



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

Câmpus de São José do Rio Preto

Letícia Garcia Câmara

**A singular modernidade romanesca das *Memórias póstumas de Brás Cubas*:
a consciência do trágico social e existencial**

São José do Rio Preto
2017

Letícia Garcia Câmara

**A singular modernidade romanesca das *Memórias póstumas de Brás Cubas*:
a consciência do trágico social e existencial**

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Conselho de Curso em Licenciatura em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Orientador: Prof. Dr. Ulisses Infante

São José do Rio Preto
2017

Câmara, Leticia Garcia.

A singular modernidade romanesca das Memórias póstumas de Brás Cubas : a consciência do trágico social e existencial / Leticia Garcia Câmara. -- São José do Rio Preto, 2017
118 f.

Orientador: Ulisses Infante

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira - Séc. XIX - História, crítica. 2. Prosa brasileira - Séc. XIX - História, crítica. 3. Análise do discurso narrativo. 4. Assis, Machado de, 1839-1908. Memórias póstumas de Brás Cubas – Crítica e interpretação. 5. Assis, Machado de, 1839-1908. Quincas Borba – Crítica e interpretação. 6. O Trágico. I. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. II. Título.

CDU – B869.09

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE UNESP -
Câmpus de São José do Rio Preto

Letícia Garcia Câmara

**A singular modernidade romanesca das *Memórias póstumas de Brás Cubas*:
a consciência do trágico social e existencial**

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Conselho de Curso em Licenciatura em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Orientador: Prof. Dr. Ulisses Infante

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Ulisses Infante
UNESP – São José do Rio Preto

Prof. Dr. Marcelo Almeida Peloggio
UFC – Fortaleza

Prof.^a Dr.^a Lucia Granja
UNESP – São José do Rio Preto

São José do Rio Preto
28 de abril de 2017

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer o apoio daqueles que contribuíram de forma decisiva para o desenvolvimento do presente trabalho.

Em primeiro lugar, agradeço ao meu orientador Prof. Dr. Ulisses Infante, que foi fundamental para o desenvolvimento desta dissertação, extremamente presente, solícito, gentil, paciente e capacitado em seu trabalho, além de ser detentor de um profundo conhecimento.

Agradeço ao Prof. Dr. Márcio Scheel, que foi meu orientador durante a iniciação científica e que contribuiu imensamente para a construção do projeto de mestrado, uma pessoa extraordinária, muito sábia e inspiradora.

Não poderia deixar de agradecer à Prof.^a Dr.^a Lucia Granja por, gentilmente, apontar novos caminhos para o desenvolvimento desta pesquisa e transmitir seu enorme conhecimento machadiano em suas disciplinas desde a graduação até o mestrado e também por ter participado da banca de qualificação da presente dissertação e ter contribuído ainda mais com novas sugestões e apontamentos.

Agradeço também ao Prof. Dr. Marcelo Almeida Peloggio pela participação na banca de qualificação e pelas contribuições extremamente relevantes que representam um olhar de alguém que não havia tido contado com o projeto inicial e cuja opinião foi muito significativa.

Agradeço à CAPES pela concessão da bolsa que viabilizou este trabalho, possibilitando a dedicação necessária.

Por fim, agradeço a Deus e a toda minha família, que é a base de tudo.

RESUMO

A presente dissertação de mestrado busca estudar a modernidade de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. Para esta finalidade, objetiva-se analisar a representação da consciência da condição trágica humana tanto no âmbito da questão existencial como no âmbito da questão social. Este será, portanto, nosso foco de análise na referida obra. No que diz respeito à consciência do trágico no âmbito social, pretende-se analisar também o romance machadiano *Quincas Borba*, a fim de identificar a relação entre as duas obras precisamente no que se refere à Filosofia do Humanitismo, que está diretamente ligada à construção da representação da consciência do trágico social. No entanto, antes de analisarmos o trágico na obra machadiana em questão, faz-se necessário entendermos o conceito de modernidade e homem moderno, a modernidade do gênero romance e a figura do herói trágico. Além disso, para entendermos o que constitui a modernidade machadiana como uma forma singular e desviante em relação aos padrões romanescos nacionais da época, pretende-se trabalhar com diferentes olhares críticos a fim de analisar os elementos que nos permitiriam afirmar o romance de Machado de Assis como verdadeiro fundador de nossa modernidade literária: o narrador, o tratamento da natureza, a representação do local e do universal.

Palavras-chave: Machado de Assis. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Romance moderno. O trágico existencial. O trágico social.

ABSTRACT

This dissertation aims at studying the modernity of *Memórias póstumas de Brás Cubas*, by Machado de Assis. For this purpose, it aims at analyzing the representation of the consciousness of the human tragic condition both regarding the existential context and the social context. This will, therefore, be our focus of analysis in this work. Concerning the consciousness of the tragic in the social context, we will also analyze Machado de Assis's novel *Quincas Borba*, in order to identify the relation of the two works precisely in what it refers to the Philosophy of Humanitism, which is directly linked to the construction of the representation of the social tragic consciousness. However, before analyzing the tragic condition of mankind in Machado's work, it is necessary to understand the concept of modernity and modern man, the modernity of the novel genre and the tragic hero. Besides that, in order to understand Machado's modernity as a singular and different form in relation to the national novels patterns of the time, we intend to work with different critical analysis in order to analyze the elements that would allow us to affirm Machado de Assis' novel as the true founder of our literary modernity: the narrator, the treatment of nature, the representation of the local and the universal.

Keywords: Machado de Assis. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Modern novel. The existential tragic. The social tragic.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	7
2	CAPÍTULO 1 – O GÊNERO ROMANESCO COMO FORMA DE NARRATIVA MODERNA	10
2.1	O trágico e o homem moderno	10
2.1.1	O romance, o mundo moderno e o herói trágico	16
3	CAPÍTULO 2 – A MODERNIDADE DE <i>MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS</i>	25
3.1	O estilo machadiano	25
3.1.1	A modernidade do capítulo VII – “O delírio”	30
3.1.2	A volubilidade do narrador Brás Cubas	33
3.1.3	<i>Memórias póstumas</i> e a forma shandiana	39
3.1.4	Brás Cubas, o fingidor da prosa	43
3.1.5	<i>Memórias póstumas</i> e a sociedade brasileira na segunda metade do século XIX	48
4	CAPÍTULO 3 – A CONSCIÊNCIA DO TRÁGICO EM <i>MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS</i>: QUESTÃO SOCIAL E EXISTENCIAL	60
4.1	A consciência do trágico existencial	60
4.1.1	A consciência do trágico social	83
4.1.2	A Filosofia do Humanitismo: uma leitura da condição trágica humana	98
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	112
	REFERÊNCIAS	115

1 INTRODUÇÃO

Conforme afirma Lúcia Miguel Pereira em *Pesquisas psicológicas* (1988), no ano de 1880, Joaquim Maria Machado de Assis iniciou a publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, na *Revista Brasileira*:

[...] ousadamente, varriam-se de um golpe o sentimentalismo, o moralismo superficial, a fictícia unidade da pessoa humana, as frases piegas, o receio de chocar preconceitos, a concepção do predomínio do amor sobre todas as outras paixões; afirmava-se a possibilidade de construir um grande livro sem recorrer à natureza, desdenhava-se a cor local, colocava-se um autor pela primeira vez dentro das personagens; surgiram afinal homens e mulheres, e não *brasileiros*, ou *gaúchos*, ou *nortistas*, e -- *last but not least* -- patenteava-se a influência inglesa em lugar da francesa, introduzia-se entre nós o humorismo. (PEREIRA, L., 1988, p. 53-54).

Muitas foram as influências em Machado, que foi capaz de incorporá-las de modo a construir sua própria singularidade:

[...] pôde, sem se deformar, sofrer influências que, longe de o modificar, só fizeram acentuar-lhe os traços peculiares. Atribui-se, por exemplo, em regra, o seu humorismo e a nova face que apresentou depois dos quarenta anos à ação quase exclusiva dos escritores ingleses, principalmente de Sterne, muito sensível a partir de *Brás Cubas*. (PEREIRA, L., 1988, p. 69).

O humorismo machadiano expressa refinamento e compostura, especialmente no que diz respeito às questões dramáticas, ligadas à consciência do trágico social e existencial.

Humorista é, afinal, quem corrige uns pelos outros os excessos da simpatia e da crítica, quem distingue no drama os elementos de comédia e na comédia os aspectos dramáticos, quem compreende os contrastes da vida e das criaturas; correção, distinção e compreensão que geram forçosamente o equilíbrio entre as faculdades emocionais e as intelectuais. E esta foi uma das virtudes básicas de Machado de Assis. (PEREIRA, L., 1988, p. 97).

Desse modo, o humor machadiano em *Memórias* é lúcido e melancólico, de forma a fazer com que o leitor reflita sobre o trágico de sua existência e sua fragilidade diante da vida, pois, conforme afirma Pereira em “I Estudos Machadianos: releituras de Machado de Assis”, interessa a Machado:

[...] verificar como as criaturas vão sendo moldadas pelas circunstâncias, como as modifica o fluir do tempo, e como todas as vicissitudes se reduzem a um único problema: o do destino, a rir-se das ambições e afirmações humanas. (PEREIRA, L., 2005, p. 44).

Apesar do estilo refinado e clássico de Machado, este é um escritor extremamente moderno, especialmente quando atinge sua maturidade com *Memórias póstumas de Brás Cubas*, pois foge das convenções acadêmicas e inova os padrões de narrativa da época.

Para Antonio Candido, em *Vários escritos* (1970), a originalidade de Machado foi sendo desvendada lentamente por muitas gerações de críticos, o que evidencia a singularidade e complexidade de suas obras, que continuam a ser estudadas e analisadas com afincamento pela crítica. Machado é, portanto, um escritor difícil de rotular ou classificar:

Visto pelos seus primeiros críticos como um cético anatóliano, Machado de Assis tem sido depois apontado até como moralista; há quem descubra nele um determinista, e há quem o rotule de relativista. É possível que todos tenham a sua parte de razão, tanto é complexa e enigmática a figura desse homem que parece ter sido sobretudo um curioso dos refolhos da alma humana, sem posição nem juízos preconcebidos. Talvez o mistério lhe venha principalmente da sua rara liberdade espiritual, a contrastar com a disciplina e a grande regularidade da expressão. (PEREIRA, L., 1988, p. 104).

No que se refere às questões sociais, o romance como gênero moderno manifesta-se de acordo com a dinâmica interna das sociedades nas quais se desenvolve; desse modo, o romance brasileiro encontra a modernidade a partir de Machado, que incorpora à forma do gênero romance as contradições próprias da sociedade brasileira.

Do mesmo passo que sonda as paixões comuns aos homens de todas as latitudes, fixa os hábitos peculiares de uma região. Assim é que foi o romancista do Segundo Reinado, evocando costumes familiares, e o romancista que desceu nas análises psicológicas até as zonas profundas em que se irmanam todas as criaturas. (PEREIRA, L., 1988, p. 75).

Considerando os referidos fatos, a presente dissertação de mestrado será composta por três capítulos. No primeiro deles, pretende-se investigar o conceito de modernidade, o homem moderno, a modernidade do gênero romance e o herói trágico, buscando a compreensão desses conceitos a fim de que possamos entender posteriormente a modernidade machadiana no que se refere ao trágico especificamente. O individualismo, o modo narcisista de ser, a voracidade de ambições, são elementos que fazem parte do contexto da modernidade e que estão presentes em *Memórias*, especialmente na figura de Brás Cubas.

No segundo capítulo, o objetivo é o enfoque na modernidade machadiana em geral, mas sobretudo, em *Memórias póstumas*. Busca-se analisar o estilo singular da referida obra, de acordo com diferentes visões críticas, e investigar os elementos que constituem sua modernidade, dentre esses elementos estão: o narrador, o tratamento da natureza, a

representação do local e do universal. Além disso, pretende-se analisar o contexto histórico da segunda metade do século XIX, a fim de compreender a construção do olhar crítico presente em *Memórias* no que tange as questões sociais da época.

Quanto ao terceiro capítulo, este corresponde ao ponto mais importante do presente trabalho, pois se trata do foco desta dissertação que é a análise de como Machado constrói a representação do trágico em *Memórias*. Identifica-se duas vertentes do trágico na obra em questão, a primeira é a representação da consciência do trágico existencial, enquanto a segunda é a representação da consciência do trágico social.

Desse modo, é propósito deste trabalho investigar ambas as questões de modo a demonstrar como elas são construídas na obra, por meio das personagens, por exemplo, que muitas vezes são a representação viva das duas vertentes, como é o caso de Eugênia.

A representação da consciência do trágico pode ser observada especialmente em *Memórias*, mas também na obra machadiana em geral, como por exemplo, em *Quincas Borba*, o qual será analisado na presente dissertação de mestrado por possuir uma ligação intrínseca a *Memórias* no que tange à questão do trágico, e, por isso, faz-se essencial entender essa conexão entre as duas obras, pois a segunda reforça de forma bastante significativa a construção do olhar trágico que fora iniciada na primeira e esta relação é construída por meio da Filosofia do Humanitismo:

Romances e contos retomarão incansavelmente as variações em torno de um tema único – a incapacidade do homem, não só para se alçar acima de si mesmo, para sair de suas mesquinhãs dimensões, como para compreender o seu destino. (PEREIRA, L., 1988, p. 73).

Assim, os dois primeiros capítulos possuem a finalidade de conduzir o leitor ao entendimento dos conceitos de modernidade e homem trágico, bem como investigar a modernidade machadiana por meio da análise de seus elementos singulares e desviantes em relação aos padrões da época, enquanto no terceiro capítulo o foco é a análise e investigação do trágico como um dos elementos que caracterizam a modernidade das *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

2 CAPÍTULO 1 – O GÊNERO ROMANESCO COMO FORMA DE NARRATIVA MODERNA¹

Antes de refletirmos sobre a modernidade machadiana em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), romance em estudo na presente dissertação, faz-se necessário entendermos o conceito de modernidade, bem como a modernidade do gênero romance. Para esse propósito iremos trabalhar com uma variedade de críticos que refletem sobre o conceito de modernidade, sobre o gênero romance e o herói trágico, tais como Nelson Mello e Souza, Claudio Magris, Edson Bariani, György Lukács, Marshall Berman, Terry Eagleton, Arthur Schopenhauer e Marthe Robert.

2.1 O trágico e o homem moderno

O termo “modernidade”, segundo Nelson Mello e Souza (1994), em *Modernidade: desacertos de um consenso*, caracteriza o “surgimento histórico de nova cultura, decorrência do industrialismo de massas.” (SOUZA, N., 1994, p. 31). Nesse sentido, o termo designa a vivência da “cultura nova”, que é assim descrita pelo crítico:

A nova cultura é cética, portanto tolerante para com o sincretismo religioso eventualmente existente, industrial-urbana, aberta em sua estratificação social e difícil de ritualizar-se devido à velocidade das transformações que não permitem cristalizações de costumes e de crenças. (SOUZA, N., 1994, p. 33).

Assim, de acordo com Souza, diferentemente de todas as outras culturas do passado, a modernidade é uma cultura cética, isso porque, segundo ele, há uma ânsia religiosa na humanidade que não é satisfeita pela cultura da modernidade, fato que provoca desorientação coletiva, o que faz com que haja uma busca individual para a orientação espiritual, daí, segundo o crítico, o surgimento de diversas explorações espirituais e individuais tais como seitas, cartomantes, tarô, espiritismo e muitas outras. Não há, pois, na modernidade, uma

¹ O presente capítulo conta com a contribuição das reflexões feitas na disciplina do Programa de Pós-Graduação em Letras (Mestrado), intitulada *Teoria e leitura crítica da narrativa*, ministrada pelo Prof. Dr. Márcio Scheel, no IBILCE-UNESP, em São José do Rio Preto, 2015. Além de contar também com a contribuição das reflexões feitas ao longo das orientações do Prof. Dr. Márcio Scheel em que fora passada parte da bibliografia utilizada neste capítulo da presente dissertação.

crença inquestionável e inabalável, que atenda aos anseios de toda uma comunidade de forma homogênea e fervorosa a ponto de fazer com que toda uma cultura a siga incontestavelmente:

O processo de mudança social que caracteriza a “modernidade” viola uma das leis fundamentais para a estabilidade de qualquer cultura: não provê nenhum sentido axiomático para a vida.

[...] A modernidade é a única cultura que deixa o homem em total desamparo. Temos de buscar a bússola para a vida em nós mesmos, na simples praticidade de um viver que se esgota por si mesmo. (SOUZA, N., 1994, p. 48).

O fato de o homem ter que encontrar sentido em si mesmo e não em forças externas gera uma sensação de desamparo e angústia em relação ao mundo, um sentimento de estar à deriva, sem um destino ou propósito maior no universo. Em decorrência desse desamparo em que o homem se encontra, a modernidade faz prosperar “[...] perfis psicológicos que maximizam o individualismo, a voracidade de ambições, os modelos ‘narcisistas’ de ‘ser’.” (SOUZA, N., 1994, p. 45), o que desencadeia o espírito da competitividade. O homem moderno perde, então, o espírito de grandeza e heroísmo próprios de uma cultura de comunidade frente aos desafios mundanos. Suas ações estão embasadas no eu, nos desejos e conquistas individuais. Nesse sentido, Marshall Berman, em *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade* (1986) reflete sobre a ausência de sentido na modernidade:

Para Nietzsche, assim como para Marx, as correntes da história moderna eram irônicas e dialéticas: os ideais cristãos da integridade da alma e a aspiração à verdade levaram a implodir o próprio Cristianismo. O resultado constituiu os eventos que Nietzsche chamou de “a morte de Deus” e “o advento do niilismo”. A moderna humanidade se vê em meio a uma enorme ausência e vazio de valores, mas, ao mesmo tempo, em meio a uma desconcertante abundância de possibilidades. (BERMAN, 1986, p. 21).

Trata-se de um contexto contraditório em que as infinitas possibilidades, ao invés de se harmonizarem, constituem um fator que contribui para o desconcerto e inquietude social. Tendo como base as afirmações transcritas acima de Souza e Berman no que diz respeito à falta de sentido e valores da cultura moderna, o homem não se encaixa nos moldes e padrões sociais, não se reconhece nas crenças e valores dessa mesma sociedade, acaba por direcionar o foco a si mesmo, deixa então de acreditar e seguir o espírito de comunidade em busca de satisfazer os próprios anseios e necessidades tanto materiais como espirituais.

Terry Eagleton (2013), em *Doce violência: a ideia do trágico*, faz um estudo sobre a tragédia como elemento que constitui a humanidade, desse modo, analisa a tragédia no romance e na sociedade, bem como na modernidade. Citando Lucien Goldmann, ao se referir

ao homem moderno, utiliza o conceito de “protagonista trágico” devido à contradição que fundamenta a sociedade moderna:

Proclamando valores que nunca consegue realizar, a modernidade está presa à crônica má-fé de uma contradição performativa. Lucien Goldmann em *The Hidden God* entende que o “homem trágico” está preso entre um ideal que é irrefutável, mas cada vez mais ausente, e um mundo empírico que está presente, mas é moralmente sem valor. Já que valor absoluto esvaiu-se da vida cotidiana, o protagonista trágico é levado a rejeitar o mundo; mas, se o valor absoluto desapareceu, então o único lugar a partir do qual ele pode lançar sua rejeição é o próprio interior do mundo que ele despreza. Assim, ele precisa, ao mesmo tempo, reconhecer e recusar esse mundo, em um simultâneo sim e não que, para Goldmann, contém as sementes de uma racionalidade dialética. Tudo o que resta da transcendência agora é a ânsia por ela. (EAGLETON, 2013, p. 288).

Assim, o homem moderno é trágico, pois se encontra presente em um mundo que não oferece um sentido maior e absoluto, mas sim a racionalização das banalidades do dia-a-dia que o afetam. Tudo está centrado no eu, que se percebe presente no mundo físico, mas ausente ao mesmo tempo devido à falta de sentido e identificação desse sujeito em relação ao mundo. Daí a realidade dual em que se encontra.

Como afirma Jürgen Habermas: “A própria razão destrói a humanidade que ela, a princípio, tornou possível”. E, se ela destrói nossa liberdade, também arruína nossa felicidade, que agora está sitiada a partir de várias posições. Acontece, então, que o grande e desordenado transbordamento de energia e desejo que é a época moderna acaba na “jaula de ferro” da racionalização. (EAGLETON, 2013, p. 301).

A realidade moderna é em suas várias facetas uma realidade contraditória. A variedade de possibilidades proporcionada pela modernidade, mencionada por Berman, também acaba por desempenhar um papel contraditório, já que oferece a liberdade de escolha, porém essa escolha se torna caótica em meio à falta de uma unidade. Desse modo, temos uma realidade dual que gera angústia e desconcerto do sujeito em relação ao mundo, conforme afirma Edison Bariani (2014) em “As origens da sociologia e do romance: paralelos”:

A jornada do homem livre e perplexo nesse mundo estranho e hostil pode ser descrita como a busca pelo reatamento ou reconfiguração das conexões de sentidos, da totalidade oculta da vida, que se tornou problemática, num mundo abandonado por deus e marcado pela distinção entre sentido e realidade. (BARIANI, 2014, p. 50).

As fontes que alimentam a vida moderna são cada vez mais racionalizadas, segundo Berman, são as grandes descobertas nas ciências físicas, industrialização da produção, grande

explosão demográfica, sistemas de comunicação de massa, Estados nacionais cada vez mais poderosos, movimentos sociais de massa e de nações. Assim, tem-se uma atmosfera:

[...] de agitação e turbulência, aturdimento psíquico e embriaguez, expansão das possibilidades de experiência e destruição das barreiras morais e dos compromissos pessoais, autoexpansão e autodesordem, fantasmas na rua e na alma — é a atmosfera que dá origem à sensibilidade moderna. (BERMAN, 1986, p. 18).

Quanto maior a racionalização da sociedade moderna, mais civilizados nos tornamos e, como consequência, maior é a falta de identificação e sentido do sujeito em relação ao mundo. Trata-se de mais uma contradição da modernidade, isso porque a civilidade faz com que o homem não consiga ser de fato o que deseja ou o que é em sua essência, pois torna-se movido pelos valores e regras que lhe são impostos pela sociedade, o que acaba por minar seus desejos:

[...] quanto mais civilizados nos tornamos, mais nos destruímos pela culpa e autoagressão. Afinal de contas, cultura e morte não são rivais. Há uma trágica automutilação no próprio âmago da civilização. É que a civilização precisa dessa paródia selvagem de si mesma para poder funcionar. A psicanálise é a ciência do desejo; e a lição que ela tem a ensinar é que o desejo é a tragédia da vida cotidiana, esplendorosamente melodramática e, ao mesmo tempo, banal como o respirar. (EAGLETON, 2013, p. 287).

O desejo é, pois, o que move o homem moderno. Referindo-se a Pascal, Eagleton afirma: “Nossa vida, governada por um perpétuo flutuar do desejo, é um composto de tédio e mau humor, e nosso conhecimento tem alicerces precários.” (EAGLETON, 2013, p. 296). Somos reféns de nossos desejos, que vão se transformando à medida que o tempo passa: “Para Maquiavel, nossos apetites são insaciáveis e nossas realizações, limitadas, de forma que ‘a mente humana está eternamente descontente e tende a se cansar de suas posses’.” (EAGLETON, 2013, p. 299). Esse flutuar do desejo de que Eagleton fala é uma fonte de angústia e frustração para o homem moderno, fazendo com que a qualidade de homem trágico recaia sobre ele. Trata-se de um descontentamento incessante, uma ânsia por realizações e mudanças sem fim, em que o sujeito mal consegue sentir-se feliz pelo desejo concretizado, pois já está a sofrer pelo que ainda não realizou, por isso: “O desejo é o grande protagonista trágico da modernidade; pelejando e ficando sempre aquém, enredando-se em sua própria demasia.” (EAGLETON, 2013, p. 299).

Arthur Schopenhauer, em seu livro *Metafísica do Belo* (2003), também reflete sobre a questão do desejo estar diretamente relacionada à constante insatisfação humana, no capítulo intitulado “Da parte subjetiva da satisfação estética”:

Porém, enquanto estamos ocupados, como é comum e natural, com nosso querer, nada pode nos aprazer perfeitamente. Considere-se o seguinte: todo *querer* tem de nascer de uma *necessidade*; toda necessidade, entretanto, é uma carência sentida, a qual é forçosamente um sofrimento. Decerto, toda satisfação põe fim a esse sofrimento. Mas, 1) o desejo retorna rápido e fácil; a satisfação, de modo lento e difícil; para cada desejo satisfeito, permanecem contra ele pelo menos dez que não o são. Nossa cobiça dura muito e nossas exigências não conhecem limites; a satisfação, no entanto, é breve e módica: com ela crescem as exigências, porém o contentamento assegurado pela satisfação decresce, devido ao avanço do hábito; 2) a satisfação última de um desejo é, nela mesma, apenas aparente: nada nos torna efetivamente contentes, pois, assim que um desejo é satisfeito, um novo ocupa seu lugar; o desejo realizado é um erro conhecido, e o novo, um erro ainda desconhecido. Uma satisfação duradoura, invencível, não pode de fato advir de objeto algum alcançado pelo querer, mas se assemelha à esmola que damos ao mendigo, a qual torna sua vida menos miserável, hoje, e no entanto prolonga seu tormento amanhã. (SCHOPENHAUER, 2003, p. 90).

Desse modo, somos escravos de nossas vontades, as individualidades do querer trazem, portanto, muito sofrimento. Schopenhauer traz um bom exemplo de quando deixamos de sermos escravos de nossa vontade, que é quando deixamos as individualidades de lado, ou seja, os medos, as angústias, as preocupações, e passamos a estar apenas, segundo ele, no estado do puro conhecer. Isso ocorre quando colocamos o olhar sobre a natureza:

O poder com que ela nos solicita à pura intuição é tão forte, que muitas vezes ela se abre ao nosso olhar de um só golpe, quase sempre possibilitando obter êxito em nos libertar da ocupação com o nosso si-mesmo sofredor e seus fins, em nos desprender da subjetividade, em nos libertar da escravidão da vontade e nos colocar no estado do puro conhecer, embora muitas vezes só por um instante. (SCHOPENHAUER, 2003, p. 93-94).

Na sociedade moderna, esses momentos do puro conhecer, proporcionado pela contemplação da natureza, de que fala Schopenhauer, são muito raros, isto, porque, o nosso conhecer está a cada dia mais voltado para a satisfação de nossos desejos, queremos muito e queremos rápido, a cada dia que passa nos afastamos mais e mais do estado do puro conhecimento, pois estamos embriagados na cultura do querer, no entanto, para Schopenhauer: “O estado do puro conhecimento completamente destituído de vontade é o único que nos pode fornecer um exemplo da *possibilidade de uma existência que não consiste no querer* (como a nossa existência atual).” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 95-96).

Mas, ao mesmo tempo, tem-se uma contradição, o desejo é uma forma de fazer com que o sujeito busque sentido em sua vida, pois é o que o faz caminhar, um sentido ilusório, pois o homem moderno acredita que sua felicidade está na satisfação desses desejos, que nunca findam, e essa felicidade acaba por não ser alcançada, mas é o que faz com que o sujeito se mova em direção a um futuro incerto e idealizado, em meio a um presente

fundamentado na crença ilusória de que a realização dos desejos trará a felicidade plena. Trata-se de uma busca incessante e por isso frustrada de um preenchimento do vazio interno sentido pelo sujeito moderno, que está envolto num mar de contradições:

As contradições do idealismo são um tema familiar à modernidade. A sociedade burguesa está repleta de ideais admiráveis, mas é estruturalmente incapaz de realizá-los – de modo que o que Simmel vê como a natureza autodesfigurante de toda cultura revela-se aqui em sua forma mais intensa. Uma vez que essa dialética estanque entre um idealismo impotente e uma realidade degradada é inerente à ordem social burguesa e incapaz de ser resolvida por tal ordem, ela poderia muito bem ser chamada de trágica. (EAGLETON, 2013, p. 287).

Além da eterna busca de sentido, realizações e satisfação dos desejos, há outro fator que contribui para agravar a condição trágica do sujeito moderno, que são as escolhas absolutas. Isaiah Berlin, citado por Eagleton, assevera que:

[...] “o mundo que encontramos em nossa vivência normal é um mundo em que enfrentamos escolhas igualmente absolutas, e é inevitável que a concretização de algumas delas signifique o sacrifício de outras”. Não há uma única fórmula que harmonize os diversos propósitos da humanidade e, portanto, a tragédia, na visão de Berlin, jamais pode ser inteiramente eliminada. (EAGLETON, 2013, p. 313).

Assim, uma escolha implica a renúncia de outra, o que faz com que as ambições nunca estejam completamente satisfeitas, gerando descontentamentos, sofrimentos e angústias, os quais compõem o quadro de incompletude humana, fazendo com que o sujeito se sinta impotente diante do mundo.

Não é somente o mundo ou a sociedade moderna que são contraditórios, mas até mesmo as necessidades desse sujeito o são:

O sujeito moderno precisa de um Outro para lhe assegurar que seus poderes são genuínos e sua liberdade, autêntica. [...] Mesmo assim, tal alteridade é também intolerável ao sujeito, pois está a lembrá-lo de um mundo que ele não conseguiu saturar com sua própria subjetividade. Não pode haver sujeito sem objetificação; entretanto, essa é exatamente a maneira pela qual o sujeito chega a perder contato consigo mesmo. Ele precisa dos outros para ser ele próprio, mas constantemente acha que essa dependência infringe sua autonomia. Como diz o poeta Bernard O'Donoghue, “Nossa “falha geológica”: somos projetados/ para viver nem juntos nem sozinhos”. (EAGLETON, 2013, p. 298).

O homem moderno não possui espaço para ser autêntico na sociedade burguesa, no sentido de deixar fluir sua natureza primitiva, pois a civilização lhe impõe regras extremamente necessárias para a convivência social: trata-se de um homem reprimido pela

imposição social e as ações que vão contra a civilidade: assim, seus desejos mais intrínsecos e primitivos causam o sentimento de culpa e aprisionamento, o que implica uma falsa liberdade:

Como Slavoj Žižek comenta: “a violência extremamente caótica da vida industrial moderna, dissolvendo estruturas ‘civilizadas’ tradicionais, é diretamente vivenciada como o retorno da violência bárbara mitopoética primordial ‘reprimida’ pela couraça dos costumes civilizados”. Enquanto isso, o eu é forçado a renunciar à sua própria natureza de criatura, preso em uma contradição opressiva entre Natureza e Razão, o que, para Horkheimer e Adorno, é o mistério do sofrimento moderno. (EAGLETON, 2013, p. 308).

Na sociedade moderna, os desejos mais primitivos do homem são tidos como desvios de comportamento e como prejudiciais à ordem civilizatória e por isso reprimidos e reprovados, mais um fator que contribui para que o sujeito não viva sua essência, que é sua condição natural:

A monstrosidade é nossa condição natural, e não um desvio dela. Não é que o sujeito humano seja por vezes agradável e por vezes vil, mas que ele é ambas as coisas juntas e, assim, representa uma aporia que confunde o pensamento. “O homem”, assevera Pascal, “transcende o homem”. Ele é a atividade do iludir a si mesmo incessantemente, o processo de sua auto-opacidade. (EAGLETON, 2013, p. 296-297).

2.1.1 O romance, o mundo moderno e o herói trágico

O gênero romance surge em fins do século XVIII como expressão da sociedade burguesa e consolida-se como a representação da relação conflituosa entre o homem e um mundo constituído pela noção de progresso, pela racionalidade e pelo conhecimento técnico-científico desde o século XIX: “No romance, a busca por valores autênticos num mundo degradado reflete a contradição entre o individualismo da sociedade burguesa e os constrangimentos sociais dela decorrentes. (BARIANI, 2014, p. 52).”

Claudio Magris, em “O romance é concebível sem o mundo moderno?” (2009), afirma:

O romance é o mundo moderno; não apenas não poderia existir sem este, como a onda sem o mar, mas por alguns aspectos identifica-se com este, é a mutável expressão dele, como o olhar e o contorno da boca são a expressão de um rosto. (MAGRIS, 2009, p. 1016).

Segundo Magris, o gênero romance surge com a destruição do classicismo agrário pela burguesia, desse modo: “O romance nasce e cresce quando se desfaz a civilização agrária e a ordem feudal, [...]” (MAGRIS, 2009, p. 1016). Ou seja, o nascimento do romance se deu em meio a uma profunda transformação da sociedade e do próprio homem, pois as mudanças que se passam no mundo também correspondem às mudanças de nossos valores, desse modo, o romance surge então como a afirmação do mundo burguês:

O romance é o gênero literário por excelência dessa transformação universal, que envolve e destrói todo classicismo, todo Belo poético eterno, e não permite mais crer que, sobre os modernos, brilhe ainda o mesmo sol de Homero. (MAGRIS, 2009, p. 1018).

Robinson Crusoé (2014), de Daniel Defoe², por exemplo, é um marco importante na trajetória do romance assim como *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, que é o romance fundador do gênero romanesco. No entanto, a importância de *Robinson Crusoé* se dá na medida em que é um romance que representa a afirmação do mundo burguês no século XVIII, por ser uma espécie de origem do romance burguês.

O protagonista Crusoé é o típico burguês utilitarista, pragmático, religioso com iniciativa de acordo com a gravidade da situação, mas sem profundidade espiritual, não há angústias o movendo, porém há sempre algo que não o deixa se resignar, uma certa insatisfação que o leva a se meter em vários problemas, por nunca estar satisfeito, esse fator seria algo de moderno em Crusoé, mas não chega a ser o herói problemático do qual fala Lukács (2009) em *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*:

Em sentido restrito, para o jovem Lukács, o romance é um gênero pós-trágico, pois vem logo atrás do clássico trio épico-tragédia-filosofia. Em outro sentido, contudo, ele é, de fato, trágico, como uma forma em que essência e existência jamais coincidem, em que significado e valor estão sempre alhures, e em que a forma precisa ser subjetivamente – e, portanto, arbitrariamente – concedida. Nesse sentido, a forma é a morte do destino. (EAGLETON, 2013, p. 268).

Diferentemente do herói trágico, Crusoé visa o lucro, não possui a consciência demoníaca do herói problemático, racionaliza tudo em busca de superar as necessidades e adversidades. Ao contrário do herói problemático, Crusoé sabe o que quer e não idealiza o

² Romance estudado na disciplina do Programa de Pós-Graduação em Letras (Mestrado), intitulada *Teoria e leitura crítica da narrativa*, ministrada pelo Prof. Dr. Márcio Scheel, no IBILCE-UNESP, em São José do Rio Preto, 2015.

inalcançável, vive de acordo com os princípios da vida moderna, mas não se encontra em desajuste com o mundo.

Em *Romance das origens, origens do romance* (2007), no capítulo “Por que o romance?”, Marthe Robert afirma que o gênero romance passou de desacreditado para um gênero que reina na vida literária, pois ele “[...] apropria-se de todas as formas de expressão, explorando em benefício próprio todos os procedimentos sem nem sequer ser solicitado a justificar seu emprego.” (ROBERT, 2007, p. 13). Segundo Robert, trata-se de um gênero literário diferente do tradicional, pois não possui a regularidade deste e por isso não é submetido às suas proibições e prescrições:

Da literatura, o romance faz rigorosamente o que quer: nada o impede de utilizar para seus próprios fins a descrição, a narração, o drama, o ensaio, o comentário, o monólogo, o discurso; nem de ser a seu bel-prazer, sucessiva ou simultaneamente, fábula, história, apólogo, idílio, crônica, conto, epopeia; nenhuma prescrição, nenhuma proibição vem limitá-lo na escolha de um tema, um cenário, um tempo, um espaço; nada de absoluto o obriga a observar o único interdito ao qual se submete em geral, o que determina sua vocação prosaica: ele pode, se julgar necessário, conter poemas ou simplesmente ser “poético”. (ROBERT, 2007, p. 14).

Mas conforme afirma, essa liberdade literária do gênero romance acarreta o seguinte questionamento: “[...] pois se o romance é indefinido e até certo ponto indefinível, constituiria ele ainda um gênero e poderia ser reconhecido como tal?” (ROBERT, 2007, p. 14). Trata-se de um questionamento bastante difícil e que causa controvérsia entre o crítico e o romancista, pois conforme afirma Robert, para o romancista “[...] o romance tira sua força precisamente de sua absoluta liberdade; para o crítico, essa liberdade tem algo de escandaloso, não podendo aceitá-la sem nela introduzir pelo menos alguns limites, [...]” (ROBERT, 2007, p. 16). Em função de tal problematização, Robert propõe o deslocamento do foco da questão que é o enquadramento adequado ao gênero, para “tratar de encontrar o núcleo primitivo, único talvez que explique sua cultura e sua selvageria, sua força coletiva, seu individualismo e a unidade profunda que ele afirma mesmo em sua situação de gênero desestruturado.” (ROBERT, 2007, p. 31), pois “[...] o romance não diz ele próprio o que é, mas o que quer, aquilo a que tende pela expansão aparentemente arbitrária de suas formas e suas ideias.” (ROBERT, 2007, p. 31).

