

Maria Celeste Tommasello Ramos

***A representação em Memórias
póstumas de Brás Cubas e A
consciência de Zeno***

São José do Rio Preto – SP - Brasil

2001

Ramos, Maria Celeste Tommasello.

A representação em *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *A consciência de Zeno* / Maria Celeste Tommasello Ramos. – São José do Rio Preto – SP, Brasil: [s.j.], 2001.

Orientador: Ismael Angelo Cintra

Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas.

1. Literatura brasileira – Machado de Assis. 2. Literatura italiana – Ítalo Svevo. 3. Literatura Comparada. 4. Foco narrativo. 5. Ironia. 6. Temas. 7. Modernidade. I. Cintra, Ismael Angelo. II. Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – B869-31.09

Maria Celeste Tommasello Ramos

***A representação em Memórias
póstumas de Brás Cubas e A
consciência de Zeno***

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

Orientador: Prof. Dr. Ismael Ângelo Cintra

São José do Rio Preto

2001

Folha de Aprovação

Maria Celeste Tommasello Ramos

A representação em
Memórias póstumas de Brás Cubas e
A consciência de Zeno

COMISSÃO JULGADORA**TESE PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE DOUTOR**

PRESIDENTE E ORIENTADOR: Prof. Dr. Ismael Angelo Cintra

2º. EXAMINADOR: *Vilmar de K. B. de Souza*

3º. EXAMINADOR: *Raul H. de Souza*

4º. EXAMINADOR: *[Assinatura]*

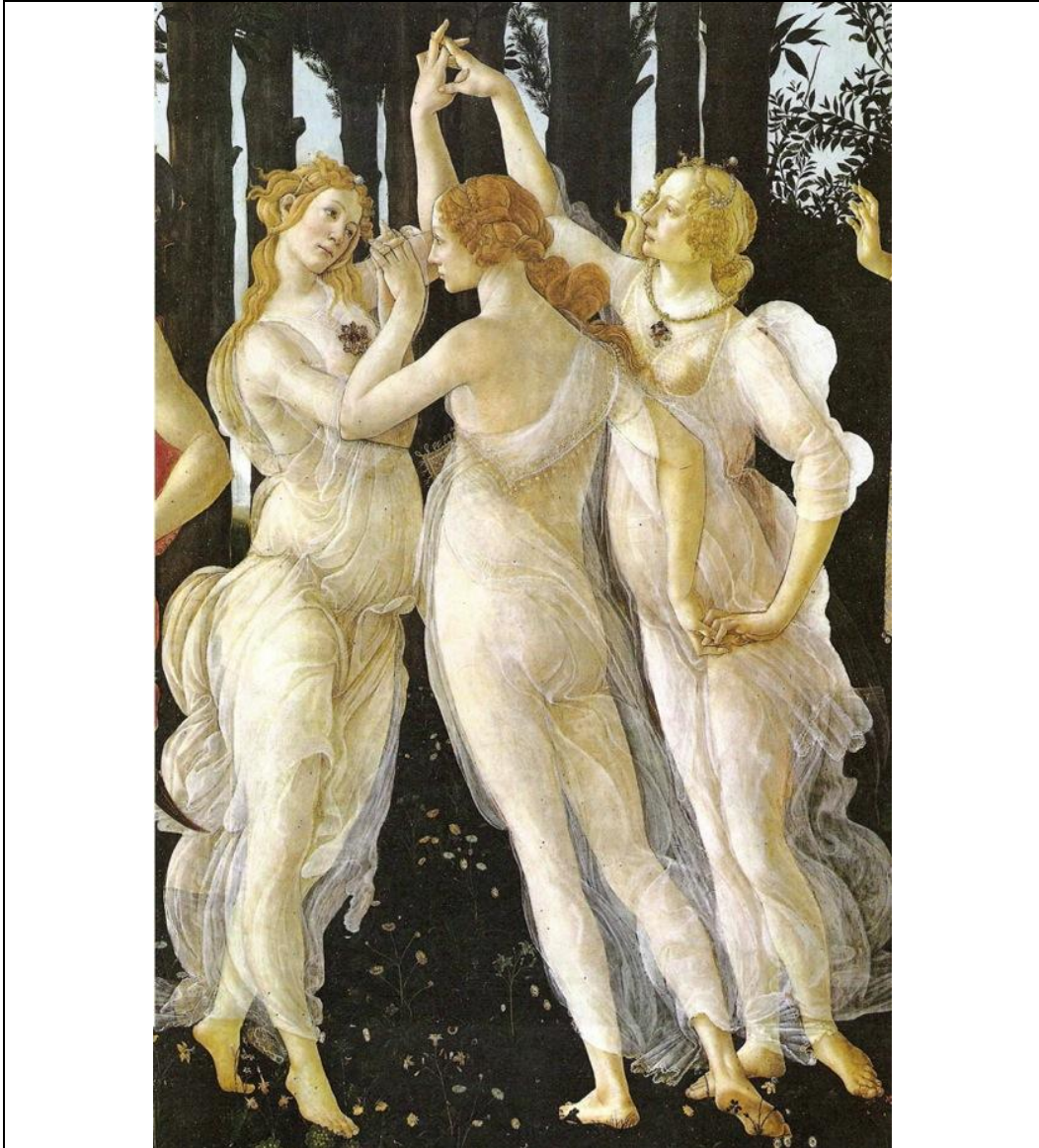
5º. EXAMINADOR: *[Assinatura]*

São José do Rio Preto, 20 de abril de 2001.

DADOS CURRICULARES DA AUTORA

Maria Celeste Tommasello Ramos

Nascimento	26.12.1965 – São José do Rio Preto – SP
Filiação	Luiz Tommasello Maria do Carmo Colombara Tommasello
1984/1989	Curso de Graduação – Licenciatura em Letras com Hab. em Português/Francês IBILCE – UNESP – São José do Rio Preto – SP
1992/1993	Licenciatura em Letras com Habilitação em Italiano IBILCE – UNESP – São José do Rio Preto – SP
1994	Mestre em Letras – Curso de Pós-Graduação em Letras IBILCE – UNESP – São José do Rio Preto – SP Título da Dissertação: Intertextualidade à maneira de Bandeira Orientador: Prof. Dr. Ismael Angelo Cintra
1994 até a presente data	Professora junto à Área de Língua e Literatura Italianas do Departamento de Letras Modernas do IBILCE – UNESP – São José do Rio Preto – SP



As três Graças representam o amor que se dá, se recebe e se retribui.
Detalhe de “ Primavera”, de Alessandro Botticelli. 1478. Têmpera sobre madeira.
201cm x 313 cm – Galeria degli Uffizzi, Florença - Itália

*A todos que sabem amar o amor ágape (amor
doação, contrário ao egoísmo) e por isso
sabem doar, receber e retribuir amor
dedico.*

Aos meus três amores: Márcio (marido, amor, amigo) pelo apoio, compreensão e auxílio sempre demonstrados; And're, pelo amor e carinho de filho e Rafael, pela companhia tão próxima durante vários meses da escritura da tese (coincidentes com sua gestação);

Aos meus pais Luiz e Maria do Carmo, pelo exemplo de honestidade, trabalho, caridade, dedicação, generosidade e doação;

Ao Professor Ismael Angelo Cintra, pela orientação;

Aos Professores Raul Henriques Maionone e Sérgio Vicente Motta, pelas sugestões de acréscimos e alterações realizadas durante o Exame Geral de Qualificação, pelo empréstimo de livros e artigos e pelo estímulo;

À Primamiga-irmã Cristina Pascutti, pela colaboração intelectual, psicológica e espiritual e por ter me ensinado que quem sabe amar o amor ágape jamais está sozinho;

À Maria do Carmo Molina Dias, amiga virtual e pessoal, pela companhia intelectual durante o percurso do doutorado, pela leitura do primeiro rascunho da tese, pelas sugestões e trocas de livros e artigos;

À amiga Moema Cotrim Saes, pela colaboração na leitura do primeiro rascunho da tese, sugestões e empréstimo de livros;

Ao Professor Carlos Daghlian, pelo empréstimo de livro e pelo estímulo;

À amiga Maria Carmen Guimarães Possato, pelas indicações de leitura e pela força espiritual;

Às amigas Dária Candido Gonçalves e Cláudia Ceneviva Nigro, pelo estímulo e energia positiva;

Às minhas irmãs Cristina, Angélica e Noêmia, pela confiança e pelo estímulo;

À amiga Valdete Belon Bsaglia, pela revisão da versão final da tese;

Ao Professor Álvaro Hattner, pela abstract e pela força positiva;

A todos os colegas e amigos professores e funcionários da UNESP, que por mim torceram e comigo colaboraram durante meu percurso como aluna-funcionária-professora no IBILCE-UNESP, desde 1984;

Aos meus ex-alunos, alunos atuais e orientandos, pelas “lições” aprendidas e ensinadas e porque me fazem sentir o prazer de ser professora;

A todos os meus amigos que doam, recebem e retribuem o amor ágape, por me fazerem sentir e nutrirem por mim uma das melhores manifestações do amor: a amizade;

Agradeço de coração!

Celeste

SUMÁRIO

I. INTRODUÇÃO	página 10
II. OS ESCRITORES E AS OBRAS:	15
1. Machado de Assis e <i>Memórias póstumas de Brás Cubas</i>	15
2. Ítalo Svevo	19
2.1. Uma vida que ele aceitaria viver novamente	19
2.2. Concretização do <i>sonho literário</i>	24
III. ESTRATÉGIAS NARRATIVAS E DISCURSIVAS CON- VERGENTES	34
1. Rotação e translação: caracterização das personagens	437
2. Reflexões (des)confiáveis: o ponto de vista nos dois romances	50
3. Crer ou não crer – eis a questão: narradores não fidedignos e volúveis	62
4. Bem-aventurados os que entendem: ironia e polifonia na construção dos discursos	69
5. Às almas sensíveis: os interlocutores	79
6. É possível recuperar o tempo perdido? O enfoque temporal como marca de maturação artística	88
7. A propósito do que já se falou: algumas considerações para finalizar o capítulo	102
IV. TEMAS CONSOANTES	105
1. Entre Eros e Narciso: amor e egoísmo	106
2. Meras formalidades: amores e valores sociais	120
3. Razão contra loucura: sátira às teorias científicas	135
3.1. As máximas e as críticas subjacentes	152
4. A propósito do que já se falou: algumas considerações para finalizar o capítulo	159
V. OLHAR E SER OLHADO: A ERA DA DESCONFIANÇA	161
VI. ENFIM! (Conclusão)	178
VII. BIBLIOGRAFIA	181

LISTA DE ABREVIATURAS

- ACZ *A consciência de Zeno*. (Trad. de Ivo Barroso). 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
NOTA: Foi escolhida a tradução para o português do romance em italiano por sua boa qualidade, a fim de facilitar a leitura e maior entendimento da tese por parte daqueles que não dominam a língua italiana.
- MPBC *Memórias póstumas de Brás Cubas*. 24 ed. São Paulo: Ática, 1998. [Série Bom Livro].
NOTA: Esta edição do romance machadiano foi escolhida por apresentar o texto integral cotejado com a edição crítica do Instituto Nacional do Livro e ortografia atualizada a partir do sistema ortográfico vigente (estabelecido pelo acordo de 1943, com alterações da lei 5.765 de 1971), além dos erros tipográficos evidentes terem sido corrigidos e existirem diversas notas explicativas úteis na leitura e interpretação do romance. Algumas dessas notas são utilizadas no presente estudo.

