



Universidade de Brasília

Instituto de Letras

Departamento de Teorias Literárias e Literaturas

A Volubilidade como Princípio de Composição em “Memórias Póstumas de Brás Cubas”

Aluna: Adriana Ribeiro Lima

Orientador Prof. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Júnior

Brasília

2012

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teorias Literárias

**A Volubilidade como Princípio de Composição em
“Memórias Póstumas de Brás Cubas”**

Aluna: Adriana Ribeiro Lima

Orientador: Prof. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Júnior

Monografia apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Letras – Língua Portuguesa e Respectiva Literatura.

Brasília

2012

ALUNA: ADRIANA RIBEIRO LIMA

**A Volubilidade como Princípio de Composição em “Memórias
Póstumas de Brás Cubas”**

Orientador

Professor Doutor Augusto Rodrigues da Silva Júnior

Data ___/___/___

De acordo: _____

Sumário

| | |
|---|----|
| RESUMO | 4 |
| ABSTRACT | 5 |
| INTRODUÇÃO | 6 |
| CAPÍTULO 1: A REALIDADE E A REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA | 7 |
| CAPÍTULO 2: A VOLUBILIDADE NA LINGUAGEM E NO ENREDO DE “MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS” | 10 |
| 2.1 A Intencionalidade na Construção da Narrativa | 10 |
| 2.2 A Volubilidade no Destino Individual de Brás Cubas | 17 |
| 2.3 Os Cúmplices da Volubilidade | 21 |
| CAPÍTULO 3: AS INTERPRETAÇÕES DA VOLUBILIDADE | 25 |
| 3.1 Volubilidade: Marca de Tipo Social ou Lei Universal? | 25 |
| 3.2 A Volubilidade na Perspectiva do Narrador: A Trepidação que Marca Passo | 30 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 34 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 35 |

RESUMO

Este trabalho estuda a volubilidade como traço de composição de “Memórias Póstumas de Brás Cubas” – notável em seu tema e linguagem –, que constrói um mundo capaz de representar, ao mesmo tempo, a lógica de uma sociedade particular e contradições humanas universais.

Palavras-chave: Machado de Assis. Memórias Póstumas de Brás Cubas. Volubilidade. Representação Literária

ABSTRACT

This paper studies volubility as a distinguishing quality in the literary arrangement of “The Posthumous Memoirs of Brás Cubas” – notable in its theme and language – which builds a world capable of representing, at the same time, the logic of a particular society and the universal contradictions of mankind.

Key Words: Machado de Assis. The Posthumous Memoirs of BrásCubas.Volubility.Literary Representation.

INTRODUÇÃO

Neste trabalho, nos detemos na análise crítica de um romance de Machado de Assis considerado revolucionário no seu método de composição: “Memórias Póstumas de Brás Cubas” (1881). No livro, um morto nos oferece suas memórias de homem abastado, cidadão do Rio de Janeiro do século XIX, envolvido com política, negócios, disputas de herança familiar, filosofia, literatura, associações religiosas, com a mulher do próximo, mas principalmente, consigo mesmo.

A recepção crítica contemporânea à publicação do livro foi, em boa parte, de estranhamento. Pouco após a publicação da obra, Capistrano de Abreu afirmou que “o romance aqui é simples acidente. O que é fundamental e orgânico é a descrição dos costumes, a filosofia social que está implícita”. (DUARTE, 1881, *apud* FACIOLI, p. 57-59, 2002) Dias depois, um analista da Gazetinha a descreveu como “um livro de filosofia mundana, sob a forma de romance” “deficiente na forma, porque não há nitidez, não há desenho, mas bosquejos, não há colorido, mas pinceladas ao acaso.” (U.D., 1881, *apud* FACIOLI, p. 57/59, 2002).

Em face do espanto inicial gerado pelo romance, que fez os leitores hesitarem diante da classificação de gêneros, é claro que havia na obra algo de diverso do que a literatura brasileira então produzia, e mesmo da chamada primeira fase machadiana.

Buscamos aqui identificar a volubilidade como um princípio de composição da obra que contribui para sua caracterização singular. Procuramos identificar os traços de volubilidade na composição da narrativa, na forma literária e no trecho, identificando-a também como mecanismo de representação da sociedade brasileira do século XIX e do homem universal.

Primeiramente, analisam-se concepções sobre a representação literária e a articulação da representação e do real na obra literária. A partir dessa fundamentação teórica, busca-se identificar a volubilidade como traço de composição que permeia a matéria narrada e a linguagem e que articula representação literária e realidade humana.

CAPÍTULO 1: A REALIDADE E A REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA

A relação entre realidade e representação artística é tema constante nos estudos literários. Visamos discuti-la tendo como base ideias presentes na obra de Aristóteles, Candido, Ortega y Gasset, Perrone-Moisés. Recorremos também aos conceitos de *mythos* e *mimesis* para entender como se instaurou a compreensão de que a arte é dotada de autonomia.

Iniciamos nossa breve discussão com “Da Arte Poética”, de Aristóteles – composto no século IV a.C. e reputado como o “primeiro tratado sistemático sobre o discurso literário” (COSTA, 1992, p.6). Um conjunto de notas destinado a auxiliar o filósofo nas suas lições, o escrito versa sobre a imitação poética, seus meios, objetos e modos, entre outros assuntos. Para Aristóteles, a imitação – mais propriamente *mimesis* – não significava mera cópia; antes, como o resultado de produção artística, gozava de autonomia em relação à realidade representada.

Nesse ponto, o filósofo seguiu pensamento distinto de seu mestre Platão, para o qual a representação artística, sendo cópia, era necessariamente inferior à fonte de sua inspiração. A diferença entre o pensamento de Platão e o de o seu discípulo foi assim resumida por Costa:

De ontológica, a arte passa a ter, com ele [Aristóteles], uma concepção estética, não significando mais ‘**imitação**’ do mundo exterior, mas fornecendo ‘possíveis’ **interpretações** do real através de ações, pensamentos e palavras, de experiências existenciais imaginárias. (*Idem, Ibidem*, p. 6, grifo acrescentado).

Assim, é com o respaldo de estudos milenares que os estudiosos contemporâneos podem afirmar que a obra literária é, em primeiro lugar, estética. Em seu “A Desumanização da Arte”, um estudo das mudanças na arte na passagem do século XIX para o século XX, Ortega y Gasset declara que “o objeto artístico só é artístico na medida em que não é real” (2008, p. 27). A arte opera necessariamente um processo de estilização, que altera, trai o ser real, para representá-lo. “Desumanização” é o termo com o que autor nomeia esse processo de estilização, que retira a atenção do objeto representado e põe em relevo a própria representação.

A operação produzida pela arte não deve ser vista, no entanto, como “deformação” da realidade, mas criação de outra, não mais nem menos “real” do que a que lhe serve de inspiração. Para Moisés-Perrone,

A deposição do platonismo na modernidade consiste em legitimar o simulacro, não como aparência igualmente legítima de essência, mas justamente como **elemento perturbador da distinção essência-aparência**, característica do mundo da representação. (2005, p.7, grifo acrescentado)

Destronado o platonismo, a arte não mais deve diferenciar entre o que é real e o que traz apenas a aparência de sê-lo. Recorremos às palavras de um homem louco, que, na obra de Nietzsche “A Gaia Ciência” (1882), proclamou a morte de Deus. A frase não deve ser entendida como uma afronta à religião, ou uma propaganda ateísta, mas como uma constatação do descenso dos valores absolutos. Está morta a crença em uma verdade divina, à qual todas as outras ideias acorriam, para serem declaradas verdadeiras ou falsas: “O deus desaparecido era o esteio da visão de mundo e das instituições do Ocidente” (SOUZA, 2008, p. 336)

Não havendo mais uma realidade absoluta, abre-se espaço para um sem número de realidades, invenções humanas. A ideia moderna da arte pode ser relacionada ao conceito clássico de *mythos*, que, no mundo grego, representa o discurso situado fora do tempo e do espaço, independente de verificação lógica. “O mito tem relações etimológicas com o verbo ‘mythizo’, discorrer, falar, refletir, pensar. E falar designa agir. Somente mais tarde os significados de discorrer e falar se separam do de realidade e ação” (SAMUEL, 2007, p. 10) Ou, nas palavras de Luiz Marques “O mito precede a separação entre discurso e mundo [...] O mito não é discurso sobre o ser, ele é a apresentação do ser, no sentido em que ele o faz presente.” (2008, vol.1, p.4-6).

