

O PARADOXO DO REALISMO EM MACHADO DE ASSIS

*MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS**

DARLAN DE OLIVEIRA LULA**

CO-AUTORES: MARIA ELIZABETH SACCHETTO*** E

MARCOS ROGÉRIO CORDEIRO FERNANDES****

RESUMO:

O presente ensaio tem como objetivo a análise da obra de Machado de Assis, mais precisamente as *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881). Foram escolhidas as *M.P.B.C.* porque geraram mal-entendidos pelo motivo de estarem em dissonância com as propostas narrativas de seus contemporâneos e pelo fato de ser o primeiro romance de Machado que, substancialmente, distanciava-se dos ideais românticos e realistas em voga na época. O objetivo é aprofundar o conceito de realismo, encontrando algumas de suas variantes como o realismo fantástico, a auto-referencialidade narrativa e a configuração objetiva da sociedade brasileira, evitando assim entendê-lo simplesmente como um “estilo de época”.

PALAVRAS-CHAVE: literatura brasileira; realismo fantástico.

ABSTRACT:

This essay lens to analyse Machado de Assis's works, more precisely *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881). This book was completely different from everything the readers of that time used to read. Firstly, it went against the narrative proposes and, also, was Machado's first novel, which was different from the romantic and realistic ideals of the time. Thus, the proposes here, are to study the concept of realism, find some of its types such as the fantastic realism and, finally, avoid understanding it just as a way of thinking and writing.

KEY WORDS: brazilian literature; fantastic realism.

* Artigo referente ao projeto de pesquisa “Vieses e Reveses da Crítica Literária Machadiana”, financiado pelo Centro de Pesquisa do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora.

** Graduando do Curso de Letras e bolsista do Centro de Pesquisa do CES/JF.

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

**** Professor Co-orientador, doutorado em Literatura Brasileira pela UFRJ.

O PARADOXO DO REALISMO EM MACHADO DE ASSIS

MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS

Publicado na REVISTA CES 2001

- Introdução

Se voltarmos nossos olhos para os últimos 40 anos do século XIX, veremos uma figura preponderante no cenário cultural brasileiro: Machado de Assis (1839-1908). Tido entre muitos como unanimidade em sua época, revelou uma produção de grande reconhecimento e valor e suscitou estudos cujos interesses variados mostram a complexidade de sua obra.

No ano de 1881 lançavam-se as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, consideradas a divisora de águas entre a primeira e a segunda fase de sua extensa obra. O livro apresenta propostas literárias diferentes do padrão romanesco de sua época. Tomando como objeto de análise várias abordagens temáticas que vão desde o estudo biográfico ao desdobramento formal da obra, os críticos vão traçando o seu perfil e engendrando cada vez mais uma infinidade de opções temáticas, o que dá valor singular ao romance.

O objeto de análise no presente ensaio é a fatura do conceito de realismo em algumas de suas variantes como o realismo fantástico, a auto-referencialidade e a análise social na obra machadiana, em contraposição à simplicidade do termo entendido como “estilo de época”.

- Desfazendo o paradoxo do realismo e definindo o campo teórico das *M.P.B.C.*

Antes da análise das questões primordiais nas *M.P.B.C.*, terá que ser desfeito o paradoxo do realismo que possui uma complexidade conceitual mais abrangente do que aparenta à primeira vista.

O que mais faz desenvolver a complexidade do paradoxo conceitual do realismo é que ele pode ser considerado e utilizado de diferentes modos, às vezes até conflitantes. Essa problemática poderá ser desfeita se forem esboçados os modos conceituais do realismo. Partindo do mais simples para o mais complexo, temos a primeira manifestação ligada a uma visão historicista da literatura. Considerado como estilo de época, o realismo se limita a um momento histórico determinado no desenvolvimento

da arte e da literatura, que no Brasil se inicia com a publicação das *M.P.B.C.* e *O Mulato* de Aluísio Azevedo, em 1881, e tem o seu fim com *Os Sertões* de Euclides da Cunha em 1902.