I. INTRODUÇÃO

Desde nossa primeira leitura do romance *La coscienza di Zeno* (*A consciência de Zeno*), do autor italiano Ítalo Svevo, o conjunto da representação narrativa¹ levou-nos a uma certa associação desse romance com os romances de Machado de Assis, principalmente *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Intrigados pelo fato de a leitura do romance italiano lembrar ou “soar” como a do brasileiro (ser consoante ou consonante a), ou seja, provocar-nos uma espécie de "intertextualidade na recepção", lançamo-nos a leituras que nos levaram a maiores reflexões sobre esta convergência.

Uma dessas leituras foi a introdução de Antônio Lázaro de Almeida Prado à tradução brasileira do primeiro romance escrito por Svevo – *Uma vida* – publicada pela Nova Alexandria em 1993. Neste texto, encontramos um interessante comentário que confirmou nossas suspeitas sobre a possibilidade de associação com a obra machadiana:

*Svevo (como de resto, talvez, o último Pirandello e o último Machado de Assis) com sua trilogia **Una Vita, Senilità e La coscienza di Zeno** apostou, ao modo terenciano, nos homens e na humanidade concreta, na “gente bem” e na gente também, na convivência cotidiana do trágico e do cômico, na tragicomédia, enfim, o que conferiu ao estilo sveviano o raro, difícil e preciso convívio da solidez nítida das imagens e das expressões e o esgarçado requinte das profundidades do humano. (p. 9, grifo nosso)*

Está indicada, neste comentário, a semelhança entre os estilos de Svevo e de Machado de Assis, entendendo-se estilo de forma geral, como a maneira de escrever, de exprimir o pensamento por meio de um conjunto de qualidades características das obras de um autor, porém, cada uma das obras pode possuir seu estilo particular. Amparados pelas considerações de Antonio Lázaro de Almeida Prado, mesmo que, de certa forma, superficiais, sentimo-nos mais seguros para enveredar pelos caminhos que

¹ ... compreende-se que a **representação narrativa** possa ser entendida num sentido restrito como conceito afim da **perspectiva narrativa**: das várias opções de **focalização** permitidas pela perspectiva, decorrem

apontavam as convergências entre o romance do autor italiano e aquele do brasileiro e propor um estudo que busque detectar os níveis diversos de consonância e talvez de afastamento entre vários aspectos das obras desses dois autores, ambos famosos em seus países de origem e que, com suas obras, inauguraram novos paradigmas em suas literaturas nacionais e passaram a ser considerados de grande importância na Literatura Mundial.

A questão que se coloca no presente estudo é a seguinte: se os dois romances inauguram novos paradigmas, eles são então romances modernos?

Rosenfeld, no capítulo em que trabalha com romance moderno em *Texto/contexto* (1985), propõe um jogo de reflexões baseado na hipótese do espírito unificador de cada fase histórica:

Supomos, pois, que mesmo numa cultura muito complexa como a nossa, com alta especialização e autonomia das várias esferas – tais como ciências, artes, filosofia – não só haja interdependência e mútua influência entre esses campos, mas, além disso, certa unidade de espírito e sentimento de vida, que impregna, em certa medida, todas estas atividades. (p. 76)

Assim, acreditando na *unidade de espírito e sentimento de vida* expressos nos dois romances em foco, buscaremos responder à questão anteriormente formulada, por meio de análises de estruturas narrativas e discursivas e discussões que contrastam temas convergentes.

Mas por que comparar autores que, aparentemente, não apresentam uma ligação mais forte? Um não conheceu o outro, e é remotíssima a possibilidade de que, entre o final do século XIX e início do XX, os dois autores tenham conhecido a obra um do outro.

O objetivo do presente estudo não é o de encontrar comprovações de contatos ou relações intertextuais como paródias, paráfrases, estilizações, citações de um em outro – estratégia muitas vezes condenada dentro dos estudos comparados de

imagens particulares da história, condicionadas (não só em termos sensoriais, mas também afetivos e ideológicos) pelo ponto de vista que modeliza a diegese. (REIS, C. & LOPES, A. C. M., 1988, p. 87)

Literatura – mas sim detectar e discutir as relações gerais, decorrentes de afinidades naturais ou movidas por condicionamentos de época e de gênero que realmente podem ser detectadas nas obras estudadas e a resolução que cada autor deu a elas.

Carvalho (1999, p.5) afirma que *comparar é um procedimento que faz parte da estrutura de pensamento do homem e da organização da cultura*. Além disso, valer-se da comparação é, desde muito tempo, um hábito comum em todas as diferentes áreas do saber humano.

Porém, localizando as estratégias e temas convergentes nos dois romances simultaneamente e refletindo sobre estes aspectos, responderemos à questão, sem a intenção de apontar influências ou atribuir maior importância a um ou a outro romancista, de acordo com conceitos cristalizados de localização geográfica ou desenvolvimento cultural dos países envolvidos.

Lembramos que Prieto, no prefácio que fez à obra de Ulrich Weisstein (ver Weisstein, 1973, p. 17-22), demonstrou que esta atuação não poderia continuar em um único sentido, isto é, da literatura europeia para as literaturas de outros países, mas sim que os estudos deveriam reverter esta direção, indo de literaturas não europeias para o antigo centro (Europa).

Com base no critério cronológico, já que Machado de Assis escreveu suas obras mais de quarenta anos antes de Ítalo Svevo, a direção do presente estudo será da literatura brasileira para a literatura italiana e as análises dos aspectos relevantes serão tecidas *pari passu* entre os dois romances.

Na linha de Estudos Comparados na Literatura implementada por Etiemble (1963) serão realizadas as reflexões sobre as obras de Machado e Svevo. Esse teórico propôs o estudo de obras literárias que fossem convergentes por possuírem contatos possíveis ou derivações em comum, uma vez que lhe interessava realmente detectar o que chamou de *invariantes literárias* – exatamente o que Rosenfeld propõe como a hipótese do *espírito unificador de cada fase histórica* –, ou seja, uma espécie de unidade ou pano de fundo da literatura (vista como totalidade).

Assim, Etiemble pregou uma comparação entre poéticas, ampliando o interesse comparativista para contextos não-europeus. E por julgar negativos os métodos e

concepções convencionais que insistiam em investigar somente questões periféricas na comparação entre obras de diferentes nacionalidades, ele propôs a combinação de dois métodos que, em sua época, eram considerados incompatíveis: o método da investigação histórica e o da reflexão crítica.

O presente estudo desenvolver-se-á dentro da linha proposta por Etiemble, unindo análise e reflexão crítica a dados históricos em relação à Literatura.

Não são somente as propostas de Rosenfeld e Etiemble fundamentarão a linha de investigação adotada, mas também Tynianov e Bakhtin apotam caminhos que nos subsidiarão teoricamente, uma vez que Tynianov (1971) afirma que a obra literária constitui uma rede de *relações diferenciais* traçada entre os textos literários que a antecedem, ou lhe são simultâneos, e mesmo em sistemas não-literários. O objetivo da investigação realizada por Bakhtin (1997), ao analisar a poética de Dostoievski, não é o de elucidar como é construída a obra, mas sim o de situá-la dentro de uma *tipologia dos sistemas significantes na história*. É exatamente este caminho que deve seguir a comparação das obras de Svevo e Machado.

Nosso percurso apoiar-se-á também por considerações teóricas de Maingueneau (1996), Scholes e Kellogg (1977), Ducrot (1987) e Fiorin (1989 e 1996), entre outros, fundamentando a realização das análises das narrativas e dos discursos que as compõem – por isso trabalharemos com teóricos da literatura e da lingüística. Passaremos pela questão do *leitor do século XX*, com seu *olhar da desconfiança, da dispersão, do diverso*, muito bem discutido por Bosi em “Fenomenologia do olhar” (1988, p. 65-87) e por Berman em *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade* (1986) para chegarmos à resposta final à questão que orienta nossa investigação.

Assim, nosso estudo de consonâncias entre as obras de um autor da Literatura Brasileira e outro da Literatura Italiana busca contribuir para a elucidação de aspectos que exijam perspectivas amplas, em diferentes contextos literários, para que se possa ampliar os horizontes do conhecimento estético ao mesmo tempo em que, pela análise contrastiva, se amplia a visão crítica da literatura nacional.

Além disso, certos críticos das obras de Machado de Assis aproximaram-nas

daquelas de algum outro escritor de diferente nacionalidade, igualmente famoso em seu país de origem, como Balzac, Flaubert, Sterne e outros. No ano de 2000, tivemos a oportunidade de ver o estudo de seu “parentesco” de estilo com Proust, em *Primos entre si*, de Paulo Venâncio Filho. A obra de Svevo foi também comparada a de outros, principalmente a de Proust.

Mesmo sendo já exaustivamente utilizada em estudos comparativos, acreditamos que a novidade da abordagem comparativa de nossa pesquisa reside no estudo da consonância de estratégias, efeitos e temas entre uma obra do brasileiro Machado de Assis (1839-1908) e uma do italiano Ítalo Svevo (1861-1928), distantes fisicamente um do outro, sem jamais terem se conhecido, nem pessoalmente, nem a obra, pelo menos não há registros deste contato. Além disso, guardam uma certa distância temporal na produção de suas obras: Svevo é vinte e dois anos mais jovem que Machado e publicou *A consciência de Zeno* quarenta e dois anos depois da publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Os dois romances vieram a público com a diferença aproximada de vinte anos da virada do século – o machadiano vinte anos antes e o sveviano vinte anos depois.

No próximo capítulo, pequenas considerações sobre a vida de Machado e sobre seu romance serão realizadas, para depois falarmos sobre a vida e as obras de Ítalo Svevo, que, por se tratar de autor italiano (vida e obra não tão familiares ao leitor brasileiro, como as de Machado). Exatamente por isso, as considerações sobre Machado e seu romance serão mais breves enquanto aquelas sobre Svevo serão mais longas.

No terceiro capítulo, discutiremos as estratégias narrativas e discursivas convergentes nas duas obras e, no capítulo seguinte, analisaremos a consonância de temas. Trata-se de divisão que visa à organização da exposição, visto que, normalmente as estratégias narrativas e discursivas guardam forte ligação com os temas tratados.

Por fim, estudaremos os olhares que orientam a representação artística nos dois romances no quinto capítulo, para então chegarmos às nossas conclusões.

II. OS ESCRITORES E AS OBRAS

1. Machado de Assis e *Memórias póstumas de Brás Cubas*

A obra de Machado de Assis (romances e contos) parece ser entendida como o ponto mais alto da prosa realista brasileira, e ele, o principal autor de nossa Literatura do século XIX e início do XX, por grande parte dos críticos.

Joaquim Maria Machado de Assis (Rio de Janeiro, 1839-1908) nasceu no Morro do Livramento, filho de um pintor mulato e de uma lavadeira açoriana. Órfão dos pais bem cedo, foi criado pela madrasta, Maria Inês. Estudou em escola pública e recebeu aulas de latim e francês de um padre amigo – Silveira Sarmento. Como autodidata construiu uma cultura literária vasta que incluía autores não muito lidos naquele tempo como Swift, Sterne e Leopardi, entre outros.

