

**MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS:
ANÁLISE DE UMA REALIDADE DINÂMICA***

Publicado na REVISTA CES 2004

Darlan de Oliveira Lula**

Maria Elizabeth Sacchetto***

Marcos Rogério Cordeiro Fernandes****

RESUMO:

Apresentação da feição realista dos escritos machadianos levando-se em conta a peculiaridade da sua narrativa; análise dialógica e social de **Memórias Póstumas de Brás Cubas**.

PALAVRAS-CHAVE: literatura brasileira, linguagem anti-realista, realismo dinâmico

ABSTRACT: Presentation of the realistic face of Machado de Assis' texts by considering the peculiarity of his narrative; dialogical and social analysis of the novel **Memórias Póstumas de Brás Cubas**.

KEY WORDS: Brazilian literature, anti-realistic language, dynamic realism.

* Esse artigo faz parte da monografia intitulada “Vieses e reverses da crítica literária machadiana” apresentada e financiada pelo Centro de Pesquisa do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, sob a orientação da professora Maria Elizabeth Sacchetto e co-orientação do professor Marcos Rogério Cordeiro Fernandes. Foi apresentado em forma de Comunicação na VIII Semana de Letras promovida pela Coordenação de Letras do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora.

** Mestrando em Teoria da Literatura pela UFJF.

*** Professora-orientadora, coordenadora do Curso de Letras do CES/JF.

**** Professor co-orientador, professor titular de Literatura Brasileira (UNIVALE).

MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS: ANÁLISE DE UMA REALIDADE DINÂMICA

Ao se propor uma análise em torno da obra de Machado de Assis, devemos levar em conta todo um aparato analítico que já se encontra a nossa disposição a respeito desse escritor e que vem crescendo a cada geração de críticos literários. O que pretendemos demonstrar, a partir de sua obra, é a feição caracteristicamente realista de seus escritos, um realismo peculiar a partir do qual uma construção formal elaborada volta-se para uma análise da sociedade brasileira.

Temos a noção que Machado não se limitou às linhas dominantes, à moda literária vigente em sua época. O que fez o escritor se diferenciar dos outros de seu tempo? Estudos indicam a influência dos romancistas britânicos do século XVIII sobre o brasileiro, mas o nome que mais nos chamou a atenção foi o de Laurence Sterne^{*}, pela conduta característica de sua narrativa em **A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy** que influenciou na solução formal de **Memórias Póstumas de Brás Cubas**, livro que será analisado neste capítulo[†].

No texto introdutório “Ao leitor”, já avistamos uma referência explícita a Sterne:

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.

A influência de Sterne na obra do autor das **MPBC** não é baseada somente nessa afirmação, mas, principalmente, na semelhança de certos recursos narrativos presentes nos dois livros, pois ambos saltam de um assunto para o outro, do particular para o geral, do abstrato para o concreto e vice-versa, do real para o imaginário e deste para o onírico etc. Tudo isso depende da desenvoltura com que o narrador trata os assuntos. Nas duas narrativas, “a forma livre” é adotada, tendo como fundamento os desvios

^{*} Para um estudo adequado e aproximativo entre Sterne e Machado ver Marta de Senna (1998). “Fielding, Sterne e Machado: uma linhagem” e “Sterne e Machado: o pacto com o leitor”, pp.23-43. Outro estudo que podemos citar é o de Maria Elizabeth Chaves de Mello (2001), “Machado de Assis, leitor de Lawrence Sterne”, pp.305-313. Ainda temos um estudo que traça as diferenças de composição entre o **Tristram Shandy** de Sterne e **Memórias Póstumas de Brás Cubas** de Machado de Assis: Nícea Helena Nogueira (2001), “O romance monológico de Laurence Sterne e o romance polifônico de Machado de Assis”.

[†] Os trechos de **Memórias Póstumas de Brás Cubas** aqui transcritos foram retirados da **Obra completa** (1997) de Machado de Assis, volume 1.

