

VIESES E REVESES DA CRÍTICA LITERÁRIA MACHADIANA

POR

DARLAN DE OLIVEIRA LULA

**Monografia apresentada ao
Centro de Pesquisa do Centro de
Ensino Superior de Juiz de Fora -
CES/JF, sob orientação da
professora Maria Elizabeth
Sacchetto e co-orientação do
professor Marcos Rogério Cordeiro
Fernandes.**

**Juiz de Fora - MG
NOVEMBRO/2002**

SUMÁRIO

1 – Introdução	4
2 – Lukács e Bakhtin: o indivíduo problemático e o caráter polifônico	11
3 – O realismo e a crítica literária machadiana	21
4 – <i>Memórias Póstumas de Brás Cubas</i>: análise de uma realidade dinâmica	34
5 – Conclusão	48
6 – Bibliografia	51

Creio poder afirmar que a paciência é a metade da sagacidade: ao menos na crítica.

Machado de Assis

1. 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). Escritor renomado em sua época, revelou uma produção de grande reconhecimento e valor, suscitando estudos cujos interesses variados mostram a complexidade de uma obra que se transformou em um legado de polêmicas acalentadas pela crítica literária durante anos até os dias atuais.

Machado escreveu em um período em que a forma literária começava a se estruturar, em um momento conturbado na cena literária brasileira, com a projeção de várias tendências estilísticas como a do Romantismo e a do Realismo/Naturalismo. Concomitante a isso, está não só a ascensão do público leitor, que começa a tomar gosto pela leitura, mas também a aparição de pessoas preocupadas em fazer uma análise crítica mais especializada em torno da obra dos autores mais importantes da época. O aparecimento do ensaio (que, no contexto brasileiro, surgiu com os românticos) constituiu um índice expressivo da maior especialização, da sofisticação intelectual e artesanal da literatura. Os ensaístas, contemporâneos a Machado, enveredaram-se pelos caminhos da crítica em torno da obra desse escritor.

Após quase cem anos da morte de Machado de Assis, estudá-lo e analisá-lo constitui ainda um desafio que deve ser levado a duras penas. Aceitando-o e planejando iniciar uma pesquisa séria em torno de sua obra, buscaremos discorrer sobre a crítica literária machadiana que tem como denominador comum uma abordagem ainda polêmica em nossos dias: sua posição na história dos estilos ficcionais.

Machado de Assis nasceu no Rio de Janeiro, no Morro do Livramento, filho de uma família pobre, perdeu os pais ainda muito jovem. A partir daí, passou a perseguir

seus ideais literários: primeiro, ao entrar para a Imprensa Nacional como tipógrafo aprendiz; depois, escrevendo para os jornais da época, principalmente poesias e crônicas. Disso para a notoriedade foi um passo, pautado pela persistência e disciplina nas letras. Aos 40 anos já é consagrado um grande escritor e, a partir dessa idade, começam a surgir as suas obras-primas, os chamados romances da segunda fase. Também é a partir dessa época que surgem os mal-entendidos sobre sua obra considerada enigmática e que escondia um mundo estranho e original sob a neutralidade aparente dos seus enredos convencionais. Essas histórias, aparentemente neutras, criaram algumas distorções, dentre as quais, a projeção, nos romances machadianos, da denominação “realista”, principalmente a partir de **Memórias Póstumas de Brás Cubas** (1881), que inaugura o Realismo no Brasil ao lado de **O Mulato**, de Aluísio Azevedo.

Essa denominação “realista” possui um sentido trivial, principalmente se abordada e entendida pelos manuais de história da literatura que se subordinam a uma análise de princípios formais e estéticos, compreendendo o realismo somente como um “estilo de época”. Como exemplificação, citamos Massaud Moisés, o autor que coloca Machado de Assis na mesma linhagem literária de Aluísio Azevedo e Raul Pompéia, não vendo, assim, uma diferenciação nítida de valores literários entre eles. Desse feito, ele acaba nos dizendo que os escritores inseridos neste estilo de época dão “excessivo valor à Ciência, é a primeira inferência a tirar do quadro cultural em que se desenrola a eclosão do Realismo.”¹ Dado discutível, pois o que vemos é um Machado utilizando das teorias científicas em voga na época para satirizá-las e desqualificá-las, tendo em foco a desconstrução dessas definições rígidas.

Alfredo Bosi, em sua **História concisa da literatura brasileira**, também insere Machado no viés do Realismo, dizendo que, de um modo geral, o romancista dessa escola, estreitado o horizonte das personagens e da sua interação nos limites de uma factualidade que a ciência reduz às suas categorias, “acaba recorrendo com alta frequência ao *tipo* e à situação *típica* (...), presta-se docilmente a compor o romance que se deseja imune a tentações da fantasia.”²

Afrânio Coutinho, por sua vez, também evidencia Machado como integrante do Realismo e, apesar de dizer que “é impossível uma definição completa do Realismo, que é antes um temperamento, uma tendência, um estado de espírito,” acaba por defini-lo como o que “encara a vida objetivamente. Não há intromissão do autor, que deixa as personagens e os circunstantes atuarem uns sobre os outros, na busca da solução. O autor não confunde seus sentimentos e pontos de vista com as emoções e motivos das personagens.”³

Se definirmos, porém, o realismo como uma categoria estética, estaremos pensando em duas formas abordativas complementares. Uma delas é a noção de “realismo formal”⁴. A expressão não se refere a nenhuma escola ou estilo de época específicos, mas apenas 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. Ian Watt nos diz que o “realismo formal” é a expressão narrativa que está implícita no gênero romance de modo geral: a premissa de que o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e,

¹ M. Moisés (1996), p.15.

² A. Bosi (s.d.), p.189.

³ A. Coutinho (1986), p.10.

portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações e etc., todavia é uma categoria normativa de arte que não se fixa em um período histórico em particular. É o que ele nos 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.”⁵

A outra forma de abordagem é a que podemos chamar “realismo heterodoxo”, ou seja, uma vertente que tenta estruturar uma compreensão da sociedade, submetido como uma categoria estética e literária universais. Quer dizer, é “realista” na medida em que reporta a problemas relativos à realidade imediata e é “heterodoxo” porque não depende apenas dos recursos de construção apontados acima, mas recorre a diversas mediações estilísticas como a ironia, o dialogismo, a alegoria etc.

Encontra-se aí o traço marcante de nosso estudo, pois seria fácil dizer, mas de uma forma enganosa, que Machado seguiu os cânones do romance realista (tido como estilo de época) e também do romance naturalista e que, em sua primeira fase, teria praticado uma forma discreta do romance romântico. Dizendo isso, continuar-se-ia deixando uma brecha para questionamentos como: então, o que ele estava fazendo e em qual tradição literária se inscreve, ou melhor dizendo, será que pertence ou não a alguma tradição? Não seria o caso de vê-lo como formador (ou, pelo menos, continuador) de uma tradição literária singular, não dominante no Brasil de seu tempo? São essas as perguntas que devem ecoar para chegarmos a respostas consistentes e a interpretações

⁴ Essa terminologia é utilizada por Ian Watt (1990). Para isso, ver “O realismo e a forma romance”, p.11-33.

⁵ I. Watt (1990), p.13

justas. Nossa pretensão reside nessa possibilidade, pois devemos saber que a obra machadiana possui uma consistência política peculiar, justamente pela consequência de seu vetor realista, um realismo de análise e de busca de relações e não um realismo estilístico à moda de então. Assim, evitaremos o erro de ver em Machado um homem apolítico em vista da sua obra.

Para não cairmos nessa armadilha e desenvolvermos nosso estudo com a pretensão desejada, teremos de nos valer de dois teóricos que foram fontes de estudo da crítica brasileira para a melhor compreensão do gênero romance: Georg Lukács e Mikhail Bakhtin. Eles possuem idéias dissonantes a respeito do romance enquanto gênero e do realismo enquanto procedimento narrativo: no primeiro prevalece o enfoque de uma filosofia da História que privilegia a ordenação de esquemas de raciocínio que buscam definir tópicos do relato ficcional em função da vida em sociedade; no segundo a problemática do romance se classifica no âmbito do discurso e da construção lingüística romanesca, ambos tomados na forma de embates de relações vivas. Não obstante as diferenças, percebe-se que existe certa complementaridade entre eles: no fato de terem o romance como a representação mais perfeita da vida social, constituindo assim um traço de realismo. Tomaremos como base o enfoque desses teóricos e, no capítulo segundo, promoveremos uma análise mais detalhada a fim de consubstanciarmos o presente estudo.