Começou sua carreira na imprensa com dezesseis anos, como tipógrafo aprendiz. Como escritor ou cronista trabalhou em diversas revistas e jornais até iniciar carreira burocrática no *Diário Oficial* (1867-73) e depois na Secretaria da Agricultura.

Com trinta anos de idade, casou-se com Carolina Xavier de Novais, uma senhora portuguesa de boa cultura que foi sua companheira até a morte.

No período entre 1870 e 1880, entregou-se à vocação de ficcionista, escrevendo *Contos Fluminenses* (1870), *Ressurreição* (1872), *Histórias da meia-noite* (1873), *A mão e a luva* (1874) e *Helena* (1876). São contos e romances pertencentes à chamada “Fase Romântica” do autor, isto é, neles são marcantes alguns traços do Romantismo brasileiro.

De março a dezembro de 1880, publicou na *Revista Brasileira*, em capítulos, *Memórias póstumas de Brás Cubas*², que, no ano seguinte, saiu em volume único, publicado pela Imprensa Nacional. Este romance, segundo Marisa Lajolo (1991, p. 10),

² Em todas as referências seguintes a este romance, será utilizada a sigla MPBC.

... inaugura tempos modernos. Sepulta em ironia a maneira antiga de ler e de escrever romances, satirizando as convenções românticas, às quais o próprio Machado pagara tributo em obras anteriores ...

Nesse romance, a perspectiva do narrador é a do protagonista Brás Cubas, representante da elite carioca da segunda metade do século XIX. Lajolo (1991, p. 11) afirma que:

Dado o analfabetismo geral que grassava no Brasil de Machado, ninguém errará muito se imaginar que quem lia Machado era a fina flor da sociedade carioca, a quem Brás Cubas, narrador levemente malcriado, censura gostos e práticas de leitura, implacável com a tacanhice pouco exigente deste público. Tratava-se da classe dominante brasileira, uma elite culturalmente muito rala, dividida entre uma face mais conservadora e outra menos, indecisa entre os valores do velho patriarcalismo rural e os da nova burguesia urbana.

Desta forma, podemos acreditar que Brás era um representante dessa classe que ele próprio critica de forma indireta, classe que, provavelmente, lia sua autobiografia. Mas MPBC representa muito mais que uma simples autobiografia ficcional, pois a vida ficcional de Brás Cubas leva o leitor a uma preparação, ou a um despertar para perceber vozes, vultos e fatos do passado, recriados no texto literário, que apontam os vícios e fingimentos do passado e do presente, que podem levar o leitor mais perspicaz ao reconhecimento e reflexão sobre hábitos e práticas condenáveis e/ou inócuas.

É pensando neste aspecto do romance, que Lajolo afirma que Machado era *um mestre-escola que substituiu a palmatória por leves piparotes no leitor* (1991, p. 11).

A época em que Machado de Assis viveu foi marcada por contrastes nítidos entre o país tropical, dependente, pobre e analfabeto que era o Brasil, e o país almejado por sua elite, uma nação europeizada, rica e evoluída – desejo de nação apenas simulado pelo fingimento social, mas não concretizado. Para mostrar essa contradição à própria sociedade que vivia, Machado lançou mão de um recurso perfeito: a ironia. Na construção de antífrases geniais, o escritor conseguiu o efeito de crítica e convite à reflexão, que marca fortemente o romance.

Merquior (1998, p. 5) afirma que:

O enredo – a vida do rico “fainéant” Brás Cubas – seus amores, tédios e veleidades – é somente o ponto de partida de uma crítica moral que se exprime pela imaginação ficcional e pela reflexão concretamente motivada, não pelo conceito abstrato ou pela máxima isolada. Aí temos a razão de ser da estrutura elástica do romance, de suas constantes digressões e dos “piparotes” dados no leitor

MPBC, por todas as características diferentes que possui em relação às obras machadianas anteriores, é considerado um “divisor de águas” na produção do escritor brasileiro. O descompasso entre o ser e o parecer da sociedade brasileira da época é inteiramente espelhado no romance, por meio de uma *ironia que desnuda estereótipos, desbasta clichês, satiriza expectativas e pede inteligência do leitor* (Lajolo, 1991, p. 13).

De acordo com Bosi (s/d, p. 194), é com MPBC que Machado *atinge a plena maturidade de seu realismo de sondagem moral*. E é nesta linha que continuará ao escrever suas próximas obras: *Histórias sem data (1884), Quincas Borba (1892), Várias histórias (1896), Páginas recolhidas (1899), Dom Casmurro (1900), Esaú e Jacó (1904), Relíquias da Casa Velha (1906)* e, num estilo particular da obra como mais “diplomático”, seu último romance – *Memorial de Aires (1908)*.

Sobre Machado, Bosi (s/d, p. 194) afirma que:

*Considerado nos fins do século o maior romancista brasileiro, foi um dos fundadores e primeiro presidente da Academia Brasileira de Letras, animou a excelente **Revista brasileira**, promoveu os poetas parnasianos e estreitou relações com os melhores intelectuais do tempo de Veríssimo a Nabuco, de Taunay a Graça Aranha. Não obstante essa ativa sociabilidade no mundo literário, ficaram proverbiais a fria compostura pessoal e o absentismo político que manteve nos anos derradeiros: atitude paralela à análise corrosiva a que vinha submetendo o homem em sociedade desde as **Memórias póstumas**.*

A ironia apontada por tantos críticos e sentida por todos os leitores é entendida por Bosi como parte integrante de todo um complexo discurso que faz uma *análise corrosiva* do homem em sociedade.

Outras obras suas publicadas em vida são: *Falenas (1870), Americanas (1875) e*

Poesias completas (1900).

Vítima de uma úlcera cancerosa, Machado de Assis morreu aos sessenta e nove anos de idade (1908).

Como obras póstumas, foram publicadas: *Outras relíquias* (1910), *Crítica* (1910), *Novas relíquias* (1922), *Correspondência de M. de A. com Joaquim Nabuco* (1923), *A semana* (1914), *Crônicas* (1936), *Crítica teatral* (1936), *Crítica literária* (1936), e outros.

2. Ítalo Svevo

2.1. Uma vida que ele aceitaria viver novamente

Ettore Schmitz, verdadeiro nome de Ítalo Svevo (pseudônimo que adotou na Literatura), nasceu em Trieste – Itália em 19 de dezembro de 1861. Era filho de Francesco Schmitz (1828-1892), abastado comerciante e Allegra Moravia. O pai era de origem austríaco-italiana, enquanto a mãe era italiana, ambos eram descendentes de judeus. Aos doze anos, foi enviado pelo pai, juntamente com os irmãos Adolfo e Elio, ao colégio alemão na cidade de Segnitz, no qual ficou por cinco anos. Ali iniciou os estudos comerciais e aprendeu corretamente o alemão, língua indispensável às atividades no comércio triestino, visto que a cidade localiza-se muito próxima à Áustria. No colégio, Ettore conheceu vários clássicos da Literatura alemã, fez vários estudos literários e leu as obras do filósofo Schopenhauer, do poeta Goethe e, em traduções, as de Shakespeare e Turgenev.

Em 1878, com dezessete anos, deixou definitivamente a Alemanha e retornou a Trieste, dando início a seus estudos no Instituto Superior de Comércio "Pasquale Revoltella". Manteve também um certo “gosto secreto” pela Literatura.

Dois anos depois, aconteceu a falência da firma do pai e Ettore empregou-se, então, na sede triestina do Banco *Union* de Viena, onde começou a trabalhar em setembro de 1880, permanecendo ali durante dezoito anos. Como havia ficado distante da Itália durante os estudos (dos doze aos dezessete anos), no período em que trabalhou como bancário em Trieste, buscou uma ligação mais forte com seu país, com a língua italiana e sua literatura, dispendendo muitas horas de suas noites na leitura dos clássicos italianos na Biblioteca Municipal de Trieste.

Spagnoletti (1994, p. 11) afirma que não foram somente os autores italianos a nutri-lo; fizeram-no também os franceses (Balzac, Flaubert, etc.), uma vez que Svevo realizava resenhas dos livros destes autores para a coluna que mantinha no jornal triestino chamado *L'indipendente*.

Sua descendência ítalo-alemã, seus estudos em Segnitz, o fato de usar muito o

alemão em transações comerciais e de utilizar o dialeto triestino na comunicação familiar e entre amigos são fatores que representaram, para ele, um empecilho no uso do italiano *standard*.

Naquela época, os dialetos de cada cidade eram muito fortes, sobrepondo-se, na maior parte das vezes, à língua italiana *standard* (baseada no dialeto florentino).

Costamagna (1995, p. 260-1) afirma que em 1861, quando a Itália uniu-se, isto é, tornou-se um só país, somente 2,5% da população falava o italiano *standard*. Esta língua era como que “estrangeira” para a maior parte da população italiana que, para comunicar-se oralmente, usava os dialetos regionais. Até mesmo os governantes e os literatos falavam mal o italiano, o Conde Camillo Benso di Cavour, por exemplo, falava o dialeto piemontês e a língua francesa (apesar de ser italiano) e mandava traduzir seus discursos do francês para o italiano para pronunciá-los em público. Manzoni escrevia em italiano, porém falava o dialeto milanês. Este quadro tem se alterado. Na década de setenta (século XX), um senso comprovou que 25% dos italianos falavam a língua nacional, até mesmo em âmbito familiar, enquanto 51,3% da população ainda falava em dialeto, o restante (23,7% da população) falava com alguns em dialeto e com outros em italiano. Já no final da década de oitenta, 39,6% dos entrevistados declarou ainda falar em dialeto somente com a família, enquanto 34,4% falava somente em italiano. A população italiana vem abandonando progressivamente o uso do dialeto, principalmente para comunicar-se fora do ambiente familiar e, a cada dia, um número maior de pessoas usa o italiano *standard* para comunicar-se em qualquer contexto. Os jovens, particularmente, a cada dia usam muito pouco o dialeto, muitas vezes só o compreendem mas não o empregam.

Desde a época de Svevo, o uso do dialeto em âmbito familiar acarretava, de certa forma, um problema de desconhecimento da língua nacional. Este problema acompanhou-o por toda a vida, apesar de ter obtido certa segurança, com o passar dos anos. É importante notar que a cidade de Trieste, naquela época, possuía um substrato cultural mais austríaco que italiano, visto que o território era ainda submisso a Viena.

Em 1886 faleceu o irmão predileto – Elio – ao qual era muito ligado. A perda trouxe-lhe muita dor, mas foi confortado pela amizade do artista plástico Umberto

Veruda (nesta ocasião, com dezenove anos).

Seu pai morreu em 1892. Foi nesse período que reviu, depois de vários anos, a prima Livia Veneziani (que contava então dezoito anos). Era filha do tio Gioachino, proprietário de uma indústria de verniz. Entre os dois nasceu um certo afeto. Nesse mesmo ano publicou seu primeiro romance – *Una vita (Uma vida)*³. Em 1895 morreu sua mãe. Na época, sua amizade com Livia tinha se tornado um grande amor, e, em 20 de dezembro do mesmo ano, ficaram noivos. Casaram-se em 30 de julho 1896.

