Nídea Helena de Almeida Nogueira

A Tradição da Sátira Menipéia em Laurence Sterne e Machado de Assis

1999

unesp

1910000875

NÍCEA HELENA DE ALMEIDA NOGUEIRA

A TRADIÇÃO DA SÁTIRA MENIPÉIA EM LAURENCE STERNE E MACHADO DE ASSIS

unesp

NÍCEA HELENA DE ALMEIDA NOGUEIRA

A TRADIÇÃO DA SÁTIRA MENIPÉIA EM LAURENCE STERNE E MACHADO DE ASSIS

Tese apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de São José do Rio Preto, para a obtenção do título de Doutor em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura).

Orientador: Prof. Dr. *Carlos Daghlian*

Inst. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
BIBLIOTECA
S. J. Rio Preto
875/99

São José do Rio Preto

1999

DADOS CURRICULARES

NÍCEA HELENA DE ALMEIDA NOGUEIRA

NASCIMENTO 7.5.1964 - MARINGÁ/PR

FILIAÇÃO Ewert Eugênio de Almeida Nogueira

Maria Aparecida de Mello Nogueira

1985/1988 Curso de Graduação - Letras

Universidade Estadual de Maringá

1989/1993 Curso de Pós-Graduação em Teoria da Literatura, nível de Mestrado, no Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP, Campus de São José do Rio Preto

1994/1999 Curso de Pós-Graduação em Teoria da Literatura, nível de Doutorado, no Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP, Campus de São José do Rio Preto

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

Para todos os meus guias pela proteção, inspiração e luz que ilumina todos os meus estudos.

Para Ormond.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor Carlos Daghlian pela orientação respeitosa e segura durante a elaboração deste trabalho.

Ao Professor Doutor José Guimarães Mello pela co-orientação.

Ao Professor Dr. William Valentine Redmond, amigo e mestre na análise literária, pelos colóquios e livros que lançaram luz no caminho das minhas idéias.

Aos professores Dr. Ismael Ângelo Cintra e Dr. João Carlos Gonçalves pelas valiosas sugestões e esclarecimentos para o aperfeiçoamento deste texto.

Às amigas Ana Maria de Oliveira e Edinéia de Oliveira Rocha pela leitura competente dos capítulos.

À minha mãe do coração Ana Ferreira Bastos pelas orações, constante apoio e fonte inesgotável de fé na vitória.

Aos meus pais, Ewert (*in memoriam*) e Maria Aparecida que me deram a vida e me ensinaram a amar os livros.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

SUMÁRIO

Introdução		p. 7
1.	Laurence Sterne e a Subversão da Linha Reta	p. 18
1.1.	Apreciação Crítica da Narrativa Shandiana	p. 24
1.2.	Política e Literatura na Inglaterra do Século XVIII	p. 34
1.3.	*Tristram Shandy*: Um Romance Inovador e Ousado	p. 37
2.	Machado de Assis e a Forma Livre de Sterne	p. 52
2.1.	Romantismo e Realismo no Brasil	p. 55
2.2.	A Opinião da Crítica Sobre o Cavalheiro e o Aristocrata	p. 62
2.3.	Convergências e Divergências Entre os Romances	p. 72
3.	Sterne, Machado e a Sátira Menipéia	p. 87
3.1.	O Satírico da Menipéia	p. 88
3.2.	As Características da Sátira Menipéia Segundo Mikhail Bakhtin	p. 90
4.	A Tradição da Sátira Menipéia em *Tristram Shandy* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*	p. 97
4.1.	O Caráter Subversivo dos Romances	p. 97
4.2.	Os Filósofos Ridicularizados	p. 103
4.3.	A Representação Literária de Estados Psíquicos Anormais	p. 110
4.4.	Contrastes Agudos e Combinações de Oxímoros	p. 117

unesp

4.5. Gêneros Intercalados p. 123

4.6. Problemas Sócio-políticos Contemporâneos: O Jornalismo da Antigüidade p. 134

4.7. A Combinação do Diálogo Filosófico Com o Naturalismo Grotesco p. 140

4.8. Utopia Social em Forma de Sonhos ou Viagens a Países Inexistentes p. 146

4.9. O Elemento Cômico p. 150

4.10. Síncrese: Confronto Entre a Filosofia e as Questões Decisivas da Vida p. 155

5. O Romance Monológico de Sterne e o Romance Polifônico de Machado p. 160

5.1. A Voz Única do Cavalheiro Inglês p. 164

5.2. As Múltiplas Vozes do Aristocrata Brasileiro p. 173

5.2.1. A Voz de Brás p. 176

5.2.2. A Voz de Quincas Borba p. 180

5.2.3. A Voz de Marcela p. 184

5.2.4. A Voz de Virgília p. 187

5.2.5. A Voz de Lobo Neves p. 190

Considerações Finais p. 195

Bibliografia p. 203

INTRODUÇÃO

A sugestão da presença de Laurence Sterne na obra de Machado de Assis tem origem na referência do próprio escritor brasileiro. Ao editar, em 1881, as *Memórias póstumas de Brás Cubas* na forma de livro, Machado acrescenta ao texto, publicado no ano anterior, uma nota assinada pelo defunto autor Brás Cubas onde menciona a adoção da "forma livre" de Sterne.[1] A referência ao autor de *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy* nos induz a ler *Brás Cubas* com um olhar voltado para o estilo de Sterne e, a partir daí, observar os pontos em que os dois convergem e divergem.

As inúmeras citações e referências que aparecem em *Tristram Shandy* e nas *Memórias póstumas de Brás Cubas* não mostram apenas a erudição dos autores, mas são provas inquestionáveis da tradição literária a que cada um pertence. Para estabelecer uma comparação fecunda e iluminadora desta tradição, propomos a aproximação dos romances tomando como fundamentação teórica o estudo de Mikhail Bakhtin sobre as características da sátira menipéia, por acreditarmos que este gênero literário está no cerne da narrativa auto-consciente que ambos os autores utilizam. Essa narrativa revela os truques de composição dos romances favorecendo uma experiência de leitura enriquecedora.

Ao manipularem a técnica da própria forma que visam representar, os autores se lançam a experiências formais, cujo propósito é chamar a atenção do

---

[1] A nota 'Ao Leitor' toma o lugar da epígrafe do primeiro capítulo do romance impresso como folhetim em 15 de março de 1880 na *Revista Brasileira*. Na epígrafe, Brás Cubas transcreve um verso do ato III, cena II, da peça shakespeariana *As you like it*: "não é meu intento criticar nenhum fôlego vivo, mas a mim somente, em quem descubro muitos senões". Neste mesmo exemplar da *Revista*, não consta a dedicatória ao verme de seu cadáver que aparece no livro.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

leitor para a ficção como um produto conscientemente articulado e não como uma embalagem transparente da realidade. Como na sátira menipéia, essa consciência se estende a uma postura crítica não só do romance como artefato, mas também do contexto social e ideológico no qual a criação da narrativa está imersa. Vemos, então, como Sterne e Machado exercem uma crítica aguda em relação às idéias de seu tempo e à sociedade que endossa essas idéias.

No primeiro capítulo, esboçamos alguns aspectos relevantes da obra de Laurence Sterne e o contexto em que foi produzida. Incluímos a apreciação crítica de *Tristram Shandy* onde apresentamos diferentes interpretações do romance. Sem nos restringirmos aos detalhes puramente bibliográficos, observamos o papel da política e da literatura na sociedade inglesa do século XVIII e como a obra de Sterne se integra ao seu tempo como um texto subversivo e contestador das chamadas convenções literárias, que determinaram a produção narrativa de seus contemporâneos.

A literatura brasileira do século XIX assistia `a transição entre os movimentos Romantismo e Realismo quando as *Memórias póstumas de Brás Cubas* foram publicadas. A postura de Machado de Assis perante estas duas escolas literárias é discutida no segundo capítulo, no sentido de contextualizar seu lugar no panorama da literatura nacional. Ainda neste capítulo, abordamos a opinião da crítica sobre a presença da obra de Sterne nas *Memórias póstumas* e propomos um confronto entre os romances, suas convergências e divergências, discutidas mas pouco aprofundadas pela crítica, para observar a intertextualidade que percorre suas páginas.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

O termo intertextualidade, significando a interação textual que é produzida no interior de um texto, tornando o contexto parte do texto, foi cunhado por Julia Kristeva no final da década de 60, desenvolvendo os conceitos de Tynianov que havia formulado a hipótese de que, todo texto literário, era uma rede de relacionamentos diferenciais interligados com textos literários preexistentes e com conjuntos de sinais extra-literários. Nos seus estudos sobre Rabelais e Dostoievsky, Bakhtin havia também aberto o caminho para a intertextualidade com a teoria do dialogismo na tradição carnavalesca da sátira menipéia. A intertextualidade tornou-se uma das linhas de orientação de estudos literários e de literatura comparada onde estuda-se a assimilação intertextual, a transformação e a transgressão, e onde a redescoberta dos textos pré-estruturados situa-se em um novo texto, transformado pelo condicionamento contextual ou por modificações inerentes aos processos de elipse, amplificação, hipérbole e intervenção.

Nas obras de Laurence Sterne e de Machado de Assis, a multiplicidade de citações de outras obras atestam a presença de uma tradição literária a partir de uma perspectiva diacrônica. Percebe-se o diálogo destes autores com outros escritores, desde a literatura clássica até seus contemporâneos. Essa tradição literária percorre os textos de Laurence Sterne e de Machado de Assis e é enriquecida pela tradição da sátira menipéia. Recorremos ao texto de Mikhail Bakhtin para a caracterização da sátira menipéia, objeto de estudo do terceiro capítulo. A aplicação das características que julgamos mais perceptíveis nos romances de Sterne e Machado é exposta no quarto capítulo.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

Ainda sob a luz da teoria bakhtiniana, propomos uma análise das vozes em constante diálogo em *Tristram Shandy* e *Brás Cubas*, a partir dos conceitos de discurso monológico e do discurso polifônico. No quinto capítulo, defendemos a postura de Tristram como um narrador extremamente monológico no tratamento de seus personagens e do leitor, enquanto Brás, ao dar espaço para as múltiplas vozes em sua história, é visto como um narrador polifônico.

Machado de Assis demonstra sua percepção histórica quando atinge a maturidade literária, na tão discutida "mudança de fase", ao publicar uma obra singular da literatura brasileira. Alguns pareceres da crítica literária questionam a habilidade criativa de Machado ao se depararem com inúmeras referências a outras obras nas *Memórias*. A assimilação de determinados autores é vista como reprodução e imitação, e não como a intertextualidade que permeia toda a narrativa do defunto autor.

Mesmo *Tristram Shandy* foi alvo da incompreensão dos críticos na época de sua publicação. Ao compor um mosaico de estilos com a desenvoltura de Rabelais e a visão satírica de Cervantes, Laurence Sterne foi acusado de abusar da língua inglesa pelos seus contemporâneos.

Da mesma forma que Machado de Assis atingiu seu significado pleno, como escritor, galgando degraus em sua bagagem literária que remonta aos clássicos, a genialidade de Laurence Sterne também não apareceu por acaso. E aí entraria a função da crítica literária ao lançar sua luz sobre os universos intelectuais das obras que estuda, facilitando e ampliando a sua compreensão, e não apenas a de seus autores.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

Essa observação é pertinente para destacar que, apenas uma provável leitura de *Tristram Shandy*, não teria sido suficiente para que o escritor brasileiro saltasse de *Iaiá Garcia* e chegasse ao *Brás Cubas*, ou à sua "segunda maneira", conforme preferia dizer Machado de Assis. Há no autor brasileiro uma gradação crescente e facilmente perceptível para o estudioso e apreciador de sua vasta obra.

Desde as primeiras publicações da juventude até aos textos complexos produzidos na maturidade, o mérito pessoal de Machado é evidente. Percebemos em sua narrativa, seja na forma de conto, crônica, romance, crítica ou dramaturgia, sua visão crítica do homem e do Brasil. Somado ao seu potencial de genialidade, evidencia-se a preocupação de um aperfeiçoamento contínuo através da leitura de obras da literatura mundial e do exercício da crítica literária. A rejeição da forma romântica do romance, acentuadamente presente nos romances da maturidade, incitou no seu espírito a busca de uma forma de expressão que lhe permitisse a total independência dos movimentos literários vigentes no Brasil do final do século XIX. E acreditamos que foi na forma livre de Sterne, digressiva e humorística, que Machado visualizou esta independência. A narrativa do autor britânico sugeria-lhe uma espécie de anarquismo do gênero literário onde, com uma liberdade artisticamente calculada, cada transgressão tinha seu propósito e finalidade.

A partir daí, a narrativa machadiana, como a de Sterne, torna-se herdeira da sátira menipéia, propondo a subversão das normas convencionais de criação literária para oferecer ao leitor um questionamento inesgotável do mundo que, em vão, tenta representar. Acreditamos que a partir de *Memórias póstumas de Brás*

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

Cubas, os romances e contos de Machado violam, de diversos modos, as expectativas da narrativa padronizada através de experimentos radicais com o tema, a forma, o estilo, a seqüência temporal, o fantástico, o mítico e o sonho em interpretações que tornam difusas as distinções tradicionais entre o que é sério ou trivial, horrível ou ridículo, trágico ou cômico.

Além de *Tristram Shandy*, constantes observações da crítica detectam a presença de Xavier de Maistre e Almeida Garrett através dos romances *Viagem à roda do meu quarto* e *Viagens na minha terra*, respectivamente, nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*. As quatro obras se aproximam pela semelhança no modo como os narradores conduzem suas histórias, em certos aspectos formais e em citações diretas entre si. Há, também, um grande número de referências a diversas obras da literatura francesa em *Brás Cubas*, acentuando o traço marcante da intertextualidade no romance.

Tristram começa descrevendo as circunstâncias cômicas que marcaram sua própria concepção. O pai do narrador, Walter Shandy, passa o tempo a desenvolver sistemas filosóficos absurdos. Um deles está relacionado com a concentração do pai e da mãe no ato sexual para garantir o sucesso do filho que irão conceber. Esta teoria, porém, é frustrada por uma pergunta imprópria da esposa durante a concepção de Tristram. Entre as digressões, que caracterizam seu estilo avesso à linha reta da narrativa clássica, Tristram prossegue a história dando mais ênfase aos acontecimentos que envolvem sua família - antes, durante e depois de seu nascimento - do que aos relacionados com a própria vivência.

Em Shandy Hall, propriedade da família do cavalheiro inglês, também

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

vive o bondoso tio Toby, descrito pelo sobrinho como a essência da bondade, um militar que deixou os campos de batalha após ter sido ferido gravemente. O fiel cabo Trim o acompanha a Shandy Hall, onde ajuda a alimentar a obsessão por assuntos bélicos ao construir miniaturas de fortificações e cercos de batalha, o "hobby-horse" de Toby.

Nos nove volumes de *Tristram Shandy*, o humorismo inteligente de Laurence Sterne propõe uma renovação extraordinária na prosa narrativa em relação ao conteúdo e à forma do romance. O escritor trabalha o discurso ambíguo, sua marca registrada, através de digressões, da erudição caricata e ao usar a tipografia como meio de expressão. Essa inovação gráfica pode ser observada nos diferentes tamanhos de travessões, que passam ao leitor o maior ou menor realce de uma frase ou marcam a duração de uma pausa; linhas contínuas ou pontilhadas com asteriscos que substituem termos impróprios para a moral da época; páginas borradas referindo-se às alusões maliciosas do narrador; falta proposital de um capítulo, capítulos formados por páginas em branco ou com apenas uma frase; páginas destinadas ao uso do leitor; dedicatória e prefácio no meio do livro; diagramas que ilustram a linha da narração ou os malabarismos do bastão do cabo Trim, entre outros.

Além da já comentada nota "Ao leitor" das *Memórias*, Machado de Assis cita Sterne no capítulo 40 de *Quincas Borba*, também publicado inicialmente em forma de folhetim, de junho de 1886 a setembro de 1891, em *A Estação*. O autor realiza, na passagem seguinte, o princípio de crítica estética, que contrapõe e compara, simultaneamente, Shakespeare e Laurence Sterne. "Castas estrelas! é

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

assim que lhes chama Otelo, o terrível, e Tristram Shandy, o jovial. Esses extremos do coração e do espírito humano estão de acordo num ponto: as estrelas são castas."[2]

Em *Relíquias de casa velha* (1906) Sterne reaparece na crônica de Machado de Assis, publicada nos dias posteriores à morte do escritor Eduardo Prado, em agosto de 1901. Machado comenta que Prado chorou na morte de Eça de Queirós.

> Agora, que ambos são mortos, alguém que imaginasse ou escrevesse o encontro das duas sombras, à maneira de Luciano, daria uma curiosa página de psicologia. As confabulações de tais espíritos são dignas de memória. Sterne escreveu que 'um dia, conversando com Voltaire...' e imagina-se o que diriam eles.[3]

Saindo do clássico grego, o escritor passa pela literatura inglesa e francesa. Percebe-se que a questão deixa de ser cronológica, mas permanece histórica.

A filiação literária do gênero de *Tristram Shandy* iniciou-se nos textos de Luciano de Samosata, há dezenove séculos, como observa o crítico Enylton de Sá Rego. Luciano foi seguido por Erasmo com *Elogio da loucura*, Robert Burton e sua *Anatomia da melancolia*, Cervantes com *Dom Quixote*, Rabelais com *Gargantua e Pantagruel*, Montaigne com *Ensaios* e Locke com o *Ensaio sobre o entendimento humano*.

Nas obras dos escritores posteriores a Laurence Sterne, todos estes autores

---

[2] MACHADO DE ASSIS, J. M. Memórias póstumas de Brás Cubas. In: *Obra Completa*, v.1, p. 672. Daqui em diante como MPBC.
[3] Ibid., v.2, p.725.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

também deixaram sua marca. Além da semelhança da forma e do conteúdo, as obras se unem pela intertextualidade sutil que entremeia as narrativas ou mesmo pelas referências explícitas, abundantes tanto no texto de *Tristram Shandy* quanto nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Os críticos e os historiadores literários tratam há muitos séculos do que tem sido chamado de "influência" de um autor sobre outro autor posterior a ele, que teria adotado, e ao mesmo tempo alterado, aspectos do conteúdo, da forma ou do estilo do autor que o antecedeu. Em estudos de literatura comparada, influência é estudada como o empréstimo ou a assimilação, seja consciente ou inconsciente, de elementos e características encontradas em autores anteriores. Entretanto, faz-se necessário explicitar a diferença entre os processos de influência e aproximação, termos utilizados com freqüência no decorrer do presente estudo. Na influência, há evidência do contato real entre a fonte e o autor influenciado por meio de leituras ou conhecimento oral. Na aproximação, as obras são estudadas juntas comparando-se suas características em comum, sem que necessariamente os autores envolvidos tenham travado qualquer tipo de conhecimento.

A influência de *Tristram Shandy* e *Uma viagem sentimental através da França e Itália* estendeu-se além das fronteiras de espaço e tempo dentro das quais foram escritos. Viagens sentimentais francesas, alemãs, italianas e inglesas inundaram o mercado editorial e o chamado "Tristram-Shandeísmo" gerou centenas de imitações de segunda categoria no tempo de Sterne. Esse influxo é percebido até os nossos dias em grandes escritores como Goethe, Thomas Mann,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

Gide e James Joyce.

Porém, ao tomar emprestadas as soluções técnicas de *Tristram Shandy*, Machado de Assis conjuga a forma clássica de Sterne, uma das culminações setecentistas do Sentimentalismo, com a modernidade de sua narrativa. Vale-se da técnica do romance do pároco de Yorkshire, em 1880, depois do Romantismo, Realismo e Naturalismo, quando ela já não podia ter o mesmo sentido. Apesar do molde antigo, a disposição arbitrária sobre a realidade e as regras utilizadas para representá-la casa-se com a reação antinaturalista em voga na Europa. A magnificação do capricho no romance de Machado traz traços do elitismo risível, da irresponsabilidade assumida, do culto ao diletantismo e ao próprio eu, em espírito anti-social que faziam parte do esteticismo nascente.

A narrativa de Brás prima por sua incursão na mente humana, desvenda-lhe os desvãos, expõe a hipocrisia e a volubilidade que são os móveis interiores da maioria de seus personagens. O humor de Sterne é adaptado à ambigüidade, característica da classe dominante brasileira, para que esta se submeta sutilmente à crítica aguda do narrador. O toque satírico sugere que ciência, política e filosofia, no contexto brasileiro do século XIX, não passam de afetação.

Uma das principais lições que aprendeu com Sterne foi de natureza metalingüística. A todo momento, leitor e narrador são retirados da alienação narrativa por acidentes gráficos e tipográficos, que os despertam para o fato de que estão lendo um livro e nada mais. Saturar um código significa romper a regra do jogo, o que implica simultaneamente em uma operação intersemiótica e metalingüística. Em *Tristram Shandy*, narrador e personagem debatem o

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

progresso da narrativa, que na verdade, não prossegue nunca, pois é feita de digressões, como quando Tristram apresenta diagramas da estrutura narrativa que eventualmente deveria compor o romance. Analisa uma delas e se dispõe a consertá-la para que se transforme em uma linha reta. Verdadeiras charges humorísticas e metalingüísticas da linha de ação narrativa, os diagramas são válidos em relação à análise estrutural da narrativa.

Se Machado herdou os procedimentos do narrador britânico do século XVIII, aplicou-os de forma extremamente original, criando uma narrativa cujo encanto reside em ser exatamente uma narrativa, no processo mesmo de sua narração. O narrador é o personagem mais cativante do romance de Machado de Assis e não é por acidente que as suas duas maiores obras — *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro* — sejam narradas em primeira pessoa.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

1. Laurence Sterne e a Subversão da Linha Reta

O sucesso do escritor anglo-irlandês Laurence Sterne começou com a publicação de sua obra-prima, *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Sua narrativa serviu de modelo para textos entremeados de humor e ironia, onde a criação artística subverte as convenções literárias para fazer uma crítica inteligente e mordaz da sociedade, da política e da literatura de sua época.

A carreira literária seguida por Sterne teve início com seus *Sermões*, pregados em Yorkshire a partir de 1747, continuando até o surpreendente sucesso alcançado por *Uma viagem sentimental através da França e Itália* (1768), pouco antes de sua morte. Em 22 de março de 1768, aparece nos jornais londrinos uma pequena nota sobre Laurence Sterne entremeada com versos de Shakespeare:

> Faleceu em seus aposentos em Bond Street, o Rev. Mr. Sterne. *Oh, pobre Yorick! Conheci-o bem; um companheiro de grande humor, com a mais elevada imaginação*, etc. [grifo meu]
>
> Presença e espírito, humor, gênio, você possuía, todos concordam;
>
> Um grão de sua sabedoria valia por três![4]

Até na morte, Londres elogiava Sterne na figura do seu personagem Yorick, que abriu-lhe as portas dos ricos e nobres em suas visitas anuais à cidade.

---

[4] YOSTELOFF, T. *Laurence Sterne: A Fellow of Infinite Jest*, p.11. "Died at his lodgings in Bond Street, the Rev. Mr. Sterne. **Alas poor Yorick! I knew him well; a fellow of infinite jest, most excellent fancy**, etc. Wit, humour, genius, hadst thou, all agree; One grain of wisdom had been worth the three!". O grifo é uma citação literal de *Hamlet*. Quando não indicada a publicação, as traduções dos textos em inglês são de minha própria autoria.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

A agenda de compromissos de Sterne ficava repleta de convites para jantares e recepções com semanas de antecedência. Numa época em que a habilidade de versar um dito espirituoso - de preferência uma frase maliciosa - era considerada uma grande marca de caráter, Londres recebia Sterne como o pároco namorador, o espirituoso traquinas cujos trocadilhos eram repetidos por várias semanas nos elegantes salões da capital. Como o bobo da corte, com gorro e sinos, Sterne distribuía seus gracejos, pagando com frases feitas, brilhantes, sua acolhida na sociedade londrina.

Sua fama espalhou-se por toda Inglaterra, pelo continente e até na América. Viajando pela França, quando as relações diplomáticas entre esse país e a Inglaterra estavam abaladas, conseguiu um passaporte sem nenhuma dificuldade, como relata em *Uma viagem sentimental*:

> *Un homme qui rit* — disse o duque — *ne sera jamais dangereux*. Tivesse sido para qualquer outra pessoa, que não fora o bobo do rei, — acrescentou o conde — eu não o poderia ter arranjado senão dentro de duas horas. — *Pardonnez moi*, Monsieur le Comte — retorqui — eu não sou o bobo do rei. — Mas é Yorick? — Sim. — *Et vous plaisantez?* Respondi: — Gracejei, realmente, mas não fui pago para isto; foi inteiramente às minhas custas. Não temos bobo na corte, Monsieur le Comte, — prossegui — o último que tivemos foi no reinado dissoluto de Carlos II, e desde essa época nossas maneiras foram-se tornando de tal forma refinadas, que a nossa corte atualmente acha-se cheia de patriotas, que nada desejam senão a honra e a riqueza de seu próprio país; e nossas damas são tão castas, tão imaculadas, tão bondosas, tão devotas, que não existe coisa alguma a respeito da qual possa um bobo gracejar.[5]

Mas ao negar haver em seu país o bobo da corte, como declara na

[5] STERNE, L. *Uma viagem sentimental: Através da França e Itália*, p.94.

unesp

passagem acima, Sterne dá uma explicação, a seu favor, gracejando. Na época em que se divertia inventando frases espirituosas, Sterne também escrevia cartas carinhosas para a filha amada, submetia-se a qualquer sacrifício financeiro para assegurar-lhe o conforto, e criava uma família de personagens que asseguraria sua fama muito tempo depois dos gracejos terem perdido o significado e seu estilo o atrativo da novidade.

Sterne tinha quarenta e sete anos quando surgiu como um meteoro sobre Londres. Inicialmente dois pequenos volumes de *Tristram Shandy* haviam sido publicados em York. No início de janeiro de 1760, o jornal *London Chronicle* trazia o anúncio da publicação, oferecendo os livros à venda. O nome do autor foi omitido e nada foi mencionado sobre a natureza dos livros.

Se o cavalheiro Tristram veio ao mundo "antes de nascer" como relata em seu livro, no mínimo, teve uma excelente parteira. David Garrick estava no topo de sua carreira, no teatro de Londres, e era respeitado por ter a última palavra sobre o que estava na moda. Os dois primeiros volumes de *Tristram Shandy* foram-lhe entregues por uma amiga em comum, Catherine de Fourmantelle. Após lê-los, Garrick os recomendou ao seu círculo de amizades. Na época em que Sterne chegou em Londres, o sucesso de seu livro estava garantido e a primeira edição completamente esgotada. Dodsley, o principal editor da época, que havia anteriormente recusado publicar os livros, declarando que não eram vendáveis, comprou os direitos autorais. Uma semana após a chegada de Sterne, a segunda edição foi anunciada.

Seguindo o exemplo de Garrick, a nobreza e as pessoas de destaque social



leram *Tristram Shandy*. Como seu autor, o livro ia a todas as partes. Aqueles que não achavam por bem lê-lo e discuti-lo em suas salas de visitas, assim o fizeram discretamente nos seus quartos. Dentro de poucos dias, os grandes salões da cidade estavam abertos para ele, e os membros da sociedade londrina competiam entre si pelo privilégio de recebê-lo.

Para Londres, pouco importava as belas qualidades de *Tristram Shandy*, que o tornariam imortal como os personagens Walter Shandy, Toby e Trim ou a sátira à erudição escolástica. A capital inglesa abriu seu coração para os Shandy por causa do caráter malicioso do livro, das anedotas de duplo sentido e do estilo bizarro da escrita de Sterne. Saudou o escritor como Yorick, o bobo da corte, e para Yorick mostrou sua generosidade. Sterne experimentou o gorro e a fantasia do bobo e não os achou desconfortáveis. E nos anos restantes de sua vida, raramente os retirou em público.

Quatro meses depois do sucesso alcançado com os dois primeiros volumes de *Tristram Shandy*, o pastor Sterne editou seus sermões escritos com apuro literário. Os sermões religiosos eram considerados produção literária na Inglaterra, antes do surgimento do conto e do romance, e tinham boa aceitação por parte do público. Entre os principais sermões estão *The Case of Elijah and the Widow of Zerephat considered: a charity sermon*, de 1747; *O Engano da Consciência*, pregado na Catedral de York em 1750 e, posteriormente, incluído em *Tristram Shandy*; *Of Evil Speaking* e *Job's account of the shortness and troubles of life considered*, de 1762; *Vindication of Human Nature* e *On setting bounds to our desires*, do ano seguinte.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

Os Sermões de Yorick, publicados em volumes sucessivos em 1760, 1766 e 1769, atestam que, na oratória, assim como na ficção, Sterne é um mestre na habilidade de surpreender seu público, enquanto permanece capaz de despertar fortes emoções. Yorick é um dedicado pároco de uma pequena vila em Yorkshire, que despreza a seriedade com um senso de humor sempre alerta; incapaz de resistir a uma galhofa, ainda que essa lhe causasse inimizades. Além de figurar em *Tristram Shandy*, Yorick é o protagonista de *Uma viagem sentimental* e assina o *Journal to Eliza*.

Tais traços de personalidade, compartilhados com o próprio autor e que o levaram a admitir o caráter autobiográfico do personagem, transparecem no próprio nome Yorick, o mesmo bufão real, cujo crânio aparece na cena do cemitério em *Hamlet*, e de quem Sterne fazia o seu pároco um remoto descendente. O fato dos sermões religiosos terem sido publicados sob a autoria de um bufão, causou escândalo na época e o periódico literário *Monthly Review* não lhe poupou censuras.

Mas, muito antes do grande sucesso em Londres, a associação com o tio Jacques Sterne, alto dignitário da igreja de York, levou Sterne a escrever textos para um pequeno jornal da região. O tio Jacques apoiava os *whigs* e era inimigo dos católicos. Reconhecendo o talento literário do sobrinho, pediu-lhe para redigir artigos a serem publicados no jornal *whig* local, em forma de cartas anônimas, numa disputa política com a oposição. Após algum tempo, o escritor recusou-se a continuar com os artigos, causando um rompimento com o tio que nunca seria remediado. Esses textos, embora anônimos, constituem a primeira publicação do

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

autor da qual se tem registro.[6]

Em 1759, uma guerra de panfletos, desencadeada pelo Dr. Francis Topham, advogado de Yorkshire com quem Sterne se indispôs por causa de intrigas legais com a diocese de York, iniciou uma alegoria satírica à maneira de Swift: Sterne escreveu, em forma de panfleto, *Um romance político* (publicado postumamente em 1769), convencendo o oponente a calar-se. O incidente serviu para dar a Sterne o gosto da fama e estimular sua veia satírica, preparando assim o caminho para *Tristram Shandy*.

Uma turnê de sete meses pela França e Itália, entre 1765 e 1766, resultou em *Uma viagem sentimental*. Considerado como uma mistura de novela, diário de viagem e *sketch* humorístico, o segundo romance de Sterne, tão fragmentário quanto o primeiro, deu um novo significado ao termo "sentimental", até então vinculado à noção de pensamento ou reflexão moral. O viajante Yorick narra suas aventuras com digressões, inspiradas nas associações de idéias de John Locke e no psicologismo de Hume e de David Hartley. O título completo, *Uma viagem sentimental através da França e Itália*, é um tanto enganador, já que a Itália permanece fora do relato.

Em *Uma viagem sentimental*, Sterne reaproveitou as mesmas notas de viagem utilizadas no sétimo volume de *Tristram Shandy*, e completadas com notas feitas durante sua segunda viagem ao continente. Superando de longe o êxito de *Tristram Shandy*, o livro suscitou uma legião de imitadores, entre os quais o francês Xavier de Maistre com *Viagem ao redor do meu quarto* e,

---

[6] Para mais detalhes sobre o ingresso de Sterne no jornalismo político, ver Curtis, L. P., *The Politicks of Laurence Sterne*. Oxford: Oxford University Press, 1929.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

conseqüentemente, o português Almeida Garrett com suas *Viagens na minha terra*. Dos quatro volumes planejados pelo autor, apenas dois foram publicados em 1768.

Em 1767, Sterne apaixonou-se por Elizabeth Draper, a esposa de um oficial da Companhia das Índias Ocidentais, e dedicou-lhe um diário amoroso sob o nome de Yorick. O texto foi publicado cerca de um século após sua morte como *Journal to Eliza*. As primeiras páginas do diário foram perdidas, e as posteriores (de 13 de abril a 4 de agosto de 1767) foram descobertas por acaso em 1851. O *Journal* é um texto singular, escrito por Sterne enquanto trabalhava em *Uma viagem sentimental*.

O raio de influência de *Tristram Shandy* estendeu-se até o Brasil do século XIX, pois Machado de Assis teria utilizado o modelo para gerir o romance divisor de águas de sua obra, *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Neste capítulo, analisaremos alguns aspectos da obra-prima de Sterne que poderiam reafirmar essa tão discutida, porém pouco fundamentada, influência em um dos maiores escritores da literatura brasileira. Iniciaremos com a apreciação crítica da obra, listando as principais opiniões, o contexto sócio-político em que *Tristram Shandy* foi produzido e sua oposição ao movimento literário da época: o Neoclassicismo.

1.1. Apreciação crítica da narrativa shandiana

Mesmo sendo um livro popular no final do século XIX, quando Machado fez referência a Sterne no prólogo 'Ao Leitor' de *Memórias Póstumas de Brás*

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

Cubas, o texto de Laurence Sterne ainda era visto como um livro vulgar e recebia pouca ou nenhuma consideração da crítica literária de então. Apenas em 1929, o romance foi revalorizado com o ensaio do formalista russo Victor Shklovsky. Desde então, as interpretações críticas de *Tristram Shandy* variaram consideravelmente.

Foi em razão do papel, eminentemente funcional, desempenhado pela digressão na arquitetura do romance de Sterne, que Shklovsky analisou este recurso exclusivamente como um ressaltamento do artifício artístico, onde a digressão é um recurso estrutural sem um significado que ultrapasse sua função inicial. Isso significaria que o discurso digressivo não está a serviço do conteúdo ou trama do romance.

> Pretendo usar *Tristram Shandy* meramente como uma ilustração das leis gerais da forma novelística porque Sterne foi um revolucionário ao extremo. Seu método típico é proceder 'expondo abertamente' o dispositivo literário; a forma existe por si mesma e não tem motivação posterior.[7]

Shklovsky aproxima *Tristram Shandy* à Picasso e à poesia futurística utilizando uma linguagem extra-racional, sendo Sterne, na opinião do formalista russo, um precursor direto do Modernismo. Ainda nesse ensaio, rejeita o Realismo, declarando que as formas de arte devem ser explicadas nos termos das leis de sua orientação artística, e não em termos de sua motivação para exibir um modo de vida. Shklovsky é citado por Mikhail Bakhtin, que refere-se à obra de Sterne na discussão da posição dos formalistas russos sobre a motivação do

---

[7] SHKLOVSKY, V., A parodying novel: Sterne's *Tristram Shandy*. In: TRAUGOTT, J. (Ed.) *Laurence Sterne: A Collection of Critical Essays*, p.66.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

mecanismo de construção da narrativa. De acordo com Shklovsky,

> As formas de arte são explicadas por suas leis artísticas de desenvolvimento e não pela motivação da vida real. Quando interrompe a ação de um caso amoroso por um simples arranjo de suas partes, ao invés do surgimento de um terceiro personagem para separar os amantes, o artista nos mostra as leis estéticas que estão por trás dos mecanismos da composição.
>
> Afirma-se comumente que *Tristram Shandy* não é um romance. Para os que afirmam isso, apenas a ópera é música e uma sinfonia é uma desordem. *Tristram Shandy* é o romance mais típico da literatura mundial.[8]

Seguindo o ponto de vista dos formalistas russos, Shklovsky enfatiza insistentemente o valor igual de todas as motivações. Além do mais, defende que é possível criar uma digressão sem motivação alguma, *to lay bare the device*,[9] como fez Sterne. Isto tornaria a obra mais pura, mais artisticamente acabada, como uma sinfonia é mais pura e acabada musicalmente do que uma ópera.

Sterne, diz Robert Gorham Davis, não apenas prenunciou o romance moderno como é o melhor exemplo de sua forma. "*Tristram Shandy* demonstra mais completamente e translucidamente a ontologia básica do romance, o sentido do que o romance é e faz, como passamos a compreendê-lo nos últimos anos, do que qualquer outro romance moderno que possa ser mencionado".[10] Para Davis, James Joyce e Thomas Mann voltaram-se para Sterne por causa de sua narrativa auto-consciente e de sua auto-paródia. Mas, enquanto os modernistas voltaram-se para Freud, Sterne estava mais próximo de Cervantes do que do psicanalista, na

---

[8] SHKLOVSKY, V., Paridiinyi roman, *O teorri prozy*, p. 204, *Texte der Formalisten*, I, p. 299 apud MORRIS, P. (Ed.) *The Bakhtin Reader*, p.153.

[9] "desnudar o dispositivo".

[10] DAVIS, R. G., Sterne and the Delineation of the Modern Novel. In: CASH, A. H., STEDMOND, J. M. (Ed.) *The Winged Skull: Papers from the Laurence Sterne Bicentenary Conference*, p.21-40.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

opinião do crítico, embora compartilhasse a preocupação de Freud com os símbolos fálicos e a sexualidade.

A seqüência temporal primária de *Tristram Shandy* é baseada no fluxo de associações na consciência do narrador, de acordo com as recentes tendências da filosofia da época. Uma vez que tudo que ocorre na mente ocorre também no presente, isto permite que Sterne retrate algumas de suas cenas vividamente, ao mesmo tempo que, já que Tristram está contando a história de sua própria "vida e opiniões", Sterne também pode comandar as perspectivas temporais mais longas da memória autobiográfica, enquanto adota a inovação no tratamento do tempo ao correlacionar suas ações fictícias com um esquema temporal externo - a cronologia da história de Shandy Hall é consistente com as datas de eventos históricos como a batalha do tio Toby em Flandres.

Entretanto, como enfatiza Davis, Sterne não se satisfaz com esta maneira habilidosa de lidar com o problema do tempo, e continua a levar ao extremo lógico à premissa realista de uma correspondência, de um por um, entre literatura e realidade. Ele propõe fazer um equivalente temporal absoluto entre seu romance e a experiência de leitura de seu público ao fornecer o assunto de leitura de uma hora para cada hora na vida de seu herói. Evidentemente, esta é uma empreitada vã desde que Tristram sempre levará muito mais de uma hora para escrever um relato de uma hora de sua própria experiência e, assim, quanto mais ele escreve, mais temos o que ler e mais nos afastamos do seu objetivo inicial.

Desta forma, ao tentar cumprir com os requisitos temporais do realismo formal mais literalmente do que já havia sido tentado antes, Sterne atinge um

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

reductio ad absurdum da forma do romance em si mesma. Entretanto, ao mesmo tempo que isto acontece, esta subversão astuta dos propósitos do romance outorgou a *Tristram Shandy* uma certa atualidade póstuma. O tratamento extremamente flexível, que Sterne emprega ao esquema temporal do seu romance, prefigura a ruptura com a tirania da ordem cronológica na condução da narrativa, que também foi desenvolvida posteriormente por Proust, Joyce e Virginia Wolf. Por isso, Sterne recebeu uma crítica renovada favorável nos anos 20 como um precursor dos autores modernos.

Partindo de um ponto de vista totalmente diverso do da abordagem de Shklovsky e de Davis, o ensaio clássico de D. W. Jefferson coloca *Tristram Shandy* na tradição escolástica. Jefferson considera o tipo literário ao qual o romance pertence e sugere que, a analogia com os escritores modernos, não se justifica: "ele difere fundamentalmente desses escritores por ser também de uma escola mais antiga e melhor".[11] Esta abordagem escolástica tem uma liberdade especulativa e uma ingenuidade dialética que conduzem ao desenvolvimento das artimanhas espirituosas de Sterne.

Segundo Jefferson, esta tradição do *learned wit*,[12] anterior ao Iluminismo, herdada de Robert Burton e Thomas Browne, é a mesma que Jonathan Swift trabalha e é completamente anti-moderna: Locke e seus defensores lutavam ativamente contra isso. Mas a tradição sobreviveu no século XVIII na Inglaterra, em parte devido a publicação da tradução de *Gargantua e Pantagruel*, de

---

[11] JEFFERSON, D. W. *Tristram Shandy* and the Tradition of Learned Wit. In: TRAUGOTT, J. (Ed.) *Laurence Sterne: A Collection of Critical Essays*, p.27.
[12] "engenho erudito"

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

Rabelais, feita por Sir Thomas Urquhart em 1653 e completada por Peter Anthony Motteux em 1693. Jefferson enfatiza o que tal tradição significou para Sterne - com sua zombaria mofada e o seu deleite profano pela especulação teológica - e observa as maneiras nas quais ela aparece nas discussões de Tristram Shandy sobre ciência, medicina, direito, religião e assuntos do cotidiano.

Ainda defendendo a linha filosófica de Locke, J. Traugott vê *Tristram Shandy*, não como um romance, mas como um exercício de retórica do mundo lockiano. O estudo do crítico é visto como uma importante interpretação retórica conservadora.

O livro, ele afirma, trata dos problemas de comunicação entre mentes isoladas, o ponto central situa-se no uso que Sterne faz dos conceitos de Locke neste pântano epistemológico e retórico que é o romance, onde a comunicação só é possível se as palavras e os conceitos estiverem claramente definidos.[13] Tristram, o "retórico brincalhão", controla o progresso da obra de uma forma iluminada pelo relacionamento do Sterne romancista com o Sterne pastor.

O tratamento "monolítico" que Traugott reserva para Sterne é rejeitado por Wayne C. Booth no seu capítulo dedicado a *Tristram Shandy*, em *A Retórica da Ficção*. Booth também posiciona-se contrário à redução das complexidades e riquezas do romance sob o rótulo vago de "retórica filosófica".[14]

A originalidade de Sterne não é definida facilmente, segundo Booth. Seu estudo mostra que os romances da década de 1750 realizaram muitas tentativas de

---

[13] TRAUGOTT, J. *Tristram Shandy's World*, p.45.
[14] BOOTH, W. C. *The Rhetoric of Fiction*, p.221. O capítulo em questão exerceu grande influência na apreciação de Sterne e tornou-se um marco na crítica sterniana.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

apresentar uma narrativa auto-consciente, com um escritor comicamente intruso e preocupado com os problemas da escrita. Assim como as *Baladas líricas* de Wordsworth não eram na verdade revolucionárias, mas sim a compensação de alguns predecessores de menor importância, *Tristram Shandy* é a culminação de uma década de tais experimentos.

Para Booth, o "narrador dramatizado" de Sterne costura o texto, conferindo-lhe uma unidade certamente muito mais completa do que tem sido creditada à obra. Este narrador "deixa (. . .) de ser distinguível daquilo que relata".[15]

O crítico, além de ver em *Tristram Shandy* o ponto de partida da "grande efusão de narradores auto-conscientes do século XX"[16] (entre os quais inclui Thomas Mann, Joyce, Hesse, Hemingway, Huxley, Sartre, Butor, Durrell e outros), aponta-lhe um antecessor na *Viagem à volta do mundo ou uma biblioteca de bolso*, de John Dutton, publicada em 1691. Booth observa o "comentário shandiano", ao considerar as vantagens e desvantagens deste tipo de narrador ou comentarista auto-consciente, e estuda obras que fazem coisas semelhantes, incluindo imitações do próprio *Tristram Shandy*.