No capítulo terceiro, recorreremos aos críticos literários que tiveram os dois teóricos como fonte de estudo e que entenderam melhor a obra machadiana. Dentre eles, encontram-se, de um lado, seguindo a tradição mais sociológica, Astrojildo Pereira, Raymundo Faoro, John Gledson, Roberto Schwarz e Alfredo Bosi. Astrojildo Pereira e

Raymundo Faoro analisam Machado tendo como princípio a sua conduta de escritor do Segundo Reinado que estava em meio a uma época de transição; para John Gledson, Machado compõe um “realismo enganoso” que, por sua vez, é composto de um substrato alegórico; Roberto Schwarz indica que a obra machadiana é profundamente pautada, no plano da forma, pelas iniquidades centrais da sociedade brasileira e que sua força vem daí, ou melhor, procura mostrar o trabalho metódico e inteligente por meio do qual Machado tratava de buscar, de tornar presente e ativa, a contradição social no interior de sua prosa; por último, Alfredo Bosi que analisa a força expressiva da narrativa machadiana, tendo como enfoque uma interpretação da cena social vivida pelo escritor.

Do outro lado, seguindo uma espécie de teoria narrativa, encontram-se os nomes de Dirce Cortes Riedel, José Guilherme Merquior, Enylton de Sá Rego e Sonia Brayner. Dirce Cortes Riedel apresenta algumas analogias entre a obra do escritor brasileiro e as análises de Bakhtin, baseando-se, sobretudo, nos conceitos de “paródia” e “metáfora”; José Guilherme Merquior sugere que **Memórias Póstumas de Brás Cubas** são “um representante moderno do gênero cômico-fantástico, também conhecido como literatura menipéia”⁶; Enylton de Sá Rego também analisa e aprofunda as relações do romance machadiano com a sátira menipéia e a tradição luciânica⁷ e Sonia Brayner identifica o dialogismo como tendência transformadora e original nos romances machadianos, consubstanciando relações importantes que trazem os textos de Machado à realidade, valendo-se de uma análise fundada no nível da sua enunciação literária.

⁶ J. G. Merquior, ver *Gênero e estilo das Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1990).

⁷ Para mais detalhes a respeito das tradições literárias que levam os nomes do sírio Menipo de Gadara e o sírio helenizado Luciano de Samosata, ver REGO, E. S. (1989).

Dessa forma, nosso estudo se sustentará no arcabouço literário da obra machadiana e, principalmente, entre as correntes de crítica que se dedicaram ao estudo das narrativas desse autor. A abordagem estará posicionada nos analistas que, tendo como base para o problema do realismo uma boa teoria do romance, argumentam (e questionam) sob a posição de Machado de Assis na história dos estilos ficcionais. Para a solução dessa problemática, recorreremos a um estudo bibliográfico com o direcionamento a uma análise literária, mas, principalmente, a um esquema de comparação de visões analíticas convergentes e/ou divergentes, com métodos de interpretação literária coerentes ao estudo proposto.

Para melhor definirmos o nosso campo de atuação, centraremos em nosso estudo um dos mais característicos romances da segunda fase da obra de Machado de Assis: **Memórias Póstumas de Brás Cubas** (1881), que será analisado no capítulo quarto, onde veremos alguns trechos dessa obra, para a comprovação do realismo analítico e dinâmico do escritor oitocentista, visando utilizar as duas proposições teóricas mencionadas acima.

Ao final do ensaio, já no capítulo quinto, validaremos o nosso trabalho desfazendo, por meio da orientação das abordagens dos críticos literários, certos paradigmas em torno da obra machadiana que influenciam o ensino de literatura brasileira.

2. LUKÁCS E BAKHTIN: O INDIVÍDUO PROBLEMÁTICO E O CARÁTER POLIFÔNICO

Este capítulo é dedicado à compreensão de algumas linhas de força das idéias de Georg Lukács e de Mikhail Bakhtin, teóricos que foram fontes de estudo do romance moderno e, de um modo ou de outro, influenciaram os críticos que se dedicaram ao estudo da ficção machadiana. Para o presente estudo, é relevante considerar a abordagem do primeiro, que procura estabelecer uma proximidade existente entre as manifestações que compõem as narrativas romanescas e a realidade concreta e a do segundo, que reporta aos processos de linguagem que buscam captar os recursos poéticos da narrativa como forma de representação plena de constrangimentos sociais. Após as considerações, tentar-se-á estabelecer alguns pontos de convergência entre eles.

Partindo de Lukács, podemos dizer que se mostra bastante preocupado em fazer uma distinção entre o realismo e o naturalismo literários. Em seu estudo “Narrar ou descrever?”, ele nos mostra por que não quer que os escritores se sujeitem à descrição comum no estilo naturalista e no realismo francês: “A descrição rebaixa os homens ao nível das coisas inanimadas. Perde-se nela o fundamento da composição épica: o escritor que segue o método descritivo compõe à base do movimento das coisas.”⁸

⁸ G. Lukács (1968), p.74. Embora seja um livro capital para se entender a trajetória romanesca e sua perspectiva teórica, juntando-se à densidade das formulações esmaltadas, **A teoria do romance**, de Lukács, não é neste ensaio citada por se tratar de um estudo mais denso. Dessa forma, recorreremos a outros estudos lukacsianos por se prefigurarem mais palatáveis e que, por ora, preenchem a lacuna em nosso estudo.

Lukács caracteriza as deficiências do movimento naturalista e valoriza o realismo como movimento artístico, tendo-o como um modo literário em que se traçavam as vidas de personagens individuais como parte de uma narração que os situava dentro da dinâmica histórica completa de sua sociedade⁹. Essa denominação pressupõe duas questões básicas que devemos definir. A primeira se refere à dinâmica histórica completa da sociedade, ou seja, como se dá esse movimento histórico dentro da obra de uma maneira completa e bem arranjada formalmente, já que uma sociedade se move por contradições que ela própria produz. A segunda nos remete aos personagens: como eles podem traçar o perfil completo de sua sociedade, se o que fica esboçado na narração é apenas uma parte de sua complexidade?

Para se ter uma melhor definição sobre a primeira questão sugerida, devemos levar em conta mais do que as contradições que uma sociedade nos evoca, pois o movimento que se dá no romance é o da representação de uma figuração da unidade exterior e da realidade interna do texto, ou seja, no romance há uma realidade de superfície textual, também havendo elementos e tendências da realidade concreta mais elaborados que funcionam organizando as estruturas no interior do texto. Uma e outra se relativizam e se entrecruzam em um processo dinâmico e vivo, mostrando o vínculo entre romance e sociedade¹⁰, por isso, se diz que a realidade objetiva só se tornará dinamizada e melhor produzida dentro do romance quando houver essa unidade e, ao mesmo tempo, quando soubermos decodificar a realidade profunda através da realidade de superfície, isto é, da superfície do texto, transportando-a para um campo de compreensão mais trabalhado e completo da sociedade.

⁹ E. Lunn (1986), p.94.

¹⁰ G. Lukács (1970), p.50.

Dentro desses parâmetros, como deve ser o personagem da narração? Chegamos, então, à segunda questão sugerida: ele será o *personagem típico*. Não queremos vê-lo segundo a definição trivial do dicionário Aurélio que o tem como “personagem que representa um tipo padrão de comportamento”, ou até mesmo segundo a conceituação do **Dicionário de termos literários**, de Massaud Moisés, que, definidas em poucas palavras, a sua personalidade não reserva surpresa e a sua peculiaridade alcança o auge sem causar deformação¹¹.