Conforme vimos anteriormente, o conceito de modernidade está relacionado à ideia de racionalidade, progresso e cientificismo. Dessa forma, o romance moderno denuncia o abismo criado entre esse idealismo e o mundo, pois é também uma crítica ao mito do progresso, à

razão instrumental. Desse modo: “[...] o romance moderno será a antiepopéia do desencantamento, da vida fragmentária e desagregada.” (MAGRIS, 2009, p. 1019).

De acordo com o diagnóstico de Fichte, retomado e evocado genialmente por Lukács muito mais tarde, o romance surge como o gênero literário de uma época, a moderna, que Fichte define época da culpa, da “completa pecaminosidade” ou da liberdade vazia, do feroz conflito que desagrega toda ordem, da luta egocêntrica e cruel de todos contra todos, da anarquia dos particulares desenraizados de qualquer totalidade. (MAGRIS, 2009, p. 1019).

Diferentemente de Crusoé, o herói moderno recusa-se a aceitar a realidade do mundo, pois é movido pela incompreensão, pelo desajuste e pela perplexidade. Vive em um conflito entre a liberdade, a autonomia do espírito e as determinações do mundo.

O céu estrelado de Kant brilha agora somente na noite escura do puro conhecimento e não ilumina mais os caminhos de nenhum dos peregrinos solitários – e no Novo Mundo, ser homem significa ser solitário. E a luz interna não fornece mais do que ao passo seguinte a evidência – ou a aparência – de segurança. (LUKÁCS, 2009, p. 34).

Assim, o homem moderno é impelido a agir em um mundo que ignora seus sentimentos e vontades. Trata-se de uma existência em busca de sentidos.

O romance é o gênero literário que representa o indivíduo na “prosa do mundo”; o sujeito sente-se inicialmente estrangeiro na vida, cindido entre sua nostálgica interioridade e uma realidade exterior indiferente e desvinculada. O romance é com frequência a história de um indivíduo que busca um sentido que não há, é a odisséia de uma desilusão. (MAGRIS, 2009, p. 1018).

Essa desilusão do indivíduo, segundo Magris, está relacionada à impossibilidade de “instaurar valores e de encontrar um sentido de vida, o caos e a angústia do mundo. [...] A melancolia, a sensação oprimida de sentir-se vítima. É vivida como culpa.” (MAGRIS, 2009, p. 1020). O indivíduo possui o sentimento de pertencer e ao mesmo tempo não pertencer ao mundo em que vive, sua inquietude é, portanto, produto de seu descompasso com o mundo:

O moderno surge marcado pela falta de um código ético e estético, de um fundamento, de um valor central e fundante que dê sentido e unidade à multiplicidade da vida, que parece um acervo desconexo e desarticulado de objetos indiferentes. O romance nasce dessa desconexão e a reproduz. (MAGRIS, 2009, p.1020).

Essa desconexão sobre a qual reflete Magris está relacionada aos problemas peculiares do homem moderno, como por exemplo, suas vivências, conflitos e cisões internas, as questões do inconsciente, a consciência da morte e a angústia do tempo, além da

transitoriedade da experiência da vida moderna. Desse modo, segundo Magris, para representar o indivíduo no mundo moderno, o romance:

[...] se apropria do novo sentimento do tempo característico do moderno, tornando-o sua estrutura profunda; a consciência peculiar, nova em relação à tradição precedente, do efêmero, da caducidade, do tempo entendido como melancolia. (MAGRIS, 2009, p. 1021).

O sentimento do herói moderno é sempre de solidão e desamparo. O mundo em que o herói moderno circula é um mundo alheio às suas angústias, nesse sentido, o romance irá, pois, fazer emergir o drama desse herói, um herói cindido em relação ao mundo: “A um só tempo ausente e presente no mundo, o sujeito burguês é, ele próprio, o grande herói trágico da modernidade.” (EAGLETON, 2013, p. 295).

No mundo moderno, as pessoas não reconhecem o sentido da vida na racionalização do trabalho especializado, como alguém cuja função seja apertar um parafuso, por exemplo. Trata-se de uma característica da cultura da modernidade sobre a qual reflete Souza (1994) e que podemos analisar como um fator que contribui para o desencanto do mundo na nova cultura da sociedade moderna em que temos a “racionalização do trabalho”, esta: “Decorre da extrema divisão do trabalho social, separando o indivíduo em casulos profissionais, fazendo-o realizar pequenas partes de um todo complexo, divorciando-o do resultado final de sua ação.” (SOUZA, N., 1994, p. 53).

Conforme afirma Souza (1994), na modernidade pode-se perceber a expansão do fenômeno competitivo. De acordo com o crítico, esse espírito competitivo deve-se à caracterização do sistema econômico do mercado mundial dessa “nova cultura” e é responsável pela “coisificação” do homem, processo cada vez mais intensificado e que se dá em detrimento aos laços de solidariedade social: “Somos todos ‘coisas’ uns para os outros, objetos de cálculo e manipulação.” (SOUZA, N., 1994, p. 46). Trata-se do condicionamento do homem pela tecnologia moderna e organização social.

Consequência desse contexto competitivo da modernidade é o desencanto do mundo: “[...] como é possível superar o que Weber chamou de desencanto do mundo, esta ‘fragmentação da alma, deste supremo domínio do estilo imposto pela burocratização da vida’?” (SOUZA, N., 1994, p. 46).

A resultante dessa racionalização, conforme afirma o crítico, faz com que a maior parte da população não se realize nas funções que desempenha, reduzindo sua atuação em

seus trabalhos, na grande maioria das vezes à busca dos salários, de segurança e até mesmo da simples sobrevivência. Desse modo:

Poucos são os que conferem importância social e histórica ao que fazem, os que se sentem impelidos por “vocação” irresistível, os que dão sentido a sua atividade profissional com a conotação de estabelecer nexos legitimados entre a parte que lhes compete realizar e o Todo ao qual ela irá contribuir de modo construtivo e fecundo. (SOUZA, N., 1994, p. 55).

O predomínio da racionalização de meios, portanto, segundo Souza, é preocupante, pois:

Rege a dinâmica de um universo social que justifica crítica similar à feita por Brecht. Ao sintetizar suas impressões sobre Nova York em um de seus poemas, observa que dentro deste mundo “he rushes nowhere with incredible speed”. É sua síntese desse tipo de homem [...] Movendo-se para aqui e para ali, no formigueiro nova-iorquino, como no de qualquer grande cidade moderna, esse homem reflete a vida legitimada pelo sistema e imposta a ele, desde que nasce e se forma como homem. (SOUZA, N., 1994, p. 62).

Desse modo, segundo Souza, a cultura da modernidade resulta em desorientação existencial e psicológica:

A desorientação existencial e psicológica resultante produz personagens de Beckett: a fê na solução desloca-se para o impossível, à espera de um Godot que nunca vem. Daí às explosões do desespero, aos crimes sem sentido, ao abuso sexual de crianças, à apatia suicida, ao uso de estupefacientes é passo pequeno a ser dado por muitos. (SOUZA, N., 1994, p. 61).

Assim como o homem moderno, o herói do romance moderno perdeu o vínculo com as experiências concretas, ele não se reconhece em Deus, na razão, no trabalho, o sentido da vida não está mais na vida, por não ser capaz de se reconhecer naquilo que vivencia, desse modo, não há apreensão do sentido da vida, o que há é uma disjunção entre o mundo e o indivíduo:

O círculo em que vivem metafisicamente os gregos é menor do que o nosso: eis por que jamais seríamos capazes de nos imaginar nele com vida; ou melhor, o círculo cuja completude constitui a essência transcendental de suas vidas rompeu-se para nós; não podemos mais respirar num mundo fechado. Inventamos a produtividade do espírito: eis por que, para nós, os arquétipos perderam inapelavelmente sua obviedade objetiva e nosso pensamento trilha um caminho infinito de aproximação jamais inteiramente concluída. (LUKÁCS, 2009, p. 30).

De acordo com o modelo de mundo épico que Lukács expõe acima, não conseguimos olhar para nossa substancialidade assim como faziam os gregos, pois as reflexões nos afastam dela, assim, a substância torna-se reflexão, o espírito do homem moderno é solitário e não de partilha de comunidade “O herói da epopeia nunca é, a rigor, um indivíduo. Desde sempre considerou-se traço essencial da epopeia que seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade.” (LUKÁCS, 2009, p. 67).

No romance moderno não há destino de comunidade, mas sim destino individual. Os arquétipos não servem mais para nossa sociedade. Em contraste com esse modelo de mundo épico, o mundo moderno foi convertido em uma espécie de produção ativa de pensamento. Conforme afirma Eagleton, o individualismo da modernidade acaba por aprisionar cada um em seu próprio mundo sensorial: “‘Todos nós somos condenados à prisão em solitária dentro de nosso próprio eu, por toda vida’, comenta Val em *A descida de Orfeu*, de Tennessee Williams. Trata-se de um dos grandes clichês da modernidade recente, [...]”. (EAGLETON, 2013, p. 325).

O mundo moderno tira do herói a totalidade da experiência, que, ao contrário, em sua solidão vive os fragmentos da estrutura do mundo: “Nosso mundo tornou-se infinitamente grande e, em cada recanto, mais rico em dádivas e perigos que o grego, mas essa riqueza suprime o sentido positivo e depositário de suas vidas: a totalidade.” (LUKÁCS, 2009, p. 31). Ou seja, o mundo moderno não é mais homogêneo como o mundo épico era: “Totalidade do ser só é possível quando tudo já é homogêneo [...]” (LUKÁCS, 2009, p. 31). Diferentemente do modelo de mundo épico de Lukács, a sociedade burguesa é completamente heterogênea.

No romance moderno, as personagens possuem a capacidade de autoconsciência, suas visões de mundo afloram e à medida que os leitores se colocam no lugar das personagens, cria-se uma identificação na qual o leitor se reconhece na personagem.

O elemento caracterizador do mundo moderno na segunda metade do século XIX é a cidade, conforme afirma Magris, o romance é:

[...] urbano e a grande cidade moderna, emblema do moderno, logo aparece como alegoria da caducidade, de um tumultuoso progresso, que transforma o mundo e constrói realidades ciclópicas, mas também e sobretudo acumula ruínas. (MAGRIS, 2009, p. 1020).

Desse modo, o romance moderno também representa o mundo moderno e suas relações com o indivíduo, por meio da inovação das formas do gênero, ou seja, a estrutura narrativa atua como forma de representação dos condicionantes sociológicos e culturais. A

narrativa fragmentária, por exemplo, como forma de representação da fragmentação moderna, surge em autores como Denis Diderot, James Joyce, Jonathan Swift, Xavier de Maistre, figuras determinantes das transformações das formas de narrar, utilizando, além da fragmentação narrativa, elementos como o monólogo interior, a paródia e a digressão. Conforme afirma Magris:

[...] no romance, a realidade moderna constitui a própria estrutura narrativa.
[...] Em muitos romances – de *Berlin Alexanderplatz* às obras de Dos Passos e tantos outros exemplos – a complexidade, a organização, a desconexão e o caleidoscópio da vida na metrópole tornam-se montagem e colagem narrativa, estilo e respiro da narração. (MAGRIS, 2009, p. 1026).

Em contraste com a forma da epopeia que é homogênea, fechada e cristalizada, a estrutura do romance vai perdendo o aspecto acabado dos romances ingleses do século XVIII.

Para Nietzsche, Freud e Simmel, a civilização é vida que se vira destrutivamente contra si mesma, por mais indispensável que essa irônica duplicação possa ser. A produção material gera uma cultura que seu próprio filistinismo desestabiliza. [...] Dessa maneira, Mikhail Bakhtin volta-se para o romance, com suas formas miscigenadas, abertas e perpetuamente inacabadas, como solução para esse dilema. (EAGLETON, 2013, p. 286-287).

As formas vão se diversificando até surgirem, por exemplo, o fluxo de consciência, a estrutura fragmentária e o monólogo interior. Desse modo, a estrutura do romance vai se tornando cada vez mais complexa, como em James Joyce e William Faulkner, os quais segundo Magris (2009), “exigiram da narrativa um conhecimento do mundo que o enorme progresso das ciências não permitia confiar-lhes.” (p. 1026):

Somente um romance que assumisse os problemas científicos, mostrando como os homens vivem o mundo desagregado, poderia e pode alcançar o sentido da realidade e de sua dissolução, imitada mas também obtida e dominada por intermédio das mesmas formas experimentais do narrar, da desagregação e recriação das estruturas narrativas. (MAGRIS, 2009, p. 1026).

O gênero romance nasce da sociedade burguesa, no contexto de ascensão do capitalismo na Europa e o surgimento da modernidade, a qual produz uma ruptura entre os anseios do indivíduo e as deliberações da sociedade, nesse sentido, o romance moderno torna, pois, evidente a crise existente, que é constituída pelo descompasso entre o indivíduo e a sociedade moderna, uma vez que com a modernidade nasce um novo olhar em que o homem se vê num mundo determinado por suas ações, no qual tenta entender sua natureza e seu lugar nessa sociedade:

Nessas condições teve início o processo de individuação e de formação das classes sociais, os homens tornaram-se indivíduos, livres e solitários, vivendo em multidões e isolados entre si, cujos interesses em comum favoreceram a construção de uma solidariedade política de grupos, mas essa proximidade e interação não são suficientes para aplacar a angústia da existência individual. (BARIANI, 2014, p. 49-50).

Assim, a problematização da sociedade moderna resulta na desorientação do homem, que será representado pelo romance moderno, o qual está, portanto, muito distante de representar um mundo e um herói idealizados: “A sociedade moderna reduz o homem ao estado de um ‘selvagem feliz’, brutalizado pelo hedonismo, mero agente social de complexo e gigantesco mecanismo anônimo de produção e consumo.” (SOUZA, N., 1994, p. 60).

3 CAPÍTULO 2 – A MODERNIDADE DE *MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS*

Machado de Assis é um autor que origina uma variedade crítica bastante significativa, especialmente no que se refere à sua mais desafiadora e famosa obra, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, que é objeto de estudo do presente trabalho. A diversidade crítica se deve ao caráter complexo de *Memórias*, ou seja, à riqueza do objeto plurifacetado, que possibilita o surgimento de diversos olhares críticos.

Desse modo, a crítica nos proporciona diferentes interpretações que se afastam em muitos aspectos, trabalharemos então com vários olhares a respeito dos diferentes elementos que constituem a modernidade machadiana, tais como as visões de Antonio Candido, Enylton José de Sá Rego, Sílvio Castro, Roberto Schwarz, Sérgio Paulo Rouanet, Ronaldo de Melo e Souza, Lúcia Miguel Pereira, Sidney Chalhoub, Astrojildo Pereira, Alfredo Bosi e Afrânio Coutinho.

3.1 O estilo machadiano

Antonio Candido³, em “Esquema de Machado de Assis”, texto que abre seu livro *Vários escritos* (1970), consegue, de maneira bastante objetiva, resumir em poucas palavras a essência do estilo e das obras machadianas. Assim, Candido destaca as características universais de Machado com sua capacidade de adaptação ao espírito do tempo, além da aparente simplicidade e neutralidade de suas histórias, as quais escondem um mundo complexo, que é desmascarado e investigado sob um tom humorístico, elegante e ácido.

Além disso, Candido discursa sobre as sucessivas gerações de críticos, que foram encontrando níveis distintos em Machado de Assis, abrindo espaço para diferentes interpretações de suas obras. Para Candido, são todas adequadas devido à grandiosidade de Machado, dotado da polivalência literária dos grandes escritores. Tais gerações de críticos foram divididas por Candido em três momentos.

³ As reflexões feitas na presente dissertação de mestrado a partir das análises de Antonio Candido, são advindas do artigo de minha autoria intitulado *Antonio Candido lê Machado de Assis*, no qual analisei os textos em que Candido reflete sobre Machado, apresentado como forma de avaliação da disciplina do Programa de Pós-Graduação em Letras (Mestrado), intitulada *Questões de crítica e história literária brasileiras: leituras de Antonio Candido*, ministrada pelo Prof. Dr. Ulisses Infante, no IBILCE-UNESP, em São José do Rio Preto, 2015.

Entre os primeiros críticos machadianos e seus respectivos estudos estão: Oliveira Lima, Alcides Maya, Alfredo Pujol e Graça Aranha. Essa geração de críticos destacou nas obras machadianas seu estilo ácido, irônico e pessimista, porém, discreto e elegante, cujas ferramentas eram os eufemismos, as alusões e os subentendidos.

Num segundo momento (1930), temos a etapa psicológica em que estão Lúcia Miguel Pereira, Augusto Meyer e Mário Matos. Essa tendência visava interligar a vida e a obra de Machado, estabelecendo uma relação biográfica, muitas vezes excessiva, o que seria o lado negativo dessa crítica. No entanto, segundo Candido, não deixou de ser uma época significativa, em que se chamou a atenção para o estilo ambíguo de Machado, que marca a complexidade da obra, a qual exige uma leitura bastante atenta, aberta ao paradoxo e ao absurdo, buscando o verdadeiro sentido que se encontra além da superfície.

Quanto ao terceiro momento (1940), conforme afirma Candido, este é marcado pela investigação da filosofia e sociologia presentes em Barretto Filho, Astrojildo Pereira e Roger Bastide. Esses críticos utilizavam-se da investigação metafísica (angústia existencial) e também social (relação entre obra e sociedade), cujo ponto negativo seria semelhante ao biografismo anterior, por relacionar obra e descrição social. Vale salientar que as gerações de críticos machadianos continuaram emergindo ao longo do tempo, não tendo sido possível ainda elucidar a complexidade de seu estilo, que engloba todas essas tendências enumeradas por Candido.

Após fazer uma abordagem das diferentes gerações de críticos, em busca de esclarecer o motivo da modernidade machadiana, Candido traz alguns casos em que é possível identificar as problemáticas da obra do escritor, como a questão da identidade, que aparece no conto “O espelho”, o problema dos limites da razão e da loucura em “O alienista”, a relação entre o fato real e o imaginado, que é eixo do romance *Dom Casmurro*, o sentido do ato, núcleo de *Esau e Jacó*, o tema da perfeição, retratado em “O homem célebre”, a diferença entre o bem e o mal, presente em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, e, por fim, a transformação do homem em objeto do homem, no romance *Quincas Borba* e no conto “A causa secreta”.

No que concerne à questão do nacionalismo literário, no texto “Machado de Assis de outro modo” (2004), publicado no livro *Recortes*, Candido disserta sobre o ensaio de Roger Bastide intitulado “Machado de Assis, paisagista”, que foi publicado na Revista do Brasil em 1940, sobre o qual afirma ter sido de muita influência sobre ele, Candido: “[...] uma das fontes de várias ideias que estão na base da minha concepção de literatura brasileira. Os pontos de

Bastide se incrustaram de tal modo na minha mente, que perdi a noção do quanto lhe devo.” (CANDIDO, 2004, p. 116).

No referido texto, o autor ressalta a importância do ensaio de Bastide para a época, pois a questão do nacionalismo ainda vigorava como problemática central de nossa crítica. Conforme afirma Candido, Euclides da Cunha era tido como mais brasileiro do que Machado de Assis:

Foi contra esta tradição gasta e já duvidosa que Roger Bastide se manifestou, e costumava dizer que, pelo contrário, a haver opção, Machado seria o mais brasileiro dos dois, porque na sua obra o Brasil estava presente no miolo, não na aparência. Este ponto de vista anima o artigo que vou comentar cujo pressuposto é refutar a alegação, verdadeiro lugar-comum da crítica tradicional, de que Machado de Assis não se interessou pela paisagem nem soube descrevê-la. (CANDIDO, 2004, p. 116).

Assim, Bastide demonstra de que modo a paisagem brasileira está embutida no discurso machadiano, conforme revela Candido: como natureza das personagens e na ordenação da narrativa, não simplesmente como forma descritiva. Assim, Machado reproduziu a natureza em suas obras de modo diferente e peculiar, tomando uma posição contrária ao paisagismo dos românticos.

Em “Duas notas” (2002), Candido ressalta a capacidade de Machado conseguir inibir o leitor por meio de personagens decadentes, imersas em situações “[...] que mortificam, não apenas a humanidade de cada personagem, como de todos os homens.” (CANDIDO, 1947, p. 317), o leitor acaba, assim, por se identificar com as personagens, como a figura de Rubião, de *Quincas Borba*, por meio da qual Machado quer demonstrar o fato de que mesmo o homem tendo consciência de sua própria vida, sempre será joguete dos fados; o trio de personagens Esaú, Jacó e Flora, de *Esaú e Jacó*, para Candido, a situação destas personagens é uma antinomia incapaz de ser resolvida, pois Machado não apresenta solução, deixando ao leitor a reflexão.

Segundo Candido, o pessimismo machadiano difere do pessimismo naturalista de Aluísio, Zola, Flaubert e Eça de Queirós, que provém de um mundo que poderia ser harmonioso, mas não o é, havendo nesses autores uma crença na possibilidade de sua harmonização. No entanto, o pessimismo machadiano “[...] provém da constatação de uma desarmonia irremediável, metafísica e não social.” (CANDIDO, 1947, p. 318). Ou seja, vem da completa descrença, desesperança e ceticismo.

No que diz respeito a essa problemática do pessimismo, em “O nosso romance antes de 1920 (III)” (2000), Candido cita as influências estrangeiras que agiram sobre Machado:

Voltaire, Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Schopenhauer, Pascal, Montaigne, dando maior destaque à teoria da vontade de Schopenhauer (a qual mencionamos anteriormente na presente dissertação ao refletirmos sobre o trágico e o homem moderno), que, segundo Candido, faz-se mola da filosofia machadiana, em que viver é sinônimo de sofrimento, já que a vontade é um mal que nos leva ao sofrimento; é preciso, pois, negar a vontade e assim, negar a vida. Exemplo disso, trazido por Candido, é Brás Cubas, que não deixa herdeiros, não passando adiante a sua miséria “A esterilidade é quase regra nos heróis de Machado, que, desta forma, lutam contra o mal de viver.” (CANDIDO, 1946, p. 222). Desse modo, “O problema de Machado é o problema da lucidez” (CANDIDO, 1946, p. 222), Candido afirma que, para Machado a lucidez proporcionada pelo conhecimento seria a solução para o mal de viver, o que implica no seguinte desafio: “Quem aceita o desafio da suprema consciência?” (CANDIDO, 1946, p. 222). Candido ressalta, ainda, a capacidade de análise de Machado em que é possível identificar seu senso profundo quanto aos problemas do mundo e do homem.

Quanto à importância de Machado de Assis para a literatura brasileira, em *Iniciação à literatura brasileira* (1999), Candido afirma que Machado foi o primeiro escritor brasileiro a sustentar uma leitura filosófica devido à complexidade de seu texto, e o primeiro escritor a estar corretamente ciente do processo literário brasileiro, fato que pode ser comprovado “[...] em alguns artigos de rara inteligência crítica” (CANDIDO, 1999, p. 55) como o famoso ensaio “Notícia da atual literatura brasileira: Instinto de nacionalidade” (1873), o qual trata das tendências nacionalistas, defendendo que não é preciso se vestir de índio para demonstrar brasilidade:

[...] mostrando que a absorção nos temas locais foi um momento a ser superado, e que a verdadeira literatura depende, não do registro de aspectos exteriores e modismos sociais, mas da formação de um “sentimento íntimo” que, embora fazendo do escritor um homem “do seu tempo e do seu país”, assegure a sua universalidade. (CANDIDO, 1999, p. 55).

Universalidade alcançada com sucesso por Machado e afirmada várias vezes por Antonio Candido, característica que vai de encontro às tendências nacionalistas e às visões tradicionais da época.

Para complementar essa questão, em *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*, Candido (2014) nos ajuda a compreender o papel fundamental de Machado para a literatura brasileira. Segundo ele, Machado de Assis entendeu o que é o processo de formação de uma literatura, lendo os autores anteriores e começando de onde se parou, observando a reação do público quanto aos predecessores. Sua obra é resultado de um

processo contínuo de formação, que foi ganhando força ao longo do tempo para que então chegasse Machado e aperfeiçoasse o que já havia sido feito com habilidade de gênio. Assim, foi inspirado por Macedo, Manuel Antonio e Alencar, tendo sido bom o bastante para superá-los, acrescentando profundidade analítica à representação realista das relações sociais urbanas:

O fato de haver presenciado a evolução do gênero desde o começo da carreira de Alencar habilitou-o, com a consciência crítica de que sempre dispôs, a compreendê-lo, a avaliar o seu significado e sentir-lhe o amadurecimento. Prezou sempre a tradição romântica brasileira e, ao continuá-la, deu exemplo de como se faz literatura universal pelo aprofundamento das sugestões locais. (CANDIDO, 2014, p. 437).

Ainda sobre o que se refere ao estilo machadiano, Enylton José de Sá Rego, em *O calundu e a panaceia: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica* (1989), afirma que Luciano de Samósata exerceu grande influência nas obras de Machado, o autor identificou referências explícitas e alusões veladas feitas por Machado a Luciano, cuja importância é significativa: “[...] trata-se da maior e mais completa obra que liga a tradição grega da sátira menipeia às suas repercussões nos tempos modernos, do *Elogio da loucura* de Erasmo aos romances dos satiristas ingleses do século dezoito.” (SÁ REGO, 1989, p. 43).

Desse modo, Sá Rego traz vários exemplos de ecos do texto de Luciano em Machado, como o fato de Brás Cubas narrar do além-túmulo assim como a personagem Menipo no diálogo luciânico “Menipo ou a descida aos infernos”. Compara a viagem de Brás no capítulo do delírio com a de Menipo aos infernos: “[...] ambas as visões da humanidade são aparentemente pessimistas, insistindo na precariedade da história e da condição humana, caracterizada por sua vaidade.” (SÁ REGO, 1989, p. 124). Fala ainda do famoso final de *Memórias póstumas*: “— Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria.” (ASSIS, 1975, p. 301), citando os estudos de Helen Caldwell, cuja teoria é a de que a referida frase final de *Memórias* seria uma paródia: “[...] Machado estaria parodiando a resposta dada no *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne pelo Cabo Trim a Tio Toby: ‘I have neither wife or child – I can have no sorrows in this world.’” (SÁ REGO, 1989, p. 102-103). Segundo seus estudos, afirma que o próprio Sterne estaria parodiando *Anatomia da Melancolia*, de Robert Burton. Sá Rego sugere ainda que Machado possa ter sido influenciado por uma passagem do próprio Luciano no ensaio “Sobre o luto”. Desse modo, conclui:

Vemos assim que a passagem de Machado na qual Brás Cubas se refere ao filho que não teve pode ser lida como uma referência aos textos de Sterne, de Burton e,

indiretamente, aos textos de Luciano e da carta apócrifa de Hipócrates a Damageta, na qual o riso de Demócrito é narrado. Como todos estes textos pertencem integralmente à tradição luciânica, e tem um explícito precedente na obra do próprio Luciano, podemos concluir que tal passagem é um eco do lucianismo na obra de Machado. (SÁ REGO, 1989, p. 104).

3.1.1 A modernidade do capítulo VII – “O delírio”

Segundo Sílvio Castro, em *Machado de Assis e a modernidade brasileira* (2009), por meio de Brás Cubas, o capítulo do delírio revela a modernidade do conceito de natureza que está na base da obra machadiana. Trata-se, segundo o crítico, de uma visão de mundo inovadora por meio da qual Machado instaura um inédito sistema poético para a literatura brasileira:

O resultado poético das *Memórias póstumas de Brás Cubas* – ponto de referência para o melhor conhecimento da grande obra narrativa de Machado de Assis – parte de um novo conceito de natureza conquistado pelo escritor brasileiro, em oposição dialética com o quadro geral da cultura nacional, oposição que não caracteriza uma determinada investigação filosófica, porque ele não é um filósofo, mas aquela destinada a fornecer uma mundovidência (sic) que guie os processos da criação literária, meta única do autor. (CASTRO, 2009, p. 91).

Conforme afirma Castro, trata-se de uma natureza que é uma realidade sensível, concreta e não uma abstração, isso faz com que o ponto de vista do homem em relação à natureza seja sincrônico, ou seja, para Castro, Machado assume a natureza pela perspectiva do estoicismo, em que a natureza é o caminho da sabedoria:

Ele a contempla com espanto e admiração, mas procura neutralizar a fraqueza contida no medo pelo uso da ironia, convertida principalmente em autoironia. Depois de contemplar, guiado pelas mãos da Natureza, a humanidade sintetizada numa visão dos séculos e das misérias vividas, ele não teme de revelar a própria fragilidade diante da visão. Junto à Natureza – que o impulsiona sempre mais diante do conhecimento – ele é somente espanto e autoironia. (CASTRO, 2009, p. 92).

Trata-se de uma natureza que conduz ao conhecimento e à tomada de consciência do homem em relação à sua condição trágica que é o destino condicionado da morte. O homem encontra-se diante da natureza que se mostra soberana, atuando, assim em sua condição de superioridade em oposição à fragilidade humana.

Viajar no absoluto para chegar à origem dos séculos para Brás Cubas – e não somente quanto a ele – se apresenta como ir ao encontro da máxima revelação do

real. Ele se vê diante de um valor que de imediato supera toda e qualquer capacidade humana de compreensão, mas que ao mesmo tempo corresponde à mais profunda ambição do homem, o (sic) do conhecimento absoluto. (CASTRO, 2009, p. 88).

Esse conhecimento absoluto buscado pelo homem é proporcionado no capítulo do delírio pela natureza que guia Brás Cubas em seu delírio ao conhecimento dos séculos, à história do homem e da terra, à condensação de todos os tempos:

Isto dizendo, arrebatou-me ao alto de uma montanha. Inclinei os olhos a uma das vertentes, e contemplei, durante um tempo largo, ao longe, através de um nevoeiro, uma cousa única. Imagina tu, leitor, uma redução dos séculos, e um desfilar de todos eles, as raças todas, todas as paixões, o tumulto dos impérios, a guerra dos apetites e dos ódios, a destruição recíproca dos seres e das cousas. Tal era o espectáculo, acerbo e curioso espectáculo. (ASSIS, 1975, p. 112).⁴

A ânsia de Brás Cubas em desvendar o mistério da vida se manifesta em seu delírio e representa a ambição de toda humanidade. No capítulo do delírio, Brás Cubas, bem como o leitor, se dá conta de quão insignificante é a figura humana diante da Natureza imponente, mesmo o homem tendo a racionalidade como atributo, que lhe proporciona ter a consciência de sua realidade, ainda assim, não é capaz de obter o conhecimento absoluto, o que torna sua condição ainda mais trágica:

O sujeito é um resíduo ou uma sobra, mais ou menos como a teoria da evolução traz consigo a sóbria percepção de que a consciência humana é um acidente, uma excrescência, resultado de puro alheamento da parte de uma Natureza dedicada a outras questões. (EAGLETON, 2013, p. 295).

Castro (2009) analisa um dos aspectos em que Machado utiliza uma forma de representação singular, que é a viagem do narrador Brás Cubas no capítulo do delírio:

A viagem é real porque o delírio é real. Daí a afirmação de Brás Cubas sobre o ineditismo de sua narração. Porque de muitos tipos de viagem se escreveu e se continuará a escrever. Mas, até então, segundo o narrador, nada ou pouco fora feito sobre o próprio delírio. Mais ainda, nada ainda fora dito como um delírio pode ser viagem concreta, onde tempo e espaço se representam e completam para conduzir o homem ao contato com um espaço diverso do seu habitual e a removê-lo de seu tempo conceitual. Brás Cubas viaja no delírio como se encaminhasse ao encontro de suas verdadeiras dimensões extremas e de sua identidade mais conforme. (CASTRO, 2009, p. 84).

⁴ As transcrições machadianas foram feitas de modo fiel às edições. Quando disponíveis, optamos por utilizar as edições críticas preparadas pela Comissão Machado de Assis, como se pode perceber nas Referências da presente dissertação.

Segundo afirma Castro, a linguagem da narração do delírio não muda em função da descrição do delírio-viagem, não assumindo assim uma descrição em que se identifica a linguagem própria dos sonhos, o que contribui para que o delírio adquira, contrariamente ao que se espera de um delírio, um ar mais sóbrio:

A linguagem é a do narrador. Realista e impressionista, ao mesmo tempo. Direta, lógica, conceitual, mas igualmente alógica, predominantemente presa à dimensão da metáfora. Principalmente rica de uma pungente ironia. Ironia enquanto natureza filosófica do narrador, ironia enquanto metáfora do real. (CASTRO, 2009, p. 86).

Desse modo, apesar do tom realista, o delírio também apresenta elementos totalmente alógicos e fantásticos. Castro traz como exemplo dessa dualidade real e onírica o trecho em que se pode perceber a mistura dos dois campos, o do real e do imaginário:

Logo depois, senti-me transformado na *Summa Theologica* de S. Tomás, impressa num volume, e encadernada em marroquim, com fechos de prata e estampas; idéa esta que me deu ao corpo a mais completa imobilidade; e ainda agora me lembra que, sendo as minhas mãos os fechos do livro, e cruzando-as eu sobre o ventre, alguém as descruzava (Virgília de certo), porque a atitude lhe dava a imagem de um defunto. (ASSIS, 1975, p. 108).

Temos na passagem transcrita acima uma clara mistura de fantasia e realidade, em que um universo altera o outro, esse “alguém” que descruzava as mãos de Brás representa o real, o que faz com que o leitor consiga sair um pouco do fantasioso e imaginar a cena em que o delírio acontecia: Brás no quarto, deitado, moribundo, alucinando... Também transmite a sensação de que o narrador estava ao mesmo tempo em seu delírio e fora dele, metade consciente, metade não e toda a situação de delírio interferindo no campo do real, o narrador que fora transformado num volume no campo fantástico e assim sentia seu corpo imobilizado no campo real, as mãos sendo os fechos do livro e então o movimento de cruzá-las.

Outro exemplo trazido por Castro diz respeito ao momento em que aparece a figura do hipopótamo falante, um dos elementos que atuam na construção da situação fantástica no delírio-viagem, no entanto:

Brás Cubas assume, na situação fantástica, uma atitude própria da ironia como visão da existência, [...] O narrador joga com a sua triste figura de viajante no dorso do cavalo fantástico que é o seu hipopótamo. Ele arrebatado pelo veículo viandante e absolutamente dependente do mesmo, sorri na situação e procura neutralizar sua posição de inferioridade, ironizando quanto ao todo do evento. (CASTRO, 2009, p. 88).

Com essa atitude, conforme analisa Castro, tem-se mais uma vez a adesão ao real, ainda que em uma situação fantástica, que irá compor a dualidade onírica-real do delírio de Brás, cuja vaidade do narrador na vida real não admite, mesmo em seu delírio, que este seja rebaixado, poderíamos entender que se trata de seu subconsciente trazendo à tona o sentimento de nobreza e fidalguia, o ar de superioridade que carrega consigo ao longo de sua vida, a ironia, conforme afirma Castro, é a ferramenta usada pelo narrador para manter sua superioridade em combate ao tom depreciativo imprimido pelo delírio, o que é um elemento do real. O hipopótamo poderia ser interpretado como a vida ou a natureza que torna o homem completamente dependente e submisso às suas ações e vontades, demonstrando a fragilidade humana e sua existência trágica.

3.1.2 A volubilidade do narrador Brás Cubas⁵

Roberto Schwarz (1987), em “Complexo, moderno, nacional, e negativo”, afirma que: “Machado ajustou um procedimento artístico no qual a realidade burguesa corrente, em qualquer uma de suas expressões, seja ideológica, sintática, estética etc., é regularmente sujeitada à veleidade pessoal, [...]” (SCHWARZ, 1987, p. 121). Assim, Schwarz identifica a modernidade machadiana em *Memórias*, por meio da volubilidade das personagens e especialmente do narrador, desse modo, segundo Schwarz, Machado cria uma narrativa moderna em que essa volubilidade representa a vida brasileira do século XIX. Nesse sentido, é que o crítico afirma:

[...] a lei da prosa machadiana seria algo como a miniaturização ou o diagrama do vaivém ideológico da classe dirigente brasileira, articulada com o mercado e o progresso internacionais, bem como com a escravidão e o clientelismo locais. Um vaivém que resume o vexame pátrio, mas não se esgota nele, pois diz respeito também à história global de que o Brasil é parte efetiva, ainda que moralmente condenada: a ordem burguesa no seu todo não se pauta pela norma burguesa. (SCHWARZ, 1987, p. 125).

⁵ Reflexões advindas do artigo de minha autoria intitulado *A volubilidade de Brás Cubas pela perspectiva de Roberto Schwarz e Sergio Paulo Rouanet*, apresentado como forma de avaliação da disciplina do Programa de Pós-Graduação em Letras (Mestrado), intitulada *Estudos monográficos de literatura brasileira: Machado de Assis, anos 1870 (contos, crônicas, e primeiros romances)*, ministrada pela Prof.^a Dr.^a Lucia Granja, no IBILCE-UNESP, em São José do Rio Preto, 2015.