Já para o crítico Melvyn New, *Tristram Shandy* pode ser melhor compreendido se for situado no centro da tradição conservadora e moralista da Era Augusta, e através das intenções e convenções da forma literária dominante desta tradição, a sátira. Sterne é entendido como um clérigo latitudinário ortodoxo, que vê a igreja anglicana como a fonte das normas satíricas. E Tristram

---

[15] BOOTH, W. C. op. cit., p.223.
[16] Ibid., p.234.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

é visto como o alvo dos ataques satíricos, particularmente no seu sentimentalismo.[17]

Sterne também incorpora as artes plásticas em sua narrativa. Ele mesmo pintava e não nos surpreende que ele continuamente recorra ao vocabulário de pintura e desenho. Suas alusões a Hogarth, Rafael e Joshua Reynolds são todas prazerosamente cômicas. Há uma loucura fascinante na tentativa de rivalizar o pincel com a pena.

O crítico holandês Peter J. De Voogd observa a variedade em oposição à uniformidade em *Tristram Shandy*, esboçando analogias com a pintura. O termo "uso de acidentes", que aparecesse na narrativa, vem de Reynolds que, com Hogarth, é a principal presença na discussão de Voogd sobre a teoria estética do final do século XVIII. O crítico tece outras analogias como a experimentação do pintor Cozens com a criação de arte a partir de borrões de tinta. Segundo Voogd, a página marmórea é um perfeito emblema da "variedade controlada" de Sterne, já que o perito em marmoreação trabalha aleatoriamente, embora com algum controle sobre o resultado final. Essa mesma página marmórea é diferente por também fornecer um emblema para a experiência subjetiva de cada leitor do romance.[18]

Sterne tocava violino e violoncelo e o vocabulário musical era também empregado em sua narrativa com certa freqüência. Por todo o romance há um uso consistente de metáforas musicais e de música, e em particular há o hábito do tio

---

[17] NEW, M. *Laurence Sterne as a Satirist: A Reading of* Tristram Shandy, p.97.
[18] DE VOOGD, P. J. *Laurence Sterne, the Marbled Page, and 'the Use of Accidents*, p.279-87.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

Toby de assobiar o *Lillabullero*[19] sempre que algo lhe aborrecesse ou que desafiasse a sua compreensão. Como nas analogias com a pintura, tudo isso visa a atingir um amplo efeito cômico, permitindo a Sterne se exibir sem restrições, e isto torna seu romance prazerosamente enciclopédico. Mas, basicamente, há a mesma preocupação em louvar a literatura pelo o que ela é por si mesma e em insistir, ao mesmo tempo, que a literatura é apenas uma entre muitas artes.

Já a densa leitura sobre a narrativa de *Tristram Shandy*, feita por Jeffrey Williams, origina-se principalmente a partir de Genette, mas com referências a Miller, de Man e outros críticos pós-estruturalistas. Williams defende o argumento que "*Tristram Shandy* é uma narrativa da narrativa. As tão comentadas intrusões narrativas na verdade formam uma narrativa linear cujo sujeito é a composição da própria narrativa".[20] Para demonstrar isso, o crítico lança mão de um amplo e complicado jargão de narratologia.

Porém a crítica a Laurence Sterne raramente enfatiza a importância da sátira menipéia na sua obra, um dos descendentes diretos da tradição luciânica.[21] Um dos poucos estudos que mencionam as relações entre Sterne e a sátira menipéia, como esta foi caracterizada por Mikhail Bakhtin, é o de Rosemary Jackson em seu texto sobre a função subversiva da literatura fantástica. Segundo Jackson, a obra de Sterne possui características similares às da sátira menipéia como esta foi definida por Bakhtin.

---

[19] Canção dos protestantes da Irlanda que, na luta contra os desmandos do poder real, a haviam convertido na "*Marselhesa* da Revolução Whig".
[20] WILLIAMS, J. *Narrative of Narrative*, p.1032-45.
[21] A sátira menipéia em Machado de Assis foi detalhadamente discutida por Enilton Sá Rego em *O Calundu e a Panacéia*.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

> As violações do que é geralmente aceito, o curso comum dos eventos e as normas estabelecidas de comportamento e etiqueta, incluindo a verbal, são característicos da sátira menipéia. Os escândalos e as excentricidades destroem a integridade trágica e épica do mundo, formam uma abertura no curso estável e normal dos eventos e assuntos do homem e libertam o comportamento humano das normas e motivações pré-determinadas.[22]

A sátira menipéia não reivindicava ser definitiva ou versada. Ao dispensar uma finalidade em si mesma, interrogava as verdades autoritárias e as substituía por alguma coisa menos certa. Foi um gênero que rompeu com os preceitos do realismo histórico e da probabilidade e movia-se com facilidade no espaço entre este mundo, o mundo do além e o mundo divino. Fundia passado, presente e futuro, e permitia o diálogo com os mortos. Os estados de alucinação, sonho, insanidade, discurso e comportamento excêntrico, transformação pessoal e situações extraordinárias eram a norma. O exame das raízes da fantasia literária revela que esta está caracterizada por sua função subversiva, como afirma Jackson.

Mas apesar dessas tentativas de classificar Sterne em correntes e tendências literárias, sejam modernas ou conservadoras, a riqueza e o caráter inovador de sua narrativa fazem com que o romance permaneça como um monumento de subversão literária na Inglaterra do século XVIII.

---

[22] BAKHTIN, M. In: JACKSON, R. *Fantasy, The Literature of Subversion*, p.14-5.

unesp

1.2. Política e Literatura na Inglaterra do Século XVIII

Para melhor entender o que significou a obra de Sterne, entre seus contemporâneos, observaremos aqui alguns aspectos do contexto político-literário que envolveu sua produção. Acontecimentos importantes da história da política inglesa aparecem referidos como marcos da crônica familiar dos Shandy, que receberam seu brasão de armas no reinado de Henrique VIII (1509-1547). O avô de Tristram, Roger Shandy, combateu em Marston Moor (1644), quando as tropas de Cromwell, líder da causa parlamentar, derrotaram as de Carlos I, cujo absolutismo faria com que o mesmo Cromwell acabasse fazendo a Revolução Puritana, pouco depois, em nome da burguesia. E o irmão de Roger Shandy, Hammond, participou da fracassada sublevação de Monmouth (1685) contra o absolutismo de outro monarca, James II, tão abominado pelos *whigs* — a burguesia urbana e rural oposta aos *tories*, que eram os latifundiários da nobreza, favoráveis ao poder absoluto do rei.

As simpatias *whig* da família Shandy confirmam-se no orgulho que, o tio Toby e seu devotado cabo Trim, sentem por terem lutado sob a bandeira de Guilherme de Orange, nos últimos anos do século XVII, na revolução burguesa iniciada por Cromwell. Toby assobia o *Lillabullero*. E a tradição *whig* da família culmina no próprio Tristram, que não só dedica a história de sua vida e suas opiniões ao ministro William Pitt — cognominado o *Great Commoner* pela sua intransigente defesa dos direitos institucionais na Casa dos Comuns — como não deixa de exaltar a terra de liberdade e de bom senso em que vive, nem de zombar

unesp

do absolutismo de Luís XIV, por cujos caprichos "todo francês vive e morre".[23]

Ao contrapor assim a Inglaterra parlamentarista à França autocrática, Sterne posiciona-se, como inglês, na luta de rivalidades entre as duas grandes nações européias que guerrearam, ao longo de todo o século XVIII, em busca da hegemonia. Além disso, Sterne toma partido na confrontação, bem mais ampla, entre liberalismo e autoritarismo, características do século no qual, em nome da liberdade e da razão, a burguesia finalmente se apossa do poder político.

Desde a Restauração em 1660 até cerca de 1750, as obras clássicas exerciam uma função distinta que assinalou a política cultural da Inglaterra. A educação nas escolas e universidades inglesas era extremamente clássica, desde a Reforma até o século XIX. O uso da tradição clássica tinha um significado especial: a tentativa de identificação com os gregos e latinos que procurava resgatar o espírito essencial desses e conferir, aos ingleses da época, atitudes refinadas e cultas. As preocupações literárias comuns da época incluíam: o desenvolvimento de um estilo elegante e educado, a busca da fluência, da precisão de expressão e o desprezo pela linguagem de baixo calão e pelas gírias, além da observação do decoro, e o cultivo do bom gosto, e do refinamento de maneiras. Esse período foi denominado Neoclassicismo.

Reconhecido como possuidor de excelência literária, o Neoclassicismo remete-se, principalmente, ao apogeu da escrita clássica, durante o reinado do imperador romano Augusto (27 A. D. - 14 a. C.), e às conquistas estilísticas dos poetas latinos do Período Áureo: Virgílio, Horácio e Ovídio. Seus textos eram

---

[23] STERNE, L. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, p.86. Daqui em diante como TS.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

muito admirados e imitados por autores ingleses do período final do Neoclassicismo, denominados como os poetas da Era Augusta. Junto com o preceito de imitação de modelos, a estética clássica defende os princípios de verossimilhança, a conveniência, o gosto pela perfeição formal, a necessidade de observar as regras, o largo uso da mitologia pagã, a intemporalidade da beleza artística. Também no final do Neoclassicismo inglês temos Henry Fielding e Samuel Richardson com uma nova forma narrativa, defendendo os valores da classe média, com textos marcados pela cronologia e causalidade, características da narrativa linear.

Nesse contexto, não é de surpreender que, a crítica inglesa do século XVIII, considerasse a obra-prima de Sterne obscena, sem sentido, e deficiente de tudo que um texto literário deveria ter. Em uma declaração equivocada, anos após a morte do autor, a mais respeitada figura literária da Inglaterra daquele século, Samuel Johnson, confirma essa posição ao dizer que "nada de extravagante ficará, e *Tristram Shandy* não ficou".[24] Desde as suas primeiras páginas, *Tristram Shandy* afirma-se como uma resolução sistemática de violação e subversão das convenções literárias de seu tempo.

Ao fazer a história de sua vida e opiniões remontar ao momento em que fora gerado pelos pais, o narrador radicaliza ao extremo o enfoque do romance biográfico de sua época, infringindo um preceito, deduzido pelo Neoclassicismo, sobre o elogio que Horácio fez a Homero por este ter iniciado a ação da *Ilíada* pela guerra de Tróia, e não por sua origem mais remota: o ovo de Leda do qual

---

[24] RICKS, C. Indroduction. In: STERNE, L. *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, p.8.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

nasceu Helena. O minucioso enfoque *ab ovo* do *Tristram Shandy* faria supor que a sua narração fosse desenvolver-se em linha reta, numa progressão cronológica, como de hábito no gênero biográfico. Mas, pouco depois de seu começo, a linha narrativa vai-se quebrar numa enfiada de ângulos mais ou menos agudos, quando não se retorce em viravoltas caprichosas. Mas essa não seria a única subversão literária de Sterne, como veremos a seguir.

1.3. *Tristram Shandy*: Um Romance Inovador e Ousado

A Vida e as Opiniões do Cavalheiro Tristram Shandy é considerado como um dos grandes livros da ficção em prosa basicamente por duas razões — seu estilo e seus personagens. Sterne rompeu com as convenções da escrita contemporânea: seu romance podia ser considerado um ensaio ou um livro de filosofia, uma biografia ou uma sátira local, seguindo a moda dos panfletos. Devido ao seu caráter inovador, *Tristram Shandy* é visto, por alguns críticos, como um experimento no panorama do romance dito tradicional da Inglaterra do século XVIII.[25] Sterne escrevia como falava e como pensava, seu livro tem uma estrutura flexível, está repleto de singularidades curiosas na tipografia, no arranjo e na paginação. Com freqüência, sua narrativa é interrompida com uma longa digressão. Embora a maioria desses esquemas e estratagemas não fosse original para Sterne, ele os tornou aceitáveis para o público leitor de sua época. Sterne fez de si mesmo uma parte do livro. Seus pensamentos, sentimentos e atitudes eram

[25] Ver RODGERS, P. (Ed.) *The Oxford Illustrated History of English Literature*, p.261.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

transmitidos ao leitor, não através da narrativa formal, mas como se estivesse conversando. Muitos dos efeitos visuais e verbais em *Tristram Shandy* dão a impressão de um discurso coloquial. Esses efeitos são obtidos através da tipografia, que nos lembra que o aspecto coloquial do romance é apenas uma ilusão.

A literalidade pode ser um caminho para a apreciação do romance. Ao acreditar em tudo que é dito no livro, ao compreendê-lo da maneira que o narrador lhe diz para compreendê-lo, o leitor não se tornará frustrado nem aborrecido. O segredo está em não assumir atitudes e julgamentos convencionais em relação ao texto, mas, ao invés disso, render-se à narrativa de Tristram, que diz estar disposto a andar cinqüenta milhas a pé "para beijar as mãos do homem cujo coração generoso entregasse as rédeas da sua imaginação às mãos do seu autor,—que se agradasse sem saber por que e não se importasse em saber-lhe o motivo"[26].

E quem é esse autor da narrativa das aventuras e desventuras de *Tristram Shandy*? Sterne ou o próprio Tristram? A mesma pergunta poderíamos fazer em relação a Machado de Assis e seu narrador, também em primeira pessoa, Brás Cubas. Apesar dos títulos explícitos dos romances, estabelece-se de início o problema da identidade do autor. No caso de Sterne, desde a publicação de *Tristram Shandy*, a maioria dos leitores assumiu que tratava-se da vida de Laurence Sterne, o autor do livro. Este reclamava que o mundo o considerava muito mais "shandiano" do que o era na realidade e que, inversamente, sua obra

---

[26] TS, p. 203.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

era tida muito mais como "sterniana" do que deveria. Por sua vez, Machado de Assis eximiu-se definitivamente da autoria das *Memórias Póstumas* no prefácio da terceira edição do livro, em resposta às críticas recebidas na época da publicação, defendendo o defunto "que se pintou a si e a outros, conforme lhe pareceu melhor e mais certo".[27]

Com freqüência, autor e obra misturam-se na mente do leitor confuso que acredita estar lendo ora autobiografia, ora ficção, ora uma mistura das duas, resultando em inevitável incerteza. Porém, como afirma Redmond:

> Quando o escritor tem paciência, honestidade e coragem para forjar na bigorna da alma a consciência latente da sua raça por um processo de transmudação e ordenamento de sua experiência, cria uma obra de ficção a partir dos fatos autobiográficos de sua vida. Não nos dá idéias nem uma visão da vida nem uma filosofia ou mensagem sobre como viver bem, mas nos dará a rica experiência humana em estado bruto de sua raça e geração no momento em que está tornando-se universal - um registro da humanidade ignorada nos silogismos da filosofia, os fatos da história e as teorias da ciência.[28]

O mais completo significado dos dois romances apenas pode ser apreendido quando o leitor assume que Sterne e Machado criaram, respectivamente, os personagens ficcionais Tristram Shandy e Brás Cubas. Esses foram transformados em escritores a partir de um processo de transmudação e ordenamento das experiências de Sterne e Machado como autores. Tanto Sterne

---

[27] MPBC, p. 512.

[28] REDMOND, W. As fronteiras da autobiografia real e ficcional, p.17. O meio termo entre ficção e autobiografia também é defendido por Redmond em sua análise dos textos críticos de T. S. Eliot, onde compartilha as idéias do poeta ao declarar que a principal função do escritor é ordenar e dar significado ao caos da experiência hostil e sem significação; experiência essa que deve ser moldada dentro de um conjunto significativo a ser apreendido pelo leitor, realizando-se, assim, a tarefa lenta e dolorosa do autor.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

quanto Machado não estavam preocupados que suas obras servissem de modelo de vida, mas deixaram o registro do ser humano que apreenderam no caos de suas próprias experiências.[29]

Do início ao final de *Tristram Shandy*, Laurence Sterne celebra a força de sua imaginação criativa, arruinando, gradualmente, a convenção de valores de suas próprias representações. É extremamente auto-consciente sobre o uso da linguagem, a forma literária e o ato de escrever ficção. O romance é apresentado ao leitor com a insegurança persuasiva sobre o relacionamento da ficção e o mundo real, enquanto, Tristram, conta sua vida de modo brincalhão e paródico.

O que se sabe da vida de Laurence Sterne muitas vezes coincide com os pensamentos e as opiniões de Tristram, mas deve-se ter em mente que, essas opiniões e pensamentos, pertencem, em primeiro lugar, ao filho do Sr. e da Sra. Shandy e sobrinho do capitão Toby Shandy. A partir desse ponto, pode-se até dizer que todos os outros personagens não foram criados por Sterne, mas sim por Tristram. Esses indivíduos povoam seu mundo, o que significa que todos eles chegam até o leitor através da sua consciência. Essa criação de personagens é um dos processos mais importantes e dinâmicos do romance. Há um homem que está escrevendo um livro, e esse homem apresenta ao leitor as pessoas que tiveram importância em sua vida. As histórias desses personagens são contadas por Tristram, direta ou indiretamente. Dessa forma, a primeira consideração a ser feita, literalmente no título do romance, é que o autor de *A Vida e as Opiniões do Cavalheiro Tristram Shandy* é Tristram Shandy, e não Laurence Sterne.

---

[29] As particularidades do narrador de Machado de Assis serão discutidas no próximo capítulo.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

Como Parish relata, há tempos estabeleceu-se uma comparação entre *Tristram Shandy* e *Tom Jones*, publicado dez anos antes e considerado o arquétipo do romance tradicional.[30] No livro de Henry Fielding, a vida e as aventuras do herói são apresentadas de forma ordenada e progressiva. Tom Jones aparece como criança no terceiro capítulo e suas aventuras enquanto jovem, ocupam a maior parte da narrativa. Mas tal ordem não ocorre em *Tristram Shandy*. O narrador nasce quase na metade do livro e, os 45 últimos capítulos, tratam de eventos que aconteceram cinco anos antes de seu nascimento. As histórias do Sr. e da Sra. Shandy, do tio Toby, do cabo Trim, da viúva Wadman e a história da infância e da mocidade de Tristram são constantemente deixadas de lado para, logo a seguir, serem retomadas e, então, abandonadas novamente. Sem hesitação, o narrador nos conta inicialmente o final de uma história para depois contar o início e, em seguida, o meio. Ou então, relata o início de um evento e suspende o assunto nas 100 páginas seguintes. Manipula os anos e os acontecimentos; coloca, recoloca e desloca as pessoas de sua família e até a si próprio conforme lhe agrada, tirando-as do contexto de seus atos e colocando-as de volta de acordo com suas reflexões. As histórias de seus personagens dão margem às suas opiniões — as opiniões de um autor em ação — e são trazidas à cena de acordo com seu desejo e inseridas em sua história, como ilustrações de suas opiniões.

Num dado momento, vemos os personagens e, no outro, não os vemos mais; ou então os vemos na cena narrada e, em seguida, em outro lugar. Mas Tristram sempre é visto e ouvido, não importando o que esteja acontecendo com a

---

[30] PARISH, C. *Sterne's Tristram Shandy*, p.8

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

história da família Shandy. Sua "vida e opiniões" continuam sem interrupção. Seja ou não um personagem presente, Tristram está em todas as cenas através de "meu tio Toby", "meu pai", "minha mãe". Sua presença não é meramente um ponto de vista do narrador. Apenas Tristram está vivo no tempo da narrativa, todos os outros personagens já morreram há muito tempo. O fato de ele ser capaz de os invocar tão cheios de vida e movê-los para frente e para trás no tempo, sem comprometer sua condição de vivos, demonstra e prova a profundidade do personagem que Sterne criou para ele: Tristram pertence à família Shandy e é também um escritor inteligente. O lar dos Shandy é importante, mas não é mais importante do que os pensamentos que suscita na mente desse escritor inteligente.

Quando esses pensamentos provocam um fluxo de idéias, que não diz respeito a nenhum dos Shandy que não seja o próprio narrador, aqueles saem de cena. E entre esses Shandy, de que desvencilha-se com tanta freqüência, está o Tristram criança. O narrador se dispõe a contar, com a intenção calculada de frustrar o leitor, sobre sua concepção, seu nascimento, seus acidentes de infância, seus primeiros calções e algumas viagens ao continente, mas nada mais. É com o Tristram adulto que ele se preocupa e com suas opiniões. O assunto do livro é ele mesmo, sua vida interior e suas opiniões são o material que mais o interessa. Assim, o próximo ponto a ser considerado literalmente no título é que o livro é sobre a vida e as *opiniões* de Tristram Shandy. O título é a pista para as intenções de Sterne. O cavalheiro conta sua vida através de suas opiniões e estas controlam a apresentação de suas memórias.

A digressão é um artifício deliberadamente utilizado em *Tristram Shandy*

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

para desviar o foco de interesse, dos sucessos em si para a maneira por que são narrados. E esse desvio faz com que a luz incida mais no narrador do que em seus personagens, em um lance típico da técnica do narrador "intruso" ou "dramatizado".

As digressões de *Tristram Shandy* são de dois tipos distintos: o primeiro leva o leitor de uma parte imediata da história para eventos anteriores ou subseqüentes que supostamente esclarecem ou ampliam a história; o segundo, leva o leitor de uma história imediata para a visão particular do autor, tanto sobre essa história ou sobre assuntos completamente diferentes. Porém, todas essas digressões têm unidade na consciência criativa de Tristram. Não importa o quanto ele se torne digressivo, seu esforço constante, ele nos diz com freqüência, é recompensado na harmonia dessas digressões com a "obra principal", e mesmo que a conexão entre digressão e história seja difusa, ele sempre as aproxima.

> Pois nesta longa digressão a que fui acidentalmente levado, como em todas as minhas digressões (com exceção de uma só) há um toque de mestre na proficiência digressiva, cujo mérito receio tenha passado inteiramente despercebido ao leitor,—não por falta de sagacidade de sua parte,—mas porque há uma excelência raras vezes buscada, ou sequer esperada, numa digressão;—que é: conquanto minhas digressões sejam todas consideráveis, como observais,—e eu possa desviar-me daquilo de que estava falando com tanta freqüência e abundância quanto qualquer outro escritor da Grã-Bretanha, tomo o cuidado de constantemente ordenar as coisas de modo a que meu assunto principal não fique parado durante a minha ausência.[31]

Ao contrário das aventuras de narrativa linear, suas opiniões resistem a ser apresentadas em fileiras ordenadas. Ao final, entendemos Tristram Shandy a

---

[31] TS, p.105-6.

unesp

partir do livro cuja própria estrutura reflete sua mente e seu caráter. Quase no fim do livro, Tristram diz que tudo que deseja é que "possa ser uma lição para o mundo 'deixar as pessoas contarem suas histórias à sua própria maneira' ".[32]

Do ponto de vista do puro entretenimento, a característica mais agradável do romance é seus personagens. O próprio Tristram raramente entra na história, seu nascimento é narrado no terceiro volume da obra e está com cinco anos quando se fala dele na história pela última vez. Os personagens que induzem a exposição de opiniões do cavalheiro são Walter Shandy, Toby Shandy, o cabo Trim, Dr. Slop, a viúva Wadman, Eugênio e Yorick.

O pai de Tristram, Walter Shandy, é o ataque de Sterne ao tipo de conhecimento prolixo que se confunde com a razão. Walter é cheio de sistemas e silogismos, de argumentos metafísicos e teorias. Adora hipóteses e erudição, odeia ser interrompido durante a argüição de suas idéias, mesmo que possam parecer mirabolantes. Quando foi a Cambridge levar seu filho, para ingressar na universidade, os professores ficaram admirados por encontrar um homem tão bem versado no culto à razão e sem o privilégio de uma educação formal. E, aqui, Sterne diverte-se às custas das universidades, que supõem ter o monopólio da controvérsia obscura. Walter é casado com Elizabeth, mãe de Tristram, cujas características marcantes são a sua falta de imaginação e sua incapacidade de fazer uma pergunta interessante.

Em oposição direta a Walter, encontramos seu irmão Toby, possuidor de uma alma pura e a quem o menor pensamento abstruso deixava confuso. Seu

---

[32] Ibid., p.608.

unesp

principal interesse na vida é a história militar e suas fortificações. A personalidade de Toby é marcada pelo seu modo gentil e amável de ser. Sterne divertia-se ao descrever Toby e Walter envolvidos em longas conversas, um avaliando todas as coisas pela razão e sofistica exacerbada e o outro pelo seu julgamento excessivamente ingênuo. Walter Shandy dá suas explicações, provando sua opinião pela regra e pelo exemplo. Mas o tio Toby fica sentado fumando seu cachimbo e, se a conversa fica muito complicada, foge do assunto assobiando seu *Lillabullero* ou interrompe seu cansativo irmão com um honesto: "você me confunde a cabeça!".

A verdade é que, com a logomaquia militar de Toby ou a livresca de Walter e seu filho, Sterne ia-lhes afeiçoando as personalidades, num processo de presentificação, não de simples descrição, de que participa também a fantasia do leitor, para a qual ele apela mais de uma vez. Com isso, consegue obter a densidade dos seus romances não por justaposição de aventura a aventura, mas por dilatação de cada uma mediante a prolixa presença de seus miúdos componentes. Por via desse abundante fluxo verbal, vamo-nos saturando de suas almas e as personagens vão adquirindo uma evidente corporeidade, que nenhuma definição pode proporcionar.

Porém, parece haver método até nos paradoxos da narrativa de Sterne e é significativo que, embora Toby tenha sido um soldado vivendo as durezas dos quartéis do exército, tenha em si as melhores qualidades de modéstia e gentileza. Através do inocente Toby, que havia matado homens quando o dever assim lhe exigiu, mas que não machucaria uma mosca, Sterne ataca os teóricos militares:

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

Toby tem um "cavalinho de pau", ou seja, seu passatempo. Sobre um gramado, constrói réplicas de Dunquerque e outras cidades sitiadas pelo exército da coroa. Com uma artilharia em miniatura, reproduz os movimentos das tropas com a ajuda de seu leal servo, o ordenança Trim. Este, um cabo simples e honesto, que, por ser íntimo ao mestre, assume muitas das qualidades ingênuas do patrão e compartilha o seu entusiasmo por batalhas passadas. É através de Trim que Sterne introduz o sermão de Yorick sobre "O Engano da Consciência"[33], pois o cabo é um eloqüente orador.

Entre os que ouvem a leitura de Trim, encontra-se Dr. Slop, a caracterização mais cruel na galeria de Sterne: um médico baixo e gordo que confere grande importância aos instrumentos de obstetrícia. Dr. Slop, uma caricatura da profissão médica e do Catolicismo, foi o "parteiro" que, através de suas trapalhadas no parto da Sra. Shandy, trouxe ao mundo o pequeno Tristram com o nariz esmagado, dando assim pretexto para a longa discussão de Walter Shandy sobre narizes.

Além desses personagens, temos a "querida" Jenny, apontada como a caracterização de Kitty de Fourmantelle, cuja amizade foi decisiva no início da carreira literária de Laurence Sterne. Yorick, considerado como o mais autêntico esboço autobiográfico de Sterne, é o pastor da vila onde os Shandy moram e também exerce o papel de conselheiro da família. Seu amigo Eugênio tenta, inutilmente, ensinar-lhe a ter precaução e prudência. Acredita-se que Eugênio tenha sido inspirado em John Hall-Stevenson, melhor amigo de Sterne desde os

---

[33] Ibid., p.149.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

primeiros anos na Universidade de Cambridge. A esses, podemos acrescentar Dido, o advogado da igreja, uma óbvia caricaturização de Topham, adversário de Sterne nas indicações para cargos na Catedral de Yorkminster, e muitos outros que foram tirados das ruas de York e colocados diretamente no livro.

Isso deixa claro que a principal intenção de Sterne, ao escrever os dois primeiros volumes de *Tristram Shandy*, era fazer uma sátira local do cotidiano de York. Os personagens eram levemente disfarçados, para logo serem identificados com os cidadãos de York; e há freqüentes alusões aos eventos locais. Na verdade, a palavra *Shandy* era um coloquialismo de Yorkshire, usado para descrever pessoas que eram esquisitas.

Nas primeiras páginas do *Tristram Shandy*, Sterne dizia que se propunha a escrever os demais volumes (pensava chegar a vinte) à razão de dois por ano. Conseguiu manter a palavra em relação ao terceiro e quarto volumes, editados exatamente um ano após os anteriores, em janeiro de 1761, e ao quinto e sexto volumes, aparecidos no final do mesmo ano. Entretanto, a tuberculose lhe transtornaria os planos daí por diante. À má saúde somava-se uma crise, passageira, de impotência criadora: só voltou a trabalhar no romance em 1764, quando já havia retornado à Inglaterra.

O sétimo e o oitavo volumes apareceram em janeiro de 1765 e, no primeiro deles, Sterne aproveitou notas tomadas na França para com elas compor uma sátira aos livros de viagem, em voga naquela altura, particularmente a *Travels in France and Italy*, de Smollet, um dos críticos que haviam feito restrições ao *Tristram Shandy* e no qual ele iria aparecer com a alcunha burlesca

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

de Smellfungus. O nono, e último volume do romance, foi publicado em janeiro de 1767 e ainda hoje os críticos discutem se Sterne chegou ou não a completá-lo.

Tristram Shandy já começa sua narrativa ironizando o romance, que é iniciado com o nascimento do herói, ao dar detalhes de sua própria concepção. Desde a primeira frase, o personagem-narrador apresenta-se como uma pessoa com muitas opiniões que figuram como a conseqüência natural dos eventos que ele, enquanto escritor, descreve a partir do primeiro capítulo. As idéias de seu pai gravaram-se firmemente em sua mente e ele é a representação das coisas que não deram certo. De uma certa forma, seu livro começa a dar errado desde o início: ao invés de apresentar fatos objetivos ao leitor, fornece explicações detalhadas e minuciosas sobre os eventos que antecederam seu nascimento. Salta de detalhe em detalhe, uma propensão que, obviamente, herdou de seu pai.

Vários temas relevantes à história aparecem nos primeiros capítulos do romance. Um deles é a teoria de associação de idéias de Locke, introduzida no capítulo IV do primeiro volume. Duas ou mais idéias se associam na mente de um indivíduo e, quando uma dessas lhe ocorre, as outras surgem automaticamente. Elas formam um vínculo inseparável. Esse processo de associação acontece, periodicamente, com a Sra. Shandy e com o tio Toby e é responsável pelas situações mais engraçadas do livro.

Outro tema é a atenção do autor voltada para a credibilidade de sua história. Eventos e conversas, de que pessoalmente não poderia ter participado, lhe são contados por alguém envolvido no assunto em questão ou, então, encontra documentos, cartas, diários que lhe fornecem as informações necessárias. O

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

próprio Tristram nos diz que "terá sempre a solicitar-lhe a atenção, vistas e perspectivas que não poderá evitar de parar para ver"[34], e enumera as fontes de informação para a sua narrativa — "diversos relatos a conciliar; anedotas a recolher; inscrições a decifrar; histórias a entreter; tradições a peneirar; personagens a visitar; panegíricos a afixar à porta"[35] — que o impedem de prosseguir em linha reta. Esta é uma das formas com que Tristram permanece como Tristram, e não Sterne como um narrador onisciente.

O relacionamento estabelecido entre Tristram e o leitor (algumas vezes "Senhor" e mais freqüentemente "Madame") é um outro tema óbvio. O leitor está sempre em primeiro plano na consciência de Tristram e não apenas quando diz "querido leitor". Espera-se que o leitor participe do livro; ele se encontra cara a cara com o autor, com perguntas colocadas em sua boca, e supostamente faz comentários que o autor deve responder. Sterne esperava que o leitor experimentasse as impressões descritas por Tristram, ao invés de permanecer distante, e que as materializasse. Não se espera que o leitor apenas observe, mas que participe com Tristram na recriação das suas sensações, e que reflita sobre essas sensações como o próprio Tristram refletia sobre elas. Pode-se dizer que Sterne está conduzindo o leitor em uma turnê psicanalítica, no âmago emocional e intelectual de Tristram e do próprio leitor.

Em um dos trechos, onde essa relação atípica entre narrador e leitor está demonstrada claramente, Tristram pede à sua leitora que releia o capítulo

---

[34] Ibid., p.77.
[35] Ibid.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

anterior, onde teria dito que sua "mãe não era papista"[36]. Logo em seguida, o narrador conversa diretamente com um segundo leitor, expondo a função didática de seu pedido, enquanto a leitora está lendo o capítulo anterior. Confessa que impôs à dama a penalidade da releitura, para combater o mau costume que muitas pessoas têm de ler sempre em linha reta, mais interessadas nas aventuras do que no conhecimento que os livros, de natureza semelhante ao seu, podem proporcionar quando lidos devidamente. Na sua exuberância digressiva, Sterne tinha igualmente o propósito de criticar o romance de sua época. Refere-se aqui não apenas ao romance "de enredo", de Richardson e seus coetâneos, mas ao próprio Tristram Shandy, cuja "erudição e saber" eram muito mais pitorescos do que profundos.

Os "cavalinhos de pau" ou *hobby-horses*, introduzidos casualmente, são a espinha dorsal de *Tristram Shandy*. Inicialmente, percebemos que Tristram trata sua narrativa como um desses cavalinhos: ele a produz a seu bel prazer e lhe atribui muita diversão. Ao dirigir-se ao leitor francamente, para esboçar o seu próprio cavalinho de pau, a narrativa com suas digressões, confessa metaforicamente sem deixar de acrescentar a ironia ao final:

> fique o senhor sabendo que mantenho uma parelha de cavalos estradeiros que alternadamente (pouco me importa quem o saiba) costumo cavalgar para sair e tomar um pouco de ar:—embora algumas vezes, seja dito para meu vexame, eu faça jornadas mais longas do que um homem prudente julgaria acertadas.—Mas a verdade é—que não sou um homem prudente;—e, sou, além disso, um mortal de tão pouca conseqüência para o mundo, que não importa muito o que faça, pelo que raramente me aflijo ou me assomo com isso.[37]

---

[36] Ibid., p.94.
[37] Ibid., p.56.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

Em segundo lugar, todas as pessoas importantes no livro têm seus próprios cavalinhos de pau e estes refletem uma grande parte de suas personalidades. Os homens sábios da História tiveram seus cavalinhos, até Salomão, diz Tristram. Advoga a favor do cavalinho montado com moderação e, quando esse não é o caso, apresenta uma ordem alfabética de "milordes" montados em seus cavalinhos, desejando que esses caiam e quebrem o pescoço, pois não fariam nenhuma falta ao mundo. Isso induz a oferta de uma dedicatória inédita a qualquer milorde que cavalgue com moderação.

Essa dedicatória, deslocada, mostra a liberdade com que Tristram organiza seu livro. Ao invés de ser apresentada no início, ela aparece onde e quando ele quer. Na verdade, Tristram zomba do conceito de dedicar livros a grandes homens e coloca a dedicatória à venda, por cinqüenta guinéus, a serem pagos ao seu editor. Essa irreverência em relação à ocupação digna de escrever romances é característica de Tristram, que, deliberadamente rompe com qualquer regra ou convenção que lhe possa ser sugerida no ato de criação literária.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

2. Machado de Assis e a Forma Livre de Sterne

Na primeira página de suas *Memórias póstumas*, Brás Cubas declara que adotou "a forma livre de um Sterne"[38], na produção de seu texto. A sugestão de influência literária é ratificada não apenas pelos aspectos formais e gráficos da obra de Sterne, mas principalmente pela caracterização de personagens e pelo método narrativo que, por sua vez, implicaria a aproximação com o narrador de *Tristram Shandy*.

Este capítulo discute a postura de Machado de Assis no contexto literário brasileiro do século XIX, como ele se relacionou com os principais movimentos de sua época, o Romantismo e o Realismo. Observaremos também a opinião da crítica sobre a presença da obra de Laurence Sterne no discurso narrativo de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, considerado um divisor de águas na produção machadiana. Finalmente, pretendemos abordar as principais semelhanças e diferenças entre *Tristram Shandy* e *Brás Cubas*.

A literatura clássica foi digerida por Machado com rara eficácia. Como os de Sterne, seus textos dialogam permanentemente com Homero e Shakespeare, Cícero e Catulo, Sófocles e César, Hesíodo e Heródoto e quantos mais desfilam, pelas páginas inesquecíveis que nos legou. Num contexto em que a citação fácil dominava, amparada pelos dicionários especializados, Machado nunca cita, mas parafraseia, parodia, conversa, concordando ou discordando, para produzir

---

[38] MPBC, p.513.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

significações sempre novas e surpreendentes.

Machado de Assis construiu um imaginário em que a aristocracia brasileira é vista, a um só tempo, pelo lado de fora e de dentro de suas entranhas, nem sempre tão castas como proclamavam outros escritores contemporâneos. A sua crítica, que não é rasteiramente política ou sociológica, como lhe cobrava com algum ressentimento pessoal o escritor Sílvio Romero, nasce da visão caleidoscópica que só seu talento genial poderia elaborar. É revestida por uma seriedade de comportamento, deixando escapar a mordacidade e a ironia impostas pela força do seu discurso.

Há um consenso tácito, por parte dos críticos brasileiros que estudam Machado de Assis, de que seus romances devam ser divididos em duas fases ou modos. A primeira fase incluiria *Ressurreição* (1872), *A Mão e a luva* (1874), *Helena* (1876), e *Iaiá Garcia* (1878); a segunda fase, característica de sua produção "madura" e tipicamente inovadora, abrangeria *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba* (1891), *Dom Casmurro* (1900), *Esaú e Jacó* (1904) e *Memorial de Aires* (1908).[39] Mas, foi apenas com a publicação das *Memórias*, que Machado começou decisivamente a colocar em prática sua crítica sutil, tanto ao Romantismo quanto ao Realismo, movimentos literários dominantes na literatura brasileira, na segunda metade do século XIX — de maneira muito semelhante à

[39] Enylton de Sá Rego, em *O Calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*, p.195, lista alguns críticos e suas opiniões sobre essa divisão da obra machadiana. Luis Filipe Ribeiro questiona a divisão e defende a unidade e consistência na obra de Machado. Agrupando todos os romances juntos e rejeitando qualquer divisão, Ribeiro observa que há uma progressão de alta sintonia por toda a prosa machadiana que o levou a produzir obras-primas da literatura brasileira que podem ser colocadas lado a lado com obras da literatura européia, alegando que tal divisão é inconsistente. Ver RIBEIRO, L. F. *Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*, p.230.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

crítica embutida na narrativa de Sterne ao romance tradicional do século XVIII.

As obras anteriores às *Memórias póstumas* estavam mais preocupadas em agradar aos leitores e eram destinadas a um público pouco intelectualizado. Essa preocupação seria redirecionada a partir de seu cínico narrador Brás Cubas.

Na compreensão das *Memórias póstumas* é importante incluir uma definição de sua composição narrativa. A maneira como seu discurso é construído é complexa, ao levarmos em consideração o papel desempenhado pelo narrador. Há um autor que assina o livro, Machado de Assis. Entretanto, ele não é o narrador. Esta tarefa é desempenhada pelo personagem Brás Cubas, que confere a característica de pseudo-autobiografia ao livro. Até na nota introdutória, 'Ao Leitor', Machado passa a palavra a Brás Cubas e, apenas no prefácio da terceira edição do romance em livro, o autor assina o próprio nome.

Levando-se em conta que Brás é amoral e que demonstra uma crueldade calculada para com aqueles que estão abaixo dele, na hierarquia social, não seria possível identificar seus pontos de vista com os do autor. Há uma diferença significativa entre o autor e o narrador. Identificar um com o outro resulta em uma má compreensão do romance. O narrador, Brás Cubas, transpõe para o livro sua postura de insensibilidade perante os problemas dos outros. Nada toca sua alma, tudo se torna motivo de pilhéria para ele. Atrás dele, encontra-se Machado, o maniqueísta silencioso, que, através de seu personagem, introduz elementos na história que nos faz duvidar das afirmações de Brás Cubas, desde o início do romance.

Uma perspectiva dialética é estabelecida entre o autor e o narrador,

unesp

tecendo o discurso das *Memórias póstumas de Brás Cubas*. O romance apresenta um aristocrata, expressando seu desprezo pelos outros e pelo mundo, mas cujo propósito é manipulado pelo autor ausente, que faz de Brás o instrumento involuntário de sua própria crítica da sociedade da qual ele debocha. O gênio de Machado reside no fato de que, ele próprio, não critica a sociedade aristocrática, mas isso é feito através da voz de um aristocrata.

A estrutura da narrativa machadiana traz em si várias conseqüências interpretativas. Uma delas é o esforço da crítica em classificá-la, dentro da teoria dos movimentos literários. A dificuldade de rotular Machado, porque recusa um mundo imaginário, cujos personagens são idealizados, resultou na tentativa de enquadrá-lo dentro dos limites do Realismo. Tal classificação, entretanto, torna-se infundada perante a rejeição de Machado em relação aos princípios do Realismo. Para observarmos como se processa esta rejeição, analisaremos o contexto em que estes movimentos foram absorvidos no Brasil.

2.1. Romantismo e Realismo no Brasil

Na sua chegada ao Brasil, na segunda metade do século XIX, o Romantismo europeu passou por um ajustamento ao contexto local. Por ter uma estrutura social diferente da França, sua principal fonte de influência literária e costumes, o Brasil não tinha o que havia sido a essência do Romantismo francês: uma burguesia próspera e estabelecida, que se auto-definia em oposição à classe aristocrática dominante, e que usava a literatura para expressar seu modo de vida

unesp

e suas preocupações. Os românticos brasileiros expressavam em seus textos os valores da classe social com a qual podiam ser associados e identificados: uma pseudo-aristocracia rica e sem tradição. Ao descrever o contexto social no qual o Romantismo foi assimilado no Brasil, o crítico Nelson Werneck Sodré ressalta que:

> A nova escola, na Europa, se gerara e triunfara na medida em que a burguesia impunha o seu predomínio, associada aos elementos populares, de cuja aliança se valera para derrocar os obstáculos que se antepunham à plenitude com que ultimava o seu desenvolvimento. Ora, no Brasil o quadro era muito diverso. Nem só não havia, de forma alguma, aqui, as condições para aquela associação, como a burguesia apenas se esboçava e não possuía fôrças para impor-se politicamente (sic).[40]

Os romances urbanos de José de Alencar constituem uma outra tentativa de criar uma identidade para a nação além daquela oferecida pelo Indianismo. Os três romances denominados por Alencar como "Perfis de Mulher", *Lucíola* (1862), *Diva* (1864) e *Senhora* (1875), ofereceram, dentro desse contexto de Romantismo brasileiro, um padrão de comportamento moral, visto como adequado às mulheres brasileiras na estrutura social patriarcal. Dessa maneira, a classe dominante, através de seu porta-voz Alencar, usava a literatura como um instrumento de imposição de seus padrões de comportamento.

No início da década de 1870, o Realismo e o Naturalismo, como movimentos ideológicos, logo tornaram-se conhecidos no Brasil através da influência cultural francesa. Como não havia um processo de industrialização no

[40] SODRÉ, N. W., *História da Literatura Brasileira*, p.200.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

País, e, conseqüentemente, não havia pesquisa científica, as, então, novas teorias do Naturalismo foram incorporadas artificialmente ao contexto literário brasileiro. Depois de 1880, a transição do Romantismo para o Realismo-Naturalismo ficou claramente definida no Brasil e as primeiras obras desses dois últimos movimentos começaram a ser publicadas, apresentando a luta vã do homem contra as forças da natureza e do meio ambiente decadente.