A segunda manifestação é definida como uma categoria estética que, para dar uma amostragem e realizar uma análise crítica da realidade, vale-se de um conjunto de regras de composição, portanto, trata-se de uma categoria normativa de arte e, por isso, não se fixa em um período histórico em particular. É o que Ian Watt mostra quando diz que certamente o realismo “procura retratar todo tipo de experiência humana e não só as que se prestam a determinada perspectiva literária: seu realismo não está na espécie de vida apresentada e sim na maneira como a apresenta”¹. Ele relaciona o termo “realismo” a uma técnica de construção romanesca que não mais se refere a uma doutrina ou propósito literário específico, mas sim a um conjunto de procedimentos que se encontram tão comumente no romance e tão raramente em outros gêneros literários que podem ser considerados típicos dessa forma e o chama de “realismo formal”, ou seja, o método narrativo pelo qual o romance incorpora a visão circunstancial da vida². As *M.P.B.C.*, em nosso estudo, encontrar-se-ão no limite desse desenvolvimento, pois apresentarão a realidade encoberta por um arranjo técnico do narrador Brás Cubas.

Temos ainda uma terceira manifestação conceitual do realismo (na verdade um desdobramento ou um aprofundamento do anterior), tido como cópia do real, como uma simples operação mimética. Nesta manifestação, a linguagem tem que ser transparente para representar fielmente o real, quer dizer, a sociabilidade, os fatos (acontecimentos) e os costumes das personagens nos seus ambientes são mais representativos do que nas outras manifestações.

O que as *M.P.B.C.* reclamam é uma definição de seu objeto como a uma representação (figurativa) da natureza e a apreensão da idéia do representado³. Desse

¹ WATT, (1990), p.13. Sabendo-se problemático a partir dessa definição, Watt nos diz que essa posição assemelha-se muito à dos realistas franceses e que, através de um problema essencialmente epistemológico, eles tentaram, em um primeiro esforço sistemático, “definir os objetivos e métodos do novo gênero [romanesco], atentando 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”. Desse modo, assumindo a complexidade do vocábulo “realismo” nessa lucidez literário-estética, Watt deixa desvelado o compromisso de tentativa de desvinculamento do termo “realismo” às concepções realistas dos franceses.

² p.31.

³ MORAWSKI, “El realismo como categoría artística”, (1970), p.44.

modo, o realismo torna-se relativo tanto à época histórica como aos diferentes dados da realidade objetiva dessa mesma época. Quer dizer, através da ilimitada extensão exterior do mundo, alcançaremos a essência dos fenômenos psicológicos, sociais e históricos do mundo material representado.

- A especificidade do realismo machadiano nas *M.P.B.C.*

Os escritores, à época machadiana, em sua maior parcela, franqueavam suas narrativas com histórias que simulavam a realidade, ou seja, processavam uma realidade com intenções ficcionais que a transfigurava, construindo (da obra) um mundo que falseava outro (o empírico), fato que fraturava os romances e colocava-os em nível secundário⁴. Na verdade, a realidade social é mediada por um senso de convenções sociais que passam por relações amigáveis, clientelistas, discricionárias etc., tal como as vemos nas representações sociais das *M.P.B.C.*. Apesar de estarem submetidas a uma regra de escrita anti-realista, essas representações mostram-se eficientes na fatura do romance, uma vez que situa, mesmo que de modo oblíquo, as condições empíricas da sociedade brasileira. Mas como essas representações estão sugeridas no plano formal? Será que no enredo da obra podemos perceber o quanto isso está enviesado, se muito ou pouco? É aqui que se dá o dilema sobre o realismo: meu propósito é mostrar que as *M.P.B.C.* superam o referido paradoxo com uma representação que se aproxima em profundidade do realismo fantástico e que recorre a uma técnica de auto-referencialidade em que o narrador chama a atenção para o processo de construção textual e determina a dinâmica interna da obra. *Brás Cubas* mostra as relações sociais pelo avesso, acentuando as hipocrisias e insinuando uma crítica, mas as faz através de alegorias, isto é, de modo bastante difuso, quase impalpável.

Mas de onde veio essa composição das *M.P.B.C.* tão atípica no cenário literário brasileiro? Uma resposta possível e que considerarei como ponto de partida da minha análise é que Machado de Assis lia Cervantes⁵ e era um leitor assíduo dos romancistas

⁴ Esta é uma das conclusões a que chega Roberto Schwarz no ensaio “A importação do romance e suas contradições em Alencar” do livro *Ao vencedor as batatas* (1992). Em um fragmento ele diz: “A ficção realista de Alencar é inconsistente em seu centro; mas a sua inconsistência reitera em forma depurada e bem desenvolvida a dificuldade essencial de nossa vida ideológica, de que é o efeito e a repetição, p.47”.