Podemos aplicar os conceitos de *mimesis* e *mythos* ao romance em análise: “Memórias Póstumas de Brás Cubas” nos chega sob a forma fictícia do discurso de um morto, que não pode mais agir diretamente sobre o mundo. Ora, não há verossimilhança no expediente utilizado por Machado de Assis, o que, no entanto, não ameaça a coerência da narrativa.

A capacidade da obra de representar o mundo não depende de que busque copiá-lo fielmente. Uma narrativa que não obedece à lógica objetiva da

realidade pode representá-la melhor do que outra que o faça. O que define a coerência de uma narrativa não é sua relação com elementos externos observáveis, mas sua organização interna. É o que nos diz Candido:

A capacidade que os textos possuem de convencer depende mais da sua organização própria que da referência ao mundo exterior, pois este só ganha vida na obra literária se for devidamente reordenado pela fatura. Os textos [...], tantos os realistas quanto os não-realistas, suscitam no leitor uma impressão de verdade porque antes de serem ou não verossímeis são articulados de maneira coerente. (1993; p. 11)

Centramos nossa reflexão na noção nomeada de “desumanização” por Ortega y Gasset, sustentada na ideia de autonomia da obra literária defendida por Aristóteles.

Buscamos a mentira, a traição, a desumanização, como elementos de “Memórias Póstumas de Brás Cubas”, que, como obra literária, trai o mundo biossocial natural e instaura outra realidade. Vemos a narrativa não-natural, de estrutura e linguagem não-convencionais e contada da perspectiva do morto, como meio de deformação da realidade, criadora de um universo novo, autônomo, que desobedecendo à lógica objetiva do mundo externo, dá a ver os mecanismos de seu funcionamento.

Segundo Antonio Candido, os elementos do mundo biossocial se inserem na estrutura da obra por meio do trabalho artístico em que o escritor procede à redução estrutural (*Idem, Ibidem*, p. 9) da realidade externa à realidade literária, regida por leis próprias, que “fazem sentir melhor a realidade originária” (*Idem, Ibidem*, p. 10). Dessa maneira, é a autonomia da obra em relação ao mundo externo – manifesta em certa “traição metódica” da realidade – que dá ao texto “sentimento de verdade”.

Nas palavras do crítico, “redução estrutural” é “o processo por cujo intermédio a realidade do mundo e do ser se torna, na narrativa ficcional, componente de uma estrutura literária, permitindo que esta seja estudada em si mesma, como algo autônomo” (*Idem, Ibidem*, p. 10). “Redução estrutural” é, assim, o processo que permite representar a complexidade do mundo e de suas estruturas socioculturais em uma narrativa – fenômeno que é, em si, fragmento dessas estruturas.

CAPÍTULO 2: A VOLUBILIDADE NA LINGUAGEM E NO ENREDO DE “MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS”

Afirmamos que a transgressão da realidade é um mecanismo artístico de representação. Vemos, neste Capítulo, como “Memórias Póstumas de Brás Cubas” transgride o gênero romance e as regras do mundo biossocial. A realidade inaugurada pela obra é marcada por um traço fundamental: a volubilidade – central na composição da narrativa, um fio que reúne comportamento individual, tipo social, característica humana. A volubilidade é, a um só tempo, uma forma de traição e de representação da realidade.

2.1 A Intencionalidade na Construção da Narrativa

No Capítulo 1, discutimos como a arte, usando da traição como artifício, é forma de apreensão do real. Neste Capítulo, nos centramos na análise de “Memórias Póstumas de Brás Cubas”, em seu desafio não só às regras do mundo externo, mas também às da fórmula tradicional do romance.

Na obra, não só o real é submetido a estilização, como a própria estilização se torna matéria do fazer literário. É sabido que na sua construção narrativa se apresentam, com constância, a autoconsciência do narrador, a volubilidade de tempo e espaço, a digressão, a elipse. Nas palavras de Cubas: “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...” (ASSIS, 2001, p. 94-95).

A técnica narrativa que daí resulta, chamada por Marta de Senna como “narrar a técnica”, filia-se a uma tendência preexistente na literatura (especialmente visível no romance inglês do século XVIII de Fielding e Sterne e na obra, do fim do século XVIII e início do XIX, do francês Xavier de Maistre) que põe em relevo o caráter estético do objeto artístico, a linguagem, e não seu referencial externo. Na narrativa do defunto Cubas, esses artifícios são usados para transformar questões como a realidade física – com sua ordenação lógica, de tempo e espaço – e a experiência humana em um tecido maleável.

A desconstrução e reconstrução do tempo no romance são fundamentais para a perspectiva particular do defunto. Cubas deixa claro seu poder de manipular a história que vai contar. Tendo conhecimento de todo o teor da vida, inicia o livro por uma reflexão: a ordem dos acontecimentos narrados. Ele se dirige ao leitor e argumenta que deve começar a narrativa não pelo começo, como seria ordinário, mas pelo fim. O expediente torna o escrito “mais galante” e “mais novo”. Assim, Cubas conta seu enterro antes de prolongar-se sobre as condições de sua morte e só então passa a seu nascimento.

Algun tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço; a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo. Moisés, que também contou a sua morte, não a pôs no introito, mas no cabo; diferença radical entre este livro e o Pentateuco. (*Idem, Ibidem*, p. 17).

Já no primeiro Capítulo do livro, o narrador anuncia a regra fundamental de suas memórias: a liberdade de articular conscientemente a sua exposição. Em sua narração, Brás Cubas não se atém à ordem cronológica, mas tece outra, que julga melhor para expressar o significado dos eventos. A decisão final, sendo humana, não veio sem hesitação. A escolha do verbo “hesitei” marca o caráter autoconsciente e, por isso mesmo, autocrítico, da escrita.

Há ainda outro expediente à disposição do narrador em sua composição de um mundo particular. Riedel, em “O Tempo no Romance Machadiano”, afirma:

Se a continuidade emocional, a ‘durée’, passa a ser o eixo do romance moderno, que é um romance da existência, compreende-se porque nele se justifica qualquer perspectiva, mudanças rápidas de plano, condensação de grande número de acontecimentos numa frase ou numa cena, tendência para a simultaneidade do presente e do passado na consciência das personagens [...] Esta plasticidade do tempo é uma atitude do artista moderno, que quer chegar à **essência das coisas**. (1959, p. 40, grifo acrescentado)

Ou ainda, nas palavras do próprio narrador, ao negar-se a estender a descrição de sua estadia na Europa: “Teria de escrever um diário de viagem e não umas memórias, como estas são, nas quais só entra a **substância da vida**” (*Idem*,

Ibidem, 2001, p. 50, grifo acrescentado). Cubas nos confessa, assim, que escolhe a matéria de sua enunciação, dispensando o que não julga digno de relato.

É ao rearranjar os acontecimentos da vida, em busca de sua “substância”, que assoma outro procedimento contrário à representação naturalista: Cubas demora-se em eventos aparentemente sem importância, interrompendo o fio central da narração. Recorremos outra vez a Ortega y Gasset, que afirma:

Do ponto de vista humano, as coisas têm uma ordem, uma hierarquia determinada. Parecem-nos umas muito importantes, outras menos, outra completamente insignificantes. Para satisfazer a intenção de desumanizar não é, pois, forçoso alterar a forma primárias das coisas. Basta inverter a hierarquia e fazer uma arte onde aparecem em primeiro plano, destacados com ar monumental, os mínimos acontecimentos da vida. (2008, p. 61)

Exemplo do emprego desse expediente é descobrirmos, como que “por acaso”, que Cubas se tornou deputado, esse que foi o maior feito de sua vida pública. A reação de Damasceno ao baixo número de convidados no enterro de sua filha, Nhã-loló, faz Cubas traçar um paralelo entre uma gravura turca e a função da formalidade nas relações humanas. O narrador nos revela, como mais um detalhe curioso:

E notei bem que eu vi a gravura turca dois anos depois das palavras de Damasceno, e via-a na Câmara dos Deputados, em meio de grande burburinho, enquanto um deputado discutia um parecer da comissão do orçamento, sendo eu também deputado. (*Idem, Ibidem*, p. 139)

Unindo um trecho do romance a outro temos uma nova interpretação: para Cubas, às vezes, em partículas insignificantes, parece esconder-se a matéria essencial do tipicamente humano.