Svevo foi então morar na casa dos sogros, na “Villa Veneziani”, e continuou a manter seus empregos: o Banco (até 1899) e posteriormente, o trabalho noturno no “Piccolo” (diário triestino), trabalho que deixou depois para ensinar correspondência comercial em francês e alemão no “Istituto Revoltella” – no qual havia estudado.

Em setembro de 1897, nasceu sua filha Letizia. Dois anos depois, deixou o Banco *Union* e ingressou como empregado na fábrica do sogro, a Moravia Veneziani, melhorando sua situação financeira.

De 15 de junho a 16 de setembro de 1898 publicou *Senilità (Senilidade)* em capítulos, no jornal *L’Indipendente*. Havia começado a escrevê-lo no final de 1892. O romance em único volume saiu também em 1898, pela Editora Vram, custeado pelo próprio autor. Houve somente um comentário negativo da crítica local e descaso completo da crítica nacional. Svevo decidiu parar de escrever, dedicando-se ativamente à empresa do sogro e ao trabalho de contabilidade e de comercialização de produtos que começavam a ter sucesso inclusive no exterior.

Em 1901, iniciou viagens de negócios pela França e Inglaterra e dois anos depois publicou *Un marito (Um marido)*, uma comédia. Em 1904, morreu seu amigo, o pintor Umberto Veruda, que lhe tinha servido de modelo ao personagem “Balli” do romance *Senilidade*.

Tendo em vista suas constantes viagens à Inglaterra, foi obrigado a aprender a língua inglesa. Em 1906, em Trieste, conheceu James Joyce que havia chegado lá em

³ Os títulos dos romances de Svevo em italiano serão acompanhados dos títulos das traduções entre parêntesis. A maioria dos contos e peças teatrais por ele escritos ainda não foi traduzida para o português, e, por isso, eles serão acompanhados de uma possível tradução de seus títulos por nós realizada, logo após o título original em italiano, com a finalidade de facilitar o entendimento.

1903 e vivia como professor de aulas particulares de inglês na *Berlitz School*. Entre os dois nasceu, logo no início, uma grande amizade e uma consideração recíproca. Os encontros para as aulas propiciaram ocasião para que os dois trocassem opiniões sobre literatura e realizassem leituras recíprocas de seus manuscritos.

Os dois escritores mantiveram sempre contato através de cartas mesmo quando, em 1915, Joyce foi obrigado a deixar a Itália devido à Primeira Guerra Mundial. Por iguais razões, a fábrica de verniz foi fechada e os sogros de Svevo se mudaram para a Inglaterra. Mesmo durante a guerra, Svevo continuou a ler e a estudar, encontrando-se freqüentemente com os amigos, mantinha a correspondência com Joyce e colaborava no jornal *La Nazione*.

Traduziu *O sonho*, de Freud, em 1922. Havia conhecido as teorias freudianas por meio do tratamento de seu cunhado, que sofria de perturbações psicológicas e foi submetido a tratamento com o próprio Freud, mas sem resultados.

Desde 1919, Svevo havia iniciado a escritura do romance intitulado *La coscienza di Zeno (A consciência de Zeno⁴)*, que foi concluído e publicado em 1923, pela editora Cappelli. Pouquíssimas foram as manifestações da crítica em relação ao romance.

No ano seguinte, enviou um exemplar de ACZ a Joyce, que respondeu dizendo que havia apreciado muito a leitura do romance e aconselhou-o a enviá-lo aos críticos franceses Larbaud e Cremieux, conselho que foi seguido. A operação resultou em grande sucesso: no primeiro semestre de 1925, Svevo encontrou pessoalmente os dois críticos em Paris e foi elogiado.

Eugenio Montale conheceu os romances de Svevo e, no número IV de 1925, da revista *L'esame*, publicou o primeiro de seus artigos sobre sua obra. Em 1926, foram publicados na revista francesa *Le navire d'argent* longos trechos de suas obras. Esse fato fez com que as críticas italiana e francesa tomassem contato com suas obras. Nesse mesmo ano, Svevo escreveu os contos “La madre” (A mãe), “Una burla riuscita” (Uma burla que deu certo), “Vino generoso” (Vinho generoso) e “La novella del buon vecchio e della bella fanciulla” (O conto do bom velho e da bela mocinha).

Svevo escreveu uma breve autobiografia, em 1927, destinada ao público francês, quando ACZ foi publicado naquele país:

Eis, em poucas palavras, minha biografia.

*Nasci em Trieste no ano de 1861. Meu avô alemão era funcionário do Estado em Treviso; minha avó, minha mãe, italianas. Com doze anos fui para Alemanha estudar numa escola comercial, onde estudei menos do que me ofereciam. Naqueles anos, contudo, apaixonei-me pela literatura alemã. Com dezessete anos entrei para a Escola comercial Superior Revoltella de Trieste, onde reencontrei minha italianidade. Com dezenove anos, num banco; e em **Una vita** a parte dedicada ao Banco e à Biblioteca Cívica é realmente autobiográfica.*

*Com trinta e seis anos tive a sorte de entrar numa empresa industrial, na qual tomo parte ainda hoje. Até a deflagração da guerra trabalhei muito, principalmente dirigindo operários em Trieste, Murano (Veneza) e Londres. Com trinta publiquei **Una vita** e com trinta e sete **Senilità**. Resolvi depois renunciar à literatura, que evidentemente atenuava minha capacidade comercial, e dediquei as poucas horas livres ao violino, de forma a afastar de mim o sonho literário. A guerra fez-me perder os negócios e foi provavelmente por causa da inatividade prolongada que, em 1919, comecei a escrever **La coscienza di Zeno**, que publiquei em 1923.*

Isso é tudo. Uma vida que não parece bonita mas que foi tão enriquecida por afeições felizes que aceitaria vivê-la de novo. (Vicentini, 1984, p. 8)

Neste sintético relato de sua vida, Svevo mantém-se sóbrio e coloca sua atividade literária em segundo plano, principalmente quando declara: *resolvi renunciar à literatura, que evidentemente atenuava minha capacidade comercial ... de forma a afastar de mim o sonho literário*. Até aquele momento era realmente um sonho, visto que seus primeiros dois romances não haviam feito sucesso algum. Seu reconhecimento como escritor veio somente a partir da publicação de seu último romance feita na França.

Porém, em 11 de setembro de 1928, quando a fama de Svevo como escritor havia atingido dimensões européias, o carro que o conduzia de volta a Trieste, juntamente com sua mulher, chocou-se contra uma árvore. Dois dias depois Ettore Schmitz (ou Ítalo Svevo) morreu, no hospital da cidade italiana chamada Motta di Livenza.

⁴ Em todas as referências seguintes a este romance, será utilizada a sigla ACZ.

2.2. Concretização do sonho literário

Ettore Schmitz iniciou sua produção literária em 1880, quando escreveu alguns esboços de comédias: *Ariosto governatore* (*Ariosto governador*), *Il primo amore* (*O primeiro amor*), *Le roi est mort: vive le Roi!* (*O rei morreu: viva o rei!*) e *I due poeti* (*Os dois poetas*). No ano seguinte, escreveu alguns contos: *Difetto moderno* (*Defeito moderno*), *La storia dei miei lavori* (*A história dos meus trabalhos*), *La gente superiore* (*As pessoas superiores*), e começou a colaborar no jornal *L'Indipendente*, diário em língua italiana, com o pseudônimo de E. Samigli, colaboração que continuou até 1890.

Foi exatamente neste ano que publicou em capítulos o conto “*Una lotta*” (*Uma luta*), como também o longo conto “*L'assassinio di via Belpoggio*” (*O assassino da rua Belpoggio*), que apresenta características tipicamente veristas e naturalistas. Já neste conto, existe a presença da análise e da introspecção psicológica. Pelas qualidades do conto, muitos afirmam que o mesmo representa o verdadeiro *debut* literário de Svevo.

Entre os anos de 1880 e 1892, preparou seu primeiro romance: *Una vita* (*Uma vida*), que foi publicado em 1892. O conhecimento de sua fábula será importante para considerações que serão feitas mais adiante, no presente estudo, sobre as relações entre personagens de seus três romances.

Nesse seu primeiro romance, o personagem principal, Alfonso Nitti, apresenta-se como um camponês inteligente, filho de uma mulher muito sensível, que se mudou para Trieste a fim de empregar-se. Desde o início do romance, na carta à mãe, que precede a narrativa, Alfonso demonstra não se adaptar à vida urbana:

Não vá pensar, mamãe, que aqui é tão ruim assim; eu é que não me sinto bem. Não me conformo em ficar longe da senhora por tanto tempo sem poder vê-la, e meu mal-estar aumenta quando penso que a senhora também está sozinha nesse casarão afastado da vila, onde insiste em morar por ser ainda nosso. Além do mais, sinto realmente falta do bom ar puro que nos chega direto da fábrica. Aqui se respira um ar denso, carregado de fumaça

...

Não seria melhor que eu voltasse para casa? Poderia ajudá-la em seu

trabalho, poderia até mesmo trabalhar no campo, mas pelo menos leria em paz meus poetas, à sombra dos carvalhos, respirando aquele nosso ar puro, não contaminado. (Svevo, 1993, p. 13-14)

A carta de Alfonso parece ser um aviso ao leitor: os fatos que ocorrerem dirão respeito a uma pessoa desanimada com o futuro naquelas condições e, por isso, já se pode antever que serão marcados por aspectos negativos. Essa perspectiva confirma-se no decorrer do romance, apresentando-nos Alfonso nem como um herói e nem tão pouco como um vencido que lutou, mas não conseguiu alcançar o que desejava, mas sim como um “incapaz” ou “inapto” – um *inetto* (italiano), como o próprio Svevo o definia em textos sobre sua obra.

A trajetória percorrida por Nitti é marcada por acontecimentos desfavoráveis a ele; primeiro encontra a filha do banqueiro para quem trabalha – Annetta – jovem inteligente, por quem se apaixona. O encontro acontece por meio da literatura. Junto com colegas, ele começa a freqüentar o salão de Annetta Maller que decide viver uma aventura puramente mundana com o jovem, a fim de dedicar-se a alguma coisa diferente e nova – ela pretende escrever um romance a quatro mãos. Visto que é incapaz de escrevê-lo sozinha, opta por pedir a ajuda a quem sabe que pode fazê-lo. Como os dois pensam muito diferentemente sobre todos os aspectos inerentes ao romance a ser escrito, este acaba não se concretizando. Enquanto isso, o contato pessoal entre os dois vai se estreitando e culmina numa noite de amor físico. Enquanto tudo isso acontece, aparece outra personagem – Francesca – uma camponesa que procura, numa relação com o pai de Annetta, elevar sua condição social. Esta personagem é diferente de Alfonso, pois enquanto ela pretende uma ascensão social, ele procura a paixão, é sincero em seus sentimentos e ações. Avisado de que a mãe está muito doente, Alfonso deixa Trieste para voltar à casa materna.