Queremos sugerir o personagem típico como aquele que, “em seu caráter e em seu destino, manifestam-se os traços objetivos, historicamente típicos de sua classe e manifestam-se, ao mesmo tempo, como forças objetivas e como o seu próprio destino individual.”¹² Este não é um ato simples e definitivo, mas sim um processo, em que o personagem artístico só será significativo quando o autor conseguir revelar as múltiplas conexões que relacionam os traços individuais desse personagem aos problemas gerais da época; quando o personagem entra em confronto e em contraste com outros personagens que, por sua vez, encarnem outras fases do mesmo contraste que determina seu destino. Tão somente neste variado e complicado processo, rico de contradições extremas, torna-se possível elevar uma figura a um nível verdadeiramente típico de classe. Pode-se dizer, então, que esse personagem, através de seu destino individual, revela uma verdade do processo social, ou seja, o conjunto dos atos e ações humanas, mesmo os sentimentos mais subjetivos, pode exprimir o homem em sua concretude. Esta é a conceituação de um personagem caracteristicamente típico, levando-nos a crer que há uma unidade profundamente orgânica que liga a normalidade à exceção na qual a

¹¹ M. Moisés (1978), p.398.

¹² G. Lukács (1999), p.98.

excepcionalidade do personagem e a situação opositiva que o envolve exprimem, no conjunto da obra, os mais profundos contrastes de um determinado complexo de problemas sociais.

Com tais determinações, chegamos à conclusão de que a representação dos *tipos* é inseparável da composição. Isso quer dizer que existe uma dependência entre as exigências compositivas e o reflexo da realidade objetiva. Daí o dito de que os *tipos* podem traçar o perfil completo de sua sociedade.

Nesse sentido, Dom Quixote, de Cervantes, é um dos mais típicos da literatura universal se somarmos a exata compreensão de que para ser típico não precisa, necessariamente, se limitar à observação da realidade cotidiana, mas, pelo contrário, necessita captar os elementos essenciais, bem como de inventar, sobre o seu fundamento, personagens e situações que sejam absolutamente impossíveis na vida cotidiana (desde que eles se operem e se situem à luz do jogo das contradições). Assim, surge uma das variantes do realismo: o realismo fantástico, que se caracteriza pela combinação de duas forças composicionais. A primeira segue a objetividade da narração e a segunda delinea contornos subjetivos, traçando perfis fantásticos que se fundem com o realismo geral da composição em uma totalidade orgânica. Os escritores que seguem essa tradição apresentam os princípios ideológicos e sociais da época representada de modo realista: “realista é o modo de representação, o desenho preciso dos pormenores necessários na sua ligação orgânica com as grandes forças sociais, cuja luta se manifesta nesses pormenores. Mas a história narrada é conscientemente fantástica, não realista.”¹³ Na realidade, não há uma preocupação com a verossimilhança exterior das situações particulares, mas uma profunda capacidade desses escritores de

apreender e representar, de maneira justa e não evidente, os traços verdadeiramente decisivos de sua época¹⁴. Neste ponto, Bakhtin assemelha-se a Lukács.

Tanto por Lukács quanto por Bakhtin, perceberemos a ênfase dada a Cervantes e ao seu **Dom Quixote**, no entanto é importante frisar que há, entre eles, algumas diferenças metodológicas de análise com relação a este ponto: o primeiro trabalha com o personagem de Dom Quixote; o segundo, com a estrutura do romance, com as suas mediações.

Torna-se importante a referência a **Dom Quixote** porque, primeiramente, o livro inaugura e desenvolve uma linhagem do romance afastado dos moldes franceses e ingleses que serviram de fonte para os romances romântico e realista praticados no Brasil e, segundo, porque esta linhagem vai desembocar nos romances **MPBC** e **Quincas Borba**, de Machado de Assis¹⁵.

Procuremos agora nos aproximar dos processos de linguagem de Mikhail Bakhtin e, em linhas gerais, explicitar alguns dos conceitos básicos e imanentes em seus estudos literários. Bakhtin expõe de forma convincente a situação histórica do romance e, em particular, as questões estilísticas inerentes ao gênero. Ele nos diz que, inicialmente, a consciência lingüística dos criadores do romance era totalmente descentralizada e relativizada, pois nem mesmo se podia falar em estilo, mas apenas em

¹³ G. Lukács (1999), p.101.

¹⁴ O realismo fantástico encontrou terreno propício a novas experiências estéticas nas mãos de outros escritores como Laurence Sterne e Machado de Assis, fundando, assim, uma tradição literária, que vem sendo esboçada desde alguns séculos. Para isso, ver Enylton de Sá Rego (1989), “Ecos de Luciano e da Tradição Luciânica na obra de Machado”, pp.85-130.

¹⁵ Temos alguns estudos que põem Machado na mesma tradição literária de Cervantes. Destacamos o estudo do ensaísta e escritor mexicano Carlos Fuentes que coloca “Machado de Assis como herdeiro de Cervantes”, influenciador direto de sua obra: “Caderno Mais!”. **Folha de São Paulo**. 1º de outubro de 2000. E um estudo recente de María de la Concepción Piñero Valverde (2000), que traça um paralelo entre Cervantes e Machado de Assis. Encontramos ainda nesta tradição, seguindo como influenciador direto de Machado, Laurence Sterne e seu romance **Tristram Shandy**, com seu humorismo recorrente.

forma de exposição. Assim sendo, a linguagem era instável, encontrava-se ainda em formação, tendo como resultado a ruptura completa entre ela e o material representado.

Essa consciência lingüística descentrada é quebrada quando surge o **Dom Quixote**, que dá uma genial representação literária dos encontros do discurso enobrecido pelo romance de cavalaria com o discurso vulgar, operando-se, assim, uma substituição do estilo pela exposição, onde há “uma relação criativa e substancial do discurso com o seu objeto, com o próprio falante e com o discurso de outrem.”¹⁶

A orientação internamente polêmica do discurso enobrecido em face do plurilingüismo manifesta-se no **Dom Quixote** nos diálogos romanescos com Sancho e com outros representantes da realidade grosseira e plurilíngüe da vida, e na dinâmica do enredo do romance. A dialogização potencial interna, colocada num discurso enobrecido, está aqui atualizada e exteriorizada (nos diálogos e na dinâmica do enredo), mas como toda dialogização lingüística autêntica ela não se esgota totalmente neles nem se conclui de maneira dramática.¹⁷

Desse modo, Cervantes¹⁸ transforma o procedimento de abstração do plano literário elevado e atinge o plurilingüismo do mundo real: a linguagem enobrecida se torna apenas um dos participantes dos diálogos das linguagens.

É a partir dessa época que se acentua, de forma efusiva, a destruição da soldagem absoluta entre o sentido ideológico e a linguagem. Isto é relevante para a percepção da desenvoltura alegórica do texto de Machado.

Bakhtin nos diz que é preciso aprender a perceber a “forma interna” de sua própria língua como se fosse a de “outrem”, mas, mesmo assim, o autor romanescos faz com que o seu pensamento se infiltre na representação da linguagem de “outrem” sem

Para um estudo adequado e aproximativo entre os dois ver Marta de Senna (1998), “Fielding, Sterne e Machado: uma linhagem” e “Sterne e Machado: o pacto com o leitor”, pp.23-43.

¹⁶ M. Bakhtin (1998), pp. 173-74.

¹⁷ M. Bakhtin, op. cit, p.179.

¹⁸ Segundo Bakhtin, não só Cervantes, mas também Rabelais, Fischart e outros “transformam parodicamente este procedimento de abstração, desenvolvendo em suas comparações uma série de associações intencionalmente grosseiras, que rebaixam o que é comparado ao que há de mais ordinário,

violam a sua vontade e originalidade próprias. Isso quer dizer que o discurso do herói funde-se orgânica e internamente com o discurso do autor. Desse modo, a representação torna-se uma interação evidente e viva de mundos, de pontos de vista, de acentos diferentes, possibilitando uma reacentuação dessa representação, de relações e posições diferentes nessa discussão e, por conseguinte, de interpretações diferentes da própria representação: “ela torna-se polissêmica como um símbolo. Assim são criadas as figuras imortais do romance, que vivem em épocas diferentes existências diferentes.”¹⁹

São esses ditames que estabelecem o caráter diferencial do romance em relação aos outros gêneros literários, fazendo-o ser o reflexo completo e multilateral da época, ou seja, nele devem ser representadas todas as vozes sócio-ideológicas do período, todas as linguagens, qualquer que seja a sua importância. Na base dessa exigência, encontra-se uma percepção correta da essência do plurilingüismo romanesco: “toda linguagem só se revela em sua originalidade quando é correlacionada a todas as outras línguas integradas numa mesma unidade contraditória do devir social.”²⁰ Em outras palavras, dizemos que, somente no conjunto do plurilingüismo de um dado momento, as linguagens isoladas, seu papel e seu verdadeiro sentido histórico se revelam totalmente.