⁵ Entre outros, existe um estudo do ensaísta e escritor mexicano Carlos Fuentes que coloca “Machado de Assis como herdeiro de Cervantes”, influenciador direto de sua obra. “Caderno Mais!”, in: _____. *Folha*

ingleses do século XVIII, entre eles Laurence Sterne⁶. Com isso, Machado de Assis absorve em suas modalidades as tendências romanescas incipientes de Cervantes e o caráter transformador de Sterne, ou seja, Machado absorve a técnica do fantástico em Cervantes e a auto-referencialidade composicional (ou narrativa autoconsciente) de Sterne.

- Análise do fantástico: *M.P.B.C.*

Antes de mais nada, seria interessante e útil fazer uma breve consideração sobre o realismo fantástico que, modernamente, foi desenvolvido por Cervantes que soube fundir

a unidade entre o sublime e o cômico na figura de *Dom Quixote*, unidade que nunca mais voltou a ser alcançada, [que] é determinada justamente pela luta genial que Cervantes trava, enquanto cria este caráter, contra as características principais de duas épocas que se sucedem: contra o heroísmo desgastado da cavalaria e contra a baixeza da sociedade burguesa cujo prosaísmo se revela nitidamente desde o início.⁷

Através do *Dom Quixote* surge o estilo original do romance na sua fase inicial com recorrência a uma das categorias constitutivas do romanescos: o realismo fantástico. Esse elemento fantástico funde-se com o realismo geral da composição numa totalidade orgânica.

No século XVIII, o romancista britânico Laurence Sterne “transforma o fantástico objetivo dos velhos romances em fantástico subjetivo e as combinações dos

de São Paulo. Domingo, 1º de outubro de 2000. Também temos um estudo recente de María de la Concepción Piñero Valverde (2000) que traça um paralelo entre Cervantes e Machado de Assis.

⁶ O próprio Machado de Assis, nas *M.P.B.C.*, faz referências diretas a Sterne no prólogo “Ao leitor”: “Trata-se, na verdade, de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne (...) não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo”. E entre inúmeros trabalhos que realçam o caráter influenciador do romancista britânico sobre Machado de Assis está o estudo de Marta de Senna: “Fielding, Sterne e Machado: uma linhagem”, (1998). Em um trecho ela assinala: “Como Machado, esses narradores do século XVIII britânico [Fielding e Sterne] utilizam uma técnica narrativa muito peculiar, à qual a crítica de tradição anglo-americana vem chamando, há décadas, narrativa autoconsciente (1998), p.24”.

⁷ LUKÁCS, (1999), p.100. Lukács, com uma abordagem marxista, dita que as contradições sociais, ou seja, a luta entre classes, ainda não existiam na época de Cervantes e que “a angústia da vida individual, a mutilação do homem pela divisão capitalista do trabalho ainda não eram, na Renascença, um fato social dominante”. Ele ainda diz que o “elemento fantástico nasce, de um lado, da visão utópica das grandes forças sociais da época e, de outro, da comparação satírica entre o velho mundo em dissolução e o novo que está nascendo, com os grandes princípios humanistas da luta contra a degradação do homem, p.101”.

traços autênticos da realidade em extravagante ornamentação da forma”⁸, assim como acontece nas *M.P.B.C.*, em que Brás Cubas utiliza como efeito narrativo a subjetividade fantástica e os contornos tortuosos e conturbados de uma realidade autêntica. Além disso, Brás Cubas apresenta um caráter cômico. Bakhtin delinea a história do cômico dizendo que ele

destruiu a distância épica e pôs-se a explorar o homem com liberdade e de maneira familiar, a virá-lo do avesso, a denunciar a disparidade entre a sua aparência e o seu fundo, entre as possibilidades e a sua realização. (...)

O romance se formou precisamente no processo de destruição da distância épica, no processo de familiarização *cômica* do mundo e do homem, no abaixamento do objeto da representação artística ao nível de uma realidade atual, inacabada e fluida.⁹ (O grifo é meu).

Podemos dizer, através de Bakhtin, que o cômico foi uma das bases estilísticas que solidificou o gênero romance na sociedade contemporânea, assim como o fez com as *M.P.B.C.*.

Desse modo, resta a definição da representação do realismo fantástico e da comicidade interagidos no romance e que marcam uma linha estilística recorrente nele.

