais passiva a mensagem do narrador que, não raramente, por meio de seu discurso e de sua relação com personagens pobres que dependiam do amparo dos ricos, adotava um ponto de vista mediano que compactuava com a organização vigente. A partir de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* este ponto de vista mudou. Como afirma Valentin Facioli: “O ponto de vista muda quase completamente e não são mais os humilhados e ofendidos medianos que falam, nem as convenções românticas e nem mesmo as realistas amenas de antes, senão que passam a falar os humilhadores e ofensores de cima, completos em desfaçatez, hipocrisia e caprichos bárbaros do paternalismo, mesmo quando disfarçados por cara amena, e pródigos em camaradagem cínica”. FACIOLI, Valentin. Um defunto Estrambótico, p.51

²⁴⁵ *Ibidem*. p.101

considerado ele mesmo também como uma fraude, no sentido de buscar promover uma imagem enganosa de si mesmo. Aqui retomamos o argumento inicial sobre o verbo parecer. O narrador busca recalcar aquilo que seu próprio discurso revela: a não coincidência entre os valores morais e os interesses pessoais que regem sua ação. Como afirmamos anteriormente esta falsificação se dá em nível individual, mas também pode ser interpretada como uma característica nacional, na medida em que a busca pelo referente encontra a crise de identidade associada à configuração colonial da sociedade brasileira. Neste ponto a crítica se vê diante de duas possibilidades: seguir a esfera individual e cair no universalismo do indivíduo moderno do séc. XIX ou optar pelo caráter nacional e identificar assim em Machado de Assis sua feição local. Diante da universalidade e da necessidade histórica imposta por nosso desenvolvimento literário, a crítica adota a segunda opção e busca reconhecer assim o traço brasileiro da composição:

*Nossa tese, de cujo bem - fundado tentaremos convencer o leitor, vai na direção contrária: sem prejuízo do raio de ação ilimitado, e, neste sentido, universal, a volubilidade do narrador e a série dos abusos implicados retêm a feição específica, ou, para falar com Antônio Cândido, configuram a “redução estrutural” de um movimento que a circunstância histórica impunha —ou facultava, conforme o ponto de vista —à camada dominante brasileira.*²⁴⁶

Aqui, a posição da crítica brasileira se alinha ao tratamento dado ao sistema literário desenvolvido por Antonio Candido que, como afirmamos anteriormente, foi essencial para reconhecer na obra de Machado de Assis o teor nacional. Deixemos claro que nossa intenção não é esmiuçar a maneira como a crítica traçou seu caminho até aqui, mas como nosso objeto é a aproximação entre a crítica machadiana e sua produção ficcional, achamos necessário indicar o movimento da crítica nacional posterior ao autor que foi fundamental para a compreensão da proximidade entre estas duas esferas.

Neste sentido, a estrutura que rege o funcionamento da obra são entendidas como uma feição social que se fundamenta na relação dialética estabelecida entre o

²⁴⁶ Schwarz. Roberto. Um mestre na periferia do capitalismo. p. 25

localismo e o cosmopolitismo. Sob este aspecto Machado de Assis percebia um descompasso entre as ideias importadas da Europa e a realidade local, que se organizava por um sistema determinado especialmente pela escravidão. Machado reproduziria então, por meio da própria forma literária, as dicotomias, ambiguidades e contradições desta estrutura social.

Assim, a organização formal específica formulada por Machado de Assis, representa a organização social do Brasil no séc. XIX e desta maneira insere o tema nacional no romance de modo a integrá-lo na própria estrutura da obra. Neste caso é exatamente a contradição formal, como consequência da adoção aparente de ideias liberais que não atuavam no cotidiano das relações, que provoca um estranhamento no leitor, dando a impressão de desajuste entre a norma e a prática. Conforme afirma Roberto Schwarz: “Machado de Assis pormenorizava e apurava a dimensão não burguesa da existência burguesa no Brasil, e a estendia ao âmbito da convenção artística, na forma generalizadora da transgressão”²⁴⁷. Nesse sentido o romance ganha ares de uma farsa que tem como condutor um defunto não confiável, representante da classe burguesa brasileira e bufão, cujo maior projeto no cargo público que desempenhou foi a diminuição da barretina da guarda nacional.