Além de subverter o tempo cronológico, e de trocar o importante pelo insignificante, entre um e outro fragmentos de ação, encontram-se Capítulos de exortação ao leitor, anedotas, reflexões, disparates – um Capítulo dedicado às pernas, um cuja completa extensão é declarar-se inútil, “Notas” de outro que não foi escrito –, digressões. Nas “Memórias Póstumas”, o entrecho é constantemente interrompido por anedotas encadeadas com reflexões sobre uma peculiar “metafísica de quinquilharias” (1987, p. 58), cujo tema flutua entre o voo de uma mariposa e a natureza do espírito humano.

Encontramos exemplo do fenômeno no Capítulo 65, em que Brás Cubas apresenta suas preocupações acerca da possibilidade de que sua relação com Virgília venha a público. No Capítulo seguinte, deparamos com uma mudança abrupta de tema, uma louvação das pernas.

Ora, enquanto eu pensava naquela gente, iam-me as pernas levando, ruas abaixo, de modo que insensivelmente me achei à porta do hotel Pharoux. De costume jantava aí; mas, não tendo deliberadamente andado, nenhum merecimento da ação me cabe, e sim às pernas, que a fizeram. Abençoadas pernas! E há quem vos trate com desdém ou indiferença. Eu mesmo, até então, tinha-vos em má conta, zangava-me quando vos fatigáveis, quando não podíeis ir além de certo ponto, e me deixáveis com o desejo a avoaçar, à semelhança de galinha atada pelos pés. (*Idem, Ibidem*, p. 91)

O narrador Brás Cubas prevê as reações que provocará em seu leitor e logo as contraria, ridicularizando-as. A prática, que tenta a paciência do leitor desacostumado, avisa que a obra não é um romance comum. Uma a uma, as expectativas do romance burguês são frustradas.

Tendo o livro começado do final, apaziguam-se as inquietudes do leitor que busca saber o desfecho das aventuras do protagonista. Após os primeiros Capítulos, o leitor já é sabedor, por exemplo, de que o caso extraconjugal entre Cubas e Virgília acabará sem tragédias. Se, no entanto, reanimasse para conhecer por que vias se separaram os amantes ou como contribuiu para tanto a opinião pública, basta encontrar a “imortalização das pernas” no Capítulo 66 para frustrar-se novamente. Cubas defunto pode bem dividir sua atenção entre o caso extraconjugal e um e outro grãos de filosofia mundana.

É assim que, sempre que um trecho do enredo anima em nós as reflexões próprias do leitor de romance romântico, o narrador “nos paga com um piparote.” Temos outro exemplo no Capítulo 115, que narra a reação de Cubas à separação de Virgília:

Não a vi partir; mas à hora marcada senti alguma coisa que não era nem dor nem prazer, uma coisa mista, alívio e saudade, tudo misturado em iguais doses. Não se irrite o leitor com esta confissão. Eu bem sei que, para titilar-lhe os nervos da fantasia, devia padecer um grande desespero, derramar algumas lágrimas, e não almoçar. Seria romanesco; mas não seria biográfico. A realidade pura é que eu almocei, como nos demais dias, acudindo ao coração com as lembranças da minha aventura, e ao estômago com os acepipes de Mr. Prudhon. (*Idem, Ibidem*, p. 129)

Provoca-se o leitor que presencia o desfecho nada “romanesco” do romance entre Brás Cubas e Virgília. A expectativa do sofrimento é ridicularizada como fruto de “nervos da fantasia”. Cubas não é nenhum Werther, e a paixão desesperada cede a necessidades humanas mais banais: se, na mente do leitor, o ex-amante deveria sofrer em jejum, a concretíssima fome torna bem possível conciliar a consolação do coração à do estômago. O resto do Capítulo é destinado a contar a história do mestre cozinheiro do Hotel Pharoux e a elogiar o farto almoço que proporcionara a Cubas.

Reorganizando a ordem dos acontecimentos, tecendo reflexões sobre assuntos absurdos, a intromissão do narrador, de tão constante, torna-se a própria matéria narrativa. O “contar” da narrativa supera, em importância, à matéria que será narrada. É o que levou um comentarista da “Gazetinha” a assim se manifestar sobre a obra: “As Memórias Póstumas de Brás Cubas são um livro de filosofia mundana, sob a forma de romance. **Para romance falta-lhe entrecho** e o leitor vulgar pouco pasto achará para sua imaginação e curiosidade banais.” (DUARTE, 1881, *apud* FACIOLI p. 2002, grifo acrescentado).

A liberdade na escrita, mal vista por alguns, rendeu o seguinte comentário de Sílvio Romero:

Ele gagueja no estilo, na palavra escrita, como fazem outros na palavra falada, disse-me uma vez não sei que desabusado num momento de expansão, sem reparar talvez que dava destarte uma verdadeira e admirável notação.

[...]

Mas o período não lhe sai possante e largo, porque seus pensamentos não são vastos, ou profundos, ou grandiosos; não lhe sai também rápido, intenso, incisivo, porque uma paixão forte não o anima ou move. (ROMERO, 1936, *apud* MELLO, 2007, v. 17, p. 65).

A incompreensão dos críticos decorre do rompimento radical das regras do romance, que nos dá a impressão de que Machado de Assis propõe um jogo cujas regras não nos foi dado conhecer.

De fato, as “Memórias Póstumas”, ao contrário dos romances comuns, retardam a ação em prol da narração. Frustra-se o leitor que procura um romance movimentado: o narrador tergiversa mais do que conta, a personagem não se dá a confrontos – vive de acordo com a conveniência. A linguagem não se faz

transparente para que o leitor contemple o enredo. Está aí muito do caráter da obra, a grande atenção que reserva ao processo narrativo, que, pelo questionamento de si, reinventa a forma e o sentido do romance.

Para explicar a tradição à qual se torna aparentada a obra de Machado, Senna recorre à “Argumentação contra a morte da arte”, de Ferreira Gullar. Segundo o ensaio,

Ao invés de obliterar o material de que é feita, como o faz a arte bem comportada, a arte contemporânea, confirmando uma estratégia já ensaiada por Michelangelo e Rembrandt (para citar somente dois expoentes), exhibe-na sua contundência, que perfura a ilusão de realidade, valorizando o fazer e a concretude do sistema sógnico que utiliza. (2008, p. 20)

O pensamento de Gullar vai ao encontro do de Ortega y Gasset, em “A Desumanização da Arte”, que compara o receptor de uma obra de arte a alguém que vê um jardim através de uma janela de vidro. Gullar descreve uma forma de arte que não trata a linguagem como um vidro transparente, um filtro, que dá a ver precisamente os contornos e as cores de uma realidade preexistente.

Valendo-nos da metáfora de Ortega y Gasset, podemos dizer que, aos que consomem a literatura centrando-se na visão do jardim (e se esquecendo da janela), a técnica narrativa de “Memórias Póstumas de Brás Cubas” serve como uma rachadura, que lembra o leitor da existência do vidro, e o torna ciente de suas irregularidades, falhas e emendas.

A transgressão do romance é o que torna o leitor consciente do gênero literário que tem diante de si. Segundo Todorov:

O fato de a obra 'desobedecer' a seu gênero não o torna inexistente; somos quase levados a dizer: pelo contrário. E isso por uma dupla razão. Primeiro, porque a transgressão, para existir como tal, necessita de uma lei – que será, precisamente, transgredida. Poderíamos ir mais longe: a norma não se torna visível – não vive – senão graças às suas transgressões.” (TODOROV, p. 44-45)

Cubas, jocosamente, lembra até mesmo que a existência material da obra depende de que tome a forma de um objeto concreto, com configurações específicas, que não são escolhidas ao acaso –“nós não somos um público *in-folio*, mas *in-12*, pouco texto, larga margem, tipo elegante, corte dourado e vinhetas... principalmente vinhetas...” (*Idem, Ibidem*, p. 50-51).

