

Duma Desfachatez de classe

Roberto Schwarz

A estridência, os artificios numerosos e a vontade de chamar atenção dominam o começo das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881). O tom é de abuso deliberado: o título do livro é um contra-senso, pois não é possível escrever depois de morto; a dedicatória saudosa *ao verme que primeiro roeu as frias carnes de meu cadáver*, arranjada em forma de epitáfio, é outro desrespeito; mesma coisa para a intimidade forçada com que se prometem "piparotes" ao leitor, caso a obra não lhe agrade; por fim, a idéia que vem a Brás Cubas de comparar a sua literatura à de Moisés, no *Pentateuco*, para gabar a originalidade da primeira, dispensa comentários. Em suma, trata-se

de um *show* de impudência, em que as provocações se sucedem, numa gama que vai da gracinha à profanação.

A persistência no abuso, sem a qual as *Memórias* ficariam privadas de seu ritmo próprio, do ponto de vista técnico realiza-se através de intromissões do narrador, que a todo momento invade a cena e "perturba" o curso de seu romance. Estas intervenções, que são o recurso machadiano mais saliente e famoso, são elas também expressão de arbitrariedade. A crítica as tratou como traço psicológico do autor, deficiência narrativa, superioridade de espírito, empréstimo inglês, metalinguagem, nada disso estando errado. Neste ensaio, serão vistas enquanto *forma*, tomado o termo em dois sentidos:

a) como regra de composição da narrativa; e b) como estilização de uma conduta própria à classe dominante brasileira.

No romance machadiano praticamente não há frase que não tenha segunda intenção ou propósito espirituoso. A prosa é detalhista ao extremo, sempre à cata de efeitos imediatos, o que amarra a leitura ao pormenor e dificulta a imaginação do panorama. Em consequência, e por causa também da campanha do narrador para chamar atenção sobre si mesmo, a composição do conjunto pouco aparece. Entretanto ela existe, e se tomarmos distância enxergaremos no seu traçado as grandes linhas de uma dinâmica social. São estas que dão a terceira dimensão, ou integridade romanesca, ao brilho algo fácil dos gracejos de primeiro plano. Difícil de precisar, esta *consistência* é um segredo da obra machadiana. Depois de fixá-la, tentaremos uma interpretação, que vai nos levar a circunstâncias brasileiras.

Capítulo primeiro

Óbito do autor

Algum tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço; a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo. Moisés, que também contou a sua morte, não a pôs no intróito, mas no cabo: diferença radical entre este livro e o Pentateuco.

Dito isto, expirei às duas horas da tarde de uma sexta-feira do mês de agosto de 1869, na minha bela chácara de Catumbi. Tinha uns sessenta e quatro anos, rijos e prósperos, era solteiro, possuía cerca de trezentos contos e fui acompanhado ao cemitério por onze amigos. Onze amigos! Verdade é que não houve cartas nem anúncios. Acresce que chovia (. . .).

espevitamento desta abertura, em que o impossível está dito em primeira pessoa, é grande. Parece claro que a situação de *defunto autor*, diferente de *autor defun-*

to, sendo uma agudeza intencionalmente *barata*, aqui não desmancha a verossimilhança realista, embora a desrespeite. Antes a confirma, pois sem ela não seria originalidade nem teria graça. Menos que afirmar outro mundo, Brás quer des tratar o nosso, que é dele também, isso para infligir-nos a sua impertinência. Humor "infame" e metódico, da família dos absurdos de sala, que à primeira vista é cansativo, e não obstante é um achado capital, conforme veremos.

Noutras palavras, *um narrador abusado e sem credibilidade*. Que pensar então das dúvidas literárias, considerações lógicas e opções de método ostentadas pelo morto? Em abstrato, pelo assunto e pelo tom, são inquietações de um cavalheiro ilustrado. No contexto, não são menos posições que a condição de defunto, a qual lhes empresta insolência. São aparências que não se destinam a enganar, nem ocultam nada. Não se trata portanto de crer nelas, de buscar-lhes a verdade ou coerência, mas de admirar o descaramento e o virtuosismo de Brás em seu manejo. A todo momento ele exhibe o figurino do cavalheiro moderno, para desmerecê-lo em seguida, e voltar a adotá-lo, configurando uma incongruência que o curso do romance vai normalizar. É como se a conduta ilustrada fosse objeto de escárnio, tanto quanto de consideração — a norma prestigiosa e indispensável —, o que não deixa de ser um modo de funcionamento, além de um enigma.