Primeiramente, temos a representação do realismo fantástico já patenteada no primeiro capítulo quando Brás Cubas diz que não é “propriamente um autor defunto, mas um defunto autor”. Por enquanto, limito-me a somente citar este trecho, pois ele será tratado adiante, mas já pode ser dito que o narrador flui sua história com indistintos movimentos alegóricos que enviesam a realidade objetiva.

As alegorias são postas constantemente na trama: no capítulo VIII, “Razão contra Sandice”, a Razão, vendo a Sandice em sua casa, ou seja, no cérebro de Brás Cubas, expulsa-a, mas antes a Sandice pede-lhe alguns minutos para solucionar um mistério: o da vida e o da morte. A Razão pôs-se a rir e a expulsou de vez. O efeito alegórico utilizado por Machado para figurar o movimento fantástico está na sandice, enquanto a razão raramente se mistura ao movimento narrativo e se caracteriza como o elemento filtrador da realidade propriamente dita. Tudo isso apesar de o capítulo

⁸ p.105. Nesta época, começa-se já a dissolução da forma épica do romance em seu caráter definitivo. Lukács desenvolve mais as considerações sobre Sterne dizendo que “ele destrói conscientemente a unidade da forma narrativa para criar, por meio de arabescos fantásticos, uma unidade subjetiva entre os estados de espírito contrastantes da emoção e da ironia: neste contraste refletem-se as contradições objetivas”.

mostrar que a razão é a “dona da casa”, mas constantemente invadida pela sandice do narrador. Vemos, assim, a função que a sandice assume no romance: a tentativa de buscar soluções positivas para o mundo “das negativas” através da subjetividade fantástica de Brás:

Então o homem, flagelado e rebelde, corria diante da fatalidade das coisas, atrás de uma figura nebulosa e esquiva, feita de retalhos, um retalho de impalpável, outro de improvável, outro de invisível, cosidos todos a ponto precário, com a agulha da imaginação; e essa figura, - nada menos que a quimera da felicidade, - ou lhe fugia perpetuamente, ou deixava-se apanhar pela fralda, e o homem a cingia ao peito, e então ela ria, como um escárnio, e sumia-se, como uma ilusão (OC, I, p.523)¹⁰.

A sandice raramente se põe como perdedora frente à razão na vida do narrador, pois, na maior parte do romance, ela se presta ao sistema filosófico “Humanitas” de Quincas Borba, mas encontra soluções arbitrárias que toma como verdades, soluções essas que são pessoais e são postas acima dos valores de qualquer outra personagem. Esta é uma das conseqüências do “humanitismo”:

Como a vida é o maior benefício do universo, e não há mendigo que não prefira a miséria à morte (o que é um delicioso influxo de Humanitas), segue-se que a transmissão da vida, longe de ser uma ocasião de galanteio, é a hora suprema da missa espiritual. Porquanto, verdadeiramente há só uma desgraça: é não nascer. (...)

Se entendeste bem, facilmente compreenderás que a inveja não é senão uma admiração que luta, e sendo a luta a grande função do gênero humano, todos os sentimentos belicosos, são os mais adequados à sua felicidade. Daí vem que a inveja é uma virtude (OC, I, p.615).

Seguindo estas soluções através do sistema filosófico de Quincas Borba, Brás Cubas resolve os seus questionamentos e finge não perceber que, através dos ensinamentos do amigo ensandecido, passou a adquirir, conscientemente, uma parcela de loucura, como no capítulo intitulado “Um grão de sandice”, no qual ele demonstra encontrar-se no mesmo nível narrativo que um Romualdo:

Este caso faz-me lembrar um doido que conheci. Chamava-se Romualdo e dizia ser Tamerlão. Era a sua grande e única mania, e tinha uma curiosa maneira de a explicar.

⁹ BAKHTIN, (1998), pp.424-427.

¹⁰ O livro é *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, OC refere-se à *Obra Completa* (1997) de Machado de Assis da Editora Nova Aguilar e I quer-se referir ao volume I da obra (que contém 3 vols.) e que de agora em diante será citado como OC, I e a página a que se refere o fragmento do texto.

- Eu sou o ilustre Tamerlão, dizia ele. Outrora fui Romualdo, mas adoeci, e tomei tanto tártaro, tanto tártaro, tanto tártaro, que fiquei Tártaro, e até rei dos Tártaros. O tártaro tem a virtude de fazer Tártaros (*OC*, I, p.582).