Também a leitura é apontada como tarefa consciente: em seu pacto com

um leitor virtual, o narrador provoca “pode saltar o Capítulo, vá direto à narração” (*Idem, Ibidem*, p. 23).

Por fim, vemos que a intencionalidade na narrativa torna-se clara a partir de uma série deslocamentos: deslocamento do ato de escrita para o além da morte, da morte para o início do relato da vida, das cabriolas do ato narrativo para o centro de atenção do leitor.

A traição da técnica narrativa naturalista se alia ao rompimento com as regras do mundo biossocial. A parte mais visível da “traição do real” promovida pelo romance é ter um “defunto” como narrador. Machado sabe, e assim bem nos ensina, que a Literatura não se submete à prova da realidade, instaurando um mundo autônomo, com regras próprias.

2.2 A Volubilidade no Destino Individual de Brás Cubas

Ao pôr em evidência sua intencionalidade, as “Memórias Póstumas” apontam para dentro de si. Fazendo-o, trazem para o centro da atenção do leitor uma linguagem que, com suas elipses, digressões, ironia é forma de *mimesis* não apenas da consciência do homem – errática, opiniática, contraditória – mas de sua conduta prática.

Brás Cubas tem uma vida marcada pelas regras da conveniência – comportamentos contraditórios que buscam se alinhar tanto ao capricho quanto à consciência –, e da relatividade moral, que regem sua conduta particular e pública.

No Capítulo 76 – “O Estrume” – a consciência da personagem principal adquire alteridade, discute com a conveniência, e esta convence a primeira de que “o vício é muitas vezes o estrume da virtude” (*Idem, Ibidem*, p. 98). É essa a lei que governa Brás, o que se vê representado ao longo de todo romance, na falta de resolução nos relacionamentos amorosos, na ambição pouco dedicada da carreira política, na moralidade caprichosa com o dinheiro.

Vejamos como toda a vida amorosa de Cubas é marcada pelo egoísmo e pelo instinto de autopreservação.

Aos dezessete anos, o ainda jovem protagonista apaixona-se por Marcela, bela cortesã espanhola, de ascendência duvidosa e de todo desimportante. As atenções da mulher são sustentadas pelos caros mimos de seu amante adolescente. Quando o pai descobre a velocidade com que o herdeiro dilapida o patrimônio da família, o envia à força a Portugal, para que frequente a Universidade de Coimbra. A bordo da galera, Cubas tem assaltos de sentimentalismo e pensa matar-se. Uma ideia mais conveniente o dissuade dos pensamentos suicidas: melhor é dormir, “modo interino de morrer” (*Idem, Ibidem*, p. 46), solução que, se tem a desvantagem de ser provisória, traz a virtude de ser reversível. Ao acordar, Cubas vê a embarcação surpreendida por uma tempestade e confessa: “Eu, que meditava ir ter com a morte, não ousei fita-la quando ela veio ter comigo.” (*Idem, Ibidem*, p. 46) Logo, a antevisão da estadia na Europa e de um futuro próspero, predito pelo capitão do navio, desfaz a imagem de Marcela.

Assim que Cubas retorna ao Brasil, temos notícia de Eugênia. A jovem é coxa, defeito físico não tão grave quanto às condições de seu nascimento: fruto de um relacionamento extraconjugal. Brás se deixa estar na Tijuca a namorá-la, até que a busca por uma esposa adequada e por um posto político torna conveniente voltar à cidade.

Chegamos, então, à mulher de cujas atenções se ocupa nosso protagonista por boa parte da narração: Virgília. Quando jovens, os dois tiveram a oportunidade de casar-se, a bem da conveniência social. A família de Virgília se deixa governar pela ambição e elege Lobo Neves, que parece ter um futuro político mais promissor. Brás é vítima, então, do mesmo imperioso lógico e social que o fez abandonar Eugênia. Não sofre de amores, no entanto, confessa que não estava então ligado a Virgília senão por “uma fantasia passageira, alguma obediência e muita fatuidade.” (*Idem, Ibidem*, p.70).

A paixão não vem senão anos depois, fruto de uma valsa, quando já não pode se concretizar senão como relacionamento extraconjugal. Cubas conquista os sentimentos da esposa e se beneficia da confiança e da pusilanimidade do marido. No Capítulo 72, Brás, pretendendo fugir com Virgília, declara que deseja matar Lobo Neves, estrangulá-lo, se o tiver à mão. No entanto, o rival entra na sala e Cubas não faz mais que o cumprimentar com um gesto amigo e uma palavra graciosa. Logo, os planos de fuga dão lugar à busca por uma casinha tranquila – a casa de Gamboa, que serve de esconderijo aos encontros dos dois.

A imoralidade do relacionamento adúltero revela-se novamente na agonia de Dona Plácida, à qual coube o ofício pouco lisonjeiro de alcoviteira do casal. Para lhe apaziguar a consciência, Cubas relata seu passado com Virgília. A realidade, no entanto, não é heroica ou comovente o bastante e Brás, empregando seu talento para escritor, reinventa-a, patética, dando-lhe um sem número de toques de novela. Pelo contraste com a história “reinventada”, a vulgaridade da história “real” avulta.

A reação inicial de Cubas, quando surge uma mais grave ameaça ao seu relacionamento com Virgília – Lobo Neves aceita o cargo de presidência de uma província –, não é senão afirmar que era preciso desfazer o projeto político e declarar a amante responsável por sua existência e felicidade.

Virgília não se arrisca, e Brás encontra solução mais cômoda: aquiesce ao pedido de Lobo Neves para ser seu secretário, mesmo sabendo que a ação expõe ao ridículo sua amante, e que o relacionamento extraconjugal tomou já notoriedade pública. Quando uma superstição não permite ao marido de Virgília assumir o cargo que aceitara, o romance entre sua mulher e Cubas atinge o ápice, e, naturalmente, não tendo como intensificar-se, se desfaz aos poucos. Assim, quando ao marido traído é oferecida outra presidência de província, não havia mais entre os amantes sombra da paixão inicial.

No Capítulo 102 – “Distração” – descobrimos que Brás se esquecera de um encontro com Virgília. Três dias depois, ao tentar desculpar-se, não é dela que se apieda. Lembra-se de umas lágrimas, mas não sabe se as atribui à amante ou a Dona Plácida. Descreve fielmente, no entanto, a cena de uma mosca arrastando uma formiga que lhe morde o pé e de ter perguntado a si mesmo “que interesse podia haver num episódio tão mofino” (*Idem, Ibidem*, p. 122).

A justaposição das duas descrições – o arrufo entre amantes e a observação de insetos – é uma forma de sátira. Pelo contraste, vê-se que nesse ponto da vida de Cubas, sua relação com Virgília já não continha qualquer ardor romanesco. Seus encontros haviam se tornado uma rotina, o caso extraconjugal havia adquirido a apatia do casamento entre Lobo Neves e Virgília: os dois relacionamentos se mantinham pela força do hábito, mas o primeiro tinha a seu favor o fato de ser união oficial.

Já no final da vida, cogitando seguir os conselhos da irmã e seguir a vida conjugal, Cubas considera casar-se com Eulália – casamento que tinha sua dose de conveniência, já que Nhã-Ioló era sobrinha do cunhado Cotrim. Quando a jovem morre em um surto de febre amarela, considera que “talvez não a amasse de veras” (*Idem, Ibidem*, p. 138).

Tampouco na vida pública Brás Cubas deixou-se guiar por outro valor que não a conveniência. Filho de família rica, recebe dos familiares o vaticínio de uma vida brilhante, como bispo ou general. O pai que, sonhava ver o filho deputado, mandou-o estudar Direito. Cubas, apesar de partilhar com o pai a ambição pelo

reconhecimento público, não toma gosto do empenho, e vive, assim, uma maturidade ociosa.

Quando ainda em adultério com Virgília, Cubas considera: “Ao demais, eu galgara os quarenta anos, e não era nada, nem simples eleitor de paróquia. Urgia fazer alguma coisa, ainda por amor de Virgília, que havia de ufanar-se quando visse luzir o meu nome.” (*Idem, Ibidem*, p.118). É apenas quando o relacionamento amoroso já chegou ao fim, no entanto, que Cubas se torna deputado – carreira curta e medíocre, após a qual retorna à vida ociosa de rentista.