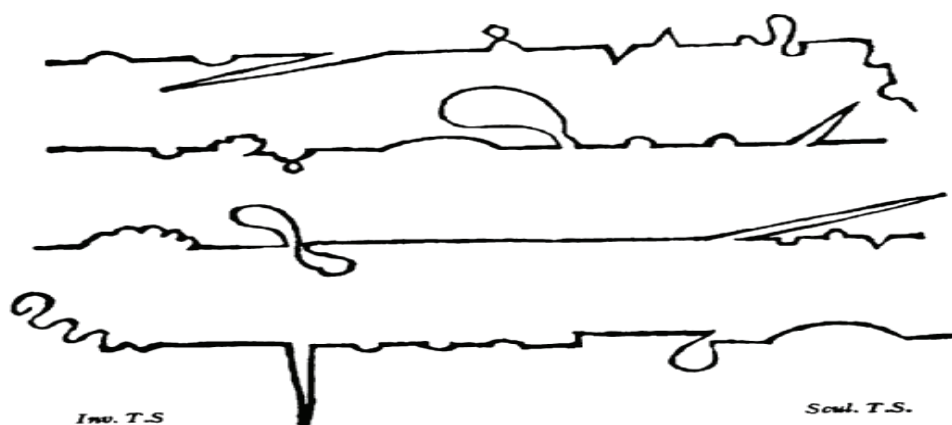
constantes. A natureza digressiva do que está sendo narrado é a matéria mesma de **Tristram Shandy**:

Pois nesta longa digressão a que fui acidentalmente levado, como em todas as minhas digressões (com exceção de uma só), há um toque de mestre na proficiência digressiva. (...)

Graças a esse dispositivo, a maquinaria de minha obra é de uma espécie única, dois movimentos contrários são nelas introduzidos e reconciliados, movimentos que antes se julgava estarem em discrepância mútua. Numa só palavra, minha obra é digressiva, mas progressiva também, - isso ao mesmo tempo. (...)

As digressões são incontestavelmente a luz do sol; são a vida, a alma da leitura; - retirai-as deste livro, por exemplo, - e será melhor se tirardes o livro juntamente com ela. (**Tristram Shandy**, pp.105-106)

As digressões, que são uma consequência da forma livre, é a “alma da leitura” deste livro. Existem até capítulos em que o autor nos diz como se operam esses movimentos digressivos através de “uma linha razoavelmente reta”, mas que, na verdade, possui curvas assinaladas, curvas denteadas, curvas em forma de balão, enfim, cabriolas digressivas que confirmam o seu passeio ao ar livre diante do método narrativo[‡]:



Ao fazer isso, Sterne, deliberadamente, expunha sob os olhos do público leitor os bastidores da sua oficina, adensando ainda mais esse fato com a utilização de artifícios tipográficos a que ele recorre com o propósito de desmistificar a ilusão ficcional pela ênfase na própria materialidade do livro, como o caso de intensificar a morte de Yorick através de uma folha toda em preto[§], ou construindo capítulos com as páginas em branco^{**}. Tudo isso vem pontuado por uma conversa permanente com o leitor e pelo respeito por suas considerações:

[‡] Ver página 461 do **Tristram Shandy**. Esses gráficos explicam o desenvolvimento tortuoso da narrativa.

[§] Ver **Tristram Shandy**, p.73.

^{**} Ver **Tristram Shandy**, pp.598-599.

O respeito mais verdadeiro que podeis mostrar pelo entendimento do leitor será dividir amigavelmente a tarefa com ele, deixando-o imaginar, por sua vez, tanto quanto imaginais vós mesmos. (**Tristram Shandy**, p.136)

Os leitores são trazidos para dentro do próprio texto e nele ouvem a si próprios:

- Como pôde a senhora mostrar-se tão desatenta ao ler o último capítulo? Nele eu vos disse *que minha mãe não era uma papista*. - Papista! O senhor absolutamente não me disse isso. Senhora, peço-vos licença para repetir outra vez que vos disse tal coisa tão claramente quanto as palavras, por inferência direta, o poderiam dizer. - Então, senhor, devo ter pulado a página. - Não, senhora - não perdestes uma só palavra. - Então devo ter pegado no sono, senhor. - Meu orgulho, senhora, não vos permite semelhante refúgio. - Então declaro que nada sei do assunto. - Essa, senhora, é exatamente a falta de que vos acuso; e, à guisa de punição por ela, insisto em que volteis imediatamente atrás, isto é, tão logo chegueis ao próximo ponto final, leiais o capítulo todo novamente. (**Tristram Shandy**, p.94)