IV.3 UMA VALSA TRISTE

Buscamos tratar aqui de temas caros à crítica machadiana e ao romance nacional. Como afirmamos anteriormente, a relação estabelecida entre a representação literária e o nacionalismo é um tema essencial para a compreensão, não só da produção crítica referente à obra de Machado de Assis, como dos textos críticos e literários escritos pelo próprio autor. Esperamos que nesse momento, seja possível ao leitor compreender a maneira como *Memórias Póstumas de Brás Cubas* superou a recepção

²⁴⁷ SCHWARZ, ROBERTO. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2012 p. 184

limitada de sua época e Machado de Assis a imagem de um escritor pouco comprometido com a representação de seu país.

Para que essa compreensão fosse possível buscamos mostrar que nenhuma das posições declaradas por Brás Cubas pode ser considerada como definitiva. Ao contrário disso, seus juízos são sempre transitórios, distanciando-se da ideia de um ponto final para atuarem como contrapontos do próximo movimento. Neste sentido como afirma Roberto Schwarz, “Nada mais relativo que estes absolutos: longe se serem posições finais, são sempre pontos de passagem para a retomada da anterior inquietação, que com eles compõe um ritmo essencial às Memórias.”²⁴⁸

Dessa maneira entendemos que o conteúdo que expressam não tem valor positivo, no sentido de valerm isoladamente, por si só como modo de definição da figura do narrador ou mesmo como meio de determinação de um sentido para o romance. Sua natureza é outra; esses posicionamentos são pontos transitórios que valem enquanto parte integrante de um conjunto maior de movimentos, como se fossem movimentos de uma valsa em que o que importa é a relação estabelecida entre as pequenas pausas que compõem o ritmo. Nesse aspecto, como um valsista emérito²⁴⁹, Brás Cubas conduz sua “melodia narrativa” de uma maneira peculiar, de modo que podemos dizer que o resultado do seu romance se caracteriza pela forma desenvolvida “à moda brasileira”.

Conforme afirma Machado de Assis ao comentar as especificidades de sua criação, em comparação aos modelos citados na pelo narrador, é o tom áspero e amargo que particularizam seu narrador:

O que faz do meu Brás Cubas um autor particular é o que ele chama “rabugens de pessimismo”. Há na alma deste livro, por mais risonho que pareça, um

²⁴⁸ Idem. p. 19

²⁴⁹ Conforme afirma o narrador: “Em verdade, eu tinha fama e era valsista emérito; não admira que ela me preferisse.” MACHADO DE ASSIS. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. p.566

*sentimento amargo e áspero, que está longe de vir de seus modelos. É taça que pode ter lavores de igual escola, mas leva outro vinho*²⁵⁰.

Por meio desta metáfora explicativa oferecida pelo autor, torna-se possível refletir sobre a diferenciação entre o romance em questão e os modelos da tradição citados anteriormente. A taça é lavrada na mesma escola, porém nem por isso é idêntica aos modelos com quem compartilha sua origem. E o vinho é de outra safra, produzido com outras uvas e em outras terras.

Recordemos que com relação a esse tema, Machado de Assis foi duramente criticado em sua época por sua postura literária considerada pouco nacional. Em seu ensaio *Instinto de nacionalidade*, já analisado por nós no capítulo I, nosso autor evidencia o modo particular como concebe a presença dos elementos nacionais em sua produção. Entendemos que esse modo particular como concebe a presença do caráter nacional no romance foi, em grande parte, responsável pela incompreensão do teor brasileiro que sua obra possui. Esse teor só foi descoberto na medida em que a crítica passou a pautar sua avaliação em parâmetros modernos do romance realista. Neste sentido a busca pelo vínculo entre a representação literária e a realidade brasileira possibilitou o avanço no modo como compreendemos hoje a estrutura formal da narrativa machadiana.