Antecipando a nossa tese, fique indicado o parentesco entre esta ambivalência e o embaraço ideológico das elites brasileiras oitocentistas, muito cômicas de pertencerem ao Ocidente progressista e culto, nesta altura já francamente burguês (a norma), sem prejuízo de serem, na prática, membros beneficiários do último ou penúltimo grande sistema escravocrata do mesmo Ocidente (a infração). Sustentada por interesses efetivos, a conciliação cotidiana e rotinizada entre posições que segundo a ideologia européia então dominante se diriam contraditórias engendrava e difundia pelo corpo social a oscilação de critério que estamos tratando de captar. É fato que a vida brasileira impunha à consciência burguesa uma série de acrobacias, incongruências e confissões, que escandalizam e irritam o senso crítico. Sirva de exemplo um discurso parlamentar famoso, de Bernardo Pereira de Vasconcelos, segundo o qual, ao contrário do que se pensava, a África

é que civilizaria o Brasil. Diante da surpresa dos colegas da Câmara, o estadista completava: "Sim, a civilização brasileira de lá veio, porque daquele continente veio o trabalhador robusto, o único que sob este céu (...) poderia ter produzido, como produziu, as riquezas que proporcionaram a nossos pais recursos para mandar seus filhos estudar nas academias e universidades da Europa, ali adquirirem os conhecimentos de todos os ramos do saber, os princípios da Filosofia do Direito, em geral, e do Direito Público Constitucional, que impulsionaram e apressaram a Independência e presidiram à organização consagrada na Constituição e noutras leis orgânicas, ao mesmo tempo fortalecendo a liberdade"¹. Nestas circunstâncias, os amigos do progresso podem ser inimigos da escravidão? Não deveriam ser amigos dela? Os inimigos da instituição nefanda não seriam também inimigos do Direito, da Constituição e da Liberdade? Se a acumulação de capital no país e, com ela, a modernização são bancadas pelo trabalho escravo, norma e infração não trocam de lugar? Ou melhor, além de infração, a infração é norma, e a norma, além de norma, é infração. . . Em suma, a defesa progressista do tráfico negreiro colocava problemas ideológicos difíceis de resolver, e encarnava a parte de afetação e afronta que acompanha a vida das idéias nas sociedades escravistas modernas. A ambivalência tinha fundamento real, e Machado de Assis, conforme se verá, soube imaginar-lhe as virtualidades próximas e remotas.

Mas voltemos à nossa análise. Como as ponderações factícias de Brás, também a prosa das *Memórias* tem um quê de falsete. A entonação das primeiras linhas é empertigada: *Algun tempo hesitei, suposto o uso vulgar, adotar diferente método*. Mesma coisa para as habilidades retóricas do morto, que por assim dizer estão em grifo, na sintaxe engomada e sobretudo nas construções antitéticas: *princípio e fim, nascimento e morte, vulgar e diferente, campa e berço* etc. A intenção de mostrar superioridade é patente, ainda que inseparável da situação narrativa risível. Assim, prestígio e desprestígio estão juntos na empostação da linguagem, convivência que é de todos os momentos, e atrás da qual triunfa o narrador, que brilha sempre duas vezes, uma quando assinala os próprios méritos retóricos, outra quando ri de seu caráter des-

frutável. É certo que palavras e ambições no caso são do defunto, a quem caracterizam como indivíduo, se é possível dizer assim; não obstante, a eloquência é toda montada sobre marcas de distinção social, o que dá tensão de classe e vivacidade ao quadro.

A sátira até aqui é amena, pois o leitor concede facilmente que o uso pernóstico da cultura oficial e das aparências ilustradas (*hesitações, suposições, considerações, método*) seja engraçado. E ela é sem surpresa, pois a voz do além automaticamente põe paródia em tudo que diz. Na frase final do parágrafo, entretanto, rompendo com este humorismo em fim de contas morno, vem uma enormidade, dita de forma cortante: *Moisés, que também contou a sua morte, não a pôs no intróito, mas no cabo: diferença radical entre este livro e o Pentateuco*. Ao distinguir entre a sua obra e a Bíblia num ponto preciso, como se fossem comparáveis no resto, Brás Cubas mostra que a sua disposição escarninha não vai ficar na literatice metafísica, em brincadeiras com a verossimilhança e as convenções literárias. O seu ânimo não hesita diante do "mau gosto" incisivo e só se completa na ofensa e na conspurcação.