Bakhtin (em consonância com o nosso objetivo de captar os recursos poéticos da narrativa a partir dos pressupostos de suas formulações da linguagem), tendo como fonte de estudo a obra de Dostoiévski, diz ser o escritor russo o criador de um gênero romanesco essencialmente novo: o criador do *romance polifônico*. Para ele,

sórdido, prosaico, destruindo com isso o plano literário elevado, atingido por meio da abstração polêmica.” M. Bakhtin, op. cit, p.180

¹⁹ M. Bakhtin, op. cit, p.200. As principais intenções do autor são orquestradas, segmentadas sob diferentes ângulos entre as linguagens do plurilingüismo da época, afirmando uma fatura vital para o romance cuja linguagem se transforma num sistema de linguagens literariamente organizado.

²⁰ M. Bakhtin, op. cit, p.201.

*a multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. (...) O discurso do herói não se esgota, em hipótese alguma, nas características habituais e funções do enredo e da pragmática, assim como não se constitui na expressão da posição propriamente ideológica do autor. A consciência do herói é dada como a outra, a consciência do *outro* mas ao mesmo tempo não se objetifica, não se fecha, não se torna mero objeto da consciência do autor.²¹*

Tudo que já foi dito nos dá uma visão geral do que se constituiu nos pressupostos bakhtinianos como uma abordagem literária essencialmente ligada aos caracteres da linguagem. Isso nos leva à interpretação da função sistêmica dos romances, os quais contêm linguagens ou vozes “independentes e imiscíveis” com uma autêntica polifonia, ou seja, vozes que se misturam no discurso. Elas mantêm entre si uma relação de absoluta igualdade como participantes do grande diálogo e que não se objetificam, mas, pelo contrário, mantêm o seu caráter de sujeito enquanto vozes e consciências autônomas.

Diante dessa mistura de vozes no discurso, devemos ficar atentos e termos em mente que não podemos correlacionar a consciência do herói romanesco à do autor do romance, pois elas não se ligam ideologicamente. Assim sendo, a realidade ficcional pode ser apresentada pelo ponto de vista estritamente do narrador, sem vínculos diretos com o próprio escritor, assim como pode haver outras vozes que falam pelo narrador, mesmo não sendo as do autor. Essas formulações bakhtinianas possibilitaram o melhor entendimento do realismo machadiano, pois passamos a considerar todas as linguagens da época, contidas em seus livros e sugeridas sem hierarquias, tornando o realismo dinâmico e vivo dentro de sua realidade ficcional aparentemente univocal. Isso será melhor explicitado em capítulos posteriores.

²¹ M. Bakhtin (1997), pp.4-5.

Após considerações sumárias sobre Lukács e Bakhtin, procuremos estabelecer alguma proximidade entre os pressupostos de um e de outro. Ressaltaremos, no entanto, que esta é uma abordagem com a qual se deve ter muita cautela, pois, como já foi dito, o primeiro trabalha com os caracteres representativos do romance a partir da compreensão profunda da realidade objetiva, enquanto o segundo vê o romance como a representação de todas as vozes sócio-ideológicas da época, de todas as linguagens, que se desdobram em vozes plenivalentes cuja organicidade encontra-se na reacentuação dessa representação e nas interpretações diferentes da própria representação. Mostra-se inegável também a divergência da fatura teórica de uma análise do romance entre os dois críticos: Lukács, partindo do conflito do herói, transforma-o em procedimento composicional da representação; Bakhtin vale-se da representação do conflito do homem com o mundo, interiorizando tal conflito na consciência do herói e tendo uma visão da história como história da consciência²².

Por outro lado, ambos defendem uma análise a partir da estrutura interna do romance: só pode haver um desdobramento conceitual da narrativa romanesca a partir da análise entre conteúdo e forma, que manifestam a unidade dialética contraditória da sociedade representada. Enfim, podemos constatar que Lukács não diverge completamente das teorias bahtinianas quando sugere que o conteúdo do ideal sério da literatura é o da riqueza, da diversidade e da polifonia, tanto no conjunto da obra de cada artista em particular como no conjunto das artes²³. Por sua vez, Bakhtin também não diverge totalmente das teorias lukacsianas quando diz que o romance polifônico

²² Irene Machado (1995) diz que, para Bakhtin, “o romance é um texto característico de um estágio na história da consciência não porque indica a descoberta do Eu, mas porque manifesta a descoberta do outro pelo Eu.” p.286.

²³ G. Lukács (1968), p.274.

consegue encontrar a multiplicidade de planos e a contrariedade e é capaz de percebê-los não no espírito, mas em um universo social objetivo nos quais “os planos não são etapas mas *estâncias* e as relações contraditórias entre eles não são um caminho ascendente ou descendente do indivíduo mas um *estado da sociedade*.”²⁴ Não estamos querendo dizer que a *polifonia* sugerida por Lukács aborde toda a complexidade teórica de Bakhtin com relação ao mesmo termo, nem afirmando que Bakhtin não negue o *indivíduo problemático* de Lukács, mas sim tentando explicitar que as teorias de ambos enquadram-se na perspectiva de uma sociologia do romance e situam-se no quadro geral de um certo materialismo. Dessa forma, as formulações dos dois teóricos devem ser vistas com igual interesse, pois ajudam a compreender melhor as linhas de força interpretativa dos romances de Machado de Assis.

Esses conceitos lukacsiano e bakhtiniano se fazem necessários nesse ensaio porque tomamos como base o enfoque desses teóricos para podermos selecionar alguns críticos literários que os tomaram como fonte. Isso se justifica na medida em que analisaremos os fundamentos teóricos da crítica machadiana, tarefa mais profunda da reflexão e do pensamento.

²⁴ M. Bakhtin (1997), p.27.

3. O REALISMO E A CRÍTICA LITERÁRIA MACHADIANA

Durante o romantismo, a análise literária ganhou importância e se difundiu melhor no meio cultural brasileiro, embora não possuísse o caráter científico de hoje. Escrevia-se sobre os escritores praticando uma análise diletante sem o tom e a preocupação de crítica como conhecemos hoje. Essa forma de abordagem começou a mudar e as análises críticas começaram a adquirir um caráter científico aprimorado. Isso também se deu com os ensaístas que tinham a obra machadiana como objeto de estudo e que começaram numa vertente predominantemente biográfica (o que não os impede de serem importantes na história da interpretação machadiana).

Um dos estudos primorosos que marcou a análise da obra machadiana através de sua biografia foi o trabalho de pesquisa empreendido por Lúcia Miguel Pereira, direcionando algumas interpretações justas de críticos machadianos que recorreram ao seu estudo, embora haja nele alguns comentários imprecisos que fazem notar o que há de negativo nesse tipo de análise. Em um rasgo de interpretação biográfica, a autora chega a dizer que, para compreender Machado de Assis, “é preciso não esquecer precisamente daquilo que procurou ocultar: da origem obscura, da mulatice, da feiúra, da doença - do seu drama enfim.”²⁵

²⁵ L. M. Pereira (1988), p.26.

Alguns anos mais tarde, mais precisamente a partir da década de 50, algumas teorias sobre o romance começam a ser conhecidas no Brasil, dentre elas as de Mikhail Bakhtin e Georg Lukács. Os críticos brasileiros, de um modo geral, embeberam-se dessas fontes e, em particular, os críticos machadianos descobriram nelas uma aliança para se poder compreender linhas interpretativas que antes se encontravam ocultas pela perspicácia de Machado de Assis em sua escrita.