Assim, foi necessário a adoção de um caminho de modernização para o qual já nos apontava o próprio Machado de Assis, tanto por meio dos temas abordados por ele em sua produção crítica que indicavam a importância da estrutura formal da obra, quanto pelas reflexões teóricas que ele inseriu na ficção, buscando talvez atuar como intermediário entre a obra e o leitor. De qualquer modo, vale a pena considerar que o texto machadiano pode ser pensado como uma trama que não oferece uma significação acabada, pronta para ser acolhida pelo leitor, mas que depende da participação deste para a construção de seu sentido e da identificação do seu vínculo com o real. A relação contraditória criada por Machado de Assis entre os diferentes direcionamentos que

²⁵⁰ MACHADO DE ASSIS. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. p.512

compõem a obra, expressos principalmente por meio do perfil variável do caráter de Brás Cubas, mantém o narrador sempre em movimento e dinamiza a interpretação por parte do leitor, que é levado a participar do romance, acompanhando o narrador e formulando suas próprias conclusões a partir das reflexões que desenvolve.

Essas reflexões não visam a formulação de um definida, como lugares a serem descritos em um diário de viagem. Para nos mantermos fiéis à definição da particularidade do caráter nacional formulada pelo autor e repetida posteriormente no interior do romance por meio da voz do narrador, o que as Memórias Póstumas de Brás Cubas nos oferece não é um diário de viagem, com conteúdos a serem assimilados, mas a própria substância da vida. É nesse sentido que acreditamos que Brás viajou²⁵¹.

²⁵¹Essa ideia nos é oferecida pelo próprio autor por meio de dois trechos específicos um assinado por Machado de Assis no prólogo escrito por ele para a terceira edição da obra: “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.” Toda essa gente viajou: Xavier de Maistre à roda do quarto, Garret na terra dele, Sterne na terra dos outros. De Brás Cubas se pode dizer que viajou à roda da vida”. E o outro enunciado por Brás Cubas quando ele retorna da Europa para o Brasil: “Não, não direi que assisti às alvoradas do romantismo, que também eu fui fazer poesia efetiva no regaço da Itália; não direi coisa nenhuma. Teria de escrever um diário de viagem e não umas memórias, como estas são, nas quais só entra a substância da vida” MACHADO DE ASSIS. Memórias Póstumas de Brás Cubas. p.p. 512;543.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras consultadas e Citadas

ASSIS, Machado de. Obras completas. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

ASSIS, Machado de (1839-1908). Correspondência de Machado de Assis. Coordenação e orientação Sergio Paulo Rouanet; reunida, organizada e comentada por Irene Moutinho e Sílvia Eleutério. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2008-. v. (Coleção Afrânio Peixoto). Conteúdo: v.1. 1860-1869. – v.2. 1870-1889. – v.3. 1890-1900. – v.4. 1901-1904.

ASSIS, Machado de (1839-1908). Textos Inéditos em livro. Organização Mauro Rosso. 172 p.: fac-síms. (Coleção Afrânio Peixoto; vol. 102). Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2014.

- AGAMBEM, Giorgio. *A ideia da prosa*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013
- ALENCAR, Mário de. Alguns escritos. Rio de Janeiro; H. Garnier, 1910.
- ARARIPE, Jr. “Tristão de Alencar”. In: *Obra Crítica de Araripe Júnior*. (1888-1894). Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1960. Vol.2.
- ARRIGUCCI JR., Davi, “Obras do Acaso”. In: *Machado de Assis*, São Paulo: Boitempo, 1996.
- AZEVEDO, Sílvia Maria (org.). *História de quinze dias, história de trinta dias: crônicas de Machado de Assis*. São Paulo: UNESP, 2011.
- BAPTISTA, Abel Barros. *Autobiografias: solicitação do livro na ficção de Machado de Assis*. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2003
- _____. *Em nome do apelo do nome: duas interrogações sobre Machado de Assis*. Lisboa: Editora Litoral, 1991.
- _____. “Instinto de Universalidade”, In: *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 28 mar. 1999 [entrevista concedida a Adriano Schwartz].
- BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1946.