Em *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*, Schwarz (2000) afirma que o narrador de *Memórias* perturba o curso do romance a todo tempo com suas intromissões, exibindo um caráter totalmente volúvel. Essa volubilidade do narrador será entendida pelo crítico como regra de composição da narrativa e como estilização própria da conduta da classe dominante brasileira. Schwarz refere-se a essa volubilidade do narrador como um “revezamento das poses”, que se dá por meio de um aparato de contradições apresentadas por esse narrador que, ao mesmo tempo em que demonstra uma superioridade, também desmerece seu próprio caráter, pois Brás tenta se mostrar como sendo superior, mas acaba revelando-se mimado e cruel, diferente da autoimagem que pretende passar, é um narrador aborrecido, entediado, voluntarioso e vazio, o qual está sempre desrespeitando alguma norma ou exercendo algum pecadilho. Assim, o narrador apresenta ao mesmo tempo uma superioridade e uma inferioridade, pois, segundo Schwarz, suas vitórias não convencem totalmente o leitor devido ao ar derrotista que possuem:

O tipo que na primeira linha hesita quanto à melhor maneira de compor memórias não é o mesmo que em seguida promete, como se nada fosse, esclarecimentos sobre a própria morte. Este por sua vez não é o mesmo que providencia para se distanciar do vulgo, que não é o mesmo que se compraz no paradoxo do defunto autor, que não é o mesmo da preocupação com o galante e novo, e portanto com a moda, que não é o mesmo da piada sobre o *Pentateuco*. (SCHWARZ, 2000, p. 22).

Desse modo, Schwarz afirma, pois, a existência de várias fisionomias em Brás Cubas e acredita não ser possível identificar entre todas elas a única verdadeiramente soberana. Para o crítico, a volubilidade do narrador de *Memórias* provoca uma falta de credibilidade para com o narrador por parte do leitor, fazendo com que este seja forçado a um estado de sobreaviso a todo o tempo ao longo da leitura da obra, exigindo muita atenção e desconfiança, já que o narrador o provoca constantemente com suas mudanças de feições.

Schwarz destaca, ainda, o fator decisivo para a construção dessa voluntariedade do narrador, que é a sua condição de defunto autor, distanciamento que permite o desdobramento de autoconsciência, fazendo supor ao leitor que desta posição em que se encontra, pós-morte, é um sujeito que superou a alienação da vida mundana, trata-se de um contexto em que a personagem (ser vivo) empresta características ao narrador (ser morto), além disso, essa condição de defunto faz com que o narrador não se sinta comprometido a desdizer o que quer que seja, e a última palavra é sempre a sua: “Assim, a representação flui francamente no elemento da vontade, ou melhor, do arbítrio, e a objetividade é no máximo uma aparência de que Brás ocasionalmente gosta de se valer.” (SCHWARZ, 2000, p. 24).

Para melhor esclarecer a volubilidade do narrador, Schwarz contrasta o primeiro parágrafo do romance, no qual é identificado um narrador inquietante e importuno, expondo motivos pseudomoralistas, com o segundo parágrafo, em que o tom é realista, sereno, imparcial e objetivo, apresentando um narrador indiferente, no entanto, Schwarz ressalta que essa indiferença não demora a ser posta de lado, quando ao contar sobre como foi seu enterro exclama “Onze amigos!”. Nesta exclamação, segundo o crítico, há um tom de amargura muito melancólico, como se a situação fosse um despeito, já que é um número muito pequeno para estar presente em um velório. Para Schwarz, essa quebra da indiferença é um recurso literário que serve à inconstância do narrador, sendo assim, o tom do segundo parágrafo acaba se igualando ao primeiro a partir dessa exclamação e voltando ao ritmo original de inconstância:

A música do primeiro parágrafo é sintática, e seu humor está na tensão entre o desenho gramatical elegante e o absurdo do que é dito [...] O ritmo é estritamente binário, marcado por alternativas, paralelismos, antíteses, simetrias, disparidades. (SCHWARZ, 2000, p. 27).

De acordo com Schwarz, a volubilidade do narrador consiste, então, no contraste das várias vozes que compõem a música de Brás Cubas, em que este finge de metódico, de morto, de indiscreto, elegante, charlatão, cínico e muito mais: “Enfim, buscando generalizar, digamos que o narrador não permanece igual a si mesmo por mais de um curto parágrafo, ou melhor, muda de assunto, opinião ou estilo quase que a cada frase.” (SCHWARZ, 2000, p. 30).

Para Schwarz, a volubilidade do narrador é o princípio formal do livro e a lógica dessa volubilidade está em entendê-la como instrumento de realização das mudanças bruscas do narrador, fazendo com que seu capricho despótico se imponha perante o leitor, causando uma espécie de subordinação do leitor para com o narrador e um efeito de desfrute por parte do narrador.

Citando Antonio Candido, Schwarz explica sua tese, que consiste na representação da sociedade brasileira por meio da “redução estrutural” configurada pela volubilidade do narrador em *Memórias*, sem, no entanto, haver o prejuízo do universal. Na visão de Schwarz, a volubilidade do narrador possui a função específica de um “movimento que a circunstância histórica impunha à camada dominante brasileira”. (SCHWARZ, 2000, p. 35).

Para entender essa visão, é preciso atentar ao processo de emancipação política do Brasil, o qual passou por um processo de transição para a nova ordem liberal, porém com um caráter conservador “Noutras palavras o senhor e o escravo, o latifúndio e os dependentes, o

tráfico negreiro e a monocultura de exportação permaneciam iguais; em contexto local e mundial transformado.” (SCHWARZ, 2000, p. 36). A industrialização capitalista estava ganhando espaço no plano econômico e político, especialmente na Inglaterra, que desenvolvia a consciência liberal, a qual se tornaria modelo do século. Porém, o Brasil se mostrava um caso particular e extremamente contraditório, ao empregar o liberalismo, cuja representação é o progresso e que era necessário à nova identificação do país, mas esse progresso não se fazia real no que diz respeito às relações de trabalho, já que o país mantinha a escravidão. Segundo Schwarz, que cita Luiz Felipe de Alencastro, historiador e cientista político brasileiro, a contradição do governo brasileiro consistia em obter a legitimidade externa por meio de promessas abolicionistas, enquanto internamente fazia o contrário, garantindo à elite brasileira a continuidade da escravidão:

Assim, a ligação do país à ordem revolucionada do capital e das liberdades civis não só não mudava os modos *atrasados* de produzir, como os confirmava e promovia na prática, fundando neles uma evolução com pressupostos *modernos*, [...] O estatuto colonial do trabalho, desassistido de quaisquer direitos, passava a funcionar em proveito da recém-constituída classe dominante nacional, [...] (SCHWARZ, 2000, p. 37).

Trata-se de uma experiência contraditória que, segundo Schwarz, seria figurada e investigada pela literatura de Machado de Assis, pois, em sua visão, a forma de *Brás Cubas* reproduz implicações estruturais do quadro histórico brasileiro, em que o Brasil figurava como escravista e país esclarecido: “Em suma, a defesa progressista do tráfico negreiro suscitava problemas ideológicos difíceis de resolver, e encarnava a parte de afetação e afronta que acompanha a vida das ideias nas sociedades escravistas modernas.” (SCHWARZ, 2000, p. 43).

Para o crítico, a volubilidade do narrador Brás Cubas representa a volubilidade da classe dominante brasileira, que tinha como modelo a cultura europeia e que consumia aceleradamente diferentes posturas e ideias, que não permaneciam durante muito tempo, pois a mudança de postura da classe dominante brasileira era constante.

Para além da representação da sociedade brasileira, a volubilidade do narrador alcança o universal, desse modo, Schwarz afirma haver na narrativa uma descontinuidade causada pela interrupção: “A todo o momento a narrativa a interrompe e transforma em trampolim para um movimento de satisfação subjetiva, que pode ser do narrador, das personagens ou do leitor, e se realiza *à custa do real*.” (SCHWARZ, 2000, p. 51-52).

Assim, o movimento narrativo descompassado e que vai se repetindo de forma regular está a todo tempo a suscitar o universalismo, pois, para Schwarz a veleidade do narrador é universalizada ao mesmo tempo em que representa interesses particulares no que diz respeito ao social e ao psicológico, isso porque há um jogo mútuo em que o conteúdo local é utilizado como suporte para desenvolver uma perspectiva universal, enquanto a matéria universalista funciona como base para expressar interesses circunstanciais.

Além disso, Schwarz afirma que a universalização não está presente apenas no narrador, mas também em todas as personagens de *Memórias* “Está aí, em movimento palpável, a universalização da volubilidade, sem privilégio para a voz narrativa.” (SCHWARZ, 2000, p. 61). Sendo assim, ninguém escapa à volubilidade “O escândalo das *Memórias* está em sujeitar a civilização moderna à volubilidade.” (SCHWARZ, 2000, p. 56).

Acompanhada em seu andamento, a prosa cauciona as três perspectivas: a volubilidade é condição humana, é feição pessoal e é característica brasileira. Conforme domine esta ou aquela, o tom é absoluto, como convém às verdades últimas; engraçado, caso retrate um defeito individual; e satírico, se designa um modo de ser nacional. (SCHWARZ, 2000, p. 62).

No que diz respeito ao contexto universalista de *Memórias*, na visão de Schwarz, a volubilidade do narrador expressa a insuficiência da condição humana que é a essência dos episódios da narrativa, é a subjetividade moderna, encarnada especialmente pela personagem Brás Cubas, e que representa a falta de sentido da vida por meio da inconstância do capricho que tende ao tédio:

A sucessão dos episódios é comandada pela volubilidade, e desprovida de necessidade interna. Não faltam desejos, que são vivazes, ao passo que inexiste a continuidade de propósitos, o que vai bem com a personagem central, e se explica, pois o limite do capricho é o fastio. Daí o enredo errático e frouxo, muito original a seu modo, a trama que não é retesada por conflitos, já que estes requerem alguma espécie de constância. A complexidade não se prende ao desdobramento de contradições – desativadas pela inconstância do desejo – mas às sutilezas e aos ritmos da mudança inconsciente, do tédio, da deriva entre as estações da vida. (SCHWARZ, 2000, p. 66-67).

Trata-se do herói moderno, solitário e desamparado, sobre o qual refletimos no início da presente dissertação, um herói que se recusa a aceitar a realidade do mundo, vivendo em um conflito entre a liberdade e as determinações sociais, é um herói complexo, incompreendido e desajustado:

Então, é assim que Blaise Pascal vê a humanidade como um *locus* de contradições, aclamando o Homem e zombando dele ao mesmo tempo. É uma criatura cheia de falhas, cuja preciosa razão varia ao sabor do vento, cujos princípios básicos são intuitivos mais do que racionais e cujos valores mais acalentados são culturalmente relativos. “Não há nada justo ou injusto que não mude de cor como muda de clima. Três graus de latitude derrubam toda a jurisprudência e um meridiano determina o que é verdadeiro.” (EAGLETON, 2013, p. 295-296).

No ensaio “Complexo, moderno, nacional, e negativo”, falando sobre o emplastro Brás Cubas, Schwarz (1987) afirma: “Em suma, a Brás Cubas o cálculo egoísta aparece como algo de socialmente estimável, que se deve até apregoar, muito diverso do motor oculto e sombrio da vida moderna, a que nos habituou o romance realista europeu.” (SCHWARZ, 1987, p. 118).

Para Schwarz, essa divergência com o romance realista europeu está entre as originalidades de Machado, o desejo real de Brás Cubas ao criar o emplastro é a sede de nomeada que fica maquiada pelo desejo do lucro e da filantropia. Há, pois, uma inversão, que pode indicar tanto a inversão satírica da realidade quanto a ruptura com as convenções do romance realista. A sede pela nomeada, ou seja, a busca pelo reconhecimento, pode ser identificada na volubilidade do narrador, a qual indica os caprichos e satisfações de Brás e suas vontades momentâneas. Assim, para Schwarz, essa inconstância subordina o encadeamento da narrativa sendo o princípio formal de *Memórias*. Schwarz afirma estar claro haver um efeito de construção narrativa que vai de encontro à ideia de espontaneidade e o resultado dessa construção é a semelhança com a sociedade brasileira do século XIX:

[...] Machado ajustou um procedimento artístico no qual a realidade burguesa corrente, em qualquer uma de suas expressões, seja ideológica, sintática, estética etc., é regularmente sujeita à veleidade pessoal, sem que no entanto o processo se complete. (SCHWARZ, 2002, p. 121).

Nesse sentido, para Schwarz, a volubilidade do narrador representa “as anatomias modernas da vontade e da experiência do tempo”, problemáticas do mundo moderno.

Memórias póstumas de Brás Cubas é uma sátira, uma composição irônica que direciona o leitor para uma grande visão trágica, em uma atmosfera de tédio e desencanto, de vida vazia de sentido, ambições frustradas, autoengrandecimento, tudo isso representado por uma ironia ácida e fundamentalmente trágica:

Como o Deus oculto, o herói trágico está, a um só tempo, presente e ausente no mundo, incapaz de ficar ou de partir, privado de uma alternativa exatamente pelas mesmas razões que o tornam irrequieto diante do que ele tem. (EAGLETON, 2013, p. 288).

A volubilidade do narrador machadiano representa, assim, o descompasso do interior do narrador personagem, de caráter inconstante, vivendo experiências transitórias, que logo perdem a graça e o ânimo devido à falta de substancialidade, assim como Brás, a modernidade é um: “[...] turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, ‘tudo que é sólido desmancha no ar’.” (BERMAN, 1986, p. 15).

3.1.3 *Memórias póstumas e a forma shandiana*⁶

Ainda sobre a volubilidade do narrador Brás Cubas, Sergio Paulo Rouanet, em *Riso e melancolia* (2007), disserta sobre a adoção da “forma shandiana” em *Memórias*, investigando as inconstâncias de Brás Cubas enquanto narrador-personagem. A investigação utilizada por Rouanet difere de Schwarz por não se tratar de uma perspectiva sociológica-marxista. Rouanet irá analisar a volubilidade do narrador de *Memórias* tendo como base a influência inglesa de Laurence Sterne, cuja obra *Tristram Shandy* foi de grande importância para a composição de *Memórias*. Rouanet propõe-se a demonstrar as afinidades de *Memórias* com a “forma shandiana”, e esclarece que não se trata de análise de conteúdo, mas sim de análise formal.

Rouanet afirma que a “forma shandiana” é constituída por quatro características estruturais: a hipertrofia da subjetividade, a digressividade e fragmentação, a subjetivação do tempo e do espaço e, por fim, a interpenetração do riso e da melancolia. Assim, o autor disserta sobre como as características de capricho e volubilidade do narrador manifestam-se por meio de cada uma dessas estruturas.

Segundo Rouanet, a primeira característica estrutural da “forma shandiana” é a hipertrofia da subjetividade, que é uma propriedade de todos os narradores shandianos, cujo discurso é em primeira pessoa.

O modelo desses narradores é o narrador Tristram Shandy, criado por Laurence Sterne: “A hipertrofia da subjetividade se manifesta na soberania do capricho, na volubilidade, no constante rodízio de posições e pontos de vista. E se manifesta na relação

⁶ Reflexões advindas do artigo de minha autoria intitulado *A volubilidade de Brás Cubas pela perspectiva de Roberto Schwarz e Sergio Paulo Rouanet*, apresentado como forma de avaliação da disciplina do Programa de Pós-Graduação em Letras (Mestrado), intitulada *Estudos monográficos de literatura brasileira: Machado de Assis, anos 1870 (contos, crônicas, e primeiros romances)*, ministrada pela Prof.^a Dr.^a Lucia Granja, no IBILCE-UNESP, em São José do Rio Preto, 2015.

arrogante com o leitor, às vezes mascarada por uma deferência aparente.” (ROUANET, 2007, p. 35).

Brás Cubas, assim como Tristram Shandy, é um narrador que intervém constantemente na narrativa e essa intervenção é imprevisível e caprichosa, no entanto, a narrativa machadiana possui uma característica singular e inovadora em relação a Sterne: na morte, Brás liberta-se do “tribunal da opinião”, adquirindo, assim, a soberania do saber e do dizer perante o mundo dos vivos “Em suma, renascendo em seu segundo berço, como narrador, Brás Cubas tem os atributos de uma soberania mais que humana, não somente a onipotência como a onisciência.” (ROUANET, 2007, p. 52). Esse é, portanto, um diferencial bastante significativo de *Memórias* no que diz respeito à obra *Tristram Shandy*, pois vai além da “forma shandiana”, fazendo de *Memórias* uma obra singular. Desse modo, Brás Cubas é soberano, caprichoso e voluntarioso assim como os narradores shandianos, porém, Machado cria um contexto de liberdade muito maior para que Brás exerça sua soberania e veleidade enquanto defunto autor.

Outro aspecto da hipertrofia da subjetividade que Rouanet destaca é o caráter absoluto do narrador shandiano para com o leitor, chamando a atenção para o que ele nomeia de “ilusão da consubstancialidade”. Trata-se da ironia do narrador em sua relação com o leitor, que a todo o momento encontra-se hostilizado pelas ironias e pelo tom mandatório do narrador. A ironia consiste em iludir o leitor, aproximando-o e distanciando-o logo em seguida, desse modo, o narrador parece outorgar a liberdade ao leitor, fazendo com que a reciprocidade entre narrador-leitor seja apenas aparente, assim: “O narrador dá a impressão de respeitar o julgamento do leitor, de tratá-lo como adulto, capaz de ter opiniões próprias e descobrir sozinho coisas apenas insinuadas.” (ROUANET, 2007, p. 54), mas essa liberdade é falsa. Desse modo, encontramos a volubilidade de Brás também em sua ironia para com o leitor, no sentido de que o narrador perambula pela amabilidade e repreensão no tratamento do leitor, conforme sua vontade arbitrária e caprichosa.

A segunda característica estrutural da “forma shandiana”, de que fala Rouanet, é a digressividade e fragmentação:

Onde as características de capricho e volubilidade da subjetividade shandiana se manifestam mais claramente é no método da digressão: sujeitos absolutos, os autores shandianos desdenham submeter-se aos imperativos da linha reta e preferem quebrar a linearidade da narrativa com ziguezagues sobre os quais não prestam contas a ninguém. (ROUANET, 2007, p. 60).

Rouanet afirma que as digressões são de extrema importância em *Memórias*, caso as retiremos “o que sobra é um corpo sem alma”, pois a riqueza da narrativa não está em seu enredo, que é simples, mas sim nas digressões. Segundo o crítico, as digressões mais frequentes em *Memórias* são autorreflexivas, em que o narrador está a falar sobre seu livro a todo tempo. Assim, o efeito desse grande número de digressões é a fragmentação extrema à moda shandiana. Além da “ilusão da consubstancialidade”, mencionada anteriormente, há também, segundo Rouanet, a ilusão do aspecto coerente da obra, pois a narrativa é formada por digressões que cortam “o fio da narrativa principal e das demais digressões” (ROUANET, 2007, p. 114), tornando o enredo totalmente fragmentado e afastado de um aspecto coerente, as narrativas paralelas são exemplos dessa técnica, Rouanet cita a principal delas que é a história de Quincas Borba, além de outras menores de cunho moralista ou filosófico, como o capítulo do delírio:

O capítulo do delírio pode ser incluído nessa categoria: sua técnica narrativa é a do conto filosófico. Um capítulo como “Razão contra sandice”, que encerra o episódio do delírio, pode por sua vez ser considerado um conto dentro desse conto, um diálogo alegórico entre duas entidades abstratas personificadas (MP, VIII, 524). (ROUANET, 2007, p. 115).

A terceira característica estrutural da “forma shandiana”, analisada por Rouanet, é a subjetivação do tempo e do espaço. Para Rouanet, o tempo da ação em *Memórias* é bem delimitado por datas e fatos, enquanto o tempo narrativo elimina a linearidade da ação por meio da imobilização, da inversão, do retardamento e da aceleração, fazendo com que haja uma desorganização temporal. Assim como os narradores shandianos, Brás transforma o tempo objetivo em tempo subjetivo devido ao fato de ser um déspota e como tal, subordina o tempo da ação ao tempo narrativo.

A imobilização do tempo se dá pelo fato de o narrador estar além do tempo humano ou simplesmente no tempo da memória, já que se trata de um defunto autor, é um narrador imóvel que “disserta sobre a contínua mobilidade de todas as coisas” (ROUANET, 2007, p. 195). No que diz respeito à inversão, esta se dá, por exemplo, por meio da inversão temporal do início de *Memórias* que inicia contando a morte do narrador e não o nascimento. O retardamento é constituído pela presença das digressões, enquanto a aceleração está presente em algumas das sequências da narrativa, como quando o narrador decide não se deter nos detalhes de sua volta para o Brasil.

Quanto ao espaço de *Memórias*, segundo Rouanet, nele não há planejamento ou racionalização, o crítico traz como exemplo a passagem em que Brás é conduzido mecanicamente pelas pernas ao hotel Pharoux:

Enquanto eu pensava naquela gente, iam-me as pernas levando, ruas abaixo, de modo que insensivelmente me achei à porta do hotel Pharoux. De costume jantava aí; mas, não tendo deliberadamente andado, nenhum merecimento da ação me cabe, e sim às pernas, que a fizeram” (MP, LXVI, 580). (ROUANET, 2007, p. 198).

Outro exemplo trazido por Rouanet são as viagens shandianas que obedecem a impulsos subjetivos “Seu itinerário é guiado pelo capricho, pela volubilidade ou pelo interesse sentimental.” (ROUANET, 2007, p. 198), assim como o tempo, o espaço também é subjetivo em *Memórias*, cuja função é “ilustrar os estados de alma do narrador ou aspectos de sua personalidade.”.

A quarta e última característica estrutural da “forma shandiana”, de que fala Rouanet, é a interpenetração do riso e da melancolia. Rouanet esclarece que na melancolia shandiana há também o riso, que é de dois tipos: o patológico e o medicinal. O riso patológico é de grande destaque em *Memórias*, que aparece, por exemplo, em Brás quando está a rir em seu leito sem motivo aparente, e, também, em Pandora quando gargalha de modo maléfico e obscuro no capítulo do delírio. Quanto ao riso medicinal, este está mais presente nos autores shandianos e não deixa de aparecer também em *Memórias*: “Mas, ao contrário de Sterne, não tem ilusões sobre os benefícios terapêuticos desse riso. Ao contrário, a função do riso parece ser a de desacreditar a ideia de que a melancolia possa de todo ser curada.” (ROUANET, 2007, p. 220). Rouanet exemplifica essa característica específica com a criação do emplastro Brás Cubas, invenção burlesca destinada a aliviar a melancólica humanidade. Desse modo, *Memórias* é mais pessimista do que os modelos shandianos, no entanto, a melancolia é sempre associada ao riso burlesco, sarcástico e irônico.

Tendo em vista as leituras de Schwarz e Rouanet sobre a volubilidade do narrador Brás Cubas, percebe-se que tanto Rouanet quanto Schwarz identificam a modernidade de *Memórias* por meio do aspecto formal de composição de um narrador volúvel e extremamente caprichoso. Porém, cada um deles irá investigar essa modernidade utilizando perspectivas diferentes.

A modernidade de *Memórias* para Sergio Paulo Rouanet está no fato de Machado ter conseguido transcender em sua singularidade os aspectos formais transgressores presentes nos grandes romances satíricos europeus, como *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, e *Viagem à*

roda do meu quarto, de Xavier de Maistre, inspirando-se nos modelos de narradores shandianos, mas indo além e estabelecendo sua própria singularidade.

No que diz respeito à perspectiva de Roberto Schwarz, a modernidade de Machado está no modo como intuiu que a dinâmica de uma sociedade em transformação, que se fragmentava e cujos valores entravam em dissolução, só poderia ser representada por uma forma igualmente móvel e por meio de um herói de caráter francamente dissoluto. Em seu livro *Riso e melancolia* (2007), Rouanet chega a mencionar Schwarz e sua abordagem histórico-sociológica sobre *Memórias*:

São notáveis, também, os trabalhos de Roberto Schwarz, que achava que Machado podia ser considerado um escritor realista, sim, embora não no sentido de captar de modo imediato as relações sociais do Brasil do Segundo Reinado, e sim no sentido de ter compreendido melhor que qualquer outro escritor a forma histórica que dava sua especificidade à sociedade brasileira da época: o caráter “descolado” das ideias e instituições europeias importadas. (ROUANET, 2007, p. 190).

Apesar de as leituras desses dois críticos apontarem para vieses diferentes, elas não são excludentes, pois convergem no sentido de que ambas encontram na volubilidade do narrador Brás Cubas o princípio de composição e sentido da obra. Para ambos, a forma estrutural de *Memórias* serviu como ferramenta para a transgressão e inovação literária machadiana:

Noutras palavras, satisfação subjetiva e frustração objetiva estão ligadas sistematicamente no andamento da forma. Os segmentos breves e os contrastes vivos, em que a descontinuação está patente, são a regra formal e uma necessidade artística. (SCHWARZ, 2000, p. 50).

3.1.4 Brás Cubas, o fingidor da prosa

Voltemos agora nossa atenção para análise de Ronaldo de Melo e Souza sobre o narrador de *Memórias*. No capítulo “O estatuto dramático do narrador”, de seu livro *O romance tragicômico de Machado de Assis* (2006), Souza⁷ afirma que o narrador machadiano é um fingidor, ele faz uma belíssima comparação entre Machado e Fernando Pessoa, sendo o primeiro o fingidor da prosa e o segundo, o fingidor do verso. Isso porque a tese de Souza

⁷ Faz-se necessário observar que apesar de Ronaldo de Melo e Souza buscar a tradição tragicômica para analisar o narrador de *Memórias*, ele não menciona os críticos machadianos Alfredo Bosi e Barretto Filho, os quais também tratam da referida questão.

implica a existência de um narrador a quem ele chama de mímico-dramático. Trata-se de um narrador multiperspectivado, o qual representa diversas facetas, teatralizando o relato literário. Desse modo, Souza afirma:

Machado de Assis se credencia como poeta da ficção por excelência, porque considera a representação do papel, que se efetiva na personificação dos outros eus, como desempenho especificamente ficcional do narrador. A ficção narrativa supõe o narrador poeticamente concebido *persona ficta*. O narrador que atua como fingidor e desempenha a função do ator que se reveste de múltiplas máscaras confuta o estatuto tradicional do autor que submete o leitor ao domínio imperial da sua autoridade. (SOUZA, R., 2006, p. 15-16).

Como podemos observar na transcrição acima, o narrador machadiano de que fala Souza possui diversas máscaras, as quais representam diversas ideologias, o que se opõe ao narrador tradicional que representa uma única classe social:

Quem finge um só papel e representa uma única classe social é o narrador tradicional, que hipertrofia o todo na parte, subsumindo a estrutura multiestratificada da sociedade na postura unilateral e partidária de uma proclamada visão ideológica. Machadianamente concebido como fingidor, como dramaturgo que se desapega de si para encarnar os alheios eus, o narrador mimeticamente encena o drama da sociedade por inteiro, e não apenas de um segmento social. (SOUZA, R., 2006, p. 24-25).

Ao longo de seu texto, Souza contrasta sua tese do narrador mímico-dramático com o narrador volúvel, assim nomeado por Roberto Schwarz. Apesar de reconhecer a importante contribuição dos estudos de Schwarz, Souza sustenta a tese da técnica dramática de composição narrativa machadiana:

Comportando-se como ator teatral, o narrador machadiano é o narrador mímico-dramático, o narrador que difere sempre de si mesmo, que se despersonaliza a fim de personificar cada um dos papéis disponibilizados pela diversidade qualitativa da atuação histórico-social dos homens. *Mimesis* nada tem a ver com *imitation*. *Mimesthai*, a que se reporta *mimesis*, significa comportar-se como ator de um mimo (Sörbom, 1996). Se o mimo é grave, o ator é a gravidade em pessoa, se leviano o mimo, leviano o ator etc. (SOUZA, R., 2006, p. 17).

A interpretação do narrador machadiano de Schwarz difere dos estudos de Souza, pois para o primeiro a postura descontínua do narrador, suas intromissões e inconstância representam o caráter volúvel desse narrador e essa volubilidade representa a elite brasileira do século XIX, como afirma em seu livro *Um mestre na periferia do capitalismo. Machado de Assis* (2000). No entanto, diferentemente desse pensamento, a tese de Souza afirma que “Brás Cubas é o oposto do narrador volúvel” (SOUZA, R., 2006, p. 29), pois representa

diversos personagens ao mesmo tempo, ou seja, diversos segmentos sociais e não apenas a elite brasileira. O narrador que é mímico-dramático, para Souza, não se identifica com nenhuma classe ou ideologia, apenas as representa, pois é despersonalizado:

Uma perspectiva única e exclusiva consegue ver apenas uma face da sociedade. Uma representação geral do espetáculo social exige necessariamente uma atuação teatral do escritor. Não é só escrevendo peças teatrais ou como crítico de teatro que Machado atualiza a sua vocação teatral, mas, sobretudo, inserindo na trama de efabulação romanesca o mecanismo estrutural do enredo dramático e, conseqüentemente, concebendo o narrador como dramaturgo que se despersonaliza para vivenciar e personificar os múltiplos papéis que se representam na cena do mundo histórico-social. (SOUZA, R., 2006, p. 30).

O narrador de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, é portanto, bastante complexo. Isso se deve ao fato de Machado ter trazido um narrador extremamente diferente do convencional, um narrador que é imprevisível, inconstante, debochado, difícil de ser apreendido pela tradição crítica, que vem há muito tempo tentando interpretá-lo de modo satisfatório, gerando várias interpretações. Com um estilo narrativo provocativo, que destoa completamente do narrador tradicional, Machado criou um romance de primeira pessoa, em que o narrador é autodiegético e homodiegético, pois irá contar sua própria história na posição de defunto autor.

Souza (2006) afirma que há três constantes estruturais interagindo na narrativa de *Memórias*, o eu narrante (narrador) e o eu narrado (o protagonista), que são o mesmo Brás Cubas, mas para o crítico há entre o narrador e o protagonista uma distância temporal, que acarreta uma metamorfose existencial e essa seria a terceira constante, que transforma o narrador em outro:

Ocorre que, devido à distância temporal e à metamorfose existencial, o mesmo é, simultaneamente, o outro, e tão outro, que já não se concebe nem mesmo como vivo. Enquanto defunto autor, o narrador genuinamente machadiano representa a radicalização extrema das possibilidades estruturais do romance de primeira pessoa. (SOUZA, R., 2006, p. 109).

Nesse sentido, Souza afirma que a perspectiva dual da narrativa é o princípio de construção de *Memórias*. Ou seja, segundo o crítico, há em *Memórias* uma interpenetração de duas perspectivas narrativas: a primeira corresponde à representação da autoconsciência crítica do narrador (situada no domínio do defunto autor) e a segunda à focalização da experiência vivida do protagonista (situada no domínio do autor vivo), dando a obra um

procedimento ambivalente. Para Souza, o emprego dessa dualidade de perspectivas narrativas seria uma originalidade machadiana.

Ou seja, na posição de defunto autor, Brás Cubas desdobra-se em narrador e protagonista “ora se comporta como espectador ironicamente distanciado do palco dos eventos, ora se apresenta como ator emocionalmente arrebatado pelos acontecimentos dramáticos” (SOUZA, R., 2006, p. 109).

Ainda segundo Souza (2006): “A extraordinária novidade do romance machadiano de primeira pessoa decorre da utilização sucessiva ou simultânea de dois pontos de vista, um relativo ao eu de agora, outro referente ao eu de outrora.” (SOUZA, R., 2006, p. 109).

No que diz respeito à ficção irônica machadiana, Souza (2006) afirma que “No Brasil, no século XIX, a obra de Machado de Assis se inscreve na cintilante linha dos ironistas de todos os tempos e lugares.” (SOUZA, R., 2006, p. 36). Desse modo, propõe uma compreensão do contexto cultural e literário do qual faz parte o narrador machadiano, analisando a poética da ironia que é empregada desde Aristófanes. Sendo assim, afirma:

Importa sublinhar que o saber irônico, mantido à margem da história oficial, constitui o suporte a que se reportam as criações literárias que desafiam os discursos canonizados pela tradição cultural. Da antiguidade à modernidade, a poética irônica de Aristófanes, Luciano, Cervantes, Fielding, Sterne e Diderot se mantém como precioso filão de que se aproveitam os escritores que rejeitam o papel subalterno de reprodutores das ideologias vigentes. (SOUZA, R., 2006, p. 36).

Desse modo, Machado de Assis enquadra-se nessa tradição dialética da ironia. Souza demonstra como a ironia era empregada por cada um dos seguintes autores: Aristófanes (dramaturgo grego - comédia aristofânica), Luciano de Samósata (diálogos satíricos – diálogo luciânico), Erasmo de Roterdão (*Elogio da loucura*), Miguel de Cervantes (*Dom Quixote*), Henry Fielding (*Joseph Andrews* e *Tom Jones*), Laurence Sterne (*Tristram Shandy*) e Denis Diderot (*Jacques le fataliste*), respectivamente.

Começando por Aristófanes, cujo teatro, conforme afirma Souza, é metateatro, ou seja, o coro interrompe o curso das ações para refletir sobre o que se está representando nas peças:

Convertido em autorizado porta-voz da argúcia mimética e benevolente do comediógrafo, o coro realiza a desejada interação sério-jocosa com os espectadores ao lhes recriminar os atos absurdos e ao apontar as desastrosas consequências dos desatinos humanos. Ao se verem refletidos comicamente na imagem caricata da representação teatral, todos desatam a rir dos seus próprios defeitos. Aristófanes submete a si mesmo ao processo da irrisão. (SOUZA, R., 2006, p. 38).

Trata-se da suspensão do processo progressivo dos eventos pela intervenção da reflexão crítica, assim como podemos identificar nas *Memórias*, no entanto, o curso narrativo nesta é interrompido pela reflexão crítica do narrador e não do coro como nas peças de Aristófanes.

Em seguida, Souza fala sobre Luciano de Samósata, sendo apresentado como mediador entre a comédia de Aristófanes e a narrativa irônica. Luciano emprega, pois, uma forma dialógica “O que mais surpreende na arte luciânica é a fusão dialeticamente irônica do rigor meticuloso com que analisa qualquer fenômeno com o riso demolidor, que dissolve toda possibilidade de análise definitiva”. (SOUZA, R., 2006, p. 44).

Outro autor que faz parte da tradição dialética da ironia e que é mencionado por Souza é Erasmo de Roterdão e sua obra *Elogio da loucura*, em que “o homem é constituído pela ambiguidade estrutural da razão e da loucura” (SOUZA, R., 2006, p. 45).

Passando agora para o romance moderno, Souza cita Miguel de Cervantes, que é responsável por instaurar os fundamentos da forma irônica no romance moderno com a obra *Dom Quixote*, e, assim, revolucionar a estrutura tradicional da ficção narrativa, pois cria

[...] um protagonista e um narrador que se comportam como atores dramáticos, que se revestem e se desvestem de várias máscaras. [...] frequentemente abandona o relato dos eventos para comentar e avaliar o que se narra. O desdobramento em dois eus, o que narra e o que reflete criticamente sobre o narrador, converte a ficção cervantina na metaficção que se impõe como matriz exemplar das formas romanescas da modernidade vinculada à ironia poética. A ilusão ficcional do leitor que bem quer seguir uma linha contínua de ação em busca de novas aventuras é constantemente neutralizada pela intervenção irônica da voz do autor. (SOUZA, R., 2006, p. 46).

Escrevendo à maneira de Cervantes, Henry Fielding é citado por Souza com sua obra *Joseph Andrews*: “[...], a forma do romance de Fielding se caracteriza pela interpenetração dinâmica dos gêneros cômicos, épicos, prosaicos e poéticos.” (SOUZA, R., 2006, p. 48). Quanto a seu romance *Tom Jones*, Souza afirma: “No espetáculo festivo da ficção irônica, representam-se os mais diferentes atores da comédia humana. O mundo se concebe como um teatro em que são encenadas todas as peças correspondentes à mascarada social ou pessoal.” (SOUZA, R., 2006, p. 48).

Souza cita ainda Laurence Sterne e seu romance *Tristram Shandy*, o qual: “[...] é a consumação literária da tradição narrativa regida pelo princípio irônico de composição, sobretudo porque o narrador realiza uma parábase permanente ou digressão incessante.” (SOUZA, R., 2006, p. 50).

À sua maneira escreve Diderot, segundo Souza, que diz: “Na ficção de Diderot, a ironia é a catarse cômica das ilusões totalitárias.” (SOUZA, R., 2006, p. 51).

Percebemos, por fim, que em todos os autores citados por Souza é possível identificarmos um pouco do estilo machadiano em *Memórias*, que:

Aciona o dispositivo ficcional da mutação vertiginosa das perspectivas narrativas a fim de evitar que uma determinada versão da realidade se imponha como a única verdade. Ao invés de representar a trama das ações e a concatenação lógica dos fatos, o escritor encena o drama dos eventos internos, privilegiando as reações passionais e os conflitos emocionais dos personagens nas diversas situações dramáticas. [...] concebe a ficção narrativa como encenação do drama inerente à natureza contraditória, multiforme e conflitiva do homem inserido no horizonte móvel do tempo. (SOUZA, R., 2006, p. 52).