A partir de então, todos os problemas, todos os questionamentos, são encobertos e aparentemente superados, pois, a partir de “humanitas”, a melhor dádiva do ser humano é viver e, verdadeiramente, “há só uma desgraça: é não nascer”. E vivendo, Brás Cubas vai transformando os problemas sociais em soluções particulares, realçando a sua hipocrisia, a sua “sede de nomeada”, o seu caráter contraditório:

Agora, porém, que estou cá do outro lado da vida, posso confessar tudo: o que me influiu principalmente foi o gosto de ver impressas nos jornais, mostradores, folhetos, esquinas, e enfim nas caixinhas de remédio, estas três palavras: *Emplasto Brás Cubas*. Para que negá-lo? Eu tinha a paixão do arruído, do cartaz, do foguete de lágrimas (*OC*, I, p.515).

Desse modo, ele descobre em sua mediocridade uma virtude, mesmo colocada em negativo, realçando ainda mais sua aparente condição de ainda ser medíocre e superior aos outros, assim como a “inveja” e “todos os sentimentos belicosos” são adequados à felicidade do gênero humano (na verdade de sua própria personalidade: egoísta, cínica etc.), tornando-se virtudes:

Não alcancei a celebridade do emplastro, não fui ministro, não fui califa, não conheci o casamento. Verdade é que, ao lado dessas faltas, coube-me a boa fortuna de não comprar o pão com o suor do meu rosto. Mais; não padeci a morte de Dona Plácida, nem a semidemência do Quincas Borba. Somadas umas coisas e outras, qualquer pessoa imaginará que não houve minguagem nem sobra, e conseqüentemente que saí quite com a vida. E imaginará mal; porque ao chegar a este outro lado do mistério; achei-me com um pequeno saldo, que é a derradeira negativa deste capítulo de negativas: - não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria (*OC*, I, p.639).

Mas, em esparsos acessos de razão, a personagem, em uma passagem “franca”, nos diz que, na vida, “o contraste dos interesses, a luta das cobiças obrigam a gente a calar os trapos velhos, a disfarçar os rasgões e os remendos (*OC*, I, p.546)”¹¹, porém, poucas linhas depois, pela representação subjetiva e fantástica, convida-nos a disfarçar, a encobrir a realidade, pois “os homens valem por diferentes modos, e que o mais seguro de todos é valer pela opinião dos outros homens (*OC*, I, p.550).” Nesse movimento

¹¹ Neste capítulo, Brás Cubas, num raro acesso de razão, expõe convincentemente as malefícências da sociedade, embora com inconstantes fissuras.

dialético de razão x sandice, Brás Cubas “leva a realidade cotidiana [romanesca] até as fronteiras do fantástico, ultrapassando as leis da razão. A consciência da razão é que faz chorar, enquanto a consciência da loucura se regozija.”¹² A todo momento, o narrador interrompe a marca da razão - “consciência que chora” - e busca reconhecimento e é nesta interrupção que se completa o seu movimento fantástico. Em outras palavras, satisfação subjetiva (“consciência que regozija”) e frustração objetiva (“consciência que chora”) estão ligadas sistematicamente no andamento da forma¹³, quer dizer, sandice e razão estão postas como movimentos “arbitrários”, que seguem uma regra formal, “em que a objetividade é no máximo uma aparência de que Brás ocasionalmente gosta de se valer.”¹⁴

Em segundo lugar, em meio à representação literária de estados fantásticos do espírito subjetivo de Brás Cubas, encontramos a comicidade sutil e amenizadora dos virtuosos “sentimentos belicosos” do narrador que reforça ainda mais o encobrimento das relações contrastantes da sociedade, figurando os caracteres através de um clientelismo servilista:

Acresce que chovia - peneirava - uma chuvinha miúda, triste e constante, tão constante e tão triste, que levou um daqueles fiéis da última hora a intercalar esta engenhosa idéia no discurso que proferiu à beira de minha cova: - “Vós, que o conhecestes, meus senhores, vós podeis dizer comigo que a natureza parece estar chorando a perda irreparável de um dos mais belos caracteres que tem honrado a humanidade. (...)”

Bom e fiel amigo! Não, não me arrependo das vinte apólices que lhe deixei (*OC*, I, pp.513-514).