Às vezes, isso não se dá de modo tão visível. Para se ter uma idéia melhor sobre esse assunto, devemos entender alguns pormenores a respeito do leitor. Existem vários tipos de leitores, mas o que nos interessa agora é o conceito de leitor implícito, porque ele não tem existência real (como é o caso do exemplo da senhora - leitora - citado aqui). Esse tipo de leitor materializa o conjunto das preorientações que um texto ficcional oferece, como condições de recepção, a seus leitores possíveis. A concepção do leitor implícito designa uma construção textual que antecipa a presença do receptor, descrevendo “um processo de transferência pelo qual as estruturas do texto se traduzem nas experiências do leitor através dos atos de imaginação;”^{††} por isso, o recurso narrativo de se utilizar o leitor implícito torna-se importante, porque ele dará pistas ao leitor real e tentará conduzi-lo para uma compreensão e interpretação adequadas da obra.

A figura desse leitor é a confirmação de mais uma das muitas vozes contidas no romance. Isso cria uma polifonia sugerida pela técnica narrativa do autor de se intercalar estilos^{‡‡}.

Esse leitor, nas **MPBC**, fica totalmente à mercê do narrador que utiliza uma técnica de sacudir o ponto principal diante do seu nariz, mantendo-o também tão entretido e perplexo com outras coisas que, provavelmente, não enxergará o ponto sugerido e sugestivo:

^{††} W. Iser (1996), p.79.

^{‡‡} Isso é esboçado nas páginas 78-80 do **Tristram Shandy**.

A minha idéia, depois de tantas cabriolas, constituíra-se idéia fixa. Deus te livre, leitor, de uma idéia fixa; antes um argueiro, antes uma trave no olho. (...)

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, veja-a e não esteja daí a torcer-me o nariz, só porque ainda não chegamos à parte narrativa destas memórias. (MPBC, cap. IV, os grifos são meus)

Atente-se para o fato de o narrador desviar o foco narrativo e, ainda por cima, oferece dicas falsas ao leitor, uma vez que a lua não é fixa, pois se move; as pirâmides do Egito não são fixas, pois desgastam-se com o tempo e nem mesmo a dieta germânica é fixa, sendo “finada”. Utilizando-se constantemente das digressões, assim como em **Tristram Shandy**, o narrador, após pedir ao leitor para escolher a melhor comparação que, como vimos, é uma pista falsa, ainda o leva para outro caminho que o distancia daquele da “idéia fixa” tida por ele: o caminho da composição da narrativa.

Vejamos outro exemplo da utilização de torneios digressivos à maneira de Sterne:

...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... (MPBC, cap.LXXI)

Percebemos que há aí uma teoria esboçada do método utilizado pelo narrador para contar as suas memórias, equiparando-se àquele capítulo do **Tristram Shandy** em que se operam movimentos digressivos através de “uma linha razoavelmente reta.” Temos, então, um narrador que subverte o tempo, antecipa acontecimentos, comprime lapsos enormes em uma página, narra minutos em capítulos inteiros, cita outros autores (às vezes sem fidelidade total), dá títulos metanarrativos a capítulos, cria suspense, engana o leitor ao afirmar o contrário do que realiza e confessa dizendo “que isto de método, sendo, como é, uma cousa indispensável, todavia é melhor tê-lo sem gravata nem suspensórios, mas um pouco à fresca e à solta.”^{§§}

Essas são demonstrações não apenas de recursos para desviar a atenção do leitor do assunto principal, mas também se constituem um artifício literário, uma técnica narrativa, diferente das que se usavam àquela época. Machado acabava fugindo das normas estéticas vigentes, até mesmo criticando e satirizando o modo de construção textual do seu tempo:

^{§§} MPBC, cap.IX.

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

Isso fica ainda mais marcado por intermédio de um conto seu, “Miss Dollar”^{***}, no qual constrói uma tipologia do leitor (leitor implícito) segundo o gosto estético da época, dirigindo-se a ele dizendo que, se é rapaz e dado ao gênio melancólico, “deve deliciar-se com a leitura dos sonetos de Camões ou os *Cantos* de Gonçalves Dias.” Notemos o gosto literário de tal leitor, que fica caracterizado como aquele dado à leitura dos românticos.

Se não é suscetível a estes devaneios e melancolias, o leitor imaginará uma Miss Dollar totalmente diferente da outra, sendo “amiga da boa mesa e do bom copo,” preferindo “um quarto de carneiro a uma página de Longfellow, cousa naturalíssima quando o estômago reclama, e nunca chegará a compreender a poesia do pôr-do-sol.” Este leitor já prefere uma Miss Dollar mais afeita aos temperamentos biológicos e fisiológicos, caracterizando-se como o que prefere os naturalistas.