- _____. "Machado de Assis, poeta". In: *Revista do Brasil*. Rio de Janeiro: 2, jun. 1939.
- BARRETO Filho, José. *Introdução a Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria Agir, 1947.
- _____. "Machado de Assis". In: *A Literatura do Brasil*. Afrânio Coutinho (Org.), Rio de Janeiro: José Olympio/Niterói, UFF, 1986. Vol. 4.
- _____. "O Romancista". In: ASSIS, Machado de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1971. Vol. 1.
- BERLIN, Isaiah. *O sentido da realidade: estudo das ideias e de sua história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- BOOTH, Wayne. *The rhetoric of fiction*. United States of America: The University of Chicago Press, 1983
- BORGES, Jorge Luis. "Kafka y sus precursores". In: *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- _____. *Prólogos, com um prólogo de prólogos*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998
- BOSI, Alfredo (e outros). *Machado de Assis*. Coleção Escritores Brasileiros: antologia e estudos. São Paulo: Ática, 1982.
- _____. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999.
- _____. *Brás Cubas em três versões: estudos machadianos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *Entre a literatura e a história*. São Paulo: Editora34, 2013
- BRAYNER, Sônia. *Labirinto do espaço romanesco*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- CANDIDO, Antônio. *O romantismo no Brasil*. São Paulo: Ed. Humanitas. 2004.
- _____. *Vários escritos*. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas cidades, 2004.
- _____. *Formação da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2007.
- _____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre o azul, 2006
- CÂMARA, Joaquim Mattoso. *Ensaio machadiano*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1977.
- _____. "Cão e Cachorro no Quincas Borba, de Machado de Assis". In: *Revista de Cultura, Rio de Janeiro*, 29, 1941.
- _____. "Machado de Assis e o Corvo de Edgar Poe". In: *Revista do Livro*. Rio de Janeiro, 3, set. , 1958.
- CAMPOS, Haroldo de. "Arte pobre, Tempo de pobreza, Poesia menos": In: _____. *Os Pobres na Literatura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

- COUTINHO, Afrânio. *A tradição afortunada: O espírito da nacionalidade na crítica brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympo, 1968.
- _____. *A filosofia de Machado de Assis e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.
- _____. *Machado de Assis na Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1990.
- _____. "Machado de Assis e o problema do mestiço". In: *Revista do Brasil*. Rio de Janeiro, 3, fev., 1940.
- _____. *Conceito de literatura brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1981.
- _____. *Crítica e críticos*. Rio de Janeiro: Simões, 1969. p. 195-199
- DESCARTES, R. Col. Pensadores. São Paulo: Editora Abril. 1973
- FACIOLI, Valentim. *Um defunto Estrambótico*. São Paulo: Nankin: EDUSP, 2008
- FAORO, Raymundo. *A pirâmide e o trapézio*. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.
- FARRA, MARIA LUCIA DEL. *O narrador ensimesmado: O foco narrativo em Vergílio Ferreira*. São Paulo: Ed. Ática, 1978
- FISCHER, Luiz Augusto. *Machado e Borges*. Porto Alegre: Arquipélago, 2008.
- FILHO, Barreto. *Introdução à Machado de Assis*. Livraria AGIR Editora. Rio de Janeiro 1947
- FRANCE, Anatole. *Machado de Assis et son oeuvre littéraire*. Paris: L. Michaud, 1909.
- FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros/USP, 1969
- FREUD, S. (1913). *Totem e Tabu*. In: FREUD, S. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*.v. 13. Rio de Janeiro: Imago, 1990
- FUENTES, Carlos. *Machado de la Mancha*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- FURTADO, Celso. "O Que Faltou ao Brasil foi uma Revolução Política", In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 out. 1999.
- GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- _____. *Machado de Assis: impostura e realismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. *Por um novo Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