As relações sociais são figuradas no nível do interesse, da demarcação solidária entre oprimidos e opressores que se entendem numa causa comum de beneficente e beneficiado:

Creio que [Dona Plácida] chorava, a princípio: tinha nojo de si mesma. Ao menos, é certo que não levantou os olhos para mim durante os primeiros dois meses; falava-me com eles baixo, séria, carrancuda, às vezes triste. (...)

Não fui ingrato; fiz-lhe um pecúlio de cinco contos, - os cinco contos achados em Botafogo, - como um pão para a velhice. Dona Plácida agradeceu-me com lágrimas nos olhos, e nunca mais deixou de rezar por mim, todas as noites, diante de uma imagem da Virgem, que tinha no quarto. Foi assim que lhe acabou o nojo (*OC*, I, p.583).

¹² RIEDEL, (1974), p.13.

¹³ SCHWARZ, (2000), p.50.

¹⁴ p.24.

Vista numa relação mais profunda, as classes sociais não se tocam no contraste das suas relações e essa problemática entre subordinados e subordinantes fica relativizada. Como poderemos confiar em um narrador que utiliza a narrativa para denegrir a imagem dos seus “dependentes” e se tornar uma figura “gloriosa”, “superior”? Como poderemos glorificar uma personagem que (utilizando como efeitos amenizadores da contradição social a “pena da galhofa”) faz um “pecúlio de cinco contos” achados e não devolvidos¹⁵? O romance não tenta fixar a contradição e muito menos a transformação, mas imbrica uma relação dialética entre razão e sandice, entre comicidade e fantástico, entre galhofa e melancolia, enfim, entre “consciência que chora” e “consciência que regozija” que fazem as vezes de um Brás Cubas inconstante e abocanhador de vantagens da iniquidade social cujo limite não se patenteia.

É precisamente nessa *fusão* de representação fantástica e comicidade filosófica que Machado de Assis funda uma tradição singular no Brasil e “nos consente a atinar com o verdadeiro gênero do romance: *Brás Cubas é um representante moderno do gênero cômico-fantástico* ”¹⁶, em que a matéria (dimensão histórico-social) e o princípio formal (condição metafísica ou abstrata), trabalhados aqui como razão e sandice, “consciência que chora” e “consciência que regozija”, parecem divergir drasticamente, mas formam uma estrutura que alçou este romance às raias da impenetrabilidade durante anos e fez com que ele emergisse dos trópicos, tornando-se um estatuto literário mundial.

- Auto-referencialidade (ou narrativa autoconsciente) nas *M.P.B.C.*

Assim como em *Tristram Shandy* , de Sterne, onde o narrador disserta sobre tudo, também nas *M.P.B.C.* temos um Brás Cubas que está a todo momento tentando nos trazer um saber universal desfilado no livro: já no prólogo ele cita Stendhal, Sterne e Xavier de Maistre. Nos três primeiros capítulos fala-nos, implícita ou explicitamente, da Bíblia, de Shakespeare, de Chateaubriand, de Ilisso, um riacho próximo de Atenas e, numa erudição extravagante e enfadonha, exagera nas citações:

¹⁵ Este capítulo torna-se um contraste se comparado com o capítulo anterior “É minha!”, em que Brás Cubas acha uma moeda de ouro e a devolve por intermédio da polícia. Podemos reparar o contraste de caráter do narrador que, em busca de fama e louvores, devolve uma moeda, mas não cinco contos.

Por exemplo, Suetônio deu-nos um Cláudio, que era um simplório, - ou “uma abóbora” como lhe chamou Sêneca e um Tito, que mereceu ser as delícias de Roma. Veio modernamente um professor e achou meio de demonstrar que dos dois céares, o delicioso, o verdadeiro delicioso, foi o “abóbora” de Sêneca. E tu, madama Lucrecia, flor dos Bórgias, se um poeta te pintou como a Messalina católica, apareceu um Gregorovius incrédulo que te apagou muito essa qualidade e, se não vieste a lírio, também não ficaste pântano (*OC*, I, p.516).

E no trecho seguinte Brás mostra a disposição em que interfere no seu próprio texto e o comenta, fato importante para o aspecto que vou analisar. O artifício que salta aos olhos remete-se a um narrador que fala sobre as convenções narrativas e do/ao leitor como bem quer, tornando-o sua principal vítima para os seus caprichos e suas aleivosias:

Veja o leitor a comparação que melhor lhe quadrar, veja-a e não esteja 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 (*OC*, I, p.516).