3.1.5 *Memórias póstumas* e a sociedade brasileira na segunda metade do século XIX

Em *Pesquisas Psicológicas* (1988), Lúcia Miguel Pereira afirma que Machado de Assis foi capaz de demonstrar como as condições da sociedade do Império repercutiram sobre os elementos da personalidade e na organização das relações sociais:

Nas suas matronas e damas elegantes, nos seus homens ambiciosos, libertinos de corpo ou de espírito, nos seus agregados e parasitas de casas ricas, há um traço comum: a preocupação do decoro, da respeitabilidade, que foi de fato uma das características imprimidas à nossa gente pelo reinado de D. Pedro II. Na organização e no modo de viver das famílias sente-se a influência da escravidão, permitindo lares e requintes, facilitando a formação de castas, e por outro lado corrompendo, associando a ideia de trabalho à de servidão, aguçando instintos sádicos. (PEREIRA, L., 1988, p. 75-76).

Desse modo, as condições da sociedade do Império estão muito presentes nas *Memórias*, em que temos em destaque a representação da classe dominante pelo protagonista Brás Cubas, que é o exemplo perfeito do sujeito que pertenceu à alta classe e nunca precisou trabalhar: o tédio é parte integrante de sua vida, bem como o adultério e a escravidão:

Ascendendo, ainda jovem mas já inteiramente lúcido, à mais alta classe de seu país, que viu nela? Uma burguesia que se dava ares aristocráticos, que defendia ciosamente os seus privilégios, que se apregoava cristã e repousava sobre a escravidão, cujo prestígio provinha sobretudo do dinheiro, cujos ócios engendravam a futilidade, onde o adultério era frequentemente uma espécie de válvula de segurança do casamento. (PEREIRA, L., 1988, p. 98).

Para adentrarmos ao universo da obra machadiana, especialmente no que se refere a *Memórias*, que é objeto de estudo da presente dissertação, faz-se necessário entender o que ocorria no contexto histórico da época em questão. Assim, no que corresponde ao cenário nacional nos anos de 1868, Astrojildo Pereira, em *Machado de Assis: ensaios e apontamentos avulsos* (1959), afirma:

O Romantismo entra em fase de decadência. A guerra do Paraguai chega ao fim e, em compensação de seus desastrosos efeitos imediatos, faz despertar o sentimento nacional [...] Organiza-se o Partido Republicano com o Manifesto de 1870. O problema da escravidão agrava-se. As classes dominantes tentam manobrar, mediante a Lei do Ventre Livre, em 1871, da qual entretanto não obteriam os resultados previstos. (PEREIRA, A., 1959, p. 51-52).

Conforme afirma Pereira, trata-se de um momento em que há uma fermentação renovadora de todos os setores do país nos âmbitos econômico, político, social e cultural:

De 1879 a 1881 publica-se a importante *Revista Brasileira*, dirigida por Nicolau Midosi e Franklin Távora, com a colaboração do que havia de melhor na intelectualidade do tempo, inclusive Sílvio Romero, Araripe Júnior e José Veríssimo. Na *Revista Brasileira*, como se sabe, publicou Machado de Assis poemas, artigos de crítica, a peça teatral *Tu, só tu, puro amor* – e as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, em números sucessivos. (PEREIRA, A., 1959, p. 55).

Para Pereira, essa inquietação é reflexo de um movimento de afirmação da consciência nacional:

Em verdade, o decênio de 70 a 80 assinalou o momento de transição dialética daquilo que até então era apenas instinto de nacionalidade para o estágio mais elevado de consciência da nacionalidade em ascensão. E é neste ponto que vamos encontrar e situar o escritor Machado de Assis, cuja obra exprime, ao meu ver, melhor que outra qualquer em nossa história literária, a mais pura substância dessa consciência nacional. (PEREIRA, A., 1959, p. 58).

Segundo Pereira, o problema da literatura como representação e interpretação da nacionalidade foi uma constante na obra machadiana, especialmente em seu ensaio “Notícia da atual literatura brasileira: Instinto de nacionalidade”, em que Machado analisa o problema do caráter nacional da arte e cultura em geral, mas sobretudo da literatura:

Seu pensamento está mais amadurecido e sua expressão já se aproximava da forma definitiva, com a contenção e a contensão, a medida e o equilíbrio que distinguem o grande escritor entre os seus contemporâneos e o tornaram um modelo clássico para as gerações futuras. Os críticos de ontem e de hoje, com raras discrepâncias, reconhecem a importância capital, a importância histórica do ensaio de 1873. (PEREIRA, A., 1959, p. 63-64).

Nele, Machado afirma a falta de uma crítica doutrinária, ampla e elevada como sendo um dos maiores males de que padecia nossa literatura, ressalta a importância do romance no âmbito nacional, como sendo o gênero mais cultivado nacionalmente, analisa o teatro, a poesia, o conto, a língua com apreciações e críticas, enfatiza, ainda, a importância do estudo dos clássicos e dos modernos e, por fim, faz uma breve síntese de tudo:

Aqui termino esta notícia. Viva imaginação, delicadeza e força de sentimentos, graças de estilo, dotes de observação e análise, ausência às vezes de gosto, carências às vezes de reflexão e pausa, língua nem sempre pura, nem sempre copiosa, muita côr local, eis aqui por alto os defeitos e as excelências da atual literatura brasileira, que há dado bastante e tem certíssimo futuro. (ASSIS, 1959, p. 822).

Conforme afirma Pereira, a abolição do tráfico negreiro no Brasil foi um impulso para novos métodos de produção, novas técnicas, serviços e iniciativas devido às novas condições criadas:

Nossos melhores economistas e historiadores são unânimes em reconhecer que a abolição do tráfico negreiro, em 1850, marcou o início de uma importante mudança na vida brasileira. O tráfico era um dos mais rendosos negócios da época, e sua abolição entre nós levou os traficantes a buscar outros ramos de atividade onde pudessem inverter os capitais disponíveis. (PEREIRA, A., 1959, p. 45).

Desse modo, segundo Pereira, estavam ocorrendo muitas mudanças políticas e econômicas na segunda metade do século XIX, como a Abolição da escravidão em 1888 e a Proclamação da República em 1889, o que acarretou necessariamente mudanças significativas na vida cultural do país, pois houve uma renovação do pensamento cultural, e é neste cenário que: “[...] o escritor Machado de Assis está vivendo nesse período o decênio decisivo dos 30 aos 40 anos, com intensa atividade na imprensa, no teatro, na poesia, na crítica, na ficção.” (PEREIRA, A., 1959, p. 49).

Em *Machado de Assis historiador* (2003), Sidney Chalhoub afirma que as memórias de Brás Cubas são um testemunho histórico das transformações nas ideologias de sustentação do poder no período de crise da sociedade escravista, em que Brás articula a política de domínio paternalista e as ideias científicas europeias como, por exemplo, o darwinismo social como forma de explicar a origem e a reprodução das desigualdades sociais que aparecem na teoria do Humanitismo, a qual está presente tanto em *Memórias* quanto em *Quincas Borba* e que iremos analisar no terceiro capítulo da presente dissertação.

Segundo Chalhoub, a metáfora dos narizes e da borboleta no quarto são a alegorização das visões de mundo senhoriais, que reproduzem a política de domínio naquela sociedade.

Conferindo sentido histórico preciso a sua interpretação, Chalhoub ressalta a mensagem política na teoria sobre os narizes, em que o narrador reflete sobre a utilidade e significado dos narizes:

[...] Brás sugere que “a necessidade e poder” do homem de contemplar o seu próprio nariz são modo de obter “a subordinação do universo a um nariz somente”, coisa essencial para garantir “o equilíbrio das sociedades”. [...] a contemplação exclusivista do próprio nariz, tão saliente em Estácio e Brás, seria a essência de um ser político específico, historicamente determinado, aqui apelidado “classe senhorial”. (CHALHOUB, 2003, p. 94-95).

Assim, para Chalhoub, a metáfora dos narizes representa a política de domínio da classe senhorial escravista brasileira no período de ápice de seu poder e prestígio social. Trata-se, em sua visão, da metáfora do poder senhorial ou seja, a dominação paternalista, pois, com a morte de Brás este é: “[...] capaz de observar e expor aspectos da ideologia senhorial a partir de um ponto de vista um tanto crítico, outro quanto cínico.” (CHALHOUB, 2003, p. 97), já que se encontra liberto do julgamento mundano em sua posição de defunto-autor, o que lhe proporciona liberdade de observação e análise.

O ponto de vista de Chalhoub sobre a metáfora dos narizes nos leva a pensar sobre o contragosto da classe dominante em acabar com a escravidão “[...] ou seja, a vigência da imagem da inviolabilidade da vontade senhorial e sua prerrogativa de criar o mundo à sua feição.” (CHALHOUB, 2003, p. 120). Trata-se de uma vontade soberana da classe dominante que regula o funcionamento da sociedade.

Chalhoub percebe uma relação significativa entre as reflexões de Brás a respeito do significado dos narizes e a ideia de Quincas Borba sobre os esforços para garantir o frango do almoço:

Mas eu não quero outro documento da sublimidade do meu sistema, senão este mesmo frango. Nutriu-se de milho, que foi plantado por um africano, suponhamos, importado de Angola. Nasceu esse africano, cresceu, foi vendido; um navio o trouxe, um navio construído de madeira cortada no mato por dez ou doze homens, levado por velas, que oito ou dez homens teceram, sem contar a cordoalha e outras partes do aparelho náutico. Assim, este frango, que eu almocei agora mesmo, é o resultado de uma multidão de esforços e lutas, executados com o único fim de dar mate ao meu apetite. (ASSIS, 1975, p. 261-262).

As anedotas dos narizes e do frango, segundo o crítico, representam a continuidade das relações sociais desiguais que está intimamente presente em *Memórias*.

A alegorização da borboleta, assim como a anedota dos narizes e do frango, segundo Chalhoub, também corresponde à alegorização da visão de mundo senhorial, “Borboletas ou

escravos não tinham vontade própria ou espaço de ação autonômica. Viveriam se os senhores assim o desejassem, ficariam livres se tais algozes quisessem.” (CHALHOUB, 2003, p. 109), ou seja, a alegoria da borboleta também reproduz a política de domínio hegemônica na sociedade do tempo, em que tudo estava subordinado à vontade senhorial, igualmente ao que caracteriza a figura de Brás e suas vontades, essa alegorização do domínio senhorial é feita, conforme nos mostra Chalhoub, por meio da figura de Brás e suas reflexões sobre a borboleta que invade seu quarto:

Então disse consigo: “Este é provavelmente o inventor das borboletas”. A idéia subjugou-a, aterrou-a; mas o medo, que é também sugestivo, insinuou-lhe que o melhor modo de agradecer ao seu creador era beijá-lo na testa, e beijou-me na testa. Quando enxotada por mim, foi pousar na vidraça, viu dali o retrato de meu pai, e não é impossível que descobrisse meia verdade, a saber, que estava ali o pai do inventor das borboletas, e voou a pedir-lhe misericórdia. (ASSIS, 1975, p. 157).

Como podemos perceber na passagem acima, Brás coloca-se como inventor das borboletas, ou seja, em uma posição de autoridade e soberania, qualidades senhoriais que simbolizam o poder e pensamento da classe dominante em questão por meio da arrogância de Brás Cubas ao inferiorizar a borboleta que adentrara seu quarto.

Ao pensarmos o contexto histórico de *Memórias*, ou seja, a sociedade brasileira do século XIX, duas visões a respeito do trágico social na referida obra são bastante relevantes para a presente dissertação. Trata-se de olhares distintos, mas que não necessariamente se anulam. Estamos falando de Roberto Schwarz e Alfredo Bosi.

Segundo Roberto Schwarz, em *Coleção escritores brasileiros antologia e estudos: Machado de Assis*, BOSI, et al. (1982), o elemento formal de base nos romances da segunda fase machadiana é o narrador que o crítico chama de “narrador volúvel”. Ou seja, para Schwarz, trata-se de um narrador que não defende nenhuma postura ideológica em específico, pois se mostra em uma constante desidentificação em que a todo instante o narrador abandona uma posição por outra sem, no entanto, sustentá-las:

Isto é, o narrador que a todo momento está se desidentificando da posição que ocupava na frase anterior, no parágrafo anterior, no capítulo anterior ou no episódio anterior... É uma espécie de desidentificação permanente, que leva, sucessivamente, ao abandono de todas as posições ideológicas importantes do tempo, não só brasileiras como, digamos, da cultura ocidental disponível para um brasileiro culto. (SCHWARZ, 1982, p. 316).

Na visão de Schwarz, portanto, não há uma postura ideológica definida por parte do narrador de *Memórias*, o crítico afirma existir uma espécie de “mascarada retórica”, o que

proporciona a representação das posições ideológicas do tempo, mas sem que haja a identificação do narrador para com elas, técnica que traz como resultado final, segundo Schwarz, a nulidade de todas as ideologias do tempo, o que para o crítico é a chave do estilo machadiano. Desse modo, as posições ideológicas aparecem subordinadas à dinâmica da veleidade, a que Schwarz denomina volubilidade do narrador:

Trata-se de ir rifando uma posição em nome do prestígio da outra, enfim, é um quadro em que as posições culturais têm prestígio e não têm verdade. Minha ideia é de que isso retrata um certo aspecto da situação geral das ideias no Brasil, que destronava delas uma dimensão de prestígio, dimensão que tinha menos peso na Europa. (SCHWARZ, 1982, p. 319).

Por outro lado Alfredo Bosi, no capítulo “Um nó ideológico – sobre o enlace de perspectivas em Machado de Assis” (2010), reflete sobre as ideologias presentes em *Memórias*, mas não fala da existência de um narrador volúvel, e sim afirma a existência de um nó ideológico na trama ideológica da obra ficcional machadiana:

Por que nó ideológico? Porque a expressão remete à imagem de vários fios unidos de modo intrincado, de tal maneira que não se possa seguir o percurso de um sem tocar nos outros. A operação que os desata e os estira, um ao lado do outro, só ganha sentido histórico e formal se o intérprete os reunir de novo.

[...] O procedimento analítico (a identificação de cada processo ideológico) é o necessário pressuposto de uma possível síntese interpretativa que exigiria reatar os fios e chegar ao entendimento do nó.

Alguns episódios das *Memórias póstumas de Brás Cubas* prestam-se a essa operação. (BOSI, 2010, p. 398).

Assim, Bosi analisa vários episódios de *Memórias* em que identifica cada processo ideológico a fim de interpretar o que chama de “metáfora do nó ideológico”. Dentre os episódios está a primeira ideologia sobre a qual Bosi reflete, conforme afirma, ela está presente na relação das personagens Brás e Marcela:

A venalidade de Marcela e os fogachos de Brás são objeto de crônica de costumes, cujo ar local é inequívoco. São as estroinices típicas de moço “bem nascido” e ocioso que cresceu no tempo do rei e chegou à juventude nos primeiros anos do Brasil independente. (BOSI, 2010, p. 398).

Segundo Bosi, a relação de Marcela e Brás remete ao contexto conservador da burguesia dominante antes e depois de 1822, ou seja, por meio da relação dos referidos personagens é possível identificar a ideologia do liberalismo excludente:

É o momento forte da instalação de um aparelho de Estado baseado em eleições censitárias, logo excludentes, e de uma economia nacional pesadamente apoiada no latifúndio, no agrocomércio exportador e no trabalho escravo. Brás é filho de um proprietário abastado cujos ascendentes enriqueceram no tempo da colônia. (BOSI, 2010, p. 399).

Conforme afirma Bosi, o pano de fundo de *Memórias póstumas de Brás Cubas* é o Brasil recém-independente, “cuja Constituição, outorgada em 1824, assimilara as conquistas liberais da Inglaterra e sobretudo da França.” (BOSI, 2010, p. 399). A mentalidade liberal-escravista desse contexto brasileiro está especialmente presente em *Memórias*, segundo Bosi, nas personagens de Cotrim e Damasceno, este é cunhado de Cotrim e pai de Nhá-loló (Dona Eulália): “Opinava por várias cousas, entre outras, o desenvolvimento do tráfico dos africanos e a expulsão dos ingleses.” (ASSIS, 1975, p. 236), ambos defendem a liberdade dos proprietários e desfrutam do tráfico negreiro em fins dos anos 1840. Cotrim é marido de Sabina, irmã de Brás, portanto, seu cunhado e trabalha como negociante de escravos, assim é descrito pelo narrador no capítulo CXXIII, intitulado “O verdadeiro Cotrim”:

Como era muito seco de maneiras tinha inimigos, que chegavam a acusá-lo de bárbaro. O único facto alegado neste particular era o de mandar com frequência escravos ao calabouço, donde eles desciam a escorrer sangue; mas, além de que ele só mandava os perversos e os fujões, ocorre que, tendo longamente contrabandeado em escravos, habituara-se de certo modo ao trato um pouco mais duro que esse gênero de negócio requeria, e não se pode honestamente atribuir à índole original de um homem o que é puro efeito de relações sociais. (ASSIS, 1975, p. 268).

A caracterização de Cotrim pelo narrador é muito bem avaliada por Schwarz em *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis* (2000), pois segundo ele, o narrador utiliza-se de “elogios que incriminam e justificações que condenam” (SCHWARZ, 2000, p. 115) para traçar o perfil de Cotrim. Essa caracterização pode ser comprovada na transcrição acima em que o narrador acusa, mas neutraliza a acusação logo em seguida, afirma o comportamento bárbaro de Cotrim para com os escravos, mas o justifica imediatamente ponderando que “não se pode honestamente atribuir à índole original de um homem o que é puro efeito de relações sociais.” (ASSIS, 1975, p. 268), trata-se, conforme afirma Schwarz, de um “uso perverso da ideia de condicionamento sociológico” (p. 119), porém essa justificação é desaforada e cínica, o que resulta no tom de desfaçatez do narrador:

O mecanismo satírico da passagem está nas desculpas que inculpam, nas atenuantes que agravam, ou, mais genericamente, na função acusatória da defesa, conduzida com distanciamento de si mesma e em conivência com o leitor esclarecido. Uma defesa que, na verdade, é uma denúncia do acusado, e também do defensor. A duplicidade expositiva dá como favas contadas a superioridade histórica do ponto de

vista *adiantado* sobre o *retrógrado* – avalizada, na circunstância, pela reprovação *européia* de escravidão e formas de vida coloniais – de sorte que a mera expressão do segundo seja motivo de chacota para o primeiro. (SCHWARZ, 2000, p. 119-120).

Assim, a figura de Cotrim representa esse atraso brasileiro no que diz respeito à escravidão e à postura contraditória da classe dominante em contexto liberal. Para Schwarz, Cotrim é a representação dos aspectos marcantes da vida burguesa brasileira:

Comerciante estabelecido, contrabandista de escravos, pai de família extremoso, membro de várias irmandades (associações religiosas e auxiliadoras, características do passado colonial), patriota, a personagem está em vias de enriquecer através de negociatas com o arsenal da Marinha, arrançadas pelo parente deputado. (SCHWARZ, 2000, p. 115).

Desse modo, segundo Schwarz, a biografia de Cotrim seria exótica do ângulo europeu, mas do ângulo brasileiro seria normal, devido à prática comum em contexto nacional. Ao mesmo tempo em que Cotrim é retratado pelo narrador como chefe de família, comerciante e religioso, é também o contrabandista de escravos, avaro e bárbaro: “*O abismo entre as duas figuras é o mesmo que separa de si, ou seja, do paradigma do progresso europeu, a classe dominante brasileira.*” (SCHWARZ, 2000, p. 123-124). A segunda conduta de Cotrim é imprópria ao ideal moderno e ao indivíduo esclarecido, enquanto a primeira é própria da sociedade colonial brasileira, cujas condutas são frutos do caráter conservador de nossa Independência:

Entre nós, o rompimento com a Metrópole e a abertura para o mundo contemporâneo não foram acompanhados de revolução social, como é sabido, consistindo antes num arranjo de cúpula. Ficava intacto o imenso complexo formado por trabalho escravo, sujeição pessoal e relações de clientela, desenvolvido ao longo dos séculos anteriores, ao passo que administração e proprietários locais, sobre a base mesma desta persistência, se transformavam em classe dominante nacional, e mais, em membros da burguesia mundial em constituição, bem como em protagonistas da atualidade no sentido forte da palavra. (SCHWARZ, 2000, p. 127).

Para Schwarz, o foco da representação dessa contradição entre teoria liberal e prática conservadora em *Memórias* é essencialmente nacionalista:

Digamos então que a ironia da prosa se constitui através da referência transatlântica sistematizada. A definição de seu território não pode ser localista, nem aliás universalista, pois a relação “anômala” entre norma burguesa e anedotas configura uma *cor* definitivamente nacional. O movimento da escrita diz respeito, noutras palavras, a uma situação histórica precisa, de que faz parte um polo externo. (SCHWARZ, 2000, p. 128-129).

Voltando à questão ideológica em *Memórias*, enquanto Schwarz afirma a existência de uma veleidade do narrador que anula as posições ideológicas, Bosi afirma haver em *Memórias* não uma ideologia, mas uma “contraideologia”:

Desconfiando de toda doutrina que se arvorasse em dar esperanças para o destino do gênero humano, o autor das *Memórias póstumas* se apartava, discreta mas firmemente, das correntes filosóficas e das ideologias políticas dominantes na segunda metade do século XIX. (BOSI, 2010, p. 414).

Mesmo com conceitos diferentes a respeito da questão ideológica, tanto Bosi como Schwarz enxergam a falta de identificação por parte do narrador de *Memórias* com as ideologias do tempo, seja por meio da “volubilidade do narrador” ou da postura “contraideológica”, por isso, apesar de olhares distintos, estes não se anulam, mas pelo contrário, creio que se afirmam e fazem muito sentido na interpretação da narrativa machadiana, pois a complexidade do texto confirma ambos os olhares.

Segundo Bosi, a abertura dos portos em 1808 e o processo de independência que fora estimulado pela Inglaterra fizeram com que o Brasil entrasse no circuito do capitalismo internacional como país agroexportador o qual mantinha estruturalmente a escravidão. No entanto, Bosi reflete, também, sobre o contexto de independência e escravidão dos Estados Unidos, em que apesar da defesa da liberdade com a Declaração dos Direitos do Homem e a Declaração da Independência, no sul dos Estados Unidos a escravidão foi mantida e até mesmo intensificada “nas mesmas ex-colônias formalmente regidas por códigos liberais. A primeira metade do século XIX assistiu a um aumento considerável do comércio negro, quer legal, quer clandestino.” (BOSI, 2010, p. 400). Sendo assim, conforme afirma Bosi, o Brasil passa a não ser a única aberração no que se refere à contradição do tráfico negro em contexto liberal.

Como vimos, Schwarz considera em sua análise a representação em *Memórias* do cenário nacional, o qual destoa das ideias liberais legítimas, no entanto, Bosi amplia sua visão ao apontar para o que acontecia também nos Estados Unidos:

Não parece exato, pois, afirmar que Machado de Assis tenha querido satirizar, nas recordações de Brás Cubas, só o liberalismo brasileiro, como se este fosse um caso singular de farsa ideológica e atraso em face do Ocidente moderno. O seu inconformismo, quando repontava, sempre ia mais longe e descia mais fundo. Mais consentâneo com a batalha ideológica, aqui travada a partir dos anos 1860, é reconhecer a contradição política e cultural entre o velho liberalismo escravista e excludente e o novo liberalismo democrático, cuja pedra de toque foi a irrupção da campanha abolicionista. (BOSI, 2010, p. 402).

Desse modo, Schwarz possui uma visão localista, dando enfoque à contradição brasileira, enquanto Bosi possui uma visão mais ampla, ou seja, universalista, atentando-se também ao cenário estrangeiro:

O cativo nas colônias francesas só foi abolido, mediante indenização, em 1848; Brás já contava então 43 anos de idade.
No Sul algodoeiro dos Estados Unidos a escravidão só foi abolida, de fato, ao longo da Guerra de Secessão, quando Brás já chegara aos sessenta anos de idade. Cá e lá... (BOSI, 2010, p. 402).

Ou seja, o atraso que significava a escravidão não estava presente apenas no Brasil, mas sim cá e lá, como afirma Bosi, nesse sentido, conforme sua visão, podemos identificar em *Memórias*, um tom bastante universalista:

Tenho sugerido, desde a elaboração da *Dialética da colonização*, a hipótese de que essa ideologia excludente não representava um deslocamento disparatado do liberalismo europeu para o Brasil, uma ideia fora do lugar, mas um complexo de medidas econômicas e políticas efetivas que regeram todo o Ocidente atlântico desde o período napoleônico e a Restauração monárquica francesa. (BOSI, 2010, p. 400).

Ambas as visões de Bosi e Schwarz mostram-se adequadas ao texto machadiano. Apesar de termos a representação do caráter nacional em *Memórias*, devemos atentar para o que Bosi argumenta sobre o cenário estrangeiro, pois, além de retratar o sentimento nacional, Machado o faz utilizando-se de sua brilhante capacidade de atingir o universal. Devemos ter em mente o fato de que por meio do local chega-se ao universal, o que faz com que tanto Bosi com sua visão universalista, como Schwarz com sua visão localista tenham razão, cada um a seu modo.

Desse modo, apesar de considerar a ampliação da visão de Bosi extremamente significativa, não se pode negar a representação da contradição nacional em *Memórias*, que é extremamente impactante, pois é nítido o instinto de nacionalidade machadiano.

Por isso, a fim de melhor compreender *Memórias póstumas* devemos levar em consideração as duas interpretações que a meu ver enriquecem a busca desse entendimento e são fruto da complexidade do objeto em estudo que dá margem para discussões, não há portanto, como desconsiderar uma visão em detrimento da outra.

Creio que a consciência do trágico em *Memórias*, tanto social como existencial, supera essa interpretação dicotômica (localismo e universalismo), pois o trágico em Machado, especialmente na referida obra em estudo, é a questão humana, que abrange tanto o local como o universal.

Assim, a narrativa de *Memórias*, como demonstrou Schwarz, acompanha o desenvolvimento da sociedade brasileira do século XIX, representação local, mas que vai além, como nos atentou Bosi sobre a questão estrangeira, segundo o qual:

O espírito crítico que permeou toda a sua obra levou-o primeiro a denunciar a ideologia excludente e preconceituosa do velho liberalismo oligárquico (e aqui temos o escritor democrático que faz a sátira de certas formas cruéis da nossa sociabilidade conservadora), e depois a universalizar o olhar negativo estendendo-o ao gênero humano, e aqui temos a visão do ceticismo radical. (BOSI, 2010, p. 420-421).

Tendo em vista todo o conteúdo abordado no presente capítulo, vimos que Machado surge para consolidar o processo de formação da literatura brasileira e inaugurar uma nova direção, utilizando-se da representação da sociedade local, mas transcendendo-a de modo a retratar os conflitos que constituem a condição humana, vindo a se tornar uma literatura universal. Machado foi, portanto, quem contribuiu para a consolidação da literatura brasileira e sua modernização. Nesse sentido é que João Alexandre Barbosa (1983), em “A modernidade do romance” afirma:

[...] publicando até os primeiros anos do século XX, deve ser considerado o nosso primeiro autor de ficção rigorosamente moderno: Machado de Assis. Na verdade, sobretudo desde a publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), Machado de Assis, na tradição dos *modernos* Sterne e Flaubert, por exemplo, levava o romance a incluir, por artes de uma escritura permanentemente consciente de sua força de ficcionalização, uma mediação acerca de suas próprias virtualidades, criando uma linguagem de mordaz desconfiança e suspeita. (BARBOSA, 1983, p. 24).

Desse modo, Machado soube analisar o que realmente havia de valioso na literatura com a qual tivera contato, tanto nacional quanto estrangeira, adicionando a ela a sua própria genialidade e talento literários, segundo Castro (2009), Machado soube aproveitar o maior elemento da teoria romântica, que é a liberdade pessoal da criação:

Machado de Assis, em sua crítica aos excessos do Romantismo e do Realismo, realiza um dos mais significativos atos de modernização na literatura brasileira. [...] A modernização produzida pela crítica machadiana lega à futura modernidade literária brasileira as tópicas definitivas da “constante romântica” e da “constante realista” como elementos caracterizantes da literatura nacional. (CASTRO, 2009, p. 82).

Conforme foi discutido até o momento na presente dissertação, podemos afirmar que a modernidade e originalidade machadianas realizam-se pela composição e união de vários aspectos: está na forma, no conteúdo, nas várias possibilidades de interpretação do narrador,

no modo como retratou a natureza, no olhar distanciado, universal e nacionalista, na ironia e ceticismo, não se pode apontar, portanto, apenas um aspecto como único responsável por toda a grandeza de Machado, podemos analisar cada um deles de modo mais aprofundado, mas a composição de todos estes aspectos, que estão repletos de influências nacionais e estrangeiras, é que constituem a singularidade machadiana.

No entanto, um aspecto que se destaca na presente dissertação e que será analisado no terceiro capítulo, é a consciência do trágico, no âmbito social e existencial, presente nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, e que é intensificado pela contradição e angústia da modernidade, que como vimos, trouxe a autonomia e a racionalidade, mas ao mesmo tempo o vazio e o tédio existencial, os quais são elementos muito presentes em Brás Cubas, o que demonstra a sensibilidade machadiana diante das questões da alma humana e de seus conflitos: “Afinidades secretas faziam a sua sensibilidade estremecer em face dos mestres da tragédia e da dor humana: o Eclesiastes é a sua fonte mais autêntica e Pascal, uma de suas impressões fundamentais.” (BARRETTO FILHO, 2014, p. 68).

Trabalhamos, assim, com a diversidade da crítica machadiana com o objetivo de elucidar a riqueza e complexidade das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, a fim de identificar a modernidade da referida obra machadiana, pois: “A obra literária de Machado de Assis, além de ser um dos maiores monumentos artísticos brasileiros, é igualmente um coerente e continuado processo gerador de modernização cultural.” (CASTRO, 2009, p. 98-99).

4 CAPÍTULO 3 – A CONSCIÊNCIA DO TRÁGICO EM *MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS*: QUESTÃO SOCIAL E EXISTENCIAL

4.1 A consciência do trágico existencial

Em meio às peculiaridades de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, obra que inicia o período conhecido como da maturidade de Machado de Assis, o tratamento dado à consciência da condição trágica humana é um elemento de inovação e de identidade na referida obra e será, portanto, nosso foco de análise na presente dissertação de mestrado. A consciência do trágico será analisada como fator que caracteriza a modernidade machadiana em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, pois, conforme afirma Barretto Filho (2014), em *Introdução a Machado de Assis e outros ensaios*:

As linhas equilibradas e estáveis dos homens do Império, que foi para nós uma espécie de época vitoriana, predominam na arquitetura geral de sua obra e do seu estilo de vida, mas as articulações internas de seu espírito estão, desde o começo insensivelmente deslocadas no sentido das pesquisas catastróficas, que o fizeram tocar os problemas peculiares do homem moderno, os seus conflitos, a sua cisão interna, o inconsciente, a vivência da morte, o mito da infância e a angústia do tempo. Como disse Tristão de Athayde, “Machado iniciou em nossas letras a análise profunda da alma humana e com isso lhes deu um sentido universal que lhes faltava.” (BARRETTO FILHO, 2014, p. 25).

A consciência da condição trágica humana pode ser entendida tanto no âmbito da questão social como no âmbito da questão existencial, pois a narrativa de *Memórias* realiza a interpenetração de ambas, o que nos permite analisar as duas problemáticas.

Machado não se limitou à representação do contexto local, mas uniu a ele o universal da alma humana: “As suas conclusões pessimistas não se limitaram aos aspectos sociais e às condições históricas, mas sofreram uma generalização que estendia os seus efeitos à própria natureza humana, e de um mal social nasceu um mal metafísico.” (BARRETTO FILHO, 2014, p. 80).

Caberá então a este trabalho entender como Machado representou a questão da consciência do trágico social e existencial em *Memórias*, tendo em vista três fatores principais, os quais serão a nossa base para analisar o trágico, que são o tempo, a morte e a moral, pois, segundo Barretto Filho (2014) “A angústia do tempo e da morte a compreensão

do mal da moral enervam as páginas das *Memórias póstumas* de maneira frenética e contagiosa.” (BARRETTO FILHO, 2014, p. 115).

Nesse sentido, tomaremos o capítulo VII - “O delírio”, de *Memórias*, como o ponto referencial desta análise, pois:

Surge aí desde logo o motivo do tempo, numa alegoria confusa, em que o moribundo vê desfilar os séculos em vertiginosa corrida, esperando encontrar no último “a decifração da eternidade”. A página é bizarra, tecida ao gosto do humorismo excêntrico, mas é uma confissão de impotência, uma afirmação dolorida do absurdo da vida. (BARRETTO FILHO, 2014, p. 115).

No referido capítulo, o narrador nos apresenta o processo de renovação da natureza, que é movido pela constante reciclagem da vida, o que só é possível por meio dos acontecimentos da morte e do nascimento, os quais mantêm a natureza sempre jovem e viçosa. Desse modo, a vida e a morte fazem parte de um processo cíclico que proporciona a renovação da matéria e diante disso o ser humano sofre devido à consciência da morte que lhe está traçada e à impotência e desconhecimento frente ao seu destino.

Segundo Ronaldo de Melo e Souza (2006), em seu livro *O romance tragicômico de Machado de Assis*, a narrativa de *Memórias* é regida pelo princípio da reversibilidade dos contrários. Trata-se da representação de um mundo cuja realidade é dupla e contraditória, e que é movido pela contradição da vida e da morte, num processo incessante.

De acordo com o crítico, Pandora é a responsável por iniciar o protagonista nessa realidade cíclica. Ou seja, o diálogo travado entre Pandora e Brás Cubas apresenta ao leitor a consciência trágica humana de seu destino. Sobre isso Barretto Filho afirma:

O absurdo puro e simples parece-lhe aninhado no fundo das coisas, pelo fato de serem perecíveis e passageiras, desafiando com isso a necessidade de duração e de permanência da parte mais nobre do universo, que é a consciência humana. Que atitude deve essa consciência assumir em face da insensibilidade e da contradição da natureza, que não se concilia com as suas mais fundas aspirações? É esse um de seus temas prediletos a partir de *Brás Cubas*, quando já se instalou no seu espírito a desilusão de conseguir a reconciliação com a ordem do universo. (BARRETTO FILHO, 2014, p. 82-83).

Sendo assim, no diálogo do delírio que sofrera a personagem enquanto estava em seu leito de morte, o leitor depara-se com a figura de Pandora, que, juntamente com o narrador, vai expondo os fatos ao leitor fazendo com que reflita a respeito da contradição, insensibilidade e perenidade da natureza em meio à fragilidade e angústia do espírito humano.

Pandora apresenta-se como a natureza que é mãe e inimiga, o que dramatiza a contradição da existência: “[...] eu não sou somente a vida; sou também a morte, e tu estás prestes a devolver-me o que te emprestei. Grande lascivo, espera-te a voluptuosidade do nada.” (ASSIS, 1975, p. 111).

No que se refere a esse sentimento de impotência frente ao absurdo da vida, Barretto Filho chama a atenção para o capítulo CXXIV – “Vá de intermédio”, em que temos a seguinte indagação do narrador e logo em seguida sua respectiva resposta: “Que há entre a vida e a morte? Uma curta ponte.” (ASSIS, 1975, p. 269):

A alegoria inventada para responder a essa pergunta em *Memórias póstumas de Brás Cubas* mede exatamente o seu fracasso em se reconciliar com essa contingência de transitar pela existência sem nada saber a respeito das duas margens, uma que antecede e a outra que sucede à breve passagem. (BARRETTO FILHO, 2014, p. 35).

Nesse sentido, a consciência da morte provoca um estado de espírito de angústia, que é intensificado pela existência de “uma curta ponte”, que representa a efemeridade da vida e a angústia do tempo, o qual torna essa consciência ainda mais cruel. Assim, o homem vive o vazio irremediável, que corresponde ao fato de ignorarmos o que há após a morte, e em face dela, nada termos a fazer. Esse é o cenário melancólico em que Machado em *Memórias* irá: “[...] desvendar a face do perecível, denunciar a ilusão, reduzir todos os estados que se alimentam de uma falsa sensação de perenidade, entre os quais está o amor, o maior dos ilusionistas.” (BARRETTO FILHO, 2014, p. 25). O caso amoroso de Brás e Virgília representa essa descrença no amor que, em *Memórias*, é ilusório, efêmero, contraditório e, assim como a vida, tende ao tédio.