O resto dos empreendimentos – um jornal, uma Terceira Ordem, o emplasto anti-hipocondríaco – são histórias de pouco sucesso. Criado por conselho de Quincas Borba, o jornal, que almejava divulgar a filosofia do amigo e anunciava o fim do ministério, estava morto ao fim de seis meses. A Terceira Ordem dá a Cubas “excelente ideia” de si mesmo, até que, ao final de três ou quatro anos, o filantropo se aborrece do ofício. A última ambição, a paixão do emplasto anti-hipocondríaco – nada mais que o desejo do reconhecimento público – morre com o inventor.

Importa notar que em seu gosto pelas anedotas, por pequenos devaneios, Cubas consegue reproduzir, em episódios aparentemente sem importância, a filosofia de uma vida inteira. Assim, a moral de Brás Cubas em suas relações amorosas, na vida pública e na prática social estão representadas, em arquétipo, em pequenos episódios que tratam da ética com o dinheiro: em situações semelhantes, Cubas apresenta condutas diversas conforme seu capricho e “estado de espírito”.

No Capítulo 50, Cubas valsa com Virgília, a esposa de Lobo Neves e, sentindo estreitar-se sua relação com a mulher que desejava para si, afirma “É minha!”. No Capítulo seguinte, Brás, ainda repetindo mentalmente o mote vitorioso, sob os efeitos da recordação do baile, “como se o destino ou o acaso, ou o que quer que fosse” (*Idem, Ibidem*, p. 76), encontra meia-dobra de ouro na rua e, sem quaisquer considerações, dela se apossa. A consciência não lhe permite, no entanto, dizer da moeda o mesmo que disse de Virgília, e Cubas pondera que o extravio da meia-dobra pode representar grande dano ao que a perdera, enviando-a ao chefe de polícia, para que fosse restituída ao dono.

O Capítulo seguinte – “O Embrulho Misterioso” – traz circunstâncias semelhantes: nele, Brás encontra na praia um pacote bem arranjado. O

comportamento da personagem, no entanto, é diverso. Inicialmente, receia que, tomando o embrulho, sua ação seja motivo do escárnio público, acreditando que dentro dele poderia haver “uma dúzia de lenços velhos” ou “duas dúzias de goiabas podres”. Ao desfazer o barbante e encontrar cinco contos de réis muito bem arranjados, Cubas atribui o achado à “Providência”. À noite, atendendo a uma recepção na casa de Lobo Neves, Brás encontra o mesmo chefe de polícia a quem confiara a meia-dobra de ouro, e que se lembra de louvar sua demonstração de honestidade. Ouvindo as palavras elogiosas, “cada um dos presentes acertou de contar uma anedota análoga” (*Idem, Ibidem*, p. 77), fato que irrita Cubas, que tendo em casa os cinco contos “Gostava de falar de todas as coisas, menos de dinheiro, e principalmente de dinheiro achado”. (*Idem, Ibidem*, p. 78).

No mesmo dia, Brás leva a quantia ao banco planejando, posteriormente, empregá-la em “alguma ação boa”. Ao final, os cinco contos de réis são entregues a Dona Plácida, responsável pela manutenção da casa na qual se encontravam Brás Cubas e Virgília, casa que permite ao amante dizer com mais folga e certeza “É minha!”.

É peculiar o comportamento da personagem, que tem o escrúpulo de devolver meia dobra de ouro, mas não faz o mesmo com cinco contos de réis – quantia consideravelmente maior e arranjada em um pacote, tratamento que indica um proprietário cuidadoso. O que está representado na sucessão dos episódios é a volubilidade da ação, que busca, ora apaziguar a consciência, ora dobrar-se ao capricho. Importa notar que todas as ações, de uma ou outra formas, avançam para um fim único, pois os pontos de inícios e de final da cadeia de eventos são o baile na casa de Virgília e a casinha da Gamboa, o primeiro desejo adúltero e o ponto mais estável da relação extraconjugal.

2.3 Os Cúmplices da Volubilidade

A conduta de Cubas, marcada pelo egoísmo e pelo proveito próprio, encontra correspondente no das demais personagens da galeria das “Memórias Póstumas”. O panorama final é o de que a transgressão de valores liberais como o trabalho, o mérito, a iniciativa são hábitos comuns da sociedade brasileira do século

XIX, que, em sua conduta prática, forma uma imagem “negativa” dos valores que propaga publicamente.

No Capítulo 12 – “Um Episódio de 1814” – temos exemplo da distância entre a conduta e o discurso da sociedade brasileira do século XIX. O pai de Cubas se propõe a organizar um jantar para comemorar a queda de Napoleão. Enquanto a intenção dos convidados é “atolar a memória de Bonaparte no papo de um peru” (*Idem, Ibidem*, p. 34), o anfitrião tinha esperança de “que o ruído das aclamações chegasse aos ouvidos de sua Alteza, ou, quando menos, de seus ministros” (*Idem, Ibidem*, p. 34). Toda a composição do Capítulo chama a atenção do leitor para o fato de que “nosso espadim é sempre maior do que a espada de Napoleão”. (*Idem, Ibidem*, p. 33-34). Na verdade, cada um dos presentes tem interesses particulares, sempre mesquinhos, de que cuidar. Dr. Vilaça se compraz em compor glosas intermináveis, o menino Brás não quer outra coisa que não comer o doce de compota reservado para a sobremesa, dois convidados se entretêm com planos de compra e venda de escravos.

O discurso oficial de comemoração da queda de um tirano esconde pretexto para que se dê azo a interesses pessoais – de satisfazer a gula, o orgulho – ainda que por meio de práticas que, como o tráfico negreiro, negam o valor fundamental da liberdade humana, que os convidados supostamente estariam celebrando.

A distância entre discurso e prática consciente está presente também na representação da imoralidade e da pudicícia como características comuns ao moralismo superficial do Brasil oitocentista. Virgília, membro exemplar de sua classe, não se furta a experimentar a satisfação de nenhuma das duas. A esposa de Lobo Neves viola a lei da fidelidade conjugal, mas vigia e censura quem não a cumpra. No Capítulo 6, vemos a personagem, em uma visita ao ex-amante, censurar uma amiga que mantinha relacionamentos amorosos fora das normas sociais.

Como tocássemos, casualmente, nuns amores ilegítimos, meio secretos, meio divulgados, via-a falar com desdém e um pouco de indignação da mulher de que se tratava, aliás sua amiga; e o filho sentia-se satisfeito, ouvindo aquela palavra digna e forte, e eu perguntava a mim mesmo o que diriam de nós os gaviões, se Buffon tivesse nascido gavião... (*Idem, Ibidem*, p. 23)

Em uma sociedade moralista, há o dever da censura pública às relações

extraconjugais. O deboche e a indignação pronunciadas em público não implicam, no entanto, a vedação absoluta do adultério ou a punição severa dos seus praticantes. Nas “Memórias Póstumas”, vemos que, com a mudança dos encontros de Cubas e Virgília para a casinha da Gamboa, eliminam-se os elementos físicos que tornariam óbvio o caráter “paralelo”, “marginal”, da ligação, o que traz “unidade moral” para Brás. A observação, uma sátira pungente, dá a ver a “legitimação” do adultério: a relação é conhecida de D. Plácida, que vela pelos amantes; Cubas sorri a um conhecido que insinua estar a par de seu segredo; o próprio Lobo Neves nunca se indis põe abertamente contra o rival, chega apenas a evitar ser visto publicamente com ele.

O domínio da aparência sobre a essência dos valores está bem representada no desejo de Cubas de criar um “emplasto anti-hipocondríaco”. O homem deseja ser louvado pela invenção de um medicamento, o que, por óbvio, só pode ser atingido pela investigação e rigor científicos. Planeja, então, criar um remédio que supostamente se destina a aliviar os males da humanidade; concebe, no entanto, um invento absurdo. O desejo de ser engrandecido por seu intelecto superior e progressividade impede-o de reconhecer a falha lógica de sua intenção, a aspiração pela aparência embota a compreensão da essência. Cubas, dessa forma, se aproxima de seu tio cônego, que ignorava a “parte substancial da Igreja”, só via o “lado externo, a hierarquia, as preeminências, as sobrepelizes, as circunflexões (*Idem, Ibidem*, p.32).