É no campo que ele perceberá a fragilidade dos últimos acontecimentos na cidade, a falsidade das pessoas que lá o circundavam, o sentimento de intolerância demonstrados por elas, etc. A mãe, depois de prolongado tratamento, acaba morrendo. Ao voltar à cidade, Nitti encontra um ambiente completamente desfavorável no banco, é transferido para um setor péssimo, o patrão o trata friamente. Anetta não comparece

aos encontros marcados por ele que queria explicar a ela o longo afastamento da cidade. No último encontro, a moça manda o irmão, que o destrata cruelmente. A saída encontrada por Nitti é o suicídio. O romance encerra-se da mesma forma que começou, ou seja, com uma carta, desta vez endereçada ao tabelião da cidadezinha na qual Alfonso nascera:

Senhor Luigi Mascotti,

Em resposta à sua prezada carta do dia 21 do corrente, temos a informar-lhe que para nós são de todo desconhecidas as causas que levaram ao suicídio nosso funcionário, o senhor Alfonso Nitti. Foi encontrado morto em seu leito no dia 16 do corrente, às quatro horas da manhã, pelo senhor Gustavo Lanucci que, recém-chegado, teve suas suspeitas aguçadas pelo intenso cheiro de carvão que encontrou difuso em toda a habitação. O senhor Nitti deixou uma carta dirigida à senhora Lanucci em que a declarava sua herdeira. ... (Svevo, 1993, p. 333-334)

O final da trama do romance coincide com o fim da personagem principal – o inapto para a vida, Alfonso Nitti – que, tendo consciência de sua inaptidão, sente-se derrotado e opta pelo suicídio. As outras personagens podem não saber a causa da decisão drástica de Alfonso, mas o leitor o sabe: a consciência da inaptidão para ter sucesso numa sociedade em que prevalece o fingimento, a dissimulação, o interesse supremo ao lucro particular, tudo se torna evidente no decorrer do romance.

Ettore Schmitz havia escrito *Uma vida* ainda com seu primeiro pseudônimo E. Samigli. Utilizava-o, naquela época, para assinar sua coluna no jornal. Porém, para publicar seu segundo romance – *Senilità (Senilidade)*, em 1898, adotou novo nome: “Ítalo” para homenagear a Itália, e “Svevo” para homenagear o filósofo alemão Schopenhauer, cuja obra era bastante conhecida e admirada por Svevo, como afirmam alguns, ou para indicar sua origem alemã, como ele próprio dizia.

A palavra italiana *svevo*, do latim *suevu(m)*, *suebu(m)*, pode assumir função de adjetivo, significando originário da Svevia, região da Alemanha meridional; ou algo que se refere à dinastia dos Hohenstaufen (1079-1268), originários da Svevia: casa sveva, domínio svevo, imperadores svevos; ou ainda, pode assumir a classe de substantivo masculino ou feminino e significar: nativo, habitante da Svevia, quem

pertence à dinastia dos Hohenstaufen.

Senilidade foi publicado pelo mesmo editor do primeiro romance (Vram). Trata-se da narrativa da aventura amorosa vivida por Emílio Brentani com uma moça de moral duvidosa chamada Angiolina. Emílio tem mais de trinta anos, é empregado raso, que goza nos círculos triestinos de pouca fama literária. Não é ainda velho, mas se considera, pois acredita ter desperdiçado uma boa parte da vida – daí o título do livro – *Senilidade*. Ele gostaria de viver como vive seu amigo, o escultor Balli, que, apesar de não fazer sucesso no campo artístico, o faz no campo amoroso, tendo muita facilidade com as mulheres. Junto com Brentani vive uma irmã chamada Amália, nem nova, nem bela, que, como ele, sofre de um certo tipo de “inércia” diante da vida. Estes são outros personagens inaptos, aumentando a galeria de Svevo.

O amor de Emílio por Angiolina aumenta na proporção em que o mesmo descobre a baixeza e a falta de moral da amada. Sua irmã, que no início sentia-se temerosa em relação à aventura amorosa do irmão, acaba sendo convencida por Balli de que todos têm direito ao amor, e termina por aceitar aquela relação. Encontrando dificuldades no caso amoroso e não conseguindo resolvê-las, Emílio pede ajuda a seu amigo Balli. O resultado é que, tanto Angiolina quanto Amália se apaixonam pelo amigo escultor. Da irmã Emílio consegue afastá-lo, mas de Angiolina não. Após a descoberta de outra traição, Emílio e Angiolina se separam, enquanto a irmã Amália adocece e acaba morrendo. Assistindo a irmã moribunda, Emílio descobre que ela era viciada em ópio.

No romance, parece não existirem propósitos filosóficos declarados que perscrutem as fraquezas humanas. A inaptidão de Emílio e Amália em relação à vida é apresentada de forma sublimada. Giudice e Bruni (1973, p. 309) afirmam que: *a grande sabedoria somada à simplicidade de construção, unida a uma implacável ciência do coração humano, faz de **Senilidade** um romance quase perfeito.*

Esse romance agradou bastante ao público após a descoberta de Svevo pelos críticos franceses, e sua redescoberta pelos italianos. Depois do “insucesso” dos dois primeiros romances, Svevo havia passado por um período de silêncio literário voluntário (em termos de romances) por vinte e cinco anos, até que publicou *A*

consciência de Zeno (1923). Na verdade o “silêncio” foi somente no tocante a “publicar” suas produções, mas não a escrever, já que se centrara em sua atividade comercial, com ótimos resultados. Escreveu alguns contos e peças teatrais, o que pode ser confirmado em suas cartas, mas que não foram publicados.

A fábula de seu último e mais famoso romance *A consciência de Zeno*, cujo título já descortina a possibilidade de ligação com a psicanálise é a seguinte: o narrador protagonista Zeno resolve escrever uma espécie de autobiografia a pedido de seu psicanalista, Dr. S.. No entanto, o paciente abandona o tratamento e seu médico publica suas confissões, nas quais Zeno mostra-se, desde o início de sua existência, um "doente" psicológico, pois nunca conseguiu realizar seus projetos, a começar pelo primeiro de todos: parar de fumar – motivo que o leva a buscar a cura de diversas formas, até terminar num psicanalista. O fumo vai transformando-se, lentamente, no símbolo de sua neurose, de sua vida insatisfatória, de sua introspecção e ironia. Depois da morte do pai, que lhe deixou um patrimônio considerável, pela primeira vez ele se vê sozinho diante dos deveres e seriedades da vida. Porém, o próprio pai já havia encarregado o contador Olivi de administrar os bens, acreditando na inépcia do filho para os negócios. Zeno então conhece um rico comerciante que possui quatro filhas. Corteja duas – Ada e Alberta, as mais bonitas – mas é rejeitado e termina por desposar a outra em idade de casamento, a mais feia, sem amá-la. Da mesma forma como se casou para reagir ao tédio, para fugir dele lança-se numa relação extraconjugal com Carla, uma jovem cantora, até que esta o deixa para casar-se com o professor de canto. Zeno decide participar das atividades comerciais do cunhado, o então "amigo", pois era seu antigo rival Guido, o qual parece encarnar a própria imagem do sucesso e da sorte. Entretanto, Guido morre, por engano, ao fingir suicidar-se, depois de haver falido nos negócios.

O romance encerra-se frente à Primeira Guerra Mundial, com uma série de anotações de diário: Zeno enriquece com os tráficos de guerra e descobre, afinal, que não está mais doente, que a doença, assim como a saúde, é apenas uma convicção, que não existe a necessidade de psicanálise, pois, na sociedade moderna, todos são doentes. A vida está contaminada nas raízes, e Zeno conclui seus escritos a fim de

enviá-los ao psicanalista, com uma profecia apocalíptica sobre a destruição da humanidade: a eliminação total da doença somente advirá com o fim do mundo.

A classificação do romance ACZ como um dos mais importantes do século XX deve-se, a nosso ver, ao fato de retratar e, de certa forma, dissecar o mundo burguês de uma época de grandes transformações sociais e políticas, ou seja, o período que compreendeu a Primeira Guerra Mundial (1914-1918).

Zeno vive sempre no limite do absurdo, um pouco mais medíocre, um pouco menos herói; não consegue acreditar em nada, por isso tem uma visão irônica de si mesmo e do mundo (que parece fugir ao seu controle). Logo nas primeiras páginas do romance, essa ironia se volta contra a psicanálise, à qual Svevo se dedicara anos seguidos, lendo e relendo as obras de Freud, a grande novidade da época no campo científico, e traduzindo uma versão simplificada de uma delas (*A interpretação dos sonhos*).

Entretanto, a personagem Zeno, aquele homem que se apresenta como atento e minucioso, finge acreditar num possível sucesso milagroso da terapia psicanalítica que agiria de um momento para outro. Por todo o romance, uma ironia sutil continua a divertir o leitor, através dos atos deste homem que nunca sabe o que realmente quer e, em conseqüência, nunca obtém satisfação. Também a escolha do nome do psicanalista, numa interpretação psicanalítica, constitui-se numa forma de ironia – Doutor S. – não lembrando Svevo mas sim Doutor Sigmund Freud ou então Sófocles (496 – 406 a.C.), que escreveu *Édipo rei* (430-425 a.C.) – estabelecendo uma relação direta com o “Complexo de Édipo” – uma das teorias de Freud.

... Minha cura devia acabar porque minha doença fora descoberta. Era a mesma que em seu tempo o falecido Sófocles diagnosticara em Édipo: eu amava minha mãe e queria matar meu pai. (ACZ, p. 372)

Essa ironia faz com que, em seu último romance, como já prenunciava nos dois anteriores, Svevo mostre por completo seu pessimismo, apoiado no estudo de Schopenhauer.

Rosenfeld (1985, p. 174), ao tratar das influências estéticas de Schopenhauer,

afirma que:

Freud é precisamente um dos intermediários mais importantes entre nós e a epopéia filosófica da vontade irracional de Schopenhauer; vontade metafísica, espécie de libido cósmica, que, ao gerar, no ápice da escala dos seres, o homem e, com ele, a inteligência (o “ego” freudiano), de início mero instrumento a serviço desse sinistro impulso de viver, cria ao mesmo tempo a força de auto-redenção que a libertará dos seus próprios conflitos e cegos anseios. Cabe ao princípio inteligente uma mística tarefa salvadora que na psicologia de Freud se tornará função terapêutica, capaz de levar à cura dos conflitos inconscientes, pela sua elevação ao nível da consciência.

E é exatamente em busca do movimento de conscientização desses conflitos inconscientes que mergulha Zeno, orientado pelo seu psicanalista, como “cura” de seus males. O título do romance já deixa claro o roteiro da viagem que Zeno empreende. Porém, o pessimismo schopenhaueriano contido no romance reside na verificação de que o intelecto só serve para obedecer à vontade, justificando-a e munindo-a de motivos muitas vezes falsos e auto-enganosos. Desta forma, as reflexões por ele suscitadas demonstram uma base pessimista pois se dirigem ao desmascaramento das ações humanas sem esperança nenhuma de alteração do comportamento egoísta do homem.