Nossa análise focalizará alguns dos principais críticos que desenvolveram uma linha interpretativa como desdobramento das teorias do romance. Teremos como objetivo captar, em cada um, uma interpretação voltada para a maneira de se caracterizar o realismo empreendido por Machado de Assis em seus romances da segunda fase. Olhando por outro campo interpretativo, encontramos estudos que acentuam o realismo na obra machadiana, configurando-o como um documento histórico eventual da época, isto é, estudos que têm como pressuposto a obra literária tida como evidência histórica objetivamente determinada. É o que acontece com o ensaio de Jefferson Cano no qual declara que, ao escrever **MPBC**,

Machado poderia ter de fato construído uma alegoria que não simplesmente apresentava uma história do Brasil (Brás), ou de uma representação do Brasil a partir de um olhar particular das classes proprietárias, mas ainda dialogava com toda uma produção historiográfica já estabelecida, e com a qual Machado devia estar familiarizado. E, nesse sentido, encetava um debate com os historiadores contemporâneos a respeito do caráter que deveria assumir uma “história nacional”.²⁶

Não levaremos em conta esse tipo de estudo, já que ele não demarca as fronteiras entre a criação ficcional e a interpretação social, dialogando diretamente com correntes historiográficas e chegando à constatação de que Machado era um observador arguto da formação social brasileira.

Dessa forma, voltemos aos críticos sugeridos, Astrojildo Pereira, Raymundo Faoro, John Gledson, Roberto Schwarz e Alfredo Bosi, de um lado, e Dirce Cortes Riedel, José Guilherme Merquior, Enylton de Sá Rego e Sonia Brayner de outro - que chegarão, também, à constatação de que Machado soube observar e representar a formação social do seu país, que, entretanto, foram mais cuidadosos ao percorrerem caminhos menos tortuosos para formarem essa opinião. Enquanto os primeiros buscam a ordenação de esquemas de raciocínio que procuram definir tópicos do relato ficcional em função da vida em sociedade, os segundos seguem as mediações interpretativas direcionadas para as questões da linguagem e do dialogismo bakhtinianos. Essas duas vertentes interpretativas, respeitadas as diferenças, somam-se em uma linha de força que procura alçar Machado à posição de destaque que merece na história da literatura universal.

Começemos com o estudo de Astrojildo Pereira, que diz que há “uma consonância íntima e profunda entre o labor literário de Machado de Assis e o sentido da evolução política e social do Brasil.”²⁷ Na interpretação de Astrojildo, Machado estava em meio a uma época de transição, da sociedade patriarcal para a sociedade burguesa, da monarquia para a república, época caracterizada pela “ascensão histórica de uma nova classe dirigente.”

Raymundo Faoro remodela a seu modo esse fio e qualifica de maneira mais pertinente de que transição se trata, possibilitando, assim, uma compreensão bem mais ampla e matizada de Machado como escritor do Segundo Reinado. Ele constrói em seu livro **A pirâmide e o trapézio** a idéia de que a obra de Machado de Assis está inscrita

²⁶ J. Cano (1998), p.38

²⁷ A. Pereira (1991), p.14.

na época da mudança da sociedade de estamentos para a sociedade de classes; entretanto a classe em ascensão coexiste com o estamento. A força do seu livro está no andamento em paralelo de uma história do Segundo Reinado e inícios da República com a ficção machadiana, de sorte que um serve ao outro, a história dando raiz à ficção, a ficção ilustrando a história. Daí uma certa perda de autonomia da obra literária, que só se deixa ler sob o cenário da história que a acompanha muito de perto. Embora pareça haver uma ruptura na força interpretativa do estudo de Raymundo Faoro, chega-se à conclusão de que se ele pode escrever sua sociologia histórica do Segundo Reinado pontuando-a com a obra de Machado de Assis, isso é sinal de que Machado foi capaz, em registro próprio, de retratá-la, vale dizer, apresentar a realidade.

Sigamos adiante com Gledson, que tem como principal objetivo

mostrar como o romance [de Machado] ilude. Não desejo me concentrar no nível geral nem no nível mínimo, mas no nível intermediário da estrutura do romance como enredo e como argumento. Antes, todavia, devem ser estabelecidos dois pontos importantes a respeito da situação da narrativa de Bento [Santiago, narrador e personagem do romance *Dom Casmurro*]. Primeiro, ele é, evidentemente, um enganador que está tentando persuadir de uma dada versão dos fatos de sua história.²⁸

Sua concepção é a de que Machado compõe um “realismo enganoso” que, por sua vez, é composto de um substrato alegórico. Ele se empenha em analisar o texto machadiano por meio de um jogo de interpretação histórica, em nível alegórico, sabendo que a sua ficção se opera em dois níveis: o comum e o oculto. Justamente por haver essa operação é que “a experimentação da forma machadiana é melhor compreendida como resultado de seus objetivos realistas; é um veículo para eles, e não algo com um propósito e ímpeto próprios.”²⁹

²⁸ J. Gledson (1991), pp.20-21.

²⁹ J. Gledson (1986), p.15.

Gledson chega a dizer que os objetivos de Machado são sempre realistas, pois retratam a verdadeira natureza de toda uma sociedade³⁰. Argumenta que o processo de questionar os textos machadianos, de um modo geral, e **Dom Casmurro**, de um modo particular, não é puramente destrutivo. Muito pelo contrário, pois, à medida que questionamos, começamos a compreender Bento e a sociedade e a cultura que o formaram, ou seja, passamos “a vislumbrar um relato mais preciso e confiável de uma realidade da qual os mitos e os hábitos mentais compõem uma parte essencial.”³¹

Com Roberto Schwarz, podemos perceber uma interpretação mais voltada para as questões de análise sociológica aprofundadas, onde a sociedade possui um vínculo mais direto com a obra machadiana.

O crítico literário nos diz que Machado de Assis tira de cena o narrador constrangido de seus primeiros romances (cujo decoro obedecia às precauções da posição subalterna) para entrar na desenvoltura característica da segunda fase, ou seja, o ponto de vista troca de lugar, deixa a posição de baixo e respeitosa pela de cima e senhorial, instruindo o processo contra esta última³². Machado utiliza esse recurso para se apropriar, em **MPBC**, da figura de Brás Cubas, personagem cuja feição retrata a sociedade abastada e patriarcal da época. Brás é exposto por suas mazelas, não somente questionado por suas ações e posições, mas utilizando-o ele próprio para analisar as suas atitudes discricionárias. Tendo consciência dessa atitude estética diante de sua obra como um arranjo original, Machado percebe nas questões impalpáveis e remotas uma base estratégica para o estudo e o exercício da arbitrariedade de seus personagens, tanto

³⁰ J. Gledson, op. cit, p.110.

³¹ J. Gledson, ibidem, p.46.

³² R. Schwarz (2000, B), p.227.

assim que a comédia dos interesses implicados na atividade de classificar, esquematizar e abstrair será um dos aspectos originais de sua obra.

Desse feito, alguns de seus personagens (como o próprio Brás Cubas) demarcam alegoricamente a situação ideológica do seu país, que vivia carregado por uma profunda contradição: havia a defesa progressiva do tráfico negreiro que suscitava problemas ideológicos difíceis de resolver, encarnando a parte de afetação e afronta que acompanha a vida das idéias nas sociedades escravistas modernas. As idéias que se importavam estavam deslocadas, fora do lugar, pois o progresso e a cultura conviviam com a escravidão. Diante disso, a escravidão, comumente uma infração, torna-se norma e o progresso e a cultura, normalmente caracterizados como norma, transformam-se em infração, exatamente como na prosa machadiana.

A questão é saber como Machado elaborou esse processo de absorção das idéias ideológicas fora do lugar (tendo em conta que essas idéias adquiriram, no cenário brasileiro, uma feição própria e moldadas às nossas condições de vida, mas nem por isso menos contraditórias) no contexto nacional brasileiro em sua obra. Ele consegue fazer isso em toda a extensão de seus textos da segunda fase, mas principalmente em **MPBC**, em que a volubilidade de Brás Cubas é um mecanismo narrativo em que está implicada a problemática nacional. A volubilidade funciona a todo vapor, pois é, sobretudo, princípio formal, mas não está sozinha enquanto regra de composição, embora ocupe totalmente o primeiro plano. A seu lado, quase invisível, está o discernimento social-histórico do romancista.