A importância do orgulho é tão grande, e a supremacia da aparência tão completa, que as personagens comumente chegam a falsificar as próprias origens. O pai de Cubas envergonha-se do ancestral tanoeiro – que deu início à fortuna familiar – e o omite da genealogia do clã, trocando-o por um cavaleiro das jornadas da África. Também Marcela tem duas ascendências “alternativas”: filha de um hortelão das Astúrias ou de um letrado de Madrid.

Que juízo, então, fazemos desses traços, onipresentes entre as personagens das “Memórias Póstumas”? O orgulho, segundo o tio cônego de Brás, “era a perdição das almas, que só devem cobiçar a glória eterna. Ao que retorquia outro tio [...] que o amor da glória era a coisa mais verdadeiramente humana que há no homem” (*Idem, Ibidem*, p.19). Cubas, bem ao gosto de sua volubilidade, concilia as

duas opiniões, ao mesmo tempo reconhecendo e desculpando os seus vícios e os de seus co-réus: “mas quem não é um pouco pachola nesse mundo?” (*Idem, Ibidem*, p.20).

CAPÍTULO 3: AS INTERPRETAÇÕES DA VOLUBILIDADE

Vemos, no Capítulo 2, como a volubilidade é marca da organização narrativa de “Memórias Póstumas de Brás Cubas” e fio condutor do comportamento de suas personagens. Vejamos agora que interpretações podemos dar a esse traço característico da obra, à luz da relação entre realidade e representação literária discutida no Capítulo 1.

3.1 Volubilidade: Marca de Tipo Social ou Lei Universal?

Ao revisitar sua vida e deparar com sua volubilidade, Cubas constantemente recorre à enunciação de leis universais do comportamento humano para explicar sua conduta particular.

Entre um e outro acontecimentos, o narrador ressalta os componentes de um fenômeno psíquico ou social, ou mesmo enuncia uma lei que demonstre, em abstrato, sua estrutura. Assim, habitualmente faz reflexões que considera aptas a descrever toda a espécie humana. Temos exemplo disso no Capítulo 49 – “A ponta do Nariz” – “**Cada homem** tem necessidade e poder de contemplar o seu próprio nariz, para o fim de ver a luz celeste, e tal contemplação, cujo efeito é a subordinação do universo a um nariz somente, constitui o equilíbrio das sociedades.” (*Idem, Ibidem*, p.74, grifo acrescentado).

Talvez o exemplo mais claro dessa propensão seja a “lei da equivalência das janelas”. Após defrontar-se com situações extremamente similares e adotar condutas díspares – uma moral e uma imoral – ao sabor das circunstâncias, Cubas justifica seu comportamento com uma lei que explica como se exercitar a moralidade sem negar-se a conveniência do proveito próprio. A descoberta da lei geral da natureza psicológica humana “sana” o anômalo da situação, convalidando-a:

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

Talvez não entendas o que aí fica; talvez queiras uma coisa mais concreta, um embrulho, por exemplo, um embrulho misterioso. Pois toma lá o embrulho misterioso. (*Idem, Ibidem*, p. 76-77)

De forma semelhante, a indiferença inicial por Virgília, seguida da paixão e do relacionamento adúltero, explica-se por outra lei, enunciada no Capítulo 56 – “Não há amor possível sem a oportunidade dos sujeitos.” (*Idem, Ibidem*, p. 80) O diálogo entre Brás Cubas e Virgília não tem muito de original, é “O Velho Diálogo de Adão e Eva” (*Idem, Ibidem*, p. 79).

Cubas, observador do “desfile dos séculos”, pretende não só descrever suas memórias, mas desenhar a feição geral da existência humana. “Memórias Póstumas de Brás Cubas” não é apenas um romance cujas personagens revelam a prática de uma sociedade. O próprio Brás Cubas já é um leitor de suas “edições anteriores”, e atua como um observador das práticas sociais e da vida interior humana. Assim, afiança-nos que sua conduta não foge ao padrão de sua espécie.

Mais ainda, a conduta do adulto se explica pela criação do menino. Sua educação, “se tinha alguma coisa boa; era no geral viciosa, incompleta, e em parte negativa.” (*Idem, Ibidem*, p. 32). A licenciosidade do ambiente familiar explica as falhas de caráter no homem, afinal Cubas afirma que “O menino é o pai do homem” (*Idem, Ibidem*, p. 31) e que “Dessa terra e desse estrume é que nasceu essa flor” (*Idem, Ibidem*, p. 33).

No entanto, logo após elaborar sua tese de defesa, Cubas a denuncia. Explica que desde menino “afeiçoei-me à contemplação da injustiça humana, inclinei-me a atenuá-la, a explicá-la, a classificá-la por partes, **não segundo um padrão rígido, mas ao sabor das circunstâncias e lugares.**” (*Idem, Ibidem*, p. 31, grifo acrescentado).

O leitor não deve absolver o defunto da influência das leis da conveniência que regiam o homem vivo. O autor defunto pode muito bem, pela escrita, “ventilar sua consciência” e, naturalmente, tudo o que Cubas diz está sob suspeita, o que é especialmente visível quando toma a tarefa de analisar sua infância.

As teorias de Cubas podem ser vistas como uma forma de explicar as imoralidades de sua classe social, disfarçando-as de conduta universal, assim como a genealogia inventada pelo seu pai esconde da origem familiar o fundador tanoeiro, trocando-o por um cavaleiro, herói nas jornadas da África – mentira da qual, vale lembrar, o velho Cubas acaba por se convencer.

A explicação das falhas de caráter, no entanto, não atenua, senão põe em relevo o fato de que a imoralidade foi já reconhecida. Procedimento semelhante encontramos nas descrições, muitas vezes contraditórias, que Brás faz sobre as demais personagens da obra: Marcela, que o amava em troca de presentes caros, era “boa moça”; Quincas Borba, que importunava cruelmente seu professor, era “uma flor”, “gracioso, inventivo e travesso”; Cotrim, avaro, era “um modelo”; os exemplos se sucedem. O elemento negativo da conduta não se apequena, senão avulta no contraste com os elogios do narrador.

Assim, mesmo que consideremos as abstrações e generalizações de Cubas uma filosofia conveniente e, no mais das vezes, suspeita, temos de reconhecer nelas uma forma de crítica, e, portanto, um índice da universalidade da personagem. A autoconsciência é, segundo Bosi, “a cunha que dialetiza o tipo” (2006, p. 20)

Mesmo em vida, a consciência de Brás excede a de um tipo social. No episódio em que a personagem encontra os cinco contos de réis, há um relevante indício de superação do estereótipo do rentista ocioso. Cubas, ainda vivo, teve uma conduta que revela autoconsciência – “examinei o dinheiro, e ri-me dos meus cuidados maternos a respeito de cinco contos – eu, que era abastado.” (*Idem, Ibidem*, p. 77).

Cubas é consciente da sua própria ação, e achando-a ridícula, ri de si mesmo. A personagem está ciente das escolhas de que dispõe, do razoável e do absurdo. Se escolhe o caminho anômalo, o faz por vontade. É claro que apresenta traços que desafiam os limites do tipo social, cujas ações são condicionadas pela classe a que pertence, pois separa e distingue seus comportamentos. Cubas, sendo personagem livre, é mais apropriado representante de seu classe. Se a inteligência da personagem é capaz de racionalizar suas ações, comparando-as a um padrão

“ético” ou “moral”, então ela caminha com liberdade, e nisso há mais razão para que lhe questionemos o benefício do trajeto escolhido.

A capacidade de revisitar os eventos passados, buscando absolver-se, escolhendo com cuidado os traços de um retrato desenhado *a posteriori* é, em si, um índice de consciência, mesmo que incapaz de alterar seu comportamento. O problema da tensão entre o egoísmo e a consciência da conduta imoral é uma constante nas “Memórias Póstumas”, que permite à personagem deixar-se a considerar suas condutas, ainda que seja para, no final, atribuí-las a forças irresistíveis da natureza humana. Esse contínuo entender-se e escusar-se se perpetua ao longo da narrativa.