Às vezes, Brás Cubas espezinha o leitor sutilmente com declarações soturnas e inconstantes que fragmentam a narrativa e a torna produto de sua própria condição de narrador volúvel:

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-fólio*, mas *in-12*, pouco texto, larga margem, tipo elegante, corte dourado e vinhetas... principalmente vinhetas... Não, não alonguemos o capítulo (*OC*, I, p.544).

Outras vezes ele se torna profundamente incisivo e aberto com o leitor, aferroando-o e brincando de gato e rato com ele, seduzindo-o, humilhando-o, insultando-o, fingindo que dialoga com ele, mas interrompendo a conversa quando lhe convém, dando-lhe a ilusão de independência só para afirmar mais sadicamente a sua submissão no momento seguinte:

¹⁶ MERQUIOR, (1990), p.332.

Aí tem o leitor, em poucas linhas, o retrato físico e moral da pessoa que devia influir mais tarde na minha vida; era aquilo com dezesseis anos. Tu que me lêes, se ainda fores viva, quando estas páginas vierem à luz, - 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 agora; e 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 (*OC*, I, p.549).

Ele intervém a todo instante e opina sobre tudo, ao mesmo tempo muda sua própria personalidade a cada passo, incitando o leitor a prestar atenção ao livro, dizendo ser o maior defeito dele (do livro) o próprio leitor, que tem pressa de envelhecer, que ama a “narração direita e nutrida, o estilo regular e fluente”, enquanto que o estilo e o livro de *Brás Cubas* “são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem (*OC*, I, p.583)”, culminando em uma narrativa “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 quarteirão (*OC*, I, p.525).

O narrador leva o método narrativo “à solta e à fresca” e por vezes simula confusão esboçando idéias fragmentadas juntamente com uma estrutura textual que o mostra seguindo o itinerário e o ritmo que bem entende, sem consultar ou considerar ninguém:

Pobre destino! Onde andarás agora, grande procurador dos negócios humanos? Talvez estejas a criar pele nova, outra cara, outras maneiras, outro nome, e não é impossível que... Já me não lembra onde estava... Ah! nas estradas escusas. Disse eu comigo que já agora seria o que Deus Quisesse (*OC*, I, p.571).

Enfim, temos um narrador que é senhor da ação, pode fazer a origem dos séculos brotar de um delírio ou colocá-lo na visão de um gato, como pode escrever ou deixar de escrever um capítulo:

Estou com vontade de suprimir este capítulo. O declive é perigoso. Mas enfim eu escrevo as minhas memórias e não as tuas, leitor pacato. (...) Não; decididamente suprimo este capítulo (*OC*, I, pp.603-604).

Em todo o livro temos essa narrativa tortuosa, mas autoconsciente. Essa auto-referencialidade é o resultado estilístico esperado quando se está à mercê de um narrador inconstante, volúvel, narcisista e caprichoso. Sua consciência (narrativa) foi, ele mesmo o assume, “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 pandemônio” de acontecimentos, “uma barafunda de coisas e pessoas (*OC*, I, p.555).” Estas características são exemplos da técnica anti-realista e muitas vezes até abstrata empregada no livro, mas que, ao mesmo tempo e inversamente, situa as circunstâncias narrativas às situações objetivas da sociedade brasileira.

- O “conúbio” entre realismo fantástico e auto-referencialidade e o desdobramento da realidade objetiva em *M.P.B.C.*

A crítica machadiana, ao analisar as *M.P.B.C.*, cita, pelo menos, uma ou duas palavras do prólogo “ao leitor”. Só mesmo Machado de Assis, com sua escrita incisiva e enxuta, conseguiu o feito de, em menos de uma página, suscitar grande envolvimento dos críticos por parte dos ditos ali contidos. Neste excerto do livro, o problema do fantástico é posto a miúdo, a começar pelo fato de Brás Cubas remeter-nos a uma realidade inverossímil, à fantasia do além-túmulo, com a sua “obra de finado” e já no primeiro capítulo dizer-nos que não é “propriamente um autor defunto, mas um defunto autor.” Nessa referência, temos a condição de um narrador e até mesmo de um escritor devido ao fato de ele ser um defunto, portanto, têm-se duas condições novas: uma em decorrência da outra: ele só é narrador porque é morto e daí se consolida a representação do fantástico.