Longe de ser presunçoso, o paralelo com as Escrituras é fruto de outro sentimento muito mais inconfessável: trata-se da satisfação maligna de rebaixar e vexar, de anunciar que os desplantes do narrador não vão se deter diante de nada, que não ficará pedra sobre pedra, o que para ele constitui uma superioridade ou inferioridade, não se sabe bem. O contraste entre esta provocação e as anteriores é sensível, pois uma coisa é fazer pouco do bom senso literário, contando com a cumplicidade malévola do leitor, já que o próprio Brás Cubas é objeto de riso também, e outra é banalizar o Livro Sagrado em uma curta frase. No segundo caso, a intenção é de passar da conta. É claro que o efeito literário não está na profanação ou nas gracinhas tomadas em separado, mas na súbita intimidade que se estabelece entre elas, e na sua sucessão. Passando por cima da diferença, o narrador põe a nu o que nas provocações iniciais apenas se pressentia, o desejo de afronta e liquidação, tudo desculpado, ou agravado, pela frivolidade da dicção. Esta passagem inopinada do

¹ Apud Oliveira Lima, *O Império Brasileiro*. São Paulo, Melhoramentos, 1927, p. 142. O discurso é de 1843. Devo a indicação do trecho a Luiz Felipe de Alencastro.

humorismo às vias de fato, primeira de uma longa série, é um movimento-chave nas *Memórias*, onde aparece em todos os planos, como assunto, ritmo narrativo, cacoete de dicção etc. Iremos reencontrá-la em formas também mais desenvolvidas, quando então a trataremos de interpretar. Por agora repitamos que é ela a explicitação e culminação do que está latente nas liberdades que a todo momento o narrador está tomando com a norma, literária ou não. A relação de abuso — a definir — que organiza o território explorado neste livro tem nela, no lance do agravamento súbito, quando o desmando subjetivo do narrador se exerce em sua plenitude, um momento de verdade.

O leitor terá sentido que a cada proposição de nosso parágrafo o tipo de Brás é outro. A fisionomia que na primeira linha hesita quanto à melhor maneira de compor memórias não é a mesma que promete, como se nada fosse, esclarecimentos sobre a própria morte, que não é a mesma que em seguida providencia para se distanciar do vulgo, que não é a mesma que se compraz no paradoxo do defunto autor, que não é a mesma da preocupação com o galante e o novo, e portanto com a moda, que não é a mesma da piada sobre o *Pentateuco*. O revezamento das poses é sem transição, um exercício de volubilidade, e o resultado literário depende da vivacidade e frequência dos contrastes. Para completar, a prosa culta — que é pose ela também — empresta um verniz de respeitabilidade a pulos, manobras e transformações do narrador, o que lhe disfarça o lado gritante da desfaçatez, ao mesmo tempo que aprofunda o seu tipo social, além naturalmente de causar uma desproporção cômica. Seja como for, é um andamento que supõe efeitos calculados a cada passo, e uma prosa como que escrita diante do espelho. As personificações têm que se erguer e completar no espaço de uma frase, ficando um olho na que veio antes, outro na que vem depois, e um terceiro no leitor, sem o que não se assegura o imprevisto indispensável à vida deste ritmo. É fato que a sua dimensão exibicionista e manipulativa constrange, induzindo a uma leitura animada de reservas e má vontade. Estas serão resgatadas e manipuladas por sua vez (não *esteja daí a torcer-me o nariz*, cap. IV), fazendo que o leitor expe-

rimente na própria pele o relacionamento que o livro estuda.

Qual das fisionomias de Brás é a verdadeira? Está claro que nenhuma em particular. Tanto mais que a situação narrativa é troça notória ela também (o defunto autor), o que baralha as coordenadas da realidade ficcional. Noutras palavras, faltando credibilidade ao narrador, as feições que constantemente ele veste e desveste têm verdade incerta, e tornam-se elemento de provocação, que esta sim é indiscutível. Idem para a indefinição, ou para a troça, que desestabilizam o estatuto literário: deixam planar, com a dúvida sobre o gênero, o risco de uma estocada não-regulamentar. O terreno é movediço, e cabe ao leitor orientar-se como pode, desamparado de referências consentidas, e tendo como únicos indícios as palavras do narrador, ditas em sua cara, com indisfarçada intenção de confundir. Uma espécie de vale-tudo, que confere exposição absoluta à voz narrativa e que é grande literatura: como diante de um desconhecido, cujo tipo é familiar e duvidoso, toda atenção, perspicácia e liberdade de juízo são poucas para bem avaliar a natureza do encontro — intensidade intelectual que é por sua vez um resultado extraordinário.