Chegamos, então, a uma resposta para a pergunta que dá nome a este Capítulo. Citamos Bosi (2006), para o qual a representação do tipo social e do homem universal nas “Memórias Póstumas” são desentranháveis: “Opor Machado brasileiro e Machado universal é separar arbitrariamente o quadro e a perspectiva, a imagem especular e a autoconsciência” (2006, p. 9)

Os problemas com que se defronta Cubas têm expressão característica no destino individual e no cenário sócio-histórico, mas participam de uma tendência mais geral.

Analisemos o problema à luz da teoria de Lukács, que acredita ser a *praxis* – “o conjunto dos atos e ações do homem” –, o elemento essencial da composição literária (LUKÁCS, 1965, p. 57). No pensamento do teórico marxista, em toda ação humana está representada esquematicamente a *praxis* essencial. (*Idem, Ibidem*, p. 58), a obra de arte deve encontrar a ligação entre “a *práxis* e a riqueza de desenvolvimento da vida íntima das figuras típicas do tempo” (*Idem, Ibidem*, p. 59).

Na leitura que Cubas nos oferece no Capítulo 51 do romance, a “lei da equivalência das janelas” – a contabilidade moral, em que um vício de caráter e um ato de honestidade se anulam – é o modelo pelo qual se guia a conduta humana.

Segundo essa interpretação, a volubilidade do comportamento de Brás Cubas é mais do que apenas representação dos desmandos da elite ociosa

brasileira. A conduta da personagem é atribuída a sua condição humana. Na mesquinha da personagem discute-se, além da moralidade anêmica e míope das classes ociosas brasileiras, o tema mais universal do relativismo da consciência e da conduta morais humanas.

Não desacreditamos a teoria, senão propomos que ela seja uma das manifestações de outra *praxis* universal, mais geral – a autoconsciência. É o que nos insinua a leitura do romance como um todo: o narrador está sempre às voltas com o ato narrativo; a personagem, constantemente buscando os motivos de seu comportamento. Vejamos o que o narrador escreve no Capítulo 27:

Mas é isso mesmo que nos faz senhores da terra, é esse poder de restaurar o passado, para tocar a **instabilidade** das nossas impressões e a **vaidade** dos nossos afetos. Deixa lá dizer o Pascal que o homem é um caniço pensante. Não; é uma **errata pensante**, isso sim. Cada estação da vida é uma edição, que corrige a anterior, e que será corrigida também, até a edição definitiva, que o editor dá de graça aos vermes. (*Idem, Ibidem, p. 56-57*)

Nas “Memórias Póstumas”, a prática da autoconsciência caprichosa é amplificada pela experiência da morte, que não nos permite encaixar Brás no protótipo de um rentista ocioso. É o que discutimos no item 3.2, a seguir.

3.2 A Volubilidade na Perspectiva do Narrador: A Trepidação que Marca Passo

Cubas está em volta de si, questionando sua volubilidade, transacionando entre o moral e o imoral. A autoconsciência de Brás Cubas sobre os contraditórios de suas condutas é elemento que amplifica sua volubilidade, marca traços característicos de classe e ao mesmo tempo os supera.

Vemos agora como a autoconsciência de Cubas o faz reconsiderar as verdades em que acreditava enquanto vivo.

Comentamos, em 1.1, que as “Memórias Póstumas” põem em evidência a questão da intencionalidade na escrita. Tal procedimento é visível desde o título da obra, que evoca já a influência subjetiva e particular da experiência humana. Não se trata da vida de um homem, mas das memórias de um defunto. O termo “memória” já evoca a subjetividade, a incerteza, refere-se não a uma experiência humana, mas à sua representação mental.

A “memória”, nos lembra Martins, assim “como as lembranças, como pensamentos ou ideias, são vinculadas a pessoas e não pairam em um mundo virtual impessoal, como se possuíssem vida própria.” (p. 38, 2007). A escrita do gênero autobiográfico implica distanciamento entre o autor e a sua própria vida, necessário para a reflexão sobre a matéria narrada. Entre a experiência e a memória posicionam-se o tempo e a ação transformadora da escrita. O escritor, para representar a si mesmo, deve representar-se como “outro”.

Para ele [Bakhtin], a autobiografia não é (e não pode ser) um mero discurso direto do escritor sobre si mesmo, pronunciado do interior do evento da vida vivida. Ao escrever uma autobiografia, o escritor precisa se posicionar axiologicamente frente à própria vida, submetendo-a a uma valoração que transcenda os limites do apenas vivido. (FARACO, 2005. p. 43)

No romance em análise, o distanciamento é mais evidente devido à condição “póstuma” do autor. Sendo o autor um defunto, que vê a vida desde o *post mortem*, mais livre é sua escrita, porque maior a separação entre ele e os acontecimentos narrados. Afinal, a posição de Brás Cubas é subjetiva, de observador, e observar é, para ele, muito diferente de viver. Na descrição do delírio,

Cubas ocupa, antes mesmo da morte, uma posição privilegiada de análise da vida terrena, e chega à conclusão de que o teatro diante de seus olhos vale mais a quem o presencia do que a quem o encena: “Quando Jó amaldiçoava o dia em que fora concebido, é porque lhe davam ganas de ver cá de cima o espetáculo.” (*Idem, Ibidem*, p. 27).

É a nova perspectiva de Brás Cubas que o permite, ao lembrar sua vida, não simplesmente a relatar, mas reinterpretar os acontecimentos. Para o narrador: “Cada estação da vida é uma edição, que corrige a anterior, e que será corrigida também, até a edição definitiva, que o editor dá de graça aos vermes.” (*Idem, Ibidem*, p. 57). Se a vida é composta de edições, as “Memórias Póstumas” são a última versão, que contém em si as anteriores. O romance é assim apresentado como uma releitura, uma espécie de palimpsesto das diversas edições da vida. Aquela que incumbe ao defunto é anotada pela ironia, instruída pelo distanciamento da morte.

Nas “Memórias Póstumas”, os eventos mudam de significado de acordo com a perspectiva. Um acontecimento triste pode se tornar em curioso e até agradável, conforme o humor e a idade a partir da qual se o observa e o tom com que se o enuncia. Os acontecimentos não têm significação absoluta, e a narração se pauta pelo relativismo. Para Augusto Meyer, “Por mais que ponha nas palavras uma graça incomparável, cheia de perfídias finas e de pulos imprevistos, não sabe disfarçar o pirronismo niilista que forma a raiz do seu pensamento.” (1958, p.12).

A corrente filosófica a que se refere Meyer foi fundada por Pirro de Élide, que defendia nunca ser possível saber se o curso de uma ação será mais ou menos proveitosa do que o de outra. Diz-se que tamanha era sua convicção que, tendo seu mestre prendido a cabeça em um buraco, Pirro não achou fundamento racional para ajudá-lo e o deixou sem socorro.

Se há algo de Pirro em Cubas – e acreditamos que sim – as “perfídias finas” e os “pulos imprevistos” não simplesmente servem de disfarce cômico para tal semelhança, mas a estabelecem. A distância entre o homem vivo e o defunto autor (situado fora do tempo e do espaço) permite ao discurso do segundo a tudo relativizar porque o dota de “piruetas” e “cabriolas” que contornam, invertem, distorcem o sentido natural das coisas. As piruetas de Cubas são artefatos criados

pelo seu nihilismo, que, vendo o mundo de cima, e sabendo que todo caminho da humanidade não passa de um espetáculo um tanto cômico, um tanto tedioso, zomba de seu *logos* natural.

Ao conferir relatividade, volubilidade ao significado dos acontecimentos, Cubas torna o que antes era decepção em uma risada mofina. O defunto autor vence a vida ao ridicularizá-la, dobrar o tempo e os acontecimentos a seu favor, mudar a perspectiva. A capacidade de reverter o caráter de uma situação é própria do poder analítico da escritura, da observação, e já desfrutada por Cubas em vida, é amplificada por sua passagem a defunto-autor. Brás Cubas vivo estava submetido aos caprichos da Natureza; morto, detém o poder criador da escritura do eu-narrante, comparável à tirania de seu algoz.