Observamos este trecho do prólogo escrito pelo narrador:

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. Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio. (...)

Evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas *Memórias*, trabalhadas cá no outro mundo (*OC*, I, p.513).

O que está latente neste “ao leitor” de Brás Cubas é o processo “extraordinário” que ele empregou na composição das *M.P.B.C.* (e que diz ter evitado contar) utilizando como arcabouços estilísticos a galhofa (a comicidade) e a subjetividade fantástica que se interagem em uma dialética freqüente, “pois o fantástico não passa de um estratagema humorístico, de uma primeira manifestação do sarcasmo de Machado.”¹⁷ Sarcasmo utilizado sempre por Brás Cubas quando se está de frente a uma contrariedade humana, que tenta fazê-lo uma figura “superior”, “gloriosa”, mas, na verdade, o remete ao mesmo nível figurativo das personagens e de suas ações.

Voltando às questões técnicas, sugerido ficou que a representação do realismo fantástico e a auto-referencialidade encontram-se no método estilístico das *M.P.B.C.* no qual Machado de Assis tinha em Cervantes e em Sterne a sua influência. Isso quer dizer que podemos falar que o romance enquadra-se como um representante moderno do realismo fantástico, pois Machado soube absorver as suas duas realidades históricas (a incipiente, com seus permeios satíricos e o elemento fantástico fundido com o realismo geral da composição numa totalidade orgânica e a transformadora, que destrói conscientemente a unidade da forma narrativa para criar a unidade subjetiva) em processo com a “galhofa” impregnante de Brás Cubas, fechando-se em um “conúbio” entre a representação do realismo fantástico e a auto-referencialidade (ou narrativa autoconsciente) empregadas nas *M.P.B.C.*. Na interação freqüente entre esses dois matizes estilísticos (através dessa fusão meticulosa), surgem as contradições objetivas da realidade que se mostram enviesadas na configuração do realismo na obra e só se desdobrarão quando a técnica narrativa for interpretada à luz de uma compreensão profunda da sociedade brasileira.

- Conclusão:

Então, como devemos definir de veras essa tradição singular em Machado? Deve-se ter em conta que a técnica narrativa empregada na obra machadiana não era muito conhecida no Brasil (pode-se dizer que quase nada), pois lia-se muito o realismo francês que influenciou o nosso romantismo e realismo. Como conseqüência, tínhamos um grande número de escritores que não apresentavam as características do realismo

¹⁷ MERQUIOR, (1990), p.332.

machadiano que se aliava a discursos estilísticos anti-realistas, como a representação do realismo fantástico e a auto-referencialidade: faturas de uma convergência coerente que vê Machado de Assis como formador de uma composição literária singular que deve ser entendida para se poder compreender a realidade e a contradição social no interior de sua prosa e não com uma definição “profana” que o vê como uma figura pertencente à doutrina estética realista (ou seja, o realismo com “estilo de época”).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSIS, Machado de. *Obra completa*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. “Epos e romance”, in: _____. *Questões de literatura e de estética: A teoria do romance*. 4ª ed.. São Paulo: Unesp, 1998.
- LUKÁCS, Georg. “O romance como epopéia burguesa”, in: *Revista Ensaios Ad Hominem*. São Paulo: edições *Ad Hominem*, 1999. Nº 1. Tomo II, pp. 87 a 136.
- _____. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- LUNN, Eugene. “Un debate sobre el realismo y el modernismo”, in: _____. *Marxismo y modernismo: un estudio histórico de Lukács, Benjamin y Adorno*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1979.
- _____. “Gênero e estilo das Memórias Póstumas de Brás Cubas”, in: _____. *Crítica: ensaios sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- REGO, Enylton de Sá. “Brás Cubas e a Re-escritura Cômica do Épico”, in: _____. *O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense, 1989.
- RIEDEL, Dirce Côrtes. “Razão contra Sandice”, in: _____. *Metáfora: o espelho de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1974.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 4ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1992.
- _____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- SENNA, Marta de. *O olhar oblíquo do bruxo: ensaios em torno de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- VALVERDE, María de la Concepción Piñero. “Cosas de España” em Machado de Assis. São Paulo: Giordano, 2000.
- VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez (org.). *Estética y marxismo*. México: Era, 1970. Tomo II.
- WATT, Ian. “O realismo e a forma romance”, in: _____. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.