A parafernália retórica e a insinceridade ostensiva fazem paradoxalmente efeito de nudez, a mais indiscreta, pelo desejo que revelam de manipular as aparências. Por uma inversão que está na base da literatura moderna, a desconfiança diante da figuração — cuja inocência está posta em dúvida — não abole a realidade, mas a desloca para o próprio ato de representar, que se torna seu fundamento último, sempre interessado. Nestas circunstâncias, a questão não é saber se Brás é um memorialista consciencioso mais que um piadista cara-de-pau ou um esnobe ou um amigo de sacrilégios, mas acompanhar o movimento de vontade que se realiza, naturalmente que um pouco à nossa custa, através deste desfile de encarnações. Em lugar da convenção de veracidade, que as infrações do narrador a todo momento impedem de se formar, cria-se entre autor e leitor uma relação *de facto*, uma luta pela fixação do sentido e também pela rotulação recíproca — que espécie de manhoso é este narrador? Que espécie de infeliz é este lei-

tor? — em que um procura rebaixar o outro. Assim, a representação flui francamente no elemento da vontade, ou melhor, do arbítrio, e a objetividade é no máximo uma aparência de que Brás ocasionalmente gosta de se valer.

Na mesma linha, observe-se que a vivacidade das frases depende sem exceção da presença de algum pecadilho, que lhes dá o picante. Contar absurdos como se fossem verdades, desconsiderar o homem comum, sacrificar o eterno à novidade, desacatar a religião etc. São condutas ditas erradas, de que Brás faz praça enquanto tais. Como não julgar, ainda que para desculpá-lo? Mesmo o leitor atrabiliário, que no íntimo simpatiza com os abusos da personagem, tem presente a norma que está sendo desrespeitada. Assim, é o próprio Brás quem obriga ao juízo moral, ao mesmo tempo que não faz caso dele, armando uma situação desmoralizada e normativa, de inviabilidade moral em permanência, ou também de prepotência impune. Acresce que o retrato até aqui é puro espírito ou interioridade pura, feito a traço exclusivamente de provocações e exercícios de estilo. O único dado de realidade externo ocorre ser um paradoxo — a condição de defunto —, o que lhe retira a índole fatural e faz também dele uma intenção, algo de interior. Ora, na falta de matéria irrevogável, que configure a ilusão da objetividade e comprometa o narrador a não se desdizer, o leitor não tem por onde segurá-lo e lhe fica entregue de mãos e pés atados. A relação narrativa é desleal e a última palavra, privada embora de auto-ridade, quem tem é sempre o narrador.

Com o segundo parágrafo passamos a outro clima. Em duas frases sabemos de hora, dia e local da morte de Brás, além de sua idade, fortuna, estado civil e de saúde. O alívio trazido por uns poucos fatos é notável. Em lugar da voz desencarnada e inquietante do parágrafo anterior, uma personagem de contornos visíveis, situada e rotulável; em lugar da exposição de motivos do pseudomemorialista, cujo espírito é sardônico, a narrativa direta, sem adversário e sem propósito evidente além da evocação; e em lugar da dicção cheia de segundas intenções, a presumível boa fé da enumeração de dados. Estamos no espaço estilístico do Realismo, cuja postulação de objetividade, partilhada por autor e leitor, é incompatível com o narrador abusado que viemos descrevendo. Daí a pausa de

tranquilidade que acompanha este passo, em que por um momento o leitor escapa, ou parece escapar, aos manejos do personagem-autor. O contraste não podia ser mais vivo, mas o cessar-fogo não dura. Digamos que os onze amigos que levam Brás ao cemitério são um *fato* e nada mais, quando aparecem pela primeira vez. Na frase seguinte, contudo, transformam-se em *despeito*, pois onze num enterro é pouco, despeito destinado, aliás, a divertir a galeria. *Onze amigos!*: o acento é amargo, a intenção é cômica, e estamos de volta às escaramuças com o público, onde a realidade e o pretérito não valem simplesmente, mas são pretexto para satisfações atuais e de amor-próprio, cuja natureza resta precisar. Como tudo mais, o estilo realista havia sido um recurso, um registro literário entre muitos, servindo à inconsistência discricionária do narrador. De outro ângulo, é um primeiro exemplo da constante *respiração* do texto, da alternância de críspação e distensão.

Depois do corpo a corpo com o leitor, das fintas e dos golpes baixos, vem a indiferença, a que aliás corresponde um gozo específico. Ao longo do romance ela irá se apresentar em várias formas além da imparcialidade realista: pode ser o ponto de vista de Sirius, infinitamente distante, pode ser a saciedade sexual, pode ser o incomensurável *desdém dos finados*, pode ser a distância na recordação, *corrido o tempo e cessado o espasmo* (cap. VI), pode ser o sono. Estes absolutos no entanto são muito relativos, e longe de serem pontos finais, são sempre pontos de passagem para a retomada da anterior inquietação, que com eles compõe um ritmo essencial às *Memórias*. Voltaremos ao assunto.