- GOMES, Eugênio. *Aspectos do romance brasileiro*. Bahia: Edição conjunta com a Universidade, 1959.
- _____. *Espelho contra espelho*. São Paulo: Ipê, 1949.
- _____. *O enigma de Capitu*. Rio de Janeiro: J.Olympio, 1967.
- _____. *Uma fonte de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: MEC - Serviço de Documentação. Separata de Cultura n.2, 1949.
- _____. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Liv. São José, 1958.
- _____. *Prata de casa (ensaios de literatura brasileira)*. Rio de Janeiro: Ed. A Noite, s.d.
- _____. "O Testamento Estético de Machado de Assis". In: *Revista Brasileira*. Rio de Janeiro: 21-22, 1958.
- _____. *Crônicas de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1972.
- _____. *Machado de Assis: Influências Inglesas*. Rio de Janeiro: Pallas/INL, 1976.
- GRANJA, Lúcia. *Machado de Assis, escritor em formação*. Campinas: Mercado de Letras, 2000.
- _____. "A língua engenhosa: o narrador de Machado de Assis, entre a invenção de histórias e a citação da História". In: CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (Org.). *A História contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- _____. CANO, Jefferson (Org.). *Comentários da Semana*. São Paulo: UNICAMP, 2008.
- _____. GUIDIN, Marcia Ligia; RICIERI, Francine Weiss (Org.). *Machado de Assis: ensaios da crítica contemporânea*. São Paulo: UNESP, 2008.
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. "O impacto da obra de Machado de Assis sobre as concepções do romance". In: *Machado de Assis em linha*. N. 1 Junho de 2008.
- _____. "Romero, Araripe, Veríssimo e a recepção crítica do romance machadiano". In: *Revista de Estudos avançados*, 18 (51) 2004
- HANSEN, João Adolfo, "Dom Casmurro, the Fruit and Rind: An Afterword", In: *Machado de Assis, Dom Casmurro*. Nova York: Oxford University Press, 1997.
- HAUSER, Harold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo. Martins Fontes. 1998

- JOBIM, José Luís. “Por que é importante pesquisar a biblioteca pessoal de Machado de Assis?”. In: ANDRADE, Ana Luíza; CAMARGO, Maria Lúcia de Barros; ANTELO, Raúl (Org.). *Leituras do ciclo*. Chapecó: ABRALIC, Grifos, 1999.
- _____. (org.). *A Biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000.
- MARX, Karl. *Nova Gazeta Renana: Artigos de Karl Marx*. Trad. Livia Cotrim, São Paulo: EDUC, 2010
- MAIA, Alcides. *Machado de Assis: Algumas Notas sobre o "Humour"*. Rio de Janeiro: Jacinto Silva, 1912.
- MACHADO, Ubiratan. *Anatole France e o Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Machado de Assis, 1994.
- MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis: ensaio de biografia intelectual*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: Breve história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- _____. “Machado de Assis e a prosa impressionista”. In: *De Anchieta a Euclides; breve história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1979.
- _____. “Gênero e estilo nas Memórias Póstumas de Brás Cubas”. In: *Colóquio/Letras*. Lisboa, 8, 1972.
- _____. “O romance carnavalesco de Machado de Assis”. In: “Machado de Assis, Memórias póstumas de Brás Cubas”. Rio de Janeiro: Ática Ed., 1991.
- MEYER, Augusto. *Ensaaios escolhidos*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2007.
- _____. *Preto & Branco*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1956.
- _____. *À sombra da estante (ensaaios)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947.
- _____. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Liv. do Globo, 1935.
- _____. *A Chave e a Máscara*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1963.
- _____. “De Machadino a Brás Cubas”. In: *Revista do Livro*, Rio de Janeiro: set., 1958.
- _____. *A Forma Secreta*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1965.
- _____. *Textos Críticos*. Org. por João Alexandre Barbosa. São Paulo, Perspectiva / Brasília, INL 1986.
- _____. “Da sensualidade na obra de Machado”. In: BARBOSA, João Alexandre (Org.). *Textos críticos*. São Paulo: Brasília: Perspectiva; INL, 1986.
- _____. “O romance machadiano: o homem subterrâneo”. In: BOSI, Alfredo et. al. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.