Dessa forma, o modelo literário, ideológica e socialmente prestigioso, entra como ingrediente *negativo* na composição de um protótipo da classe dominante brasileira. A viravolta no processo de composição do romance é considerável e depende

da capacidade realista de ver nas representações um momento funcional do processo histórico. Também dependendo da capacidade de perceber que o “padrão de escrita [de Machado de Assis] não nasceu pronto. Ele se formou a partir das dificuldades históricas e literárias do país, e através da reflexão crítica a respeito.”³³ E, nesse sentido, ele foi uma figura ímpar no cenário cultural brasileiro porque, àquela época, era difícil definir o nosso quadro social pouco claro e os nossos romancistas “eram obrigados a fazer ideologia, historiografia e ficção ao mesmo tempo.”³⁴ A maioria deles não conseguiu vislumbrar essa tarefa complicada de percepção tanto social quanto estético-literária. Machado arcou com as conseqüências, que foram bastante positivas, afastando-se, no plano da filiação ideológica e literária, da tradição forte do Realismo e Naturalismo, montando um dispositivo literário mais chegado à nossa realidade e se esforçando, ao contrário de uma equação materialista de análise, para captar as situações e constrangimentos sociais de sua época.

Alfredo Bosi também filia Machado ao rol dos escritores singulares de nossa literatura, dizendo-nos que a sua originalidade está em ver por dentro o que o Naturalismo veria de fora.

Os seus tipos são e não são parecidos com os dos seus contemporâneos, Eça de Queirós e Aluísio Azevedo, brilhantes traçadores de caricaturas. Vejo nessa diferença as potencialidades dos discursos ficcionais que, mesmo se colocados sob o signo do realismo histórico, não se deixam enrijecer em categorias. O cínico e o hipócrita, figuras recorrentes nas estruturas sociais assimétricas, acabam merecendo, quando avaliados por dentro, ao menos a complacência de um olhar ambivalente.³⁵

Afinal, são feitos do barro comum à humanidade (e do qual todos somos feitos), vacilando um pouco antes de se renderem ao puro interesse e depois racionalizam,

³³ R. Schwarz (1999), p.221.

³⁴ R. Schwarz (2000, A), pp.156-157

emprestando à argila mole da consciência alguma forma socialmente aceitável. E é justamente essa a maneira de encarar e de refletir (sobre) seus personagens, transmitindo-os de uma maneira perfeitamente dinâmica e justificada, que faz de Machado um escritor com um olhar que “não decalca passivamente, mas escolhe, recorta e julga as figuras da cena social mediante critérios que são culturais e morais, saturados portanto de memória e pensamento,”³⁶ pois o olho crítico do escritor penetra o seu objeto e o transcende, tecendo uma narrativa como processo expressivo.

Direcionemos nossos olhos agora para os expoentes da crítica voltada para os pressupostos da linguagem, a começar por Dirce Cortes Riedel. Ela soube perceber no escritor os processos de composição que desviaram o rumo da consciência artística nacional, realçando em nossa literatura uma idéia do que era a complexidade da ficção moderna. Para chegar a essa percepção, Dirce utiliza os conceitos de metáfora e paródia. As metáforas encadeiam-se intra e intertextualmente ao longo da obra machadiana e, em especial, em **Quincas Borba**, desde a realização da metáfora de um personagem por outro até a transposição metafórica de uma realidade que se encontra parodiada e, por isso, passível de ser incompreendida porque as referências se ocultam por detrás dos jogos metafórico e paródico.

Ainda segundo Dirce Cortes Riedel, ao lado desses recursos estilísticos, encontramos uma versão machadiana da carnavalização teorizada por Bakhtin, na qual personagens como Brás Cubas, Quincas Borba e Rubião possuem sensibilidade carnavalesca. Ela diz que o carnaval elaborou representações que eram, “sob ângulos diferentes, paródias umas das outras. Era como que um sistema completo de espelhos

³⁵ A. Bosi (1999), p.18.

³⁶ A. Bosi, op. cit, p.48.

deformantes, que alongavam, diminuían, deformando em diversas direções e em graus diversos,³⁷ construindo, dessa forma, uma mistura de discursos. Essa é a feição da carnavalização. Assim sendo, juntamente com *as metáforas e as paródias que camuflam a realidade objetiva da obra machadiana*, encontramos ainda, pelo discurso altamente labiríntico de Machado, a carnavalização de seus caracteres, que leva a realidade cotidiana até as fronteiras do fantástico.

José Guilherme Merquior persegue caminhos parecidos aos de Riedel, dizendo até mesmo que a situação narrativa de **MPBC** é eivada de natureza fantástica, a começar pelo fato de ser o romance de um defunto, “memórias” radicalmente *póstumas*. Segundo o crítico, o fantástico tem como principal característica transformar a objetividade dos romances em matéria subjetiva, combinando os traços autênticos da realidade em extravagante ornamentação da forma, assim como acontece em **MPBC**, em que Brás Cubas utiliza como efeito narrativo a subjetividade fantástica e os contornos tortuosos e conturbados de uma realidade autêntica. José Guilherme Merquior descreve uma fisionomia na obra marcada não só pelas características fantásticas, mas também pela acentuação humorística, que confere à narrativa machadiana um ar de manifestação sarcástica. Por essas manifestações que lhe são peculiares, o crítico vai traçando um paralelo entre as representações das histórias machadianas e a realidade objetiva, pondo a nu um mundo socialmente dinâmico, onde os acontecimentos são tomados como verossímeis, assim como os caracteres passam a adquirir uma identidade caracteristicamente real. Com uma interpretação bem conduzida, chega a dizer que “a crítica moral [nas **MPBC**] se exprime, de maneira entranhadamente artística, pela imaginação ficcional e pela reflexão concretamente motivada e não pelo conceito

³⁷ D. C. Riedel (1974), p.5.

abstrato ou pela máxima isolada.”³⁸ Devido a isso, devemos ter muito cuidado, “pois a frase machadiana é de fato sempre faceira: exige que nós a olhemos antes de ver o que ela mostra.”³⁹

Enylton de Sá Rego conduz a sua crítica em torno da obra de Machado de Assis traçando uma linha de continuidade nos seus romances, afirmando que o romancista desenvolve uma interação discursiva com obras capitais na literatura universal, resultando em um plágio literário⁴⁰, levando-se em conta que isto não constitui um defeito, mas, ao contrário, trata-se de uma particularidade estilística preciosa em certa tradição literária⁴¹. Isso avulta a tradição da sátira menipéia que, assim como nos romances capitais de Machado de Assis, caracteriza-se por um estilo fragmentário, descontínuo e discursivo. Ele a segue e é precisamente isso que o diferencia dos demais, porque, ao utilizar recursos da sátira menipéia, Machado quebrava o molde da prosa de ficção tanto romântica quanto naturalista, “produzindo um novo tipo de romance em que se afirmem um herói e uma forma narrativa apropriados às idéias do século e aos seus meios de comunicação.”⁴²

Como tudo que escapa ao comum, o nosso escritor acabou por ser enveredado em uma rede de falsas interpretações, pois, além de desrespeitar os ditames da verossimilhança, acrescentou uma dose de ceticismo em seus escritos, relativizando verdades ditas absolutas pela sociedade, discutindo-as e colocando-as em um patamar mais analítico. E o seu ceticismo frente à história contrasta com as opiniões em vigor no

³⁸ J. G. Merquior (1979), p.168.

³⁹ J. G. Merquior, op cit, p.174.

⁴⁰ E. S. Rego (1989), p.26.