A música do primeiro parágrafo, elegante e humorística, está na sintaxe, em tensão com o que é dito. O leitor interessado consinta em reler a passagem, atendendo no movimento, e verá o quanto ela é encadeada. O ritmo é estritamente binário, marcado por alternativas, paralelismos, antíteses, simetrias, disparidades. Assim, de início o narrador hesita entre dois modos de abrir as suas memórias, se pelo princípio, se pelo fim, disjunção formulada na mesma frase segunda vez, em forma paralela (se pelo nascimento, se pela morte), só que agora

em termos de despropósito, realçado pela repetição. Mesmo os termos que aparecem isolados têm um par implícito, que os faz membros de uma ordem dual: se *algum tempo* Brás hesitou, é que agora ele não hesita mais; e a dúvida quanto ao *primeiro lugar* acarreta outra, quanto ao segundo. Brás, que na primeira frase hesitara, decide na seguinte. A opção se faz contra o *uso vulgar*, e a favor de outro *método*, sendo comandada por *considerações* (também duas), o que acentua a pretensão ilustrada do narrador.

A primeira das "considerações" retoma o disparate da frase inicial, para amplificá-lo numa adversativa conceituosa (*não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor*), duplicada por sua vez na antítese entre a *campa* e o *berço*. Sob pena de quebrar o paralelismo, a segunda consideração devia ela também comportar figuras de linguagem e pensamento, e sobretudo manifestar andamento binário. Mas não: sem retórica e singelamente ela anuncia a vontade de agradar. Continua a adjetivação em pares (o *galante* e o *novo*), cuja pouca articulação entretanto — não há simetria com a oração anterior, não há antítese ou contraste marcado entre os adjetivos — só acentua o anticlímax, de intenção engraçada. É como se a condução da frase dissesse que no frígir dos ovos o método e as considerações do autor não se completam e são moda pura. Aqui entra Moisés, o da Bíblia, que "também" (quer dizer, como o seu par brasileiro) contou a própria morte: entra a título de coisa antiga, por oposição ao novo, que já se sabe quem é.

Noutro plano, ao dividir e subdividir o seu assunto, ao enumerar os termos que o constituem, ao marcar-lhes a oposição e o contraste, tudo abarcado numa só frase ou num só movimento, esta maneira de expor *logiciza* o real: apresenta-o como campo dominado pelo espírito, e dispõe ou pseudodispõe dele nada menos que no conjunto, enquanto totalidade articulada e reduzida ao essencial, sobre a qual triunfou a inteligência. É um procedimento que supõe a abrangência de vistas, domínio da matéria, capacidade analítica, de ordenação, de formulação precisa e breve etc., sem prejuízo de que estas aptidões estejam em versão apalhçada, o que estende a ação do abuso a territórios inesperados: à esfera das faculdades de conhecimento enquanto tais. De fato, por envolverem questões impal-

páveis e remotas, ou por serem tópico sério, reservado à filosofia, estas faculdades não se pareciam prestar como assunto de ficção. Machado contudo percebeu nelas uma base estratégica para o estudo e o exercício da arbitrariedade, tanto que a comédia dos interesses implicados na atividade de classificar, esquematizar e abstrair será um dos aspectos originais de sua obra.

É evidente que esta ordem de problemas era tabu para o objetivismo e ilusionismo do romance realista, o que colocava a literatura machadiana em posição avançada no século XIX. Por outro lado, os desníveis entre o esqueleto sintático muito armado e as irregularidades do real são humor de filiação inglesa setecentista, o que fez um crítico notar que Machado usava recursos arcaizantes para obter efeitos modernos². Por fim, a mistura da frase mais ou menos clássica do primeiro parágrafo à frase realista do segundo, à qual adiante se acrescentarão outras dicções, é parte do bazar estilístico criado pelo historicismo na segunda metade do século XIX.



ue concluir das observações que fizemos até aqui? Indicam — espero — a profusão e o vulto das conexões implicadas no andamento da prosa machadiana, e o extraordinário contraste das vozes orquestradas em sua música, verdadeiramente complexa. De outro lado, a despeito da diversidade, são observações que convergem para dois temas ligados: a volubilidade do narrador, que é extrema, e o constante desrespeito de alguma norma.

Vimos que em poucas linhas Brás finge de morto, de metódico, de paradoxal e de elegante, entre outras coisas. A seguir, em sucessão igualmente veloz, ele será cínico, ligando a seu testamento o elogio que lhe proferem ao pé da cova; indiscreto, insinuando que uma das senhoras presentes ao enterro, *ainda que não parenta, padeceu mais do que as parentas*; charlatão, explicando um plano para ganhar dinheiro e fama por meio da invenção do *Emplasto Brás Cubas*. Mesma coisa se voltarmos atrás, ao prólogo, onde se alternam negações, insultos e apelos ao esnobismo do leitor, tudo governado pelo intuito de angariar público, e configurando uma ligeira barretada à civilização de mercado. Enfim, buscando generalizar, digamos que o narrador não

² Antonio Candido, "Esquema de Machado de Assis", *Vários Escritos*. São Paulo, Duas Cidades, 1970, p. 22. Pata a prosa inglesa setecentista ver o estudo de Watt, "The ironic voice", in Ian Watt, org., *The Augustan Age*, Nova York, Fawcett Publications, 1968.