- MEYER, Marlyse. *As mil faces de um herói-canalha e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- MOISÉS, Massaud. "Nota Preliminar". In: ASSIS, Machado de. *Esau e Jacó*. São Paulo: Cultrix, 1961.
- _____. *Temas Brasileiros*. São Paulo: Cultrix, 1964.
- _____. *Machado de Assis: Utopia e Ficção*. São Paulo: Cultrix, 2000.
- _____. *História da literatura brasileira*. v. 2. São Paulo: Cultrix; EDUSP, 1984.
- _____. *Pequeno dicionário de literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis (estudo crítico e biográfico)*. São Paulo: J. Olympo, 1953.
- _____. *História da Literatura Brasileira. Prosa de ficção (1870-1920)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- _____. "Machado de Assis e Eça de Queirós". In: *Revista de Portugal*, Lisboa, jul., 1939.
- _____. "Machado de Assis e Nós". In: *Revista do Brasil*. Rio de Janeiro: 2, jun, 1939.
- _____. "Relações de Família na obra de Machado de Assis". In: *Revista do Livro*. Rio de Janeiro, 3, set., 1958.
- _____. "Machado em síntese". In: _____. *A leitora e seus personagens*. Rio de Janeiro: Graphia, 1992.
- MORETTI, Franco "O século sério". In: *A Cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009
- OEHLER, Dolf. *O velho mundo desce aos infernos*. São Paulo. Cia das Letras. 1999
- PARREIRA, Marcelo Pen. *Estratégias do falso: realidade possível em Henry James e Machado de Assis*. 2007, tese de doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007
- PASSOS, José Luiz. *Machado de Assis, o romance com pessoas*. São Paulo: Edusp, 2007.
- PASTA, José Antonio Junior. "Variação machadiana sobre o tema da formação". In: *Tensões e passagens: Filosofia crítica e modernidade*. Ed. Esfera pública.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Vira e mexe, nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007
- _____. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Cia. Da Letras, 1998
- PUJOL, Alfredo. *Machado de Assis*. São Paulo: Tip. Brasil, 1917.

- _____. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1934.
- REGO, Enylton de Sá. *O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- ROUANET, Sergio Paulo. *Riso e a melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. (Org.). *Correspondência de Machado de Assis, tomo I: 1860-1869*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; Fundação Biblioteca Nacional, 2008.
- ROMERO, Silvio. *Machado de Assis : estudo comparativo de litteratura brasileira*. Rio de Janeiro: Laemmert & Cia. Editores, 1897.
- _____. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, vol. 5, 1980.
- _____. *A poesia nas Falenas*. Crença, Recife, 30 maio 1870.
- _____. *Estudos de literatura contemporânea*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1885.
- _____. *O naturalismo em literatura*. São Paulo: [s. ed.], 1882.
- _____. *Outros estudos de literatura contemporânea*. Lisboa: A Editora, 1905.
- SAFATLE, VLADIMIR PINHEIRO. "Sobre o ato de rememorar". In: *A memória e as ciências humanas: um conceito transdisciplinar em pesquisas atuais na Alemanha e no Brasil*. Helmut Galle et al. São Paulo: Humanitas, 2010
- SANTIAGO, Silviano. "Retórica da verossimilhança". In: _____. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- SENNA, Marta de. *O olhar oblíquo do Bruxo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- _____. (Org.). *Machado de Assis, cinco contos comentados*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2008.
- _____. "Shakespeare, Sterne, Machado: A Little More than Kin and Less than Kind", In: *Terceira Margem*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994,
- SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das letras. 1987
- _____. *Ao vencedor as Batatas*. São Paulo: Duas Cidades. Editora34, 2000.
- _____. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *A lata de lixo da história: farsa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- _____. "A poesia envenenada de Dom Casmurro". In: *Novos Estudos* (CEBRAP), 1991.
- _____. "A Velha Pobre e Retrartista". In: *Novos Estudos*. São Paulo, 1, abr. 1982.
- _____. "Complexo, Moderno, Nacional e Negativo". In: *Novos Estudos*. São Paulo: Duas Cidades, 1, dez., 1981.

- _____. "Mesa Redonda". In: BOSI, Alfredo et alii. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.
- _____. "Uma Desfaçatez de Classe". In: *Novos Estudos*. São Paulo, 11, jan., 1985.
- _____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Ed. Duas Cidades, 1990.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro ed. Civilização Brasileira 1964
- TOCQUEVILLE, Alexis de. *Lembranças de 1848 : as jornadas de Paris*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011
- VERÍSSIMO, José. *Estudos Brasileiros*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1894.
- _____. *Histórias da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1916.
- _____. *Letras e Literatos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.
- _____. *História da literatura Brasileira de Bento Teixeira a Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.
- VIANNA, Glória. "Revendo a Biblioteca de Machado de Assis". In: JOBIM, José Luís. *A Biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: ABL / Topbooks. 2000.
- VILLAÇA, Alcides. "Várias Histórias de um Mestre". In: *Machado de Assis, Várias Histórias*. São Paulo: Ática, 1997.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das letras, 2010.