⁴¹ Essa tese, Enylton de Sá Rego, op. cit, irá comprovar no capítulo 5 do seu livro **O calundu e a panacéia**, “Paródia: tradição e inovação na obra de Machado de Assis”, dizendo que Machado nas **MPBC** faz uma re-escritura cômica do épico, em **Quincas Borba** faz uma re-escritura trágica do cômico e em **Dom Casmurro** ele faz uma re-escritura da tragédia.

século XIX, porque este período, principalmente o vivido por Machado, voltou-se para os rigores do cientificismo reducionista, nos quais tudo era tomado sob forma normatizadora e enciclopédica. Isso faz com que Machado seja entendido de forma errônea. Há os que pensam que ele não se preocupou com o seu país e com a sua época porque não segue e até questiona as idéias de seu tempo. Tal julgamento pode ser contestado: Machado, ao questionar, percebia os defeitos e acentuava as discrepâncias da sociedade da sua época e do seu país para trazer à tona a reflexão, privilegiando como modo de produção artística a ironia e a imaginação (propositalmente mascarando a realidade) e rejeitando todo e qualquer sistema filosófico totalizador. O seu realismo é sugerido como uma estrutura narrativa de valor, sobretudo, simbólico, na qual “a imaginação e a forma de apresentação têm tanto ou mais valor do que a veracidade dos fatos narrados.”⁴³

Já Sonia Brayner viabiliza como principal pressuposto de sua análise os recursos do dialogismo textual utilizados por Machado de Assis. Ela nos diz que “o termo dialogismo usado por Bakhtin traz à história literária um princípio já observado, mas não tão profundamente estudado, ou seja, o princípio de subversão, uma produtividade textual contestatória.”⁴⁴ E é precisamente disso que o texto machadiano se nutre, de uma atividade de profunda contestação consigo mesmo e com outros textos que se entrecruzam nele. A elaboração dessa ficção passa a se tornar matéria viva, inscrita na temporalidade do autor e do leitor, deixando de ser algo de objetivo, acabado e completo. A partir desse prisma, as leituras machadianas tornam-se fontes inesgotáveis de referências e transformações, dando ao leitor um espaço aberto para a discussão

⁴² E. S. Rego, op. cit, p.149.

⁴³ E. S. Rego, op. cit, p.152.

⁴⁴ S. Brayner (1979), p.54.

interpretativa e valorativa. Os enunciados passam a ser mais do que simples informações, dando ao texto um caráter extremamente aberto e discursivo, pois a literatura, para Machado, “é forma de pensar, de questionar e de escutar.”⁴⁵

É a partir dessa maneira de se inscrever na cena literária que ele se difere dos outros, pois para esses o “fundamental é in-formar uma experiência humana, enquanto para Machado o importante é conservar nesta experiência toda a espontaneidade, no espírito e na escritura, com que surgiram.”⁴⁶ Dessa forma, a diferença torna-se nítida, porque, ao invés de ele descrever uma realidade humana, ele a analisa em todas as suas triangulações, sempre respeitando a relatividade dos fatos e, por isso mesmo, permutando várias correntes de pensamento. O discurso ganha em riqueza analítica, pois caracteriza uma dupla orientação que viabiliza o fenômeno dialógico: “em direção ao objeto mesmo do discurso e em direção a um outro enunciado, ao discurso de um outro.”⁴⁷

Toda essa densidade na escrita machadiana fez com que se buscasse uma maneira mais adequada de assumir uma postura crítica diante da realidade social de sua obra e nada melhor para isso do que percorrer o mesmo caminho trilhado por ele: ser guiado pela linguagem de sua ficção e pela interpretação dos labirintos da sua interioridade discursiva. Isso nos trará uma ficção engajada com os problemas da atualidade.

Enfim, abordamos, resumidamente, as principais idéias analíticas desses críticos e conseguimos captar algumas inferências modeladoras através da tecitura interpretativa

⁴⁵ S. Brayner, op. cit, p.96.

⁴⁶ S. Brayner, op. cit, p.82.

⁴⁷ S. Brayner, op. cit, p.54.

dessas duas linhas críticas voltadas para a análise da obra machadiana que diz respeito à sua feição realista.

Primeiramente, devemos estar conscientes da diferenciação entre essas análises, pois as primeiras, de fundo sociológico, procuram, em uma relação direta com a História, mediações formais e estéticas que possam trazer a obra machadiana para uma interpretação adequada da realidade nacional brasileira, enquanto as segundas, preocupadas com questões relativas à narrativa, buscam interpretações voltadas para o tratamento das categorias composicionais do romance a partir de princípios classificados como metalingüísticos, possibilitando a orientação pelo processo de comunicação dialógica da linguagem dos textos machadianos.

Em segundo lugar, não podemos deixar de perceber que, apesar de serem duas linhas de raciocínio diferentes, elas se entrecruzam constantemente, formando uma base coesa de análise interpretativa e não devem ser vistas em separado, pois, juntas, produzem uma forma original de encarar a obra machadiana e nos fazem entender que o seu realismo deve ser compreendido de uma forma dinâmica e multifacetada, repleto de um exercício estilístico e formal constantes.

4. MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS: ANÁLISE DE UMA REALIDADE DINÂMICA

Ao 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, a partir desse estudo, 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 Sterne⁴⁸, 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 capítulo⁴⁹.

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

⁴⁸ Ver a nota 14. 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 **MPBC** de Machado de Assis: Nícea Helena Nogueira (2001), “O romance monológico de Lawrence Sterne e o romance polifônico de Machado de Assis”.

⁴⁹ Os trechos de **Memórias Póstumas de Brás Cubas** aqui transcritos foram retirados da **Obra completa** (1997) de Machado de Assis, volume 1.

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 constantes. A natureza digressiva do que está sendo narrado é a matéria mesma de

Tristram Shandy:

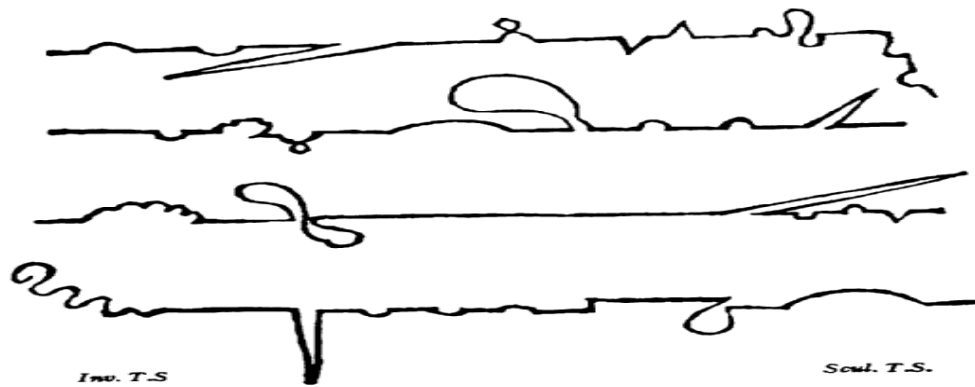
Pois nesta longa digressão a que fui acidentalmente levado, como em todas as minhas digressões (com exceção de uma só), há um toque de mestre na proficiência digressiva. (...)

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 narrativo⁵⁰:

⁵⁰ Ver página 461 do **Tristram Shandy**. Esses gráficos explicam o desenvolvimento tortuoso da narrativa.



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 preto⁵¹, ou construindo capítulos com as páginas em branco⁵². Tudo isso vem pontuado por uma conversa permanente com o leitor e pelo respeito por suas considerações:

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 mesmo. (**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)

⁵¹ Ver **Tristram Shandy**, p.73.

⁵² Ver *Tristram Shandy*, pp.598-599

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 por 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,”⁵³ 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, que é sugerida pela técnica narrativa do autor de se intercalar estilos⁵⁴.

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:

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)

⁵³ W. Iser (1996), p.79.

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 narrar 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 coisa indispensável, todavia é melhor tê-lo sem gravata nem suspensórios, mas um pouco à fresca e à solta.”⁵⁵

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

⁵⁴ Isso é esboçado nas páginas 78-80 do **Tristram Shandy**.

⁵⁵ MPBC, cap.IX.

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:

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”⁵⁶, 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, coisa 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.

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)

⁵⁶ As citações em “Miss Dollar” foram retiradas da **Obra completa** (1997) de Machado de Assis, volume 2, p. 27-44.

É assim que chama a atenção do leitor para o fato de ele estar lendo um livro, um artefato literário, alertando-o para o fato de se confundir 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 consequência sobre as decorrências sociais daquele tempo), era preciso “matar” o escritor adequado ao horizonte de expectativas do público da época⁵⁷. Matando Brás Cubas, ele o coloca fora das estéticas circulantes para inseri-lo em um

⁵⁷ M. E. Chaves de Mello (2001), p.310.

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 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).

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 no nível do interesse e quem sempre tem o privilégio é a classe abastada⁵⁸. 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.”⁵⁹

Notemos que o método dessa abordagem é de inigualável valor e vai longe: a forma de pobreza em questão emerge do âmbito acanhado e intelectualmente segregado e é trazida ao rol da atualidade plena, transformando o procedimento em uma verdadeira 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 referências⁶⁰.