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

Há um elemento de complacência nesta disposição mudadiça, bem como no virtuosismo retórico de que ela depende para se realizar. São viravoltas sobre viravoltas, que invariavelmente se acompanham de uma satisfação de amor-próprio para o narrador, de cuja superioridade elas por assim dizer dão prova. Brás, como um seu coleguinha de infância que só brincava de rei, ministro ou general, aspira a *uma supremacia, qualquer que fosse* (cap. XIII), expressão que designa bem a experiência que o andamento da narrativa persegue e trata de renovar a todo instante. O instrumento são as mudanças bruscas a que nos referimos, em que por definição e caso a caso algo se rompe em conteúdo ou forma, e nas quais o capricho despótico do narrador-personagem se impõe. A cada inconstância este se subtrai, dá um quinau no público, e pela enésima vez se afirma espirituoso, além de vencedor. O caráter forçado deste humorismo salta aos olhos e terá vexado muitos leitores. Entretanto, o curso do livro não só o resgata, como o valoriza ao extremo: trata-se da acentuação deliberada, beirando o didático, de aspectos autoritários e malignos da volubilidade que tentamos caracterizar.

O movimento completa-se, no plano da forma, pela babel das modalidades literárias: trocam-se estilos, escolas, técnicas, gêneros, recursos gráficos, tudo comandado pelo mesmo afã de uma superioridade "qualquer". Assim, a narrativa passa do trivial ao metafísico, ou vice-versa, do estrito ao digressivo, da palavra ao sinal (o capítulo shandyano, feito de pontinhos, exclamações e interrogações), da cronologia à marcha à ré no tempo, do comercial ao bíblico, do épico ao intimista, do científico à charada, do neoclássico ao naturalista e ao chavão surrado etc. etc. Os contrastes são inúmeros, entre frases, entre parágrafos, entre capítulos, mas o efeito visado é um só, a satisfação da mesma constante veleidade. Mais que baixo contínuo, esta é a mediação geral que dá pertinência,

pelo toque insensato, aos materiais do romance. *Digamos então que no curso de sua afirmação a versatilidade do narrador abusa de rigorosamente todos os conteúdos e formas que aparecem no livro, o que lhe proporciona uma espécie de fruição, e os subordina. Neste sentido ela é, como propusemos no início destas páginas, seu princípio formal.*

Qual a sua esfera? Para alargá-la ao máximo, o narrador adota envergadura enciclopédica, aliás em desproporção com o âmbito acanhado das anedotas que conta e que formam o enredo. Esta dissonância é importante e será retomada adiante. Por agora note-se que as páginas iniciais trazem o nome de mais de trinta homens ilustres, personagens literárias, monumentos célebres, datas capitais. Estão mencionados tempos bíblicos, homéricos e romanos, Idade Média, Renascimento e Reforma, século clássico francês, Revolução Gloriosa e a unificação italiana e alemã³.

Para que não haja dúvida quanto à jurisdição que a volubilidade se dá, o capítulo do delírio — uma outra forma de exorbitância mental — vai da origem à consumação dos tempos, uma vez de trás para diante, e outra de diante para trás. Em diapasão mais discreto, há também o enciclopedismo tácito das referências culturais, dissolvidas na variação dos pontos de vista. Assim, no extraordinário capítulo II, que trata da invenção do *Emplasto Brás Cubas*, este último é apresentado sucessivamente como *idéia grandiosa e útil*; como *idéia fixa*, que se pendura por conta própria no trapézio cerebral; como *panacéia anti-hipocondríaca*, destinada a *aliviar a nossa melancólica humanidade*; como objeto de uma petição de privilégio dirigida ao governo, com alegações caridosas e propósitos lucrativos; e como oportunidade *de ver impressos nos jornais, mostradores, folhetos, esquinas e enfim nas caixinhas do remédio, estas três palavras: Emplasto Brás Cubas*.