Mas, se já tiver passado a segunda mocidade e vir diante de si uma velhice sem recurso, o leitor já não terá esses mesmos sentimentos, pois, para ele, a Miss Dollar seria uma inglesa de cinquenta anos, “dotada com algumas mil libras esterlinas, e que, aportando ao Brasil em procura de assunto para escrever um romance, realizasse um romance verdadeiro, casando com o leitor aludido.” Essa situação sugere uma temática de casamento por interesse, típica do enredo realista.

Machado, ao final, diz que essas não são leituras exatas para o seu conto, pois “a *Miss Dollar* do romance não é a menina romântica, nem a mulher robusta, nem a velha literata,” mas uma cadelinha galga. Assim, ele faz menção ao Romantismo, ao Naturalismo e ao Realismo, descartando leitor por leitor e demonstrando o desgaste de cada uma dessas escolas. Esse exemplo já sugere que o escritor se coloca fora das estéticas dominantes da época, longe dos padrões das escolas mencionadas, promulgando um estilo que percorre todos os outros e os supera.

^{***} As citações em “Miss Dollar” foram retiradas da **Obra completa** (1997) de Machado de Assis, volume 2, p. 27-44.

Nas **MPBC**, a idéia sugerida em “Miss Dollar” é mostrada de uma maneira mais latente. A figura do narrador vai demonstrando esse aspecto: ele critica os recursos textuais utilizados e que estavam em voga, mostrando também o que pode ser feito para isso mudar. Através da violação de uma norma do gênero (o de sempre ocultar aos olhos do público o modo de construção da narrativa), o narrador o expõe, demonstrando, dessa forma, como o romance é produzido (neste trecho, podemos observar, assim como em **Tristram Shandy**, a técnica narrativa utilizada pelo autor, ao se intercalar estilos, confirmando o caráter polifônico do romance):

Meu cérebro foi um tablado em que se deram peças de todo gênero, o drama sacro, o austero, o piegas, a comédia louçã, a desgrenhada farsa, os autos, as bufonarias, um *pandemonium*, alma sensível, uma barafunda de cousas e pessoas, em que podias ver tudo, desde a rosa de Esmirna até a arruda do teu quintal, desde o magnífico leito de Cleópatra até o recanto da praia em que o mendigo tiritava o seu sono. Cruzavam-se nele pensamentos de vária casta e feição. (**MPBC**, cap.XXXIV)

É assim que chama a atenção do leitor para o fato de ele estar lendo um livro, um artefato literário, alertando-o para a confusão que se opera entre realidade e ficção, uma vez que a obra se recusa a parecer verossímil, destruindo no espírito do leitor a ilusão de a vida romanesca por ele vivida durante o tempo da leitura ter um estatuto de realidade idêntico ao da vida cotidiana. Exemplo maior são os capítulos que, como em **Tristram Shandy**, enfatizam a materialidade do livro: o capítulo “O velho diálogo de Adão e Eva”, que dá a idéia de o próprio leitor poder preencher as lacunas vazias ao seu gosto e ao seu feitio; ou, até mesmo, o capítulo “De como não fui ministro d’Estado,” que mostra o vazio de discurso por meio de uma página sem nenhum escrito, pois, não sendo nomeado ministro, não se diz nada. Esses e mais alguns exemplos espalhados pelo livro destacam os artifícios tipográficos usados para adensar a ficcionalidade do romance.

Outro aspecto, reafirmando a nossa proposta de que Machado se coloca fora das estéticas dominantes da época, é a própria idéia de o narrador já dizer no primeiro capítulo que não é “propriamente um autor defunto, mas um defunto autor”, isto é, só depois de morto é que lhe surgiu a idéia de ser um escritor. Esse recurso de se matar o narrador, deixando entrever a falta de verossimilhança da narrativa, é uma das mais marcantes originalidades de Machado de Assis. A época pedia uma reflexão sobre a função da ficção diante do vazio social nas obras literárias e ele possuía a consciência de que a retórica então predominante fugia à reflexão. Percebeu que, para refletir sobre

a ficção (e como conseqüência sobre as decorrências sociais daquele tempo), era preciso “matar” o escritor adequado ao horizonte de expectativas do público da época.^{†††} Matando Brás Cubas, ele o coloca fora das estéticas circulantes para inseri-lo em um mundo onde se privilegia a ordenação de raciocínios imaginativos, reflexivos e dinâmicos.