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

⁵⁸ 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.

⁵⁹ MPBC, cap. LXXVI.

⁶⁰ R. Schwarz (2000, B), p.111.

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 faltem 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 acata certa realidade, seguindo o princípio de que as classes dominantes são exemplares por natureza. 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 inculcam, 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 focar os aspectos sociais em sua obra como ninguém em sua época, dando uma fundamentação realista a seus escritos.

A julgar pelos caminhos que percorremos durante este capítulo, percebemos que a técnica narrativa empregada na obra de Machado de Assis não era muito conhecida no Brasil, pois lia-se muito o realismo francês que influenciou os nossos romantismo e realismo⁶¹. Como consequência, tínhamos um grande número de escritores que não

⁶¹ 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 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.

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. Por 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.

5. CONCLUSÃO

Como já afirmamos anteriormente, nosso principal objetivo neste trabalho foi discorrer a respeito da crítica literária machadiana que tem como denominador comum uma abordagem ainda polêmica em nossos dias: a posição de Machado de Assis na história dos estilos ficcionais. Tentamos mostrar como ele possui um realismo peculiar, de análise e de busca de relações e não um realismo estilístico à moda da sua época. Como suporte teórico sobre o gênero romance, valemo-nos de Georg Lukács e Mikhail Bakhtin, procurando na teoria de cada um aspectos divergentes e aspectos complementares. Diante desses teóricos, solicitamos alguns críticos literários machadianos para captarmos, em cada um, uma interpretação voltada para a maneira de se caracterizar o realismo empreendido por Machado de Assis em seus romances da segunda fase e os separamos em duas correntes teóricas - a sociológica e a da narrativa - que, apesar de diferentes, não devem ser vistas em separado, pois formam juntas uma base coesa de análise interpretativa e desfazem certos paradigmas em torno da obra machadiana, fazendo-nos entender que o seu realismo tem de ser compreendido de uma forma dinâmica e não redutora.

Para caracterizarmos essa dinamicidade em sua produção literária, empreendemos uma análise em **MPBC**, tentando não fixar a contradição social no interior da sua obra e muito menos a sua transformação, mas implicando uma relação, fazendo surgir um Brás Cubas inconstante e, a todo momento, tentando levar vantagens por se achar socialmente prestigioso e superior.

Dessa forma, pelas características aqui enfocadas na obra de Machado de Assis, não seria o caso de vê-lo como formador (ou, pelo menos, continuador) de uma tradição literária singular, não dominante no Brasil de seu tempo? Achamos que a resposta é positiva, porque Machado recorreu a uma técnica narrativa não muito conhecida no Brasil, sugerindo uma feição anti-realista em sua obra, no entanto ele enfocou os aspectos sociais e deu uma fundamentação realista a seus escritos. Esse método, o Machado crítico indicou: “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 quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço.”⁶² E ele ainda nos pede que “voltemos os olhos para a realidade, mas excluamos o Realismo, assim não sacrificaremos a verdade estética.”⁶³

Se sabemos da negação do próprio Machado à escola do Realismo, porque a insistência em classificá-lo assim? Isso se dá porque o ensino de literatura está voltado para uma orientação histórica da obra dos escritores e não para uma orientação pautada em princípios mediados pelo estilo poético e individual de cada escritor.

Esses estudos de história da literatura mostram-se insuficientes na medida em que passam a recorrer aos romancistas seguindo padrões gerais da estética de uma

⁶² M. de Assis, “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade” (1997, v. III), p.804.

⁶³ M. de Assis, “Eça de Queirós: o primo Basílio” (1997, v. III), p.913.

determinada escola literária. No caso de Machado de Assis, que se embebeu das escolas de seu tempo, como o Romantismo e o Realismo, mas para transformar as suas conceituações, essa linha de raciocínio torna-se errônea.

Observamos, portanto, que há uma má condução da compreensão do “realismo” machadiano, que não é entendido em todas as suas forças produtivas de análise, desenvolvimento e interpretação da realidade, saturando-se em uma compreensão voltada somente para a impressão de uma realidade local, o que ainda é falso, pois esta realidade aparentemente impressa encontra-se deslocada, acentuando um outro campo de interpretação e cognição da realidade. Enfim, procuramos entender o realismo machadiano além dos limites de um “estilo de época”.

6. BIBLIOGRAFIA

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

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévsky**. Rio de Janeiro: Forense, 1981.

_____. **Questões de literatura e de estética: A teoria do romance**. 4. ed. São Paulo: Unesp, 1998.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, s.d.

_____. **O enigma do olhar: Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1999.

BRAYNER, Sonia. As metamorfoses machadianas. In: _____. **Labirinto do espaço romanesco**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: _____. **Vários escritos**. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CANO, Jefferson. Machado de Assis, historiador. In: CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo Affonso de M. (Orgs.). **A história contada**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

CHAVES, Flávio Loureiro. **O mundo social do Quincas Borba**. Porto Alegre: Movimento, 1974.

COUTINHO, Afranio. **A literatura no Brasil**. 3. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1986.

_____. **Machado de Assis na literatura brasileira**. Rio de Janeiro: ABL, 1990.

FAORO, Raymundo. **Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio**. 2. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1976.

FERNANDES, Rogério Cordeiro. Percalços do capital no romance brasileiro: Machado de Assis e José de Alencar. In: **Novos Rumos: Instituto Astrojildo Pereira de Projetos e Pesquisas Econômicas, Sociais e Tecnológicas**. São Paulo, nº 19, 1999.

GLEDSON, John. **Machado de Assis: Ficção e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

_____. **Machado de Assis: impostura e realismo**. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.

GOLDMANN, Lucien. Materialismo dialético e história da literatura. In: _____. **Dialética e Cultura**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

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

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Lisboa: Presença, s.d.

_____. Problemas do realismo. In: _____. **Marxismo e teoria da literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. Narrar ou descrever. In: _____. **Ensaio sobre literatura**. 2. ed.. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. Arte autêntico y realismo. In: VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez (Org.). **Estética y marxismo**. México: Era, 1970. Tomo II.

_____. O romance como epopéia burguesa. In: **Ensaio Ad Hominem**. São Paulo: edições *Ad Hominem*, 1999.

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

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.

MACHADO, Irene A. **O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin**. Rio de Janeiro: Imago, São Paulo: Fapesp, 1995.

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.

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.

_____. Machado em perspectiva. In: SECCHIN, Antonio Carlos; ALMEIDA, José Maria Gomes de; MELO E SOUZA, Ronaldo. (Orgs.) **Machado de Assis: uma revisão**. Rio de Janeiro: In-Fólio, 1998.

MOISES, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1978.

_____. **História da literatura brasileira**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1996. Vol.3.

MORAWSKI, Stefan. El realismo como categoria artística. In: VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez (Org.). **Estética y marxismo**. México: Era, 1970. Tomo II.

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

PEREIRA, Astrojildo. **Machado de Assis: ensaios e apontamentos avulsos**. 2. ed. Belo Horizonte: Oficina de livros, 1991.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **Machado de Assis: estudo crítico e biográfico**. 6. ed. rev. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1988.

REGO, Enylton de Sá. **O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica**. Rio de Janeiro: Forense, 1989.

RIEDEL, Dirce Côrtes. **Metáfora: o espelho de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1974.

_____. **O tempo no romance machadiano**. Rio de Janeiro: São José, 1959.

SANTOS, Pedro Brum. **Teorias do romance**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 1996.

SARAIVA, Juracy Assmann. **O circuito das memórias em Machado de Assis**. São Leopoldo: Unisinos, 1993.

SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?** São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

_____. **Duas meninas**. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

_____. **Seqüências brasileiras**. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

_____. **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).

SENNA, Marta de. **O olhar oblíquo do bruxo:** ensaios em torno de Machado de Assis. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

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

VALVERDE, María de la Concepción Piñero. **“Cosas de España” em Machado de Assis.** São Paulo: Giordano, 2000.

WATT, Ian. **A ascensão do romance.** São Paulo: Cia. das Letras, 1990.