Respectivamente, as referências são o ideário liberal-burguês; a filosofia do inconsciente (em transposição cômica); o contraste entre a cura antiga e a medicina moderna; o patrocínio governamental; a finalidade cristã; a finalidade capitalista; e a síntese, na mania do anúncio, entre a velha vaidade e o novo espírito comercial. Pode-se imaginar um emplasto mais completamente universalizado? Para terminar, nem espaço e tempo, estes re-

³ Conforme Augusto Meyer, "De Machado a Brás Cubas", *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, setembro de 1958, n.º 11, p. 15. As observações e deduções de Meyer, neste e noutros estudos, são o ponto alto da crítica machadiana. Conservam força de revelação notável apesar do envelhecimento de seu quadro teórico, o que aliás ilustra a independência relativa entre conceituações adotadas, percepção literária e capacidade de expressá-la. Meu trabalho deve muito às formulações de Meyer.

dutos do senso comum, estão a salvo: a volubilidade os comprime, dilata e percorre em todas as direções, conforme lhe dá na veneta. Noutras palavras, um *show* de cultura geral desabusada, uma espécie de universalidade de pacotilha, na melhor tradição pátria, em que o capricho de Brás Cubas toma como província a experiência global da humanidade e se absolutiza. Já não se trata de uma disposição passageira, psicológica ou estilística, mas de um princípio rigoroso, que se sobrepõe a tudo, e que portanto se expõe e se pode apreciar em toda linha. Esta universalização forma o eixo que dá potência ideológica às *Memórias*.

Assim, desde a abertura o romance apresenta um narrador-personagem que dispõe do todo da radiação ocidental com espetacular desenvoltura. A sua superioridade consiste em não se dar jamais por achado, a olhos alheios ou aos próprios, e se afirma através da desidentificação sistemática de si mesmo, cuja contrapartida é a constante adoção de novos papéis, logo postos de lado por sua vez. Ao longo deste movimento são deixadas umas pelas outras, tendencialmente, todas as idéias e formas à disposição de um homem culto do tempo, que ficam relativizadas, e também estereotipadas. Estas substituições, com os contrastes sumários e a dose de indiferença que supõem, não são certamente um processo crítico, de que no entanto elas têm a irreverência e o gosto pela demolição.

Analogamente, a sem-cerimônia com que Brás circula entre espaços tradicionalmente distantes e inconciliáveis, igualando-os enquanto apoios de uma mesma verve, depende de pressupostos que não são propriamente seus. Ela é impensável sem o — anterior — trabalho enciclopédico de secularização e unificação do domínio humano, trabalho de cujo esforço não participa, mas cujos resultados recolhe, e aos quais imprime uma nota de irrisão. A universalização da volubilidade no caso significa a incorporação dos resultados da *Aufklaerung*, sem o processo correspondente, *tudo a bem de um seu oposto*, configurado no movimento da obra. Uma forma, assim, a que não faltam alcance nem implicações. Separada do ímpeto crítico e reformador, e reduzida ao conjunto de seus produtos, a Ilustração troca de sinal, transformando-

se em licença: resta o estoque das coisas humanas, esvaziadas de normatividade, equivalentes na sua mecânica risível, banalizadas e oferecidas ao bel-prazer de um homem culto, cuja fisionomia de classe peculiarmente nacional — especialidade literária de Machado de Assis — examinaremos depois. É uma combinação entre outras possíveis de visão modernizada e arbítrio — com multiplicação de forças para este último —, um tema cujo peso histórico não parou de crescer, e ao qual a obra machadiana deve algo de sua relevância.

Para quem duvida da clareza que o escritor tinha a respeito desta mistura, basta lembrar o "Conto Alexandrino" (*Histórias sem Data*, 1884), onde experimentação científica, sadismo e poder estão explicitamente articulados, ou também "O Alienista" (*Papéis Avulsos*, 1882), que liga pseudociência com terror político, e ainda os muitos exemplos de maldade "ilustrada" que já vimos na figura de Brás Cubas. Por fim, na mesma linha, anote-se o paralelo com a já mencionada ambivalência das classes dominantes brasileiras, que são e que se querem parte das Luzes e da burguesia mundial em constituição, mas isto através da operação — esclarecida — de um sistema de relações escravistas e clientelistas.

A expansão do capricho nas *Memórias Póstumas* é por assim dizer grandiosa. Virtualmente Brás lhe submete a totalidade dos assuntos e das formas, nada menos, o que, seja dito de passagem, requer invenção literária variada e em grande escala, sem a qual aquela sujeição não se concretizaria. Mas é certo também que, a despeito da superioridade de todos os momentos, o narrador faz figura sempre de inferior. Como explicar a inversão, ou por outra, o efeito de superioridade e diminuição concomitantes? No essencial ele se deve à sombra lançada pela definição burguesa e pejorativa da volubilidade, que faz que o primado desta apareça como deficiência notória, além de ubíqua, deficiência aliás que se pode entender em registro metafísico (a precariedade do espírito humano "em geral"), e em termos de história contemporânea (como particularidade e sinal de atraso da sociedade brasileira). As duas leituras se impõem, e melhor que preferir uma

delas é interpretar a sua coexistência, o que exige tino e apreciação do movimento global do livro.