A questão sobre a classificação de Machado de Assis, dentro dos principais movimentos literários brasileiros do século XIX, é claramente colocada por Ismael Cintra.

> Mesmo que não o rotule explicitamente de escritor realista, boa parte dos nossos manuais de história da literatura brasileira costuma inscrever Machado de Assis no âmbito daquela corrente literária do século XIX. Talvez pela dificuldade de enquadrá-lo com segurança em qualquer dos outros movimentos então em voga. Uma questão de lógica classificatória, possivelmente: como não é romântico, e disso se pode ter absoluta certeza, resta encaixá-lo no realismo. Será que se pode impunemente incluir Machado entre os representantes da escola realista?[41]

Como Cintra nos indica em *Machado, Eça e o Realismo*, encontramos a resposta para esta pergunta dentro dos próprios textos de Machado de Assis. Ao declarar sua consciência do final da utilidade do Romantismo como um paradigma literário, a crítica do escritor brasileiro sobre o Realismo em seu artigo *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós, claramente descreve suas reservas contra os excessos da escola naturalista.[42] Em diversas crônicas, contos, ensaios críticos e

---

[41] CINTRA, I. A., Machado, Eça e o Realismo, p. 752

[42] Em abril de 1878, Machado publicou sua crítica sobre *O Primo Basílio* de Eça de Queirós condenando o tédio, a obscenidade e o ridículo dos excessos do Realismo. Op. cit., v.3, p.903

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

romances, Machado expõe seu ponto de vista sobre os movimentos literários. Na verdade, era muito mais incisivo contra o Realismo do que contra o Romantismo, que considerava um movimento definitivamente ultrapassado.

Ao escrever o texto crítico *José de Alencar: O Guarani*, em 1887, Machado de Assis declarou que o romance enquadrava-se em um "puro e largo Romantismo".[43] Oito anos antes, em seu ensaio crítico "A Nova Geração", Machado já havia exposto claramente sua opinião, sobre o final do movimento, ao dizer: "esse dia, que foi o Romantismo, teve as suas horas de arrebatamento, de cansaço e por fim de sonolência, até que sobreveio a tarde e negrejou a noite".[44] Diversas vezes Machado usou a metáfora "puro leite romântico", que nutria os escritores que se voltavam contra o Romantismo, como declarou em seu ensaio crítico de 1892 em *A Semana*: "Gente que mamou leite romântico, pode meter o dente no rosbife naturalista; mas em lhe cheirando a teta gótica e oriental, deixa o melhor pedaço de carne para correr à bebida da infância. Oh! Meu doce leite romântico!".[45]

Entretanto, alguns estudiosos de literatura parecem ignorar a crítica de Machado contra o Romantismo e o Realismo e, em conseqüência, não abordam o seu transcender dos limites desses movimentos literários. Um exemplo disso é Nelson Werneck Sodré que, ao abordar a obra de Machado de Assis, ainda endossa a existência de duas fases distintas nos seus romances:

> Sua carreira literária tem duas fases bem nítidas, a primeira,

[43] MACHADO DE ASSIS, J. M. *Obra completa*, v.3, p.922.
[44] Ibid, p.810.
[45] Ibid, p.563. Machado já havia utilizado a expressão *puro leite romântico* no texto crítico "A Nova Geração" em 1879.

unesp

> em que é ainda romântico, embora anunciando, aqui e ali, a posse daquelas virtudes que se engrandecerão na segunda. Depois, e com intervalo curto, evolui para uma posição realista inequívoca, embora não ligada à forma de expressão que o realismo assumiu com a escola naturalista, que teve o senso de desprezar.[46]

Entretanto, se Sodré aceita as premissas, diverge no conteúdo. Deixa claro que o que entende por Realismo nada tem a ver com os princípios de escola literária, mas com uma maneira de apreensão do real, comprometida com as essências mais profundas da vida social. Assim, Sodré não o situa entre os possíveis cultores de uma submissão do romance ao real imediato e aparente, como o teria feito a chamada escola realista, influenciada pela teoria do conhecimento positivista. Atribui-lhe a posição de um intérprete de nossa realidade histórica e social.

Destoando das obras de ideal romântico da literatura brasileira de sua época, *Memórias póstumas de Brás Cubas* também não se identificou com os modelos contemporâneos, realistas ou naturalistas. Por causa de seu humor contrário à linha reta convencional e da sua estrutura incomum e desprendida, o romance impedia qualquer identificação literária quando foi publicado, em livro, em 1881. Ao declarar a possibilidade da adoção da forma de Sterne, Machado de Assis estimulou a crítica a insistir em classificar o romance.

A tentativa, inconsistente, de classificação da obra de Machado de Assis encobre suas restrições explícitas contra o Romantismo e o Realismo. Quando publicou *Memórias póstumas*, Machado já considerava o Romantismo um

---

[46] SODRÉ, N. W., op. cit., p.501

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

movimento findo, e havia publicado sua oposição contra as limitações impostas pelo Realismo na produção literária. Isso pode ser confirmado pelo tipo de narrador escolhido para as *Memórias póstumas*.

O fato de Brás Cubas ser apresentado como um defunto, não aceita nenhum tipo de classificação como um personagem realista. Brás rejeita toda e qualquer possibilidade de uma conclusão romântica, para sua narrativa, quando se auto-descreve, por ocasião do seu primeiro caso de amor:

> Ao cabo, era um lindo garção, lindo e audaz, que entrava na vida de botas e esporas, chicote na mão e sangue nas veias, cavalgando um corcel nervoso, rijo, veloz, como o corcel das antigas baladas, que o romantismo foi buscar ao castelo medieval, para dar com ele nas ruas do nosso século. O pior é que o estafaram a tal ponto, que foi preciso deitá-lo à margem, onde o realismo o veio achar, comido de lazeira e vermes, e, por compaixão, o transportou para os seus livros.[47]

A primeira e mais significativa tentativa, de afastar as *Memórias póstumas de Brás Cubas* das técnicas realistas, é a caracterização do narrador, contando suas memórias do túmulo, doze anos depois de sua morte.[48] Mesmo depois de apresentar-se, Brás chama a atenção do leitor para essa situação quando, utilizando uma epígrafe, dedica seu livro ao primeiro verme que roeu suas carnes, expondo um estilo provocativo que é mantido até o final da narrativa.

A forma com que Brás inicia sua narrativa, a partir de sua morte e de seu funeral, representou uma novidade estrutural na ficção brasileira do século XIX e reafirma seu discurso não-realista. A hesitação, no primeiro parágrafo, sobre a

---

[47] MPBC, p.533.

[48] Tomamos como referência a data de publicação das *Memórias póstumas* como sugerido por Ribeiro em *Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*, p.232.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

escolha do começo da narrativa, ressalta a frivolidade do narrador e a intenção de deboche de tudo que considera ordinário e de mau gosto.

> Algum tempo hesitei se devia abrir essas memórias pelo início 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 novo. Moisés, que também contou sua morte, não a pôs no intróito, mas no cabo: diferença radical entre este livro e o Pentateuco.[49]

Outra característica do Realismo, que também não se aplica aos romances de Machado de Assis, é que quando cria seu narrador, Machado sempre tenta dar-lhe uma ponta de descredibilidade. O narrador se expressa de modo a deixar dúvidas sobre suas próprias declarações, levando o leitor a suspeitar de seu discurso. Essa estratégia reforça a noção de verdade formulada pelo narrador, tornando possível que o leitor construa uma visão crítica da confiabilidade dos fatos narrados na história. Isso desconstrói a possibilidade de procurar por uma abordagem objetiva, tão importante ao Realismo enquanto movimento. Machado descreve a aristocracia brasileira e a classe média emergente em seus romances, para revelar suas intenções e criticar seus valores morais. Os pobres nunca são os protagonistas, nem na vida nem na literatura. Seria inapropriado dizer que Machado possa ser classificado como escritor realista, considerando esse aspecto social.

Apesar de percebermos características do Romantismo e do Realismo em

---

[49] MPBC, p.513.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

sua obra, não se pode rotulá-lo definitivamente nem como escritor romântico nem realista. Com *Brás* Cubas, Machado se posiciona além das convenções propostas por estes movimentos e cria seu próprio estilo: um novo tipo de romance que traz em suas entrelinhas uma severa crítica à sociedade do seu tempo. Não só em *Memórias póstumas* mas ao longo de toda a sua produção na maturidade, percebemos sua consciência das limitações que o Romantismo e o Realismo impuseram sobre seus contemporâneos.

2.2. A opinião da crítica sobre o cavalheiro e o aristocrata

Mesmo com a maioria da crítica literária apoiando a tese da presença de Laurence Sterne na obra de Machado de Assis, também é interessante observar aqui as condições em que se formaram os juízos indiferentes e contrários a este discutido influxo.[50]

O primeiro texto crítico que cita Sterne na análise de *Memórias póstumas* é de Sílvio Romero. Crítico sergipano polêmico, de juízos cortantes, Romero é uma figura central para o conhecimento da crítica brasileira nas últimas décadas do século XIX. Na primeira edição do seu *Machado de Assis*, publicada em 1897, Romero via em Machado mais defeitos do que qualidades. Como confessa no prefácio do livro, isto se deve ao fato de estar aborrecido com os elogios freqüentes a Machado no meio literário, o que considera "bajulações" em torno

[50] Os textos críticos citados na discussão da influência de Laurence Sterne em Machado de Assis fazem parte da pesquisa de dissertação de minha autoria entitulada *A fortuna crítica de* Memórias póstumas de Brás Cubas *e* Tristram Shandy, 1993. 162p. (Mestrado em Letras) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de São José do Rio Preto.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

do autor.

Laurence Sterne é citado no capítulo em que o crítico analisa o humor de *Brás Cubas*. Para ele, Machado está mais adequado às páginas dos almanaques, entre as piadas contra sogras e é "uma imitação, aliás pouco hábil, de vários autores ingleses".[51] Considera-o como um imitador de Sterne. Isso fez com que o termo *macaqueador* fosse assimilado, posteriormente, pela crítica contrária ao escritor brasileiro.

Romero diz não encontrar em Machado as características de um verdadeiro humorista. Na sua opinião, faltar-lhe-ia a visão subjetiva de contradição entre o ideal e a realidade no mundo e no homem, a efusão contínua da sensibilidade e a superioridade de julgamento, tendendo, nos romances da maturidade, para o pessimismo que não é humor. O humorismo do romance machadiano é antes uma ilusão, uma máscara que provém da imitação. Entre os títulos *estapafúrdios* e as reticências *perniciosas*, não existe, para Romero, nada que lembre o humor de Sterne.

Vale lembrar que a antipatia que o crítico sentia por Machado provém de sua preferência por Tobias Barreto, que considera a maior figura intelectual do país na época. Romero assumiu a defesa dos ataques ao movimento literário do norte, liderado por Tobias Barreto e Castro Alves, após as críticas publicadas por Machado na imprensa carioca. Chega a comparar Machado a Barreto, não sem depreciar o autor de *Brás Cubas*.

Os juízos passionais de Sílvio Romero chocaram os admiradores de

---

[51] ROMERO, S. *Machado de Assis*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936, p. 78.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

Machado de Assis. Sob o pseudônimo de Labieno, o Conselheiro Lafayete Rodrigues Pereira publica, no *Jornal do Comércio* entre 25 de janeiro a 11 de fevereiro de 1898, uma série de artigos que defendem a obra e a pessoa do escritor dos ataques do livro de Romero. Em 1912, Romero publica uma retificação de sua crítica a Machado, arrependendo-se da severidade do texto inicial. Segundo Antonio Candido, o livro de Romero é uma "verdadeira catástrofe do ponto de vista crítico".[52]

Entretanto, a crítica representativa da literatura brasileira começou a esboçar, em sua maioria, opiniões a partir de análises feitas com maior profundidade e baseadas nas características das obras, não na simpatia do crítico pelo autor, no começo deste século. A partir de um ponto de vista completamente contrário a Sílvio Romero, Alcides Maya classifica Machado entre os grandes humoristas por lançar mão do processo permanente de revelar o ridículo com uma tristonha zombaria, "ora numa paráfrase mordaz, ora numa redução folgazã da natureza e quase sempre na realidade individual, falha e má, indiretamente estudada, com profundez ímpia sob aparências de sensatez, de virtude e dever".[53] E argumenta que não lhe fez falta a "espontaneidade sardônica de Sterne". Na comparação entre *Tristram Shandy* e *Brás Cubas*, Maya destaca a semelhança no anúncio solene de capítulos e na narrativa céptica dos dois escritores que expõem com humor a filosófica igualdade social.

A mesma opinião é endossada por Alfredo Pujol, se bem que este destaca

---

[52] CANDIDO, A. *A Educação Pela Noite & Outros Ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p. 109.
[53] MAYA, A. *Machado de Assis: algumas notas sobre o humor*. Rio de Janeiro: Jacintho Silva, 1912, p. 65.

unesp

a independência do espírito literário singular de Machado. O crítico cita o estudo de Alcides Maya e menciona as mesmas passagens, com as quais concorda. Entre elas, "O almocreve", quando comenta a ironia e a falta de perspicácia dos críticos de superfície, o perfil de algumas personagens femininas machadianas e o humor que chega ao escárnio, quando Brás descreve o senso comercial do moribundo Viegas no capítulo "In extremis". Mas, além das semelhanças relatadas e ao contrário de Maya, Pujol está mais preocupado em ressaltar a superioridade do estilo do escritor brasileiro, que permaneceu ileso às tendências literárias de sua época, sendo fiel ao seu próprio pensamento.

Neste ponto, concordamos plenamente com Pujol. Por não saber seguir regras nem copiar modelos, Machado de Assis não poderia ser capaz de imitar Laurence Sterne. As semelhanças entre os dois seriam, antes de tudo, coincidência de gostos e sentimentos. A essência do humor de ambos reside nas extravagâncias de suas narrativas — a aparente falta de método na composição, as digressões, as inversões de capítulos, asteriscos e páginas em branco.

A mesma opinião que rejeita a imitação de Sterne é compartilhada por Augusto Meyer. Para afirmar seu ponto de vista, o crítico defende que a frivolidade espontânea do caráter de Sterne, responsável pela dissolução psicológica de seu estilo, não é compatível com a personalidade de Machado.[54] Ao contrário do pastor britânico, o autor de *Memórias póstumas* não é volúvel e prefere ser sarcástico, um forte traço de seu caráter.

Entretanto a crítica de Meyer procura na vida do autor brasileiro fatos que

---

[54] MEYER, A. *Machado de Assis*. 3 ed. Rio de Janeiro: São José, 1958, p. 13.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

justificam as características de sua obra. Por trás da frivolidade de Brás Cubas, existiria a revolta contra os parâmetros morais da sociedade, expressa com genialidade através de um humor refinado, mordaz e pessimista. De acordo com Meyer, essa rebeldia reflete, como um espelho inconsciente, os recalques pessoais do próprio Machado de Assis.

Neste aspecto, o texto de Meyer tende a ser superficial e vale a pena lembrar aqui que o desencanto de Brás perante a vida, declarado enfaticamente no último capítulo do livro, está relacionado com a falsa exaltação de valores morais da sociedade que ele próprio pertence e é representante, e não com os complexos e preconceitos de Machado. O texto que Brás assina a autoria disseca esta sociedade, revelando seus contornos mais internos e expondo para ela mesma, a consumidora da literatura da época, suas entranhas pouco louváveis. Para endossar esta opinião, recorremos aos contos escritos logo após a publicação de *Memórias póstumas*, que também mostravam o ceticismo do autor em relação aos valores defendidos pela sociedade carioca. Como exemplo, citamos 'Teoria do Medalhão' e 'O Espelho', publicados na *Gazeta de Notícias* em 1881 e 1882, respectivamente. Os dois contos trazem em si uma análise que expõe o valor da aparência e da opinião pública para a sociedade de então. Nestes contos, reina a dúvida entre a aparência e a realidade que, segundo Machado, é uma constante na vida humana.

Quanto a questão de Brás Cubas ser ou não um narrador volúvel, optamos pela análise de Roberto Schwarz, em *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*, que argumenta ser esta a principal característica do defunto



autor. Para Schwarz, a volubilidade de Brás Cubas é um mecanismo narrativo em que está implicada uma problemática nacional. Assim, poderíamos dizer que o narrador Brás é a encarnação da elite brasileira.

Schwarz afirma que, a prosa de *Memórias póstumas*, reproduz as implicações da estrutura do quadro histórico brasileiro do século XIX. Faz-se presente na narrativa os elementos integrantes da volubilidade: o consumo acelerado e sumário de posturas, as idéias, as convicções e as maneiras literárias, logo abandonadas por outras e, portanto, desqualificadas. E a volubilidade engloba constantemente um tipo de desrespeito e uma complementar satisfação de amor próprio, "tornando onipresentes no universo narrativo as notas do *inadmissível* e da *afronta*"[55]. Os mesmos termos haviam sido firmados, no mundo prático, pela articulação escravista da elite liberal brasileira, com seu corolário de ilegalidade respeitável e bem-pensante.

Ao compor seu narrador volúvel, Machado de Assis intui que, o humorismo auto-complacente de Sterne, poderia ser adaptado ao universo da dominação de classe brasileira, que ficava transposto de forma elegante e impiedosa, segundo Schwarz. A preferência inglesa pelos caracteres e pelo capricho destes, ligada ao surgimento da cultura democrática naquele país, serviria para expressar a posição excêntrica da elite brasileira, vinculada ao padrão inglês moderno, mas em divergência escandalosa com ele no plano das relações sociológicas.

Na Europa a valorização literária do capricho estivera ligada às Luzes e à

---

[55] SCHWARZ, R. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990, p. 40.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

luta pela autonomia e atividade espontânea dos sentimentos. Transposta para o contexto brasileiro, ela permitiu a visualização de perto de uma liberdade nada esclarecida, mas quotidiana e crucial no país, aquela em que o indivíduo, sobretudo de classe alta, arbitrariamente decide se vai considerar o próximo em termos de igualdade civil ou segundo a gama de relações legadas pela Colônia, ou ainda uma coisa sob as aparências da outra.

Essas considerações de Schwarz referem-se diretamente ao impasse enfrentado pela sociedade brasileira após a abolição da escravatura. Havia aqui o compromisso moral com as nações mais desenvolvidas de manter o exercício da igualdade humana entre brancos e negros. Por outro lado, havia o comprometimento comercial de abrir mão da força de trabalho escravagista, então imprescindível para a estabilidade econômica do país. O volúvel Brás Cubas teria sido a forma que Machado encontrou de encenar literariamente e apontar aos bons entendedores a ambigüidade característica da classe dominante brasileira.

Em relação às obras da literatura inglesa que poderiam ter influenciado o autor brasileiro em *Memórias póstumas*, temos o estudo de Eugênio Gomes, *Influências inglesas em Machado de Assis*, publicado em 1939 e considerado por Otto Maria Carpeaux como o "primeiro estudo sério de literatura comparada aplicada a Machado".[56] Em seu livro, *Machado de Assis*, Gomes nos diz que não seria preciso remontar a Erasmo ou Cervantes para compreender a moda que adquiriu a insânia ou a monomania, como tema literário no século XIX, e cujo desenvolvimento sempre resultaria em intensidade expressional. "Quem a

---

[56] CARPEAUX, Otto Maria. *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1968, p. 154.

unesp

instituiu no romance, traindo a impregnação do D. Quixote, sob a forma de um *humour* entre sentimental ou irônico, foi Sterne, com os irmãos Shandy, em flagrante e irremediável antagonismo quanto a monomanias."[57] Esse modelo universal na literatura do século XVIII para este fenômeno é, segundo Gomes, uma das fontes de Machado de Assis. Apesar de ser muito respeitado, o estudo de Gomes sobre a presença inglesa em Machado soa um pouco antiquado atualmente, já que lida com o conceito de "fonte" ou de "influência", hoje preterido pelo de intertextualidade.

A influência de Laurence Sterne na obra de Machado de Assis também foi questionada por José Guilherme Merquior. "Porém será mesmo *Brás Cubas* um romance sterniano?"[58], indaga o crítico. Na sua opinião, as duas características fundamentais das *Memórias póstumas* estariam ausentes na obra sterniana: o humor filosófico e sardônico somado à narrativa "fantasmagórica" de Machado de Assis. A fria ironia de Brás Cubas, contaminada pelas "rabugens de pessimismo", não se compararia ao humor "simpático e sentimental" de Tristram. O humorismo inquieto de Machado teria origem na sua tendência questionadora, com traços marcantes de filosofia. E as excentricidades de Sterne seriam devidas ao espírito de Shandy, que vaga desordenadamente pela história de sua vida.

Querendo colocar em prática a teoria de associação de idéias de Locke, o pároco teria criado muitas fantasias sem, entretanto, tecer uma narrativa fantástica. Já a forma da prosa do defunto autor pode ser considerada fantástica a

---

[57] GOMES, Eugênio. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958, p. 131.
[58] MERQUIOR, J. G. O romance carnavalesco de Machado. In *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p.5. Esse artigo é o resumo de Gênero e estilo das *Memórias póstumas de Brás Cubas*. *Colóquio/Letras*, v.8, p.12-20, 1972.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

partir do ponto em que, um espírito narra, do além, as suas *Memórias póstumas*. O aspecto sobrenatural do livro não deve ser considerado seriamente, adverte Merquior, já que a narrativa fantástica é apenas um ardil humorístico, uma manifestação do sarcasmo machadiano.

Discordamos do crítico nas duas principais diferenças que aponta entre os autores. Quanto à narrativa fantástica, que não aparece em Sterne no ponto de vista de Merquior, esbarramos numa questão simples de definição. No nosso entender, o fantástico na literatura não é necessariamente sinônimo de "fantasmagórico". Tristram não faz incursões no mundo dos mortos nem expõe suas opiniões do além. Por literatura fantástica entenda-se o texto que deixa o leitor em um estado de incerteza se os eventos narrados podem ser explicados por referência às causas naturais ou sobrenaturais. Esta dúvida é proposta por Sterne no decorrer de sua narrativa sob diferentes aspectos. Como breve exemplo, citaríamos o diálogo que Tristram trava com a Morte no início do sétimo volume do romance.

O humor filosófico que Merquior afirma estar ausente na narrativa sterniana é, na nossa opinião, apresentado de várias formas em *Tristram Shandy* — nas constantes referências à epistemologia de Locke e sua teoria da associação de idéias comicamente matizada pelo discurso paródico de Sterne, nas intermináveis discussões entre o pai do narrador e seu tio sobre os mirabolantes esquemas filosóficos desenvolvidos por Walter, que escapam completamente à compreensão de Toby, na apresentação do documento dos doutores filósofos da Sourbone sobre a possibilidade de batizar uma criança antes de nascer, e no

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

banquete de teólogos de York onde Walter, Toby e Yorick discutem a troca do nome de Tristram. Em todas estas passagens, a narrativa está costurada com o humor de Sterne, que tem a finalidade básica de criticar a filosofia dominante em sua época.

A assertiva do humor filosófico de Laurence Sterne encontra respaldo no estudo da sua narrativa em ziguezague feito por Luiz Costa Lima. [59] A "quebra da linearidade narrativa" deriva da reflexão do autor sobre a teoria do conhecimento de Locke, exposta em *Ensaio sobre o entendimento humano* (1690). Segundo o crítico, os princípios de Locke, parodiados em *Tristram Shandy*, servem para que Sterne combata a forma tradicional do romance. Consciente do que faz, monta seu romance baseando-se no tempo psicológico, enquanto escritores de sua época, como Samuel Richardson e Henry Fielding, desenvolvem a narrativa linear. Isso justificaria a impressão de desorganização que *Tristram Shandy* passa ao leitor.

Para comprovar o que diz Costa Lima, chamamos a atenção para o fato de que o nascimento de Tristram só aparece no terceiro volume, o capítulo XIII do quarto volume tem apenas um dia, o narrador faz sua própria dedicatória no primeiro volume e o prefácio do autor aparece no capítulo XX do terceiro volume. Esses exemplo são elementos externos da verdadeira intenção de Sterne ao escrever o romance: ao desprezar a verossimilhança do enredo, ele tenta diminuir o envolvimento sentimental do leitor com a obra.

A diversidade das opiniões dos críticos tem sua importância além da galeria dos machadólatras. O papel da crítica se completa quando esta abre novos

---

[59] LIMA, L. C. *Dispersa demanda*, p.81.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

e instigadores caminhos para a compreensão da obra de Machado de Assis. Desde os omissos quanto à presença de Laurence Sterne até pareceres mais moderados e com reservas à presença de *Tristram Shandy* em *Brás Cubas*, percebemos que a maioria dos críticos acabam por endossar, com reservas ou não, a aproximação dos autores.

2.3. Convergências e Divergências Entre os Romances

Quando o narrador Brás Cubas professa uma afinidade técnica com o narrador de *Tristram Shandy*, submetemo-nos ao risco de restringirmos a semelhança a peculiaridades da narrativa auto-consciente e a caprichos tipográficos ousados. No presente estudo, espera-se um confronto mais abrangente destas semelhanças que garantiria, por sua vez, uma melhor apreciação do processo narrativo desenvolvido pelo escritor brasileiro tendo em vista a presença de Laurence Sterne.

O narrador

Como o personagem Tristram Shandy, o narrador auto-consciente de Machado de Assis é espiritualmente e psicologicamente um homem comum, um contador de histórias espirituoso e irônico, que gosta de formas tipográficas inovativas. Mas ao contrário do narrador de Sterne, consegue calcular o lucro de sua vida no capítulo final do romance, apenas para descobrir que é zero. Em seguida, Brás se consola ao perceber que não passou para ninguém a miséria da condição humana.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

O riso é o objetivo principal da narrativa de Tristram Shandy e também está na intenção de Brás Cubas. Assim, os próprios narradores indicam objetivos semelhantes nos seus respectivos romances. Tristram esclarece o propósito medicinal do seu livro ao contar que era para combater o *spleen*, o mau humor e a melancolia. Pretendia, através dos movimentos do diafragma e dos músculos intercostais durante as risadas, "expulsar a bile e outros *sucos amargos* da vesícula biliar, do fígado e do pâncreas dos súditos de sua majestade, de par com todas as paixões hostis que lhe são próprias, fazendo que se despejem nos duodenos deles."[60]

O texto de Brás Cubas também tem sua finalidade medicinal, se o considerarmos como uma versão além-túmulo do emplasto contra a melancolia dos homens, que Brás Cubas estava prestes a inventar quando morreu, pois provoca um sorriso triste e irônico para combater "a hipocondria, essa flor amarela, solitária, mórbida, de um cheiro inebriante e sutil".[61] Dessa forma, vemos Machado de Assis sorrir, ironicamente, atrás de seu narrador, cultivando seu prazer, "a volúpia do aborrecimento". Mas sabe insinuar, sem desnudar e, nesse cuidado, sua ironia dá ao romance um tom reticente. Sterne gargalha sem preocupar-se com as regras da boa educação, chega a ser grosseiro e mostra seu gosto pelas referências sexuais como, por exemplo, a história das castanhas quentes nos calções de Phutatorius.

O humor

Para obter efeitos de humor, Tristram usa polissílabos de origem latina,

---

[60] TS, p.307.
[61] MPBC, p.546.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

resultando em uma pomposidade cômica—*buccinatory*, *orbicular*, *ofuscated*; formações irregulares de palavras, como *come-at-ability*; termos técnicos de Medicina e um estilo solene para narrar cenas engraçadas, como a história da parteira[62]. Na busca do mesmo efeito, Brás Cubas opta pela queda brusca do tom elevado, para uma rápida observação prosaica. Seu humorismo avalia a tensão emotiva e estabelece paralelismos de termos concretos e realistas com outros abstratos e afetivos, como na descrição de Eusébia "manquejando da perna e do amor".

Um fundo de tristeza e ceticismo marca o humor dos dois narradores. Tristram mostra seu desengano diante da raça humana, analisa o estado apaixonado dos amantes, como a queda da dignidade pelo significado literal da expressão *to fall in love*. Ao atacar a Igreja Católica, a obra adquire um tom céptico através das discussões teológicas de Walter Shandy, que ridiculariza o apego dos tolos às fórmulas vazias, onde a "essência da dignidade é o cálculo e, por isso, a falsidade".[63] Isso é exemplificado no episódio em que Walter empresta ao Dr. Slop, o médico católico da família, uma fórmula de excomunhão da igreja de Roma, apenas para que pragueje contra Obadiah.[64]

Os personagens

Seguindo o mesmo estilo do narrador de *Tristram Shandy*, Brás faz análises minuciosas de pensamentos, opiniões, sentimentos e ambições próprias e de todos os outros personagens. Através destas opiniões, mais até que das próprias

---

[62] Sterne, *Tristram Shandy*, vol. I, cap. 7.
[63] TS, v.1, cap. XI.
[64] TS, v.3, cap. XI.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

ações, os personagens de Machado de Assis e de Laurence Sterne adquirem vida, cativam o leitor, despertando piedade e, na maioria das vezes, sua risada.

Em várias passagens das *Memórias*, Brás registra o poder corrupto dos valores materiais sobre os homens, como na questão sobre o pecúlio de Dona Plácida, a respeitabilidade de Quincas Borba, depois de rico, e a briga com a irmã e com o cunhado por causa do inventário do pai. A caridade é a máscara social para obter a glória e a lisonja, satisfazendo a própria vaidade.

No delírio, observa-se o tédio do narrador ao perceber que a vida é uma corrida vã e monótona atrás da felicidade. As funções do deputado Brás Cubas e a superstição de Lobo Neves, ao recusar a nomeação em um dia treze, são amostras da inutilidade e do ridículo na política. A gargalhada de Tristram e a galhofa melancólica de Brás são os antídotos para o ceticismo, impregnado nas obras.

A capacidade de penetração psicológica dos narradores fica evidente em alguns personagens, revelando o desencanto da alma humana. Tristram conta que a verdadeira intenção de Yorick, ao pagar pela licença da parteira, era poupar seus cavalos da corrida para ir buscá-la toda vez que alguém nascia na vila em que morava. Walter Shandy, ao chorar a morte do filho mais velho, sente satisfação em repetir frases bem elaboradas. Na viagem para a Europa, Brás Cubas lembra do capitão do navio, que se consola imediatamente após a morte da esposa, recitando seus versos à memória da falecida. Ao voltar do enterro da filha, Damasceno confessa a Brás que, até sofreria menos, se o cortejo de Eugênia fosse maior. Tanto em *Tristram* Shandy, quanto nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, a vaidade está acima da dor causada pela morte de pessoas amadas.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

Outro ponto de aproximação entre Sterne e Machado é a paixão de alguns personagens pelas obras raras. Walter Shandy paga uma quantia considerável de dinheiro por um livro de autoria desconhecida, apenas por esse ser um volume raro. Brás Cubas sonha com um bibliômano, regozijando-se ao encontrar um exemplar único de suas memórias em um sebo.

O processo narrativo

Laurence Sterne abusa de digressões, parênteses, avanços e recuos cronológicos, que são até indicados em gráfico, representando a narrativa. No capítulo final do sexto volume, Tristram desenha diagramas muito irregulares, para mostrar como a sua história progrediu, através de cada um dos cinco primeiros volumes. O sexto volume, ele diz, segue uma linha mais reta, com poucas "cabriolas digressivas". Para manter o leitor mais tolerante com seu estilo, ele promete, humoristicamente, manter sua narrativa daí por diante numa perspectiva mais regular.

> Se eu continuar a corrigir-me nesse passo, não é impossível—com a benévola permissão dos demônios de sua graça de Benevento—que eu possa chegar doravante à perfeição de prosseguir assim:
>
> ---
>
> o que é a linha mais reta que pude traçar com o auxílio de uma régua de mestre de caligrafia, (que tomei emprestada para tal fim), sem curvas nem para a direita nem para a esquerda.[65]

Apesar da promessa, as digressões de Tristram continuam até o último volume. Entretanto, a unidade do romance sterniano aparece, no clima

---

[65] TS, p.462.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

humorístico, na revelação dos personagens e na visão caótica do mundo. Machado ao adotar a forma sterniana, faz várias restrições, aproximações, emendas, adaptações e corta a narrativa com interrupções semelhantes às de *Tristram Shandy*, levando a obra a ser chamada de "romance de caranguejo", pelo escritor Camilo Castelo Branco.

A origem das digressões de Tristram caracteriza o "romance-ensaio": versões diferentes da mesma história, pretextos para contar anedotas, incluir epitáfios, intercalar contos, apurar tradições, invocar personagens, fazer discursos de louvor e escrever pasquins. As digressões de Brás Cubas começam pelo desvio ao descrever personagens, retratados anteriormente, em linhas gerais e acrescentam à obra um sentido ético — o que não acontece com *Tristram*, onde a análise psicológica dos personagens, retoma o fio da narrativa e prepara o leitor para um final imprevisível. Machado de Assis é metódico, mesmo dentro da desordem aparente de sua estrutura, admiravelmente flexível.

Recurso filosófico

Ao rebater as críticas do padre Ildefonso, que achava que o irmão dava a Brás mais liberdade do que ensino, Bento Cubas afirma que aplicava na educação do filho "um sistema inteiramente superior ao sistema usado; e por este modo, sem confundir o irmão, iludia-se a si próprio."[66] Aqui as narrativas se aproximam novamente através da tentativa de criação de uma filosofia que pudesse justificar as opções feitas pelos personagens para justificar suas ações. Parece-nos que o método educacional, inventado pelo próprio do pai do narrador das *Memórias*,

[66] MPBC, p.527.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

teve sua origem na "Tristrapaedia" de Walter Shandy.

> A primeira coisa que entrou na cabeça de meu pai, após os negócios de família terem serenado e Susannah haver entrado na posse do roupão de cetim verde de minha mãe,—foi sentar-se e de cabeça fria, a exemplo de Xenofonte, escrever uma TRISTRA*paedia*, ou sistema de educação para mim, coligindo primeiramente, para tanto, seus pensamentos, pareceres e juízos esparsos e encadeando-os entre si de modo a formar um digesto de PRECEITOS para o governo de minha infância e adolescência.[67]

Como Tristram nos conta, o sistema educacional de seu pai era engendrado em seu próprio cérebro. Para Walter, era sua última chance de compensar os acidentes sofridos pelo filho na sua concepção, no seu nariz e no seu nome. Trabalhava na obra com total dedicação, com a mais árdua das diligências, e, ao final de três anos, atingira quase à metade do esquema pretendido. Entretanto, como ele começou instruindo seu filho a partir do nascimento em diante, a primeira parte da obra, em que pusera o melhor dos seus esforços, "tornou-se inteiramente inútil,—a cada dia que passava, uma ou duas páginas perdiam sua pertinência.—."[68] Mas Walter avançava tão vagarosamente na composição de sua obra, que Tristram começou a viver e a progredir, tão velozmente, que deixou seu pai para trás. Interessante observar que, ao escrever o manual de educação do filho, Walter tem os mesmos problemas que ele terá posteriormente na composição de "sua vida e opiniões". O narrador herdou as características de seu pai e as semelhanças entre ambos parece ser óbvia. O problema que Walter tem em manter sua instrução educacional, a frente do

---

[67] TS, p.373-4.
[68] TS, p.376.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

crescimento do filho, é o mesmo de que Tristram se queixa no quarto volume de sua obra:

> Este mês estou um ano inteiro mais velho do que à mesma data há doze meses atrás; e tendo chegado, como vedes, quase à metade do meu quarto volume—e apenas ao meu primeiro dia de vida—fica claro que tenho, sobre o que escrever, trezentos e sessenta e quatro dias mais do que tinha quando principiei a escrever; assim, em vez de avançar na minha tarefa, como os escritores comuns, à medida que vou escrevendo este volume,—eu, ao contrário, se forem tão afanosos quanto este todos os dias de minha vida,—estou outros tantos volumes em atraso.[69]

São inúmeras as passagens semelhantes nos dois romances. Quincas Borba, ao visitar Brás Cubas, define o homem, segundo sua teoria do Humanitismo, como um veículo: "Nota que eu não faço do homem um simples veículo de Humanitas; não, ele é ao mesmo tempo veículo, cocheiro e passageiro; ele é o próprio Humanitas reduzido; daí a necessidade de adorar-se a si próprio."[70] Esta discussão de Quincas Borba nos remete à filosofia de Walter Shandy que vê o homem também como um veículo:

> —Embora seja o homem o mais curioso dos veículos, disse meu pai, ao mesmo tempo é de armação tão frágil e tão precariamente montada que as repentinas sacudidelas e as fortes colisões que inevitavelmente depara nesta áspera jornada bastariam para deitá-la por terra e reduzi-la a pedaços doze vezes por dia—não fosse a existência, irmão Toby, de uma mola secreta dentro de nós.[71]

---

[69] TS, p.294.
[70] MPBC, p.615.
[71] TS, p.288.

A ironia

Brás Cubas assobia a ópera *Norma*, enquanto Toby assobia o *Lillabullero* ao desistir de uma discussão que considera sem fundamento. A peculiaridade de uma dedicatória, para um verme que lhe roe as carnes, disputa com a dedicatória colocada à venda pelo narrador de *Tristram Shandy*. Milhões de leitores são esperados por Tristram, enquanto Brás Cubas reduz suas expectativas de cem para um leitor. Capítulos de asteriscos e pontos de exclamação e digressões pseudo-sentimentais envolvem pessoas, asnos e moscas para divertir e realçar os principais personagens.

Porém, Brás Cubas desenvolve uma abordagem irônica própria, que podemos verificar quando comparamos o episódio da mosca importunando o bondoso tio Toby, com a cena, narrada por Brás, da mosca arrastando a formiga que lhe mordia a perna.

> —Vai-te—diz certo dia, no jantar, a uma grandona que estivera a zumbir-lhe à volta do nariz, atormentando-o cruelmente durante toda a refeição,—e que, após inúmeras tentativas, ele conseguira por fim apanhar, quando lhe voava perto.—Não vou te machucar—disse meu tio Toby erguendo-se da cadeira e atravessando o aposento com a mosca presa na mão.—Não tocarei um só pêlo da tua cabeça.—Vai-te, disse, erguendo a vidraça e abrindo a mão enquanto falava, para deixar a mosca escapar—vai-te, pobre-diabo, some, por que iria eu machucar-te?—Este mundo é sem dúvida grande bastante para que eu e tu nele possamos caber.[72]

> Lembra-me que na agitação caiu um brinco de Virgília, que eu inclinei-me a apanhá-lo, e que a mosca de há pouco trepou ao brinco, levando sempre a formiga no pé. Então eu, com a delicadeza nativa de um homem do nosso século, pus na palma da mão aquele casal de mortificados; calculei toda a distância que ia da minha mão ao planeta Saturno, e perguntei a mim

[72] TS, p.140.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

> mesmo que interesse podia haver num episódio tão mofino. Se concluis daí que eu era um bárbaro, enganas-te, porque eu pedi um grampo a Virgília, a fim de separar os dous insetos; mas a mosca farejou a minha intenção, abriu as asas e foi-se embora. Pobre mosca! pobre formiga![73]

Enquanto Laurence Sterne forçou as teorias filosóficas de seu tempo, para servir como comédia e construir os personagens, divulgando sua própria filosofia, Machado de Assis plagiou a comédia shandiana com objetivo voltado apenas para a narrativa. A mosca e a formiga de Brás ilustram seus modos gentis. Ao mesmo tempo, resumem o relacionamento entre ele e Virgília, servindo como uma metáfora poética para o rompimento dos amantes, que ocorre a partir do próximo capítulo e nos seguintes. Esta separação é iniciada por forças maiores, mas da qual ambos os "insetos" levam vantagem: Brás voa com certo alívio e Virgília, apenas com uma fraca resistência, vai embora sem grandes pesares acompanhando o marido.

A forma

Os capítulos de *Brás Cubas* são curtos e uniformes, como a maioria dos capítulos de *Tristram Shandy*. Brás adverte, com a mesma preocupação de Tristram, que sua narrativa contraria o leitor. Este prefere a "narração direta e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda."[74] Alguns capítulos possuem uma única frase e, Brás Cubas, também compõe outros dois capítulos com reticências (capítulos LV e CXXXIX). "Para Intercalar no Cap. CXXIX", o título do capítulo CXXX, é um exemplo de que a atenção do leitor é chamada, freqüentemente, para a construção

---

[73] MPBC, p.607.
[74] MPBC, p.583.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

artificial do livro, como faz o narrador de *Tristram Shandy*.

Sterne e Machado negociam utopicamente como tempo, mas em perspectivas diferentes. Para satirizar a narrativa épica longa, que conta as aventuras do herói, desde seu nascimento, ou infância, até sua maturidade, o romance começa antes de Tristram nascer, no momento em que foi concebido. Os três primeiros volumes tratam de acontecimentos anteriores ao nascimento do narrador e quase outro volume é utilizado com seu primeiro dia de vida. Tirar Tristram Shandy das fraldas e vesti-lo, com calções, gasta metade de um volume e até o fim da narrativa é difícil, para o leitor, concluir se ele chegou à maioridade.

Ao começar a contar a sua história, Brás Cubas informa ao leitor que é um defunto e descreve seu funeral. Ainda de trás para frente, relata a doença que causou sua morte, uma pneumonia mal tratada, por causa da excessiva preocupação em inventar um emplasto medicinal, que curasse a melancolia humana. Enquanto idealizava a invenção, que o tornaria famoso, Brás pegou um resfriado. Seu pensamento estava totalmente absorvido pela idéia do emplasto e isso fez com que descuidasse da saúde. Sobreveio a doença nos pulmões que levou o narrador a um estado agonizante e, em seguida, à morte.

Um tema que Tristram trata de modo ambíguo, e até malicioso, é o tamanho dos narizes (terceiro volume, cap. XXXV e quarto volume, cap. I). No capítulo 'A Ponta do Nariz', Brás Cubas fala sobre narizes no sentido literal, mas, no entanto, remete o leitor ao significado filosófico aplicado de Sterne às diversas partes da anatomia humana. Brás escreve também sobre olhos e ouvidos e, logo em seguida, apresenta o capítulo 'As Pernas', descritas como se tivessem desejos

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

ou personalidade próprios, independentemente da vontade do dono.

Principais diferenças

Neste aspecto, destaca-se a atribuição de palavras ao leitor: Sterne transforma-o em interlocutor, ao contrário de Machado; a caracterização dos personagens é apresentada de forma caótica por Tristram, que os associa ao seus "cavalinhos de pau", e de maneira calma e detalhada pelo escritor carioca, muitas vezes, descrevendo-os em função da roupa; a cronologia é desrespeitada por Tristram só por prazer, enquanto Brás Cubas ignora-a em favor de um tempo subjuntivo, necessário para mostrar as diferenças no psiquismo do narrador.

As interferências do narrador indicam, de maneira mais incisiva, o real propósito de Laurence Sterne. Ao desprezar a verossimilhança do enredo, ele tenta diminuir o envolvimento sentimental do leitor com o romance. Na história contada por Tristram, existe a troca constante no registro semântico das palavras. A narrativa passa da metáfora para o significado literal, como na cena em que o tio Toby conta a Walter que, Bobby, seu filho e irmão mais velho de Tristram, morreu. E há a associação de idéias interligadas apenas verbalmente. Temos, por exemplo, o episódio onde Tristram se machuca com a queda brusca da janela do quarto sobre seu pênis.[75] A janela cai repentinamente por terem sido retirados os pesos que regulavam o seu movimento. A descrição da cena é seguida pelo pequeno discurso de seu pai sobre a circuncisão.