Desse modo, a consciência do trágico existencial está presente também no amor, que nasce robusto, ardente, cego, esperançoso, alegre e vai se transformando em aflições, medos, ciúmes, intrigas, para então ir perdendo o encanto, o brilho, e por fim o interesse. O narrador descreve assim sua relação com Virgília:

Uniu-nos esse beijo único, -- breve como a ocasião, ardente como o amor, prólogo de uma vida de delícias, de terrores, de remorsos, de prazeres que rematavam em dor, de aflições que desabrochavam em alegria, -- uma hipocrisia paciente e sistemática, único freio de uma paixão sem freio, -- vida de agitações, de cóleras, de desesperos e de ciúmes, que uma hora pagava à farta e de sobra; mas outra hora vinha e engolia aquela, como tudo mais, para deixar à tona as agitações e o resto, e o resto do resto, que é o fastio e a saciedade: tal foi o livro daquele prólogo. (ASSIS, 1975, p. 184).

No capítulo CIII – “Distracção”, o comportamento de Brás nos leva a interpretar que sua relação com Virgília se encaminha para “o fastio e a saciedade”, como mencionado na transcrição acima. Brás combina de se encontrar com Virgília na casinha da Gamboa, mas acaba chegando uma hora atrasado e assim se justifica a Dona Plácida: “Expliquei-lhe então que um equívoco... E não era; cuido que foi simples distracção. Um dito, uma conversa, uma anedota, qualquer cousa; simples distracção.” (ASSIS, 1975, p. 245). Depreendemos dessa justificativa que não havia mais em Brás aquele sentimento de novidade no espírito de começo de romance e que não havia motivo para seu atraso de uma hora, a não ser o fato de já não demonstrar o mesmo interesse e empolgação de outrora para estar com Virgília a ponto de não saber definir ao certo o que causou o seu atraso. Assim, Machado denuncia a ilusão do amor por meio da relação nada idealizada de Virgília e Brás Cubas.

Pandora mostra-se indiferente ao destino trágico do homem. A representação dessa indiferença da natureza está presente em muitos momentos da narrativa, dentre eles, Souza (2006) cita a narração do funeral da mulher do capitão, no capítulo XIX – “A bordo”, o qual se deu em pleno mar, o que intensifica o tom trágico e fúnebre da morte. O narrador então diz poeticamente: “A vaga abriu o ventre, acolheu o despojo, fechou-se, -- uma leve ruga, -- e a galera foi andando.” (ASSIS, 1975, p. 139). Do referido trecho o leitor consegue depreender perfeitamente a indiferença da natureza perante a morte da mulher do capitão quando o narrador descreve “uma leve ruga” como se o corpo não deixasse vestígios de ter passado por aquelas águas, que continuaram fluindo juntamente com a galera que continuou seu curso.

Outro ponto bastante significativo do mesmo capítulo é a figura do capitão do navio, um poeta romântico, que usufrui da situação da tísica em último grau de sua esposa Leocádia, -- pois, como nos informa o narrador, “Não estava magra, estava transparente; era impossível que não morresse de uma hora para outra.” (ASSIS, 1975, p. 137) -- para encontrar inspiração para a criação de seus poemas, pois, conforme explica ao narrador, ser poeta era sua vocação natural.

No dia seguinte à morte de Leocádia, leu ao narrador os versos que havia feito em memória da esposa e confessou a ele que era sua obra mais acabada. Foi preciso que sua esposa morresse para que o capitão compusesse seus melhores versos, ou seja, a morte foi a inspiração que fez aflorar seus dons de poeta, o que, no livro, deixa a impressão de consolo ao viúvo e a indagação de que o verdadeiro pesar do capitão não era em relação à morte da esposa, mas sim quanto à perda de sua inspiração para escrever.

Ele levantou os ombros, olhou para o papel, e tornou a recitar a composição, mas já então sem tremuras, accentuando as intenções literárias, dando relevo às imagens e melodia aos versos. No fim, confessou-me que era a sua obra mais acabada; eu disse-lhe que sim; ele apertou-me muito a mão e predisse-me um grande futuro. (ASSIS, 1975, p. 140).

A mentalidade romântica da figura do marujo poeta faz com que a morte seja sinônimo de inspiração e não de sofrimento pela perda do ente querido. No diálogo entre o narrador e o capitão transcrito acima, percebemos as intenções literárias de um poeta que lê pela segunda vez sua composição ao narrador, de modo muito mais seguro e recomposto, já não expressa mais a mão trêmula, nem a voz comovida como da primeira leitura que fizera ao narrador com a intenção de apresentar-lhe sua criação, deixando a entender que a vida segue e juntamente com ela a vida do capitão, que agora está mais satisfeito com sua composição.

Neste caso, o texto aponta para o fato de que há aqueles que instrumentalizam a própria morte, transformando-a, por meio de seu egoísmo, em oportunidade de satisfazer suas vaidades. O irônico da situação é que o próprio capitão não tem como escapar do destino que fez de sua mulher uma brevíssima “ruga” num momento do oceano.

Segundo Souza, a realidade dual de *Memórias* pode ser identificada “nas vozes do bem e do mal, que se antagonizam na consciência de Brás Cubas e do ser humano em geral” (SOUZA, R., 2006, p. 116). Essa bifurcação da consciência é metaforizada na lei da equivalência das janelas que nos é apresentada pelo narrador de *Memórias* no capítulo LI – “É minha!”, em que afirma: “Assim, eu, Brás Cubas, descobri uma lei sublime, a lei da equivalência das janelas, e estabeleci que o modo de compensar uma janela fechada é abrir outra, a fim de que a moral possa arejar continuamente a consciência.” (ASSIS, 1975, p. 182).

A janela fechada à qual Brás se refere neste capítulo é Virgília, que, àquela altura, havia chegado recentemente de São Paulo casada com Lobo Neves. Brás e Virgília haviam valsado, em uma reunião íntima, logo após esse retorno, o que lhe despertou sentimentos em relação a ela, os quais foram correspondidos: “Creio que nessa noite apertei-lhe a mão com muita força, e ela deixou-a ficar, como esquecida, e eu a abraçá-la e todos com os olhos em nós, e nos outros que também se abraçavam e giravam... Um delírio.” (ASSIS, 1975, p. 180). O desejo por uma mulher casada seria a voz da perdição da consciência do narrador, o desejo e a impossibilidade de tê-la devido ao fato de ser casada seria então a janela fechada que deveria ser compensada por outra janela. Essa outra janela é metaforizada na restituição da moeda de ouro, uma meia dobra que o narrador encontrou logo que chegou em casa depois de valsar com Virgília, episódio que nos é narrado no capítulo seguinte ao da valsa, quando Brás decide enviar uma carta ao chefe de polícia a fim de restituir a moeda ao verdadeiro dono:

Mandei a carta e almocei tranquilo, posso até dizer que jubiloso. Minha consciência valsara tanto na véspera, que chegou a ficar sufocada, sem respiração; mas a restituição da meia dobra foi uma janela que se abriu para o outro lado da moral; entrou uma onda de ar puro, e a pobre dama respirou à larga. Ventilai as consciências! (ASSIS, 1975, p. 181).

A restituição da moeda representa a janela aberta, que ventila sua consciência, em que a boa ação encobre o desejo proibido, equilibrando a moral. Ou seja, a lei da equivalência das janelas revela a consciência humana cindida, a dualidade da moral, que explica o comportamento humano duplo e contraditório; não há, pois, dicotomia em *Memórias*, mas sim ambiguidade e contradição, o germe do bem e do mal; não existe herói, o que existe são almas cindidas. Desse modo, “Na análise da duplicidade moral de cada um dos personagens de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o narrador ironicamente se comporta como encenador do drama de caracteres contraditórios.” (SOUZA, R., 2006, p. 119).

No capítulo seguinte, LII – “O embrulho misterioso”, Brás Cubas exerce uma postura moral totalmente contrária ao capítulo no qual restituiu a moeda, pois, alguns dias após o achado da moeda, Brás encontra um embrulho misterioso na praia, o qual viera a descobrir que continha a quantia de nada menos de cinco contos de reis: “Talvez uns dez mil réis mais.” (ASSIS, 1975, p. 183). Dessa vez, não houve restituição do dinheiro, pelo contrário, depois de muito refletir sobre o que fazer com o achado, Brás decide ficar com ele:

Nesse mesmo dia levei-os ao Banco do Brasil. Lá me receberam com muitas e delicadas alusões ao caso da meia dobra, cuja notícia andava já espalhada entre as pessoas do meu conhecimento; respondi enfadado que a cousa não valia a pena de tamanho estrondo; louvaram-me então a modéstia, -- e porque eu me encolerizasse, replicaram-me que era simplesmente grande. (ASSIS, 1975, p. 184).

Antes de tomar a decisão de guardar para si o dinheiro, Brás reflete muito sobre o caso, tentando se convencer de que não é crime achar dinheiro e de que se tratava de felicidade merecida, que não deveria se sentir mal ou indigno dos benefícios da Providência. No entanto, é necessário levarmos em consideração que Brás Cubas sabe que está sendo hipócrita e chega a sentir cólera. Dessa canalhice de Brás é que o leitor pode perceber a ironia machadiana. E relacioná-la com o final infecundo do personagem, quando estaria também sendo hipócrita ao afirmar que não ter tido filhos foi um saldo, o que pode permitir a percepção do trágico da condição humana.

Nesse caso, Brás estava dividido pela vontade e pela consciência do que seria o certo a fazer, de acordo com os princípios sociais e morais, levando em consideração o fato de que era abastado e não precisava do dinheiro.

Assim, para Souza, a lei da equivalência das janelas reitera o princípio da reversibilidade dos contrários, pois revela a duplicidade moral não somente de Brás Cubas, mas também de todos os seres humanos que são dramatizados na figura de Brás, como afirma Souza: “A ironia suprema do defunto autor consiste na pintura do retrato de um personagem que revela em seu próprio ser a natureza ambígua e reticente da condição humana.” (SOUZA, R., 2006, p. 118).

Outro exemplo em que a teoria das janelas volta a aparecer é quando, no capítulo CV – “Equivalência das janelas”, Brás Cubas precisa se esconder de Lobo Neves em uma alcova da casinha da Gamboa para que não se descobrisse seu caso com Virgília: quando Lobo Neves e Virgília vão embora, Brás sai da alcova com o intuito de arrancá-la ao marido, mas é impedido por Dona Plácida, que o deteve por um braço. Após a ação de Dona Plácida, Brás chega a pensar que no íntimo gostara de ter sido impedido em sua empreitada de causar um escândalo: “E isto por aquela famosa lei da equivalência das janelas, que eu tive a satisfação de descobrir e formular, no capítulo LI. Era preciso arejar a consciência. A alcova foi uma janela fechada; eu abri outra com o gesto de sair, e respirei.” (ASSIS, 1975, p. 249).

Ou seja, a consciência de Brás estava dividida em enfrentar Lobo Neves e se conter ao mesmo tempo, entre a vontade de afirmar sua coragem e o receio das consequências do escândalo. Dona Plácida o auxiliou a escolher a opção mais sensata naquele momento.

Desse modo: “O homem não é mais aquele ser responsável dos romances anteriores; é um brinquedo de forças desconhecidas. O seu livre-arbítrio está limitado não só pelos obstáculos que a natureza indiferente oferece, mas pelas contradições e perplexidades internas.” (BARRETTO FILHO, 2014, p. 118).

Ainda sobre a bifurcação da consciência metaforizada na lei da equivalência das janelas, é relevante observar que esta aparece na narrativa de *Memórias* antes mesmo de o narrador nos apresentá-la no capítulo LI – “É minha!”, o qual fora analisado anteriormente na presente dissertação, este capítulo foi o momento em que Brás formulou a teoria, mas esta já havia sido posta em prática pelo narrador no capítulo XXI, intitulado “O almocreve”, ainda que inconscientemente. No referido capítulo, Brás está montado em um jumento que empaca e põe em perigo sua vida, que é salva por um almocreve:

Vai então, empacou o jumento em que eu vinha montado; fustiguei-o, ele deu dous corcovos, depois mais três, enfim mais um, que me sacudiu fora da sela, com tal desastre, que o pé esquerdo me ficou preso no estribo; tento agarrar-me ao ventre do animal, mas já então, espantado, disparou pela estrada fora. Digo mal: tentou disparar, e efectivamente deu dous saltos, mas um almocreve, que ali estava, acudiu

a tempo de lhe pegar na rédea e detê-lo, não sem esforço nem perigo. Dominando o bruto, desvencilhei-me do estribo e pus-me de pé. (ASSIS, 1975, p. 141).

Após o ocorrido, Brás em sua consciência reflete sobre a valia do almocreve em ter-lhe salvo a vida. Reconhecendo o ato valente e corajoso do almocreve, que além de tudo ainda “[...] cuidava de concertar os arreios do jumento, com muito zelo e arte.” (ASSIS, 1975, p. 142), resolve dar-lhe três moedas de ouro das cinco que levava consigo, no entanto, envolto em suas reflexões, Brás começa a questionar se não era excessiva a gratificação, decidiu, por fim, dar-lhe apenas um cruzado em prata. A partir daí, identificamos, pois, um narrador de consciência dividida, em que num primeiro momento reconhece o valor do ato do almocreve, mas que num segundo momento hesita em lhe oferecer a devida recompensa. Acaba, então, optando pelo egoísmo e pela avareza que eram características de sua personalidade.

Desse modo, Brás tenta ventilar a consciência que lhe pesava a alma, tentando justificar sua atitude para si mesmo, diminuindo a valia da ajuda do almocreve:

Porque, enfim, ele não levou em mira nenhuma recompensa ou virtude, cedeu a um impulso natural, ao temperamento, aos hábitos do ofício; acresce que a circunstância de estar, não mais adiante nem mais atrás, mas justamente no ponto do desastre, parecia constituí-lo simples instrumento da Providência; e de um ou de outro modo, o mérito do acto era positivamente nenhum. (ASSI, 1975, p. 143).

Tais reflexões eram tão infundadas e descabidas que o narrador não obtém sucesso em seu próprio convencimento e sente arrependimento: “Fiquei desconsolado com esta reflexão, chamei-me pródigo, lancei o cruzado à conta das minhas dissipações antigas; tive (porque não direi tudo?) tive remorsos.” (ASSI, 1975, p. 143).

A análise de Souza (2006), sobre a reversibilidade dos contrários, bem como a construção tragicômica da narrativa machadiana em *Memórias*, reitera a tese do crítico sobre o narrador mímico-dramático, que se despersonaliza para representar outros eus, pois conforme afirma: “o narrador ironicamente se comporta como encenador do drama de caracteres contraditórios.” (SOUZA, R., 2006, p. 119).

De acordo com o módulo narrativo de Brás Cubas, narrar significa encenar o conflito trágico e, ao mesmo tempo, cômico das vozes que se antagonizam na intimidade ambivalente de uma mesma consciência. As duas janelas metaforizam as vozes do bem e do mal, que coexistem na consciência bifurcada no antagonismo dos dois lados da moral. A consciência é uma janela que se fecha com uma ação maléfica e se abre com um ato benéfico. (SOUZA, R., 2006, p. 118).

A duplicidade da consciência humana de que fala Souza (2006) pode ser relacionada ao processo cíclico da natureza, pois assim como nossa consciência é cindida e contraditória, também o é a essência de nossa vida, que nos é entregue para depois ser tomada de volta arbitrariamente, daí a indagação que faz a personagem Brás Cubas a Pandora: “— Viver somente, não te peço mais nada. Quem me pôs no coração este amor da vida, se não tu? e, se eu amo a vida, porque te hás de golpear a ti mesma, matando-me?” (ASSIS, 1975, p. 111).

Ainda segundo Ronaldo de Melo e Souza (2006), as personagens machadianas estão sempre em conflito consigo mesmas e com os outros, tensionadas pela consciência dupla e essa duplicidade, segundo o autor, teria origem no drama dionisíaco: “Machado de Assis adota uma perspectiva através dos séculos e transpõe para a forma inovadora da ficção irônica a visão tragicômica do drama dionisíaco, que celebra o duplo domínio da vida e da morte.” (SOUZA, R., 2006, p. 57).

Assim, conforme sua tese, Souza afirma que as máscaras do narrador machadiano multiperspectivado são fundamentadas na mundividência dionisíaca, o deus duplo, senhor dos vivos e dos mortos, “que contém os contrários em seu próprio ser” (SOUZA, R., 2006, p. 60). Para confirmar sua tese, Souza retoma o período arcaico da cultura grega, em que o drama tragicômico era representado em homenagem ao deus Dionísio, o deus “da tristeza e da alegria, do rapto trágico da morte e do impulso festivo da vida, do funesto canto da tragédia e do riso cordial da comédia” (SOUZA, R., 2006, p. 59):

A forma tragicômica da poesia do som e da palavra remonta ao *Satyrikon*, que não se perdeu no passado imemorial, mas se conserva como princípio de construção de várias obras da literatura ocidental. Os textos teatrais de Eurípides na Antiguidade e de Shakespeare no alvorecer da modernidade são testemunhos inequívocos do vigor criativo da mundividência tragicômica. (SOUZA, R., 2006, p. 59).

Conforme afirma Souza, a mundividência tragicômica seria uma fase anterior à separação dos gêneros da tragédia e da comédia e foi *Satyrikon*, atribuído a Petronio, que definiu a forma originária da poesia tragicômica “[...], a forma poética do *Satyrikon* constitui a fonte criadora dos autores que poetizam a tensão harmônica dos extremos contrapolares.” (SOUZA, R., 2006, p. 60).

Outro escritor mencionado por Souza por fazer uso da interpenetração da comédia e da tragédia foi o poeta da modernidade Shakespeare, que, segundo Souza, fez a modernidade intimizada com a antiguidade do *Satyrikon* ao criar a justaposição tragicômica das cenas de suas peças. Desse modo, como afirma Souza (2006), a tragicomédia de Shakespeare constituiu-se matriz literária de muitos autores modernos: “A tragicomédia, concebida como

forma poética que remonta ao *Satyrikon*, se mantém, no decurso de sua evolução histórica, como o gênero radicalmente moderno da literatura ocidental” (SOUZA, R., 2006, p. 64), moderno no sentido de sua originalidade, que precede a separação dos gêneros da tragédia e da comédia. No que se refere a Machado, Souza afirma que:

Na história da literatura ocidental, a obra de Machado de Assis sobressai como perfeita expressão da mundividência tragicômica. A concepção da complementariedade dos contrários se comprova em todos os textos do escritor brasileiro. (SOUZA, R., 2006, p. 65).

Desse modo, em *Memórias póstumas de Brás Cubas* podemos identificar perfeitamente bem o estilo tragicômico de que fala Souza, pois a obra revela a natureza dúplice do homem:

Os eventos narrados dramatizam a natureza reticente, contraditória e multifôrme dos caracteres em conflito consigo mesmos e com os outros. O plurivocalismo do narrador desdobrado em várias personalidades e o concerto de vozes que se dialetizam na interioridade anímica dos personagens transmutam a ficção narrativa de Machado de Assis numa sinfonia de reflexões devotadas à análise do bivocalismo da consciência que se bifurca no antagonismo moral da razão e da vontade, do bem público e do interesse privado, do acerto racional e do desconcerto passional. (SOUZA, R., 2006, p. 57).

Assim, a duplicidade moral está presente em *Memórias* juntamente com a angústia da morte e do tempo como representação da consciência existencial do trágico. O livro, além do tom pessimista, possui um tom funéreo, já que a morte aparece inúmeras vezes, a começar pelo próprio narrador, que já é um defunto, depois morrem seu pai e sua mãe, morrem também Marcela, Quincas Borba, Dona Plácida, Lobo Neves e Eulália (mais familiarmente conhecida como Nhã-loló). Além do embrião que se foi antes mesmo de nascer e da invenção do “*emplasto Brás Cubas*”, que morreu com Brás. Sendo assim, o tempo todo a morte reafirma sua presença na narrativa.

No que diz respeito à forma, até mesmo a prosa de *Memórias* possui um ritmo poético melancólico, exemplo disso é o capítulo I – “Óbito do autor”, em que temos a construção poética da imagem da caducidade da vida, a prosa da narrativa mimetizando o sentido da existência. Logo no primeiro capítulo, o leitor já se familiariza com o tom pessimista e melancólico do livro, pois além do fato de o defunto autor já iniciar a narrativa contando sua morte e se colocando na posição de defunto autor, o que na lógica cotidiana seria uma impossibilidade narrativa, isso é feito com uma linguagem bastante poética e melancólica:

Agora, quero morrer tranquilamente, metodicamente, ouvindo os soluços das damas, as falas baixas dos homens, a chuva que tamborila nas folhas de tinhorão da chácara, e o som estrídulo de uma navalha que um amolador está afiando lá fora, à porta de um correeiro. Juro-lhes que essa orquestra da morte foi muito menos triste do que podia parecer. De certo ponto em diante chegou a ser deliciosa. A vida estrebuchava-me no peito, com uns ímpetos de vaga marinha, esvaía-se-me a consciência, eu descia à imobilidade física e moral, e o corpo fazia-se-me planta, e pedra, e lodo, e cousa nenhuma. (ASSIS, 1975, p. 100).

No trecho transcrito acima, temos uma cena melancólica em que o narrador descreve o processo de sua morte utilizando-se da gradação “[...] esvaía-se-me a consciência, eu descia à imobilidade física e moral, e o corpo fazia-se-me planta, e pedra, e lodo, e cousa nenhuma”. (ASSIS, 1975, p. 100), por meio da qual o narrador poetiza a efemeridade da condição humana e sua dissolução em nada, reiterando a fragilidade da vida, a linha tênue que há entre o começo e o fim.

No entanto, o processo da morte chega a ser “delicioso” como afirma o narrador, o defunto autor se delicia com a sua própria morte, demonstrando sentir um certo alívio durante esse processo, como se estivesse farto das agruras da vida “Juro-lhes que essa orquestra da morte foi muito menos triste do que podia parecer. De certo ponto em diante chegou a ser deliciosa.” (ASSIS, 1975, p. 100). Finalmente estaria liberto da angústia da consciência do trágico, da efemeridade da vida e do mal da moral.

Diante desse cenário pútrido, em que o livro “[...] cheira a sepulcro, traz certa contracção cadavérica; [...]” (ASSIS, 1975, p. 208), caberia a reflexão de que a morte em *Memórias póstumas de Brás Cubas* ao mesmo tempo em que é responsável pela dissolução humana em nada, é também a solução da angústia existencial, responsável pelo fim dos sofrimentos humanos, pois, como afirma Pandora no capítulo VII - “O delírio”, estar vivo é um flagelo: “— Não te assustes, disse ela, minha inimizade não mata; é sobretudo pela vida que se afirma. Vives: não quero outro flagelo.” (ASSIS, 1975, p. 110). Como podemos observar, o livro apresenta constantemente ambiguidades e contradições, e a morte é uma delas, sendo motivo de angústia e alívio ao mesmo tempo, representando a condição trágica humana.

Voltemos à questão da indiferença da natureza em relação à morte, que está presente em vários momentos da narrativa, conforme vimos no capítulo do capitão do navio, e que está também presente na descrição da morte do narrador, acompanhada do tom poético que acentua a morbidez da cena, eis que morre ouvindo “[...] a chuva que tamborila nas folhas de tinhorão da chácara, e o som estrídulo de uma navalha que um amolador está afiando lá fora, à porta de um correeiro.” (ASSIS, 1975, p. 100), ou seja, a vida continuará seguindo seu curso

mesmo após a morte do narrador, o que remete à ideia cíclica da natureza e seu constante processo de renovação. A vida segue, pois o mundo é indiferente à morte do narrador, enquanto a morte ocorre, as pessoas continuam com seus trabalhos e suas preocupações diárias, sem se darem conta de que alguém em algum lugar está morrendo. Ou até mesmo sendo alguém próximo e que tenha tido apreço pelo moribundo, ainda assim, a vida continua e seu ciclo segue ininterrupto.

Em *Memórias*, ninguém escapa do trágico existencial, até mesmo a personagem Brás Cubas em sua posição privilegiada socialmente possui o limite da morte, ou seja, a condição de ser finito e essa é também a sua condição trágica. Segundo Barretto Filho, “O artista trágico avança para o fundo da existência. É o desbravador audacioso e desvenda o mal absoluto, irremediável e fatal.” (BARRETTO FILHO, 2014, p. 110), claramente o que Machado consegue fazer de modo brilhante em *Memórias*.

A condição trágica humana foi sendo trabalhada e desenvolvida por Machado desde a denominada primeira fase do autor, mas somente atingiu seu ápice com *Memórias póstumas de Brás Cubas*, obra em que buscou contemplar de modo universal a essência do homem e da vida, permanecendo posteriormente nas obras seguintes do escritor. “O espírito trágico exige a perfeição da obra, penhor único de perenidade. Quando se dá o ajustamento da experiência interna e de expressão, aí se encontra o seu ideal, que foi também o de Machado de Assis.” (BARRETTO FILHO, 2014, p. 112).

É importante salientar que podemos identificar essa divisão de fases da obra machadiana, não somente analisando seu percurso literário, como na própria autoanálise de Machado em que este se relê. Ulisses Infante (2009), em seu artigo intitulado “Prólogos e advertências dos romances machadianos: um percurso de leitura”, no qual realiza um percurso de leitura dos antelóquios dos romances machadianos, demonstra que é possível identificar por meio destes a autoinstitucionalização do escritor, conforme afirma na seguinte passagem:

Ao reeditar *Ressurreição*, também em 1905, Machado redigiu nova advertência, muito breve. Destaca que se trata de seu primeiro romance, “escrito aí vão muitos anos”. E se autoinstitucionaliza ao corroborar a divisão da própria obra: “Como outros que vieram depois, e alguns contos e novelas de então, pertence à primeira fase da minha vida literária.” (INFANTE, 2009, p. 52).

Na primeira fase, conforme afirma Barretto Filho, os conflitos diziam respeito aos sentimentos superficiais, que não atingiam o espírito, em *Memórias*, surge a “[...] análise da contradição essencial do homem em matéria moral, pelas antinomias resultantes de seu caráter absurdo e inseguro.” (BARRETTO FILHO, 2014, p. 111). Ou seja, ao lado do mal fatal da

morte temos a consciência cindida que assombra a condição humana. Contudo, o Machado corrosivo, irônico e debochado que fora consolidado em *Memórias* já aparecia de modo mais explícito em seus contos e crônicas, mas não nos romances.

Surgirá do cronista o contador de histórias da cidade, pilhérico, irônico, amargo ou evocativo. A sua crítica aos homens e às coisas, que é a princípio enérgica e ferina, vai aos poucos diminuindo de intensidade, à medida que se anunciam, por volta de 1877, os primeiros sinais de cepticismo e de melancolia. É como uma atmosfera precursora da crise espiritual que vai se desencadear. (BARRETTO FILHO, 2014, p. 103).

Faz-se necessário observar o fato de que apesar de os romances da primeira fase de Machado serem considerados românticos por certa crítica apressada, isso não significa que o sejam, pois há neles uma espécie de realismo psicológico em que entram sim elementos românticos, mas que muitas vezes parecem tentativas de deseducação romântica. Como no caso do romance *Ressurreição* (1872), em que a personagem Livia não se casa, o que é um fato de extrema estranheza para a mentalidade romântica estereotipada da época do romance: “Deslocando o interesse do acontecimento objetivo para o estudo dos caracteres, essa novela aparecia numa linha diferente, e conserva para nós um indiscutível ar de modernidade.” (BARRETTO FILHO, 2014, p. 96), ou então no romance *A mão e a luva* (1874), em que a anti-heroína Guiomar escolhe Luís Alves, o pretendente mais inescrupuloso de todos para se casar. Assim,

O autor das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* existia no de *Ressurreição* como a Capitu da Glória estava na de Matacavalos – em germe; de vez em quando, por uma frase, por uma indicação, por uma ideia apenas esboçada e que mais tarde seria desenvolvida, parece aflorar, querer surgir das profundezas em que mergulhava; mal se deixa surpreender, porém, e logo some, abafado pelo narrador amante das conveniências, respeitador das etiquetas sociais e literárias. (PEREIRA, L., 1988, p. 64).

Se pararmos para analisar as obras da primeira fase de Machado, encontraremos muitas intertextualidades com as obras machadianas maduras, que são esboços enunciadoreis do estilo machadiano em sua maturidade.

O conto “Frei Simão”⁸, de *Contos fluminenses* (primeiro livro de contos de Machado, publicado em 1869), por exemplo, conta a história de Simão, que, impedido de casar-se com a mulher que amava, acaba envelhecendo prematuramente e morrendo aos trinta e oito anos de

⁸ Trabalho sobre o livro *Contos fluminenses*, de Machado de Assis, apresentado como forma de seminário para a disciplina do Programa de Pós-Graduação em Letras (Mestrado), intitulada *Estudos monográficos de literatura brasileira: Machado de Assis, anos 1870 (contos, crônicas, e primeiros romances)*, ministrada pela Prof.^a Dr.^a Lucia Granja, no IBILCE-UNESP, em São José do Rio Preto, 2015.

idade, no entanto, com aparência de cinquenta, em função de sua amargura, seu fim é a insanidade e a morte. O leitor toma conhecimento de todas essas informações logo no início da narrativa, assim como ocorre em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que inicia contando sobre a morte do narrador, percebe-se, ainda, o pessimismo já presente, mas mais bem desenvolvido nas obras da segunda fase. Assim como em *Memórias*, o narrador de “Frei Simão” também conversa com o leitor a respeito da narrativa como ocorre na passagem a seguir: “O autor d’esta narrativa despreza aquella parte das Memórias que não tiver absolutamente importância; mas procura aproveitar a que fôr menos inutil ou menos obscura.” (ASSIS, [18-?], p. 297). Desse modo, podemos concluir que o germe do estilo machadiano já se encontra na primeira fase e aflorará posteriormente.

A primeira fase do escritor, portanto, contribuiu muito para sua evolução, pois nela já era possível identificar algumas características da fase madura, como os conflitos psicológicos, as questões sociais, e a presença de mulheres marcantes, mas tais características não estavam bem desenvolvidas e consolidadas como na maturidade, pois a primeira fase foi uma espécie de laboratório que levou sua obra a evoluir por meio da reescrita. Conforme afirma Barretto Filho: “O seu desenvolvimento é orgânico, é um verdadeiro crescimento espiritual e social. Demorou a alcançar a plena expansão de sua mentalidade, mas nunca cessou de melhorar continuamente.” (BARRETTO FILHO, 2014, p. 75).

No que se refere ao processo de transição da primeira para a segunda fase, no artigo intitulado *À roda do quarto e da vida* (1989), Antonio Candido⁹ analisa a influência de Xavier de Maistre na obra madura de Machado, que foi consolidada com *Memórias póstumas de Brás Cubas* (publicado em 1881).

Candido lança a hipótese de que a passagem do Machado da primeira fase para o Machado maduro tenha sido muito influenciada pela obra *Viagem à roda do meu quarto* (1946), de Xavier de Maistre. Desse modo, aponta algumas das características presentes no referido livro e que igualmente marcam presença em *Memórias* como a construção dos capítulos pontilhados e breves (na maioria das vezes ligados de modo aleatório), certos aspectos da ironia, as digressões e reflexões, algumas situações ficcionais (a questão dos atos involuntários) e a “maneira” livre, a qual rege uma obra “difusa”:

⁹ As reflexões feitas na presente dissertação de mestrado a partir das análises de Antonio Candido, são advindas do artigo de minha autoria intitulado *Antonio Candido lê Machado de Assis*, apresentado como forma de avaliação da disciplina do Programa de Pós-Graduação em Letras (Mestrado), intitulada *Questões de crítica e história literária brasileiras: leituras de Antonio Candido*, ministrada pelo Prof. Dr. Ulisses Infante, no IBILCE-UNESP, em São José do Rio Preto, 2015.

Quando Machado fala em “maneira livre”, está pensando em algo praticado por de Maistre: narrativa caprichosa, digressiva, que vai e vem, sai da estrada para tomar atalhos, cultiva o a-propósito, apaga a linha reta, suprime conexões. Ela é facilitada pelo capítulo curto, aparentemente arbitrário, que desmancha a continuidade e permite saltar de uma coisa a outra. Em vez de coordenar a variedade por meio de divisões externas, o autor prefere ressaltar a autonomia das partes em unidades breves, que ao facilitarem o modo “difuso”, enriquecem o efeito do todo com o encanto insinuante da informação suspensa, própria do fragmento. (CANDIDO, 1989, p. 101).

Dentre as características mencionadas acima, Candido investiga em seu artigo a questão dos atos involuntários que está presente em *Memórias*, mas que foi mais desenvolvida em *Viagem à roda do meu quarto*. Trata-se de uma “lei filosófica” criada por Maistre, que pressupõe a coexistência dentro do homem de uma “alma”, que é a representação da consciência e da razão, e um “animal” (referido na obra de Maistre como “o outro”), o qual representa os instintos humanos. Segundo essa teoria, o homem é duplo.

Candido exemplifica a teoria de Maistre trazendo dois trechos de ambas as referidas narrativas. Na obra de Maistre, o narrador, refletindo sobre uma pintura, mergulha em seus pensamentos (ação da “alma”) enquanto está a caminho do Palácio Real, quando de repente, encontra-se à porta de Madame de Hautcastel (ação do “outro”). Em Machado de Assis, Candido traz como exemplo o capítulo intitulado “As pernas”, no qual Brás Cubas encontra-se distraído pensando em sua amante Virgília (ação da “alma”) e surpreende-se ao chegar ao hotel, conduzido por suas “pernas” (ação do “outro”).

Outras características que podemos identificar claramente ao longo da leitura de ambas as narrativas e que não foram mencionadas por Candido no artigo citado são: a conversa direta com o leitor, o qual é frequentemente depreciado pelo narrador: “E, contudo, leitores razoáveis, vede quão pouca razão tinham esses homens, e apossai-vos bem, se puderdes, da lógica que passo a expor-vos.” (MAISTRE, 1946, p. 16); o narrador caprichoso que reluta em continuar a obra: “Não seguirei mais adiante hoje. Que assunto poderia tratar agora que não fosse insípido? Que ideia que não fosse desvanecida por aquela ideia?” (MAISTRE, 1946, p. 32-33); a referência aos clássicos: “É para ali que transporto a minha existência, atrás de Homero, de Milton, de Virgílio, de Ossian, etc.” (MAISTRE, 1946, p. 76); e, por fim, a metalinguagem em que o narrador a todo momento dialoga sobre o processo de construção da obra:

Havia muito tempo que se apresentava à pena o capítulo que acabo de escrever, e sempre o tinha rejeitado. Tinha prometido a mim mesmo não deixar ver neste livro senão a face risonha da minha alma; mas, este projeto falhou-me como tantos outros; espero que o leitor sensível me há de perdoar ter-lhe pedido algumas lágrimas; e se

alguém achar que em verdade eu poderia ter cortado este capítulo, pode rasgá-lo no seu exemplar, ou mesmo atirar o livro para o fogo. (MAISTRE, 1946, p. 49).

A transformação que se deu da escrita de Machado da primeira para a segunda fase teve uma explicação muito em voga à época de Barretto Filho, relacionada à questão biográfica de Machado, devido principalmente ao prestígio dos estudos de Lúcia Miguel Pereira. Por isso, em seu livro *Introdução a Machado de Assis e outros ensaios* (2014), o crítico menciona, muitas vezes, a vida pessoal de Machado, como, por exemplo, questões de infância, mocidade e a crise dos quarenta anos, como tendo sido fatores de influência quanto à questão do trágico em suas obras. Nesse sentido é que Lúcia Miguel Pereira afirma:

A imensa diferença entre *Iaiá Garcia*, a última e melhor novela da primeira fase, e *Memórias póstumas de Brás Cubas* talvez se deva a dois fatores que, conjugados, levaram Machado de Assis a tornar-se abertamente quem obscuramente já era: o longo retiro a que o obrigou uma doença e os contatos seguidos com os autores que tanto o impressionaram. A solidão não pode deixar de ter amadurecido esse analista que pela primeira vez nela se encerrava, tornadas tanto mais profundas as meditações quanto julgara aproximar-se da morte. (PEREIRA, L., 1988, p. 70-71).

Não enveredaremos para esse lado biográfico na presente dissertação, pois não importa aqui em primeira análise investigar os motivos pessoais que poderiam ter levado Machado a adentrar no mundo trágico, mas sim como se dá a representação dessa consciência em *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Sendo assim, voltemos agora nossa atenção para a afirmação final de *Memórias*, inserida no capítulo CLX, que encerra o livro e que é denominado como “Das Negativas”: “— Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria.” (ASSIS, 1975, p. 301).¹⁰ Trata-se de um desfecho extremamente instigante, pois ao longo da narrativa encontramos alguns fatos que confirmam a referida afirmação, e outros, no entanto, que a contradizem:

Somadas umas cousas e outras, qualquer pessoa imaginará que não houve mingua nem sobra, e conseqüentemente que saí quite com a vida. E imaginará mal; porque ao chegar a este outro lado do mistério, achei-me com um pequeno saldo, que é a derradeira negativa deste capítulo de negativas: -- Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria. (ASSIS, 1975, p. 301).

¹⁰ O Prof. Dr. Ulisses Infante, meu orientador, sugeriu a exploração do questionamento da famosa fala de encerramento de *Memórias*. A referida sugestão foi feita durante a minha participação na etapa de observação do Estágio de Docência, em que acompanhei as aulas sobre *Memórias* e *Quincas Borba*, no terceiro ano do curso de Licenciatura em Letras (período diurno) e que foi desenvolvido na disciplina intitulada *Narrativa brasileira II*, ministrada pelo Prof. Dr. Ulisses Infante, no IBILCE-UNESP, São José do Rio Preto, 2016.