Cabe-nos, aqui, uma ressalva: se a obra machadiana impede o leitor de confundir realidade e ficção, *como o realismo se mostra na obra de Machado?* Em primeiro lugar, ele possui um realismo peculiar, e, em segundo lugar, devemos entender que a realidade em Machado é, antes de tudo, uma realidade que se mascara, sendo necessário desdobrá-la em sua obra.

Olhando por outro lado, a questão de Brás Cubas ser um defunto autor não desmancha a verossimilhança realista, embora a desrespeite. Para termos a veracidade dessa confirmação, faremos o seguinte: a partir da visão do memorialista Brás Cubas, traçaremos o perfil de duas figuras de **MPBC**, D. Plácida, uma agregada velha, que não tem onde cair morta, encontrando em Brás o protetor, e Cotrim, o cunhado negociista, ex-trafficante de escravos.

Começemos com D. Plácida, uma mulher pobre que costura, faz doces por ofício, ensina crianças do bairro, tudo indiferentemente e sem descanso, “para comer e não cair,” com o vocábulo “cair” dando a idéia de pedir esmolas, cair em degradações. Segundo Brás Cubas, custou muito a ela aceitar a casa em que ele e Virgília iriam se encontrar furtivamente, pois, sendo devota sincera do casamento e da moralidade familiar, demorou para se conformar a prestar serviços de alcoviteira. Quando, porém, Brás lhe fez “um pecúlio de cinco contos”, dizendo ainda que ela nunca mais deixou de rezar por ele, “todas as noites, diante de uma imagem da Virgem, que tinha no quarto,” acabou-lhe o nojo. O narrador afirma que, depois desse acontecimento, D. Plácida confidenciou-lhe a sua história de vida, falando de seus pretendentes que nunca eram aceitos e que lhe renderam recriminações de sua mãe:

- Queres ser melhor do que eu? Não sei donde te vêm essas fidúcias de pessoa rica. Minha camarada, a vida não se arranja à toa; não se come vento. Ora esta! Moços tão bons como o Policarpo da venda, coitado... Esperas algum fidalgo, não é? (**MPBC**, cap.LXXIV).

^{†††} M. E. Chaves de Mello (2001), p.310.

Já começamos a perceber como Brás Cubas vê a figura de D. Plácida, a figura social que ela representa: uma pessoa que, após ser comprada por algum dinheiro, faz de tudo para agradar quem a beneficiou, até mesmo passar por cima de questões morais e religiosas. E as recriminações da mãe? Não seriam os ecos do pensamento do próprio Brás Cubas, avisando-lhe para ficar onde realmente é o seu lugar, ou seja, casando com uma pessoa de seu próprio meio social, um “coitado” que trabalha em uma “venda” e deixando de “fidúcias de pessoa rica”? Vamos acompanhar agora o próprio dito de Brás Cubas, com ele mesmo, logo depois que D. Plácida lhe confia a sua história:

Assim, pois, o sacristão da Sé, um dia, ajudando à missa, viu entrar a dama, que devia ser sua colaboradora na vida de D. Plácida. Viu-a outros dias, durante semanas inteiras, gostou, disse-lhe alguma graça, pisou-lhe o pé, ao acender os altares, nos dias de festa. Ela gostou dele, acercaram-se, amaram-se. Dessa conjunção de luxúrias vadias brotou D. Plácida. É de crer que D. Plácida não falasse ainda quando nasceu, mas se falasse podia dizer aos autores de seus dias: - Aqui estou. Para que me chamastes? E o sacristão e a sacristã naturalmente lhe responderiam. - Chamamos-te para queimar os dedos nos tachos, os olhos na costura, comer mal, ou não comer, andar de um lado para outro, na faina, adoecendo e sarando, com o fim de tornar a adoecer e sarar outra vez, triste agora, logo desesperada, amanhã resignada, mas sempre com as mãos no tacho e os olhos na costura, até acabar um dia na lama ou no hospital; foi para isso que te chamamos, num momento de simpatia (MPBC, cap.LXXIV).