O mesmo vaivém da narrativa de Sterne assume outra função na obra machadiana. Machado de Assis visa basicamente o leitor. E sabendo que este não

---

[75] TS, v.5, cap.17.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

está acostumado com digressões, o escritor brasileiro começa seu aprendizado da técnica de duplo sentido, desenvolvida por Sterne. Machado usa o leitor para atacar a poética romântica e realista que, praticamente, pertence à mesma linha dos ataques de Sterne. Assim, a quebra da narrativa linear, adotada de *Tristram Shandy*, se adapta ao romance machadiano e dimensiona-se para outro alvo. O "inimigo" não é mais uma corrente de pensamento, como na obra de Sterne, mas o seu próprio público. Esse alvo permanece o mesmo quando a narrativa, ziguezagueante, começa a desaparecer, gradualmente, nos livros publicados após as *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Machado de Assis mantém o sentido flutuante de Sterne.

Quanto à crítica retórica, o que mais chama a atenção em *Tristram Shandy* é o desacerto entre os valores de Walter Shandy, que os fundamenta com discursos eruditos, sobre as possibilidades do sucesso do pequeno Tristram, e os acontecimentos reais em Shandy Hall. Walter acredita que, a qualidade do feto, está relacionada com o modo de transmissão "dos espíritos animais" de pai para filho. Mas a idéia fracassa com Tristram, já que na hora de sua concepção, sua mãe interrompe a concentração de Walter no ato sexual, perguntando se ele não esqueceu de dar corda no relógio. O mesmo acontece em relação às teorias sobre a importância do nariz e do nome próprio.

No já mencionado acidente de Tristram com a janela, nenhuma teoria de Walter fracassa, mas ele apenas continua desligado da realidade e começa a discursar sobre as nações que adotam a circuncisão. Existe um abismo entre o número de fatos e a especulação que o pai de Tristram insiste em não considerar.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

A sátira de Sterne se alimenta da própria idéia de expor-se ao ridículo. Sua retórica, antes de ser engraçada, serve para o aparato de conhecimentos que é exposto no romance. A crítica da retórica de *Tristram Shandy* está dirigida a uma linha socialmente bem construída, enquanto que, nas *Memórias póstumas*, Machado ri, amargamente, das vazias exibições de discursos eloqüentes. Sterne faz da retórica a cobertura de um sistema que colocava ordem no mundo, e que o escritor considerava enlouquecido. Em Machado, ela esconde a futilidade e a mera paixão pelo brilho e pelo poder.

A mudança de função, que a crítica retórica recebe em Brás Cubas, está diferentemente ligada ao seu contexto social. Na obra de Machado de Assis, a crítica é tão corrosiva quanto a de Sterne, porque o uso da retórica dos políticos e poetas da época desvenda leituras apressadas, de algum assunto mal assimilado e assume sua função de esconder o vazio, de fingir-se importante.

Assim como foram estabelecidos paralelos entre a obra de Sterne e o movimento literário moderno, Machado de Assis também é visto como um precursor do Modernismo. Machado combina os fogos de artifício formais do *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, com o realismo psicológico dos finais do século XIX para produzir uma ficção cômica, amarga e não raro compassiva, que antecipa, de forma notável, os escritores modernistas e mesmo pós-modernistas do século XX.

A publicação em folhetim de *Memórias póstumas* em 1880, e em livro no ano posterior, apresentou ao seu público um Machado livre das convenções literárias alheias à sua personalidade e profundamente comprometido, não só com

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

a pena de Laurence Sterne, mas também com a mesma tradição literária da qual *Tristram* Shandy é um dos melhores representantes, como será observado no decorrer deste estudo.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

3. Sterne, Machado e a Sátira Menipéia

Para melhor entender e apreciar a associação existente entre as obras de Laurence Sterne e de Machado de Assis recorremos ao conceito de tradição literária, como foi elaborado pelo crítico T. S. Eliot no ensaio *Tradição e Talento Individual*[76]. A incorporação do passado literário, da tradição, como algo que depende de um sentido histórico, está ressaltada na individualidade de cada escritor, no que de melhor sua obra apresenta. A percepção da presença do passado induz o homem a não escrever apenas de acordo com sua geração e para esta, mas a partir do sentimento de que todas as obras da literatura universal têm uma existência simultânea. Isso poderia ser melhor observado no período de plena maturidade do escritor.

Tanto em Sterne quanto em Machado, a riqueza e abundância de citações de outras obras da literatura universal, confirmam a presença de uma tradição literária em perspectiva diacrônica. O diálogo destes autores com outros escritores, desde a antigüidade até seus contemporâneos, confere a *Tristram Shandy* e *Memórias póstumas de Brás Cubas* um vigor e uma força de expressão perceptíveis a cada capítulo.

Os principais textos de Sterne e Machado estão filiados à tradição literária, como foi entendida por Eliot, e foram enriquecidos por um gênero narrativo que tem os dois autores entre seus mais dignos e fiéis representantes: a

---

[76] ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In *Ensaios*, p.37-48.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

sátira menipéia.

3.1. O Satírico da Menipéia

Preocupando-se mais com atitudes mentais do que com pessoas, a sátira menipéia aborda idéias abstratas e teorias, diferindo do romance convencional na sua caracterização, que é estilizada ao invés de ser naturalística, e apresenta seus personagens como porta-vozes das idéias que eles representam. De acordo com Northrop Frye, em sua *Anatomia da crítica*, o satírico da menipéia, ao tratar de atitudes e temas intelectualizados, mostra sua exuberância de forma igualmente intelectual, ao acumular uma massa enorme de erudição sobre seu tema ou ao soterrar seus alvos pedantes com uma avalanche de seu próprio jargão.[77] O tratamento criativo, de erudição exaustiva, é o princípio organizador de uma das obras que melhor representa a sátira menipéia na literatura inglesa: a *Anatomia da melancolia*, de Robert Burton. Aqui a palavra *anatomia* refere-se a uma dissecação ou análise e expressa, com precisão, a abordagem intelectualizada da forma de Burton. Frye, por sua vez, emprega a palavra *anatomia* de Burton para substituir o termo *sátira menipéia*, que na sua opinião, tornou-se desajeitado e enganador nos tempos atuais. Como Frye explica, essa *anatomia* eventualmente começa a mesclar-se com o romance, produzindo vários híbridos onde os personagens são símbolos de idéias sociais. O crítico ainda cita Sterne como um dos autores que combinou romance e sátira menipéia com grande sucesso.

---

[77] FRYE, N. *Anatomy of criticism*, p.311.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

> *Tristram Shandy* pode ser, como foi dito no início, um romance, mas a narrativa digressiva, os catálogos, a estilização das personagens junto com as linhas de "humor", a viagem maravilhosa do grande nariz, as discussões de simpósios e o ridículo constante dos filósofos e críticos pedantes são características que pertencem à anatomia.[78]

Frye prossegue seu comentário enumerando os elementos que julga mais importantes na menipéia, como o uso abundante do diálogo como forma narrativa, o tom de ironia contemplativa, a mistura de prosa e verso e o interesse no ato de comer, entre outros. Mas o crítico falha em apresentar esses elementos sistematicamente, optando por estudá-los como exemplos das obras que cita.

Como bem destaca Enylton de Sá Rego, em seu livro *O calundu e a panacéia*, o conceito de sátira menipéia tem sido utilizado de forma vaga pela crítica contemporânea.[79] Por isso, recorremos a uma definição de sátira menipéia que pudesse fornecer um sólido embasamento teórico, para fundamentarmos nossa análise de Sterne e Machado no contexto desta tradição. Pareceu-nos que a caracterização genérica da sátira menipéia, sugerida por Mikhail Bakhtin, em seu estudo sobre Dostoievski[80], seria útil a um estudo de finalidade prática para a comprovação da posição de Sterne e Machado, como descendentes diretos desse gênero literário tradicional.

A teoria bakhtiniana da sátira menipéia e sua aplicação em Machado de Assis apareceu, inicialmente, no panorama da crítica brasileira, quando José Guilherme Merquior questionou a influência de Sterne em Machado, em seu

---

[78] Ibid., p.312.
[79] REGO, E. de S. *O Calundu e a panacéia*, p.2.
[80] MORRIS, P. (Ed.) *The Bakhtin Reader*, p.188-193.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

ensaio 'Gênero e estilo das *Memórias póstumas de Brás Cubas*'[81]. Quanto à obra de Sterne, parecem ser de praxe entre seus críticos as alusões superficiais à abordagem bakhtiniana da sátira menipéia, faltando ainda um estudo documentado nesse aspecto. No presente capítulo, propomos uma lista de características que julgamos serem seminais para a apreciação e compreensão do estreito relacionamento, ou, à maneira bakhtianina, do diálogo intertextual proposto pelos narradores Tristram Shandy e Brás Cubas.

3.2. As Características da Sátira Menipéia Segundo Mikhail Bakhtin

A sátira menipéia foi assim denominada por causa do filósofo Menipo de Gadara, do século III a. C., que lhe deu forma clássica. Todos os seus escritos se perderam, conhecendo-se apenas os títulos de algumas de suas obras, entre as quais, uma *Necromancia* (Nekuia) onde Menipo teria parodiado o tema homérico da descida aos infernos. Segundo Diógenes Laércio, sua fonte biográfica tradicional, Menipo teria desenvolvido um tipo de sátira que desrespeitava as tradições literárias vigentes na época. No século I a. C., o escritor romano Marco Terêncio Varrão foi o primeiro a utilizar o termo para designar um gênero particular, intitulando sua obra *Saturae Menippeae*. Porém, este gênero é considerado uma decomposição do diálogo socrático e acredita-se que Antistheno, discípulo de Sócrates, tenha sido seu primeiro representante.

Literariamente, a sátira menipéia é originária dos escritores da escola

[81] MERQUIOR, J. G.. Gênero e estilo das *Memórias póstumas de Brás Cubas*. In *Colóquio Letras*, p.12-20.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

cênica, que haviam preferido viver desprezados e escarnecidos, para poder ridicularizar e cobrir de desprezo as normas que detestavam. Assumiam, desta forma, uma posição de palhaços, mas lutavam por um fim elevado e, assim, seu discurso adquiria uma tensão fundamental. Essa mistura de dois comportamentos aparece na sátira menipéia desde seu início.

A sátira menipéia exerceu grande influência sobre a literatura cristã do período antigo e sobre a bizantina, continuando a desenvolver-se sob diferentes nomes na Idade Média, no Renascimento, no período da Reforma, até a atualidade. Constituiu-se, mesmo na literatura moderna, como um dos principais veículos do mundo carnavalesco, em que a abolição das hierarquias resulta no nivelamento das classes sociais e no conseqüente aparecimento de uma outra expressão de vida, com o total desaparecimento de normas de conduta e do convencionalismo. A literatura carnavalizada é a representação artística da subversão contra as convenções sociais, na medida em que propõe uma nova ordem, que é a desordem, baseada na vida do instinto individual, que deseja a igualdade entre os homens e que não proíbe o excesso dos prazeres, a excentricidade, a falta de fixação espacial e a liberdade de qualquer opressão sócio-moral.

Entre as obras da antigüidade mais representativas da menipéia encontram-se *Satiricon*, de Petrônio, *Bismarcus*, de Varrão, *Metamorfoses* (também conhecida como *O asno de ouro*), de Apuleio e *História verdadeira*, de Luciano de Samosata. Foi um gênero que rompeu com os rigores do realismo histórico. Movia-se facilmente no espaço entre o mundo real e o mundo

unesp

sobrenatural. Combinava passado, presente e futuro, e permitia o diálogo com os mortos. Os estados de alucinação, sonho, loucura, comportamento e discurso excêntricos, transformação pessoal e situações extraordinárias eram a regra.

Para Mikhail Bakhtin, a sátira menipéia estava conceitualmente ligada à noção do carnaval, que é a fonte cultural de onde provêm os gêneros cômico-sério-críticos. O carnaval era uma atividade pública, um evento festivo e ritualizado, em que todos os participantes são ativos, dentro de uma condição temporária de suspensão da lei e da ordem da vida quotidiana. O carnaval não é para ser contemplado nem representado, mas vivido. Nas palavras de Bakhtin, "a vida carnavalesca é uma vida desviada da ordem habitual, em certo sentido uma 'vida às avessas', um 'mundo invertido' ".[82] Ao transpor o carnaval para a arte, Bakhtin oferece a possibilidade de valorização do marginalizado e do mal compreendido, do excluído da vida convencional.

A sátira menipéia contém uma combinação espantosa de elementos na aparência heterogêneos e incompatíveis: o diálogo filosófico, os discursos oratórios, a aventura, o naturalismo, o fantástico e a utopia, entre outros. O carnaval e sua percepção própria do mundo reunificam esses elementos em um todo orgânico, com força e vitalidade excepcionais. Segundo Bakthin, a sátira menipéia tornou-se um dos principais canais para o sentido carnavalesco do mundo na literatura e permanece desta maneira até os dias de hoje. As características da menipéia, listadas por Bakhtin, são:

1) A presença constante do elemento cômico, cujo peso aumenta

[82] MORRIS, P. (Ed.), op. cit., p.22.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

consideravelmente em alguns casos, como, por exemplo, em relação à obra de Varrão, embora em outros, este peso seja bastante reduzido, como em Boécio. Bakhtin chama a atenção para o fenômeno do riso reduzido, ao qual falta expressão direta, deixando sua marca na estrutura da imagem e da palavra onde é percebido.

2) A libertação das limitações históricas e total liberdade de invenção filosófica e temática (mesmo tendo heróis históricos e lendários).

3) A criação de situações extraordinárias que sirvam para provocar e experimentar uma idéia filosófica. Assim, a fantasia e a aventura são justificadas como meios para a busca, provocação e experimentação da verdade.

4) A fusão entre o diálogo filosófico, o simbolismo elevado, o fantástico aventuroso e, às vezes, o elemento místico-religioso, com o naturalismo do submundo extremado e grosseiro.

5) A síncrese, ou seja, o confronto entre as posições filosóficas e as "últimas questões" da vida. Aqui, a ousadia da invenção e do fantástico combina-se com o universalismo filosófico e procura apresentar as palavras derradeiras, decisivas e os atos definitivos.

6) A construção da narrativa centrada em três planos: terra, céu e inferno. Esta estrutura está em conexão com o universalismo filosófico da menipéia. A ação e a síncrese dialógica são transferidas da terra para o Olimpo e para o reino dos mortos.

7) O fantástico experimental, em que a observação é feita de um ângulo de visão diferente do comum, como por exemplo, de posição bastante alta, ficando

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

as dimensões das pessoas bastante reduzidas. Nesta característica estão incluídas a transformação de personagens humanos em animais e objetos, a aquisição de habilidades incompatíveis aos seres humanos através da fantasia (personagens que voam, mudam a cor da pele, etc.)

8) A infração às regras do bom-tom, cenas de escândalos, de comportamento excêntrico, de discursos e declarações inoportunas. Segundo Bakhtin, "a 'palavra inapropriada' - inapropriada por sua franqueza cínica ou pelo desmascaramento profanador do sagrado ou pela veemente violação da etiqueta - é muito característico da menipéia".[83]

9) Os contrastes agudos e os oxímoros que conjugam temas antitéticos como a sabedoria e a ignorância, o elogio e a injúria, o alto e o baixo, o longe e o perto, a afirmação e a negação.

10) A representação de estados psíquicos anormais do homem - loucura, dupla personalidade, devaneio incontido, sonhos extraordinários, paixões limítrofes como a loucura e suicídios, entre outros. As fantasias, os sonhos e a loucura destroem a integridade épica e trágica do homem e do seu destino. A personalidade múltipla do protagonista.

11) A inclusão de elementos da utopia social, incorporados na forma de sonhos ou viagens a países misteriosos ou inexistentes.

12) O uso abundante de gêneros intercalados: novelas, cartas, discursos oratórios e simpósios, entre outros. Existe também a fusão de discursos em prosa e verso. Esses gêneros inseridos são apresentados a várias distâncias da posição

---

[83] Ibid., p.191.

unesp

do autor, isto é, com graus variados de paródia e objetificação.

13) A multiplicidade de estilos e a natureza pluritonal da menipéia são reforçadas pela existência dos gêneros intercalados. Há aqui a aglutinação de um relacionamento novo para a palavra, como material de literatura, um relacionamento característico para toda a linha dialógica em desenvolvimento na prosa artística.

14) A preocupação com os problemas sócio-políticos contemporâneos, enfocados com mordacidade. A sátira menipéia é uma espécie de gênero jornalístico da antigüidade, ecoando intensamente os assuntos ideológicos do presente. As sátiras de Luciano, reunidas em grupo, são uma enciclopédia completa de sua época.

Bakhtin enfatiza ainda a unidade orgânica de todos esses aspectos, aparentemente heterogêneos, a integridade interna profunda da menipéia. Este gênero foi formado numa época em que as tradições nacionais achavam-se em decadência, cercadas pela destruição das normas éticas que constituíam os antigos ideais de decoro, beleza e nobreza. Era uma época de intensa luta entre os numerosos movimentos filosóficos e religiosos conflitantes, quando os debates, sobre as questões fundamentais de visão do mundo, haviam se tornado um fenômeno cotidiano entre todas as camadas da população e aconteciam em qualquer lugar onde as pessoas se reunissem, fosse nas praças dos mercados, nas ruas, nas estalagens, nas tavernas, nos banhos públicos ou no convés dos navios. A figura do filósofo, do homem sábio - o cínico, o estóico, o epicureano - ou do profeta tornou-se típica e era encontrada com mais freqüência do que a figura do

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

monge na Idade Média, quando houve o grande florescimento das ordens monásticas. Foi um período de preparação e formação do Cristianismo, a nova religião mundial, quando não havia nada de inusitado em ver carpinteiros, pregando uma nova ordem ou pescadores, discursando em ancoradouros ou ao longo das estradas.

No avesso desta época, como nos diz Bakhtin, houve uma desvalorização de todas as posições externas que uma pessoa poderia obter na vida e a transformação dessas posições, em papéis representados nos palcos do teatro do mundo, de acordo com os desejos de um destino fatalista. Isto resultou na destruição da integridade épica e trágica do homem e seu destino. Assim, o gênero da menipéia é, nas palavras do teórico russo, a expressão mais adequada das características de uma época. Nele, o conteúdo da vida foi colocado numa forma estável que possuía uma lógica interna, assegurando a associação de todos os seus elementos. Graças a isso, a menipéia foi capaz de exercer uma influência imensa na história do desenvolvimento da prosa novelística européia.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

4. A Tradição da Sátira Menipéia em Tristram Shandy *e* Memórias póstumas de Brás Cubas

Acreditamos que, para melhor percebermos como Laurence Sterne e Machado de Assis se filiam à tradição da sátira menipéia, é imprescindível o estudo das características deste gênero mais relevantes a *Tristram Shandy* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, com aplicação direta através de comentários e citações dessas obras. Porém, não seguimos a ordem da lista proposta por Bakhtin. As características comentadas aqui foram escolhidas pela sua importância dentro dos romances.

4.1. O Caráter Subversivo dos Romances

Tanto em *Tristram Shandy* como nas *Memórias póstumas*, a subversão das convenções literárias apresenta-se como um processo consciente. Está explícita no texto de seus narradores, em discurso direto, onde dialogam com críticos imaginários sobre a quebra da norma literária.

Além de justificarem a preferência por um estilo narrativo original e independente, os narradores Tristram Shandy e Brás Cubas ridicularizam os críticos com um discurso brincalhão e irônico, exaltando a transgressão das regras literárias convencionais em suas narrativas.

Os críticos ingleses do século XVIII censuravam os romances pelo

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

desrespeito à regra clássica das três unidades: tempo, espaço e ação. Sterne apresenta o narrador-personagem Tristram que, consciente da transgressão de sua narrativa, faz alusão a esses críticos ridicularizando-os. Trata-se, como exemplo, da passagem em que Tio Toby toca uma sineta, chamando o criado Obadiah para ir buscar o Dr. Slop, durante o trabalho de parto da Sra. Shandy. O narrador declara que concedeu uma hora e meia de leitura razoável, poeticamente falando, desde o toque da sineta até a batida da porta, na chegada do parteiro, e que esse tempo seria suficiente para o criado ir e voltar. Referindo-se a um crítico imaginário, acrescenta:

> Todavia, se o hipercrítico quiser examinar isto e resolver-se, ao fim e ao cabo, a pegar um pêndulo e a medir a verdadeira distância entre o toque da sineta e a batida à porta;—e, após verificar não ter excedido dois minutos, trinta segundos e três quintos,—tomar a si insultar-me por tal quebra de unidade, ou melhor, probabilidade de tempo;—eu lembraria a ele que a idéia de duração e dos seus modos simples advém tão-só do encadeamento e sucessão de nossas idéias,—e é o verdadeiro pêndulo escolástico—pelo qual, homem de formação universitária que sou, serei julgado nesse particular,—abjurando e abominando a jurisdição de todos os outros pêndulos, quaisquer que sejam.[84]

O narrador faz aqui uma brincadeira como se quisesse driblar seu crítico imaginário. Se este condenar seu livro como um "ROMANCE confesso, (um livro que, antes, era apócrifo)"[85], Tristram põe fim à controvérsia ao informar que Obadiah, na verdade, encontrou com o parteiro a poucos metros da casa. A pouca

---

[84] TS, p.132.

[85] Segundo a nota de rodapé da tradução de José Paulo Paes, "apócrifo" tem aqui o sentido de "fabuloso, inventado" e não de "falso". A palavra inglesa *romance*, mantida na tradução, designa antes as narrativas romanescas, fantasiosas e exageradas.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

distância percorrida pelo criado justificaria o pequeno tempo proposto para o evento dentro da narrativa. Assim, o narrador de Sterne continua suas transgressões muito à vontade.

Já o narrador de Machado de Assis dedica um capítulo 'A Um Crítico'. Brás Cubas, expressando sua suposta preocupação com o tempo lógico de sua narrativa, interrompe suas memórias, com uma digressão, para explicar uma frase de quatro capítulos atrás, onde faz alusão à sua idade, cinqüenta anos, e, como conseqüência desta, à falta de agilidade de seu estilo. Como um defunto não envelhece e, portanto, seu estilo não pode estar comprometido pela idade. Brás justifica-se dizendo que experimenta, no além, as emoções correspondentes a cada fase de sua existência terrena.

> Meu caro crítico,
> Algumas páginas atrás, dizendo eu que tinha cinqüenta anos, acrescentei: "Já se vai sentindo que o meu estilo não é tão lesto como nos primeiros dias". Talvez aches esta frase incompreensível, sabendo-se o meu atual estado; mas eu chamo a tua atenção para a sutileza daquele pensamento. O que eu quero dizer não é que esteja agora mais velho do que quando comecei o livro. A morte não envelhece. Quero dizer, sim, que em cada fase da narração da minha vida experimento a sensação correspondente. Valha-me Deus! é preciso explicar tudo. [86]

Esse capítulo aparece no meio da narração de sua carreira política, na Câmara dos Deputados, e precede um capítulo, composto apenas de reticências, com o título 'De Como Não Fui Ministro d'Estado'. Parece-nos que essa digressão, instigada pela explicação ao crítico imaginário, é inteligentemente proposital, um lembrete ao leitor da condição de defunto do autor, como a

[86] MPBC, p.627.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

declarar seu distanciamento dos fatos narrados, assegurando-lhe, assim, a imparcialidade de um narrador em terceira pessoa; enquanto mantém a coerência temporal pela suposta habilidade de sentir o que narra. Precedido pela cômica descrição de seu insípido discurso sobre a barretina da guarda nacional, o capítulo dedicado ao crítico continua a zombar de tudo e de todos, e até de si mesmo, pela maneira com que finaliza sua explicação, numa interjeição de fastio pelo dever da explicação do dispositivo narrativo. A explicação, que não explica nada, só vem reforçar a inutilidade da existência de Brás Cubas, seja na Câmara dos Deputados ou fora dela. Na terra, Brás vale pelo que tem, nunca pelo que é. No além, o valor de Brás só encontra justificativa no que tem para narrar, ainda que seja inútil, risível e transgressor dos ditames literários. Como se Brás estivesse a nos dizer com essa digressão: "não leve a sério o que conto porque sou um defunto, para mim tudo é possível, ora bolas!".

869/578

Logo na primeira página das *Memórias póstumas*, o leitor depara-se com uma dedicatória ao verme que roeu as carnes do cadáver do narrador.[87] Este seria o primeiro aviso, ainda que repugnante e de mau gosto, sobre o caráter excêntrico e controvertido da narrativa que ali se inicia.

Mas a excentricidade não é atributo exclusivo de Brás Cubas, assim como também não o foi do narrador-personagem de Sterne. Lobo Neves, marido de Virgília, a amante de Brás, recusa, por superstição, o cargo de presidente de província, porque o decreto da nomeação foi publicado em um dia 13, um número que simboliza, para ele, a má sorte. Brás e Virgília, no auge do romance, corriam

[87] Ibid., p.511.

Inst. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
BIBLIOTECA
S. J. Rio Preto

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

o risco da separação se o marido aceitasse o cargo. O temor, confessamente ridículo de Lobo Neves, provoca um retrocesso, ainda que temporário, na sua carreira política, mas garante, por mais algum tempo, a felicidade dos amantes. Tempos depois, quando a paixão de Brás e Virgília estava em declínio, Lobo Neves é renomeado com o decreto, sendo publicado em um dia 31. Brás narra ironicamente: "Agarrei-me à esperança da recusa, se o decreto viesse outra vez datado de 13; trouxe, porém a data de 31, e esta simples transposição de algarismos eliminou deles a substância diabólica. Que profundas que são as molas da vida!".[88]

A divisão dos bens, do espólio do pai de Brás Cubas, também coloca em questão o caráter de sua família. A irmã Sabina rompe definitivamente suas relações com Brás, apenas por causa da prata da casa. Até Quincas Borba, introduzido na história como mendigo e, depois, como milionário de sanidade duvidosa, traz em si todo o descrédito que abala o fundamento que poderia ter sua filosofia sobre o Humanitismo.

Como foi observado no primeiro capítulo, *Tristram Shandy* foi considerado obsceno pela crítica inglesa do século XVIII, um texto literário deficiente, uma obra "extravagante", nas palavras de Samuel Johnson, que seria logo esquecida pelo público leitor. Entretanto, foi essa deficiência de parâmetros literários, ditos "convencionais", para a época que marcou a originalidade da obra, assegurando seu sucesso.

Memórias póstumas de Brás Cubas também foi recebido com reservas e

---

[88] Ibid., p.611.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

estranhamento pela crítica brasileira. Logo após o lançamento do livro em janeiro de 1881, Capistrano de Abreu publicou uma resenha crítica no jornal carioca *Gazeta de Notícias* onde pergunta: "As *Memórias póstumas de Brás Cubas* serão um romance?".[89] A frase abre o comentário de Capistrano e foi a primeira manifestação da dificuldade da crítica literária em classificar a obra, sendo esta descrita como "filosofia mundana sob forma de romance".[90] A dúvida na classificação tornou-se célebre na crítica de Machado. Este respondeu a Capistrano no prólogo da terceira edição do livro:

> Capistrano de Abreu, noticiando a publicação do livro, perguntava: "As *Memórias póstumas de Brás Cubas* são um romance?" Macedo Soares, em carta que me escreveu por esse tempo, recordava amigamente as *Viagens na minha terra*. Ao primeiro respondia já o defunto Brás Cubas (como o leitor viu e verá no prólogo dele que vai adiante) que sim e que não, que era romance para uns e não o era para outros. Quanto ao segundo, assim se explicou o finado: "Trata-se de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo". Toda essa gente viajou: Xavier de Maistre à roda do quarto, Garrett na terra dele, Sterne na terra dos outros. De Brás Cubas se pode talvez dizer que viajou à roda da vida.[91]

Para esclarecer se as *Memórias* eram ou não um romance, Machado passa a resposta para o irônico Brás, que no seu prólogo ao leitor diz: "gente grave achará no livro umas aparências de puro romance, ao passo que a gente frívola

---

[89] ABREU, C. *Gazeta de Notícias*, 30 jan./1 fev. 1881.

[90] DUARTE, U. *Gazetinha*, 2 fev. 1881. Duarte tece suas considerações sobre a deficiência na forma, a falta de linearidade e o difícil acesso ao conteúdo do romance por um leitor de menor preparo intelectual.

[91] MPBC, p.512. A terceira edição de *Memórias póstumas de Brás Cubas* foi publicada pela editora Garnier em 1896.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

não achará nele seu romance usual".[92] Neste prefácio, o escritor se preocupa em justificar o processo utilizado para elaborar a narrativa do defunto autor. Após explicar que *Brás Cubas* surgiu, inicialmente, como um folhetim na *Revista Brasileira* em 1880, Machado descreve sua maneira de escrever, "sempre rescrevendo".

Para o amigo, Macedo Soares, faz uma observação mais branda. Didaticamente, transcreve o trecho onde Brás Cubas cita Sterne e Xavier de Maistre, reconhecendo-os como as fontes literárias de Almeida Garrett. E explica que o percurso das viagens era diferente em cada obra, cabendo ao seu personagem viajar pelas lembranças da própria vida já extinta. Assim, não nega as sugestões de outros escritores, mas demonstra ter consciência de que não ficou apenas na imitação.

4.2. Os Filósofos Ridicularizados

A sátira menipéia traz, em si, a libertação das limitações históricas e da invenção filosófica e temática. Para Bakhtin, a característica mais importante da sátira menipéia, como gênero, é o fato de que sua ousadia e seu uso irrestrito do fantástico e da aventura são internamente motivados, justificados e devotados a um fim puramente ideológico e filosófico: "a criação de *situações extraordinárias* para provocar e testar uma idéia filosófica, um discurso, uma *verdade*, incorporadas na imagem de um homem sábio, que procura por esta verdade".[93]

---

[92] Ibid., p.513.
[93] MORRIS, P. (Ed.), op. cit., p.189. Os grifos são de Bakhtin.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

É o desencanto, a desilusão perante a vida, que leva o autor a não acalentar nenhuma possibilidade de melhoria na sociedade. As aberrações humanas, se, na variedade de suas manifestações estão ligadas a um determinado tipo de sociedade, fazem parte, na sua essência, da própria condição humana e são encontradas em qualquer grupo social. A falta de qualquer tipo de moralismo explica-se pela consciência do abismo intransponível, que existe entre a teoria e a prática, entre o ideal e o real. Isso resulta na sátira do sábio, do intelectual que se esforça, inutilmente, para ensinar a seus semelhantes os verdadeiros caminhos da vida.

Walter Shandy é o personagem de Sterne ao qual melhor se aplica esta característica. Logo nos primeiros capítulos, temos a descrição do hábito de Walter em relacionar a obrigação mensal de dar corda a um enorme relógio de parede, situado no topo das escadas dos fundos da casa, com suas obrigações sexuais no casamento.[94] Isso fez com que, a Sra. Shandy, lembrasse do ato sexual sempre que escutava ser dada corda no relógio. Tristram defende a mãe, citando a teoria de associação de idéias, formulada pelo filósofo inglês John Locke (1632-1704). Mas desde as primeiras páginas do romance, o leitor é avisado sobre o caráter dos pais do narrador, como a preparar-lhe o espírito para todas as aberrações e transgressões que se seguiriam na narrativa.

Tristram constantemente interrompe o curso normal de sua narrativa, para passar a palavra ao seu pai que, ao dominar uma retórica fantástica, tenta provar a "veracidade" de suas idéias com uma discussão filosófica. O próprio Tristram nos

---

[94] TS, p.51.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

conta que Walter compartilhava, com todos os filósofos, o comichão de raciocinar sobre cada coisa que acontecia e dar-lhe, outrossim, uma explicação.

> Que peteca não seria o maior dos filósofos jamais vindos ao mundo se deixasse ele prontamente arrebatar ao ler livros, ou observar fatos, ou pensar idéias capazes de fazê-lo continuamente mudar de opinião!
>
> Pois meu pai, como vos disse no ano passado, detestava tudo isso.—Apanhava uma opinião, senhor, assim como um homem em estado natural apanha uma maçã.—Fá-la sua propriedade,—e, sendo homem de espírito decidido, preferiria perder a vida a abdicar da maçã.—[95]

Observamos, como exemplo, a passagem em que Walter discute, com Toby, a duração do tempo na mente dos homens. Walter diz ao irmão que parece-lhe ter passado quase um século, desde que o Dr. Slop chegou para fazer o parto de Tristram, mas que, na verdade, isto aconteceu há apenas duas horas e dez minutos atrás. Toby responde que isso se deve, inteiramente, à sucessão de idéias. Walter, então, inicia uma dissertação metafísica acerca da duração do tempo, a fim de mostrar quais mecanismos e medidas do cérebro fizeram com que a rápida sucessão de idéias, num período tão curto de tempo, tenha uma duração tão inconcebível na sua mente. Seu discurso é uma paráfrase elaborada e pomposa das idéias de Locke, mas a maneira como aplica a filosofia deixa o irmão confuso e ridiculariza o pensador inglês:

> Pois bem, quer a observemos ou não, prosseguiu meu pai, na cabeça de todo homem são há uma sucessão regular de idéias desta ou daquela espécie, em fileira, assim como—Uma fileira de peças de artilharia? perguntou o tio Toby.—Uma fileira de notas produzida por um arco de violino!—disse meu pai,—que se seguem

[95] Ibid., p.238.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

> umas às outras em nossas mentes, a distâncias regulares, como as imagens no interior de uma lanterna mágica posta a girar pelo calor de uma vela.—Asseguro-te, disse o tio Toby, que as minhas mais parecem um assador a girar na lareira. Então, irmão Toby, nada mais tenho a dizer-te sobre o assunto, concluiu meu pai.[96]

O conceito de duração de Locke diz que os homens extraem suas idéias de medida do tempo a partir de uma fileira de idéias, que se sucedem em seu próprio entendimento. Esta é uma parte básica, do método de Tristram, de apresentar sua história que, junto com a "psicologia da fileira de idéias", possibilita que se rompa com o esquema convencional da narrativa espacial e temporal. Quando Tristram diz que sente muito que a discussão tenha sido interrompida por seu pai, ele está sendo irônico, pois o jargão de Walter não é melhor do que os outros filósofos que ele ridiculariza. Temos nessa passagem a referência a Luciano de Samosata, que, na antigüidade, zombava da mitologia e da filosofia contemporânea, e que, por comparação, faz com que percebamos que, o discurso irônico de Tristram, deixa claro o descrédito que o autor dá às idéias abstratas dos filósofos de sua época.

> Pela tumba de Luciano—se é que ela existe,—se não, pelas suas cinzas! pelas cinzas do meu querido Rabelais e do meu queridíssimo Cervantes,—a conversação do meu pai e do meu tio Toby acerca de TEMPO e ETERNIDADE,—era uma conversação para ser devotamente desejada! e a petulância do humor de meu pai, com dar-lhe ponto final, como deu, roubou ao *Tesouro Ontológico* uma jóia tal que nenhuma coalizão de grandes ocasiões e grandes homens poderá jamais devolver-lhe outra vez.[97]

A referência a Rabelais e Cervantes indica a importância destes para o

---

[96] Ibid., p.210.
[97] Ibid., p.211.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

autor, que, freqüentemente, se refere a eles em *Tristram Shandy*, através de paráfrases, paródias, adaptações e imitações habilidosas de suas histórias. Embora Sterne tenha sido acusado de plágio, um exame meticuloso desses empréstimos demonstrará que, quaisquer que tenham sido as idéias que utilizou, ele as reformulou de tal forma que passaram a ser exclusivamente suas.

Um trecho de *Gargantua* é transcrito no capítulo XXIX, do quinto volume do romance, e as alusões a episódios de *Pantagruel* aparecem em diversas passagens, como a referência no capítulo XXXI, do terceiro volume, aos narizes em forma de "un as de treuffles" do habitantes da ilha Ennasin e o personagem Homenas, bispo de Papimania, que conversa com Tristram no capítulo XXV, do quarto volume. Com Cervantes, Sterne aprendeu a lição de como incutir grandeza humana ao cômico. Os personagens principais de Cervantes, D. Quixote e Sancho Pança, ganham densidade à medida que a narrativa progride e se transformam em caracteres ricos de sentido humano, capazes de provocar o riso e a empatia. O mesmo acontece com os dois protagonistas de *Tristram Shandy*, Walter e Toby, e em menos escala com Yorick e o cabo Trim. Graças a eles e as situações cômicas criadas pela interação de suas personalidades excêntricas que o romance alcançou tanto sucesso popular.

No romance de Machado, o papel de filósofo é desempenhado pelo personagem Quincas Borba, uma caricatura do filósofo brasileiro do século passado, que apresenta sua teoria do Humanitismo a Brás Cubas, dizendo que o princípio das coisas é o mesmo homem, repartido por todos os homens. Segundo seu idealizador, a teoria de Humanitas reorganizaria a sociedade sem eliminar a

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

guerra, a revolta, a violência, as doenças, a pobreza e a fome:

> mas sendo esses supostos flagelos verdadeiros equívocos do entendimento, porque não passariam de movimentos externos da substância interior, destinados a não influir sobre o homem, senão como simples quebra da monotonia universal, claro estava que a sua existência não impediria a felicidade humana. Mais ainda quando tais flagelos (o que era radicalmente falso) correspondessem no futuro à concepção acanhada de antigos tempos, nem por isso ficava destruído o sistema, e por dous motivos: 1.° porque sendo Humanitas a substância criadora e absoluta, cada indivíduo deveria achar a maior delícia do mundo em sacrificar-se ao princípio de que descende; 2.° porque, ainda assim, não diminuiria o poder espiritual do homem sobre a Terra, inventada unicamente para seu recreio dele, como as estrelas, as brisas, as tâmaras e o ruibarbo.[98]

Assim, Humanitas não oferece soluções nem para o melhor conhecimento do homem sobre si mesmo, nem para os problemas básicos de sua existência, embora contenha em si a doçura das tâmaras e o amargo do ruibarbo. Constitui-se, desta forma, na mais ácida crítica feita no Brasil às idéias positivistas e darwinistas. Como nos conta o narrador, o texto do Humanitismo compreendia quatro volumes escritos à mão e com citações em latim. Este detalhe, lingüístico, talvez tenha sido mencionado para aproximar a filosofia de Quincas Borba dos textos autênticos, já que o uso do latim, supostamente, conferiria a autenticidade necessária para o seu reconhecimento como texto culto. O próprio Brás Cubas admite que, a filosofia de Quincas Borba, era enfadonha quando concebida com um formidável rigor de lógica, e toda a descrição desta é permeada com ironia e argumentos absurdos, como a idéia de que a função das tragédias, que afligem o homem, é apenas quebrar a "monotonia universal".

---

[98] MPBC, p.616-7.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

Brás Cubas também desenvolve suas próprias teorias filosóficas, como a das folhas velhas e a dos epitáfios. Quanto à primeira, Brás aconselha o leitor a guardar as cartas da juventude, para assegurarem-lhe o direito de ter saudade na velhice. Na explicação da segunda teoria, Brás conta que, ao retirar-se do cemitério após o enterro do marido de Virgília, fingiu ler os epitáfios, que considera a "expressão daquele pio e secreto egoísmo que induz o homem a arrancar à morte um farrapo ao menos da sombra que passou".[99] A tristeza inconsolável dos que enterram seus mortos, na vala comum, seria causada pelo pressentimento da sordidez anônima a alcançar os vivos.

No capítulo 'Os Navios do Pireu', temos a história do maníaco ateniense, contada pelo alienista, que vai visitar Brás para verificar se este estava louco, a pedido de Quincas Borba. Mas, o especialista em doenças mentais, constata que Brás estava em seu juízo perfeito e o avisa de que, o amigo Borba, precisava de mais distração, pois ele é que estava sofrendo de demência. Brás Cubas fica chocado com a notícia e o médico, para consolá-lo, conta-lhe sobre o mendigo que supunha que todos os navios que entravam no porto de Atenas eram seus.

> Não passava de um pobretão, que talvez não tivesse para dormir, a cuba de Diógenes; mas a posse imaginária dos navios valia por todas as dracmas da Hélade. Ora bem, há em todos nós um maníaco de Atenas; e quem jurar que não possuiu alguma vez, mentalmente, dous ou três patachos, pelo menos, pode crer que jura falso.
>
> — Também o senhor? perguntei-lhe.
>
> — Também eu.
>
> — Também eu?
>
> — Também o senhor; e o seu criado, não menos, se é seu criado esse homem que ali está sacudindo os tapetes à janela.
>
> De fato, era um dos meus criados, que batia os tapetes,

[99] Ibid., p.635.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

> enquanto nós falávamos no jardim, ao lado. O alienista notou então que ele escancarava as janelas todas deste longo tempo, que alçara as cortinas, que devassara o mais possível a sala, ricamente alfaiada, para que a vissem de fora, e concluiu: — Este seu criado tem a mania do ateniense: crê que os navios são dele; uma hora de ilusão que lhe dá a maior felicidade da Terra.[100]

Como o próprio narrador afirma, a história é extraordinária e é utilizada para provar a teoria do alienista de que um pouco de loucura, ao invés de trazer grandes malefícios e problemas de toda ordem, dava "certo pico à vida". A busca da verdade, a que Brás e seus personagens se propõem, com a formulação e apresentação de suas teorias, atinge seu fim no amargo pessimismo da condição humana.

4.3. A Representação Literária de Estados Psíquicos Anormais

A loucura, a dupla personalidade, o devaneio, os sonhos mirabolantes, as paixões às raias da loucura e os suicídios destroem a integridade épica e trágica do homem e do seu destino. E a destruição da integridade humana é facilitada pelo surgimento de uma relação dialógica de seu próprio eu. Esse comportamento insano, assegura a ausência do distanciamento enobrecedor dos personagens e de suas ações.

A obsessão pela construção de fortificações, das guerras de que havia participado, leva o tio de Tristram a alterar seu comportamento paciente e benévolo. Ainda na cama, durante a recuperação do ferimento ocorrido no cerco de Namur, Toby começa a desenvolver uma paixão doentia por assuntos bélicos

---

[100] Ibid., p.636.

unesp

que, mais tarde, viriam se tornar seu inseparável "cavalinho-de-pau". Tristram nos conta, numa digressão, que assim que Toby conseguiu um mapa de Namur a seu gosto, pôs-se a estudá-lo com afinco e diligência. Depois de quinze dias, era capaz de discorrer sobre o assunto, descrevendo com minúcias o ataque da porta de St Nicolas, onde tivera a honra de ser ferido. A ferida, contudo, não obteve nenhuma melhora nesse período.

Toby aprende cada vez mais sobre as cidades fortificadas, como Namur, e começa a estudar todos os tipos de livros sobre arquitetura militar, balística e trajetórias de projéteis. Tristram chega a comparar a biblioteca sobre assuntos militares de Toby com a de D. Quixote sobre cavalaria. Desta maneira, leva o leitor a desconfiar da sanidade de seu personagem pela comparação com o personagem de Cervantes. Como relata o narrador, quanto mais estudava sobre o assunto, mais Toby apegava-se a ele.