Svevo traduz, em seu último romance, o pessimismo de fundo schopenhaueriano por meio da visão apocalíptica do fim do mundo (que encerra o romance), como a única forma possível de alteração do quadro humano, objeto da reflexão filosófica de Schopenhauer e da demonstração prática dela realizada pelo autor italiano na literatura:

A vida atual está contaminada até as raízes. O homem usurpou o lugar das árvores e dos animais, contaminou o ar, limitou o espaço livre. Mas o pior está por vir. Triste e ativo animal pode descobrir e pôr a seu serviço outras forças da natureza. Paira no ar uma ameaça deste gênero. Prevê-se uma grande riqueza... no número de homens. Cada metro quadrado será ocupado por ele. Quem se livrará da falta de ar e de espaço? Sufoco só de pensar nisto! ... Talvez por meio de uma catástrofe inaudita, provocada pelos artefatos, havemos de retornar à saúde. quando os gases venenosos já não bastarem, um homem feito como todos os outros, no segredo de uma câmara qualquer neste mundo, inventará um explosivo incomparável,

diante do qual os explosivos de hoje serão considerados brincadeiras inócuas. E um outro homem, também feito da mesma forma que os outros, mas um pouco mais insano que os demais, roubará esse explosivo e penetrará até o centro da Terra para pô-lo no ponto em que seu efeito possa ser o máximo. Haverá uma explosão enorme que ninguém ouvirá, e a Terra, retornando à sua forma original de nebulosa, errará pelos céus, livre dos parasitos e das enfermidades. (ACZ, p. 402)

Entretanto, terminada a leitura do romance, o sorriso permanece nos lábios do leitor, suscitado pela capacidade do narrador-protagonista em descrever-se com todos os defeitos e limitações e com sua incapacidade de mudar.

Nos textos de crítica a esta obra sveviana, Vicentini (1984, p. 3) afirma que existem posições completamente antagônicas por parte dos críticos. Enquanto alguns acusam Svevo de provincianismo dialetal, evidentemente presente na narrativa do autor, considerando a realidade lingüística e principalmente histórica da Itália (coexistência de dialetos regionais e realidade social da região em que se localiza Trieste – sua cidade natal e cenário de seus romances – pertencente ao antigo império Austro-Húngaro); outros críticos o elogiam pela abertura em relação às aspirações inovadoras do romance europeu, já que foi considerado o precursor do romance psicológico europeu. Vários críticos discutem a forte ligação entre os fatos ocorridos na vida particular do autor e sua invenção artística, como se sua ficção possuísse um fundo de autobiografia. Na verdade, todas essas características apontadas formam o estilo do autor Ítalo Svevo.

Somadas a elas, podemos lembrar que alguns críticos chegam mesmo a falar em uma certa antiliterariedade nas "divagações" svevianas quando outros reconhecem nelas o resultado de uma refinada escolha política que seria responsável pela reformulação da narrativa da linguagem literária tradicional italiana. Ao mesmo tempo, outros críticos apresentam a ironia sveviana como expressão de um mecanismo de defesa do indivíduo que se sente ameaçado e impotente diante das relações sociais. Outros a vêem como expressão de uma tomada de consciência da sociedade em geral.

Enfim, as diferentes posições da crítica com relação à produção literária sveviana corroboram a visão do estilo peculiar do autor e contribuem para aumentar

ainda mais a relevância do autor no contexto literário do início do século XX. O que entendemos como características do estilo geral do autor, são vistas por Vicentini (1984, p. 5) como *divergências internas da crítica*, que *expressam, acima de tudo, a complexidade artística do escritor*.

Características peculiares do estilo ou divergências internas da crítica, o importante é que foi essa peculiaridade ou complexidade que fez com que Svevo figurasse como um dos maiores romancistas italianos, cronologicamente posteriores a Alessandro Manzoni e a Giovanni Verga. Além de ser considerado por muitos críticos como precursor da literatura moderna, não apenas na Itália, mas no mundo ocidental, já que criou alguns dos textos essenciais da Literatura do final do século XIX e início do XX. Eis aí o elo de ligação da análise de seu romance e MPBC, de Machado de Assis. Interessa-nos apontar as relações entre esses dois romances e o aspecto da modernidade na literatura introduzido por eles.

Em 1927, foi publicada a edição francesa do terceiro romance de Svevo, com tradução de Paul-Henry Michel. No mesmo ano, foi encenada, no “*Teatro degli indipendenti*” de Roma, uma peça teatral de Svevo em ato único, intitulada *Terzetto spezzato (Trio partido)*.

Em 1928, ano em que faleceu, Svevo havia iniciado seu quarto romance – *Il vecchione (O ancião)*, que permaneceu inacabado. Seria uma “continuação” de *A consciência de Zeno*.

O protagonista era o mesmo Zeno Cosini de ACZ, contudo com setenta anos, ao lado da esposa, além de outras personagens já conhecidas. O tema central do romance seria a recordação, isto é, o gosto de reconstruir o passado pela rememoração dos acontecimentos, descrevendo assim sensações, impressões, afetos registrados e guardados na memória. Muitos críticos, entre eles Bruno Maier (1971), vêem, neste início de romance, a influência da leitura dos romances de Proust sobre Svevo no plano estrutural e técnico:

*Aqui encontramos, portanto, um Svevo “proustiano”, ou melhor, influenciado no plano estrutural e técnico pela leitura da **Recherche**: leitura que ele efetuou exatamente naqueles anos para conhecer*

diretamente o autor ao qual, freqüentemente, era comparado, especialmente pela crítica francesa.

Nesse último romance (inacabado), é perceptível o resultado em Svevo da leitura da obra de Proust. Sua obra era semelhante à do escritor francês, segundo vários críticos, mesmo sem que Svevo a tivesse lido. Ao fazê-lo, estreitou ainda mais as possibilidades de aproximação entre estilos e temáticas. Também Machado de Assis foi aproximado a Proust (ver Venâncio Filho, 2000).

Entretanto, *Il vecchione* teve concretizados somente os primeiros capítulos e alguns rascunhos pela imprevista morte do autor (em 11/09/1928) e, apesar de ser um romance inacabado, foi publicado postumamente em *Corto viaggio sentimentale e altri racconti inediti di Italo Svevo (Curta viagem sentimental e outros contos inéditos de Ítalo Svevo)*, obra organizada por U. Apollonio e publicada em 1949.

Em Trieste, pela Editora Zibaldone, em 1950, a esposa de Svevo, Livia Veneziani, publicou *Vita di mio marito (Vida de meu marido)*, que, além de diversas considerações de Livia sobre a vida e a obra do marido, contém ainda inéditos de Svevo.

Em 1952 foi publicado *Carteggio inedito Italo Svevo – James Joyce (Cartas inéditas de Italo Svevo – James Joyce)*, com introdução de H. Levine G. Veronesi. Em 1959, Apollonio organizou e prefaciou também *Saggi e pagine sparse (Trechos e páginas esparsas)*.

E desde esses anos até hoje, a obra de Svevo tem sido objeto da crítica literária italiana e da mundial, que buscam compreendê-la em seu real significado, em seu empenho interior e estilístico.

III. ESTRATÉGIAS NARRATIVAS E DISCURSIVAS CONVERGENTES

Para iniciarmos a análise *pari passu* que pretendemos realizar entre o romance machadiano e o sveviano a fim de responder à questão formulada na introdução sobre a modernidade dos dois romances, devemos fazer algumas considerações sobre romance moderno, discurso e narrativa.

O que é ser moderno?

Ser “moderno” significa pertencer ao tempo presente, ser hodierno, atual, entretanto, nos estudos literários, significa pertencer ao Modernismo, isto é, trazer uma visão de mundo e uma estrutura que fazem parte do contexto mundial do século XX. Segundo Rosenfeld (1985, p. 81), a arte moderna (Literatura, Pintura, Teatro, etc.) nega *o compromisso com este mundo empírico das “aparências”, isto é, com o mundo temporal e espacial posto como real e absoluto pelo realismo tradicional e pelo senso comum.*

Ele afirma também que no romance do século XIX a perspectiva e a plasticidade das personagens e a ilusão da realidade eram criadas por uma espécie *de truque* (p. 91-2), o romancista era onisciente pois adotava uma visão *estereoscópica ou tridimensional* ao focar suas personagens às vezes de dentro, às vezes de fora, e demonstrando que conhecia-lhes *o futuro e o passado empíricos, biográficos, situava-as num ambiente de cujo plano de fundo se destacavam com nitidez, realçava-lhes a verossimilhança (aparência da verdade) conduzindo-as ao longo de um enredo cronológico* (por meio de retornos no tempo bem explícitos) com um *encadeamento causal*. O narrador sempre impunha à obra, até quando não se manifestava acentuadamente, escondido por trás dela, parecendo que esta se narrava sozinha, uma ordem *que se assemelhava à projeção a partir de uma consciência situada fora ou acima do contexto narrativo.*

O romancista moderno, então, rompeu com a tradição do século XIX ao

apresentar um mundo de vivência subjetiva, a partir do íntimo do narrador, com perspectivas borradas, personagens fragmentadas, tempo subjetivo e não cronológico, sem distância de perspectiva, visto que o narrador aparece profundamente envolvido na situação narrada.

Assim, tendo em vista as características apontadas por Rosenfeld, buscaremos nos discursos e nas narrativas dos romances em foco, as características peculiares de cada um que, a nosso ver, lhes asseguram a classificação de modernos. Porém, antes de iniciarmos nossa busca, lembramos que Reis e Lopes (1988, p. 66) definem as narrativas literárias como:

conjuntos de textos normalmente de índole ficcional, estruturados pela ativação de códigos e signos predominantes, realizados em diversos gêneros narrativos e procurando cumprir as variadas funções socioculturais atribuídas em diferentes épocas às práticas artísticas.

São, portanto, conjuntos bem amplos, nos quais podem ser estudados diversos aspectos, entre eles os discursos que compõem essas narrativas, porque a estrutura discursiva é um de seus elementos constitutivos.

Mainueneau (1996, p. 16), ao tratar dos elementos de lingüística para o texto literário, visto que a literatura é uma “pseudo-enunciação” (pois não se trata de um intercâmbio lingüístico ordinário), define narrativa e discurso da seguinte forma:

Os termos “discurso” e “narrativa” não devem ser entendidos aqui no seu sentido usual ... Diz respeito ao “discurso” toda enunciação escrita ou oral que estiver relacionada a sua instância de enunciação (EU-TU/AQUI/AGORA), ou, em outras palavras, que implique uma embreagem. A “narrativa”, ao contrário, corresponde a um modo de enunciação narrativa que se dá como dissociada da situação de enunciação. Isto não significa evidentemente que um enunciado concernente à “narrativa” não tenha enunciador, co-enunciador, momento e lugar de enunciação, mas somente que os traços de sua presença estão apagados no enunciado: os acontecimentos são apresentados como se eles próprios se contassem.

Enfim, a narrativa exige uma situação especial de enunciação, na qual o discurso obedece a padrões de construção especiais e muito significativos na

interpretação do texto.

Desta forma, entrelaçando aspectos da narrativa e da tessitura do discurso, partiremos da caracterização das personagens nos dois romances estudados, passaremos a considerações sobre o ponto de vista, para depois levantar características peculiares dos dois narradores e, então, analisar a ironia e a polifonia na construção dos discursos, finalizando com reflexões sobre a questão do tempo nas obras estudadas e a relação de todos os elementos apontados e a modernidade.

1. Rotação e translação: a caracterização das personagens

Uma consonância muito interessante entre os dois romances estudados encontra-se na apresentação e descrição de si e das outras personagens feita pelos dois narradores-protagonistas, como num movimento de rotação e translação. Pode-se começar pela apresentação que os dois fazem de si próprios.

Brás declara que quando criança foi *um dos mais malignos do seu tempo, arguto, indiscreto, traquinas e voluntarioso* (MPBC, p. 32). O título do capítulo em que realiza tais considerações já aponta a conclusão a que pode chegar o leitor: *O menino é pai do homem* (MPBC, cap. XI, p. 32-34). Sendo assim, o leitor não pode esperar do adulto Brás um comportamento muito diverso do que teve quando criança.