A afirmação final do narrador transcrita acima é contraditória, pois toma o fato de não ter tido filhos como sendo um “pequeno saldo” ao lado das misérias de sua vida. Mas ao longo da narrativa, é possível encontrar impressões que contradizem a referida fala do narrador. Afinal, não ter deixado herdeiros seria algo positivo ou negativo para Brás Cubas? Segundo a afirmação final seria positivo, mas essa última afirmativa do livro seria confiável? O narrador estaria finalmente sendo sincero, após passar o livro todo plantando dúvidas e desconfianças na cabeça do leitor?

Tratando-se do narrador de *Memórias*, devemos ter em mente que sua confiabilidade é sempre relativa, ele nunca é totalmente sincero com o leitor ao longo da narrativa, muito pelo contrário, é irônico, cínico, jocoso e paradoxal o tempo todo, assim, o leitor não pode confiar integralmente em suas palavras, mas deve estar sempre atento com um olhar de desconfiança a cada linha transcrita, pois fica claro que Machado quer afrontar o leitor retirando-o do lugar comum.

Quando Virgília perde o bebê, por exemplo, Brás Cubas demonstra sofrer muito com o ocorrido, o que nos levaria à interpretação de que o herdeiro seria um saldo positivo em sua vida, pois era algo que desejava, o que contradiz sua fala final. Outro momento é aquele em que no Capítulo XC - “O velho colóquio de Adão e Caim”, Brás refere-se ao filho que Virgília esperava como sua maior alegria:

Um filho! Um ser tirado do meu ser! Esta era a minha preocupação exclusiva daquele tempo. Olhos do mundo, zelos do marido, morte do Viegas, nada me interessava por então, nem conflitos políticos, nem revoluções, nem terremotos, nem nada. Eu só pensava naquele embrião anônimo, de obscura paternidade, e uma voz secreta me dizia: é teu filho. Meu filho! E repetia estas duas palavras, com certa voluptuosidade indefinível, e não sei que assomos do orgulho. Sentia-me homem. (ASSIS, 1975, p. 233).

Logo em seguida ao trecho citado acima, o narrador estabelece um diálogo com o embrião e o imagina crescendo e vivendo as diferentes fases de sua vida. Desse modo, a impressão que fica é a de que, de fato, a ideia de ser pai agradava muito ao narrador a ponto de fazê-lo sentir-se homem.

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. (ASSIS, 1975, 233-234).

Como podemos perceber, o narrador começa a desenhar a figura de seu filho em sua imaginação, como se ele estivesse vendo em seu herdeiro sua própria imagem, o mesmo que

seu pai almejava para seu futuro. Parece que a possibilidade da existência de um herdeiro permitiria a realização de tudo o que a ele Brás Cubas lhe fora incumbido, e seria ainda, seu legado, espécie de continuador patrimonial.

Por outro lado, ao herdeiro também seria deixado o legado da humanidade, ou seja, a nossa miséria, que é a condição trágica da morte irremediável e a duplicidade da consciência cindida. Levando em consideração essa segunda interpretação, o nascimento de um filho não seria algo positivo e nos levaria a confiar nas últimas palavras do narrador. Além disso, quando Virgília perde o embrião, Brás narra o acontecimento de modo cômico e sarcástico, com um tom de ironia, zombaria mordaz e cruel: “Uma tarde, após algumas semanas de gestação, esboroou-se todo o edifício das minhas quimeras paternas. Foi-se o embrião, naquele ponto em que se não distingue Laplace de uma tartaruga.” (ASSIS, 1975, p. 238). O ceticismo do narrador, sua falta de fé no progresso da humanidade também nos levaria a interpretar a frase final como algo positivo, ou seja, o fato de não ter transmitido o legado da miséria da humanidade.

Um fato que reforça a interpretação ambígua em relação ao herdeiro é o de que no mesmo capítulo do diálogo que cria com o embrião, Brás Cubas usa a imagem de Caim para se referir a seu filho.

Na Bíblia, no Livro do Gênesis, é contada a história de Caim e Abel, dois irmãos, filhos de Adão e Eva, o primeiro pôs-se a cultivar o solo e o segundo tornou-se pastor de ovelhas. Caim é considerado o primeiro a cometer um homicídio na história da humanidade, por ter assassinado seu irmão Abel: “Caim disse a seu irmão Abel: ‘Vamos ao campo!’ Mas, quando estavam no campo, Caim atirou-se sobre seu irmão Abel e o matou.” (Gn 4:8-8). Talvez Machado tenha utilizado a figura de Caim para reforçar a ideia de que o legado de nossa miséria está inserido na humanidade desde os primórdios tanto em relação ao destino irremediável da morte como ao que corresponde à consciência cindida entre o bem e o mal. Mas ao mesmo tempo Caim representaria a vida no sentido de que foi nascido de Adão e Eva e que seria o continuador da espécie humana, ou seja, trata-se de uma figura ambígua: “A verdade é que estava em diálogo com o embrião; era o velho colóquio de Adão e Caim, uma conversa sem palavras entre a vida e a vida, o mistério e o mistério.” (ASSIS, 1975, p. 234).

Assim, Machado está operando com a ambiguidade deixando ao leitor a reflexão sobre o paradoxo da vida e da morte. Por outro lado, a zombaria ao descrever a morte do embrião, bem como a afirmação final no capítulo de negativas podem ser interpretadas como reflexões póstumas do defunto autor que, já no plano dos mortos, adquiriu maior consciência da questão do trágico. Outrora, enquanto vivo, ainda era guiado pelas ilusões e ambições humanas, por

isso o entusiasmo em relação ao herdeiro. Ao narrar os fatos na posição de defunto autor expressa a lucidez dos mortos.

Voltando à afirmação final, “— Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria.” (ASSIS, 1975, p. 301), a miséria à qual o narrador se refere é a condição trágica da vida e da morte, a consciência humana frente à sua fragilidade e, ainda, mais do que isso, pensando em um contexto social, local e universal, é o trágico da própria vida aliada às mazelas sociais que assolam o mundo e contribuem para que a consciência do trágico seja mais dramática, já que a minoria chega perto de ter uma vida plena ou no mínimo decente, assim, “Ultrapassando qualquer conflito de caráter simplesmente social, Machado penetra nas condições existenciais do homem e devassa as contradições do mundo psicológico.” (BARRETTO FILHO, 2014, p. 139).

A melancolia da narrativa de *Memórias* a diferencia de outros autores, os quais seguem o mesmo modelo de estrutura fragmentária citados por Sergio Paulo Rouanet (2007) em *Riso e Melancolia* e que segundo Rouanet, foram nomeados pelo próprio Machado como pertencentes à linhagem shandiana, tais como *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, Xavier de Maistre, em *Viagem à roda do meu quarto*, e Almeida Garret, em *Viagens na minha terra*. “Quer parecer um livro de intenções puramente humorísticas, mas é de uma amargura indisfarçável; pode ser comparado a modelos e influências, mas, na verdade, já é algo de próprio, de inconfundível, de machadiano.” (BARRETTO FILHO, 2014, p. 114). No prólogo da quarta edição, que é assinado por Machado, ele nos apresenta a argumentação de *Memórias* e nos informa esse elemento de identidade e inovação do livro, que é a melancolia, e que o diferencia dos autores citados: “Trata-se de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adoptei a forma livre de um Sterne ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo.” (ASSIS, 1975, p. 95). Em seguida, reafirma tal elemento com maior convicção:

O que faz do meu Brás Cubas um autor particular é o que ele chama “rabugens de pessimismo”. Há na alma deste livro, por mais risonho que pareça, um sentimento amargo e áspero, que está longe de vir dos seus modelos. É taça que pode ter labores de igual escola, mas leva outro vinho. Não digo mais para não entrar na crítica de um defunto, que se pintou a si e a outros, conforme lhe pareceu melhor e mais certo. (ASSIS, 1975, p. 96).

Outro elemento significativo e diferenciador que é explicitado por Machado no prólogo de *Memórias* é o fato de a personagem Brás Cubas ter viajado à roda da vida, mais um elemento que o diferencia dos autores mencionados: “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.” (ASSIS, 1975, p. 95).

O tempo, assim como a questão da morte e da moral, compõe a base de análise da consciência do trágico em *Memórias*, desse modo, temos na narrativa a questão da irreversibilidade do tempo, em que não há como resgatar sensações do passado, pois as pessoas são modificadas pelo tempo em um processo constante de transformação. Assim como não podem mais voltar a ser como algum dia o foram, também não há como reviverem do mesmo modo sensações de outrora, pois, “Machado estará com Heráclito: nenhum mortal se banha duas vezes no mesmo rio...” (PEREIRA, L., 2005, p. 24). Nesse sentido, a consciência do trágico encontra-se na impossibilidade de voltar a ser ou sentir o que se era exatamente da mesma forma, daí a teoria das edições humanas do narrador em que o homem é uma errata pensante: “Cada estação da vida é uma edição, que corrige a anterior, e que será corrigida também, até a edição definitiva, que o editor dá de graça aos vermes.” (ASSIS, 1975, p. 152).

Em *Memórias*, o trágico está presente também no que Machado de Assis denomina de alma exterior:

Não são porém só os enigmas da vida e da morte que escapam à gente de Machado de Assis, como também o próprio eu. Criaturas sem unidade interior, várias e complexas, as suas como que têm medo de si, não conseguem entender os impulsos que as governam, e por isso só se sentem bem quando se apegam a alguma coisa de tangível. É o que chamou de alma exterior. (PEREIRA, L., 1988, p. 90).

O conceito de alma exterior aparece explicado no conto machadiano “O espelho”, que faz parte de seu livro de contos *Papéis Avulsos* (1882) “[...] em que uma farda de alferes restitui a posse de si mesmo a um homem cuja personalidade ameaçava desagregar-se na solidão.” (PEREIRA, L., 2005, p. 35). Tal conceito demonstra o trágico da consciência humana em relação à sua insatisfação com o seu próprio ser que não lhe basta para aquietar-se diante da vida, deixando-se ser caracterizado por algo externo de forma a tornar-se o próprio eu.

-- Nada menos de duas almas. Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro... [...] A alma exterior pode ser um espírito, um fluido, um homem, muitos homens, um objeto, uma operação. Há casos, por exemplo, em que um simples botão de camisa é a alma exterior de uma pessoa; -- e assim também a polca, o voltarete, um livro, uma máquina, um par de botas, uma cavatina, um tambor, etc. (ASSIS, 1962, p. 259).

É como se o ser humano não bastasse a si mesmo, precisando encontrar alguma satisfação em algo que não venha de seu interior, mas algo externo que lhe complete o vazio interno, como é o caso de Brás Cubas na passagem que Lúcia Miguel Pereira traz como exemplo de alma exterior em *Memórias*, a recordação de Brás, no capítulo CXXXIV – “Cincoenta anos”, em um baile, sobre o fato de já ter completado cinquenta anos:

Voltei à sala, lembrou-me dançar uma polca, embriagar-me das luzes, das flores, dos cristais, dos olhos bonitos, e do borborinho surdo e ligeiro das conversas particulares. E não me arrependo; remocei. Mas, meia hora depois, quando me retirei do baile, às quatro da manhã, o que é que fui achar no fundo do carro? Os meus cinquenta anos. Lá estavam eles os teimosos, não tolhidos de frio, nem reumáticos, -- mas cochilando a sua fadiga, um pouco cobiçosos de cama e de repouso. Então, -- e vejam até que ponto pode ir a imaginação de um homem, com sono, -- então pareceu-me ouvir de um morcego encarapitado no tejadilho: Senhor Brás Cubas, a rejuvenescência estava na sala, nos cristais, nas luzes, nas sedas, -- enfim, nos outros. (ASSIS, 1975, p. 277).

Temos, então, em um único trecho, o trágico da passagem do tempo e sua ação corrosiva, aliado à alma exterior de Brás Cubas, que no momento do baile eram os próprios elementos da festa que o faziam rejuvenescer interiormente, devido à sensação que lhe causaram num instante de ilusão. Mas a realidade volta a agir ao sair do baile, quando se encontra em seu carro, e as dores físicas, após uma longa noite de agitação, começam a se manifestar. A consciência do trágico está presente tanto na passagem do tempo que não cessa, ou seja, nos cinquenta anos de Brás, o que significa estar mais perto da outra ponta da vida, quanto na necessidade humana de procurar a satisfação externa, em algo que não venha de seu próprio eu, que não componha sua essência:

Está claro que o ofício dessa segunda alma é transmitir a vida, como a primeira; as duas completam o homem, que é, metafisicamente falando, uma laranja. Quem perde uma das metades, perde naturalmente metade da existência; e casos há, não raros, em que a perda da alma exterior implica a da existência inteira. (ASSIS, 1962, p. 259).

A questão da consciência do trágico existencial passa pela tentativa de compreensão do mal da moral, desse modo, temos em *Memórias* a expressão do egoísmo como componente que rege as ações humanas e que é inerente à própria natureza, cuja indiferença vem desse egoísmo que se manifesta em prol da conservação da matéria, nesse sentido, Lúcia Miguel Pereira argumenta:

O egoísmo, ora cínico, ora hipócrita, ora ingênuo, é um dos móveis mais frequentes das ações. O universo de Machado de Assis é, em grande parte, uma expressão do

egoísmo. Egoísmo da natureza, que sacrifica o indivíduo à espécie; egoísmo da sociedade que, para manter os seus estatutos, não hesita em acorrentar as criaturas a situações desgraçadas; egoísmo da família, tudo subordinando às suas conveniências; egoísmo de cada ser, exigindo sempre dos outros muito mais do que lhes dá. (PEREIRA, L., 1988, p. 77-78).

A fim de ilustrar seu pensamento, Lúcia traz alguns exemplos de *Memórias*, mas dois deles merecem maior destaque, pois são especialmente significativos para a presente dissertação, a começar pelo capítulo do delírio em que a própria Pandora expressa o caráter egoísta da natureza a Brás Cubas, que lhe indaga sobre a aparente contradição de que se é a natureza quem dá a vida, por que então tirá-la?

-- Porque já não preciso de ti. Não importa ao tempo o minuto que passa, mas o minuto que vem. O minuto que vem é forte, jocundo, supõe trazer em si a eternidade, e traz a morte, e parece como o outro, mas o tempo subsiste. Egoísmo, dizes tu? Sim, egoísmo, não tenho outra lei. Egoísmo, conservação. (ASSIS, 1975, p. 111).

No capítulo XLIX – “A ponta do nariz”, o narrador explica que esse mesmo egoísmo presente na natureza está presente na humanidade, para isso, utiliza-se da metáfora da ponta do nariz e do exemplo do faquir:

Sabe o leitor que o faquir gasta longas horas a olhar para a ponta do nariz, com o fim único de ver a luz celeste. Quando ele finca os olhos na ponta do nariz, perde o sentimento das cousas externas, embeleza-se no invisível, apreende o impalpável, desvincula-se da terra, dissolve-se, eteriza-se. Essa sublimação do ser pela ponta do nariz é o fenômeno mais excelso do espírito, e a faculdade de a obter não pertence ao faquir somente: é universal. (ASSIS, 1975, p. 178).

Segundo o narrador, o nariz é “consciência sem remorsos” (ASSIS, 1975, p. 178), ou seja, em se tratando de egoísmo não há remorsos, pois o indivíduo faz tudo pensando em seu próprio benefício, como se fosse o centro do universo e por isso este deve fluir de acordo com suas perspectivas e necessidades.

Faz-se necessário observar que a metáfora do nariz já havia sido utilizada por Laurence Sterne, em seu livro *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy* (1984), no qual chama a atenção “O conto de Slawkenbergius”, em que Sterne utiliza a metáfora dos narizes para elaborar um conto retratando a dominação francesa sobre Estrasburgo, a qual, segundo o narrador, fora uma questão de narizes. Em uma interpretação simplista, o conto passa uma mensagem política e ao mesmo tempo de vida, a de que devemos cuidar de nossos próprios problemas e não de questões alheias e supérfluas diante de nossas mais intrínsecas necessidades.

Em um breve resumo, trata-se de um conto em que a personagem Diego chega à cidade de Estrasburgo como um forasteiro e causa alvoroço por sua particularidade: um imenso nariz. Este fora avistado por alguns moradores da cidade que espalharam a notícia, levando toda a população à curiosidade de avistar e entender o famigerado nariz.

No entanto, o forasteiro prosseguiu viagem para Frankfurt antes que todos pudessem ter a chance de ver o extraordinário nariz, mas a notícia de que estaria de volta dentro de um mês logo se espalhou, o que fez com que todos aguardassem ansiosamente o retorno do forasteiro à Estrasburgo:

Mostrai-me outra cidade assim tão macerada pela expectativa – que não comia nem bebia nem dormia nem orava nem atendia aos chamados quer da natureza quer da religião, havia já vinte e sete dias a fio; quem poderia ter resistido mais um dia que fosse. (STERNE, 1984, p. 275-276).

No vigésimo oitavo dia, não podendo mais conter a ansiedade, todo o povo de Estrasburgo partiu ao nascer do sol para encontrar o forasteiro na estrada e foi então o momento em que a cidade ficou desprotegida:

O fado dos estrasburgueses, diz outro, pode ser uma advertência a todos os povos livres para que economizem o seu dinheiro. – Eles gastaram antecipadamente suas receitas – oneraram-se de tributos, exauriram suas energias e tornaram-se por fim um povo tão débil que não tiveram forças para manter suas portas fechadas, pelo que os franceses as escancararam.

-- Ai deles! Ai deles! Exclama Slawkenbergius, não foram os franceses – foi a curiosidade que as escancarou. – Os franceses que, de fato, estão sempre de tocaia, quando viram os estrasburgueses, homens, mulheres e crianças, abandonarem todos a cidade para seguir o nariz do forasteiro – seguiram seus próprios narizes e entraram nela. (STERNE, 1984, p. 281-282).

Ao cabo do conto de Slawkenbergius, a cidade não obteve sucesso em encontrar o forasteiro e seu nariz, pois Diego precisou mudar seus planos de voltar a Estrasburgo, de modo repentino, partindo, assim, para outro destino em função de um acontecimento maior.

Voltando à questão machadiana no que diz respeito à teoria do nariz, para quem só existe a ponta do nariz, o resto não importa, a menos que venha a agir em seu favor de algum modo, pois suas necessidades são as únicas válidas e suas qualidades as melhores, o que há é o indivíduo e não o todo. Para Brás, ele seria melhor deputado, melhor marquês, pois valia muito mais do que o Lobo Neves; do mesmo modo, o chapeleiro não entende o sucesso do chapeleiro rival, por considerar-se muito melhor chapeleiro.

Seria, pois, uma forma de sobrevivência, de manutenção da espécie: “A conclusão, portanto, é que há duas forças capitais: o amor que multiplica a espécie, e o nariz, que a subordina ao indivíduo. Procriação, equilíbrio.” (ASSIS, 1974, p. 179).

4.1.1 A consciência do trágico social

Além da questão existencial, a consciência do trágico em *Memórias* é também uma questão social, expressão do atraso da sociedade brasileira do século XIX e reflexo da instabilidade do Império em suas últimas décadas. Conforme afirma Barretto Filho (2014) em *Introdução a Machado de Assis e outros ensaios*, a questão social está articulada à questão da consciência trágica existencial, ou seja, elas estão interligadas na narrativa de *Memórias*:

As transformações sociais a que ia assistindo, e aquelas que pressentia, articulavam-se aos temas eternos, constitutivos da visão trágica da vida: a irreversibilidade do tempo, a lei do perecível, a dura contingência da morte e a existência do mal sob todas as suas formas. (BARRETTO FILHO, 2014, p. 111).

No caso de alguns personagens, podemos identificar a representação da fragilidade da morte ligada às questões sociais, pois as mazelas do Brasil, mais especificamente no Rio de Janeiro, onde se passa a narrativa, estão presentes o tempo todo no livro. É o caso, por exemplo, de Marcela, que contraiu varíola, doença conhecida popularmente como bexigas:

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. As bexigas tinham sido terríveis; os sinais, grandes e muitos, faziam saliências e encarnas, declives e aclives, e davam uma sensação de lixa grossa, enormemente grossa. (ASSIS, 1975, p.165).

O trecho transcrito acima denota a efemeridade da vida e da beleza física aliada ao trágico social, que seria um fator agravante do trágico existencial. Outro exemplo é a personagem Eulália, que morreu de febre amarela:

Ficam sabendo que morreu; acrescentarei que foi por ocasião da primeira entrada da febre amarela. Não digo mais nada, a não ser que a acompanhei até o último jazigo, e me despedi triste, mas sem lágrimas. Concluí que talvez não a amasse deveras.

Vejam agora a que excessos pode levar uma inadvertência; doeu-me um pouco a cegueira da epidemia que, matando à direita e à esquerda, levou também uma jovem dama, que tinha de ser minha mulher; não cheguei a entender a necessidade da epidemia, menos ainda daquela morte. Creio até que esta me pareceu ainda mais absurda que todas as outras mortes. (ASSIS, 1975, p. 270-271).

É interessante observar que é nítida, no trecho acima, a indignação e o não conformismo do narrador quanto à morte de Eulália por uma epidemia severa, devido ao fato de que Eulália seria sua mulher, por isso esta morte lhe pareceu a mais absurda de todas, já que havia interesses pessoais relacionados a ela, ou seja, há egoísmo nesta manifestação de indignação. As outras mortes causadas pela epidemia não teriam importância para Brás.

A consciência do trágico em relação à questão social pode ser observada não somente nas mortes das personagens causadas pelas epidemias e doenças que acometiam o Rio de Janeiro do século XIX, mas sobretudo pela vida, exemplo significativo disso é Dona Plácida, personagem perturbadoramente trágica. Por meio dela o narrador consegue representar perfeitamente bem a consciência do trágico articulada à condição social, pois Dona Plácida pertence à categoria dos homens pobres e livres, os quais, segundo Roberto Schwarz (2000), em *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*:

Não tendo propriedade, e estando o principal da produção econômica a cargo do escravo, os homens pobres pisam terreno escorregadio: se não trabalham são uns desclassificados, e se trabalham só por muito favor serão pagos ou reconhecidos. (SCHWARZ, 2000, p. 105).

No capítulo LXXIV – “História de Dona Plácida”, Dona Plácida conta sua história de vida a Brás Cubas:

Era filha natural de um sacristão da Sé e de uma mulher que fazia doces para fora. Perdeu o pai aos dez anos. Já então ralava coco e fazia não sei que outros trabalhos de doceira, compatíveis com a idade. Aos quinze ou dezesseis casou com um alfaiate, que morreu tísico algum tempo depois, deixando-lhe uma filha. Viúva e moça, ficaram a seu cargo a filha, com dois anos, e a mãe, cansada de trabalhar. Tinha de sustentar a três pessoas. Fazia doces, que era o seu ofício, mas cosia também, de dia e de noite, com afinco, para três ou quatro lojas, e ensinava algumas crianças do bairro, a dez tostões por mês. (ASSIS, 1975, p. 211).

Como podemos observar na transcrição acima, Dona Plácida é uma personagem cuja vida fora de trabalho incessante desde muito cedo e cujas perspectivas de crescimento social eram muito baixas ou até mesmo nulas. Trata-se de uma personagem para a qual não existe clemência, pois vive o trágico em todas as suas instâncias, a falta de perspectiva e o sofrimento em vida fazem com que a consciência do trágico seja ainda mais vivaz e cruel.

No capítulo seguinte LXXV – “Comigo”, logo que Dona Plácida saiu da sala, o narrador discorre sobre seus pensamentos a respeito da história que havia acabado de ouvir, de forma bastante direta e ríspida, demonstrando a consciência trágica do destino da personagem:

É de crer que Dona Plácida não falasse ainda quando nasceu, mas se falasse podia dizer aos autores de seus dias: -- Aqui estou. Para que me chamastes? E o sacristão e a sacristã naturalmente lhe responderiam: -- Chamámo-te para queimar os dedos nos tachos, os olhos na costura, comer mal, ou não comer, andar de um lado para outro, na faina, adoecendo e sarando, com o fim de tornar a adoecer e sarar outra vez, triste agora, logo desesperada, amanhã resignada, mas sempre com as mãos no tacho e os olhos na costura, até acabar um dia na lama ou no hospital; foi para isso que te chamámo, num momento de simpatia. (ASSIS, 1975, p. 213).

Ainda sobre Dona Plácida, no capítulo LXX, cujo nome é “Dona Plácida”, podemos observar a utilidade relativa dessa personagem, servindo apenas para ajudar Brás em seu caso amoroso com Virgília:

[...], e tudo ficou sob a guarda de Dona Plácida, suposta, e, a certos respeitos, verdadeira dona da casa. Custou-lhe muito a aceitar a casa; farejara a intenção, e doía-lhe o ofício; mas afinal cedeu. Creio que chorava, a princípio: tinha nojo de si mesma. Ao menos, é certo que não levantou os olhos para mim durante os primeiros dous meses; falava-me com eles baixos, séria, carrancuda, às vezes triste. (ASSIS, 1975, p. 207).

Como podemos observar no trecho acima, Dona Plácida não aceitou a incumbência de pronto, foi necessário um processo de convencimento da personagem por parte de Brás Cubas:

A viúva é ideal para o ofício, mas a sua repugnância em exercê-lo é a princípio forte. Machado faz o leitor acompanhar a corrupção lenta dessa virtude, que se vai arruinando, em gradação contínua, num mitridatismo moral que a necessidade e o interesse estimulam, até chegar à habituação e mesmo ao gosto do ofício. (BARRETTO FILHO, 2014, p. 121).

Temos então a moral de Dona Plácida corrompida devido às circunstâncias e à necessidade, e mais uma vez, temos um exemplo da consciência humana cindida pela honestidade, a miséria moral e física. Roberto Schwarz (2000) resume, então, a sorte de Dona Plácida:

[...] apesar de incansavelmente trabalhadora, chega o momento em que se vê obrigada a buscar a proteção de uma família de posses, à qual se agrega, o que tampouco impede que morra na indigência. Em suma, a vida honesta e independente não está ao alcance do pobre, que aos olhos dos abastados é presunçoso quando a

procura, e desprezível quando desiste, uma fórmula, aliás, do abjeto humor de classe praticado por Brás e exposto por Machado de Assis. (SCHWARZ, 2000, p. 106-107).

A corrupção de Dona Plácida foi tão eficaz, ou seja, a necessidade era tamanha, já que precisava sobreviver, que a personagem acaba por interferir na relação do casal Virgília e Brás a fim de conservar a relação de ambos e manter as vantagens que obtinha na posição em que se encontrava. Exemplo disso é o ocorrido no capítulo CIII – “Distracção”, já mencionado no presente trabalho, em que Brás havia combinado um encontro com Virgília na casinha de Gamboa e acaba por chegar uma hora mais tarde, o que faz com que Virgília vá embora e o encontro não aconteça.

Dona Plácida, percebendo que as coisas não iam bem entre o casal, desespera-se e tenta a todo custo resolver a situação: “Nada esquecia a nossa confidente e caseira; nada, nem a mentira, porque a um e a outro referia suspiros e saudades que não presenciara; nada, nem a calúnia, porque uma vez chegou a atribuir-me uma paixão nova.” (ASSIS, 1975, p. 246).

Sendo assim, Dona Plácida estava disposta a mentir para fazer com que a relação do casal continuasse, bem como os benefícios que extraía da situação. Chegou a insinuar que Virgília chorara por causa de Brás, o que nos é relatado pelo narrador de forma extremamente irônica e debochada:

Três dias depois, estava tudo explicado. Suponho que Virgília ficou um pouco admirada, quando lhe pedi desculpa das lágrimas que derramara naquela triste ocasião. Nem me lembra se interiormente as atribuí a Dona Plácida. Com efeito, podia acontecer que Dona Plácida chorasse, ao vê-la desapontada, e, por um fenômeno da visão, as lágrimas que tinha nos próprios olhos lhe parecessem cair dos olhos de Virgília. (ASSIS, 1975, p. 246).

O trágico articulado à questão social também se faz presente na morte de Dona Plácida, que foi tão miserável quanto sua vida. No fim é encontrada por Brás Cubas onde morava, no beco das Escadinhas:

Depois do almoço fui à casa de Dona Plácida; achei um molho de ossos, envolto em molambos, estendido sobre um catre velho e nauseabundo; dei-lhe algum dinheiro. No dia seguinte fi-la transportar para a Misericórdia, onde ela morreu uma semana depois. Minto: amanheceu morta; saiu da vida às escondidas, tal qual entrara. (ASSIS, 1975, p. 287).

Após a morte de Dona Plácida, o narrador reflete sobre sua utilidade em seu caso com Virgília, de forma bastante irônica e cruel:

Outra vez perguntei, a mim mesmo, como no capítulo LXXV, se era para isto que o sacristão da Sé e a doceira trouxeram Dona Plácida à luz, num momento de simpatia específica. Mas adverti logo que, se não fosse Dona Plácida, talvez os meus amores com Virgília tivessem sido interrompidos, ou imediatamente quebrados, em plena efervescência; tal foi, portanto, a utilidade da vida de Dona Plácida. Utilidade relativa, convenho; mas que diacho há absoluto nesse mundo? (ASSIS, 1975, p. 287).

O narrador reconhece a utilidade relativa de Dona Plácida, mas não se sensibiliza com ela, pelo contrário, demonstra uma espécie de contentamento perante o fato de que a existência de Dona Plácida o beneficiou de um modo bastante significativo “Na intimidade do pensamento, o homem rico admite sem dificuldade a dimensão funcional da miséria, cuja finalidade na terra, se existe, é de lhe proporcionar vantagens [...]” (SCHWARZ, 2000, p. 110). Para Brás, a utilidade relativa de Dona Plácida foi conveniente e benéfica ao seu relacionamento, por isso o conformismo de sua reflexão final “mas que diacho há absoluto nesse mundo?”, identificamos, portanto, mais uma manifestação de egoísmo do protagonista e que ao mesmo tempo é um comportamento próprio da elite, conforme afirma Schwarz. A fim de enfatizar o fim trágico de Dona Plácida, no capítulo CLX – “Das negativas”, o próprio Brás considera-se afortunado em não ter padecido a mesma morte “[...] não padeci a morte de Dona Plácida, nem a semi-demência do Quincas Borba.” (ASSIS, 1975, p. 301), o que demonstra a consciência do narrador em relação ao trágico de Dona Plácida.

No que tange às questões sociais e morais, o trágico está diretamente ligado ao ceticismo do narrador, que não acredita no progresso da humanidade uma espécie de descrédito total pela vida, devido a sua consciência sobre o homem e sua condição trágica.

Conforme afirma Afrânio Coutinho em *A filosofia de Machado de Assis* (1940), ao ceticismo machadiano alia-se o pessimismo: “O fato é que o pessimismo fundamental de Machado sobre a natureza humana dá lugar a uma desconfiança, a uma descrença no homem, irremediável e irremovível.” (COUTINHO, 1940, p. 55).

Exemplo desse descrédito machadiano é o capítulo LXVIII – “O vergalho”, em que o escravo Prudêncio, que fora libertado pelo pai de Brás Cubas, é avistado pelo narrador anos mais tarde, na posição de ex-escravo, vergalhando, sem piedade, seu próprio escravo na praça, o que provoca a seguinte reflexão do narrador:

Era um modo que o Prudêncio tinha de se desfazer das pancadas recebidas, -- transmitindo-as a outro. Eu, em criança, montava-o, punha-lhe um freio na boca, e desancava-o sem compaixão; ele gemia e sofria. Agora, porém, que era livre, dispunha de si mesmo, dos braços, das pernas, podia trabalhar, folgar, dormir, desagrilhoado da antiga condição, agora é que ele se desbancava: comprou um escravo, e ia-lhe pagando, com alto juro, as quantias que de mim recebera. Vejam as sutilezas do maroto! (ASSIS, 1975, p. 206).

A interpretação que fica da transcrição acima é a de que o opressor é sempre opressor e o oprimido, uma vez livre dessa condição, torna-se também opressor, como aconteceu com Prudêncio. Desse modo, Machado expõe uma perspectiva desencantada e negativa da vida e a descrença na possibilidade do progresso humano. Barretto Filho (2014) denomina essa crítica à moral como “lei de restituição” ou “lei da compensação em série”, uma espécie de compensação do mal sofrido:

Os seres estão de tal modo encadeados no universo que uns utilizam, segundo as suas necessidades ou seu capricho, àqueles que estão colocados no elo imediatamente inferior, enquanto que estes últimos, sem que possam alcançar ou compreender sequer os móveis da ação que padecem, exercem a mesma pressão arbitrária sobre os outros, ainda menos classificados, que se acham sob o seu domínio. (BARRETTO FILHO, 2014, p. 119).

Schwarz (2000) chama atenção para outro personagem que está relacionado à questão da escravidão e sua crueldade com os negros. Trata-se do ensandecido Romualdo, que dizia ser Tamerlão (um sangrento imperador): “-- Eu sou o ilustre Tamerlão, dizia ele. Outrora fui Romualdo, mas adoeci, e tomei tanto tártaro, tanto tártaro, tanto tártaro, que fiquei Tártaro, e até rei dos Tártaros. O tártaro tem a virtude de fazer Tártaros.” (ASSIS, 1975, p. 206-207). Segundo Schwarz, a sandice de Romualdo se deve às pancadas sofridas, outrora desferidas pelos seus senhores, as quais seriam o tártaro de que fala. A história de tal personagem é contada pelo narrador no capítulo seguinte ao de Prudêncio, devido à relação dos dois com a crueldade da condição de escravos. Prudêncio, como vimos, adquiriu o instinto violento passando-o adiante, reproduzindo igualmente o tratamento que sofrera, utilizando-se até mesmo da expressão que costumava ouvir de Brás Cubas quando este tinha apenas seis anos: “Cala a boca, besta!” (ASSIS, 1975, p. 118), ao vergalhar outro preto. Romualdo acabou perdendo a razão, mas em meio à sua sandice, interpretamos que também este se tornou violento, já que diz ser o sangrento Tamerlão, e tudo isso, “a propósito de um vergalho recebido e transferido” (ASSIS, 1975, p. 207). Conforme afirma Schwarz, tanto o caso de Prudêncio como o de Romualdo provam que o sofrimento resultante dessa violência nada ensina:

Em conclusão, as cenas onde entram escravos condenam a ordem social do país, fixam traços de caráter perniciosos, em que é patente a impregnação escravista da classe alta, e fazem ver o cativo segundo esquemas de psicologia universalista, estritamente os mesmos da humanidade em geral. Para apreciar o valor crítico deste universalismo, basta considerar que à sua luz as brutalidades de um escravo forro não são menos complexas e espirituais que os divinos caprichos de uma senhora elegante, contrariamente ao que pensariam o preconceito comum, ou também o racismo científico então em voga. (SCHWARZ, 2000, p. 114).

Podemos relacionar a visão desencantada da teoria das edições ao caso de Prudêncio, esta é apresentada no capítulo XXVII – “Virgília?”:

Mas é isso mesmo que nos faz senhores da terra, é esse poder de restaurar o passado, para tocar a instabilidade das nossas impressões e a vaidade dos nossos afectos. Deixa lá dizer Pascal que o homem é um caniço pensante. Não; é uma errata pensante, isso sim. Cada estação da vida é uma edição, que corrige a anterior, e que será corrigida também, até a edição definitiva, que o editor dá de graça aos vermes. (ASSIS, 1975, p. 152).

Mais adiante na narrativa, o narrador vem reiterar a teoria das edições no capítulo XXXVIII – “A quarta edição”:

Lembra-vos ainda a minha teoria das edições humanas? Pois sabeis que, naquele tempo, estava eu na quarta edição, revista e emendada, mas ainda inçada de descuidos e barbarismos; defeito que, aliás, achava alguma compensação no tipo, que era elegante, e na encadernação, que era luxuosa. (ASSIS, 1975, p. 164-165).

Depreendemos das passagens acima que apesar de o homem ser uma errata pensante, ou seja, de ter o poder de se reeditar, sempre sobrar algum problema a ser resolvido. Desse modo, nunca haverá uma edição perfeita, e o que restará será uma perspectiva desencantada da vida, em que não se pode alcançar a perfeição. Para conviver com este fato, vaidoso que é, o narrador acaba por tentar achar compensações em suas edições, como ele mesmo cita, “[...] achava alguma compensação no tipo, que era elegante, e na encadernação, que era luxuosa.” (ASSIS, 1975, p. 164-165).

O caso do escravo Prudêncio pode ser relacionado à teoria das edições, no sentido de que a edição em que se encontra como ex-escravo não está isenta de melhorias, ou seja, pelo contrário, quando lhe é concedida a liberdade surge um novo problema a ser resolvido, que é a questão da opressão que agora está em suas mãos, quando numa visão mais otimista poderia ter sido uma edição melhorada da personagem de Prudêncio, mas aí não seria *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Outro exemplo de opressão, similar ao caso de Prudêncio, e que é trazido por Barretto Filho para ilustrar sua fala, é uma das interpretações da metáfora da borboleta preta presente no capítulo XXXI – “A borboleta preta”, em que o narrador acaba por matar uma borboleta negra que invade seu quarto:

Pois um golpe de toalha rematou a aventura. Não lhe valeu a imensidade azul, nem a alegria das flores, nem a pompa das folhas verdes, contra uma toalha de rosto, dous palmos de linho cru. Vejam como é bom ser superior às borboletas! (ASSIS, 1975, p. 158).