> Quanto mais bebia o tio Toby dessa doce fonte da ciência, maior era o ardor e impaciência de sua sede, pelo que, antes de ter-se escoado de todo o primeiro ano de seu confinamento, não haveria talvez cidade fortificada da Itália ou de Flandres de que, de uma ou de outra maneira, não tivesse ele obtido um plano, estudando-o cuidadosamente tão logo o obtinha, comparando-o com as histórias de seus assédios, demolições, melhoramentos e novas obras, e lendo tudo isso com aplicação e deleite tão intensos que chegava a esquecer-se de si mesmo, de seu ferimento, de seu confinamento e até de seu jantar.[101]

Vale notar que, na cronologia da história, Tristram não era ainda nascido quando seu tio começou a desenvolver seu cavalinho-de-pau. Porém, o exagero do

---

[101] TS, p.119.

comportamento do tio, ao estudar a trajetória dos projéteis, faz com que Tristram intervenha na sua narrativa para demonstrar o receio pela sua saúde.

> —alto! querido tio Toby,—alto!—não avances mais um passo em trilha tão espinhosa e tão confusa,—intrincados são os degraus! intrincadas as voltas desse labirinto! intrincados os transtornos que a perseguição desse fantasma sedutor, o CONHECIMENTO, te causarão.—Oh tio!—foge—foge—foge dele como de uma serpente.—É acaso prudente, homem de bom coração! ficares sentado, com o ferimento na virilha, noites a fio crestando o sangue com vigílias ardentes?—Ai de ti! isso só servirá para exacerbar teus sintomas,—reter tuas transpirações,—evaporar-te os espíritos,—consumir-te o vigor animal,—secar-te o úmido radical,—levar-te o corpo a um estado de constipação, prejudicar-te a saúde,—e apressar os achaques de tua velhice.—Oh meu tio! meu tio Toby![102]

Finalmente, o tio Toby desiste dos estudos dos projéteis, num acesso de ira, e dedica-se à parte prática das fortificações com prazer redobrado. Aí, então, como relata Tristram, a obsessão tornou-se incontrolável e Toby "começou a infringir o hábito de vestir diariamente uma camisa limpa,—a despedir o barbeiro sem se deixar barbear,—e a consentir ao cirurgião apenas o tempo indispensável para fazer-lhe o curativo do ferimento"[103], chegando ao ponto de não se preocupar mais, tornando-se indiferente aos curativos. Logo em seguida, começa a ansiar por sua recuperação, embora não saibamos o que ele tem em mente. Discute, eloqüentemente, com o cirurgião pela demora da cura. O médico fica surpreso, já que nos quatro anos que passou cuidando de Toby, jamais o vira reagir assim; nunca ele havia soltado uma palavra que fosse de irritação e impaciência.

Tristram resume bem a condição obsessiva de Toby e intervém a favor da

---

[102] Ibid., p.120-1.
[103] Ibid., p.121.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

mania do tio, defendendo a teoria do cavalinho-de-pau, que coloca em questão a sanidade de seus donos: "Quando um homem se deixa governar por uma paixão dominante,—ou, em outras palavras, quando o seu CAVALINHO DE PAU se torna teimoso,—adeus fria razão e bela discrição!"[104]. A ferida começa a sarar e, logo em seguida, Toby parte com o cabo Trim para sua casa de campo, Shandy Hall, onde construirão maquetes das fortificações, materializando, assim, o devaneio de Toby. Toby e Trim compartilham manias excêntricas, chegando às raias da obsessão doentia com a reprodução das fortificações de batalhas, de que participaram, durante sua, agora finda, carreira militar.

Nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, quanto à arquitetura da enunciação discursiva, o capítulo 'O Delírio' desvia-se de qualquer verossimilhança de tipo realista. Entretanto, ao final do capítulo anterior, Brás Cubas afirma "era o meu delírio que começava"[105]. Esta afirmação cria, na própria articulação do discurso, uma margem de segurança para que possa emergir, na cena literária, uma construção imaginária desviante, sem que o conjunto do discurso se veja comprometido por isso. Ao advertir que começa o seu delírio, o narrador garante espaço para que qualquer coisa apareça na cena, sem destruir a verossimilhança que se estabelecera.

No delírio de Brás, acomodam-se o sobrenatural e o natural sem grandes conflitos, já que as fronteiras estão claramente delineadas. O delírio é separado da razão. Verificamos esta distinção no significado do capítulo, que se segue ao delírio, chamado de 'Razão Contra Sandice':

---

[104] Ibid., p.123.
[105] MPBC, p.520

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

> Já o leitor compreendeu que era a Razão que voltava à casa, e convidava a Sandice a sair, clamando, e com melhor jus, as palavras de Tartufo:
>
> La maison est à moi, c'est à vous d'en sortir.[106]

As duas não podem, ao mesmo tempo, ocupar a mesma casa. As fronteiras estão claramente marcadas. Nesse imaginário, o elemento determinante é a figura da Natureza, que, aqui, é Pandora, ela mesma definindo-se como mãe e inimiga. Paradoxal e contraditória, ela é também a senhora do tempo e da história. A tudo comanda, impiedosamente, e não lhe falam os sentimentos e as agruras humanas. Sua única lei é a do interesse pragmático e objetivo. Detém, em sua cornucópia, os bens e os males, que distribui desigualmente aos homens. Cuida, com especial carinho, da esperança, com que os alimenta cruelmente para, depois, dissolvê-los na "voluptuosidade do nada".

Essa Natureza é a negação da imagem romântica da natureza como paisagem, e como paisagem acolhedora e gratificante. Aqui, ela não é paisagem, é princípio motor do universo. Desfigurada e gélida, apenas suas leis irrevogáveis têm vigência em seus cálculos. A Natureza fria não lhe deixa espaço para atribuir, às misérias humanas, nenhum sentido palpável. Tudo se resume numa luta inútil e sem objetivos. E é por isso que ela lhe permite retornar à vida - o delírio significa, também, o passaporte para o outro lado - para, mais uma vez, constatar a inutilidade de qualquer esforço por dotá-la de um sentido qualquer.

O niilismo filosófico, que Machado atribui ao personagem Brás Cubas, fá-

---

[106] Ibid., p.524.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

lo construir esse imaginário, em que, a Natureza é dotada da capacidade de retirar da vida qualquer sentido humano e esvaziar a história de qualquer significação, que não seja a monótona repetição dos mesmos fatos e das mesmas derrotas. Essa Natureza, que tudo pode, é, ela mesma, a contrafação da célebre teoria dos determinismos, seja a de Darwin no plano da biologia, seja de Taine, no campo da estética.

> - Chama-me Natureza ou Pandora; sou tua mãe e tua inimiga.
> Ao ouvir esta última palavra, recuei um pouco, tomado de susto. A figura soltou uma gargalhada, que produziu em torno de nós o efeito de um tufão; as plantas torceram-se e um longo gemido quebrou a mudez das cousas externas.
> - Não te assustes, disse ela, minha inimizade não mata; é sobretudo pela vida que se afirma. Vives; não quero outro flagelo.[107]

O capítulo do delírio encerra a síntese do imaginário, criado por Machado de Assis, e que expressa, magnificamente, o panorama filosófico de seu tempo no Brasil. O conflito, entre Brás Cubas e a Natureza, estabelece a dimensão do debate entre as idéias de um darwinismo social, que antecipava tragicamente o perfil do capitalismo, que se estabeleceria na segunda metade do século XX; e as dúvidas de um liberal aristocrata como Brás Cubas. Ele não pode aceitar essa Natureza, que desmente a idealização romântica, e impõe-lhe uma visão aterradora de senhora da vida e da morte, movida pela lei única do egoísmo.

Mas, antes mesmo disso, o narrador luta desesperadamente para impor fronteiras nítidas entre razão e loucura, de forma a atribuir a essa natureza cruel o estatuto de criação de uma mente enferma. Não o consegue e termina por

---

[107] Ibid., p.521-522.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

submeter-se aos ditames dessa gélida figura. Ela aponta-lhe a vacuidade de tudo e a inutilidade, de qualquer ação humana, para tentar modificar os seus desígnios. Resta ao homem aceitar a obediência como forma de sobreviver, ainda que sem suporte filosófico, que lhe possa injetar algum sentido nessa máquina de fazer nada.

A Natureza darwinista está, de qualquer forma, associada à loucura ou, mais simplesmente, à ausência de razão. Mas, louca ou não, é a essa Natureza que estarão submetidas não só as personagens das *Memórias póstumas*, mas os seus eventuais leitores. A célebre teoria de Humanitas, de Quincas Borba, já está aí perfeitamente delineada. Ele só fará encarnar, na figura de um filósofo louco, as idéias que essa mãe natureza já havia expressado no delírio de Brás Cubas. O perturbador é que, se restaurarmos a cronologia desse auto-biógrafo, a filosofia de Quincas Borba seria anterior às manifestações de Pandora. Resta, entretanto, recordar que, sendo ela senhora do tempo e da vida, e sendo o próprio tempo uma eterna repetição do mesmo, de nada vale a cronologia como linha de raciocínio analítico. Essa Pandora do delírio é anterior a tudo e a todos, na voz do narrador Brás Cubas.

Pandora, Brás Cubas — personagem — e Quincas Borba se mesclam num mundo gerido e criado pela visão dominadora, aristocrática e arrogante do medíocre intelectual, que iludiu a Universidade de Coimbra, vivido pelo narrador. Se Machado de Assis, das sombras atrás do cenário, onde se esconde, lança, sobre todos, o meio-sorriso da dúvida e da gozação finíssima, não se confunde e não pode confundir-se com as fantasmagorias que exibe, para a delícia e pasmaceira

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

dos leitores menos avisados. Resta-nos o consolo de aceitarmos a sua ironia e deixarmo-nos enredar por sua retórica à beira do abismo, para, junto com ele, rirmos da tonta seriedade com que o seu mundo, e o nosso, tentam disfarçar a condição de nossa humana fraqueza.

4.4. Contrastes Agudos e Combinações de Oxímoros

Segundo Bakhtin, a sátira menipéia está repleta de contrastes agudos e oxímoros que conjugam temas antitéticos. Estas combinações contraditórias se estabelecem através de altos e baixos no caráter dos personagens, nas mudanças e nas transições abruptas no desenvolvimento da narrativa e na reunião inesperada de coisas distantes e desunidas. A visão do mundo, expressa na obra de Laurence Sterne e de Machado de Assis, caracteriza-se por esses traços distintivos, em que se destacam concepções contraditórias da estrutura do real e suas manifestações superficiais. A realidade e a aparência não só não coincidem como também são contrárias.

O eu criador dos autores repudia toda forma estereotipada de ver a realidade, seja em sua dimensão social, individual ou literária. Assim como a narrativa de Sterne, a de Machado é flagrada a cada passo em suas incertezas, conflitos, contrastes e paradoxos. Isso acontece em conformidade com uma visão que é melhor expressa pela dúvida e por formulações hipotéticas, do que por afirmações categóricas.

Opõe-se à narração direta e ao estilo regular, ambos empregados para criar

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

a ilusão da realidade, um estilo ziguezagueante, de movimentos circulares de contorno de seu objeto, de guinadas à direita e à esquerda. Este estilo desnuda os elementos que integram o jogo ficcional como o narrador, o leitor, o enredo e a linguagem. Nega-se a criar a ilusão da realidade, afirmando a realidade presente da ficção, sendo esta a única realidade de que se acha em condições de afirmar alguma coisa com certeza.

Os autores não abrem mão do uso reflexivo ou metalingüístico da língua ao analisarem, como narradores, os próprios recursos expressivos ou os dos personagens. Assim, convocam o leitor, não raro humorística e ironicamente, a redirecionar seu olhar no que tange à linguagem literária, e a vê-la não como veículo transparente, mas como forma densa e opaca, constituindo ela mesma o significado do objeto estético de que é matéria-prima.

O discurso machadiano está repleto de estruturas contrastivas, em oposição extrema ou atenuada, em pura contraposição ou em formulações compensadas, ou ainda, em retificações, refutações ou ressalvas. Já no prólogo 'Ao Leitor', Brás divide seu público em sério e volúvel, numa abordagem binária, ao dizer que "...gente grave achará no livro umas aparências de puro romance, ao passo que gente frívola não achará nele o seu romance usual...".[108] Utilizando o contraste, o narrador antecipa qualquer desaprovação que sua obra possa ter junto à opinião pública. Pouco mais adiante, ainda no mesmo parágrafo, Brás diz que quer fugir de um prólogo explícito e longo, optando por contar sua história de um jeito obscuro e truncado. Amigo dos paradoxos, Brás começa as *Memórias* pelo

---

[108] Ibid., p.513.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

final, que na sua opinião tem uma explicação óbvia, já que a "campa" do personagem foi o "berço" do romancista.

A descrição de personagens se faz muitas vezes através da oposição, seja de adjetivos ou de substantivos. Tristram nos fala de sua mãe, através de uma série de opostos, por ocasião da sua gravidez:

> Fui gerado e nascido, porém para os infortúnios; —pois minha pobre mãe, fosse vento ou água — ou uma mistura de ambos,—ou de nenhum deles;—fosse simplesmente um exagero de sua imaginação e fantasia;—ou um intenso desejo e anseio de que assim fosse, que poderia ter-lhe transtornado o entendimento;—em suma, se ela fora enganada ou a enganadora, no caso, não era coisa, de maneira alguma, que me competisse decidir.[109]

A mãe de Brás é descrita como tendo "pouco cérebro e muito coração"; era "caseira, apesar de bonita", e "modesta, apesar de abastada"; temia "às trovoadas e ao marido".[110] Este último detalhe da descrição coloca "trovão" no mesmo plano de "marido", embora com uma intenção contrastiva, já que o pai de Brás é descrito por ele, neste mesmo capítulo, como afetuoso e complacente com suas travessuras de menino. Entretanto, o paralelo entre "trovão" e "marido" parece sugerir ao leitor o caráter fleumático do pai, que, aos olhos da esposa, nas suas explosões de temperamento, assemelhava-se a uma trovoada.

O contraste é explícito e confesso quando Brás descobre o defeito físico de Eugênia, a jovem a quem fazia a corte na casa de campo na Tijuca: "O pior é que era coxa. Uns olhos tão lúcidos, uma boca tão fresca, uma compostura tão senhoril; e coxa! Esse contraste faria suspeitar que a natureza é às vezes um

---

[109] TS, p.80-1.
[110] MPBC, p.527.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

imenso escárnio. Por que bonita, se coxa? por que coxa, se bonita?"[111] Nesta passagem, o narrador confere, ao adjetivo "coxa", um sentido tão fortemente negativo, que se contrapõe a qualquer aspecto positivo que seu senso de observação possa captar. Brás Cubas apenas entende o adjetivo "coxa" em oposição a "bonita", a "olhos lúcidos", a "boca fresca", a "compostura senhoril". Todas as qualidades da moça não compensam sua única deficiência. E essa carga negativa, um tanto quanto exagerada da parte do narrador ao adjetivo "coxa", é como se fosse uma pista, para o leitor, sobre o desprezo com que Brás tratará a afeição da jovem a seguir, como se justificasse a sua própria volubilidade.

Em alguns trechos, a contradição usada na descrição, chega ao leitor em forma de escolha sobre a opinião em relação ao que dizem os personagens. Ao contrário de Tristram Shandy, que tinha um tio, por si só a essência do contraste, Brás Cubas tinha dois, e estes espelham a oposição existente, dentro da própria família, por assumirem lados opostos desde o início do romance. Eles são a afirmação e a negação dos próprios valores que representam. Já no segundo capítulo do romance, Brás nos conta:

> Um tio meu, cônego de prebenda inteira, costumava dizer que o amor da glória temporal era a perdição das almas, que só devem cobiçar a glória eterna. Ao que retorquia outro tio, oficial de um dos antigos terços de infantaria, que o amor da glória era a cousa mais verdadeiramente humana que há no homem, e, conseguintemente, a sua mais genuína feição.
>
> Decida o leitor entre o militar e o cônego; eu volto ao emplasto.[112]

---

[111] Ibid., p.554.
[112] Ibid., p.515.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

Na descrição dos tios, observamos que o contraste proposto pelo narrador se estende desde suas profissões — um padre e um militar — até as idéias que defendem: de um lado, a glória eterna, de outro, a glória temporal.

O trecho a seguir se refere ao romance entre Brás e Marcela, ilustrando as formulações antitéticas de que o texto machadiano se serve, para caracterizar os assuntos de que trata.

> Gastei trinta dias para ir do Rocio Grande ao coração de Marcela, não já cavalgando o corcel do cego desejo, mas o asno da paciência, a um tempo manhoso e teimoso. Que, em verdade, há dous meios de granjear a vontade das mulheres: o violento, como o touro de Europa, e o insinuativo, como o cisne de Leda e a chuva de ouro de Dânae, três inventos do padre Zeus, que, por estarem fora de moda, aí ficam trocados no cavalo e no asno. Não direi as traças que urdi, nem as peitas, nem as alternativas de confiança e temor, nem as esperas baldadas, nem nenhuma outra dessas cousas preliminares. Afirmo-lhes que o asno foi digno do corcel, — um asno de Sancho, deveras filósofo, que me levou à casa dela, no fim do citado período; apeei-me, bati-lhe na anca e mandei-o pastar.[113]

Vemos, nesta passagem, que Machado utiliza substantivos e adjetivos em oposição semântica total ou atenuada. Não apenas "violento" e "insinuativo" opõem dois meios de granjear a vontade das mulheres, mas também se opõem o "corcel do cego desejo" e o "asno da paciência", a "confiança" e o "temor", bem como o "touro" e o "cisne".

Ao refletir sobre o livro que escreve, o narrador recorre aos contrastes para definir sua produção literária. Suas idéias e os fatos que narra são expressos por uma "filosofia desigual", como ele mesmo explica:

---

[113] Ibid., p.534.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

> Todavia, importa dizer que este livro é escrito com pachorra, com a pachorra de um homem já desafrontado da brevidade do século, obra supinamente filosófica, de uma filosofia desigual, agora austera, logo brincalhona, cousa que não edifica nem destrói, não inflama nem regala, e é todavia mais do que passatempo e menos do que apostolado.[114]

Na própria definição de sua obra temos "austera" opondo-se a "brincalhona"; "edifica" contrapondo-se a "destrói", "inflama" em oposição a "regala", e, por fim, a afirmação do "passatempo", descaracterizando o "apostolado". Nas passagens que se seguem, grifamos em itálico as combinações contraditórias à guisa de exemplo:

> e, tornando à idéia *fixa*, direi que é ela a que faz os *varões fortes* e os *doudos*; a idéia *móbil*, vaga ou furta-cor é a que faz os Cláudios, — fórmula Suetônio.[115]

> Quem não sabe que ao pé de cada bandeira grande, *pública*, *ostensiva*, há muitas vezes várias outras bandeiras *modestamente particulares*, que se hasteiam e flutuam à sombra daquela, e não poucas vezes lhe sobrevivem?[116]

> as gerações que se superpunham às gerações, umas *tristes*, como os Hebreus do cativeiro, outras *alegres*, como os devassos de Cômodo, e todas ela pontuais na sepultura.[117]

Assim, contrapor, comparar; distinguir, retificar; aludir, reiterar são procedimentos que, entremeando o texto, acabam por realçar e por definir sua fisionomia. O sentido buscado em meio a contraposições, compensações, retificações, ressalvas, alternâncias e reiterações não habita somente as palavras,

---

[114] Ibid., p.516.
[115] Ibid.
[116] Ibid., p.517.
[117] Ibid., p.523.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

mas, principalmente, as lacunas, as fronteiras, os desvãos do dizer, preenchidos propriamente pela malícia e insinuações de um narrador, que golpeia os hábitos mentais de um leitor, confiante na linearidade do discurso e na referencialidade do texto.

4.5. Gêneros Intercalados

Outra característica da sátira menipéia é a inserção de gêneros literários diversos como cartas, discursos oratórios e simpósios entre outros, havendo constantemente a fusão de prosa e verso, segundo Bakhtin. A presença desses gêneros reforça a natureza de estilos múltiplos e de tons diversos tão característicos da menipéia. Estas inserções são apresentadas a diversas distâncias da intenção inicial do narrador, variando o grau da paródia com o original.

Em *Tristram Shandy*, temos a transcrição do contrato de casamento dos pais do narrador, ocupando um capítulo inteiro.[118] A mãe de Tristram poderia, nos termos firmados pelo acordo de casamento, dar à luz aos seus filhos na capital, onde dispunha de melhores recursos de assistência ao parto. Porém, de acordo com as cláusulas do mesmo contrato, se um alarme falso de gravidez ocorresse, a Sra. Shandy perdia o direito de ir a Londres na próxima vez que engravidasse. Eventualmente, isso veio a acontecer e, treze meses depois de uma viagem inútil à capital, Tristram foi gerado. Por isso, o narrador apresenta a cláusula que obrigou a Sra. Shandy a pari-lo em casa.

---

[118] TS, p.77.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

Antes de apresentar o capítulo com o texto do contrato de casamento de seus pais, Tristram reflete sobre a questão de um escritor estar obrigado a inserir textos que sustentem o que narra. Diz que ao examinar o contrato de casamento da mãe, para satisfazer a sua curiosidade e a do leitor, antes de continuar sua história, percebeu que, quando um homem se senta para escrever uma história, não imagina os obstáculos e impedimentos que encontrará antes de chegar à conclusão.

> Pudesse um historiógrafo tocar para diante a sua história, como um arrieiro toca a sua mula,—sempre em frente;—por exemplo, de Roma até Loreto, sem jamais voltar a cabeça quer para a direita quer para a esquerda,—,e teria condições de aventurar-se a dizer-vos, com uma hora de erro para mais ou menos, quando alcançaria o termo de sua jornada;—mas tal coisa é, moralmente falando, impossível. Se for um homem com um mínimo de espírito, terá de fazer cinqüenta desvios da linha reta a fim de atender a esta ou aquela pessoa conforme for prosseguindo, o que de maneira alguma poderá evitar. Terá sempre de solicitar-lhe a atenção, vistas e perspectivas que não poderá evitar de parar para ver, tanto quanto não pode alçar vôo; terá, além disso, diversos
>
> Relatos a conciliar;
> Anedotas a recolher;
> Inscrições a decifrar;
> Histórias a entretecer;
> Tradições a peneirar;
> Personagens a visitar;
> Panegíricos a afixar à porta;
> Pasquinadas por sua causa.[119]

Tristram reconhece que a cada passo que dá, na sua narrativa, há sempre arquivos, pergaminhos, registros, documentos e genealogias a consultar, como a justificar a inserção de textos estranhos à sua história. O narrador diz que é seu dever apresentar estes textos ao leitor. No caso da apresentação do contrato de

---

[119] Ibid., p.76-7.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

casamento, Tristram afirma que, a transcrição do mesmo, pode dar ao leitor a completa expressão do que quer esclarecer. Acrescenta que seria "uma barbaridade despi-lo do estilo tabelional"[120].

Ainda na exposição dos eventos que cercaram o seu nascimento, temos um texto, em francês, sobre o batismo de crianças, ainda por nascer, e sua deliberação redigida pelos doutores da Sorbonne, em 1733[121]. Ao contrário do contrato de casamento, o texto sobre batismo é apresentado sem explicações ou comentários, sendo introduzido unicamente por uma nota de rodapé, onde explica os procedimentos reconhecidos, pela igreja de Roma, no que concerne ao batismo de uma criança antes de nascer.

Um sermão religioso também é inserido no romance de Sterne, no capítulo XVII do segundo volume, e ocupa cerca de quinze páginas.[122] O texto, na íntegra, foi pregado pelo autor na catedral de York, em 1750, e publicado no mesmo ano. Sua inclusão em *Tristram Shandy* foi muito elogiada e estimulou o autor a publicar dois volumes de seus sermões, em 1760. A inserção do texto, no romance, tem aparência de ter sido feita por acaso. O cabo Trim, ao folhear um dos livros sobre fortificações do tio Toby, encontra algumas folhas soltas, onde está o sermão, que versa sobre os problemas da consciência humana.

Temos ainda uma fórmula de excomunhão da igreja romana, que Walter Shandy mostra ao Dr. Slop. A bolsa de instrumentos do obstetra havia sido amarrada, com nós, pelo criado Obadiah. Ao tentar cortar os nós, com um

---

[120] TS, p.78.
[121] Ibid., p.96-8.
[122] Ibid., p.150-165.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

canivete, para abrir a bolsa, o Dr. Slop corta o polegar e culpa o criado pelo acidente, proferindo uma série de imprecações. Walter se irrita com o médico e mostra-lhe o texto da excomunhão, como um compêndio das melhores maldições e ofensas. Na verdade, Walter estava sendo irônico com Slop, já que este era papista. O texto é inserido em *Tristram Shandy* em uma versão bilingüe: em latim e em inglês.

Tristram também inclui, em sua narrativa, um conto sobre o nariz de um forasteiro em Estrasburgo, de autoria de Hafen Slawkenbergius, um escritor imaginário, e o preferido de seu pai. O narrador confessa não apreciar, tanto quanto Walter, o que Slawkenbergius escreveu, mas considera seus contos como a parte mais divertida de sua obra e acrescenta, dirigindo-se à sua leitora: "como dispomos de tempo e lazer suficiente,—e se me permitirdes, senhora, vou narrar-vos o nono conto de sua décima década."[123] O texto ocupa cerca de vinte e três páginas no início do quarto volume do romance, sendo as três primeiras páginas acompanhadas pelo original em latim, que Tristram inclui como amostra de que o latim narrativo, de Slawkenbergius, é mais conciso do que seu latim filosófico.

Um trecho da obra do escritor francês Rabelais (1494-1553) é inserido, em *Tristram Shandy*, através do pastor Yorick. Este lê para Toby, Trim e Walter uma passagem do primeiro volume, capítulo XXXV, de *Gargantua e Pantagruel*, transcrita com bastante fidelidade, onde há a descrição da batalha travada sem armas entre Ginasta e o capitão Tripet.

—"palavras essas que, tendo sido ouvidas por todos os soldados ali

[123] Ibid., p.255.

> presentes, aterrorizaram até o íntimo vários deles, fazendo-os recuar e abrir espaços para o atacante: tudo isso foi muito bem notado e considerado por Ginasta que, fazendo como se fosse apear-se do seu cavalo, enquanto de fato se estava equilibrando no lado de montar, com muita destreza (a espada curta junto ao quadril) trocou os pés no estribo, e levou a cabo a proeza: após inclinar o corpo para frente, incontinenti, lançou-se para o alto e colocou ambos os pés sobre a sela, erecto, com as costas voltadas para a cabeça do cavalo.—Agora (disse), meu caso irá para diante. Então, de súbito, na mesma postura em que se achava, fez uma pirueta sobre um só pé e, voltando-se para a direita, não conseguiu trazer o corpo de volta exatamente à posição anterior como pretendera.—Ah!, disse Tripet, não vou fazer isso agora,—sem um bom motivo.—Bem disse Ginasta, eu falhei;—vou desfazer o salto; e então, com força e agilidade verdadeiramente maravilhosas, voltou-se para a direita e fez outra pirueta igual à anterior; em seguida, encostou o polegar da mão direita ao arção da sela e ergueu o corpo no ar, apoiando e sustentando-lhe todo o peso com os músculos e nervos desse único dedo, sobre o qual fez o corpo dar três voltas; na quarta volta, inverteu a posição do corpo, e, pondo-se de cabeça para baixo e ao contrário, sem tocar o que quer que fosse, colocou-se entre as duas orelhas de sua montaria, após o que, com um balanço brusco, sentou-se na garupa—"
>
> (—Isso não é lutar, disse o tio Toby.—O cabo sacudiu a cabeça.—Tende paciência, retrucou Yorick.) [124]

As piruetas de Ginasta e Tripet continuam, por mais um parágrafo, na leitura de Yorick. O pároco lança mão do texto de Rabelais, estimulado pela pergunta de Toby sobre o que é um teólogo polemista. Para responder a Toby, Yorick utiliza a batalha dos dois personagens rabelaisianos, já que um teólogo polemista é alguém que argumenta e discute, discute e argumenta, o tempo todo, e esta ginástica retórica e polêmica assemelha-se aos giros incríveis de Ginasta. O assunto aborrece Toby e Trim, homens versados em batalhas, que não compreendem a intenção de Yorick em lhes apresentar esta história. Porém, a solução apresentada por Trim, de que um bom golpe de baioneta vale mais do que

[124] Ibid., p.387.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

todos aqueles giros, é exatamente o que Rabelais escolheu para a conclusão da batalha, quando Ginasta ataca Tripet com uma espada.

Em *Brás* Cubas, temos a inclusão de uma carta, na íntegra, e de três bilhetes que o narrador recebeu ao longo de sua vida e que julga serem imprescindíveis para ilustrar sua narração. A carta foi escrita pelo amigo, e pretenso filósofo, Quincas Borba, e é o título do capítulo XLI do romance: 'Uma Carta Extraordinária'[125]. Um relógio acompanha a carta e, nesta, Quincas Borba desculpa-se por ter roubado o relógio de Brás, em tempos de extrema miséria. Aproveita a oportunidade para falar ao amigo sobre o sistema filosófico que havia inventado, o Humanitismo.

Os três bilhetes são de Virgília para Brás e referem-se, respectivamente, à notícia de que o caso amoroso deles havia sido descoberto, o comportamento do marido de Virgília em relação ao mesmo assunto e um pedido de amparo, para D. Plácida, que se encontrava enferma e precisava ser hospitalizada.

Outro aspecto da sátira menipéia, encontrado nos romances em estudo, é a presença de discursos em prosa e verso. No início do último volume do romance de Sterne, na "Dedicatória a um Grande Homem", onde aparece o nome do primeiro ministro inglês, Mr. Pitt, em asteriscos, encontramos os versos de *Essay on Man*, de Alexandre Pope, incorporados ao discurso do narrador:

> —proponho-me a dedicar este Volume a algum gentil Pastor,
> Cujo Pensar não conduziu Ciência nota
> Pela estrada real do Estadista ou Patriota;
> No entanto a Natureza aos seus anseios deu
> Na montanha entre as nuvens um pouco do céu;
> Um mundo indômito nos bosques e nas pragas —

[125] MPBC, p.599.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

> Uma ilhota feliz a surgir de entre as águas.—
> Também aceitos neste céu igualitário,
> Seus cães fiéis jamais o deixam solitário.[126]

As linhas poéticas quase sempre aparecem com um certo grau de paródia. Brás Cubas insere o verso de abertura de *A Eneida*, de Virgílio, em latim, em um momento de enfado e dúvida.

> Eu deixava-me estar ao canto da mesa, a escrever desvairadamente num pedaço de papel, com uma ponta de lápis; traçava uma palavra, uma frase, um verso, um nariz, um triângulo, e repetia-os muitas vezes, sem ordem, ao acaso, assim:
>
> arma virumque cano
>
> A
> Arma virumque cano
> arma virumque cano
> arma virumque cano
> arma virumque cano
> virumque[127]

Apesar dos versos acima serem produzidos em um contexto aparentemente automatizado, Brás diz que havia "certa lógica" no que escrevia, pois a palavra "virumque" sugeriu-lhe o nome do poeta Virgílio, que passou a ser o assunto de seus rabiscos. Nisso, seu pai intervém, dizendo que o nome da moça que escolheu para ser sua esposa era Virgília. Temos então uma paródia do início de *A Eneida*.

Mas Virgília casa-se com outro, por interesse, recusando Brás Cubas, que não é um partido tão interessante em termos políticos e sociais. Anos depois, torna-se sua amante. O caso tórrido de amor preenche a vida de Brás com aventuras, suspenses e situações de perigo. Porém, o amor começa a desvanecer-

---

[126] T.S., p.575-6.
[127] MPBC, p.548.

se e Virgília parte da capital com o marido, que iria assumir a presidência de uma província, desta vez com decreto de nomeação datado no dia 31, livrando Lobo Neves das garras da superstição.

Antes de partir, Virgília encontra Brás e a despedida aparece no romance em forma de discurso direto, no capítulo 'Fim de Um Diálogo':

> — Sim, é amanhã. Você vai a bordo?
> — Está douda? É impossível.
> — Então, adeus!
> — Adeus!
> — Não se esqueça de D. Plácida. Vá vê-la algumas vezes. Coitada! Foi ontem despedir-se de nós; chorou muito, disse que eu não a veria mais... É uma boa criatura, não é?
> — Certamente.
> — Se tivermos de escrever, ela receberá as cartas. Agora até daqui a ...
> — Talvez dous anos?
> — Qual! ele diz que é só até fazer as eleições.
> — Sim? então até breve. Olhe que estão olhando para nós.
> — Quem?
> — Ali no sofá. Separemo-nos.
> — Custa-me muito.
> — Mas é preciso; adeus Virgília!
> — Até breve. Adeus![128]

Visual e esteticamente, o diálogo surpreende o leitor, pois a narrativa de Brás é apresentada, quase que completamente, em discurso indireto em relação às falas dos personagens, como um lembrete contínuo de que ele está, realmente, contando uma história. Esta feição de oralidade, pela qual o leitor tem a sensação de estar "ouvindo" e não lendo, é uma característica própria da narrativa machadiana.

Mas nesta passagem, a usual maneira que Brás usa para relatar as

---

[128] Ibid., p.613.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

conversas entre os personagens, indiretamente, dá lugar ao diálogo, conferindo à cena um caráter dramático. O leitor sente-se espectador. Acredito que a inserção do diálogo vem chamar a atenção sobre o que ocorreu nesse encontro, como a destacá-lo, por ser esta a última vez que os amantes se encontram antes da separação. O amor, já esmaecido, dá lugar às atitudes racionais e à manutenção das aparências. Não há grande comoção nem tristeza sincera. Tudo é tratado de acordo com a conveniência de ambos.

No capítulo 'Parêntesis' das *Memórias*, temos outra inserção, que aparece como máximas, escritas pelo narrador e denominadas por este como "bocejos de enfado". Como conta Brás, os seis provérbios abaixo foram escritos após a partida de Virgília para a província. Brás sentia-se só e vazio. Não tanto pela falta da amante, mas sim pelo tédio que inundara sua vida.

> Suporta-se com paciência a cólera do próximo
>
> Matamos o tempo; o tempo nos enterra.
>
> Um cocheiro filósofo costumava dizer que o gosto da carruagem seria diminuto, se todos andassem de carruagem.
>
> Crê em ti; mas nem sempre duvides dos outros.
>
> Não se compreende que um botocudo fure o beiço para enfeitá-lo com um pedaço de pau. Esta reflexão é de um joalheiro.
>
> Não te irrites se te pagarem mal um benefício: antes cair das nuvens, que de um terceiro andar.[129]

As máximas de Brás são uma paródia dos ditos populares de folhetins e almanaques. Ele aconselha que podem ser usadas no início de discursos sem

[129] Ibid., p.617.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

assunto. Assim, ele zomba do gosto popular pelas frases feitas que, com muita freqüência, ilustram os discursos de políticos e de pretensos intelectuais.

Esses provérbios são introduzidos, no romance, logo após Quincas Borba apresentar sua teoria filosófica do Humanitismo. Pelo relato de Brás, a filosofia de Quincas Borba era deveras entediante: "Eram quatro volumes manuscritos, de cem páginas cada um, com letra miúda e citações latinas".[130] O último volume era, na opinião do narrador, a parte mais enfadonha da teoria, por ser composto com uma lógica rigorosa.

O tédio que se instalava, na vida de Brás, era ainda mais acentuado pela filosofia do amigo e pela insistência da irmã, Sabina, em arrumar-lhe uma esposa. O narrador diz que havia três forças que o compeliam a voltar à vida agitada de outrora: Sabina, Quincas Borba e sua vontade de brilhar novamente na sociedade, aumentada pela incapacidade de viver só. Entendemos assim que, a inserção das máximas, vem reforçar o tédio e marasmo que o narrador sente e que ele quer expressar, que quer que o leitor sinta também ao lê-las, já que não são frases de nenhuma profundidade filosófica ou valor prático.

A intenção da irmã em casá-lo não chegou a concretizar-se, pois, a pretendente, Eulália ou Nhã-loló, morreu de febre amarela por ocasião do namoro. Brás insere, em sua narrativa, o epitáfio da noiva para dar a notícia ao leitor.

---

[130] Ibid., p.616.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

AQUI JAZ
D. EULÁLIA DAMASCENA DE BRITO
MORTA
AOS DEZENOVE ANOS DE IDADE
ORAI POR ELA![131]

A morte de Eulália surpreende o leitor, que não é avisado da enfermidade, senão após a leitura do epitáfio. O tratamento que Brás dispensa à morte de Eulália também reflete sua falta de sentimentos verdadeiros e profundos em relação à noiva. Tudo não teria passado de um casamento de conveniência, caso houvesse sido consumado. Ele mesmo relata que a acompanhou até o túmulo, mas que foi incapaz de derrubar uma só lágrima, concluindo que não a amava verdadeiramente.

Essas inserções de texto na narrativa de Brás, ora parodiando, ora surpreendendo o leitor, expõem um pouco mais a volubilidade do caráter do narrador. Tem-se a impressão que Brás não ama ninguém mais do que a si mesmo. Quando Virgília, o grande amor de sua vida, partiu, seu único sentimento foi o tédio. Quando a noiva morreu, só vislumbrou a falta de amor em seu coração. No meio disso, ele compõe máximas para aumentar ainda mais a sensação de enfado e falta de propósito que permeiam sua existência.

A volubilidade de Brás surge, em sua plenitude, quando este apresenta ao leitor as relações pouco humanas que tece com os personagens de suas memórias. Ele tem o prazer escarninho de desmanchar logo no início as expectativas que cria, como, por exemplo, ao contar a sua morte antes da vida, a saciedade do caso com Virgília antes do amor deles, o fracasso de sua carreira antes da tentativa de

[131] Ibid., p.621.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

atingir o sucesso. Estes relatos deliberadamente esterilizam o enredo. Seriam maneiras de perturbar e afrontar a ordem convencionada de narração. Além disso, são precauções narrativas para demonstrar a improdutividade do tempo, que passa em vão e tudo fica como estava. Aos olhos do leitor, priva os conflitos de sua potencialidade. Ao inverter as seqüências do enunciado, esteriliza a curiosidade romanesca e põe a mostra o seu mecanismo.

4.6. Problemas Sócio-políticos Contemporâneos: O Jornalismo da Antigüidade

Ao observar esta característica da sátira menipéia, vemos que, a matéria e o espírito da fábula, prendem-se a assuntos e idéias pertencentes à época do autor, sem distanciamento temporal. Os heróis do mito épico-trágico, ou os personagens históricos do passado, quando a eles é feita alguma referência, aparecem intencionalmente modernizados e caricaturados. Apresentam-se em comunicação direta e familiar com os contemporâneos do autor, adquirindo os hábitos e os defeitos do período em que o texto foi produzido.

Segundo Salvatore D'Onofrio, esta desmistificação ocorre porque, no romance romano, como em todas as formas de literatura menipéia, "acontece uma transformação profunda na zona tempo/valor: o presente, tempo da realidade, é considerado muito mais verdadeiro do que o passado, tempo do mito, da *mentira*."[132] O conjunto dos valores vigentes, numa certa época e numa

[132] D'ONOFRIO, S. *Literatura ocidental*, p.135.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

determinada sociedade desperta, o interesse do autor. Na sátira menipéia, o valor real é muito mais importante do que o valor ideal. Por essa razão, adquire o aspecto jornalístico: a documentação de episódios do *hic et nunc*, de tipos humanos ainda vivos, de padrões e tendências religioso-ético-sociais da atualidade.

As alusões e acontecimentos históricos em *Tristram Shandy*, e especialmente a participação do tio Toby nas duas guerras empreendidas pela Inglaterra contra a França (1689-97 e 1702-13), formam um esquema temporal coerente, que se contrapõe ao caos aparente do romance e é um fator importante de sua unificação. A captura de Namur, situada atualmente na Bélgica, no fim do terceiro mês de assédio, foi a principal vitória da Inglaterra na primeira, das duas guerras contra a França, mencionadas acima.

No início do nono volume, Tristram insere uma dedicatória ao Primeiro ministro inglês, William Pitt (1708-1778), que se celebrizou pela sua insistência nos direitos constitucionais e que estava no poder por ocasião da publicação daquele volume. Na dedicatória, Tristram faz referência ao período em que Pitt esteve ausente da política, entre 1761 e 1766. Anteriormente, Sterne havia pensado em dedicar a primeira edição, dos dois volumes iniciais de seu romance, ao político, que na época era ministro do exterior da Inglaterra. Entretanto, achou que seria presunção de sua parte, ele que era até então um clérigo obscuro, e só se animou a fazê-lo a partir da segunda edição, quando já se tornara famoso devido ao sucesso estrondoso da primeira edição.

Temos ainda as referências a retóricos famosos, modernos e antigos feitas

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

pelo narrador ora com um sentido de veneração, ora com intenção de deboche. Ao descrever a intelectualidade de Walter, Tristram acrescenta:

> E, no entanto, era estranho nunca ter ele lido Cícero nem *de Oratore* de Quintiliano, nem Isócrates, nem Aristóteles, nem Longino, entre os antigos;—nem Vossius, nem Skioppius, nem Ramus, nem Farnaby entre os modernos;—e, o que é ainda mais surpreendente, jamais tivera, em toda a sua vida, a menor luz ou centelha de sutileza que lhe tocasse a mente por via de uma só leitura de Crackenthorp ou Burgersdicius, ou qualquer lógico ou comentador holandês.[133]

Tristram aproveita a descrição do pai para mostrar sua própria erudição, pois Isócrates (436-338 a. C.) foi um orador grego, discípulo de Sócrates, considerado como talvez o maior mestre da história grega e autor do célebre *Panegírico*. Longino (c. 213-273), retórico e filósofo grego, celebrizou-se por um tratado de crítica literária, *Do Sublime*, que lhe foi erroneamente atribuído. O holandês Gerhard Johann Voss (1577-1649) escreveu várias obras de retórica. Caspar Schoppe (1576-1649) foi um erudito alemão, autor de uma *Gramática Filosófica*. Petrus Ramus (1515-72), francês, notabilizou-se como lógico de orientação anti-aristotélica. Thomas Farnaby (c. 1575-1647) foi o principal erudito clássico de sua época e escreveu um *Index Rhetoricus*. Richard Crakanthorpe (1567-1624), teólogo puritano, distinguiu-se por sua eloqüência. Francis Burgersdyk (1590-1629) foi um lógico holandês.

Do ponto de vista histórico, nas *Memórias*, Brás relata principalmente acontecimentos políticos que ocorreram enquanto estava vivo. No capítulo 'Um Episódio de 1814', temos a lembrança de quando o narrador tinha apenas nove

---

[133] TS, p.90-1.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

anos de idade e comemorava-se, nesta época, a queda de Napoleão do trono da França, cuja discussão gera polêmica dentro da família Cubas:

> Napoleão, quando nasci, estava já em todo o esplendor da glória e do poder; era imperador e granjeara inteiramente a admiração dos homens. Meu pai, que à força de persuadir os outros da nossa nobreza, acabara persuadindo-se a si próprio, nutria contra ele um ódio puramente mental. Era isso motivo de renhidas contendas em nossa casa, porque meu tio João, não sei se por espírito de classe e simpatia de ofício, perdoava no déspota o que admirava no general, meu tio padre era inflexível contra o corso, e outros parentes dividiam-se: daí as controvérsias e rusgas.[134]

Para comemorar a destituição de Napoleão, os pais de Brás ofereceram um jantar grandioso. A intenção de tal celebração era que a notícia do evento chegasse ao conhecimento do imperador brasileiro ou de seus ministros, visto que Napoleão era inimigo de Portugal e, conseqüentemente, da família real brasileira. Nesta passagem, Brás deixa o leitor perceber o ambiente de interesse e aparência de que era fruto, assume ser um modelo e uma média da classe a que pertence e que critica de dentro através de exposições irônicas de seus desvãos. O narrador coloca-se como a metonímia da aristocracia brasileira do século XIX.