Podemos perceber a indiferença de Brás diante da situação da pobre senhora, transmitida por essas linhas que se operam de modo complexo, dando-nos a idéia de que as inaceitáveis realidades da pobreza correspondem a um propósito: reproduzir a ordem social que é a desgraça de D. Plácida. Isso resulta em uma espécie de choro seco, a que se acrescenta o gozo que tanta inferioridade proporciona à superioridade do narrador. Razões de ser que seguem as conveniências da camada dominante brasileira, cujo teor indefensável este arranjo literário universaliza ao extremo, pois as relações sociais são figuradas em nível do interesse e quem sempre tem o privilégio é a classe abastada.^{***} Assim, o homem rico admite sem dificuldade a dimensão funcional da miséria, cuja finalidade na terra, se existe, é de lhe proporcionar vantagens: “o vício é muitas vezes o estrume da virtude.”^{§§§}

Notemos que o método dessa abordagem é de inigualável valor e vai longe: a forma de pobreza em questão sai do âmbito acanhado e intelectualmente segregado e é trazida ao rol da atualidade plena, transformando o procedimento em uma verdadeira

^{***} Roberto Schwarz (2000, B) aprofunda essa idéia no capítulo “A sorte dos pobres”, dizendo estar a pobreza “descrita em seu ciclo regular, por assim dizer funcional, e não falta método a seu absurdo”, p.109.

^{§§§} MPBC, cap. LXXVI.

traição de classe por parte de Brás Cubas, pois ele mesmo nos conta os seus achaques. Dessa forma, há aí um realismo intensificado, que não possui uma noção mais cotidiana ou doutrinária da verossimilhança, mas que consubstancia uma mediação recíproca das posições sociais, dando à humilde figura de D. Plácida a extraordinária plenitude de referências.****

Partamos agora para a figura do Cotrim, o cunhado negociista. Das qualificações dadas a ele, estão a de comerciante estabelecido, contrabandista de escravos, pai de família extremoso, membro de várias irmandades (associações religiosas e auxiliaadoras). Em um capítulo intitulado “O verdadeiro Cotrim”, Brás o define da seguinte forma:

Como era muito seco de maneiras tinha inimigos, que chegavam a acusá-lo de bárbaro. O único fato alegado neste particular era o de mandar com freqüência escravos ao calabouço, donde eles desciam a escorrer sangue; mas, além de que ele só mandava os perversos e fujões, ocorre que, tendo longamente contrabandeado em escravos, habituara-se de certo modo ao trato um pouco mais duro que esse gênero de negócio requeria, e **não se pode honestamente atribuir à índole original de um homem o que é puro efeito de relações sociais**. A prova de que o Cotrim tinha sentimentos pios encontrava-se no seu amor aos filhos, e na dor que padeceu quando lhe morreu Sara, dali a alguns meses; prova irrefutável, acho eu, e não única. Era tesoureiro de uma confraria, e irmão de várias irmandades, e até irmão remido de uma destas, o que não se coaduna muito com a reputação de avareza; verdade é que o benefício não caíra no chão: a irmandade (de que ele fora juiz) mandara-lhe tirar o retrato a óleo (MPBC, cap.CXXIII, os grifos são meus).

O que podemos notar é a elaboração da narrativa a partir de suas contradições e, em vez de aprofundá-las, Brás procura normalizá-las. Daí a sucessão de elogios (ou punhaladas, segundo a perspectiva), que transforma em modelo de virtudes um compêndio dos males do tempo. Em escala de pura retórica, o procedimento afirma a experiência efetiva da classe dominante brasileira, com Brás trabalhando com elogios que incriminam e justificações condenáveis que se encobrem.

A perfídia do retrato explora os vexames próprios ao caso brasileiro. Há uma consistência em sublinhar a estrita normalidade e adequação social da figura, permitindo reconhecer virtudes onde parecia haver fraquezas. Assim, por que não seria econômico um negociante? Como não seria duro um contrabandista de africanos? Escravos perversos e fujões não merecem castigo? Não pode ser que falem sentimentos pios a um pai que sofre tanto quando lhe morre a filha, sendo ainda mais impossível que o membro de várias confrarias beneficentes seja avaro. O bom senso destes raciocínios

**** R. Schwarz (2000, B), p.111.

acata certa realidade, seguindo o princípio de que as classes dominantes são exemplares por natureza, mas, vista sob outro ângulo, a defesa anterior só condena: o escravismo configura uma infração acintosa aos Direitos do Homem, o castigo físico uma indignidade, o contrabando um ato ilícito, ao passo que as formas de religiosidade só existem como propaganda dessa pessoa diante da sociedade.