Segundo Barretto Filho, no episódio narrado, há uma força arbitrária, que é Brás Cubas, atuando sobre um ser mais frágil e inferior, a borboleta:

Apoderando-se do animal que vem pousar descuidado no quarto, o homem o trata de acordo com o mesmo capricho superior e arbitrário com que ele próprio é manejado pelas forças que o excedem e que ele não conhece. Em face da ação compensatória do pequeno déspota, ele tem uma reflexão sarcástica: “Vejam como é bom ser superior às borboletas!”. (BARRETTO FILHO, 2014, p. 119-120).

Portanto, na visão de Barretto Filho, Brás está agindo da mesma forma que Prudêncio, ou seja, utilizando-se de sua superioridade para ações arbitrárias. Assim, sempre haverá uma força exercendo e sofrendo ao mesmo tempo alguma espécie de arbitrariedade.

Um fator agravante da morte da borboleta e que é mencionado várias vezes pelo narrador no referido capítulo, é o fato de ser preta e não azul, já que existe toda uma superstição referente às borboletas pretas como sendo sinal de mau agouro. O narrador fica incomodado por ter matado a borboleta e chega a pensar “— Também porque diabo não era ela azul? disse comigo.” (ASSIS, 1975, p. 157), no entanto, mais adiante, lhe vem a seguinte reflexão “Porque, é justo dizê-lo, se ela fosse azul, ou cor de laranja, não teria mais segura a vida; não era impossível que eu a atravessasse com um alfinete, para recreio dos olhos. Não era.” (ASSIS, 1975, p. 158). Desse modo, dentre outras interpretações sobre o capítulo da borboleta preta, podemos interpretar essa reflexão do narrador como sendo uma metáfora do irremediável do trágico existencial, ou seja, nem mesmo as borboletas azuis ou laranjas, que são apresentadas como privilegiadas por não representarem mau agouro, estão isentas da arbitrariedade da morte, assim como na humanidade não há exceção entre as classes sociais frente à consciência do trágico.

Em seguida, temos a representação da indiferença da natureza perante a morte e as condições de opressão quando o narrador se desfaz do cadáver da borboleta narrando o fato com ar de chacota e superioridade “[...] uni o dedo grande ao polegar, despedi um piparote e o cadáver caiu no jardim. Era tempo; aí vinham já as providas formigas...” (ASSIS, 1975, p. 158), as formigas viriam completar o ciclo incessante e arbitrário da natureza.

Além disso, o desfecho do referido capítulo, em que o narrador encerra com o seguinte pensamento: “Não, volto à primeira idéia; creio que para ela era melhor ter nascido azul.” (ASSIS, 1975, p. 158), possibilita a interpretação de que a borboleta preta possa vir a ser metáfora da escravidão, ou seja, dos negros desfavorecidos, que por sua cor de pele sofrem mais do que os brancos da época em que Machado viveu, a sociedade brasileira do século XIX. Se não fossem escravos seriam borboletas azuis ou laranjas e não pretas.

Partindo do princípio de que Eugênia está inserida na articulação da consciência do trágico e o contexto social, assim como Dona Plácida, temos, ainda, uma outra interpretação da representação da borboleta, feita por Roberto Schwarz (2000), em *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*, que interpreta quatro borboletas que aparecem na narrativa como a simbolização da relação entre Brás e Eugênia: “O idílio transcorre sob o signo de quatro borboletas. A primeira, um símile das imaginações vadias do rapaz, anuncia o tema.” (SCHWARZ, 2000, p. 91).

O anúncio do tema diz respeito ao capítulo XXV – “Na Tijuca”, em que Brás, no sétimo dia da morte de sua mãe, após “a missa fúnebre”, decide recolher-se numa velha casa, propriedade de sua família, pois queria ficar só: “Às vezes caçava, outras dormia, outras lia, -- lia muito, -- outras enfim não fazia nada; deixava-me atoar de idéa em idéa, de imaginação em imaginação, como uma borboleta vadia ou faminta.” (ASSIS, 1975, p. 148). É nesse contexto, então, que a primeira borboleta aparece, ou seja, um contexto de reclusão e tédio, e conforme afirma Schwarz, essa primeira borboleta possui a função de anunciar o relacionamento entre Eugênia e Brás, num contexto propício, em que o narrador se encontra solitário e entediado, precisando de algo que o distraia de sua própria vida.

Eis o contexto em que a segunda borboleta de que fala Schwarz aparece, no capítulo XXX – “A flor da moita”, em que Brás conhece Eugênia e cuja presença a agrada bastante: “Depressa nos familiarizámos; a mãe fazia-lhe grandes elogios, eu escutava-os de boa sombra, e ela sorria, com os olhos fúlgidos, como se lá dentro do cérebro lhe estivesse a voar uma borboletinha de asas de ouro e olhos de diamante...” (ASSIS, 1975, p. 156). A segunda borboleta, de acordo com a interpretação de Schwarz, aparece, pois, “[...] toda em ouro e diamantes (insinuação?), foi posta no pensamento de Eugênia pelas cortesias do moço rico.” (SCHWARZ, 2000, p. 91). Por que seria uma insinuação? Talvez o narrador queira insinuar que Eugênia veja em Brás a oportunidade de ascender socialmente por meio do matrimônio, já que era pobre.

No que diz respeito à terceira borboleta,

A terceira é grande e preta, e entra na varanda em que estão reunidos Dona Eusébia e o par de jovens. A boa senhora e a filha ficam assustadas, talvez por superstição, proporcionando ao doutor o prazer de se sentir forte e filósofo, enquanto espanta o inseto com um lenço. (SCHWARZ, 2000, p. 91).

A transcrição acima nos faz pensar a terceira borboleta como forma de enfatizar o poder e superioridade da classe dominante da qual Brás faz parte, por isso, foi o único perante

a situação a espantar o inseto da varanda. A classe pobre, representada por Eugênia e sua mãe, foi “salva”, então, pela classe dominante no contexto da borboleta, assim como se daria caso Brás viesse a se casar com Eugênia.

Por fim, a quarta borboleta surge no quarto de Brás, no dia seguinte ao episódio da varanda, e era ela também muito grande e preta:

Era negra como a noite. O gesto brando com que, uma vez posta, começou a mover as asas, tinha um certo ar escarninho, que me aborreceu muito. Dei de ombros, saí do quarto; mas tornando lá, minutos depois, e achando-a ainda no mesmo lugar, senti um repelão dos nervos, lancei mão de uma toalha, bati-lhe e ela caiu. (ASSIS, 1975, p. 157).

Como podemos depreender da passagem acima, dessa vez, a borboleta preta incomoda o narrador, isso, porque “Para Brás ela agora representa a persistência da mocinha na lembrança, [...]” (SCHWARZ, 2000, p. 91). Segundo Schwarz, esse incômodo está relacionado com o que ocorrera na tarde em que Brás e Eugênia se conheceram:

Na mesma tarde, cruzando com a moça, Brás nota que ela o cumprimenta de igual para igual. Ele supõe que alguns passos adiante ela voltará a cabeça para olhá-lo, coisa que não sucede. A decepção não deixa de irritar e forma o contexto em que se compreende a quarta borboleta, [...]. (SCHWARZ, 2000, p. 91).

Considerando a passagem acima, podemos interpretar que Brás Cubas sente o ar da borboleta como escarninho, assim como sente que Eugênia o escarnece por tratá-lo em pé de igualdade, apesar de ser “a flor da moita”. Eugênia não se rebaixa por não pertencer à classe dominante, mantendo, assim, sua dignidade, o que aborrece significativamente o narrador, assim como também o aborrece a borboleta preta.

Desse modo, por meio da interpretação de Schwarz, depreendemos o contexto da consciência do trágico social presente no caso entre Eugênia e Brás, devido à diferença de classe. Temos, então, a força opressora (Brás Cubas – classe dominante) agindo sobre a mais frágil (Eugênia – classe dos brancos e pobres).

Eugênia, “a flor da moita”, é fruto do episódio de 1814, que consiste no beijo trocado entre Dona Eusébia “[...] irmã do sargento-mor Domingues, uma robusta donzelona, que se não era bonita, também não era feia.” (ASSIS, 1975, p. 124) e Doutor Vilaça “[...] glosador insigne, que acrescentou aos pratos de casa o acepipe das musas.” (ASSIS, 1975, p.122) numa pequena moita durante o jantar de celebração da destituição do imperador Napoleão. O próprio nome “Eugênia” é irônico, pois significa “a bem nascida”, o que está muito distante de ser sua realidade.

Apesar de Eugênia ser moça digna, não é abastada e possui um agravante, ser coxa de nascença, o que mina as possibilidades de um bom casamento e consequentemente sua ascensão social, porém, segundo Schwarz, essa realidade não seria a mesma se Eugênia pertencesse à alta camada da sociedade, pois o ser coxa não teria, desse modo, real importância:

Noutras palavras, a lógica e o desfecho do episódio fixaram-se em função de inferioridades *sociais*, e a imperfeição *natural* superveniente não afeta a marcha da situação. Não obstante, será ela, a inferioridade física, o pivô das cogitações do moço. Este despejará sobre a deformidade natural os maus sentimentos que lhe inspira o desnível de classe, e, mais importante, verá a iniquidade social pelo prisma sem culpa e sem remédio dos desacertos da natureza. (SCHWARZ, 2000, p. 92).

Temos, pois, na personagem de Eugênia a perfeita união entre a consciência do trágico social aliado ao existencial, pois a natureza que é mãe e inimiga, como nos afirma Pandora no capítulo do delírio, no caso de Eugênia, foi mais inimiga do que mãe, pois a moça é concebida fora do casamento, nasce pobre e, para completar seus infortúnios, coxa. Porém, no meio de tudo isso o que mais pesa para consolidar o destino de Eugênia é sua classe social e não especialmente o fato de ser coxa:

A sua oportunidade no caso é patente, já que a situação social da moça é um problema de consciência para o rapaz, ao passo que o defeito físico é um dado definitivo e, neste sentido, confortador. [...] Assim, além de não ser a verdadeira, a razão alegada não convence, e afirma o clima de desconversa e desculpa esfarrapada, no limite do acinte, que é central para a grosseria – estudada ao extremo – destes capítulos. (SCHWARZ, 2000, p. 92-93).

Conforme afirma Roberto Schwarz, o interesse de Brás Cubas pela moça era um capricho da classe dominante, num contexto de tédio, cuja descoberta do ser coxa faz com que passe a ser questionado:

O peor 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 imenso escárneo. Porque bonita, se coxa? porque coxa, se bonita? Tal era a pergunta que eu vinha fazendo a mim mesmo ao voltar para casa, de noite, sem atinar com a solução do enigma. (ASSIS, 1975, p. 160).

Assim, Brás indaga-se sobre o escárnio da natureza, que como afirma o narrador, de forma bastante cruel e depreciativa, fez de Eugênia a “Vênus Manca” feita de “amor e desprezo” e enfatiza sua atração pela moça fruto de seu capricho:

Manhãs bonitas, frescas, convidativas; lá em baixo a família a chamar-me, e a noiva, e o parlamento, e eu sem acudir a cousa nenhuma, enlevado ao pé da minha Vênus Manca. Enlevado é uma maneira de realçar o estilo; não havia enlevo, mas gosto, uma certa satisfação física e moral. Queria-lhe, é verdade; ao pé dessa creatura tão singela, filha espúria e coxa, feita de amor e desprezo, ao pé dela sentia-me bem, e ela creio que ainda se sentia melhor, ao pé de mim. (ASSIS, 1975, p. 160).

Fica claro na transcrição acima que havia desejos de ambos os lados, no entanto, o desejo de Brás não era tão forte a ponto de esquecer a origem de Eugênia, como mencionado, era um capricho. Ainda assim, mesmo tendo consciência de que essa relação não se concretizaria, Brás é quem consuma o primeiro beijo de Eugênia:

Pobre Eugênia! Se tu soubesses que idéas me vagavam pela mente fora naquela ocasião! Tu, trêmula de comoção, com os braços nos meus ombros, a contemplar em mim o teu bem-vindo esposo, e eu com os olhos em 1814, na moita, no Vilaça, e a suspeitar que não podias mentir ao teu sangue, à tua origem... (ASSIS, 1975, p. 161).

Enquanto Eugênia comovia-se com o beijo e a possibilidade de casamento, Brás não conseguia desvencilhar-se do episódio de 1814, o que enfatiza a interpretação de que a recusa de Brás não está ligada apenas ao fato de Eugênia ser coxa, mas principalmente à origem pobre da moça, portanto, se fosse rica haveria maior possibilidade de Brás envolver-se seriamente com ela. Tendo consciência da perversidade de seus sentimentos e ações, o narrador tenta justificá-los no capítulo seguinte intitulado “A uma alma sensível”. Uma possível interpretação sobre a quem o narrador se refere quando diz alma sensível é a de que seja à alma do leitor que o narrador intui que está a julgar suas ações com Eugênia e sensibiliza-se com o destino da pobre moça, desse modo, afirma:

Eu cínico, alma sensível? Pela coxa de Diana! essa injúria merecia ser lavada com sangue, se o sangue lavasse alguma cousa nesse mundo. Não, alma sensível, eu não sou cínico, eu fui homem; meu cérebro foi um tablado em que se deram peças de todo gênero, o drama sacro, o austero, o piegas, a comédia louçã, a desgrehada farsa, os autos, as bufonarias, um pandemonium, alma sensível, uma barafunda de cousas e pessoas, em que podias ver tudo, desde a rosa de Smirna até a arruda do teu quintal, desde o magnífico leito de Cleopatra até o recanto da praia em que o mendigo tiritava o seu sono. (ASSIS, 1975, p. 161-162).

Tudo isso para justificar sua ação com Eugênia, uma justificação cínica, irônica e cruel, que, ao invés de convencer, enfatiza ainda mais a crueldade. Por fim, o narrador anseia por terminar logo o capítulo e se ver livre do problema que era a moça naquele momento de sua vida: “Retira, pois, a expressão, alma sensível, castiga os nervos, limpa os óculos, -- que isso às vezes é dos óculos, -- e acabemos de uma vez com esta flor da moita.” (ASSIS, 1975, p. 162). Do mesmo modo que Brás queria se livrar da borboleta preta que invadira seu quarto,

também queria se livrar de Eugênia. Percebemos, então, a indiferença e ironia com que o narrador retrata o caso, assim como a indiferença do mundo e da natureza perante o destino de Eugênia.

No capítulo CLVIII – “Dous encontros”, o narrador relata que o fim de Eugênia foi pedir esmolas em um cortiço onde acabaram por se encontrar tempos depois:

Esta, ao reconhecer-me, ficou pálida, e baixou os olhos; mas foi obra de um instante. Ergueu logo a cabeça, e fitou-me com muita dignidade. Compreendi que não receberia esmolas da minha algibeira, e estendi-lhe a mão, como faria à esposa de um capitalista. Cortejou-me e fechou-se no cubículo. Nunca mais a vi; não soube nada da vida dela, nem se a mãe era morta, nem que desastre a trouxera a tamanha miséria. Sei que continuava coxa e triste. (ASSIS, 1975, p. 299).

O narrador está sendo bastante irônico quando afirma não saber que desastre a trouxera a tamanha miséria, pois, ele próprio foi fator significativo para que isso acontecesse ao rejeitar a moça em função de sua classe social, e assim devia ter sucedido com outros pretendentes da classe dominante, conforme reflete Roberto Schwarz:

Do que depende o desfecho? da simpatia de um moço ou de uma família de posses. Noutras palavras, depende de um capricho de classe dominante. [...] Neste sentido, penso não forçar a nota dizendo que Eugênia, entre outras figuras de tipo semelhante, encerra a generalidade da situação do homem livre e pobre no Brasil escravista. [...] Assim, se não alcançam alguma espécie de proteção, os homens pobres vivem ao deus-dará, sobretudo cortados da esfera material e institucional do mundo contemporâneo. (SCHWARZ, 2000, p. 87-88).

O capítulo XXXVI – “A propósito de botas” problematiza ainda mais a situação trágica de Eugênia e o alívio sentido por Brás ao finalmente colocar um ponto final à situação. Assim, o narrador compara seu alívio à sensação de descalçar as botas apertadas:

Uma vez aliviado, respirei à larga, e deitei-me a fio comprido, enquanto os pés, e todo eu atrás deles, estávamos numa relativa bem-aventurança. Então considerei que as botas apertadas são uma das maiores venturas da terra, porque, fazendo doer os pés, dão azo ao prazer de as descalçar. Mortifica os pés, desgraçado, desmortifica-os depois, e aí tens a felicidade barata, ao sabor dos sapateiros e de Epicuro. (ASSIS, 1975, p. 163).

Brás deixa claro, na transcrição acima, o seu sentimento de alívio e felicidade frente à resolução do incômodo que estava sendo Eugênia em sua vida, o que enfatiza a crueza com que Eugênia é retratada pelo narrador, o qual chega a questionar o propósito da existência da moça, assim como o fez com Dona Plácida: “O que eu não sei é se a tua existência era muito

necessária ao século. Quem sabe? Talvez um comparsa de menos fizesse patear a tragédia humana.” (ASSIS, 1975, p. 163).

Passado o tempo, Brás conhece Eulália, que é sobrinha de Cotrim:

[...] filha do Damasceno, uma Dona Eulália, ou mais familiarmente Nhã-loló, moça graciosa, um tanto acanhada a princípio, mas só a princípio. Faltava-lhe elegância, mas compensava-a com os olhos, que eram soberbos e só tinham o defeito de se não arrancarem de mim, excepto quando desciam ao prato; mas Nhã-loló comia tão pouco, que quase não olhava o prato. (ASSIS, 1975, p. 237).

É nítido o interesse da moça por Brás, que mais à frente da narrativa viremos a descobrir que é correspondido “Ao pé da graciosa donzela, parecia-me tomado de uma sensação dupla e indefinível.” (ASSIS, 1975, p. 242). Sabina, irmã de Brás, é quem encaminha a candidatura conjugal, que não acaba se concretizando, pois Eulália morre no auge de seus dezenove anos devido à epidemia de febre amarela, como já mencionado anteriormente na presente dissertação. É válido dizer que Eulália não pertencia à classe dominante, era moça simples, assim como Eugênia, desse modo, Schwarz questiona o fato de que Brás esteve disposto ao matrimônio com Eulália, mas não estivera com Eugênia, sendo que ambas eram de origens inferiores:

Como explicar a diferença, uma vez que o protagonista não mudou? Buscando subir, Nhã Loló estuda e adivinha a vida elegante, e trata de “mascarar a inferioridade da (sua) família”. No momento oportuno renega o pai, cujas afinidades populares dão vexame. [...] O problema portanto não estava no casamento desigual, admissível desde que reafirme o domínio dos proprietários. (SCHWARZ, 2000, p. 102).

Diferentemente de Eulália, a personalidade de Eugênia reafirma o direito dos menos favorecidos, pois possui consciência de sua posição e não tenta escondê-la, mas a enfrenta com dignidade, diferentemente de Eulália:

Entro; corro os olhos pelos camarotes; vejo em um deles Damasceno e a família. Trajava a filha com outra elegância e certo apuro, cousa difícil de explicar, porque o pai ganhava apenas o necessário para endividar-se; e daí, talvez fosse por isso mesmo. (ASSIS, 1975, p. 241).

No entanto, as afinidades populares do pai de Eulália, citadas por Schwarz, virão aparecer mais adiante na narrativa quando no capítulo CXXI – “Morro abaixo” vindo da missa, Brás, Eulália e Damasceno depararam-se com um grupo de homens em uma briga de galos. Naquele momento, o narrador descobriu então que a briga de galos era uma das paixões

do pai da moça, o qual se empolgou muito com a situação, revelando sua origem e envergonhando à filha, que tentava a todo custo escondê-la:

O que vexava a Nhã-loló era o pai. A facilidade com que ele se metera com os apostadores punha em relevo antigos costumes e afinidades sociais, e Nha-loló chegara a temer que tal sogro me parecesse indigno. Era notável a diferença que ela fazia de si mesma; estudava-se e estudava-me. A vida elegante e polida atraía-a, principalmente porque lhe parecia o meio mais seguro de ajustar as nossas pessoas. Nhã-loló observava, imitava, adivinhava; ao mesmo tempo dava-se ao esforço de mascarar a inferioridade da família. (ASSIS, 1975, p. 267).

O abatimento da moça perante aquela situação em que o pai a envergonhara era muito grande; percebendo-o, Brás sente-se extremamente orgulhoso do sentimento de Eulália, que para ele era sinônimo de nobreza e elevação “-- Não há remédio, disse eu comigo, vou arrancar esta flor a este pântano.” (ASSIS, 1975, p. 267). Diante do ocorrido e do comportamento da moça, Brás sente-se mais confiante em relação ao matrimônio e refere-se a Eulália como “flor”, enquanto antes se referira a Eugênia como “a flor da moita”, além de outras referências cruéis e grosseiras como “coxa de nascença”, “pela coxa de Diana”, formas de desmerecimento e desvalorização. Há pois uma inversão de valores, segundo as crenças do narrador, já que a verdadeira dignidade está em Eugênia e não em Eulália, pois, conforme afirma Schwarz: “Na verdade, Eugênia é a única figura estimável do livro: tem compreensão nítida das relações sociais, gosto de viver e firmeza moral – mas seu papel é pouco mais que uma ponta.” (SCHWARZ, 2000, p. 103).

Desse modo, em *Memórias*, temos a representação da consciência do trágico existencial aliada à consciência do trágico social, nas personagens mencionadas, Marcela e Eulália devido às suas condições sociais desfavorecidas e a realidade do contexto da época no Rio de Janeiro em que houve a ocorrência das epidemias no Brasil, mas especialmente no que se refere às personagens de Dona Plácida, Prudêncio e Eugênia, cujas histórias de vida ganham destaque na obra e explicitam de forma bastante convincente, reflexiva, mórbida, cruel e realista a consciência do trágico existencial e social em *Memórias*: a miséria física e moral, a miséria da vida e da morte.

Podemos complementar esta reflexão com as argumentações de Terry Eagleton em seu livro sobre o trágico intitulado *Doce violência: a ideia do trágico*. Nele, Eagleton reflete sobre as contradições da modernidade e da sociedade burguesa, que estão intimamente relacionadas ao trágico social presente nas personagens citadas. As duas transcrições a seguir já foram utilizadas no primeiro capítulo da presente dissertação a fim de refletir sobre o

trágico e o homem moderno, no entanto, a intenção agora é reutilizá-las no sentido de esclarecer como se dá a consciência do trágico social especificamente em *Memórias*:

As contradições do idealismo são um tema familiar à modernidade. A sociedade burguesa está repleta de ideais admiráveis, mas é estruturalmente incapaz de realizá-los – de modo que o que Simmel vê como a natureza autodesfigurante de toda cultura revela-se aqui em sua forma mais intensa. Uma vez que essa dialética estanque entre um idealismo impotente e uma realidade degradada é inerente à ordem social burguesa e incapaz de ser resolvida por tal ordem, ela poderia muito bem ser chamada de trágica. (EAGLETON, 2013, p. 287).

Conforme afirma Eagleton, a ordem social burguesa é trágica, pois seu idealismo é incapaz de solucionar sua realidade degradada, fruto de sua própria organização. Assim, o trágico social nas personagens de Dona Plácida, Prudêncio e Eugênia é consequência dessa realidade burguesa degradada, impotente e contraditória, já que os ideais burgueses não correspondem às suas práticas sociais:

Proclamando valores que nunca consegue realizar, a modernidade está presa à crônica má-fé de uma contradição performativa. Lucien Goldmann em *The Hidden God* entende que o “homem trágico” está preso entre um ideal que é irrefutável, mas cada vez mais ausente, e um mundo empírico que está presente, mas é moralmente sem valor. Já que valor absoluto esvaiu-se da vida cotidiana, o protagonista trágico é levado a rejeitar o mundo; mas, se o valor absoluto desapareceu, então o único lugar a partir do qual ele pode lançar sua rejeição é o próprio interior do mundo que ele despreza. Assim, ele precisa, ao mesmo tempo, reconhecer e recusar esse mundo, em um simultâneo sim e não que, para Goldmann, contém as sementes de uma realidade dialética. Tudo o que resta da transcendência agora é a ânsia por ela. (EAGLETON, 2013, p. 288).

4.1.2 A Filosofia do Humanitismo: uma leitura da condição trágica humana

As relações entre *Quincas Borba* e *Memórias póstumas* passam pela teoria do Humanitismo, a qual está diretamente relacionada à questão da consciência do trágico, muito intensa em *Quincas Borba*, que, entre outros motivos, está muito ligado às *Memórias* e à presente dissertação.

Conforme afirma Barretto Filho, o ideal de Machado de Assis “[...] era a obra de elevado teor dramático, que ele tentara em *Brás Cubas*, conseguira em *Quincas Borba* e iria repetir, alguns anos depois, com *D. Casmurro*.” (BARRETTO FILHO, 2014, p. 155).

A “Filosofia do Humanitismo” foi criada pela personagem Quincas Borba em *Memórias* (publicado pela primeira vez em volume no ano de 1881), em que é exposta a Brás

Cubas por seu amigo Quincas, e aparecerá também dez anos mais tarde no romance *Quincas Borba* (publicado pela primeira vez em volume no ano de 1891), no qual a personagem Quincas Borba, de *Memórias*, tenta ensiná-la a Rubião.

De acordo com Barretto Filho (2014), a filosofia do Humanitismo “É uma sátira ao naturalismo evolucionista e mais particularmente ao positivismo que se infiltrava no Brasil.” (BARRETTO FILHO, 2014, p. 117). No entanto, trata-se também de uma leitura da condição trágica do ser humano, ponto que nos interessa na presente dissertação.

Nas *Memórias*, a personagem Quincas Borba é um filósofo, companheiro de colégio na infância de Brás Cubas, que virá a se tornar mendigo na vida adulta, e em seguida receberá uma herança de um velho tio de Barbacena. Sua filosofia do Humanitismo é assim por ele exposta a Brás:

-- Humanistas, dizia ele, o princípio das cousas, não é outro senão o mesmo homem repartido por todos os homens. Conta três fases Humanitas: a *stática* anterior a toda criação; a *expansiva*, começo das cousas; a *dispersiva*, aparecimento do homem; e contará mais uma, a *contractiva*, absorpção do homem e das cousas. A *expansão*, iniciando o universo, sugeriu a Humanitas o desejo de o gozar, e daí a *dispersão*, que não é mais do que a multiplicação personificada da substância original. (ASSIS, 1975, p. 260).

Segundo a filosofia de Quincas a dor é pura ilusão, a inveja é uma virtude, a guerra é uma operação conveniente, a fome “é uma prova a que Humanitas submete a própria víscera” (ASSIS, 1975, p. 261) e o único grande mal é não nascer, pois a vida é o grandioso benefício do universo. Conforme demonstra Quincas a Brás, seu sistema é a destruição da dor, que é pura ilusão. Isso, porque, segundo sua teoria, a base da dor é uma predisposição à dor, que é herdada e transmitida. Assim, de acordo com o que prega o Humanitismo, Humanitas é o próprio homem, e uma vez que ele saiba disso, não terá “[...] mais do que remontar o pensamento à substância original para obstar qualquer sensação dolorosa.” (ASSIS, 1975, p. 262).

Reorganizada a sociedade pelo método dele, nem por isso ficavam eliminadas a guerra, a insurreição, o simples murro, a facada anônima, a miséria, a fome, as doenças; mas sendo esses supostos flagelos verdadeiros equívocos do entendimento, porque não passariam de movimentos externos da sustância 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. (ASSIS, 1975, p. 262).

No capítulo CXXXVI – “Desconsolação”, de *Memórias*, já mencionado anteriormente, em que o narrador fala sobre seu não conformismo perante a morte de Eulália,

jovem de apenas dezenove anos, com a qual estava disposto a se casar, e que morrera devido à epidemia da febre amarela, Quincas Borba tenta consolar Brás Cubas utilizando-se de sua filosofia para esta finalidade:

Quincas Borba, porém explicou-me que epidemias eram úteis à espécie, embora desastrosas para uma certa porção de indivíduos; fez-me notar que, por mais horrendo que fosse o espetáculo, havia uma vantagem de muito peso: a sobrevivência do maior número. Chegou a perguntar-me se, no meio do luto geral, não sentia eu algum secreto encanto em ter escapado às garras da peste; mas esta pergunta era tão insensata, que ficou sem resposta. (ASSIS, 1975, p. 271).

No trecho transcrito acima, observamos claramente a sátira à aplicação da teoria do evolucionismo de Charles Darwin a um suposto evolucionismo social em que somente os mais aptos sobrevivem. Por isso, Quincas sente “um encanto secreto” em ter escapado da epidemia, pois sentia-se mais apto.

Ao longo da narrativa, mais especificamente após Quincas ter herdado a herança e reatado as relações de amizade com Brás Cubas, Quincas passa a utilizar-se de sua filosofia do Humanitismo para comentar sobre diversas situações da narrativa. Dentre elas, está a cena da disputa entre dois cães por um osso sem carne, em que Quincas encontrava-se em êxtase observando a briga dos animais, enquanto Brás ansiava por fugir dali. Finda a luta, Quincas ressalta que:

[...] em algumas partes do globo o espectáculo é mais grandioso: as criaturas humanas é que disputam aos cães os ossos e outros manjares menos apetecíveis; luta que se complica muito, porque entra em acção a inteligência do homem, com todo o acúmulo de sagacidade que lhe deram os séculos, etc. (ASSIS, 1975, p. 284).

Para Quincas a disputa por comida entre os homens e os cães é injusta, pois “— Disputá-la aos outros homens é mais lógico, porque a condição dos contendores é a mesma, e leva o osso o que for mais forte.” (ASSIS, 1975, p. 284). Novamente, temos a referência à teoria do evolucionismo de Darwin, segundo a qual o mais forte se dá bem. Para justificar seu pensamento, Quincas cita Pascal:

-- Que diz ele? Diz que o homem “tem uma grande vantagem sobre o resto do universo: sabe que morre, ao passo que o universo ignora-o absolutamente.” Vês? Logo, o homem que disputa o osso a um cão tem sobre este a grande vantagem de saber que tem fome; e é isto que torna grandiosa a luta, como eu dizia. (ASSIS, 1975, p. 285-286).

Quincas reconhece o valor do pensamento de Pascal, mas o coloca como sendo inferior à sua filosofia, pois sua teoria enfatiza a expressão “sabe que tem fome” em detrimento da expressão de Pascal “sabe que morre”, segundo Quincas, a morte limita o entendimento humano: “a consciência da extinção dura um breve instante e acaba para nunca mais, ao passo que a fome tem a vantagem de voltar, de prolongar o estado consciente.” (ASSIS, 1975, p. 286).

Segundo a filosofia do Humanitismo, a morte corresponde à fase “*contractiva*”, em que se dá a absorção do homem e das coisas, no entanto, trata-se da reconstituição da substância, mas não de seu aniquilamento. Essa é a religião humanística, que nos remete ao processo cíclico da natureza, comentado anteriormente, representado por Pandora no capítulo do delírio e que é então retomada por meio da personagem de Quincas e sua filosofia.

Apesar de a fala de Pandora e a filosofia do Humanitismo remeterem à ideia de reciclagem da matéria, a segunda soa bastante otimista, quando comparada à fala de Pandora, que afirma a Brás “[...] eu não sou somente a vida; sou também a morte, e tu estás prestes a devolver-me o que te emprestei. Grande lascivo, espera-te a voluptuosidade do nada.” (ASSIS, 1975, p. 111). A fala de Pandora é indiferente ao sofrimento e ao destino irremediável humano, que é a voluptuosidade do nada. Já o pensamento de Quincas é otimista de acordo com sua interpretação, pois não passa por essa consciência que aflige o espírito humano, mas se fixa pura e simplesmente na reconstituição da substância, ou seja, na renovação da vida e não em seu aniquilamento. Assim, seu “[...] otimismo procurava escamotear ou afastar do foco da consciência o problema fundamental do sofrimento e da desarmonia do universo.” (BARRETTO FILHO, 2014, p. 117). Trata-se, pois, de um falso otimismo, que é cego por ignorar a individualidade do sofrimento humano perante a morte e as contingências e pela desarmonia que é a evolução de um em detrimento do outro.

Após dez anos da publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Machado publica o romance *Quincas Borba*, que vem para completar o primeiro, no sentido de que, assim como em *Memórias*, a força do trágico também é muito intensa em *Quincas Borba*, poderíamos dizer que é o romance trágico por excelência entre todos os romances de Machado. Conforme afirma Barretto Filho:

Quincas Borba, que aparece em 1891, é muito mais rico de vida e substância humana que o romance anterior. É o mais arejado dos seus livros e o que apresenta a melhor dramatização. A atitude sarcástica e falsa de *Brás Cubas* cede o lugar a uma severa dramaticidade que suporta a medida do trágico. (BARRETTO FILHO, 2014, p. 139).

Em *Quincas Borba*, a filosofia do Humanitismo também é apresentada pelo filósofo Quincas de *Memórias*, mas já no fim de sua vida, em Barbacena, muito doente devido à moléstia que “lentamente o comeu”, a Rubião, um professor, que acabou por ser seu único amigo em Barbacena, na situação em que se encontrava. Assim expõe sua filosofia a Rubião:

-- Humanitas é o princípio. Há nas cousas todas certa substância recôndita e idêntica, um princípio único, universal, eterno, comum, indivisível e indestrutível, [...]. Pois essa substância ou verdade, esse princípio indestrutível é que é Humanitas. Assim lhe chamo, porque resume o universo, e o universo é o homem, Vais entendendo? (ASSIS, 1988, p. 32).

Assim como afirma a Brás que, de acordo com sua filosofia, a morte não existe, utilizando-se do mesmo exemplo também o faz com seu último amigo Rubião, mas em outros termos:

-- Não há morte. O encontro de duas expansões, ou a expansão de duas formas, pode determinar a supressão de uma delas; mas, rigorosamente, não há morte, há vida, porque a supressão de uma é a condição da sobrevivência da outra, e a destruição não atinge o princípio universal e comum. (ASSIS, 1988, p. 32).

Para facilitar a compreensão de Rubião sobre o que é a vida e a morte segundo o Humanitismo, Quincas cita o exemplo da morte de sua avó¹¹, que morreu atropelada por uma sege, então explica o ocorrido:

O dono da sege estava no adro, e tinha fome, muita fome, porque era tarde, e almoçara cedo e pouco. Dali pôde fazer sinal ao cocheiro; este fustigou as mulas para ir buscar o patrão. A sege no meio do caminho achou um obstáculo e derribou-o; esse obstáculo era minha avó. Se em vez de minha avó, fosse um rato ou um cão, é certo que minha avó não morreria, mas o fato era o mesmo: Humanitas precisa comer. (ASSIS, 1988, p. 31).

Para Quincas, não houve morte no ocorrido com sua avó, pois houve um propósito no acontecimento, sua avó morreu para que o dono da sege comesse, ou seja, de acordo com sua teoria, para que ele se expandisse, por isso não há morte segundo o Humanitismo, pois a morte significa o aniquilamento da matéria, e o que há, de acordo com sua filosofia, é uma regeneração da matéria, uma expansão, conforme explica Souza (2006), em *O romance tragicômico de Machado de Assis*:

¹¹ Exemplo comentado pelo Prof. Dr. Ulisses Infante, meu orientador, durante a minha participação na etapa de observação do Estágio de Docência, em que acompanhei as aulas sobre *Memórias* e *Quincas Borba*, no terceiro ano do curso de Licenciatura em Letras (período diurno) e que foi desenvolvido na disciplina intitulada *Narrativa brasileira II*, ministrada pelo Prof. Dr. Ulisses Infante, no IBILCE-UNESP, São José do Rio Preto, 2016.

Na alternância eterna da expansão, e da contração, subage o princípio indestrutível de Humanitas. Mundo e homem se afeiçoam e se correspondem no ritmo do devir. [...] A morte significa o início de uma nova vida, e não somente o fim de um determinado regime existencial. Tudo se forma e se transforma no incessante movimento de criação e nadificação. No drama cosmo-antropogônico do humanitismo, nada se perde, porque o aniquilamento de um ser propicia o surgimento de um outro. (SOUZA, R., 2006, p. 125).

A regeneração de que fala Quincas, como vimos, aparece em *Memórias* não somente por meio da figura de Quincas e sua filosofia, mas é também representada por Pandora no capítulo do delírio de uma forma diferente, como vimos anteriormente, o que explicita a relação do trágico nas duas obras. O ciclo da natureza não finda, o que há é a reciclagem da matéria. Assim, a supressão da avó foi condição da expansão do dono da sege que tinha fome.