Uma revolução, na Dalmácia, salva o romance de Brás Cubas e Virgília de um final precoce. Brás diz que o aparecimento de um diplomata dálmata foi um dos maiores desgostos que teve durante seu caso amoroso, pois este namorou Virgília por três meses:

> Não chego a alcançar o que seria de mim, se não rebentasse na Dalmácia uma revolução, que derrocou o governo e purificou as embaixadas. Foi sangrenta a revolução, dolorosa, formidável; os jornais, a cada navio que chegava da Europa, transcreviam os

[134] MPBC, p.528.

> horrores, mediam o sangue, contavam as cabeças; toda a gente fremia de indignação e piedade... Eu não; eu abençoava interiormente essa tragédia, que me tirara uma pedrinha do sapato. E depois a Dalmácia era tão longe![135]

A notícia da revolução é dada dentro da narrativa do defunto autor como um acontecimento que chocou a sociedade carioca, apesar de estar tão distante do conflito geograficamente. Mas não comoveu Brás, que viu nesta revolta a oportunidade de livrar-se de um provável rival no coração de Virgília, embora não informe ao leitor se o diplomata dálmata foi correspondido. Nesta passagem, uma tragédia real na Europa é utilizada no romance para beneficiar um personagem. Brás não esconde sua indiferença à revolta e às mortes que dela resultaram. Para ele, só importava o afastamento do rival, e a distância entre o Brasil e a Europa serve como justificativa final para essa mesma indiferença.

Este tratamento irônico dado ao fato histórico, onde a falta de sentimento humanitário e o interesse próprio prevalecem, transforma-se em uma sátira ao comportamento da burguesia. Brás se utiliza de sua postura cínica e coloca-se no palco para ser satirizado. Desta forma, confirma a narrativa de um burguês acanalhado, que compreende o mundo a seu molde e dentro de seus valores. Suas *Memórias* acabam tendo como possibilidade de leitura exatamente a crítica desses mesmos valores. É uma forma de narrativa que expõe e se expõe e termina por negar a sua própria base e fundamento.

Uma comparação, com Aquiles e Lady Macbeth, ilustra a expressão dos sentimentos de Brás Cubas, por ocasião de um dos seus encontros com Lobo

---

[135] Ibid., p.605.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

Neves, o marido de sua amante. Virgília e Brás haviam há muito se separado. O romance foi descoberto pelo marido, que preferiu ignorar o caso com receio da opinião pública frente ao escândalo. Após o retorno da província, Lobo Neves ocupa a tribuna de orador, na Câmara dos Deputados do Rio de Janeiro, a então capital do País. Brás supõe que Lobo Neves esteja ressentido com ele, pelo ocorrido no passado. Sente que deveria ter remorsos, mas reconhece que é incapaz de arrepender-se.

> Não tinha remorsos. Se possuísse os aparelhos próprios, incluía neste livro uma página de química, porque havia de decompor o remorso até os mais simples elementos, com o fim de saber de um modo positivo e concludente por que razão Aquiles passeia à roda de Tróia o cadáver do adversário, e *lady* Macbeth passeia à volta da sala a sua mancha de sangue. Mas eu não tenho aparelhos químicos, como não tinha remorsos; tinha vontade de ser ministro de Estado. Contudo, se hei de acabar este capítulo, direi que não quisera ser Aquiles nem *lady* Macbeth; e que, a ser alguma cousa, antes Aquiles, antes passear ovante o cadáver do que a mancha; ouvem-se no fim as súplicas de Príamo, e ganha-se uma bonita reputação militar e literária. Eu não ouvia as súplicas de Príamo, mas o discurso do Lobo Neves, e não tinha remorsos.[136]

A comparação acima leva-nos a concluir que, mesmo consciente de ter errado, Brás teria feito tudo novamente, se voltasse ao passado. Teria enganado Lobo Neves e teria sido amante de Virgília, independente das conseqüências que seu ato resultasse. É um exemplo claro da forma que Machado de Assis encontrou para expressar a hediondez da classe dominante brasileira da época, colocando na boca de um dos seus mais fiéis representantes as idéias que praticava, sem a coragem de defendê-las.

---

[136] Ibid., p.623.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

O cinismo irônico de Brás revela sua única vontade: alcançar a fama, nem que para isso prejudicasse ou desrespeitasse aqueles que lhe tinham algum respeito e consideração. Entende-se que a sua preferência por Aquiles é justificada pela glória maior que este alcançou, depois de matar Heitor, pois, além do reconhecimento militar pelos seus feitos e perícia, tornou-se imortal na literatura clássica. Lady Macbeth teve sua fama restrita aos círculos literários.

Brás aproveita-se, em todas as ocasiões, para fazer uso de sua ampla erudição e leitura. De um lado, para colocar seu leitor diante de um quadro de possível desconhecimento e fazê-lo aceitar o que ele afirme. De outro, para provocar relações que funcionem como pistas de leitura.

4.7. A Combinação do Diálogo Filosófico Com o Naturalismo Grotesco

Outra característica da sátira menipéia presente nos romances em estudo é a fusão do diálogo filosófico, do simbolismo elevado, do fantástico repleto de aventuras e, por vezes, do elemento místico-religioso, com o naturalismo rude do submundo grotesco. Aqui as expectativas de adquirir consolo e informação são frustradas por situações e linguagem vulgares, de baixo nível moral e de depravação, para revelar um mundo grotesco desagradável.

Esta característica difere daquela em que o uso de sistemas filosóficos liberta a fantasia e a imaginação pois recorre a vulgaridade e ao grotesco de expressões e ambientes. Por grotesco, entendemos a dualidade entre o ridículo e o sublime, a mistura do terrível e do bufão, onde a ordem é destruída e um abismo

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

se abre exatamente onde esperava-se encontrar em terra firme.

Em *Tristram Shandy*, uns dos melhores exemplos desta característica da menipéia é o banquete onde Walter, Toby e Yorick se encontram com os doutores eclesiásticos de York, para discutir a troca de nome de Tristram. A cena do jantar é apresentada *in medias res*. Os participantes se encontram, comem e estão para começar sua discussão, sobre a questão dos nomes de recém nascidos, uma discussão infrutífera e que não traz nenhum consolo para Walter Shandy.

Embora as questões legais sejam um deleite para Walter, especialmente o caso que prova que a mãe e o filho não têm parentesco legal, o problema básico permanece sem solução. Tristram debocha do pedantismo resultante do debate, e ele coloca isso em perspectiva, mostrando ao leitor seu efeito sobre seu tio Toby, alguém que compreende o que é dito apenas literalmente.

> —Não apenas tem sido motivo de debate, Capitão Shandy, entre os melhores juristas e civilistas deste país, continuou Kysarcius, a questão de "*se a mãe é parente de seu filho*",—como, ao cabo de longo e desapaixonado exame e consideração dos argumentos de todas as partes interessadas,—foi ela decidida pela negativa,—a saber, "*que a mãe não é parente de seu filho*". Nesse preciso instante, meu pai tapou com a mão a boca do tio Toby, a pretexto de murmurar-lhe algo ao ouvido—mas na verdade estava temeroso do *Lillabullero*—e como tinha grande desejo de ouvir mais de tão curioso argumento—rogou ao meu tio Toby que pelo amor dos céus não o desapontasse.—O tio Toby acenou afirmativamente—retomou o seu cachimbo e contentou-se em assobiar consigo mesmo o *Lillabullero*.[137]

Além de Walter, Yorick e Toby, estão presentes Didius, Eugenius, Kysarcius, Phutatorius, Gastripheres, Acrites, Mythogeras, Somnolentus,

---

[137] TS, p.323.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

Agelastes e Triptolemus. O personagem Didius foi inspirado pelo Dr. Francis Topham, advogado de Yorkshire, com quem Sterne se inimizara, por causa de suas intrigas legais com a diocese de York e de sua hostilidade para com John Fountayne, deão da catedral de York. Eugenius foi inspirado em John-Hall Stevenson, um dos melhores amigos de Sterne, que se notabilizou como libertino e autor de poemas obscenos.

Os nomes dos outros participantes foram inventados por Sterne e são caricaturas grotescas, de eclesiásticos e juristas contemporâneos a ele. A composição dos nomes tem a intenção de ridicularizar os filósofos e doutores da lei presentes no jantar, suscitando o riso e o escárnio. Kysarcius é a forma latinizada de "arse-kisser" (beija-cu) e foi provavelmente inspirado no Baise-cul de *Pantagruel*, de Rabelais. Phutatorius quer dizer "copulador", Gastripheres é "barrigudo", Acrites é "sem discernimento", Mythogeras é "chistoso", Somnolentus é "dorminhoco", Agelastes, "o que nunca ri", e Triptolemus foi um herói mitológico grego, que ensinou aos homens a agricultura e lhes deu as leis. A reunião acontece em um ambiente extremamente formal, com os doutos senhores a filosofarem sobre tudo e todos, mas a combinação, entre esta formalidade de intenção com os assuntos vulgares e sem sentido, apenas revela mais um traço da sátira menipéia presente na obra.

No início do capítulo 'O Delírio', essa fusão de fantástico com o naturalismo fica explícita nas transformações que Brás Cubas sente no corpo.

> Primeiramente, tomei a figura de um barbeiro chinês, bojudo, destro, escanhoando um mandarim, que me pagava o trabalho com beliscões e confeitos: caprichos de mandarim.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

> Logo depois, senti-me transformado na *Suma Teológica* de S. Tomás, impressa num volume, e encadernada em marroquim, com fechos de prata e estampas; idéia esta que me deu ao corpo a mais completa imobilidade; e ainda agora me lembra que, sendo as minhas mãos os fechos dos livros, e cruzando-as eu sobre o ventre, alguém as descruzava (Virgília decerto), porque a atitude lhe dava a imagem de um defunto.[138]

O ato de cruzar as mãos sobre o peito, prenuncia o desenlace do delírio. A doença que o provocou também levaria Brás ao túmulo. O narrador é transformado em chinês e em livro e, por fim, assume a aparência de defunto, a forma que realmente assume para narrar sua biografia.

A filosofia de Brás permeia sua história, com frases feitas e imagens simbólicas. Ao auge de seu romance com Virgília, dedica o capítulo 'O Cimo da Montanha' que inicia com: "Quem escapa um perigo ama a vida com outra intensidade"[139], para ilustrar o fato de que, sua paixão por Virgília, aumentou ainda mais quando esteve prestes a separar-se dela. Quando Lobo Neves recusa a presidência da província, por causa da data da publicação do cargo, os amantes Brás e Virgília percebem que a separação, que os ameaçou, não se concretizará e retomam seu caso amoroso, mais apaixonados do que antes. Este novo período é comparado, por Brás Cubas, a subida ao topo de uma montanha. Entretanto, o narrador também prevê, no final desta ascensão de sentimentos, o declínio que se seguiu:

> E assim reatamos o fio da aventura, como a sultana Scheherazade o dos seus contos. Esse foi, cuido eu, o ponto máximo do nosso amor, o cimo da montanha, donde por algum tempo divisamos os vales do leste e de oeste, e por cima de nós o

---

[138] MPBC, p.520.
[139] Ibid., p.594.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

> céu tranqüilo e azul. Repousado esse tempo, começamos a descer a encosta, com as mãos presas ou soltas, mas a descer, a descer...[140]

A comparação prenuncia o término do romance, que se desgastou quando a paixão cedeu lugar à rotina das coisas seguras e previsíveis. O amor sublime foi substituído pelo fastio e saciedade. Brás revela novamente seu lado volúvel, agora no tratamento dado ao amor, e com ele espelha a futilidade humana. Representa aqui o movimento da consciência, cujos repentes vão compondo o mundo interior do narrador e dos personagens. Neste ambiente, a extravagância da retórica clássica é convertida: a linguagem funciona como imitação direta e pouco convencional do processo psíquico e da vida social que prescinde seu desenvolvimento. Os efeitos da eloqüência tradicional desempenha seu papel na encenação da volubilidade, que atua e advoga em causa própria. Nem Brás Cubas nem Virgília era capaz de viver um amor verdadeiro e perene. Ambos eram por demais atrelados aos interesses sociais, eram ambiciosos e volúveis.

O encontro de Brás com a cortesã Marcela, seu amor de juventude, agora decrépita na velhice também dá margem à reflexões filosóficas de pouco lastro. Marcela sofreu uma doença, que a deixou com o rosto marcado de bexigas. Tinha, agora, um pequeno comércio de jóias quando Brás a viu, muitos anos depois do namoro interrompido por sua viagem a Europa. Brás encontra uma pessoa muito diferente daquela que foi o seu primeiro amor. Nada resta da cortesã espanhola, que o fascinou na juventude, e que o levou até a roubar dinheiro de seus pais para satisfazer seus caprichos.

---

[140] Ibid., p.594-5.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

Interessante observar neste encontro o método utilizado pelo narrador no processo de desconstrução da personagem.

> Ao fundo, por trás do balcão, estava sentada uma mulher, cujo rosto amarelo e bexiguento não se destacava logo, à primeira vista; mas logo que se destacava era um espetáculo curioso. Não podia ter sido feia; ao contrário, via-se que fora bonita, e não pouco bonita; mas a doença e uma velhice precoce destruíram-lhe a flor das graças.[141]

Nesta descrição, a adjetivação, "rosto amarelo e bexiguento", é claramente agressiva. Não há nenhum cuidado, por parte do narrador, em amenizar as constatações que faz ao rever a ex-namorada. Brás fala com transparência e rispidez, empregando um adjetivo, "bexiguento", que, além de enfatizar, aumenta a qualidade atribuída negativamente.

Logo em seguida, emprega o infinitivo pessoal pretérito que indica para o verbo *ser* um estado ou qualidade permanente: "não podia ter sido feia" eqüivale a um eufemismo ao contrário; ao invés de afirmar que ela tinha sido bonita o narrador opta por negar-lhe a feiúra num primeiro momento, para logo depois dizer-nos: "via-se que fora bonita". Num crescendo conclui, ainda pela negativa, que fora "não pouco bonita". O processo é a utilização do eufemismo de uma forma inusitada, sendo que seu uso comum é atenuar a dureza de alguma informação desagradável. Ao falar de Marcela, usa-o para atenuar uma informação positiva e agradável. Começa descrevendo-a de forma negativa e segue em direção ao afirmativo. Assim, vai do disforme ao belo, num efeito de estilo apreciável. Em termos de discurso, faz o leitor passar de um extremo ao

---

[141] Ibid., p.557.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

outro sem perceber a contradição que aí reside.

Os efeitos do encontro ressoam em Brás como uma corrente de ar morna, "que não nos leva o chapéu da cabeça, nem rodomoinha nas saias das mulheres, e todavia é ou parece ser o pior do que se fizesse uma e outra cousa, porque abate, afrouxa, e como que dissolve os espíritos".[142] Através de mais uma metáfora, desta vez com o vento, o narrador deixa transparecer seu estado de indiferença e disposição de espírito (morno) após o encontro. Houve a sensação de incômodo causada pela surpresa desagradável, mas não o suficiente para levantar-lhe "o chapéu da cabeça".

4.8. Utopia Social em Forma de Sonhos ou Viagens a Países Inexistentes

Segundo Bakhtin, a menipéia geralmente inclui elementos de utopia social, que são incorporados na forma de sonhos ou viagens a lugares desconhecidos. Este elemento utópico está organicamente combinado com todos os outros elementos do gênero.

Em *Tristram Shandy* e nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, é nas digressões que encontramos, com maior freqüência, a representação da utopia social. Como Sterne, Machado de Assis queria dar um quadro tão verdadeiro quanto possível de pessoas reais, como são no seu interior, não como se imaginam ser nem como os outros os julgam por seus atos e comportamento exterior. Daí resultou a troca de ênfase do acontecimento externo para o interno, do plano real

[142] Ibid., p.559.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

para a utopia, permitindo a livre evocação do processo de ser, fluido e sempre em mutação.

É através da digressão, veiculada pelo sonho, que os dois autores tentaram indicar o homem interior como distinto do exterior para atingir a sua mais completa expressão. O interessante é observar que tanto em Sterne quanto em Machado, a utopia digressiva segue um plano deliberado, acabado em detalhe por seus autores, cientes das possibilidades técnicas do romance e que experimentavam conscientemente novos princípios e convenções.

No terceiro volume do romance, com um golpe de humor inteligente, Tristram coloca os principais personagens de sua vida para dormir e assim pode realizar o seu *daydreaming*, o sonhar acordado, na narrativa. Enquanto Walter e Toby adormecem e os outros personagens estão ocupados, Tristram aproveita para escrever o prefácio de seu livro, onde discute, principalmente, os conceitos de Locke sobre engenho e juízo. Então ele vai viajar, metaforicamente, pelas regiões mais frias do globo onde, supostamente, engenho e juízo são pouco necessários.

Começa a "viagem" pela Nova Zembla, na Lapônia do Norte, onde as preocupações dos homens ficam limitadas às suas moradias, sendo, portanto, pouco importante o juízo e inexistente o engenho, para, em seguida viajar pela Ásia.

> Que coisa mais triste não seria ter governado um reino, ou travado uma batalha, ou celebrado um tratado, ou disputado uma partida, ou escrito um livro, ou tido um filho, ou reunido um cabildo provincial ali, com tão *abundante falta* de juízo e engenho à nossa volta! Misericórdia! Não pensemos mais nisso; vamos antes viajar o mais rápido possível para o sul, até a Noruega,— atravessando a Suécia, por favor, pela pequena província triangular de Argermânia até alcançar o lago de Bótnia; costejando-o pela

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

> Bótnia oriental e ocidental, até a Carélia, e mais além, através de todos aqueles estados e províncias que orlam o outro lado do Golfo da Finlândia e o nordeste do Báltico, até S. Petersburgo, e penetrando um pouco na Íngria;—depois, indo dali diretamente para as regiões setentrionais do império russo—deixando a Sibéria um pouco para a esquerda até adentrarmos o próprio coração da Rússia e da Tartária asiática.[143]

O prefácio de Tristram, com a finalidade de questionar a preferência de Locke pelo juízo, ao invés do engenho, mostra seu constante envolvimento com assuntos filosóficos. Locke, e qualquer outra pessoa que compartilhe seus pontos de vista, estão errados em pensar que o juízo é mais importante que o engenho ou vice-versa. Tristram agora está em seu próprio território, dirigindo-se aos elementos mais intelectualizados de seu público, e os Shandy e seus problemas domésticos foram colocados de lado.

O conhecimento que Sterne e Machado possuíam do grau em que as convenções da verossimilhança de representação limitavam a expressão desta maior interioridade na ficção, somado à consciência da discrepância entre a realidade e a ilusão ficcional, é o que torna os autores tão surpreendentemente próximos dos romancistas modernos.

Um dos trechos das *Memórias póstumas*, que mostra claramente esta fantasia social, de que Bakhtin nos fala, é aquele em que Brás descobre que vai ser pai. O narrador opta por fazer suspense da notícia da gravidez de Virgília, e dedica o capítulo, 'O Mistério', à expectativa da revelação de sua futura paternidade. Só apenas cinco capítulos depois, Brás relata a sua emoção, ao saber da notícia, e a fantasia que criou na espera do filho. No desenvolvimento desta

---

[143] TS, p.215.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

utopia, o futuro pai conversa mentalmente com o bebê, ainda no ventre de Virgília:

> O melhor é que conversávamos os dous, o embrião e eu, falávamos de cousas presentes e futuras. O maroto amava-me, era um pelintra gracioso, dava-me pancadinhas na cara com as mãozinhas gordas, ou então traçava a beca de bacharel, porque ele havia de ser bacharel e fazia um discurso na Câmara dos Deputados. E o pai a ouvi-lo de uma tribuna, com os olhos rasos de lágrimas. De bacharel passava outra vez à escola, pequenino, lousa e livros debaixo do braço, ou então caía no berço para tornar a erguer-se homem. Em vão buscava fixar no espírito uma idade, uma atitude: esse embrião tinha a meus olhos todos os tamanhos e gestos: ele mamava, ele escrevia, ele valsava, ele era o interminável nos limites de um quarto de hora,— *baby* e deputado, colegial e pintalegrete.[144]

Aqui temos o que se passou na mente de Brás na sua expectativa de ser pai. Na sua fantasia, Brás Cubas espelha no filho, ainda por nascer, todos os seus desejos. Até o sexo da criança ele determina: seria menino. Além disso, seguiria seus passos na carreira profissional e política. O devaneio de Brás toma-lhe toda a consciência e ele não pensa em mais nada além do embrião anônimo. Virgília chega a ter ciúmes de sua obsessão, mas, alheio a tudo, ele continuava a conversar com o filho, "conversa sem palavras entre a vida e a vida, o mistério e o mistério"[145]. Um aborto natural, semanas depois, põe fim ao colóquio fantástico.

O gosto pelo *daydreaming* não era uma exclusividade de Tristram. Um sonho de Brás Cubas faz com que veja, a si mesmo, como um dos grandes oficiais da corte dos sultões timúrides da Índia, que vivia na opulência e no fausto, com plenos poderes para decidir sobre a vida de todos e o destino de cada um. Ao

---

[144] MPBC, p.598-9.
[145] Ibid., p.599.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

acordar, ele começa a ter idéias mirabolantes sobre o arcebispo de Cantuária, o maior cargo de poder espiritual e religioso no Reino Unido.

> Começo a ficar patético e prefiro dormir. Dormi, sonhei que era nababo, e acordei com a idéia de ser nababo. Eu gostava, às vezes, de imaginar estes contrastes de região, estado e credo. Alguns dias antes, tinha pensado na hipótese de uma revolução social, religiosa e política, que transferisse o arcebispo de Cantuária a simples coletor de Petrópolis, e fiz longos cálculos para saber se o coletor eliminaria o arcebispo, ou se o arcebispo rejeitaria o coletor, ou que porção de arcebispo pode jazer num coletor, ou que soma de coletor pode combinar com um arcebispo, etc. Questões insolúveis, aparentemente, mas na realidade perfeitamente solúveis, desde que se atenda que pode haver num arcebispo dous arcebispos, — o da bula e o outro. Está dito, vou ser nababo.[146]

Este devaneio ocorre logo após o enterro de Lobo Neves e seu último encontro com Virgília, antes da doença que o levaria a morte alguns anos depois. Talvez, por tomar consciência de que não pode decidir o seu próprio destino, que não pode ser o político de sucesso que Lobo Neves foi, nem ter tido Virgília como esposa fiel e sincera, Brás recorra ao sonho e a imaginação para compensar sua frustração, revelando-se mais internamente aos seus leitores.

4.9. O Elemento Cômico

O cômico em Sterne e em Machado é temperado por uma espécie de melancolia. Eles divertem-se com a humanidade, suas vaidades e o jogo de aparências que encobre suas fraquezas, com ou sem rancor. A essência do humor verifica-se na percepção dos desequilíbrios do destino humano e nas

---

[146] Ibid., p.635.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

extravagâncias da narrativa — a falta proposital e aparente apenas de um método na composição da obra, as abundantes digressões, as inversões de capítulos e as páginas em branco, preto ou mármore (metade preta e metade branca), entre outras. No estudo do elemento cômico como característica da sátira menipéia, observaremos apenas algumas instâncias que nos parecem mais relevantes para a exemplificação da utilização da menipéia.

O riso é uma constante preocupação de Sterne. Desde a dedicatória dos primeiros dois volumes do livro, ao ministro William Pitt, a intenção do autor fica clara:

> Jamais uma pobre Criatura dedicante pôs menos esperança em sua dedicada dedicatória. Dedicatória do que eu nesta; pois ela está sendo escrita num obscuro rincão do reino e numa erma casa com teto de colmo onde vivo, no constante empenho de resguardar-me dos achaques da má saúde, e de outros males da vida, por via da alacridade; firmemente persuadido de que toda vez que um homem sorri,—mas muito mais quando ri, acrescenta-se algo a este Fragmento de Vida.[147]

A intenção de revelar o humor na composição dos móveis interiores dos personagens, através do exercício do riso, percorrem todos os volumes de *Tristram Shandy*. O livro começa com um incidente cômico: a concepção de Tristram é perturbada pela inoportuna pergunta de sua mãe na hora do ato sexual que lhe deu origem. Logo em seguida, no segundo capítulo, Tristram continua a elaborar sua abordagem humorística para o início da história de sua vida ao apresentar o homúnculo (ou espermatozóide), a pequena criatura já completamente formada como um ser humano, de acordo com os primeiros

---

[147] TS, p.45.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

teóricos da Biologia. O narrador disserta sobre o choque causado, à sua natureza física e mental, pela interrupção infeliz no ato sexual, que lhe gerou, e o perigo do homúnculo chegar ao seu destino, em estado lastimável, que "cuidado algum de médico ou filósofo poderia jamais ulteriormente consertar de todo".[148] Assim, só nos resta aceitar a descrição dos abalos sofridos pelo seu espermatozóide e os direitos políticos *whig* deste como uma comédia.

A exploração da teoria do valor da concentração durante a concepção do narrador é uma parte da licenciosidade shandiana. Assim a necessidade de começar sua história *ab ovo*, ao chamar a atenção para a responsabilidade dos pais no momento da concepção, é uma anedota, é a ficção cômica pré-científica. Os assuntos sérios relacionados à paternidade não são abordados. Esta maneira de iniciar, sua insistência retórica sobre o momento da concepção como o único ponto de partida correto, estabelece o estilo da comédia, dentro da qual ele irá se referir depois como algo completamente diferente: a irresponsabilidade desastrosa da insistência de Walter Shandy, nos termos do contrato de casamento, que, por causa de um alarme falso em uma ocasião anterior, expõe sua esposa aos perigos de um parto no campo, quando ela poderia ter tido um tratamento melhor em Londres.

A comédia desastrosa é o tom do livro desde o início. Tristram nasceu "neste vil e calamitoso mundo nosso" e a fortuna, "essa descortês Duquesa o castigou com uma série de lamentáveis infortúnios e acidentes adversos quais nenhum pequeno HERÓI jamais enfrentou."[149] O narrador exclama: "Joguete de

---

[148] Ibid., p.49.
[149] Ibid., p.52.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

mínimos acidentes, Tristram Shandy! és tu, e sempre o serás!"[150], enquanto ele descreve com um humor impagável, no terceiro volume, o papel do criado Obadiah, que amarrou os nós que atrapalharam o Dr. Slop e que, conseqüentemente, foi participante na causa do afundamento do seu nariz. Aqui o elemento cômico é muito parecido com o da abertura do livro, embora o erro de Obadiah nunca teria sido cometido se Walter não tivesse cometido um muito mais grave, que causou o envolvimento do Dr. Slop no parto de sua mãe.

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Machado utiliza o elemento cômico para revelar o ridículo, com uma tristonha zombaria. No prólogo da terceira edição, o próprio autor nos diz que "há na alma deste livro, por mais risonho que pareça, um sentimento amargo e áspero, que está longe de vir de seus modelos."[151] Entretanto, esse gosto amargo não encobre o humor de Machado de Assis. Ao invés do humor de identificação sentimental, de Laurence Sterne, o ânimo da paródia e do satírico predomina na narrativa de Brás Cubas. Sua vida — amores, tédios e ambições — são apenas o início de uma crítica moral, exprimida de modo artístico pela ficção e pela reflexão. Nesse ponto, reside a função da flexibilidade estrutural do romance, das freqüentes digressões e dos "piparotes" dados no leitor, que formam a técnica humorística de Machado de Assis.

Entre muitos exemplos do humor refinado, presente nas Memórias, temos a paródia com *to be or not to be?* de *Hamlet*, quando o cunhado, Cotrim, lhe aconselha a não acompanhar a família da amante Virgília à província, ocupando o cargo de secretário do marido Lobo Neves.

---

[150] Ibid., p.189.
[151] MPBC, p.513.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

> Disse isto, e foi para dentro. Eu deixei-me estar com os olhos no lampião da esquina, — um antigo lampião de azeite, — triste, obscuro e recurvado, como um ponto de interrogação. Que me cumpria fazer? Era o caso de Hamlet: ou dobrar-me à fortuna, ou lutar com ela e subjugá-la. Por outros termos: embarcar ou não embarcar. Esta era a questão. O lampião não me dizia nada. As palavras do Cotrim ressoavam-me aos ouvidos da memória...[152]

A célebre questão do príncipe da Dinamarca é transposta para a dúvida de Brás Cubas, com instantânea naturalidade. Além do efeito de reduzir o drama existencial de Hamlet, à uma questão de tomar um barco ou não, a comparação não poderia ser menos cômica. A solução para o impasse segue em tom de anedota. Brás, por fim, resolve ignorar os conselhos do cunhado e partir com Virgília para a província, mas a superstição de Lobo Neves, com o número treze, cancela a viagem.

Observamos, nos exemplos citados acima, que o cômico em Sterne e Machado tem uma dupla função. Em primeiro lugar, ele desvia a atenção do leitor, manipulando suas reações e revelando maliciosamente a expectativa de que alguns leitores lhes venham a desvendar os mecanismos de composição narrativa. E em segundo lugar, a função de evidenciar, pela corrosão implícita ao procedimento humorístico, o caráter ambíguo de qualquer situação enfrentada pelo ser humano, com a eterna possibilidade de provocar o riso ou a lágrima.

---

[152] Ibid., p.592-3.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

4.10. A Síncrese: Confronto Entre a Filosofia e as Questões Decisivas da Vida

Para Bakhtin, a invenção ousada e o fantástico mesclam-se, na sátira menipéia, com um universalismo filosófico extraordinário, e uma capacidade para contemplar o mundo na maior escala. A sátira menipéia é um gênero das "questões definitivas" da vida. Nela, as posições filosóficas decisivas, são postas à prova. A menipéia empenha-se em fornecer as palavras decisivas e os atos definitivos de uma pessoa, cada um contendo o homem inteiro, o conjunto de sua vida, na mais completa integridade.

Ao iniciar a descrição do caráter do tio Toby, Tristram Shandy confessa recorrer à sua fantasia filosófica onde propõe, "de maneira assaz disparatada", a instalação da janela de Momo no peito humano. Na mitologia grega, Momo era a personificação do sarcasmo e da censura e fez críticas a Vulcano por, na forma humana que moldou de argila, não ter colocado uma janela no peito, através da qual os segredos pudessem ser vistos. Tristram continua dizendo que se a janela tivesse sido colocada, todos os seres humanos, tanto os "mais sábios" quanto os "os mais sérios de todos nós", teriam de pagar imposto de janela pelo resto de suas vidas. Vale lembrar que , antigamente na Inglaterra, um imposto era cobrado daqueles que tinham janelas para a rua em suas casas.

> Em segundo lugar, a de que, tivesse o dito vidro sido instalado, nada mais seria preciso, para conhecer o caráter de um homem, senão pegar uma cadeira, aproximar-nos devagar, como quando nos achegamos a uma colmeia dióptrica de abelhas, e olhar lá dentro,—ver a alma completamente desnudada;—observar-lhe todos os movimentos,—suas maquinações;—rastrear-lhe todas as fantasias desde seu engendramento até o momento de se arrastarem para fora;—contemplá-la livre em suas travessuras, cabriolas,

> caprichos; e, após dar alguma atenção à sua postura mais solene, subseqüente a tais travessuras, &tc.——tomar então da pena e anotar apenas o que se viu e se pode afiançar ter visto.—Mas esta não é uma vantagem com que o biógrafo possa contar neste planeta;—no planeta Mercúrio (quiçá) talvez seja assim, senão melhor ainda;—pois lá o intenso calor da região, que os calculistas provam, dada a proximidade do Sol, ultrapassar o do ferro em brasa,—deve, creio eu, ter de há muito vitrificado os corpos dos habitantes (como causa eficiente) para adequá-los ao clima (que é a causa final); pelo que, em razão das duas causas, todos os compartimentos de suas almas, de cima a baixo, talvez sejam, a menos que filosofia mais bem fundada possa demonstrar o contrário, tão-só um corpo fino e transparente de vidro límpido (excetuando-se o cordão umbilical);—de tal modo que, até que os habitantes envelheçam e estejam razoavelmente enrugados, com o que os raios de luz, ao atravessá-los, monstruosamente se refratem,——ou sejam refletidos, pelas superfícies, em linhas tão transversais para o olho que um homem não possa ver através delas;—as almas poderiam muito bem, digo, não fosse por uma questão de cerimônia, ou pela insignificante vantagem que o ponto umbilical lhe dá,—poderiam, segundo dizem todos, bancar as doidas tanto fora quanto dentro de suas próprias casas.[153]

Mas, como o próprio narrador observa, este não é o caso dos habitantes da Terra e, para poder descrever a personalidade e o caráter de seu tio, é necessário que procure algum outro caminho. A saída encontrada pelo narrador é traçar o perfil de Toby, a partir de seu "cavalinho de pau", ou seja, sua obsessão por assuntos bélicos. Nesta passagem, vemos que o narrador dá asas à sua imaginação e fantasia, para contemplar a humanidade, ao partir de um pretenso universalismo filosófico. A teoria da janela de Momo serve para ilustrar sua opção pelo método de descrição, que revelará ao leitor o caráter do tio. Pelo menos, no que diz respeito a Toby, este é o meio mais eficaz e definitivo que o narrador diz encontrar para a sua descrição. Portanto, o "cavalinho de pau", do tio, é sua síntese mais completa, em que ele se revela por inteiro.

---

[153] TS, p.107-8.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

Brás Cubas também desenvolve sua teoria da equivalências das janelas ao realizar uma boa ação, devolvendo, à polícia, uma moeda de ouro, que havia encontrado na porta de sua casa. Sentindo-se bem com a própria consciência, ele elabora sua teoria: "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 a outra, a fim de que a moral possa arejar continuamente a consciência."[154] Alguns capítulos adiante, novamente experimenta sua teoria ao sair do quarto, onde havia se escondido do marido de Virgília, na casa da Gamboa. Queria seguir o casal e arrancar Virgília do braço de Lobo Neves. Entretanto, ao dizer em voz alta a sua intenção, Brás foi detido por D. Plácida. O narrador reflete se não havia dito aquilo apenas para ser impedido pela senhora. Mas conclui que, a alcova, foi uma janela fechada e que, seu gesto genuíno de sair e respirar, foi com abrir uma outra, para dar novos ares à sua consciência.

Ao contrário de Sterne, que deixou o romance sem uma conclusão formal e definitiva, narrando fatos, no seu último volume, que aconteceram cinco anos antes de seu nascimento, Machado de Assis encerra sua obra com o capítulo 'Das Negativas'. O final de Brás Cubas é a assertiva de toda a sua filosofia pessimista, onde expõe a "questão definitiva" de sua vida, a conclusão a que chegou ao final das suas *Memórias*.

No término da leitura de *Tristram Shandy*, percebemos que Sterne enfatiza a diferença entre o tempo psicológico e o tempo cronológico e, jogando com os diferentes valores entre eles, ele pode transmitir, de acordo com sua própria

---

[154] MPBC, p.567.

unesp

vontade, a sensação de pressa ou de repouso, espera e suspense. Cronologicamente, *Tristram Shandy* não tem começo, meio ou fim. O romance tem início no ano de 1713, e nesse ínterim avança até 1766 e recua até a época de Henrique VIII. É constituído por um grande número de episódios que se entrelaçam e se inter-relacionam. Mas não há nenhuma linha de avanço do qual afastar-se. Não há um ponto de partida de onde se possa começar, pois Sterne percebeu que a vida humana apenas exibe uma série de começos dos quais não se pode conceber uma linha ou limite definitivo.

Nas *Memórias*, o elemento fantástico fica por conta da condição do narrador machadiano, ao fazer o balanço de suas palavras e de seus atos, do outro lado da vida, ou seja, como defunto-autor.

> Este último capítulo é todo de negativas. Não alcancei a celebridade do emplasto, não fui ministro, não fui califa, não conheci o casamento. Verdade é que, ao lado dessas faltas, coube-me a boa fortuna de não comprar o pão com o suor de meu rosto. Mais; não padeci a morte de D. Plácida, nem a semidemência do Quincas Borba. Somadas essas cousas e outras, qualquer pessoa imaginará que não houve míngua nem sobra, e conseguintemente que saí quite com a vida. E imaginará mal; porque ao chegar a este outro lado do mistério, achei-me com um pequeno saldo, que é a derradeira negativa deste capítulo de negativas: - Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado de nossa miséria.[155]

O que Brás Cubas conseguiu na sua vida terrena é reduzido a nada. Até mesmo o que considera um lucro, no balanço que faz, é uma negativa. A falta de filhos exime-o do papel de perpetuação da condição miserável em que, na sua opinião, todos os homens se encontram. E, para Brás Cubas, esta é sua verdade

---

[155] Ibid., p.639.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

final, o ponto em que se resume toda a sua existência.

Após este levantamento das características mais evidentes da sátira menipéia presentes nos romances em estudo de Laurence Sterne e Machado de Assis, observamos que foi através das possibilidades narrativas oferecidas por esta tradição estes autores produziram textos revolucionários dentro da perspectiva literária de suas respectivas épocas. Cada um, à sua maneira, criou um texto híbrido sob a forma de romance em que se misturam a seriedade e a comicidade, a crítica externa e interna dos mecanismos sociais que regiam seus contemporâneos e, finalmente, o questionamento da relação entre realidade e ilusão ficcional.

A sátira menipéia se instala nas suas narrativas para zombar das convenções de enredo, da seqüência cronológica da ação que coibia a forma artística em conjunto, do princípio da causalidade que implicava uma seleção rígida de eventos no interesse de uma padronização artificial da ação. Tanto Sterne quanto Machado queriam fazer com que seus leitores percebessem que tudo isso são convenções e que não podem ser tomadas pela realidade.

unesp

5. O Romance Monológico de Sterne e o Romance Polifônico de Machado

No capítulo anterior, vimos que, tanto Laurence Sterne quanto Machado de Assis, utilizaram as técnicas da sátira menipéia, como um canal de expressão para o sentido carnavalesco do mundo na literatura, subvertendo a ordem literária vigente em suas respectivas épocas. *Tristram Shandy* e *Memórias póstumas de Brás Cubas* sugerem um mundo colocado do avesso, pela suspensão das leis, das proibições e das restrições da vida normal, aceitas como normas dentro do discurso literário de seus contemporâneos. Invertem a ordem hierárquica e fazem desaparecer o medo resultante das desigualdades sociais; acabam com a veneração, a piedade, a etiqueta e abolem as distâncias entre os homens, ao instalar uma nova forma de relações humanas, renovando, assim, o mundo da literatura.

A coincidência do mesmo gênero narrativo, a sátira menipéia, é uma forma de aproximação entre Sterne e Machado e, conseqüentemente, suas obras. Ao beberem na mesma tradição literária, os autores a perpetuam no sentido de fornecer, ao leitor, uma visão de mundo questionadora e moderna, ao negar uma verdade universal, rica lingüisticamente e com uma acentuada consciência de todas as etapas do processo ficcional. Isso faz com que entendamos melhor quais caminhos Sterne e Machado trilharam na produção de romances contestadores, ambos com um forte traço de atualidade, que desafiam o leitor continuamente,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

convidando à reflexão sobre o que escrevem, ao mesmo tempo em que valorizam a inteligência e a perspicácia do público na compreensão de suas obras.

Uma das características da sátira menipéia que Sterne e Machado melhor souberam desenvolver, em suas narrativas, é a variedade de estilos e multiplicidade de vozes, seja de seus narradores ou de seus personagens. Entretecendo os romances, há um discurso em constante diálogo com o leitor, não apenas direto, como também indireto. Mas esse diálogo não se restringe aos seus narradores e suas respectivas audiências. Ele abrange também os personagens, a sociedade a que pertencem, os valores que defendem, os interesses de cada indivíduo participante da narrativa. Isso nos leva de volta a Bakhtin e seu conceito de dialogismo, em que o discurso não se constrói sobre si mesmo, mas se elabora em vista do outro, que perpassa, atravessa e condiciona o discurso do eu.

Para o crítico russo, não há existência nem significado, nem palavra ou pensamento que não esteja em diálogo ou que não tenha uma relação dialógica com o outro, que não traga em si a intertextualidade no tempo e no espaço. A interação verbal é a realidade fundamental da linguagem. Tanto na história de um indivíduo, como na história da espécie humana, a linguagem não nasce dentro do ser humano isolado, mas na interação entre dois ou mais seres humanos. Bakhtin afirma que o diálogo se encontra até no discurso, ou na expressão verbal que não seja explicitamente interativa. Isto se dá porque, todas as expressões verbais envolvem a importação e a naturalização da fala de outros; todas incluem tensões internas, colaborações, negociações, que são comparáveis ao intercâmbio verbal entre indivíduos.



As palavras não são neutras, elas são todas de segunda mão, já pertenceram a outras pessoas. E ao incorporá-las no seu próprio uso, o indivíduo teve que dialogar com essa outra pessoa, lutar para assumir a posse delas. Por dialogia, Bakhtin entende a descrição do mundo da produção de significado e das trocas simbólicas; mundo este que não é formado como um universo dividido entre bons e maus, novos e velhos, vivos e mortos, certos e errados, verdadeiros e mentirosos, mas como um universo formado de signos, cujos valores e significados não eram dados e estáticos e, sim, extremamente ambíguos e mutáveis.

Bakhtin nos diz ainda que a combinação orgânica do diálogo filosófico, dos sistemas de símbolos elevados, do fantástico e da aventura com o naturalismo rude, presente na sátira menipéia, é preservada em todos os estágios subseqüentes do desenvolvimento da linha dialógica da prosa romanesca.[156] Assim, entendemos que o uso da menipéia proporcionou, tanto a Sterne quanto a Machado, a possibilidade de representar a percepção dialógica da consciência humana.

Entretanto, no modo em que constróem seu discurso dialógico, Sterne e Machado entram em oposição. A diferença se instala no relacionamento ideológico, expresso em *Tristram Shandy* e nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, entre o autor e as personagens. Enquanto que a sátira menipéia, de Sterne, retém basicamente uma visão monológica do romance, Machado se adianta e oferece, dentro de sua menipéia, uma visão polifônica do romance e do mundo.

Para entendermos melhor essa divergência entre Sterne e Machado,

---

[156] MORRIS, P. (Ed.) *The Bakhtin Reader*, p.190.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

recorremos a uma definição contrastiva de monofonia e polifonia, dentro da teoria bakhtiniana, em que podemos entender monofônico como sinônimo de monológico:

> o diálogo é condição da linguagem e do discurso, mas há textos polifônicos e monofônicos, segundo as estratégias discursivas acionadas. No primeiro caso, o dos textos polifônicos, as vozes se mostram; no segundo, o dos monofônicos, elas se ocultam sob a aparência de uma única voz. Monofonia e polifonia de um discurso são, dessa forma, efeitos de sentidos decorrentes de procedimentos discursivos que se utilizam em textos, por definição, dialógicos. Os textos são dialógicos porque resultam do embate de muitas vozes sociais; podem, no entanto, produzir efeitos de polifonia, quando essas vozes ou algumas delas deixam-se escutar, ou de monofonia, quando o diálogo é mascarado e uma voz, apenas, faz-se ouvir.[157]

Por monológico, entende-se o romance que possui vários personagens, que são sempre veículos de posições ideológicas, para exprimir apenas o ponto de vista do próprio autor da obra, ou seja, sua visão do mundo, porta-voz de uma ideologia dominante; desta forma, mesmo que nesses romances muitos personagens falem, todos eles exprimem unicamente a voz do autor. Seguindo este raciocínio, é monológico todo discurso que tenta negar a natureza dialógica da existência, que recusa reconhecer sua responsabilidade como destinatário e que finge ser a palavra final sobre qualquer tópico.