Refere-se à educação que teve, de forma irônica:

Sim, meu pai adorava-me. Minha mãe era uma senhora fraca, de pouco cérebro e muito coração, assaz crédula, sinceramente piedosa, - caseira, apesar de bonita, e modesta, apesar de abastada; temente às trovoadas e ao marido. O marido era na Terra o seu deus. Da colaboração dessas duas criaturas nasceu a minha educação, que, se tinha alguma coisa boa, era no geral viciosa, incompleta, e, em partes, negativa. Meu tio Cônego fazia às vezes alguns reparos ao irmão; dizia-lhe que ele me dava mais liberdade do que ensino, e mais afeição do que emenda; mas meu pai respondia que aplicava na minha educação um sistema inteiramente superior ao sistema usado; e por este modo, sem confundir o irmão, iludia-se a si próprio. (MPBC, p. 33)

A mãe é caracterizada por meio da antítese: *fraca, de pouco cérebro* (o que equivaleria à estúpida), *muito coração* (isto é, sentimental, emotiva ou sensível). Os outros dois adjetivos são positivos: *crédula, piedosa*, contrariando, de certa forma a “fraqueza” alegada por Brás em relação à mãe, no início da descrição. Na seqüência, o narrador emprega adjetivos que são modalizados pela estrutura concessiva: *caseira, apesar de bonita e modesta, apesar de abastada* (grifo nosso). De certo modo, pode-se dizer que, na figura materna, certas oposições convencionais se neutralizam.

Só estão presentes no caráter de sua mãe porque ela é “fraca”; pois parece ser

marca de pessoa “fraca” ser abastada e, ainda assim, ser modesta; ser bonita e ainda assim ser caseira. E a devoção dela ao marido é acrescida à lista das características pejorativas que a descrevem. Na verdade, pelo senso comum daquela época, uma mulher com tais características deveria ser vista como um modelo a ser seguido e não uma pessoa “fraca”. A visão crítica e não convencional de Brás Cubas, no entanto, já aqui se manifesta.

Esse discurso do narrador logo muda o foco de suas críticas: *Da colaboração dessas duas criaturas nasceu a minha educação, que, se tinha alguma coisa boa, era no geral viciosa, incompleta, e, em partes, negativa*. Está aí constituído um dos índices que levam o leitor a desconfiar das opiniões de Brás, pois é por meio de seu discurso que avalia pejorativamente sua própria educação. Na verdade, Brás se analisa, como faz o Dr. S. a Zeno, a partir das lembranças do paciente. Brás é o analista de si mesmo e de seu ambiente.

Do pai que o bajulou a vida toda, que realizou todos os desejos, Brás fala de forma mais amena, embora não deixe de ironizá-lo:

Era um bom caráter, meu pai, varão digno e leal como poucos. Tinha, é verdade, uns fumos de pacholice; mas quem não é um pouco pachola nesse mundo? (MPBC, p. 20)

Paralelamente a elogios – bom caráter, varão digno e leal – o narrador nos transmite a idéia de uma crítica ao pai – era um pouco “pachola”, isto é, preguiçoso, farsola e/ou vaidoso, como qualquer componente da sociedade na qual estava inserido. É uma crítica à própria sociedade, feita às avessas, por meio de elogios.

Já em ACZ, a relação entre Zeno e o pai demonstra o mesmo distanciamento da de Brás e seu pai. No capítulo “A morte de meu pai”, Zeno declara que: *Era difícil o nosso convívio, até porque entre nós dois nada havia de comum intelectualmente* (ACZ, p. 34). Continua afirmando que:

Meu pai passava por hábil comerciante, embora eu soubesse que seus negócios desde muito eram administrados por Olivi. Nessa incapacidade para o comércio residia toda a semelhança entre nós; não havia outras.

Posso dizer que eu representava a força e ele a fraqueza. O que venho registrando neste relato já prova que em mim existe e sempre existiu - talvez para minha maior desventura - um impetuoso impulso para o melhor. Todos os meus sonhos de equilíbrio e de força não podem ser definidos de outra maneira. Meu pai não conhecia nada disto. Vivia perfeitamente de acordo com aquilo que fizeram dele e devo observar que nunca se esforçou no sentido de aperfeiçoar-se. Fumava o dia inteiro e, após a morte de mamãe, quando não conseguia dormir, fumava durante a noite. (ACZ, p. 35)

O trecho comparado a vários outros do romance, põe em evidência a contradição no discurso de Zeno, visto que ele afirmara não ter nada em comum com o pai. Depois afirma que a única semelhança entre os dois era a *incapacidade para o comércio*. E continua seu discurso colocando-se como superior ao pai, contando como se fosse um grande defeito paterno o fato de fumar demais, quando, no capítulo anterior – “O fumo” – ele discorre longamente sobre a compulsão que ele próprio tem de fumar, e chega a ponto de considerar isto uma “doença”.

Logo a seguir conta que corria o boato na família de que o pai havia tido um caso amoroso fora do casamento:

... No entanto, os bons parentes relatam que chegou a apanhar o marido quase em flagrante delito com sua própria costureira. Ele desculpou-se, alegando distração, com tal firmeza que acabou sendo acreditado. Não houve maiores conseqüências, a não ser a de que minha mãe nunca mais foi à costureira nem deixou que meu pai lá fosse. (ACZ, p. 35)

Dois capítulos à frente, Zeno falará de sua amante Carla. Também ele manteve amante durante o casamento. No capítulo final – “Psicanálise” – Zeno conta que traía sua mulher várias vezes durante o casamento. Mais este ponto em comum ele tem com seu pai, além da distração, como podemos ver no seguinte trecho:

Reprovava-me duas outras coisas: a minha distração e a minha tendência de rir das coisas mais sérias. No que respeita à distração, a única diferença entre nós é que ele anotava numa agenda tudo aquilo de que se queria lembrar, revendo-a várias vezes ao dia. (ACZ, p. 36)

Mais adiante frente, Zeno conta que também possuía agenda e nela anotava

coisas importantes para lembrar-se na data certa, mas, ao contrário do pai, ele esquecia-se de lê-la. Além disso, afirma ser o mais “forte” dos dois, porém declara posteriormente o seguinte: *Minha fraqueza de sempre! Aposto que mesmo hoje sou incapaz de qualquer resistência, e se alguém realmente quisesse poderia por algum tempo induzir-me a estudar até mesmo astronomia.* (ACZ, p. 39). Na verdade, o leitor pode inferir que as características pejorativas que Zeno atribui ao pai, ele também as possui, todas, e algumas como distração, ainda em maior grau.

Brás, ao descrever a própria educação (MPBC, p. 34), declara: ... *vulgaridade de caracteres, amor das aparências rutilantes, do arruído, frouxidão da vontade, domínio do capricho, o mais. Dessa terra e desse estrume é que nasceu essa flor.*

São enumerados apenas defeitos, isto é, “fazer-se ver” ou “parecer” bom, rico, poderoso, soberbo, mas ser vulgar, frouxo, caprichoso. São assim apresentados adjetivos que classificam pejorativamente a educação que a família e o ambiente propiciaram a Brás.

E o enunciado termina a alegoria irônica – *Dessa terra e desse estrume é que nasceu essa flor*, ou seja, ele próprio. A terra e o estrume são metáforas que designam a família, a sociedade e seus hábitos egocêntricos, fingidos. Temos a metáfora invertida da “flor”, que deveria significar beleza, frescor, que, porém, lembra exatamente o contrário. A combinação com a metáfora “estrume” desvela o tom irônico do trecho e funciona como aviso ao leitor a fim de que interprete às avessas a passagem. É aí caracterizado o discurso do desvelamento, que ao mostrar e esconder, delega ao leitor a tarefa de perceber.

Lembramos que a primeira aparição da personagem Quincas Borba, na narração de Brás, vem corroborar a visão invertida da metáfora flor, pois ao descrever a maldade de seu colega de turma que, durante os primeiros anos da escola, deixava baratas mortas para o professor chamado Ludgero Barata, e mantinha-se incólume enquanto o professor dava broncas na turma inteira por sua causa, o narrador-protagonista declara: *Uma flor, o Quincas Borba.* (MPBC, p. 39). O moleque traquinas era uma flor. Esta aí, mais uma vez empregada de forma irônica a metáfora “flor”.

Os indícios que Zeno dá sobre sua educação também levam o leitor a imaginá-la

“fraca”, sem nenhuma cobrança. Apesar de não satisfeito, o pai de Zeno não fazia sanção alguma em relação às atitudes irreverentes ou irresponsáveis do filho. Entristecia-se, mas não tomava nenhuma atitude direta.

Conta como mudou de curso em curso na universidade, sem se aplicar em nenhum deles e sem terminar um sequer. *É bem verdade que mesmo as outras matérias eu pouco havia estudado por causa de uma vizinha que, de resto, só me brindava com sua descarada provocação. Quando chegava à janela, eu não via mais o texto. Só um imbecil se comportaria assim.* (ACZ, p. 19)

Podemos ver que chega a classificar seu procedimento como o de um aluno *imbecil*, declarando assim um juízo pejorativo das próprias ações e características pessoais; é assim que vai despertando o leitor para desconfiar de seu caráter. E o pai, apesar de não ficar feliz, concordava com suas atitudes imbecis que o levavam de um curso universitário a outro: ... *quando, depois de passar do estudo do direito ao da química, e com seu consentimento retornar ao primeiro, disse-me bonachão: – Mas fique sabendo que você está doido.* (ACZ, p. 36, grifo nosso)

Não só seu pai o tinha como louco, mas também a quarta filha do Sr. Malfenti – Anna – que declarava sempre isso ao narrador protagonista:

Quando me levantava para sair, acompanhava-me até a porta, pedia-me docilmente que me inclinasse para ela, erguia-se na ponta dos pezinhos e, quando conseguia chegar exatamente à altura de meu ouvido, dizia, baixando a voz para não ser ouvida senão por mim:

- Você é doido, completamente doido!

O engraçado é que diante das outras a fingida me tratava por senhor. Se estava presente a Sra. Malfenti, ela corria a refugiar-se nos braços da mãe, que a acariciava dizendo:

- A Anninha agora está tão educada, não é mesmo?

Eu não protestava e a gentil Anninha continuou a me chamar de doido. Acolhia sua declaração com um sorriso vil que podia parecer de reconhecimento. (ACZ, p. 83)

Durante a narrativa, o leitor depara-se com declarações de outras personagens, descrevendo o narrador “pejorativamente”. É interessante notar que elas são feitas através de “seu” discurso, ou seja, é ele mesmo quem nos conta que o próprio pai e a Anninha chamavam-no de louco. E, pelo zigzague da narração, por todos as

informações desencontradas que vai transmitindo ao leitor, o juízo que dele fazem o pai e a menina é o mesmo que o leitor pode ter.

Como a de Brás Cubas, a mãe de Zeno também morreu antes do pai, e dela não se fala muito no romance. O pai é o foco de sua atenção, e, depois de sua morte, parece eleger o Sr. Malfenti para o posto do pai. No capítulo “A história de meu casamento” Zeno declara o seguinte com relação ao sogro e a si mesmo:

... em outra ocasião, porém, consegui conquistar sua admiração por mim tal como sou, ou seja, por minhas piores qualidades. (ACZ, p. 65)

Em seu próprio discurso, o narrador mostra seus defeitos, confessa-os aos poucos, e revela-se cheio de falhas de caráter, com traços fortemente pejorativos. Um dos traços piores era o de mentiroso.