Nota-se que o foco não está especificamente em Cotrim, mas no esforço do cunhado Brás para descaracterizar o conjunto e desculpá-lo, merecendo destaque este uso perverso da idéia de condicionamento sociológico: “não se pode honestamente atribuir à índole original de um homem o que é puro efeito de relações sociais,” empregada em favor do escravista e não contra o instituto da escravidão. Logo se vê que o mecanismo satírico da passagem está nas desculpas que inculpam, nas atenuantes que agravam, ou, mais genericamente, na função acusatória da defesa que, na verdade, é uma denúncia do acusado e também do defensor. Essa denúncia acaba-se confirmando, mas não dá resultados, pois a dinâmica do episódio liga-se ao ridículo dos comparsas (Brás e Cotrim) tanto quanto à força e à realidade das suas posições que não deixam espaço útil à exigência moral, fazendo com que a mesma mescla de traços que lhes definem o atraso os tornam membros respeitáveis da classe dominante nacional.

Digamos, portanto, que Brás concede e até detalha as brutalidades do cunhado, mas o faz no afã de explicá-las como parte da ordem, que é esta mesma, e ponto final.

Dessa forma, o romance não tenta fixar a contradição e, muito menos, a transformação, mas implica uma relação, fazendo com que surja um Brás Cubas inconstante e abocanhador de vantagens da iniquidade social cujo limite não se patenteia.

Machado, embora tenha recorrido a uma linguagem que sugere uma feição anti-realista, soube enfocar os aspectos sociais em sua obra como ninguém em sua época, dando uma fundamentação realista a seus escritos.

A julgar pelos caminhos que percorremos neste ensaio, percebemos que a técnica narrativa empregada na obra de Machado de Assis não era muito conhecida no Brasil, pois se lia muito o realismo francês que influenciou os nossos romantismo e realismo.^{††††} Como conseqüência, tínhamos um grande número de escritores que não

^{††††} Para isso, ver Roberto Schwarz (2000, A) e seu ensaio “A importação do romance e suas contradições em Alencar”. Referindo-se a Alencar, ele nos diz: “Chega o romancista, que é parte ele próprio desse movimento faceiro da sociedade, e não só lhe copia as novas feições, copiadas à Europa, como as copia

apresentavam as características do realismo machadiano que se aliava a discursos estilísticos anti-realistas (assim como em seu influenciador Laurence Sterne). Esse procedimento narrativo em primeiro plano e a conseqüente mediação do modo de vida de Brás Cubas dão um resultado surpreendente, assegurando ao romance a coesão e a verossimilhança, caracterizadas em muita observação de realidade e verdadeiros perfis sintéticos do estilo cultural do país. Em outras palavras, fica clara a intenção de sintetizar um tipo representativo da classe dominante brasileira através das relações que lhe são peculiares, dando vida ao protagonista diante do recurso de se trazer à cena um elenco de personagens que em certo plano resumisse a sociedade nacional.

segundo a maneira européia. Ora, esta segunda cópia disfarça, mas não por completo, a natureza da primeira, o que para a literatura é uma infelicidade, e lhe acentua a veia ornamental”, pp.46-47.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, Machado de. **Obra completa**. 10. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**. São Paulo: Ed. 34, 1996. Vol.1.

LULA, Darlan de Oliveira et al. O paradoxo do realismo em Machado de Assis. In: **CES REVISTA**. Juiz de Fora: Esdeva, 2001. Vol.15.

MELLO, Maria Elizabeth Chaves de. Machado de Assis, leitor de Lawrence Sterne. In: JOBIM, José Luis (Org.). **A biblioteca de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.

NOGUEIRA, Nícea Helena et al. O romance monológico de Lawrence Sterne e o romance polifônico de Machado de Assis. In: **VERBO DE MINAS**. Juiz de Fora: Esdeva, 2001. Vol.3, n.5.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Ed. 34, 2000 (A).

_____. **Um mestre na periferia do capitalismo**: Machado de Assis. São Paulo: Ed. 34, 2000 (B).

STERNE, Laurence. **A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s.d.