O romance polifônico é aquele em que cada personagem possui sua própria autonomia, exprimindo suas opiniões particulares, independente de que elas coincidam ou não com a ideologia defendida pelo narrador da obra. A polifonia ocorre quando a fala dos personagens é perceptível no plano da

---

[157] BARROS, D. L. P. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, D. e FIORIN, J. (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*, p.6.

unesp

enunciação, ao expressar seu pensamento particular de tal modo que o número de posturas ideológicas, dentro do romance, será proporcional ao número de personagens com direito de fala. Portanto, os discursos do autor e/ou narrador e das personagens se interagem em termos de igualdade.

Neste capítulo, pretendemos demonstrar que o discurso do narrador, de *Tristram Shandy*, é essencialmente monológico. Tristram impõe seus pontos de vista e deixa pouco ou nenhum espaço para vozes individuais dos personagens, que povoam sua história. As constantes interrupções, das falas dos personagens, são o primeiro indício deste processo. Entretanto, o discurso de Brás Cubas, em *Memórias póstumas*, é, inegavelmente, polifônico. Aí temos um narrador que cede lugar a diferentes discursos, mostrando a diversidade da alma humana, enquanto expõe suas fraquezas e vaidades.

5.1. A Voz Única do Cavalheiro Inglês

É interessante notar que, apesar de seu caráter subversivo, ao violar as convenções literárias contemporâneas, aceitas como norma para uma produção artística de real valor, *Tristram Shandy* acaba por apresentar um discurso autoritário. Entende-se, aqui, autoritário como único, que impõe-se sobre os demais e nega aos outros o direito de fala e expressão. Resta, ao leitor, a impressão de que, apenas a completa algazarra do estilo shandiano, pode ser considerada como a forma de expressão verdadeira e autêntica de narração. Todo o resto é hipocrisia e superficialidade. Desta forma, ao denunciar sistemas

autoritários, a narrativa de Tristram também se torna autoritária.

Por vezes, esta voz autoritária do narrador de Sterne é endereçada diretamente ao leitor e afirma o caráter didático que quer impor à obra, como manual de originalidade narrativa. Ao repreender, com certa dose de humor, uma leitora imaginária, por achar que ela não prestou atenção na informação, contida no final do capítulo anterior, Tristram acrescenta ao seu discurso, endereçado, agora, a uma audiência imaginária:

> É um terrível infortúnio para este meu livro, mas ainda mais para a República das Letras,—dado o que aquele é totalmente absorvido pela consideração desta,—que o mesmíssimo e vil prurido de novas aventuras em todas as coisas esteja tão fortemente incutido em nossos hábitos e humores,—e tão totalmente preocupados nos vemos em satisfazer dessa maneira a impaciência de nosso desejo,—que só as partes mais avultadas e mais carnais de uma composição são deglutidas:—As sutis insinuações e as ardilosas comunicações da ciência voam, como espíritos, para cima;—e a pesada moralidade escapa-se para baixo; e tanto uma como a outra ficam tão perdidas para o mundo como se tivessem sido deixadas dentro do tinteiro.
>
> Espero que o leitor masculino não haja deixado passar por alto tantas insinuações tão singulares e curiosas quanto esta em que a leitora feminina foi surpreendida. Espero que ela possa exercer seus efeitos:—e que todas as boas pessoas, tanto masculinas como femininas, possam ter sido ensinadas, pelo exemplo dela, tanto a pensar como a ler.[158]

O narrador chama a atenção, do leitor, para os detalhes dos fatos que conta. Ao mesmo tempo, repreende a dama imaginária pelo descuido da leitura e ratifica sua asserção sobre um leitor do gênero masculino. O didatismo fica por conta de sua pretensão, de querer ensinar aos seus leitores não somente uma leitura eficiente, mas, também, como pensar.

Essa preocupação volta, constantemente, ao texto do romance, quando o

---

[158] TS, p.95-6.

narrador embarca em suas digressões, esperando que o leitor acompanhe eficientemente o fio de seus pensamentos — novamente ensinando-o a pensar —, ou, então, quando interrompe um capítulo para tratar de um assunto completamente diverso do atual. Outras vezes, ele suspende a fala de um personagem no meio, para retomá-la algumas páginas à frente. Isso mantém o narrador em constante domínio sobre o processo de leitura.

Outras vezes, Tristram retém uma informação, como se estivesse querendo fazer suspense e manter o interesse na leitura de seu livro. Logo nos primeiros capítulos, do primeiro volume, esta intenção do narrador fica muito clara:

> No começo do capítulo anterior, informei-vos *quando* exatamente eu nasci;—mas não vos informei *como*. Não; esse particular estava inteiramente reservado para um capítulo em separado;—além disso, senhor, como somos de certo modo perfeitos estranhos um para o outro, não teria sido de bom tom fazer-vos saber, de uma só vez, tantas circunstâncias comigo relacionadas.—Deve o senhor ter um pouco de paciência.[159]

Algumas páginas adiante, Tristram informa ao leitor os acontecimentos que envolveram a parteira, que assistiu ao seu nascimento, a pedido de sua mãe, e instrui: "Deixai de lado o livro e eu vos concederei meio dia para conjecturardes quais foram as razões desse procedimento".[160] No final do mesmo capítulo, falando sobre os infortúnios do pároco Yorick, que havia ajudado a parteira a regulamentar sua profissão, o narrador aconselha:

> Mas para saber por que vias veio tal a ocorrer,—e para tornar o conhecimento útil aos leitores, insisto em que leiam os dois capítulos seguintes, os quais contêm um esboço da vida e do comportamento do pároco, esboço que levará consigo sua própria moral.—Uma vez feito isso, e se nada nos detiver no

[159] Ibid., p.53.
[160] Ibid., p.59.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

caminho, prosseguiremos com a parteira.[161]

Após representar a morte de Yorick com uma página em preto, Tristram volta à narrativa da parteira, abrindo um novo capítulo com o parágrafo abaixo:

> Faz tanto que o leitor desta obra rapsódica viu-se afastado da parteira que é mais do que hora de mencioná-la novamente, tão-só para incutir na mente do leitor que ainda existe um corpo que tal no mundo, a quem, tanto quanto posso ajuizar do meu plano nesse momento,—vou apresentá-lo de uma vez para sempre. Mas como pode ser abordada matéria nova, e muitos assuntos inesperados interporem-se entre o leitor e mim, assuntos que talvez exijam solução imediata,—seria conveniente cuidar de que a pobre mulher não se perdesse, entrementes;—visto que, quando ela se tornar necessária, de maneira alguma poderemos passar sem ela.[162]

A personagem da parteira entra na narrativa, como nas palavras do próprio Tristram, quando for necessária. Fica evidente, na passagem acima, a manipulação do narrador, o senhor da história. A parteira apenas serve como figurante, nos eventos que envolveram o nascimento do narrador. Assim sendo, durante a narrativa deste episódio, ela entra e sai de cena conforme Tristram determina. Esta manipulação percorre a representação de todos os personagens do romance. Mesmo seus parentes mais próximos, como o pai e o tio, que são admirados e louvados pelo narrador, tanto pela erudição e excentricismo, como pela bondade de coração, não fogem do corte quando este se faz necessário para os propósitos do cavalheiro.

Enquanto a Sra. Shandy estava em trabalho de parto, os dois homens da casa, Walter e Toby, conversavam na sala de visitas como de costume. A conversa

---

[161] Ibid., p.64.
[162] Ibid., p.75.

unesp

é perturbada pela agitação no andar superior, onde o obstetra e a parteira se revezavam na assistência ao nascimento do narrador. Walter indaga Toby sobre o que pode estar acontecendo para que, tal barulho, os impeça de ouvir suas próprias vozes. Toby começa a falar mas, logo após a primeira palavra, é interrompido pelo narrador:

> —O que poderão estar fazendo, irmão?—disse meu pai,—que mal podemos ouvir o que estamos nós mesmo dizendo?
>
> —Penso, replicou meu tio Toby, tirando o cachimbo da boca e batendo-lhe o fornilho duas ou três vezes contra a unha do seu polegar esquerdo, conforme dava início à frase,——penso, diz:——Mas para penetrardes devidamente os sentimentos de meu tio Toby em relação a este assunto, tereis de penetrar-lhe um pouco o caráter, cujos lineamentos vos darei em seguida, e depois o diálogo entre ele e meu pai poderá continuar outra vez.[163]

Mas ao contrário do anunciado, Tristram não começa a falar do tio. Inicia uma digressão, de mais de uma página, que não tem absolutamente nada a ver com o episódio narrado neste capítulo. Não há a mínima associação de idéias que possa justificar a digressão. Ao final desta, observa: "Mas esqueci-me do meu tio Toby, a quem deixamos todo este tempo sacudindo as cinzas do cachimbo."[164]

A intenção de controlar o texto, e os efeitos de sua leitura, é exposto francamente no final do primeiro volume do romance. Ainda no constante diálogo com o leitor, apesar de impor sua voz, de tentar fazer deste diálogo um solilóquio com todos os recursos narrativos disponíveis, Tristram revela suas intenções como narrador onisciente. Ainda descrevendo o caráter do tio, declara:

> Quais fossem as perplexidades do meu tio Toby,—é coisa impossível de adivinhardes;—se o pudésseis adivinhar,—eu

[163] Ibid., p.99.
[164] Ibid., p.100.

> coraria; não como um parente,—não como um homem,—nem mesmo como uma mulher,—mas coraria como autor; na medida em que me empenho, e não pouco, nisto de o meu leitor não ter podido adivinhar jamais o que quer que fosse. E nisso, senhor, sou de humor tão exigente e singular que, se julgasse fôsseis capaz de formar o menor juízo ou conjectura, convosco mesmo, do que iria aparecer na página seguinte,—eu a arrancaria do meu livro.[165]

O suspense que quer manter e a falta de fatos previsíveis asseguram ao narrador o poder da expectativa, que julga ser vital para manter o interesse na obra. Tristram alcança seu intento quando torna, cada capítulo de sua história, único. Parece haver uma idéia fixa neste controle da narrativa, quase até uma obsessão, fato tão característico dos discursos ditatoriais. A violência literária, de arrancar uma página do livro, soa como uma ameaça ao leitor imaginário, que vem fielmente seguindo as etapas da narração.

A fala do personagem Toby só é retomada no capítulo VI, do segundo volume. Até lá, Tristram se delicia em suas digressões, enquanto conta a história do tio para ilustrar a exposição de seu caráter. Conta como Toby foi ferido em ação, como desenvolveu seu cavalinho de pau, a ponto de desenvolver uma obsessão, e como teve o cabo Trim ao seu lado, fielmente, por todo o percurso desde o sítio a Namur, na Bélgica, onde o ferimento aconteceu, até Shandy Hall, nas charnecas de Yorkshire. Só depois de tudo relatado em meticulosos detalhes, o leitor é avisado, dois capítulos antes, que a conversa na sala de visitas será retomada: "Reconheço que, uma vez feito isso, será hora de voltarmos à lareira da sala de estar, onde deixamos meu tio Toby no meio de uma frase".[166] A retomada

---

[165] Ibid., p.112.
[166] Ibid., p.122.

unesp

da fala de Toby dá-se por meio de substituição. Tristram nos conta como, Trim e Toby, construíram a maquete das fortificações dos campos de batalhas em que participaram, e adverte:

> Como meu tio Toby e o Cabo Trim avieram-se com a coisa,—e a história de suas campanhas, de modo algum pobre de acontecimentos,—poderão constituir-se numa subtrama não destituída de interesse na epítase e desenvolvimento deste drama.—De momento, esta cena deve ficar para trás,—e ser substituída pela lareira da sala de estar".[167]

Na abertura do capítulo seguinte, lê-se novamente a pergunta endereçada a Toby, cuja resposta ficou suspensa após a primeira articulação.

> ——Que poderão estar fazendo, irmão?—Creio, replicou o tio Toby,—tirando, como vos disse, o cachimbo da boca e sacudindo-lhe as cinzas ao iniciar a frase,——creio, replicou,—que não seria demais tocarmos a sineta.[168]

A censura também aparece na fala das personagens, como poderia ser esperado em um discurso monológico. Tristram analisa esta censura, sistematicamente, como a justificá-la quando seu tio refere-se ao traseiro de sua mãe. Elizabeth ainda está em trabalho de parto, quando Walter pergunta a Toby como ela pode ter insistido em ser atendida pela parteira, quando tem o competente Dr. Slop à sua cabeceira. A isso, Toby responde: "Minha irmã, atrevo-me a dizer, acrescentou, não gostaria de permitir a um homem aproximar-se tanto do seu ****."[169] A análise dos asteriscos, feita pelo próprio narrador e baseada na

---

[167] Ibid., p.128.
[168] Ibid. Interessante observar que, no texto original em inglês, a frase do tio Toby começa com "I think" tanto no capítulo do volume anterior como quando o narrador retoma sua fala. O texto traduzido para o português traz, na primeira vez "Penso..." e na segunda "Creio...".
[169] Ibid., p.129.

unesp

possibilidade de Toby ter completado a frase ou não, e se acaso o fez, como teria sido, traz em si um tom quase militar quando Tristram diz: "—Oh compatriotas meus!—sede delicados;—cuidado com vossa linguagem;—e nunca, oh! nunca vos esqueçais de que minúsculas partículas vossa eloquência e vossa fama dependem".[170]

Sendo o tio um militar, temos nesta advertência um amalgamento da voz do narrador com a do personagem. Elas soam em uníssono, no mesmo compasso e defendendo a mesma visão de mundo. Tristram, desta forma, aproxima-se do discurso de Toby para se apoderar dele, fazendo com que o leitor o identifique com o seu.

Até a imaginação do leitor torna-se uma preocupação do narrador. A falta de modéstia beira a pretensão de dizer que a arte de escrever, competentemente dominada, é o seu caso. E que esta nada mais é do que o diálogo, afirma Tristram. Diz que o respeito mais verdadeiro que o autor pode mostrar, pela inteligência do seu leitor, é compartilhar com este a tarefa de imaginar.

> De minha parte estou-lhe continuamente fazendo cortesias dessa espécie e empenhando-me o quanto posso em manter-lhe a imaginação tão ocupada quanto a minha própria.
>
> Agora é a vez dele;—forneci uma ampla descrição da triste queda do Dr. Slop e do seu triste aparecimento no salão dos fundos;—a imaginação do leitor deve agora continuar por sua conta durante algum tempo.[171]

Mas nem a imaginação do leitor fica fora do controle de Tristram. Na linha seguinte, começa a ditar os passos desta mente, supostamente liberta do

---

[170] Ibid., p.129.
[171] Ibid., p.136.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

narrador, e passível de escolha própria.

> Cuide ele então de imaginar que o Dr. Slop narrou a sua história,—com as palavras e com os agravantes que a fantasia do leitor tenha escolhido. Suponha o leitor que Obadiah tenha igualmente contado a sua história, e com tão pesarosas mostras de fingida preocupação quantas estime mais adequadas para contrastar as duas figuras que se defrontam.——Imagine ele ainda que meu pai subiu as escadas para ir ver minha mãe. E, para concluir, esse trabalho de imaginação,—imagine o doutor lavado,—esfregado,—cumulado de condolências,—e felicitações,—calçando um par de escarpins de Obadiah e dirigindo-se para a porta, prestes a entrar em ação.[172]

Tristram guia a imaginação do leitor, dando-lhe todas as direções a seguir no caminho que ele, o narrador, escolheu. Sua voz se sobressai, como a indicar a direção para atingir o fim que ele determinou, como o mais adequado, ao episódio. O leitor é, mais do que nunca, uma marionete em suas mãos, como também o são seus personagens. Enquanto o leitor está visualizando o Dr. Slop, pronto para exercer seu oficio, o narrador dá um grito para deter o personagem: "—Alto, alto, caro Dr. Slop!—contém a tua mão obstétrica; devolve-a sã e salva ao teu seio para que não se esfrie;—pouco sabes dos obstáculos;—pouco conheces das ocultas causas que lhe retardam a atuação!"[173] Tudo isso para informar, ao personagem, que este havia esquecido o fórceps em casa e que teria que mandar Obadiah, o empregado de Shandy Hall, ir buscá-lo. Mas o narrador não está perto do personagem, ele não faz parte da cena, não está presente e não pode ser ouvido. E como poderia, se é a narrativa de seu próprio nascimento? Mas, apesar disso, o médico é detido na ação e temos, em seguida, Walter a

---

[172] Ibid., p.137.
[173] Ibid.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

recomendar a Obadiah que vá bem depressa, como se tivesse escutado o grito do narrador. Nesta passagem, Tristram faz com que o plano da enunciação se confunda com o plano da ação, reafirmando assim seu poder sobre todos.

Este poder que exerce, o tempo todo, de controle da narrativa, faz de Tristram um narrador autoritário. Abafa as vozes dos percursos em conflito, em que se perde a ambigüidade das múltiplas posições, em que o discurso se cristaliza e se faz discurso da verdade única, absoluta e incontestável — a verdade do narrador. Parece-nos que ele está sempre dando ordens, ao seu público, para que ora pare, ora continue; para que releia as páginas anteriores; pule para frente, logo depois para trás; suspenda, temporariamente, o que foi dito e assim por diante. Consegue que o leitor fique à sua mercê e tenta impressioná-lo com sua erudição, presença de espírito e genialidade. Todo este processo é realizado de forma extremamente intencional, fazendo de Tristram um dos narradores auto-conscientes mais expressivos da literatura inglesa.

5.2. As Múltiplas Vozes do Aristocrata Brasileiro

O tratamento, que Brás Cubas dispensa ao seu leitor, é completamente diferente daquele dispensado ao leitor de *Tristram Shandy*. A subjugação controlada e detalhada dá lugar a um verdadeiro diálogo de vozes múltiplas no qual, o narrador e os personagens, se revezam para compor a história como um todo; história esta contada ao leitor que está ali para ouvir o que ainda resta para ser dito sobre a miséria da condição humana. Cabe-lhe o endereçamento de um

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

narrador que está mais preocupado em contar a sua vida, ao seu modo, do que com os efeitos de leitura que seu livro possa produzir. Também recebe sugestões e conselhos para considerar e desconsiderar o que é dito. Mas tudo se passa em uma atmosfera muito menos controlada e menos tensa do que aquela do cavalheiro inglês. Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o narrador desempenha o aristocrata brasileiro que alterna esta sua condição com a do crítico da própria aristocracia a que pertence. Para isso, deixa que os personagens falem para que exponham a sua própria sordidez e constituam assim visões diferentes do "legado da nossa miséria".

Para abordar a polifonia em *Brás Cubas*, recorremos ao conceito de volubilidade do narrador machadiano desenvolvido por Roberto Schwarz. As vertiginosas trocas na maneira de ser de Brás pressupunham os recursos intelectuais e estilísticos dos mais esclarecidos na sociedade de então. Quanto à composição literária, o efeito simultâneo de domínio e desprestígio tem relação com o reflexo da vida narrada sobre a voz que a está narrando. Ao passo que a leitura progride, o público é familiarizado com o ritmo e a abrangência da imaginação de Brás e seu senso de superioridade.

Os personagens que povoam as páginas do romance de Machado não são acidentais em relação ao narrador volúvel. Este apresenta cada figura como um todo, deixando implícito que cada um é para si o centro de seu próprio mundo, e que cada pequeno mundo é relevante para todo o livro. Assim a polifonia se estabelece no texto de Brás por meio de sua volubilidade, que se estende até a representação de diferentes tipos de estruturas de enunciação: o discurso direto, o

unesp

indireto e o indireto livre[174].

Entretanto, pelo caráter memorialista que possui, o que predomina na narrativa do defunto-autor é o discurso indireto. Brás incorpora à sua própria voz as informações dos personagens, contentando-se a transmitir ao leitor apenas o conteúdo. No plano da expressão, este tipo de discurso pressupõe o relato de caráter predominantemente informativo, sem o traço teatral e atualizador do discurso direto. Os diálogos são incorporados à trama sob uma forte subordinação semântico-sintática, estabelecida por meio de correspondências verbais entre a frase reproduzida e a frase introdutora. Na intenção de ressaltar o que o personagem diz, Brás utiliza o discurso indireto com o efeito de esmaecer as realidades concretas de tempo e lugar a que seus personagens estariam vinculados. Isto é, o discurso indireto serve para que o volúvel Brás ressalte o pensamento e a essência significativa do enunciado reproduzido, deixando em segundo plano as circunstâncias e os detalhes acessórios que o envolvem. Assim Brás reafirma sua superioridade como narrador por estar contando sua vida da eternidade.

Apesar de uma primeira leitura das *Memórias* parecer que Brás filtra as falas dos personagens por meio de um discurso subjetivo, por ser este indireto, pretendemos mostrar que sua intenção é realmente o contrário e que isso não prejudica a polifonia da obra.

---

[174] O discurso indireto livre também é conhecido como "discurso mímico", "discurso irônico", "discurso velado", "discurso cênico", "discurso revivido", "discurso representado" e "discurso direto impropriamente dito". Mas prevaleceu a primeira denominação.

unesp

5.2.1. A voz de Brás

Brás espera que seu leitor desconfie dele já que, o que tem a contar, esbarra, muitas vezes, na narrativa fantástica. E consciente dessa possibilidade, relata já no primeiro capítulo: "Morri de uma pneumonia; mas se lhe disser que foi menos uma pneumonia, do que uma idéia grandiosa e útil, a causa da minha morte, é possível que o leitor não me creia, e todavia é verdade. Vou expor-lhe sumariamente o caso. Julgue-o por si mesmo."[175] O leitor aqui é, sem dúvida, mais independente, não por ser digno de crédito melhor do que o de Tristram, mas por ser Brás mais indiferente ao que possam pensar de sua história. O desprezo com que trata a todos acaba por se estender também, muitas vezes, ao leitor, reafirmando a superioridade com que este quer se revestir, para dar a impressão da maior imparcialidade possível.

Em *Memórias póstumas*, o foco narrativo está predominantemente centralizado sobre o personagem narrador, Brás, que é, ao mesmo tempo, sujeito da enunciação e sujeito do enunciado. O "eu" que fala e o "ele" de quem se fala são representados pelo mesmo ator sincrético, que funciona como narrador da trama e como personagem que vive os fatos narrados. No parágrafo transcrito acima, "mas se lhe disser", "vou expor-lhe" e "julgue-o por si mesmo" interrompem o relato dos fatos para reavivar o contato com o leitor virtual. Este, que é o destinatário da obra, é chamado pelo narrador estabelecendo um diálogo fictício. Desta forma, o leitor da obra machadiana não é um ser distante e

[175] MPBC, p.514.

unesp

hipotético, mas real e presente no ato de locução. Como se Brás inserisse o discurso sobre sua vida num discurso maior que estaria tendo com o leitor.

Esta impressão inicial é confirmada, quase no final do romance, pela seguinte passagem:

> Não acabarei, porém, o capítulo sem dizer quem vi morrer no hospital da Ordem, *adivinhem quem*?. . . a linda Marcela; e vi-a morrer no mesmo dia em que, visitando um cortiço para distribuir esmolas, achei. . . *Agora é que não são capazes de adivinhar*. . .[176] [grifo meu]

Quem deve adivinhar não é nenhum personagem do enunciado e, portanto, só pode ser relacionado com o destinatário da enunciação, aqui no plural, os leitores da narrativa. Este tom de conversa põe em evidência duas características do discurso do narrador Brás: a feição da oralidade, pela qual o leitor tem a sensação de estar ouvindo e não lendo as *Memórias*, e a maneira dramática de narrar, já que através do diálogo o leitor sente-se espectador. Esta eloqüência de Brás Cubas convém muitíssimo à encenação da volubilidade, pois também, esta vê e fala descaradamente em causa própria.

Ao falar de Virgília pela primeira vez no romance, Brás apela para a imaginação do leitor, sem querer determinar o caminho que esta deve seguir, como fez Tristram. "Tinha então 54 anos, era uma ruína, uma imponente ruína. Imagine o leitor que nos amamos, ela e eu, muitos anos antes, e que um dia já enfermo, vejo-a assomar à porta da alcova...".[177] Com um efeito de repetição, Brás inicia, o capítulo seguinte, com a mesma oração da última frase do capítulo

---

[176] Ibid., p.638.
[177] Ibid., p.518.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

anterior e continua a falar sobre a visita da dama ao enfermo. Não tenta direcionar a imaginação do leitor, mas deixa, em suspenso, a promessa da narrativa amorosa para os capítulos posteriores.

Uma tarde, na casa de Virgília, os dois namorados são surpreendidos pelo marido traído Lobo Neves. O narrador se preocupa com o susto que isso pode causar à leitora romântica e lhe dirige a fala diretamente: "Não tremas assim, leitora pálida; descansa, que não hei de rubricar esta lauda com um pingo de sangue".[178] O tom delicado, que emprega, diverge do utilizado por Tristram, na repreensão à leitora desatenta.

Pouco adiante na narrativa, os possíveis leitores desatentos recebem do narrador um tratamento bem mais amistoso: "Podendo acontecer que alguns dos meus leitores tenham pulado o capítulo anterior, observo que é preciso lê-lo para entender o que eu disse comigo, logo depois que D. Plácida saiu da sala".[179] No capítulo a que Brás se refere, D. Plácida conta a história de sua vida sofrida, infeliz e cheia de privações e como livrou-se de pedir esmolas, na velhice, ao aceitar a proteção de Virgília e Brás. A princípio, quando os amantes resolveram montar uma casa na Gamboa sob seus cuidados, D. Plácida tinha nojo do ofício de medianeira, mas com o tempo aceitou o encargo. Após receber de Brás, que tentava angariar-lhe a simpatia, um pecúlio para a velhice, livrou-se do nojo.

A advertência serve de introdução para o capítulo 'Comigo', onde Brás chama a atenção do leitor para o que se passa no seu pensamento em relação à existência da protegida de Virgília e sua condição de medianeira, no seu romance

---

[178] Ibid., p.577.
[179] Ibid., p.586.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

proibido. Em seguida, há a discussão de Brás com a sua própria consciência, da qual ele sai vencedor, sobre como ele usa a senhora para satisfazer seus próprios interesses e a compensação para a vida sofrida desta: à custa de dinheiro e favores para os amantes, D. Plácida tinha se livrado da pobreza extrema.

> Se não fosse os meus amores, provavelmente D. Plácida acabaria como tantas outras criaturas humanas; donde se poderia deduzir que o vício é muitas vezes o estrume da virtude. O que não impede que a virtude seja uma flor cheirosa e sã. A consciência concordou, e eu fui abrir a porta para Virgília.[180]

Assim, a observação feita ao leitor funciona como um recurso para destacar a polifonia do romance. A voz de D. Plácida, no capítulo anterior, contando sua miserável existência, desperta a consciência de Brás, vai contra a canalhice de sua personalidade, mesmo que isso seja em vão, que não desperte nele nenhum remorso e que apenas sirva para demonstrar ao leitor, mais uma vez, sua maneira egoísta de pensar.

Um bilhete de Virgília pede a Brás Cubas que socorra D. Plácida, no seu leito de morte. Brás não se comove com o pedido, apesar de D. Plácida ter-lhe sido tão útil em vida. Resolve atender o chamado apenas em consideração à sua antiga dama. A morte de D. Plácida é descrita por Brás como uma morte clandestina:

> Depois do almoço fui à casa de D. Plácida; achei um molho de ossos, envolto em molambos, estendido sobre um catre velho e nauseabundo; dei-lhe algum dinheiro. No dia seguinte fila transportar para a Misericórdia, onde ela morreu uma semana depois. Minto: amanheceu morta; saiu da vida às escondidas, tal qual entrara.[181]

---

[180] Ibid., p.587.
[181] Ibid., p.630-1.

unesp

O pecúlio que Brás lhe havia deixado foi roubado por um carteiro da vizinhança, que a havia desposado apenas por interesse no dinheiro. D. Plácida morreu como condizia a sua condição social de filha bastarda, de um caso amoroso de um sacristão. Sua voz foi até o final da vida uma voz triste e miserável.

5.2.2. A voz de Quincas Borba

Quincas Borba é outro personagem com voz própria que representa, em *Memórias póstumas*, a crítica aos pretensos intelectuais brasileiros, que importavam da Europa as teorias filosóficas, sem se importarem que pouco se ajustassem à realidade de nosso País. Um exemplo disso nos relata José Veríssimo, uma testemunha da época, que descreve como as teorias "modernas" foram introduzidas no Brasil, no final do século XIX, citando Tobias Barreto, que propagou idéias e teorias naturalistas entre seus alunos em Recife, sendo que ele não tinha o completo conhecimento delas:

> Carecendo da instrução científica, e especialmente biológica, para apreciar idoneamente as doutrinas de Darwin e seus discípulos ou êmulos, não poderia, sem impertinência, pronunciar-se sobre elas e menos professá-las. Aliás quase todos os nossos pseudofilósofos evolucionistas, transformistas ou darwinistas o foram, como ele, de palpite. Um princípio, um conceito, uma idéia sua, não se lhe conhece naqueles domínios. Não fez de fato senão expor, ao que parece com grande eloqüência professoral, em todo caso, mesmo escrevendo, com grande calor comunicativo, a arrogância própria para impor, o que em filosofia, em crítica, em literatura, em direito, faziam os alemães, por cuja cultura se enrabichou com exclusivismo

pouco abonatório do seu espírito crítico.[182]

Temos até a impressão de que Veríssimo nos fala de Quincas Borba que, como o escritor pernambucano, incorpora por puro palpite, em seu discurso eloqüente sobre a sua filosofia Humanitas, a teoria de seleção natural e evolução das espécies, que o naturalista inglês Charles Darwin (1809-1882) desenvolveu em 1859.

A voz de Quincas Borba, com fortes ecos do evolucionismo darwiniano, está presente em *Memórias póstumas* quando este desenvolve suas teorias, como a do benefício, ao expor as conclusões do que Brás chama ironicamente de "uma boa filosofia humanística" em discurso direto:

> — Não me podes negar um fato, disse ele; é que o prazer do beneficador é sempre maior do que o do beneficiado. Que é o benefício? é um ato que faz cessar certa privação do beneficiado. Uma vez produzido o efeito essencial, isto é, uma vez cessada a privação, torna o organismo ao estado anterior, ao estado indiferente. (...) Não havendo nada que perdure, é natural que a memória se esvaeça, porque ela não é uma planta aérea, precisa de chão. A esperança de outros favores, é certo, conserva sempre no beneficiado a lembrança do primeiro; mas este fato, aliás um dos mais sublimes que a filosofia pode achar em seu caminho, explica-se pela memória da privação, ou, usando de outra fórmula, pela privação continuada na memória, que repercute a dor passada e aconselha a precaução do remédio oportuno. Não digo que, ainda sem esta circunstância, não aconteça, algumas vezes, persistir a memória do obséquio, acompanhada de certa afeição mais ou menos intensa; mas são verdadeiras aberrações, sem nenhum valor aos olhos de um filósofo.[183]

Brás fica sem entender a filosofia do amigo e pede que lhe explique mais,

---

[182] VERÍSSIMO, J. *História da Literatura Brasileira*, p.239.
[183] MPBC, p.633.

ao que Quincas rebate: "Não se explica o que é de sua natureza evidente". Suas vozes não se fundem. Poucas linhas adiante, conclui: "sendo tudo uma simples irradiação de Humanitas, o benefício e seus efeitos são fenômenos perfeitamente admiráveis."[184] A fala de Quincas Borba encerra o capítulo "Teoria do Benefício", com se tivesse deixado Brás de boca aberta, sem nenhum argumento para contradizer o amigo de infância.

Vemos aqui que a voz do filósofo louco representa, no romance, uma caricatura do quanto a ciência determinista e o positivismo dogmático tentavam aprisionar, o homem e seu universo, numa jaula de casualidades e condicionamentos, igualando o mundo da cultura ao mundo da natureza, a lei da cidade à lei da selva. Vale lembrar que, em suas críticas literárias, Machado de Assis era contrário a este tipo de intelectualismo e caricaturiza os pseudofilósofos no personagem Quincas Borba, que defende, em seu sistema filosófico do Humanitismo, a sobrevivência do mais forte, que se impõe a qualquer valor ou conduta moral.

Após a temporada de dez meses, em Barbacena, Quincas Borba retorna à casa de Brás já sofrendo de loucura. Havia queimado os quatro volumes do manuscrito da sua filosofia para que pudesse aperfeiçoá-lo quando o rescrevesse. Brás nos conta como foi seu fim, utilizando os três tipos de discurso: direto, indireto e indireto livre.

> Vinha demente. Contou-me que, para o fim de aperfeiçoar o Humanitismo queimara o manuscrito todo e ia recomeçá-lo. **A parte dogmática ficava completa, embora não escrita; era a verdadeira religião do futuro.**
> — Juras por Humanitas? perguntou-me.

[184] Ibid., p.634.

unesp

> — Sabes que sim.
> A voz mal podia sair-me do peito; e aliás não tinha descoberto toda a verdade cruel. Quincas Borba não só estava louco, mas sabia que estava louco, e este resto de consciência, como uma frouxa lamparina no meio das trevas, complicava muito o horror da situação. Sabia-o, e não se irritava contra o mal; ao contrário, dizia-me que era ainda uma prova de Humanitas, que assim brincava consigo mesmo.[185] [grifo meu]

No início desta passagem, o narrador descreve o insano Quincas por meio de discurso indireto e introduz o discurso indireto livre pouco antes de iniciar o discurso direto de Quincas, que pede a Brás para jurar sua crença na filosofia que ele próprio desenvolveu: "A parte dogmática ficava completa, embora não escrita". Esta informação, que provém de Quincas como a justificar seu procedimento demente de queimar o manuscrito, aparece liberada de qualquer liame subordinativo do discurso indireto, conservando a fala do personagem na forma que teria sido realmente proferida, mas sem o verbo introdutor *dicendi* nem os travessões característicos do discurso direto. Evitando o acúmulo de *quês* e os cortes das aposições dialogadas, o discurso indireto livre permite uma narrativa mais fluente, de ritmo e tom mais artisticamente elaborados. É importante o papel do contexto para a apreensão da fala do personagem nos trechos em discurso indireto livre, pois a passagem do que seja relato por parte do narrador e enunciado real do locutor é muitas vezes extremamente sutil. Em síntese, é como se no meio de uma narrativa discursiva indireta se inserisse a fala do personagem em estado puro e sem nenhum aviso de que agora é a voz deste, e não do narrador, que se ouve.

Ainda no mesmo estilo de enunciação, Brás complementa com "era a

---

[185] Ibid., p.638.

verdadeira religião do futuro", que disse apenas por sentir pena do amigo e não porque realmente acreditasse no sucesso de Humanitas. Pouco tempo depois, Quincas Borba morreu na casa de Brás Cubas, "jurando e repetindo sempre que a dor era uma ilusão"[186]. Assim, ele encontra o fim da vida de filósofo, sempre fiel ao seu próprio discurso, até na demência.

5.2.3. A voz de Marcela

A voz de uma outra personagem também se opõe à do narrador Brás. A espanhola Marcela, o primeiro amor de Brás na adolescência, representa, no romance, a mulher cortesã, que faz da prostituição na alta sociedade seu meio de vida. Ele a conheceu na noite em que a proclamação da independência foi anunciada. A descrição inicial de Marcela está repleta de detalhes minuciosos de sua aparência. Porém, Brás logo constata que ela não tinha escrúpulos, era gananciosa por dinheiro e prezava as amizades masculinas. Seus amores eram de temporada. No ano em que Brás a conheceu, ela "morria de amores" pelo tuberculoso, mas rico, Xavier. Dois anos antes, amara Duarte. Antes deste, um desembargador que a presenteou com uma baixela da Índia. Porém, seu encantamento pelo o rapaz de dezessete anos era definitivo e arrasador, mas custou à família Cubas onze contos de réis. E durou quinze meses, como o defunto-autor nos conta.

Ao final destes, o pai decide mandá-lo para Portugal, onde cursaria a

[186] Ibid., p.639.

unesp

Universidade de Coimbra. A decisão foi tomada com o intento de separar Brás de Marcela e acabar com a obsessão do rapaz. Quando Brás quis que ela o acompanhasse, à Europa, a resposta foi um sonoro não. Fiel apenas aos seu papel de cortesã, Marcela recusa a viagem com uma desculpa à altura do papel que desempenha como prostituta urbana. Ela diz: "não posso ir respirar aqueles ares, enquanto me lembrar de meu pobre pai, morto por Napoleão...".[187] Marcela não poderia deixar os privilégios já adquiridos junto à sociedade carioca que, em troca de sua beleza e amores, garantia-lhe a sobrevivência. No Rio de Janeiro, tinha sua casa própria, seu círculo de amizades que, enquanto durasse seu encanto, permaneceriam ao seu lado. E Brás era um rapazote sem renda própria, movido apenas por seus impulsos juvenis. A Europa, ao lado dele, não teria nada a oferecer-lhe, apenas decepção e miséria.

Anos mais tarde, ao encontrar Marcela velha e sem a beleza de outrora, Brás observa que nada havia mudado no caráter da ex-namorada. O encontro imprevisto revela-lhe, agora, a cortesã espanhola com o rosto pálido e coberto por bexigas. Na mão, ostentava um diamante. Marcela possuía uma loja de ourivesaria, legado de um de seus ex-amores. Desejosa de manter a proteção dos amigos do passado, Marcela presta-lhe um favor, mandando trocar o vidro do relógio, motivo da entrada de Brás na sua loja.

> Disse ela então que desejava ter a proteção dos conhecidos de outro tempo; ponderou que mais tarde ou mais cedo era natural que me casasse, e afiançou que me daria finas jóias por preços baratos. Não disse *preços baratos*, mas usou uma metáfora delicada e transparente.[188]

---

[187] Ibid., p.537.
[188] Ibid., p.558.

Os verbos declarativos "disse", "ponderou" e "afiançou" introduzem a fala da personagem Marcela que aparece em orações subordinadas substantivas, desenvolvidas no discurso indireto de Brás. Mas quem disse, quem ponderou e quem afiançou foi Marcela e não o narrador. Aqui temos um exemplo claro de que não é por utilizar o discurso indireto que a subjetividade do ponto de vista do narrador irá se sobrepor à fala da personagem. A voz que ouvimos é da cortesã, ainda prenhe pelo interesse de obter favores, pela curiosidade quanto à vida pessoal dele e pela certeza que ainda lhe poderia ser útil na venda de jóias para a futura esposa. Continuaria assim a prestar ao rapaz os seus favores, agora não mais físicos, mas melhores, seriam os econômicos. Na cena da relojoaria, Brás se comporta como um cavalheiro e fala pouco. Quase não ouvimos sua voz. Mas a atenção está em Marcela, ainda fiel à postura da cortesã de outrora.

O primeiro amor de Brás não resistiu à ação do tempo e das bexigas, tornando-se uma sombra apagada e aviltada. Da belíssima Marcela, de 1822, resta apenas um ser decrépito, precocemente, e comido pela doença. Mas o gosto pelas vantagens lucrativas ficou intacto. E a voz de Marcela, no último encontro com Brás, possui ainda o mesmo timbre contaminado pelo dinheiro e pelo amor ao lucro. Marcela volta a aparecer novamente na narrativa de Brás por ocasião de sua morte. Este a encontra no hospital da ordem de caridade, a que havia se afiliado nos últimos anos de sua velhice e onde Marcela entrara na véspera. Brás testemunha a morte da espanhola que agora estava "feia, magra, decrépita...".[189]

---

[189] Ibid., p.638.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

5.2.4. A voz de Virgília

A amante Virgília possui sua voz própria de dama da sociedade carioca, ainda que para defender os mesmos interesses e valores pouco abonatórios de Brás Cubas e para demonstrar um caráter muito semelhante ao do narrador. Sua apresentação, nos primeiros capítulos, postada ao lado do leito de morte de Brás, a narrar as novidade dos círculos sociais da corte brasileira, soa como a aproximar os dois personagens mesmo há tanto tempo separados. É ao ouvir a voz dela que Brás Cubas consegue desdenhar do mundo que está prestes a deixar. E o narrador faz questão de frisar que "não deixava nada" para trás. Virgília garantia-lhe isso.

> — Que idéias essas! interrompeu-me Virgília um tanto zangada. Olhe que não volto mais. Morrer! Todos nós havemos de morrer; basta estarmos vivos.
>
> E vendo o relógio:
>
> — Jesus! são três horas. Vou-me embora.
>
> — Já?
>
> — Já; virei amanhã ou depois.
>
> — Não sei se faz bem, retorqui; o doente é um solteirão e a casa não tem senhoras. . .
>
> — Sua mana?
>
> — Há de vir cá passar uns dias, mas não pode ser antes de sábado.
>
> Virgília refletiu um instante, levantou os ombros e disse com gravidade:
>
> — Estou velha! Ninguém mais repara em mim. Mas, para cortar dúvidas, virei com Nhonhô.[190]

Mesmo na velhice e através de seu próprio discurso, Virgília continua a ser dissimuladora, calculista e basicamente inconfiável. Sua voz externaliza a visão nada favorável ao comportamento das elites, sempre preocupada com as

---

[190] Ibid., p.519.

aparências e a opinião pública que pode lançar "dúvidas" sobre sua moral. Como se o passado adúltero, que ainda viria a ser relatado em detalhes pelo narrador, já tivesse ficado realmente debaixo do tapete, impune, escondido e mofado.

A dissimulação de Virgília ecoa com a de Brás, assim como sua vida regida pela prioridade de seus próprios interesses. Por isso, ela escolhe Lobo Neves para ser seu marido e dispensa a corte de Brás. "Promete que algum dia me fará baronesa?"[191], ela pergunta ao pretendente e rival do narrador. Imediatamente Lobo Neves promete-lhe um título de nobreza se se casasse com ele, apesar de não ser mais esbelto, nem mais elegante ou mais simpático que Brás. Sua candidatura à carreira política era apoiada por "grandes influências". Enfim, casar-se com Lobo Neves era muito mais vantajoso para ela do que com Brás. Ela o deixa com seu espanto e seu despeito, apesar dos beijos que lhe dera.

Para Virgília, o amor não entrava em consideração na escolha de um casamento, embora o narrador nos deixe a dúvida de que ela tenha, algum dia, realmente lhe amado. Anos depois, ao propor a fuga no auge das emoções do romance adúltero, Brás recebe como resposta um sonoro "nunca", já que Virgília era incapaz de separar o amor da opinião pública, mas era, como ele nos conta, "capaz de iguais e grandes sacrifícios para conservar ambas as vantagens, e a fuga só lhe deixava uma."[192]

Acomodando-se à situação do adultério, Virgília abandona, gradualmente, o temor ou a vergonha quando encontra-se com Brás, na casinha da Gamboa. Apesar de Brás afirmar que a intensidade do amor era a mesma de outrora, o

---

[191] Ibid., p.561.
[192] Ibid., p.581.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

romance entra numa fase de tranqüilidade e simplicidade, perdendo o gosto de aventura e perigo dos primeiros dias. E é Virgília que retrata inicialmente essa mudança. A consciência de sua beleza e charme, reforçadas pela vaidade, aumenta a confiança de que Brás a ama e a induz à sua volubilidade para aceitar a corte de outros admiradores, com igual naturalidade.