De outro ângulo, mais ligado às anedotas do romance, aquele efeito simultâneo de domínio e desprestígio tem a ver com o refluxo da vida narrada sobre a voz que a está narrando. À medida que a leitura avança, nos familiarizamos — em ato — com o ritmo e a abrangência da imaginação de Brás. Ao mesmo tempo, no plano dos assuntos que lhe compõem o mundo, multiplicam-se os casos de desarranjo mental. Já nas primeiras páginas aparecem o delírio, a idéia fixa da fama, a mania genealógica, a mentira acompanhada de convicção etc., configurando um campo de maluquices rotuladas, a que a volubilidade insopitável do memorialista — a sua obsessão da *supremacia qualquer* — se integra com naturalidade, como uma instância a mais.

Na mesma linha, existe parentesco entre a soberana liberdade de espírito de Brás, com metafísica e tudo, e o universo subalterno de falsificações genealógicas, emplastos milagrosos e necrológios interesseiros, que é seu e em que ele se compraz, universo circunscrito e desclassificado, de muito sabor localista, onde cabem perfeitamente as exhibições de falsa cultura e o gosto fácil do narrador pela pseudofilosofia e pelo gênero apologal⁴. A unidade profunda do livro depende deste parentesco, cuja substância adiante ficará mais clara, e que é mais uma versão da ambigüidade que acompanha a gesticulação narrativa das *Memórias*: elegância suprema, ilusão provinciana, falta de compostura elementar?

Assim, a volubilidade é um ponto de vista universal, a que nada escapa, sem prejuízo de ser igualmente uma tolice bem marcada, de efeito pitoresco, localista e *atrasado*. Ora ela é a substância e a verdade crítica do mundo, em que tudo mais é ilusão, ora é ela que é ilusão e objeto de sátira, quando então é vista sobre fundo de norma burguesa e como elemento de caracterização. Esta instabilidade básica, longe de ser um defeito, é um resultado artístico de primeira força, que dá a objetividade da forma a uma ambivalência ideológica indescartável no Brasil de seu tempo. O critério burguês, ilustrado e europeu, para o qual o capricho é uma fraqueza, não é mais nem menos real ou "nosso" que o critério emanado de nossas relações sociais não-burguesas, em que o elemento de arbitrário

pessoal sobressai, critério que por sua vez detecta e assinala a presença do capricho em toda parte, sobretudo na pretensa objetividade do outro, que o condena. Onde a superioridade, e que partido tomar? Fundadas no interesse prático de uma mesma classe social, tão ligada à regra burguesa quanto ao aspecto discricionário de escravidão e clientelismo, as duas apreciações existiam, tinham por si a caução de experiência e necessidade, e mais verdadeiro que o seu antagonismo era a sua acomodação, incongruente e vantajosa, uma das marcas da inscrição "teratológica" do país na cena contemporânea.

A forma, acompanhando neste ponto o cotidiano das classes dominantes, não trata de dramatizar e levar ao desfecho a oposição entre aqueles pontos de vista. Mas vai além, na medida em que os faz coexistir e alternar em espaço ultra-exíguo, com ânimo sistemático, sublinhando os efeitos desencontrados de seu convívio. Resulta uma condensação com muito alcance brasileiro e satírico, onde a inconsistência de critério, ou melhor, a dualidade das medidas figura como realidade permanente e inexorável, prova simultânea de inferioridade e superioridade que contextualiza a totalidade das matérias do romance. Para complicar, note-se ainda que a estilização machadiana de preeminência local do capricho se faz segundo o modelo literário da *whimsicality* inglesa...

Noutras palavras, a volubilidade de Brás Cubas é um mecanismo narrativo em que está implicada uma problemática nacional. Esta acompanha o curso do livro, ainda quando não é explicitada ou mesmo visada. Cria-se um efeito de complexidade tácita, presente em todos os momentos, mesmo os aparentemente singelos, que é um fato de composição e, naturalmente, um trunfo da prosa de ficção machadiana. São propriedades por assim dizer automáticas de um dispositivo literário, que fala linguagem própria, e pode ser estudado quase em abstrato.

(Continua)

Roberto Schwarz é professor de Literatura na Unicamp.

Novos Estudos CEBRAP, São Paulo
n.º 11, pp. 40-48, jan. 85

⁴ Antonio Cândido, no estudo citado, assinala a ligação entre o exibicionismo filosófico e o estado de cultura nacional. "Poder-se-ia dizer que ele (Machado de Assis) lisonjeava o público mediano, inclusive os críticos, dando-lhes o sentimento de que eram inteligentes a preço módico" (p. 19).