As incertezas da vida se trocam em análise irônica do defunto ao qual a morte tirou as ilusões. É daí que a existência terrena de Brás Cubas retira seu único saldo positivo, no Capítulo “Das Negativas”.

No romance ao qual pouco interessa a cronologia dos acontecimentos, o tom do último Capítulo já pode ser sentido na exposição do delírio do Capítulo 7. Neste, Brás Cubas é advertido de que os minutos são todos iguais, o que importa é o fluxo, o eterno sobrevir. De fato, a existência de Brás Cubas, mesmo para padrões terrenos, é pouco proveitosa, o homem parte deixando poucos amigos, sem sofrimento, sem conquistas, sem herdeiro.

É nessa nulidade, no entanto, que o defunto acha saldo na vida. O que era visto como negação da Natureza a Brás Cubas é reescrito como negação de Brás Cubas à Natureza. O homem não tem um filho que lhe perpetue a memória, o que entristecia a personagem viva, mas satisfaz o defunto – a Natureza não terá mais matéria para perpetuar seu lascivo jogo de criação e destruição.

A consideração “Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria.” (*Idem, Ibidem*, p. 159) encerra não só a linhagem de Brás Cubas, mas também o livro. A vantagem do ponto final cabe também ao Capítulo “Das Negativas”, e a seu pequeno regozijo, o de não dar pasto a nenhum outro. A alegria é própria do defunto: em vida, Brás Cubas – contaminado ainda pela “baba de Caim” (*Idem, Ibidem*, p.22), chegou a desejar um filho, “um ser tirado do meu ser!” (*Idem, Ibidem*, p.111) – posição que no fim cabe ao defunto e suas “Memórias”.

O saldo positivo se torna, assim, fruto da reanálise do defunto-autor: se a vida de Cubas termina sem herdeiros, a condição *post-mortem* produz derradeira reflexão, que, em seu último Capítulo, reverte o jogo a seu favor.

A própria vida que Cubas, em seu delírio, lutava por prolongar, será vista pelo defunto como suficientemente longa. Se, em vida, Brás insta com a Natureza – “encarei-a com olhos súplices, e pedi mais alguns anos” (*Idem, Ibidem, p. 26*) –, morto, ele pondera que se retirou “tarde do espetáculo”, “tarde e aborrecido”. Assim, pode argumentar que “não há nada tão incomensurável como o desdém dos finados”. (*Idem, Ibidem, p. 53*)

A própria distinção entre vida e morte, que a Cubas vivo parecia clara, se torna relativa quando a Natureza – transformada em personagem no Delírio no Capítulo 7 – o devora vivo e regurgita-o defunto autor, comprovando suas palavras de que é, a um só tempo, o poder de criação e de destruição.

Uma a uma, as frustrações de Cubas em vida se tornam em trapézios para as acrobacias do defunto autor. O que parecia boa fortuna se torna em malogro; o que parecia malogro, em fortuna: o ensinamento de Pirro triunfa.

Da pachorra de Cubas não se poupa nem o defunto, nem mesmo seu próprio relativismo. No Capítulo 71, Brás se vangloria: a morte lhe retirou o choro e o riso. Sabemos que lhe restou a mente, que, reconsiderando a condição de defunto no Capítulo 127, ridiculariza a si mesma:

Grande coisa é haver recebido do céu uma partícula da sabedoria, o dom de achar as relações das coisas, a faculdade de as comparar e o talento de concluir! Eu tive essa distinção psíquica; eu a agradeço ainda agora do fundo do meu sepulcro. (*Idem, Ibidem, p. 139*)

Vemos, então, que a constante de Cubas é realmente o relativismo. Não questionamos a razão dos autores que, como Meyer, consideram Cubas pessimista, o que o próprio narrador confessa, se bem que de forma incompleta “não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo.” (*Idem, Ibidem, p.13*) Em uma sociedade acostumada à resposta exata, desacreditar da certeza já é ser pessimista, e Cubas desacredita de certezas muito caras, como a estabilidade do caráter humano. Essa incerteza, niilista, é o que se torna constante e, nas palavras de Meyer, “marca passo” no romance de “caprichos”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No romance analisado, Brás Cubas está ciente da falibilidade da consciência de si, e, em lugar de ignorá-la, debruça-se sobre ela – em uma linguagem oscilante, volúvel, e que faz de si seu mote principal. Assim, volta sua atenção para o caráter caprichoso, falível e insincero da consciência humana, que ressoa no comportamento social, feito da mesma matéria de que é composto o discurso do livro, e não tratado como mera realidade externa.

Graças a uma singular reelaboração do mundo externo praticada pela representação literária, as questões da personagem particular, dentro de uma organização social específica, são vistas como uma manifestação de questões universais, porque tipicamente humanas.

A obra subverte as leis da composição literária e as do mundo concreto para superá-las e construir uma narrativa inovadora, que não só inscreve a realidade social na estrutura narrativa, mas nesta tarefa procura o elemento essencialmente humano das personagens, alcançando a universalidade, enquanto discute o fazer literário e a capacidade de representação do romance.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARRIGUCCI JR. DAVI. **Enigma e Comentário**: ensaios sobre literatura e experiência. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- ASSIS, Machado de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Martin Claret, 2001.
- BOSI, Alfredo. **Brás Cubas em três versões**: estudos machadianos. São Paulo: Companhia das Letas, 2006.
- CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. *In*: **Vários Escritos**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1995.
- _____. **O Discurso e a Cidade**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1993.
- COSTA, Ligia Militz da. **A poética de Aristóteles**: mímese e verossimilhança. São Paulo: Ática. 1992
- FACIOLI, Valentim. **Um defunto estrambótico**: Análise e Intepretação das Memórias Póstumas de Brás Cubas. São Paulo: Nankin Editora, 2002.
- FARACO, Carlos Alberto. Autor e Autoria. *In*: BRAIT, Beth (org). **Bakhtin**: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2005. p. 38-60
- FONSECA, L. **A sátira em Machado de Assis**. 1996. 114 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Universidade de Brasília, Brasília. 1996.
- GUIMARÃES, Priscila; VIEIRA, Nadja Maria. **Bakhtin**: Na Análise Literária e na Psicologia Social. . Disponível em <http://www.abrapso.org.br/siteprincipal/images/AnaisXVENABRAPSO/238.%20bakhtin.pdf>. Acesso em 15 abril 2011.
- LUKÁCS, Georg. **Narrar ou Descrever?** *In*: Ensaio sobre Literatura. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965. p 43 – 94.
- MARQUES, Luiz. **Deuses da Mitologia**: Zeus. São Paulo: Duetto Editorial, vol. 1., n. 1., p. 2008.

MARTINS, Estevão C. de Rezende. Tempo e memórias: construção social do passado na memória histórica. **Textos de História**, vol. 15, nº 1/2, 2007.

MELLO, Maria Elizabeth Chaves de. Sílvia Romero VS. Machado de Assis: Crítica Literária VS. Literatura Crítica. **Revista da Anpoll**, Vol. 1 Nº 24, p.178-197, 2008.

MEYER, Augusto. **Machado de Assis, 1935-1958**. Rio de Janeiro: São José, 1958.

ORTEGA Y GASSET, José. **A Desumanização da Arte**. São Paulo: Cortês Editora, 2008.

PASSOS, José Luiz Ithamar. **Ação e Dissímulo nos Primeiros Romances de Machado de Assis- 1872-1881** 190 f. Tese (Doutorado em Literatura) – University of California, Los Angeles. Disponível em http://tede.ibict.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=123 . Acesso em 5 abril 2011.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, Crítica, Escritura**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

RIEDEL, Dirce Cortês. **O Tempo no Romance Machadiano**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.

SAMUEL, Rogel. **Novo Manual de Teoria Literária**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2007.

SCHWARZ, Roberto. **Um Mestre na Periferia do Capitalismo: Machado de Assis**. São Paulo: Livraria das Duas Cidades, 2ª ed, 1991.

SENNA, Marta de. **O Olhar Oblíquo do Bruxo: ensaios machadianos**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2008.

SOUZA, Paulo César Lima de. Posfácio. In: NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.