Tal exemplo não foi o bastante para que Rubião compreendesse e aceitasse sua teoria sem questionamentos e dúvidas, então Quincas tenta lhe explicar com outro exemplo:

Supõe tu um campo de batatas e duas tribos famintas. As batatas apenas chegam para alimentar uma das tribos, que assim adquire forças para transpor a montanha e ir à outra vertente, onde há batatas em abundância; mas, se as duas tribos dividirem em paz as batatas do campo, não chegam a nutrir-se suficientemente e morrem de inanição. A paz, nesse caso, é a destruição; a guerra é a conservação. [...] Ao vencido, ódio ou compaixão; ao vencedor, as batatas. (ASSI, 1988, p. 32).

Para Quincas, o caráter da guerra é, pois, preservador da vida e por isso, benéfico. A última frase de Quincas “Ao vencido, ódio ou compaixão; ao vencedor, as batatas.” é extremamente significativa, pois é uma síntese da obra *Quincas Borba* e da teoria do Humanitismo¹². Mas, por que é uma síntese do livro? Quando ele diz “ódio ou compaixão”, temos aí uma dicotomia, que irá repercutir na história do romance, pois após Rubião dilapidar sua fortuna, este recebe ódio e indiferença geral daqueles que o cercavam, inclusive de Sofia, seu amor impossível: “A sua conclusão proclama a indiferença universal diante da dor humana e o abandono do homem de qualquer auxílio sobrenatural [...]” (BARRETTO FILHO, 2014, p. 141).

Para compor a dicotomia “ódio ou compaixão”, a única personagem que lhe demonstra compaixão é D. Fernanda. Segundo Lúcia Miguel Pereira (1988) em “Pesquisas psicológicas: Machado de Assis”, D. Fernanda seria a única personagem de toda obra

¹² Reflexão abordada pelo Prof. Dr. Ulisses Infante, meu orientador, durante a minha participação na etapa de observação do Estágio de Docência, em que acompanhei as aulas sobre *Memórias* e *Quincas Borba*, no terceiro ano do curso de Licenciatura em Letras (período diurno) e que foi desenvolvido na disciplina intitulada *Narrativa brasileira II*, ministrada pelo Prof. Dr. Ulisses Infante, no IBILCE-UNESP, São José do Rio Preto, 2016.

machadiana efetivamente generosa, cujas intenções por detrás das ações altruístas não são de cunho egoísta:

Mesmo nas criaturas boas há muitas vezes um ranço de egoísmo, que, como verificou Brás Cubas, se pode confundir até com piedade. Fora da D. Carmo do *Memorial de Aires*, talvez só tenha uma personagem inteira, gratuita e ativamente generosa; a Fernanda do *Quincas Borba*; outras serão dedicadas às pessoas que amam, mas isso ainda é uma forma de egoísmo, uma das franjas de algodão que rematam os mantos de veludo das virtudes. (PEREIRA, L., 1988, p. 79).

No entanto, é preciso ressaltar que, ainda assim, a personagem de D. Fernanda, possa não estar inteiramente isenta do sentimento egoísta ao levarmos em consideração o benefício de todas as suas ações altruístas, que seria o sentimento de felicidade direcionado a si mesma e que é desencadeado por tais ações. Era uma necessidade de D. Fernanda fazer o bem aos outros para que, assim, se sentisse feliz. Mesmo que seja um estado inconsciente, não deixa de ser um sentimento voltado para si própria: “D. Fernanda possuía, em larga escala, a qualidade da simpatia; amava os fracos e os tristes, pela necessidade de os fazer ledos e corajosos. Contavam-se dela muitos atos de piedade e dedicação.” (ASSIS, 1988, p. 178).

Outra passagem em que D. Fernanda ressalta o seu próprio sentimento de felicidade em ver os outros felizes, é quando a personagem Maria Benedita, após se casar, afirma ser feliz com Carlos Maria, posto que foi D. Fernanda a responsável pela união do casal, D. Fernanda, então, responde a ela: “— Não sabe que bem me faz a sua resposta. Não é só porque eu teria remorsos, se vocês não tivessem a felicidade que eu imaginei dar-lhes, mas também porque é bem bom ver os outros felizes.” (ASSIS, 1988, p. 235). Ou seja, a felicidade alheia é o que move as ações de D. Fernanda, pois é a sua própria.

Na mesma linha de pensamento sobre a falsa bondade de D. Fernanda, John Gledson em seu artigo intitulado “Dossiê: duas crises machadianas” (2011), afirma:

O tom irônico e cínico do romance refinou-se lentamente, e em conjunção com o enredo – a Comissão e a personagem de dona Fernanda são, de certa maneira, o fecho de ouro da sua construção. Esta senhora, de fato, tão bondosa em aparência que enganou a maioria dos críticos, é outra que acende charutos nas desgraças alheias, só que os dela são mais refinados que os de Sofia, como convém a tão “conspícua dama”. (GLEDSON, 2011, p. 48).

De acordo com a passagem acima, outra hipótese que explicaria a bondade de D. Fernanda, seria a de uma bondade de aparências, em que a personagem estaria desempenhando um papel social como convinha às mulheres de boa reputação da época, que ao desempenharem o altruísmo estariam mais focadas nos olhares externos do que na boa

ação em si, portanto, o real motivo estaria em tirar proveito dos problemas alheios em benefício próprio, acendendo o charuto nos desastres alheios.

Após a morte de Quincas, Rubião foi capaz de interpretar a filosofia do Humanitismo sintetizada na fórmula “Ao vencedor as batatas” apenas superficialmente, pois se tornou herdeiro, mas ainda assim, continuou ingênuo. O vencedor seria o próprio Rubião, a quem teriam cabido as batatas, ou seja, a herança, em detrimento de Quincas, que morreu:

[...] mas a fórmula viveu no espírito de Rubião, por alguns dias: -- Ao vencedor as batatas! Não a compreenderia antes do testamento; ao contrário, vimos que a achou obscura e sem explicação. Tão certo é que a paisagem depende do ponto de vista, e que o melhor modo de apreciar o chicote é ter-lhe o cabo na mão. (ASSIS, 1988, p. 45).

Vale ressaltar a crueldade do narrador ao afirmar que “o melhor modo de apreciar o chicote é ter-lhe o cabo na mão”, o que revela a frieza e crueldade da própria teoria do Humanitismo, que pressupõe uma disputa de forças, e nos faz lembrar também da personagem de *Memórias*, o escravo Prudêncio, cuja trajetória de vida ilustra o ponto de vista do dominado que passa a dominador. Desse modo, “A assimilação do humanitismo se traduz na supervisão geral do sujeito revestido do poder que confere o dinheiro e na reflexão de que os males dos outros rendem o seu próprio bem.” (SOUZA, R., 2006, p. 132).

Ao pensarmos na ligação que a teoria do Humanitismo possui com a apresentação de Pandora, temos uma leitura da condição trágica do ser humano, que é a morte como renovação da matéria e a consciência desse processo incessante.

Daí parte da melancolia de ambos os romances *Memórias* e *Quincas*, que está aliada também ao contexto social e às contradições morais humanas, ou seja, seus dramas e perplexidades internas, bem como à fragilidade humana diante de seu destino trágico, como se houvesse uma espécie de força invisível interferindo em sua história, perante a qual não há nada que se possa fazer. “A filosofia da história que se pode colher em Machado de Assis é também um testemunho da insuficiência da ação humana. O homem não determina a história.” (BARRETTO FILHO, 2014, p. 160). Tal desajustamento do homem é dramaticamente representado pelas figuras de Brás Cubas, Quincas Borba e Rubião, cujas vidas representam a morbidez do trágico social e existencial, ainda que estes tenham tido poder monetário, o que não era o caso de Dona Plácida, Prudêncio e Eugênia. Conforme afirma Barretto Filho, a conclusão de *Quincas Borba* “[...] proclama a indiferença universal diante da dor humana e o abandono do homem de qualquer auxílio sobrenatural [...]” (BARRETTO FILHO, 2014, p. 141). O crítico refere-se à passagem final do referido romance

em que “O Cruzeiro, que a linda Sofia não quis fitar, como lhe pedia Rubião, está assaz alto para não discernir os risos e as lágrimas dos homens.” (ASSIS, 1988, p. 269).

Um dos fatores que constituem o processo da construção do trágico tanto em *Memórias*, como em *Quincas Borba*, é a questão do tempo que subsiste: “[...] a continuidade do tempo se confunde com a perenidade do universo, da natureza que é ‘mãe e inimiga’ [...]” (PEREIRA, L., 1988, p. 84) em contraste com a transitoriedade da vida. Desse modo, compararemos dois trechos de ambos os livros, os quais são citados por Lúcia Miguel Pereira para exemplificar essa questão. Temos, então, a seguir, a transcrição do capítulo do delírio em que Brás Cubas descreve a feição de Pandora:

Só então pude ver-lhe o rosto, que era enorme. Nada mais quieto; nenhuma contorção violenta, nenhuma expressão de ódio ou ferocidade; a feição única, geral, completa, era a da impassibilidade egoísta, a da eterna surdez, a da vontade imóvel. Raivas, se as tinha, ficavam encerradas no coração. Ao tempo, nesse rosto de expressão glacial, havia um ar de juventude, mescla de força e viço, diante do qual me sentia eu o mais débil e decrépito dos seres. (ASSIS, 1975, p.110).

Outro trecho trazido como exemplo por Lúcia Miguel Pereira, de *Quincas Borba*, também ilustra bem essa questão, trata-se do capítulo XLVI, em que há, nos degraus de uma igreja, um mendigo dormindo e que acorda com o barulho das vozes e dos veículos, passando assim, a fitar o céu:

O céu fitava-o também, impassível como ele, mas sem as rugas do mendigo, nem os sapatos rotos, nem os andrajos, um céu claro, estrelado, sossegado, olímpico, tal qual presidiu às bodas de Jacó e ao suicídio de Lucrecia. Olhavam-se numa espécie de jogo do siso, com certo ar de majestades rivais e tranqüilas, sem arrogância, nem baixaza, como se o mendigo dissesse ao céu: -- Afinal, não me hás de cair em cima. E o céu: -- Nem tu me hás de escalar. (ASSIS, 1988, p. 77).

Em ambos os trechos temos a serenidade do olhar da natureza para com o homem, um olhar de superioridade, que demonstra poder e perenidade.

Nas duas transcrições temos a descrição da natureza como sinônimo de indiferença ao sofrimento: “era a impassibilidade egoísta”, “O céu fitava-o também, impassível como ele”. Podemos, pois, depreender a questão da passagem do tempo, processo pelo qual a natureza parece estar imune “nesse rosto de expressão glacial, havia um ar de juventude”, “mas sem as rugas do mendigo”. O sentimento de Brás diante da imagem viçosa da natureza é de rebaixamento: “me sentia eu o mais débil e decrépito dos seres”, pois a superioridade da natureza lhe afetava a vaidade, no entanto, é interessante notar a diferenciação entre o sentimento de Brás e o do mendigo, pois este parece desafiar o céu, com o sentimento de que

não há nada a perder a não ser a dignidade de não fitar de igual para igual aquele céu impassível, o sentimento de que assim como naquele céu havia a experiência dos séculos “tal qual presidiu às bodas de Jacó”, assim ele, o mendigo, também o fitava com o olhar da experiência, não dos séculos, mas das dificuldades e agruras do mundo.

O contraste entre a transitoriedade da vida e a perenidade da natureza presente em *Memórias* e *Quincas Borba* está muito relacionado ao livro do Eclesiastes, pertencente ao Antigo Testamento da Bíblia. Nesse texto bíblico, os pensamentos de um sábio ancião possuem a finalidade de instruir os jovens refletindo sobre temas como a ilusão da vaidade e a passagem do tempo. Machado de Assis utilizou-se da seguinte passagem do Eclesiastes para iniciar uma de suas crônicas intitulada “As cegonhas”, publicada em seu livro de crônicas *A semana*:

“Uma geração passa, outra geração lhe succede, mas a Terra permanece firme.” Este versículo do *Ecclesiastes* é uma grande lição da vida, e não digo a maior, porque há mais três ou quatro igualmente grandes. Mas não haverá poesia nem língua que não tenha dito por modo particular esse pensamento final do mundo. (ASSIS, [1910?], p. 374).

Segundo Barretto Filho (2014), esse espírito de Eclesiastes, como assim o nomeia, representa o amadurecimento de Machado de Assis em contraste com o romantismo e o naturalismo:

Chegava assim o escritor ao amadurecimento de seu humanismo, que não foi a ilusão sobre o homem que o romantismo praticava, nem a sua exaltação, como no naturalismo, mas o justo conhecimento de sua condição na existência. Ser precário e miserável, constantemente ameaçado pelo tempo, trazendo em si mesmo a morte [...]. (BARRETTO FILHO, 2014, p. 159).

Tanto *Memórias* como *Quincas Borba* estão carregados desse espírito de Eclesiastes, segundo o qual “tudo é vaidade e aflição do espírito!” (Ed 1:14-14). Além da questão da transitoriedade da vida em contraste com a perenidade da natureza, no livro de Eclesiastes temos também a reflexão sobre o irremediável destino da morte, bem como a angústia humana diante do desconhecimento de seu fim:

[...] a aflição do ser humano é grande: ele não sabe o que vai acontecer. Quem pode anunciar-lhe como há de ser? O ser humano não tem poder sobre o alento vital, nem para retê-lo. Ninguém tem poder sobre o dia da morte e, sobrevivendo a guerra, não há trégua; nem a impiedade salvará o ímpio. (Ed 8:6-8).

É relevante notar que, no caso de *Memórias*, a natureza, Pandora, está interagindo com Brás Cubas, personagem abastado, imperioso, cheio de si, já no caso de *Quincas Borba*, tem-se a interação entre o céu e um mendigo. O que podemos interpretar dessas passagens é o poder indubitável exercido pela natureza, do qual ninguém está isento, independentemente de classe social, não há isenção quanto ao ciclo natural da vida, ou seja, a reciclagem da matéria, fato que também está presente no livro de Eclesiastes:

Assim, todos têm um só destino: tanto o justo como o ímpio, o bom como o mau, o puro como o impuro, o que oferece sacrifícios como o que não os oferece.
Assim, o bom é como o pecador, e como quem jura, aquele que evita jurar. Este é o pior mal que existe entre todas as coisas que acontecem debaixo do sol: que o mesmo destino toca a todos. (Ed 9:2-3).

Podemos observar, portanto, que o livro de Eclesiastes está constantemente presente em *Memórias* e *Quincas Borba* por retratar temas relacionados à consciência trágica humana, tanto existencial, como social, já que também reflete sobre a questão dos oprimidos e injustiçados: “Se vires, na província, a opressão contra os pobres e a subversão do direito e da justiça, não te admires. Pois quem está no alto tem sempre outro mais alto que o vigia, e sobre este há ainda outros mais acima.” (Ed 5:7-7).

Outro ponto convergente entre *Memórias* e *Quincas Borba*, o qual nos interessa ressaltar na presente dissertação, é a presença da lei da equivalência das janelas em ambas as narrativas, que é analisada por Souza (2006), em *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Trata-se da metáfora da consciência cindida mencionada anteriormente, na presente dissertação, no capítulo de análise da consciência do trágico existencial em *Memórias*. Como pudemos observar no referido capítulo, a problemática da bifurcação da consciência está diretamente relacionada à questão do trágico existencial, pois a moral é um dos fatores que compõem sua base ao lado da angústia do tempo e da morte, desse modo, o mal da moral integra o drama humano de suas contradições internas.

Em *Quincas Borba*, não há explicação por parte do narrador sobre a lei da equivalência das janelas como ocorre em *Memórias*, mas esta não deixa de estar presente na narrativa, pelo contrário, está significativamente presente na personagem de Rubião, como por exemplo, quando está a refletir sobre seu amor por Sofia e ao mesmo tempo sua amizade com seu marido Palha: “Confuso, incerto, ia a cuidar na lealdade que devia ao amigo, mas a consciência partia-se em duas, uma increpando a outra, a outra explicando-se, e ambas desorientadas...” (ASSIS, 1988, p. 77).

Outro momento bastante representativo, em que a lei da equivalência das janelas está relacionada a Rubião e que é analisado por Souza (2006), encontra-se logo no segundo capítulo do romance:

Que lhe importa a canoa nem o canoeiro, que os olhos de Rubião acompanham, arregalados? Ele, coração, vai dizendo que, uma vez que a mana Piedade tinha de morrer, foi bom que não casasse; podia vir um filho ou uma filha... – Bonita canoa! – Antes assim! – Como obedece bem aos remos do homem! – O certo é que eles estão no céu! (ASSIS, 1988, p. 25-26).

Na passagem acima, Rubião fita a enseada à janela de uma casa de Botafogo, está a refletir sobre a mudança de sua condição de professor para atual capitalista, e relembra o fato de que se sua irmã Maria da Piedade tivesse casado com Quincas Borba, sua condição financeira e social poderia não ter mudado. Assim, seus pensamentos seguem na direção de que sua sorte se deu em detrimento da sorte alheia, pois ambos morreram e ele herdou a fortuna de seu amigo. Sente-se mal pelo pensamento e de acordo com Souza, utiliza-se da lei da equivalência das janelas para amenizar seus sentimentos e arejar sua consciência:

Submetido ao impacto dúbio das vozes que se dialetizam, Rubião se vale da lei da equivalência das janelas, segundo a qual o melhor meio de neutralizar o remorso da consciência consiste em abrir uma janela para o outro lado da moral, precisamente o lado que advoga em causa própria. O ar fresco que lhe ventila a consciência angustiada comicamente se expressa na canoa que se move em obediência ao cálculo do homem. (SOUZA, R., 2006, p. 132-133).

Conforme afirma Souza, a consciência cindida de Rubião apresenta-se, ainda, nos monólogos da personagem, os quais são responsáveis pela cisão de sua personalidade. Rubião interpreta a voz de sua consciência como sendo a do filósofo Quincas Borba.

Desse modo, segundo o crítico, a lei da equivalência das janelas representa o trágico em Rubião e está associada à teoria do Humanitismo, que também integra essa representação, na medida em que representa a trajetória do protagonista, pois: “A intimidade ambivalente da consciência se desdobra no conflito intersubjetivo dos personagens submetidos ao sistema de hierarquia e coerção da sociedade.” (SOUZA, R., 2006, p. 133).

Outro exemplo trazido pelo crítico é o diretor de banco, no capítulo “XCVI”, que representa o domínio do relacionamento público em que “Subjugar e tyrannizar o outro equivale a compensar uma atitude subalterna.” (SOUZA, R., 2006, p. 133). No referido capítulo, o diretor de banco havia ido à casa de um ministro de Estado tratar do requerimento de um irmão e de lá: “Saiu humilhado, vexado de si mesmo. Não era o negócio que o afligia, mas os cumprimentos que fez, as desculpas que pediu, as atitudes subalternas, um rosário de

atos sem proveito. Foi assim que chegou à casa do Palha.” (ASSIS, 1988, p. 145). No entanto, chegando à casa do Palha e vendo-se bem tratado, o diretor muda completamente sua postura:

O diretor fez-se então severo, superior, frio, poucas palavras; chegou a arregaçar com desdém a venta esquerda, a propósito de uma idéia do Palha, que a recolheu logo, concordando que era absurda. Copiou do ministro o gesto lento. Saindo, não foram dele as cortesias, mas do dono da casa. (ASSIS, 1988, p. 145).

A lei da equivalência das janelas apresenta-se então na cena transcrita, no sentido de que o diretor compensa sua postura subalterna, abrindo outra janela, para que o ar fresco entre e ventile sua consciência, a janela aberta seria a atitude totalmente contrária à anterior na casa do ministro, numa tentativa de resgatar o orgulho que havia sido abatido. Mas para isso, foi preciso agir da mesma forma que o ministro, passando de subalterno a tirânico.

É importante ressaltar que além da interpretação principal da teoria do Humanitismo como sátira ao positivismo e ao naturalismo filosófico do século XIX, há também uma análise feita por Antonio Candido (1970), em “Esquema de Machado de Assis”, em que este interpreta o Humanitismo como representação da alienação da sociedade, no sentido de que o homem transforma-se em objeto do próprio homem. Segundo Candido, Rubião se torna instrumento da ambição econômica:

[...] é notória uma conotação mais ampla, que transcende a sátira e vê o homem como um ser devorador em cuja dinâmica a sobrevivência do mais forte é um episódio e um caso particular. Essa devoração geral e surda tende a transformar o homem em instrumento do próprio homem, e sob este aspecto a obra de Machado se articula, muito mais do que poderia parecer à primeira vista, com os conceitos de alienação e decorrente reificação da personalidade, dominantes no pensamento e na crítica marxista de nossos dias, e já ilustrados pela obra dos grandes realistas, homens tão diferentes dele quanto Balzac e Zola. (CANDIDO, 1970, p. 29).

Seguindo a interpretação de Antonio Candido sobre a reificação da personalidade decorrente da alienação da sociedade, Souza reflete sobre a questão da perseguição no enredo de *Quincas Borba*, que segundo ele, é desencadeada pelo valor monetário capitalista, desse modo, “O valor monetário, na economia capitalista, aciona o dispositivo do ritual persecutório, e todos aparecem comprando ou sendo comprados.” (SOUZA, R., 2006, p. 128). Daí a transformação do homem em objeto do próprio homem.

Tanto a interpretação de Barretto Filho sobre a teoria do Humanitismo como sátira ao positivismo e ao naturalismo filosófico do século XIX, quanto a de Antonio Candido sobre a reificação do homem, direcionam-se para a consciência do trágico social, no sentido de que se dão bem os mais aptos e com isso os mais fracos acabam por serem manipulados em

benefício daqueles, como ocorre com Rubião, que morre pobre e solitário, ao mesmo tempo em que o casal Palha e Sofia faz fortuna, ficando bem colocados socialmente, e também no sentido de que não há, conforme afirma Candido, liberdade econômica e espiritual verdadeiras.

Desse modo, de uma forma e de outra a teoria do Humanitismo revela, tanto em *Memórias* como em *Quincas Borba*, a consciência do trágico social inserida no sistema predatório do capitalismo representado, principalmente, no enredo da vida de Rubião, no qual, enquanto alguns choram, outros riem-se, pois:

[...] é a lei do mundo, meu rico senhor; é a perfeição universal. Tudo chorando seria monótono, tudo rindo cansativo; mas uma boa distribuição de lágrimas e polcas, soluços e sarabandas, acaba por trazer à alma do mundo a variedade necessária, e faz-se o equilíbrio da vida. (ASSIS, 1988, p. 75).

Voltando-nos à figura do protagonista, a representação tragicômica da trajetória de Rubião representa o destino humano, o qual é dramatizado e ironizado, segundo Souza, especialmente ao final da narrativa, no capítulo “CC”, em que Rubião, pouquíssimos minutos antes de morrer, ordena: “— Guardem a minha coroa, murmurou. Ao vencedor...” (ASSIS, 1988, p. 268). Souza cita os estudos do linguista Mattoso Camara sobre a gíria em Machado de Assis, em que observa o sentido pejorativo das batatas na gíria brasileira para interpretar a tragédia final de Rubião expressa na referida fala reproduzida pela personagem em seu leito de morte.

Desse modo, a máxima que resume a teoria do Humanitismo “Ao vencedor as batatas” poderia ser interpretada, segundo Camara, de outro modo que não seja a lei do mais forte. Ao final do romance, nos murmúrios finais de Rubião o sentido seria então o de “[...] desprezar o vencedor, mandando-o ‘às batatas’.” (SOUZA, R., 2006, p. 136). Ou seja, Rubião, que ao herdar a fortuna de Quincas tornou-se o vencedor, mas ao final da narrativa é mandado “às batatas”, o que ironiza a trajetória da personagem de uma forma tragicômica.

Segundo essa interpretação, a ironia final salienta ainda mais a relação do trágico entre *Memórias* e *Quincas Borba*, já que em ambos temos a expressão do olhar desencantado da existência, sem que nenhum deles aponte para uma solução, pois a contradição constitui o drama tragicômico humano: “Em consonância com o princípio da reversibilidade dos contrários, que articula a estrutura do romance *Quincas Borba*, as almas se revezam no rodízio universal da alegria e da dor [...]” (SOUZA, R., 2006, p. 136).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pudemos observar que a representação da consciência do trágico social e existencial em *Memórias póstumas de Brás Cubas* está presente ao longo de todo o livro, por meio de situações, acontecimentos e personagens, especialmente em Brás Cubas, que é o narrador protagonista da narrativa e que representa o tédio existencial de uma maneira que faz o leitor senti-lo também, sentimento cada vez mais presente na sociedade moderna, sobre a qual refletimos no início da presente dissertação.

A fim de representar a consciência do trágico, o livro possui uma atmosfera filosófica, em que a cada ironia do narrador, a cada descrição de uma personagem, a cada ambientação, a cada morte, o narrador nos faz refletir sobre a consciência do trágico existencial e social.

No entanto, segundo Afrânio Coutinho, em *A filosofia de Machado de Assis* (1940), apesar de toda essa atmosfera filosófica, Machado não possui um sistema filosófico, uma doutrinação, mas sim, conforme afirma Coutinho, apenas uma atmosfera ou uma atitude filosófica:

Assim, portanto, o que o exame crítico descobre na obra de Machado é antes uma atmosfera filosófica, do que propriamente um sistema. É como em certas seitas de mistério, em que o espírito filosófico impregna as teorias e práticas sem todavia constituir um sistema.

Há até em nosso grande criador uma preocupação insistente em ridicularizar os sistemas filosóficos, de satirizar a cega confiança dos autores nas próprias filosofias, e de modo geral, a confiança na ciência e na razão humana. (COUTINHO, 1940, p. 47-48).

Como exemplo dessa ridicularização dos sistemas filosóficos feita por Machado, Coutinho cita a teoria do Humanitismo e o célebre conto “O alienista”:

Em ambos ele procura realçar o exagero da teoria, que escraviza o homem e transtorna a razão. É uma deformação total da consciência, uma enfermidade da inteligência, muito semelhante à produzida pelo espírito partidário, que ele mostra como resultado do espírito sistemático. (COUTINHO, 1940, p. 48).

O espírito pessimista, é pois, predominante em *Memórias*, em que a vida é sinônimo de tédio, tédio este muito bem representado na personagem de Brás Cubas, para quem a passagem do tempo torna tudo em tédio, até mesmo o amor adúltero, aventureiro, condenado pela boa moral, pela lei e pela religião, acaba ao fim em sinônimo de tédio, de saciedade, que aparece em outras obras machadianas também: “A vida é tédio – um ofício cansativo, diz o

Conselheiro Aires – é miséria e é a natureza, mãe e inimiga do homem, que lhe dá a vida aborrecida e miserável.” (COUTINHO, 1940, p. 50).

Conforme afirma Coutinho, o pessimismo machadiano é baseado em uma filosofia da vontade, que como vimos em Schopenhauer, quando analisamos o trágico e o homem moderno, está diretamente relacionada à insatisfação humana, a qual está profundamente presente no defunto autor Brás Cubas.

Em *Memórias*, mesmo a virtude é um disfarce do interesse e do egoísmo, como vimos em Dona Plácida, cuja servidão e fidelidade ao casal Virgília e Brás não passava de interesse próprio, questão de sobrevivência, já que se beneficiava do relacionamento entre os dois, assim, em função de sua condição social desfavorecida, Dona Plácida submetia-se a zelar pelo casal. Desse modo, o homem é representado em *Memórias* como:

Um homem desordenado pelas paixões, cheio de misérias e contradições, agindo sempre por um motivo secreto que o leva imperiosamente a procurar o próprio prazer, satisfação, interesse e felicidade; e, mesmo nas boas ações e virtudes, tem sempre um motivo secreto que as explica. (COUTINHO, 1940, p. 120).

Outro exemplo significativo de aparente virtude e que fora explorado na presente dissertação aparece em *Quincas Borba*, que é a personagem de Dona Fernanda, cuja alma bondosa e caridosa pode ser questionada na medida em que consideramos o papel social e as aparências, ou até mesmo o sentimento egoístico, ainda que inconsciente, da satisfação encontrada nos desastres alheios. Portanto, em Machado, as ações dos homens:

[...] que formam o tecido da tragicomédia humana, têm sempre no fundo, mesmo as boas, um motivo secreto, que as explica e origina, ordenado pela sua felicidade, interesse, amor próprio. Sempre o egoísmo, os sentimentos vis e concupiscência são os móveis secretos de toda a vida no mundo. (COUTINHO, 1940, p. 143).

Segundo Coutinho, a imagem do homem em Machado é como a de Pascal e Montaigne:

Para Montaigne o homem é incoerência, mobilidade, inconstância, diversidade, variabilidade. Nada mais raro do que a constância no caráter de um homem, nada mais sensível do que a falta de uniformidade e unidade, do que a volubilidade e a discordância. É um saco de contradições. (COUTINHO, 1940, p. 131).

É exatamente assim que o homem é retratado em *Memórias*, “um saco de contradições”. No entanto, apesar de Pascal ter sido de grande influência em Machado, Coutinho reflete sobre uma diferença entre seus pensamentos, diferença esta que faz com que

Coutinho acaba se perguntando se a influência de Pascal sobre Machado fora tão grande assim mesmo:

Pascal, pessimista amargo, como Machado, era, no entanto, corrigido pelo seu ardente desejo de absoluto e sua esperança torturante de cura das misérias humanas pelo socorro divino. Ao contrário, Machado, homem sem Deus e só enxergando o homem sem Deus, via-o somente nas suas misérias. (COUTINHO, 1940, p. 136-137).

Em *Memórias*, a felicidade humana não é completa, assim como não o é no mundo real, que é regido pelas contradições e vontades humanas. Segundo Coutinho, assim como Pascal: “Machado também pensa, e assim faz viver os seus personagens, que o egoísmo é o fundo do homem, e que as relações sociais exigem uma máscara de mentira e hipocrisia.” (COUTINHO, 1940, p. 157).

Desse modo, em face da representação da questão da consciência do trágico, ao final da leitura do livro, a sensação que fica é a do irremediável, a falta de uma explicação sensata, que convença e conforte, para a contradição da vida, e em função disso a melancolia humana, pois “O animal não sabe que morre, e o homem é o único que tem esse privilégio triste.” (BARRETTO FILHO, 2014, p. 116).

Porém, para que não coloquemos fim à presente dissertação com uma mensagem tão melancólica da vida e do homem, talvez possamos afinal encontrar algo de positivo na vida do narrador de *Memórias*, pensando na possibilidade de o defunto autor ser a última tentativa do narrador de deixar seu legado, sua marca e contribuição no mundo, pensando a arte como a única coisa que faça sentido para Brás Cubas e que seja sua salvação.

Afrânio Coutinho afirma a possibilidade de a arte ter sido a fonte humanizadora de Machado de Assis e parte para o lado autobiográfico da questão, citando como exemplo a última obra, *Memorial de Aires*, em que segundo Coutinho, Machado se reconcilia com a vida: “A conclusão daquela obra prima é de que nem tudo é maldade, dissimulação e egoísmo nos homens, e de que “alguma coisa se salva no naufrágio das ilusões.” (COUTINHO, 1940, p. 195).

Mas em se tratando de *Memórias*, a mensagem que sobressai na narrativa é o olhar sobre o trágico, olhar melancólico e angustiante, mas ao mesmo tempo, crítico, sensível e lúcido.

REFERÊNCIAS

ASSIS, J. M. M. de. As cegonhas. In: _____. *A semana*. Rio de Janeiro: Garnier, [1910?]. p. 374-378.

_____. Frei Simão. In: _____. *Contos fluminenses*. Rio de Janeiro: Garnier, [18-?]. p. 295-310.

_____. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. 13 v. 301 p.

_____. Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1959. p. 815-822.

_____. O espelho. In: _____. *Papéis avulsos*. São Paulo: Mérito, 1962. p. 255-271.

_____. *Quincas Borba*. 3. ed. Rio de Janeiro: Garnier, 1988.

BARBOSA, J. A. A modernidade do romance. In: SANT'ANNA, A. R. de et al. *O livro do seminário: ensaios bienal Nestlé de literatura brasileira 1982*. PROENÇA FILHO, D. (Org.). São Paulo: L. R. Editores, 1983. p. 19-42.

BARIANI, E. As origens da sociologia e do romance: paralelos. In: FALLEIROS, F.; SCHEEL, M. (Org.). *Reflexões sobre a modernidade*. Jundiaí: Paco Editorial, 2014. p. 49-66.

BARRETTO FILHO, J. *Introdução a Machado de Assis e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2014. 459 p.

BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia da Letras, 1986. 434 p.

BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. Tradução da CNBB. 10. ed. São Paulo: Canção Nova, 2010.

BOSI, A. et al. *Coleção escritores brasileiros antologia e estudos: Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.

_____. Um nó ideológico: sobre o enlace de perspectivas em Machado de Assis. In: _____. *Ideologia e contra ideologia: temas e variações*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CANDIDO, A. À roda do quarto e da vida. *Revista USP*, São Paulo, n. 2, p. 101-104, jun. jul. ago. 1989. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25464/27209>>. Acesso em: 10 ago. 2015.

_____. Esquema de Machado de Assis. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970. p. 13-32.

_____. Machado de Assis de outro modo. In: _____. *Recortes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004. p. 115-121. Disponível em: <<https://www.copy.com/s/t%3AXhD23khQiv77o2C8%3Bp%3A%252FBastideeMachado.pdf%3Boid%3A141>>. Acesso em: 19 ago. 2015.

_____. Notas de crítica literária: duas notas. *Literatura e sociedade (Departamento de teoria literária e literatura comparada da USP)*, São Paulo, n. 6, p. 317-319, 2002. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/25397/27140>>. Acesso em: 20 ago. 2015.

_____. O aparecimento da ficção. In: _____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. 15. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2014. p. 427-461.

_____. O nosso romance antes de 1920 (III). *Literatura e sociedade (Departamento de teoria literária e literatura comparada da USP)*, São Paulo, n. 5, p. 221-225, 2000. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/19613/21676>>. Acesso em: 20 ago. 2015.

_____. O sistema literário consolidado. In: _____. *Iniciação à literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999. p. 53-97. Disponível em: <file:///D:/usuario/Desktop/youblisher.com-225344-C_NDIDO_Antonio_Inicia_o_a_Literatura_Brasileira_.pdf>. Acesso em 19 ago. 2015.

CASTRO, S. *Machado de Assis e a modernidade brasileira*. Rio de Janeiro: ABL; Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2009. 188 p.

CHALHOUB, S. *Machado de Assis historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 345 p.

COUTINHO, A. *A filosofia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Vecchi, 1940. 196 p.

DEFOE, D. *Robinson Crusoe*. Tradução de Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. 408 p.

EAGLETON, T. *Doce violência: a ideia do trágico*. Tradução de Alzira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

GLEDSON, J. Dossiê: duas crises machadianas. *Machado de Assis em linha*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 8, dez. 2011. Disponível em: <<http://machadodeassis.net/revista/numero08.asp>>. Acesso em: 23 out. 2016.

INFANTE, U. Prólogos e advertências dos romances machadianos: um percurso de leitura. *Agália. Revista de estudos na cultura*, Santiago de Compostela, n. 97-98, jun. 2009. Disponível em: <<http://www.agalia.net/estapaanterior/33-9798.html>>. Acesso em: 14 ago. 2016.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. 2. ed. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2009. 240 p.

MAGRIS, C. O romance é concebível sem o mundo moderno? In: LLOSA, M. V. et al. *O romance, 1: a cultura do romance*. MORETTI, F. (Org.). Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 1013-1028.

MAISTRE, X. de. *Viagem à roda do meu quarto*. São Paulo: Clube do Livro, 1946. 175 p.

PEREIRA, A. *Machado de Assis: ensaios e apontamentos avulsos*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.

PEREIRA, L. M. I Estudos Machadianos: releituras de Machado de Assis (1944- 1959). In: _____. *Escritos da maturidade: seleta de textos publicados em periódicos (1944- 1959)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Graphia, 2005. p. 17-53.

_____. Pesquisas Psicológicas: Machado de Assis. In: _____. *História da literatura brasileira: prosa de ficção de 1870 a 1920*. Belo Horizonte: Itatiaia Limitada, 1988. p. 53-107.

ROBERT, M. Por que o romance? In: _____. *Romance das origens, origens do romance*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 11-31.

ROUANET, S. P. *Riso e melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 256 p.

SÁ REGO, E. J. de. *O calundu e a panaceia: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

SCHOPENHAUER, A. Da parte subjetiva da satisfação estética. In: _____. *Metafísica do Belo*. Tradução de Jair Barboza. São Paulo: Editora UNESP, 2003. p. 89-101.

SCHWARZ, R. *As ideias fora do lugar: ensaios relacionados*. São Paulo: Penguin Classics; São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. 180 p.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades; São Paulo: Editora 34, 2000. 250 p.

SOUZA, N. M. e. *Modernidade: desacertos de um consenso*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994. 124 p.

SOUZA, R. de M. e. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2006. 192 p.

STERNE, L. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Tradução de José Paulo Paes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 681 p.