Quando o narrador confessa-lhe o ciúme da satisfação e alegria que demonstrava perto de outros homens, Virgília finge espanto, pasmando-se a ponto de confundir Brás apenas com um sorriso de ternura e piedade, ao exclamar apenas "Ora, você!"[193]. Tudo acaba em risos, mas Brás confessa que foi enganado, estando consciente da dissimulação da amada.

Na última vez em que menciona Virgília no romance, Brás está no enterro de Lobo Neves e aborrece-se ao ver que chorava a morte do marido com sinceridade, pelo menos, essa era a impressão que dava. "Ao sair o enterro, abraçou-se ao caixão, aflita; vieram tirá-la e levá-la para dentro. Digo-vos que as lágrimas eram verdadeiras. Eu fui ao cemitério; e, para dizer tudo, não tinha muita vontade de falar; levava uma pedra na garganta ou na consciência."[194] O som do pranto de Virgília perseguiu Brás por algum tempo, depois que deixou o cemitério. Perplexo, Brás constata que Virgília tinha traído Lobo Neves com a mesma sinceridade com que chorava sua morte. Mas, no final, compreende que a postura da amiga não podia ser outra. As lágrimas públicas lhe redimiam o adultério.

Assim, o papel que a voz de Virgília desempenha em *Memórias póstumas*

---

[193] Ibid., p.588.
[194] Ibid., p.634-5.

unesp

expressa os mesmos valores egoístas e mesquinhos do narrador, mas sem submeter-se a ele em todos os momentos. São vozes paralelas a trilhar o mesmo caminho, pois pertencem a mesma classe social. Por ser fiel aos seus próprios interesses em momentos importantes de sua vida, Virgília reafirma os mesmos valores de Brás.

5.2.5. A voz de Lobo Neves

O marido, Lobo Neves, também desenvolve um discurso próprio dentro de *Memórias póstumas*. Ele é o político que conduz sua vida sempre levando em consideração a opinião pública. Brás compara Neves com uma águia, enquanto vê a si mesmo como um pavão, por ocasião da escolha de Virgília para o casamento. Lobo Neves admirava a esposa e, no início do casamento, o ressentimento por ainda não ter alcançado a glória pública roía-lhe o espírito. Na carreira política, era ambicioso por caráter e temperamento e essa ambição governa sua vida, a ponto de preferir ignorar o caso amoroso entre Virgília e Brás, para não cair no ridículo de marido traído.

Lobo Neves representa o típico político brasileiro do século XIX. Enquanto Brás fica aspirando a glória da carreira pública, Neves a conquista ao mesmo tempo em que se subjuga a ela. Numa crise de melancolia, abre o seu coração para Brás durante uma das visitas do aristocrata à sua casa.

> —Sei o que lhe digo, replicou-me com tristeza. Não pode imaginar o que tenho passado. Entrei na política por gosto, por família, por ambição, e um pouco por vaidade. Já vê que reuni em mim todos os motivos que levam um homem à vida pública;

unesp

> faltou-me só o interesse de outra natureza. Vira o teatro pelo lado da platéia e, palavra, que era bonito! Soberbo cenário, vida, movimento e graça na representação. Escriturei-me; deram-me um papel que... Mas para que o estou a fatigar com isso? Deixe-me ficar com as minhas amofinações. Creia que tenho passado horas e dias... Não há constância de sentimentos, não há gratidão, não há nada... nada... nada...[195]

O desabafo do marido de Virgília em discurso direto mostra que ele está consciente das amarguras e desilusões do meio em que vive e da profissão que escolheu. Mas esse desapontamento fica reservado para suas horas de reflexão, para o canto de sua consciência e não chega a impedir-lhe que siga seu caminho na política. Neves encarna todas as qualidades e defeitos necessários a um político de sucesso. Faz da dissimulação uma arte teatral e suas maneiras diplomáticas asseguram-lhe o lugar na ribalta. Tinha o dom necessário para enfrentar "seus tédios e desfalecimentos, as amarguras engolidas, as raivas sopitadas"[196] sem deixar-se abater. Era, desta forma, realmente superior a Brás no que diz respeito às suas ambições. Enquanto o narrador desiste ao primeiro obstáculo, Lobo Neves persiste. A vida política era, como ele mesmo admite, "um tecido de invejas, despeitos, intrigas, perfídias, interesses, vaidades".[197] Entretanto, sabia tirar seus proveitos desta tapeçaria de ambições. Valsava na música dos interesses e sentia-se revigorado quando saciava sua vaidade.

Após o diálogo com Brás, Lobo Neves, ainda triste com a confissão, pede-lhe sigilo. Acha que a conversa poderia dar a impressão, a Brás, de que fraquejava e desculpa-se. Por um momento o leitor chega a acreditar na voz sombria e

---

[195] Ibid., p.572.
[196] Ibid.
[197] Ibid.

tristonha do político. Brás mostra-se superior, animando-lhe o espírito e assegurando-lhe que nada demais havia sido discutido entre eles. Porém, no minuto posterior, vemos como o espírito de Lobo Neves é realmente talhado para a política. Recebe a visita de três políticos e reanima-se na dissimulação exigida por seu papel de anfitrião e logo esquece dos pesares que lhe perturbavam a alma.

Sempre que visitava os Neves, Brás era bem tratado e o marido nada suspeitava do caso amoroso. O narrador deixa no ar a dúvida se ele dissimulava ou ignorava seu romance com Virgília. Lobo Neves chega a convidar Brás para ser seu secretário, quando assumisse a presidência da província. Mas o incidente com a data de publicação da nomeação, um dia 13, revela que a ambição de Lobo Neves equipara-se ao seu caráter supersticioso e os planos de mudança da capital para o norte são desfeitos. Os dois apaixonados permanecem na casinha da Gamboa, e ao seu amor é dado o tempo para a perda da paixão e do sabor da aventura. Neste ínterim, um dia são surpreendidos pela chegada de Lobo Neves na Gamboa. Brás esconde-se e Virgília, com a ajuda de D. Plácida, consegue dissimular o marido e partir sem que ele descobrisse o amante. Segue-se então a segunda nomeação para o cargo de presidente de província e Lobo Neves, agora livre do número treze, prepara-se para deixar o Rio de Janeiro.

O casamento do político não está mais ameaçado pelo caso da esposa, que, por essa ocasião, já entrou em declínio. Brás encontra-se com Lobo Neves na rua do Ouvidor, onde falam do cargo para a presidência e de política. Aqui o narrador reflete sobre o caráter de Lobo Neves em detalhes e expõe a conveniência que este tinha em ignorar seu romance com Virgília. O marido não se mostra mais tão

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

à vontade na sua presença. Aproveitou a oportunidade, quando um conhecido passou por perto, para se afastar de Brás Cubas em meio a muitos cumprimentos.

Se mostrasse seu ressentimento, em relação a Brás Cubas, Lobo Neves estaria confirmando seu conhecimento do adultério, ao mesmo tempo em que tornaria o caso público, já que os dois freqüentavam os mesmos ambientes e salões da sociedade imperial carioca. Restava-lhe apenas fingir que não sabia de nada e manter as aparências, dedicando a Brás a mesma atenção de sempre e tratando como um amigo de sua casa.

Mas o leitor, já informado anteriormente pelo narrador, sabe que a dissimulação é o principal instrumento de trabalho do político e, com o tempo, sua sensibilidade estaria endurecida e que teria esquecido dos detalhes amargos da situação. E a volubilidade da opinião pública garantia que, em breve, ela se ocuparia de outros assuntos, de outros escândalos e que a mancha que pairava sobre seu casamento não seria o alvo dos rumores da corte, terreno fértil para novos comentários.

Lobo Neves opta por uma vida segura a ter que expor-se aos mexericos da corte ao pedir de Brás uma retratação. Esse procedimento vem confirmar sua preferência pela manutenção das aparências, para poder permanecer fiel ao seu papel de homem de vida pública. E foi assim até a morte, poucas semanas antes de ser nomeado ministro de Estado.

Assim vemos que, apesar de pertencerem à mesma classe social, perseguirem os mesmos interesses e darem tanto valor à opinião dos outros,

unesp

Virgília, Lobo Neves e Brás Cubas têm discursos próprios, defendendo suas posições no romance. Como narrador, Brás não abafa as demais vozes, não retira o espaço ocupado por elas, não as desmente. Ao contrário, deixa com que brademao seu modo, que revelem suas fraquezas e medos, que exponham seus pensamentos egoístas e sórdidos e, assim, confirmem sua opinião sobre o caráter de cada um.

A descrição do gênio indócil de Brás na infância já revela, no início de sua narrativa, sua postura ao lidar com as vozes dos personagens:

> Não se conclua daqui que eu levasse todo o resto da minha vida a quebrar a cabeça dos outros nem a esconder-lhes os chapéus; mas opiniático, egoísta e algo contemptor dos homens, isso fui; se não passei o tempo a esconder-lhes os chapéus, alguma vez lhes puxei pelo rabicho das cabeleiras.[198]

Desta forma, Brás antecipa o tratamento que dará aos personagens que lhe ajudam a contar sua vida, do outro lado da morte.

O caráter polifônico, de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, é manipulado para ilustrar a personalidade de cada personagem que se desnuda e revela a miséria da alma humana, retificando o pessimismo do narrador. Na biografia do defunto-autor, não há lugar para boas ações e sentimentos nobres, já que é um romance urbano, onde o cenário e os coadjuvantes têm como principal função ressaltar a mesquinhez da sociedade aristocrata brasileira.

---

[198] Ibid., p.526.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos nos dois capítulos iniciais deste estudo, as similaridades entre *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy* e *Memórias póstumas de Brás Cubas* permitem o reconhecimento de uma tradição literária em comum, seja através da riqueza e diversidade de citações de obras de autores que os precederam ou na individualidade de cada autor ao incorporar seu passado literário. Entretanto, é no estudo da presença de características da sátira menipéia, nos dois romances, que encontramos a confirmação do diálogo intertextual entre o cavalheiro inglês e o aristocrata brasileiro.

Das quatorze características, apontadas pelo teórico russo Mikhail Bakhtin, reconhecemos dez que nos pareceram indiscutivelmente presentes nos romances em estudo, dando-lhes contorno e forma enquanto lhes confere o traço de inovação ousada, dentro de um direcionamento e organização conscientes, embora nem sempre facilmente perceptível, de seus discursos narrativos.

Entre os principais aspectos da menipéia, que reafirmam a proximidade entre *Tristram Shandy* e *Memórias póstumas*, encontramos a presença marcante de um narrador auto-consciente, que serve como instrumento contestador e subversivo da contemporaneidade da qual insiste em desafiar. O "ser diferente", inovador e até incômodo, para aqueles que professavam as convenções literárias da época, estabelece a linha de apresentação da narrativa de cada romance. Tanto o narrador de Laurence Sterne como o narrador de Machado de Assis trabalham suas histórias com uma variedade de recursos, fantasticamente controlada, em

unesp

meio a um caos literário superficial. Quando analisadas no conjunto das obras, percebemos que as digressões são componentes essenciais de unidade na consciência criativa do narrador. Na verdade, o trabalho aleatório que apresentam em termos de discurso, forma e conteúdo exerce um controle sutil, mas sempre presente, sobre a imaginação do leitor e, conseqüentemente, sobre o processo de leitura.

Assim considerado, o romance não é apenas como um conjunto elaborado sem considerar o começo, o meio e o fim cronológicos. As digressões, que são episódios relatados pelo método da troca-de-tempo, compartilham a mesma característica e saltam para frente e para trás, entrelaçando-se de maneira a supreender o leitor.

Acreditamos que a observação do papel que os narradores desempenham nos romances, junto com a função subversiva que cada um realiza, é a chave para a compreensão da tradição literária da qual Sterne e de Machado são os inegáveis herdeiros. Tristram e Brás Cubas contam suas vidas em constante oposição aos princípios da verossimilhança, à conveniência social, ao gosto pela perfeição formal e à necessidade de observar as regras literárias clássicas. As interrupções constantes na narrativa e a distorção da cronologia dos eventos narrados contribuem para a impressão de total desorganização na produção literária, sendo, na realidade, um processo consciente de controle da mesma.

Nos dois romances, a realidade e a aparência não coincidem e são contraditórias. Há um repúdio à forma estereotipada de ver a realidade, estabelecido nos contrastes agudos e na combinação de oxímoros que permeiam o

unesp

plano do enunciado. Os narradores afirmam e negam, ao mesmo, tempo a ilusão da realidade de suas histórias. Ao desnudarem os elementos do jogo ficcional declaram ao leitor que a única "realidade" possível é aquela apresentada por eles mesmos, ou seja, a que eles criam. E para conferir essa autenticidade ilusória, dos fatos que narram, lançam mão da inserção de gêneros literários diversos. Este artifício confere à narrativa estilos múltiplos e tons variados de enunciação, sugeridos pela sátira menipéia. Para a mistura de verso e prosa, uma das características mais marcantes da menipéia, os narradores apresentam a lírica de poetas famosos como Alexandre Pope, em *Tristram Shandy*, e Virgílio em *Memórias póstumas*.

Ainda nessa tentativa, de conferir um caráter real ao texto, temos a documentação de episódios históricos, expondo problemas sócio-políticos contemporâneos. A combinação entre a formalidade de intenções com assuntos vulgares serve de instrumento de ridicularização dos inimigos e rivais dos narradores de Sterne e de Machado. Como sugere a menipéia, a utopia social, em forma de sonhos ou viagens a lugares misteriosos ou inexistentes, também se encontra nos romances. E é nas digressões de Tristram que temos o veículo da utopia sterniana. O narrador move dentro de sua história conforme seu próprio desejo, seja através de sua família como de personagens fantásticos que cria. Os sonhos e a fantasia de Brás Cubas, entretanto, tentam compensar sua frustração por não ter conseguido realizar suas aspirações na vida pessoal e política.

O elemento cômico característico da menipéia sempre aparece nos romances entremeado por certa melancolia e pessimismo. Apesar do riso ser uma

unesp

preocupação constante de Sterne, sua função será no mínimo, como declara seu narrador, acrescentar algo "a este Fragmento de Vida". O cômico nas *Memórias* é freqüentemente utilizado para revelar o ridículo de seus personagens e de si próprio com uma tristonha zombaria.

No intuito de ressaltar o confronto entre a filosofia e as questões decisivas da vida, Tristram apresenta o caráter de seu tio através de seu "cavalinho de pau", já que este não dispõe de uma janela no peito para expor sua alma. Mas Brás desenvolve sua própria teoria da equivalência das janelas que lhe areja a consciência, quando esta se encontra ameaçada pela sua própria postura egoísta e mesquinha de encarar a vida.

Como podemos observar, no estudo de suas características, a sátira menipéia proporciona, aos dois autores, elementos narrativos que lhe asseguram o caráter subversivo e ousado, que lhe permitem fazer uma crítica inteligente e mordaz dos valores morais e éticos da sociedade que pertencem. O estranhamento de seus livros endossa a sutileza desta crítica, perceptível ao público mais intelectualizado, enquanto que, para outros, suas histórias não passam de uma diversão excêntrica.

Nas duas obras, a apreciação crítica, contemporânea à publicação, ora se revelou negativa ora confusa, sem entender realmente o que estava acontecendo nas páginas que tentava analisar. Tanto o estudo do contexto literário da produção sterniana quanto o da machadiana, abordados nos capítulos I e II respectivamente, atestam o caráter inovador de seus romances. A visão de vanguarda dos dois autores situou-os muito além de suas épocas, fazendo com que suas obras

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

prenunciassem o que viria a ser chamado de romance moderno e até mesmo de protótipo do romance metaficcional contemporâneo.

No que se refere a trama de Sterne, a representação do tempo é a base de sua subversão metaficcional com uma desordem contínua da seqüência narrativa convencional, que exemplifica o retardamento do desenrolar dos eventos. Tristram declara no romance que, quando um homem se propõe a contar uma história de estranha maneira como a sua, vê-se continuamente obrigado a ir ora para trás, ora para frente, a fim de manter certa coesão na imaginação do leitor.

Desta maneira, Sterne desenvolve um conceito subjetivo de tempo que absorve os fatos externos. A corrupção do tempo lógico é corrompida pelo discurso subjetivo onde Tristram tenta, desesperadamente, diluir todos os episódios no seu tempo presente. Desta forma o leitor assiste a luta entre o tempo cronológico dos episódios históricos e o tempo cronológico para narrá-los e lê-los. As datas reais apresentadas no romance são mais importantes para a história de um personagem do que para a história do mundo.

A exploração do princípio da duração psicológica permitiu que Sterne variasse o andamento de sua narrativa, aumentando ou diminuindo o tempo cronológico para criar uma harmonia com o efeito artístico que está preocupado em produzir. Os estados mentais e os caracteres dos protagonistas lhe interessam mais do que as suas ações; o que pensam e sentem, não tanto o que fazem. A duração verdadeira é subjetiva. Não é medida pelo relógio, mas por valores.

Ao dissolver a trama e todos os episódios pequenos dentro dela em fragmentos desconexos, Sterne criou uma técnica que possibilita vários efeitos

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

diferentes ao mesmo tempo. Ele registra as impressões e associações passageiras que vagam na mente dos personagens e até do próprio narrador que se assemelha a um autobiógrafo no ato da escrita.

Machado de Assis também é consciente deste deslocamento da seqüência narrativa causal em seu romance. Ao dirigir-se ao leitor, Brás Cubas torna explícita a sua preocupação em relação a fluência da sua narrativa.

As técnicas narrativas de Machado de Assis são surpreendentemente modernas. O todo é sugerido por fragmentos, a estrutura por elipse, a emoção pela ironia e a grandeza pela banalidade. Ele estabelece um contraste entre a normalidade social dos fatos e sua anormalidade essencial, ou mesmo sugere que, sob a aparência do contrário, o que é excepcional é, na verdade, normal e o que é anormal seria um lugar comum. Esta mesma técnica era empregada pelos mestres da ironia do século XVIII, incluindo Laurence Sterne. Mesmo as inovações tipográficas dos dois romances têm função de lembrar, ao leitor, que o livro que ele tem nas mãos é pura ficção.

Como Sterne, o autor moderno preocupa-se com as questões que abordam o tempo na ficção. A importância que a psicologia associativa de Locke, com o método da troca-de-tempo, teve para Sterne é a mesma do conceito de *durée* de Bergson e a teoria da intuição para o escritor de hoje. De modo semelhante, eles desafiam os princípios formais da narração, que eram baseados na descrição de eventos cronologicamente sucessivos, rejeitaram o padrão rígido e fechado do enredo imposto sobre o romance pelo princípio da seleção limitada, princípio este determinado mais pela tradição do que pelo desejo de aproximar-se mais

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

intimamente da verdade relativa da vida.

Contudo, é no diálogo com o leitor e na multiplicidade de vozes, presentes em *Tristram Shandy* e nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que encontramos a principal divergência entre as obras. Utilizando a teoria bakhtiniana de discurso monológico em contraste com o polifônico, percebemos o caráter didático da voz do narrador de *Tristram Shandy*. A constatação de seu discurso monológico se dá quando tenta continuamente impor sua opinião como a palavra final sobre qualquer tópico. Não se satisfazendo em controlar seus personagens, o cavalheiro dirige-se ao leitor e estabelece com este uma relação de controle sobre o processo de leitura. Além de indicar literalmente como sua obra deve ser lida, de direcionar a ordem dos capítulos e idéias aí expostas, o narrador se sente no dever de ensinar o leitor como pensar sobre o que lhe é contado. Tudo se passa com muito humor, mas até o leitor menos dependente não resiste às "orientações" do dono da história, seja por curiosidade ou ingenuidade.

Quanto aos personagens, o controle do narrador não é menor. Pelo contrário, eles servem de marionetes no palco de sua narrativa. A censura, um dos mais eficazes instrumentos do discurso autoritário, realiza-se ora pela suspensão das falas dos personagens no meio de uma frase, ora pela substituição de palavras consideradas impróprias por asteriscos. Quando lhes é permitido falar, os personagens desenvolvem um discurso que tem a função única de confirmar o que o narrador diz ou pensa. Não há oposição, apenas confirmação do ponto de vista de Tristram, que transforma os personagens de sua história em meras justificativas de seu próprio discurso.

unesp

O verdadeiro diálogo de vozes múltiplas acontece em *Memórias póstumas*. O tratamento, que Brás Cubas dispensa ao leitor, é muito mais cordial e amigável do que o de Tristram. Apesar do narrador de Machado também fazer suas sugestões de leitura sobre a ordem de capítulos e parágrafos, o leitor é mais independente e não tem sua percepção e inteligência menosprezadas. Há um respeito maior pelo público na exposição dos eventos da narrativa, embora o humor de Machado se encarregue de equilibrar o tom sério de seu discurso.

As falas dos personagens das *Memórias* não são interrompidas nem sofrem intervenção direta do narrador. Elas servem mais para ilustrar, do que para comprovar e justificar o ponto de vista pessoal de Brás sobre suas e personalidades. No romance machadiano, as vozes dos personagens assumem a posição de defender os valores e preceitos das classes sociais a que pertencem.

Por tudo quanto foi exposto infere-se que, ao aplicarmos os estudos de Bakhtin, sobre a sátira menipéia e os conceitos de polifonia, na produção literária de Laurence Sterne e Machado de Assis, enriquecemos a nossa leitura e aumentamos a nossa percepção do valor de suas obras, como instrumento de contestação e questionamento das convenções literárias de suas respectivas épocas. A permanente atualidade dos romances é decorrente do uso de características da sátira menipéia, sempre exercendo sua função de renovar continuamente o mundo da literatura.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

BIBLIOGRAFIA

1. *Fonte Primária*

1.1. *Córpus*

1.1.1. Laurence Sterne

NEW, M., NEW, J. (Eds.), *Laurence Sterne, The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman: The Text*. The Florida Edition of the Works of Laurence Sterne, Gainesville: Univ. Presses of Florida, 1978-84. 3v.

STERNE, L. *A Sentimental Journey - The Journal to Eliza*. Londres: Aldine Press, 1969.

STERNE, L. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Trad. J. P. Paes. São Paulo: Nova Fronteira, 1984.

STERNE, L. *The Life and Opinions of Tristram Shandy*. Harmondsworth: Penguin, 1967.

STERNE, L. *Uma viagem sentimental: Através da França e Itália*. Trad. A. M. Martins. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

STERNE, L. *Works of Laurence Sterne*; to which is prefixed an account of the Life and Writings of the author, Dublin, 1779. 7.v.

WATT, I. (Ed.) *Tristram Shandy*. Boston: Houghton Mifflin, 1965.

WORK, J. A. (Ed.) *Laurence Sterne: The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Nova Iorque: The Odissey Press, 1940.

1.1.2. Machado de Assis

MACHADO DE ASSIS, J. M. *Obra Completa*. 6.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. 3v.

2. ***Fonte Secundária***

2.1. *Obras sobre Laurence Sterne*

CASH, A. H., *Laurence Sterne: The Early and Middle Years*. Londres: Routledge, 1992.

CASH, A. H., *Laurence Sterne: The Later Years*. Londres: Routledge, 1992.

CASH, A. H., STEDMOND, J. M. (Eds.) *The Winged Skull: Papers from the Laurence Sterne Bicentenary Conference*. Kent, Ohio: Kent State University Press, 1971.

CONRAD, P., *Shandyism: The Character of Romantic Irony*. Oxford: Basil Blackwell, 1978.

CROSS, W. L. (Ed.) *The Complete Works and Life of Laurence Sterne*. Nova Iorque: J. F. Taylor, 1904; repr. em 6 vls, Nova Iorque: AMS Press, 1970. 12.v.

CURTIS, L. P. *The Politicks of Laurence Sterne*. Oxford: Oxford University Press, 1929.

DE VOOGD, P. J. *Laurence Sterne, the Marbled Page, and the Use of Accidents*. Word & Image, 1 (1985)

GRAVES, L. V. Locke's Changeling and the Shandy Bull. *Philological Quarterly*, 60 (1981), p.257-64.

GYSIN, F. *Model as Motif in* Tristram Shandy. Bern: Francke Verlag, 1983.

HARTLEY, L. *Laurence Sterne in the Twentieth Century: an Essay and a Bibliography of Sternean Studies*. Chapel Hill: Univiversity of North Carolina Press, 1966.

HARTLEY, L. *Laurence Sterne: A Biographical Essay*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1968.

HUMBLÉ, P. A Tradução de Tristram Shandy. *Ilha do Desterro*, 17 (1987), p.63-75.

ISER, W. *Laurence Sterne:* Tristram Shandy. Trad. D. H. Wilson. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

JACKSON, R. *Fantasy, The Literature of Subversion*. Londres, Nova Iorque: Methuen, 1981.

JEFFERSON, D. W. *Laurence Sterne*. Londres: Longman, 1968.

JEFFERSON, D. W. Tristram Shandy and the Arts of Fiction. In: BORIS, F. *The New Pelican Guide to English Literature: From Dryden to Johnson*. Reading: Penguin, 1982. v.4. p.323-37.

JEFFERSON, D. W. *Tristram Shandy* and the Tradition of Learned Wit. In: TRAUGOTT, J. (Ed.) *Laurence Sterne: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1968.

LANHAM, R. A. *Tristram Shandy: The Games of Pleasure*. Berkeley: University of California Press, 1973.

MENDILOW, A. A. O tempo, a estrutura e 'Tristram Shandy'. In: *O tempo e o romance*. Trad. Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972, pp. 177-223.

MOGLEN, H. *The Philosophical Irony of Laurence Sterne*. Gainesville: Univ. Press of Florida, 1975.

MOSS, R. B. Sterne's Punctuation. *Eighteenth-Century Studies*, 15 (1981), p.179-200.

NEW, M. *Laurence Sterne as a Satirist: A Reading of "Tristram Shandy"*. Gainesville: University of Florida, 1970.

PARISH, C. *Sterne's Tristram Shandy*. Toronto: Coles, 1974.

QUENNELL, P. *Four Portraits: Boswell, Gibbon, Sterne and Wilkes*. Londres: Century Hutchinson, 1987.

RODGERS, P., Ziggerzagger Shandy: Sterne and the Aesthetics of the Crooked Line. *English: The Journal of the English Association*, 42 (1993), p.97-107.

SHANDEAN, THE: *An Annual Devoted to Laurence Sterne and His Works*. Amsterdã, 1989-1995. 7.v.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

SHKLOVSKY, V. A Parodying Novel: Sterne's *Tristram Shandy*. *O Teorii Prozy* (Moscow, 1929). Trad. W. G. Isaak. In: TRAUGOTT, J. (Ed.) *Laurence Sterne: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1968.

SWEARINGEN, J. E. *Reflexivity in* Tristram Shandy*: An Essay in Phenomenological Criticism*. New Haven: Yale University Press, 1977.

TODD, J., SOTHERAN, H. (Eds.) *A Catalogue of a Curious and Valuable Collection of Books, among which are Included the Entire Library of the Late Reverend and Learned Laurence Sterne, A.M., Prebendary of York, &c. &c.* Londres, 1768; In: Charles Whibley (Ed.). *Facsimile Reproduction of A Unique Catalogue of Laurence Sterne's Library*. Londres: James Tregaskis & Son; Nova Iorque: Edgar H. Wells, 1930; repr. Nova Iorque: AMS Press, 1973.

TRAUGOTT, J. *Tristram Shandy's World: Sterne's Philosophical Rhetoric*. Berkeley: University of California Press, 1954.

WEHRS, D. R., Sterne, Cervantes, Montaigne: Fideistic Skepticism and the Rhetoric of Desire. *Comparative Literature Studies*, 25 (1988), p.7-51

WILLIAMS, J. *Narrative of Narrative (Tristram Shandy)*. MLN, 105 (1990), p.1032-45.

YOSELOFF, T. *Laurence Sterne: A Fellow of Infinite Jest*. Londres: Aldor, 1948.

ZIMMERMAN, E. Tristram Shandy and Narrative Representation. *The Eighteenth Century: Theory and Interpretation*, 28 (1987), p.127-47

2.2. *Obras sobre Machado de Assis*

ABREU, C. Livros e Letras. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 30 jan./1 fev. 1881.

BOSI, A. et al. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.

BRAYNER, S. Uma Contribuição à Biblioteca de Babel: *Memórias póstumas de Brás Cubas*. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, 3 de outubro 1981, p.9.

CALDWELL, H. *Machado de Assis: The Brazilian Master and His Novels*. Berkeley, University of California Press, 1970.

CINTRA, I. A. Machado, Eça e o Realismo. In: *Simpósio de Literatura Comparada*. Belo Horizonte: UFMG, 1986. p. 752-758.

COUTINHO, A. *A filosofia de Machado de Assis e outros ensaios*. 2.ed. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.

DUARTE, U. Memórias póstumas de Brás Cubas. *Gazetinha*, Rio de Janeiro, 2 fev. 1881.

ECHEVERRÍA, L. N. Uma Imagem Quixotesca em Machado de Assis. *Colóquio Letras*, 31 (1976), p.41-8.

FAORO, R. *Machado de Assis: A pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1974.

GAZOLLA, A. L. A. Perspectivas em estudos comparativistas de literatura brasileira e americana. *Stylos*, 90 (1986) p.24-53

GLEDSON, J. *Machado de Assis: impostura e realismo*. Trad. Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GLEDSON, J. ed. *Machado de Assis - Contos: uma antologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

GOMES, E. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.

GOMES, E. *Machado de Assis: influências inglesas*. Rio de Janeiro: Pallas, Instituto Nacional do Livro, 1976.

GRIECO, A. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

JACQUES, A. *Machado de Assis: equívocos da crítica*. Porto Alegre: Movimento, 1974.

JUCÁ FILHO, C. *O Pensamento e a expressão em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Apollo, 1939.

LACERDA, V. C. Machado de Assis: Influências e Temas. *Serviam*, 9 (1959) p.77-80.

MAGALHÃES JR, R. *Machado de Assis Desconhecido*. 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.

MATOS, M. *Machado de Assis*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1939.

MAYA, A. *Machado de Assis: algumas notas sobre o humor*. Rio de Janeiro: Jacintho Silva, 1912.

MERQUIOR, J. G. Gênero e estilo das Memórias Póstumas de Brás Cubas. *Colóquio/Letras*, 8 (1972) p.12-20.

MERQUIOR, J. G. O romance carnavalhesco de Machado. In: MACHADO DE ASSIS, J. M. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. 12.ed. São Paulo: Ática, 1987.

MEYER, A. *Machado de Assis*. 3 ed. Rio de Janeiro: São José, 1958.

MEYER, A. *Preto e branco*, 2 ed. Rio de Janeiro: Grifo, 1971.

MOISÉS, L. P. Moderno Há 200 Anos. *Afinal*, 9 de abril 1985, p. 10.

MONTELLO, J. *Memórias póstumas de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MONTELLO, J. *Os inimigos de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

MURICY, K. *A razão cética: Machado de Assis e as questões de seu tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

NOGUEIRA, N. H. A. A fortuna crítica de *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Tristram Shandy*. Dissertação de mestrado em Letras, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, *Universidade Estadual "Júlio de Mesquita Filho"*, Campus de São José do Rio Preto, 1993.

OLIVEIRA, S. R. Semelhanças e contrastes entre Lawrence Sterne e Machado de Assis. *Kriterion*, 19 (1972), p.238-70.

PAES, J. P. A armadilha de Narciso. In: *Gregos e baianos: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp. 37-48.

PAIVA, M. W. (Ed.) *O Pensamento vivo de Machado de Assis*. São Paulo: Martin Claret, 1989.

PASSOS, G. P. *A poética do legado: presença francesa em* Memórias póstumas de Brás Cubas. São Paulo: Annablume, 1996.

PEREIRA, L. M. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. 6.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: Edusp, 1988.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

PERES, A. Machado de Assis e Lawrence Sterne. *O Diário*, 25 de fevereiro 1940, p. 7.

PONTES, E. *A vida contraditória de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1939.

PUJOL, A. *Machado de Assis*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1934.

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

RIBEIRO, L. F. *Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. Niterói: EDUFF, 1996.

ROMERO, S. *Machado de Assis*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.

SANTIAGO, S. Retórica da verossimilhança. In: *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978, pp. 29-48.

SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

SCHWARZ, R. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

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

SONTAG, S. A Critic at Large - Afterlives: The Case of Machado de Assis, *The New Yorker*, 7 de maio 1990, p.102-108.

SOUSA, J. G. *Fontes para o estudo de Machado de Assis*. 2.ed. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1969.

2.3. *Obras de crítica, história e teoria literárias*

BAKHTIN, M. *Problems of Dostoevsky's Poetics.* Trad. Caryl Emerson (Ed.) Theory and History of Literature, 8. Manchester: Manchester University Press, 1984.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética.* Trad. A.Bernardini et al. São Paulo: Edunesp, 1988.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal.* Trad. M. E. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BALAKIAN, A. Influence and Literary Fortune: The Equivocal Junction of Two Methods. *Yearbook of Comparative and General Literature*, (1962), p.24-31.

BARROS, D. L. P. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, D. e FIORIN, J. (Orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1994. p.1-9.

BARTH, J. *The Literature of Exhaustion and The Literature of Replenishment.* Northridge: Lord John Press, 1982.

BASSNETT-MCGUIRRE, S. *Comparative Literature: A critical introduction.* Oxford: Blackwell, 1993.

BENJAMIN, W. *Illuminations.* Trad. Harry Zohn. Londres: Collins/Fontana, 1973.

BOOTH, W. C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1961.

BRADBURY, M. Modernisms/Postmodernisms. In: HASSAN, I., HASSAN, S. *New Perspectives on the Humanities.* Madison: The University of Wisconsin Press, 1983. p. 311-27

BROWN, M. *Preromanticism.* Stanford: Stanford University Press, 1991.

BUTCHER, S. H. (Ed.) *The Poetics of Aristotle.* Trad. S. H. Butcher, 4.ed. Londres: Macmillan, 1917.

CAMPOS, C. B. The Iceman Cometh: A carnavalização na tragédia. Dissertação de Mestrado em Letras, *Universidade Federal de Juiz de Fora*, 1996.

CANDIDO, A. *Vários Escritos.* São Paulo: Duas Cidades, 1977.

CANDIDO, A. *A Educação Pela Noite & Outros Ensaios.* São Paulo: Ática, 1987.

CARPEAUX, Otto Maria. *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira.* 4. ed. Rio de Janeio: Ediouro, 1968.

CLARK, J. C. D. *Samuel Johnson: Literature, religion and English cultural politics from the Restoration to Romanticism.* Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

CONNOR, P. *Horace's Lyric Poetry: The Force of Humour.* Ramus Monographs 2. Victoria: Aureal, 1987.

COUTINHO, A. (Ed.) *A literatura no Brasil.* 3.ed. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 1986. 5.v.

CURTIUS, E. *Literatura européia e Idade Média.* Trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec, Edusp, 1996.

DOMINGUES, T. C. A. *O discurso polifônico de Antonio Vieira: estudo dos sermões indigenistas.* Brasília: Thesaurus, 1995.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

D'ONOFRIO, S. *Literatura Ocidental.* São Paulo: Ática, 1990.

EAGLETON, T. *Literary Theory: An Introduction.* Oxford: Basil Blackwell, 1983.

EAGLETON, T. Capitalism, Modernism and Postmodernism. *New Review*, 152 (1985), p.60-73

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In *Ensaios*. Trad. I. Junqueira. Rio de Janeiro: Art Editora, 1989.

FIEDLER, L. *Cross the Border - Close the Gap.* Stein and Day: Nova Iorque, 1972.

FIEDLER, L. *Love and Death in the American Novel.* Harmondsworth: Penguin, 1984.

FRYE, N. *Anatomy of criticism.* Princeton: Princeton University Press, 1971.

FURST, L. R., *Romanticism.* 2.ed. Londres/Nova Iorque: 1982.

GARRETT, A. *Viagens na minha terra.* São Paulo: Três, 1973.

GRAFF, G. The Myth of the Postmodernist Breakthrough. In: BRADBURY, M. (Ed.) *The Novel Today.* Glasgow: Fontana/Collins, 1977. p. 217-49

GRANT, D. *Realism.* Londres: Methuen, 1978.

HARVEY, D. *The Condition of Postmodernity.* Oxford: Backwell, 1989.

HASSAN, I. *Paracriticisms: Seven Speculations of the Times.* Urbana, Chicago e Londres: University of Illinois Press, 1975.

HASSAN, I. The culture of postmodernism. In: *Theory Culture and Society*, 2 (3), 119-31

HOFSTADER, D. Little Harmonic Labyrinth. In: *Godel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid.* Londres, Harmondsworth: Penguin, 1980. pp. 103-26

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

HOWE, I. Mass Society and Postmodern Fiction. *Partisan Review*, 26 (1959), 426-36

HUNTCHEON, L. *A Poetics of Postmodernism*. Londres: Routledge, 1988.

JAMESON, F. Periodising the Sixties. *The Ideologies of Theory* (Essays 1971-86), 53-92.

JAMESON, F. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Londres, Nova Iorque: Verso, 1991.

KERMODE, F. Modernisms. In: *Continuities*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1968.

KERMODE, F. *Modern Essays*. Glasgow: Fontana Press, 1990.

LIMA, L. C. *Dispersa Demanda: Ensaios Sobre Literatura e Teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

LODGE, D. *20th Century Literary Criticism: A Reader*. Londres, Nova Iorque: Longman, 1972.

LODGE, D. *Modern Criticism and Theory: A Reader*. Londres, Nova Iorque: Longman, 1988.

LUKÁCS, G. *Essays on Realism*. Londres: Lawrence and Wishart, 1980.

LYOTARD, J.-F. *The Postmodern Condition*. Trad. R. Durand. Manchester: Manchester University Press, 1986.

MACHADO, Á. M., PAGEAUX, D.-H. *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. Lisboa: Setenta, 1988.

MAISTRE, X. *Viagem à Roda do Meu Quarto e Expedição Noturna à Roda do Meu Quarto*. Trad. M. Rebelo. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

McHALE, B. *Postmodernist Fiction*. Londres: Methuen, 1987.

MORRIS, P. (Ed.) *The Bakhtin Reader: Selected Writings of Bakhtin, Medvedev, Voloshinov*. Londres: Edward Arnold, 1994.

NASH, W. *The Language of Humour:Style and Technique in Comic Discourse*. Londres: Longman, 1985.

PACHECO, J. *O Realismo (1870-1900)*. São Paulo: Cultrix, 1968.

PEREIRA, L. M. *História da literatura brasileira: prosa de ficção: de 1870 a 1920*. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: Edusp, 1988.

PIGNATARI, D. *Semiótica e literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

REDMOND, W. As fronteiras da autobiografia real e ficcional. In: *COM TEXTOS*. Universidade Federal de Ouro Preto, v.1-ano II, 1988. p.16-19.

SPANOS, W. 'The Detective and the Boundary: Some Notes on the Postmodern Literary Imagination', *Boundary 2*, II (1972), p.47-68

SODRÉ, N. W. *História da Literatura Brasileira*. 4.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

STAM, R. *Bakhtin: Da teoria literária à cultura de massa*. Trad. H. Jahn. São Paulo: Ática, 1992.

VERÍSSIMO, J. *História da Literatura Brasileira*. 4.ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1981.

WATT, I. *The Rise of the Novel*. Harmondsworth: Penguin, 1968.

WAUGH, P. *Metafiction*. Londres, Nova Iorque: Methuen, 1984.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

WAUGH, P. Modernism, postmodernism, Feminism: Gender and Autonomy Theory. In: *Practising Postmodernism reading Modernism*. Londres: Edward Arnold, 1992.

WAUGH, P. (Ed.) *Posmodernism: A Reader*. Londres: Edward Arnold, 1992.

WELLEK, R. *Concepts of criticism*. New Haven, Londres: Yale University Press, 1963.

WELLEK, R. *A History of Modern Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. 6 v.

WELLEK, R., WARREN, A. *Theory of Literature*. Harmondsworth: Penguin, 1978.

2.4. *Obras de Ciências Humanas*

BRYANT, C. G. A. *Positivism in Social Theory and Research*. Nova Iorque: St. Martin's Press, 1985.

BURROW, J. W. *Whigs and Liberals: Continuity and Change in English Political Thought*, The Carlyle Lectures, 1985. Oxford: Clarendon, 1988.

CLARK, J. C. D. *English Society 1688-1832*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

HALLEWELL, L. *Books in Brazil*. Metuchen, Londres: Scarecrow, 1982.

HOLANDA, S. B. (Ed.) *História Geral da Civilização Brasileira*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967. v.3.

NIETZCHE, F. *Human, All Too Human.* Trad. R. J. Hollingdale. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

TOYNBEE, A. J. *A Study of History.* Oxford: Oxford University Press, 1987. 2.v.

2.5. *Obras de Referência*

ABRAMS, M. H. *A Glossary of Literary Terms.* 6.ed. Orlando: Harcourt Brace, 1993.

CUNHA, C. CINTRA, L. *Nova gramática do português contemporâneo.* 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

HAWTHORN, J. *A Concise Glossary of Contemporary Literary Theory.* 2.ed. Londres: Arnold, 1994.

OUSBY, I. (Ed.) *The Cambridge Guide to Literature in English.* Cambridge: CUP, 1988.

RODGERS, P. (Ed.) *The Oxford Illustrated History of English Literature.* Oxford: OUP, 1987.

NOGUEIRA, N. H. A. *A tradição da sátira menipéia em Laurence Sterne e Machado de Assis*. São José do Rio Preto, 1999. 219p. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Campus de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

RESUMO

Laurence Sterne e Machado de Assis utilizaram as técnicas da sátira menipéia como um canal de expressão para o sentido carnavalesco do mundo na literatura, subvertendo a ordem literária vigente em suas respectivas épocas. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy* e *Memórias póstumas de Brás Cubas* sugerem um mundo colocado do avesso, pela suspensão das leis, das proibições e das restrições da vida normal, aceitas como normas. Para estabelecer os pontos convergentes entre *Tristram Shandy* e as *Memórias póstumas*, propomos a aproximação dos romances tomando como fundamentação teórica o estudo de Mikhail Bakhtin sobre as características da sátira menipéia e os conceitos de monologia e polifonia.

Palavras-chave: Laurence Sterne, Machado de Assis, tradição literária, sátira menipéia; monologia; polifonia.

NOGUEIRA, N. H. A. *The tradition of Menippean satire in Laurence Sterne and Machado de Assis*. São José do Rio Preto, 1999. 219p. Thesis (Doctorate in Literary Theory) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Campus São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

ABSTRACT

Laurence Sterne and Machado de Assis used the techniques of Menippean satire as a mode of expression of the carnival spirit of the world in literature, subverting the existing literary status quo of their respective times. *The Life and Opinions of Tristram Shandy Gentleman* and *Memórias póstumas de Brás Cubas* arose in the world turned upside down, by the suspension of laws, the prohibitions and restrictions of normal life, accepted as the norm. In order to establish points of convergence between *Tristram Shandy* and *Memórias Póstumas*, we propose an approximation of the novels, taking as our theoretical basis, the study of Mikhail Bakhtin on the characteristics of Menippean satire and the concepts of monology and polyphony.

Key words: Laurence Sterne, Machado de Assis, literary tradition, Menippean satire, monology, polyphony.