Ao iniciar o capítulo “O fumo”, declara que se iniciou no vício desde pequeno, quando ele e seu irmão (que aparece citado no romance pouquíssimas vezes) fumavam cigarros oferecidos por um colega de escola chamado Giuseppe, que

... ganhava muito dinheiro do pai e nos presenteava com aqueles cigarros. Tenho certeza, porém, de que os oferecia mais a meu irmão do que a mim. Vem daí a necessidade que enfrentei para conseguir outros por conta própria. Sucedeu, portanto, que passei a roubar. (ACZ, p. 11)

Além de cultivar vícios já na infância, declara ainda que “roubava” para mantê-los, e o leitor saberá em seguida que roubava do próprio pai.

Zeno conta também como falava sem parar às três moças sobre sua vida na faculdade, fantasiando, aumentando tudo. Anos depois, sua esposa contou-lhe que elas sabiam que ele mentia e se divertiam em ouvi-lo (Augusta e Alberta, mas Ada não, pois ela era séria demais para isso). Na seqüência ele declara:

No entanto, as aventuras eram em grande parte verdadeiras. Não sei precisar exatamente em que proporção, pois, tendo-as contado a tantas outras mulheres antes de fazê-lo às filhas de Malfenti, é natural que as alterasse para que soassem mais atraentes. Eram verdadeiras a partir do momento em que não as podia mais modificar. (ACZ, p. 81)

Ao falar de si às irmãs Malfenti, entre as quais estava Ada, sua cortejada, ele mentia a tal ponto de não saber distinguir o que era mentira do que realmente havia acontecido. Suas características como orador podem ser entendidas pelo leitor, desde já, como “defeito” também do narrador do romance. No trecho anteriormente citado, ele está falando de si, e o leitor pode muito bem entender que se era capaz de mentir para as moças, provavelmente está mentindo para o Dr. S., o destinatário ficcional de sua autobiografia, e para o leitor, em segunda instância.

Além de darem pistas sucessivas da caracterização negativa do próprio caráter e dos pais, tanto Brás quanto Zeno apresentam, na maioria das vezes, as outras personagens que fazem parte de suas histórias de vida também de forma pejorativa.

Brás Cubas fala do tio Cônego (MPBC, p. 34) destacando vários defeitos como pieguice, severidade, frouxidão, acanhamento e submissão, e, suprimindo o destaque ao falar das virtudes, que são classificadas como *algumas* (poucas), não são enumeradas como os defeitos, e, segundo ele, de nada adiantam: *possuía algumas virtudes, em que era exemplar, mas carecia absolutamente da força de as inculcar, de as impor aos outros*. É assim que Brás descreve o *espírito medíocre* do tio.

Com relação às outras personagens que não fazem parte da família, os dois narradores são também cruéis. Brás descreve o Viegas da seguinte forma:

A segunda pessoa era um parente de Virgília, o Viegas, um cangalho de setenta invernos, chupado e amarelado, que padecia de um reumatismo teimoso, de uma asma não menos teimosa e de uma lesão do coração, era um hospital concentrado. (MPBC, p. 98)

Existe, em MPBC, uma galeria de personagens descritas com o mesmo desdém. Dela não escapam nem as amantes Marcela e Virgília, que são descritas de forma ambígua a fim de fazer ver ao leitor mais atento todos os defeitos de caráter das duas; nem a própria família passa ilesa, pois tios, pai e cunhado são atacados da mesma forma que as amantes. O que resta no final é realmente um quadro da sociedade da época, composta por pessoas vis, volúveis, interesseiras.

Zeno também age assim. O relacionamento do casal Malfenti aparece assim

caracterizado:

... Ela amava o rude marido, que deve tê-la conquistado e conservado à custa dos bons negócios. Não era o interesse, mas uma admiração verdadeira o que a unia a ele, uma admiração de que eu participava e que, assim, compreendia perfeitamente. A intensa vitalidade que ele desenvolvia em ambiente restrito - uma jaula em que só havia uma mercadoria e dois inimigos (os dois contratantes) e onde nasciam e se descobriam sempre novas combinações e relacionamentos – animava mara-vilhosamente a vida de ambos. O marido contava-lhe todos os negócios e a esposa era tão sensata que jamais lhe dava conselhos com receio de desencaminhá-lo. Ele sentia necessidade daquela assistência muda e não raro corria para casa a fim de monologar, convicto de estar recebendo conselhos da mulher. (ACZ, p. 71)

O trecho é contraditório. Logo de início o adjetivo “rude” é atribuído ao Sr. Malfenti e o de “interesseira” podemos inferir a partir de seus comentários sobre a Sra. Malfenti: *deve tê-la conquistado e conservado à custa dos bons negócios*. Na frase seguinte desmente esta afirmação dizendo que *não era o interesse, mas uma admiração de que eu participava* (grifo nosso) – uma pessoa que admira outra não faz um discurso como esse sobre a admirada. Enfim, a descrição do relacionamento entre o casal Malfenti faz ironicamente entender o contrário do que afirma, pois, em lugar de admirar o sogro, o que se entende é que não gosta dele já que o classifica como grosseiro, rude, brutal, etc..

Nem a própria esposa de Zeno escapa às considerações pejorativas do corrosivo narrador:

Eis que das quatro jovens com a mesma inicial uma para mim já não contava. Como tiveram coragem de achá-la bonita? A primeira coisa que se notava nela era o estrabismo tão pronunciado que, na minha frente, conseguia personificá-la toda. Os cabelos não muito abundantes, eram louros, de um tom esmaecido, isento de luz, e o corpo, embora interessante, era um pouco gordo demais para a idade. Nos poucos instantes em que estive só, pensei: “Se as outras são parecidas com esta!...”

É assim que Zeno descreve Augusta na primeira vez que a vê. Ressalta o estrabismo da moça, classifica seus cabelos de ralos e de uma cor sem vida, e o corpo,

apesar de interessante, é gordo. Contrariando seu juízo depreciativo em relação à moça, pouco tempo depois, é a mão de Augusta que Zeno pede em casamento.

Essa mesma visão pejorativa do narrador sveviano também se manifesta no narrador machadiano. Sobre Dona Plácida, por exemplo, Brás narra acontecimentos que transmitem ao leitor um juízo de valor negativo em relação à mulher:

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 dois meses; falava-me com eles baixos, séria, carrancuda, às vezes triste. Eu queria angariá-la, e não me dava por ofendido, tratava-a com carinho e respeito; forcejava por obter-lhe a benevolência, depois a confiança. Quando obtive a confiança, imaginei uma história patética dos meus amores com Virgília, um caso anterior ao casamento, a resistência do pai, a dureza do marido, e não sei que outros toques de novela. Dona Plácida não rejeitou uma só página da novela; aceitou-as todas. Era uma necessidade da consciência. Ao cabo de seis meses quem nos visse a todos três juntos diria que Dona Plácida era minha sogra.

Não fui ingrato; fiz-lhe um pecúlio de cinco contos, - os cinco contos achados em Botafogo, - como um pão para a velhice. Dona Plácida agradeceu-me com lágrimas nos olhos, e nunca mais deixou de rezar por mim, todas as noites, diante de uma imagem da Virgem, que tinha no quarto. Foi assim que lhe acabou o nojo. (MPBC, p. 102)

Ao descrever a resistência de D. Plácida em aceitar ser a caseira da pequena casa da Gamboa em que os amantes Brás e Virgília se encontravam secretamente, o narrador conta também como esta resistência foi vencida, ou melhor, como “comprou” a confiança da mulher, fazendo com que o leitor constate que os escrúpulos dela tinham preço, e que, para ver-se favorecida, ou protegida financeiramente, ela enganava sua própria consciência. Quatro capítulos à frente, pela voz de Brás, fica-se sabendo a “História de Dona Plácida” (título do capítulo LXXIV), contada por ela ao amante de sua Iaiá Virgília. No capítulo LXXV (“Comigo”), o seguinte portanto, temos as seguintes considerações do narrador:

Podendo acontecer que algum dos meus leitores tenha pulado o capítulo anterior, observo que é preciso lê-lo para entender o que eu disse comigo, logo depois que Dona Plácida saiu da sala. O que eu disse foi isto:

- Assim, pois, o sacristão da Sé, um dia, ajudando à missa, viu entrar a

dama, que devia ser sua colaboradora na vida de Dona Plácida. Viu-a outros dias, durante semanas inteiras, gostou, disse-lhe alguma graça, pisou-lhe o pé, ao acender os altares, nos dias de festa. Ela gostou dele, acercaram-se. Dessa conjunção de luxúrias vadias brotou Dona Plácida. 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: - Chamamos-te para queimar os dedos nos tachos, os olhos na costura, comer mal, ou não comer, andar de um lado para outro, na faina, adoecendo e sarando com o fim de tornar a adoecer e sarar outra vez, triste agora, logo desesperada, amanhã resignada, mas sempre com as mãos no tacho e os olhos na costura, até acabar um dia na lama ou no hospital; foi para isso que te chamamos, num momento de simpatia. (MPBC, p. 106)

As considerações que Brás faz para consigo são, a nosso ver, irônicas e duras demais em relação à Dona Plácida. Na página seguinte, declara que: *Se não fossem os meus amores, provavelmente Dona Plácida acabaria como tantas outras criaturas humanas; donde se poderia deduzir que o vício é muitas vezes o estrume da virtude.* (MPBC, p. 106) E assim, justifica, mais para sua consciência que para o leitor, a utilidade para ele da existência de D. Plácida e aponta uma boa ação advinda de seu caso amoroso com uma mulher casada – ser “estrume” para a proteção de D. Plácida, a fim de que não tenha o fim triste de tantas criaturas. Porém, no capítulo CXLIV – “Utilidade relativa”, o leitor pode constatar que o “estrume” não funcionou como adubo ou protetor de D. Plácida, pois esta teve um trágico final:

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. 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? (MPBC, p. 165)

Não contente com a descrição do triste fim, o narrador protagonista apronta

mais uma de suas diabruras no capítulo seguinte, composto de um só parágrafo, em que finge não querer contar, mas acaba contando o que quer, construindo assim a figura retórica da preterição:

CXLV – “Simples repetição”

Quanto aos cinco contos, não vale a pena dizer que um canteiro da vizinhança fingiu-se enamorado de Dona Plácida, logrou espertar-lhe os sentidos, ou a vaidade, e casou com ela; no fim de alguns meses inventou um negócio, vendeu as apólices e fugiu com o dinheiro. Não vale a pena. É o caso dos cães do Quincas Borba. Simples repetição de um capítulo. (MPBC, p.165)

A ruína completa da mulher que o havia ajudado nos amores com Virgília, a caseira que escondeu seus encontros amorosos, não passa de mais um exemplo da teoria filosófica de seu amigo Quincas Borba. Dona Plácida foi enganada por um simples trabalhador de uma cantaria, que lava pedras para construções. A utilidade de D. Plácida havia terminado e seu triste fim não tinha a menor importância pessoal ao burguês egocêntrico Brás Cubas.

Caso semelhante, porém menos trabalhado em termos de discurso, é o da empregada na casa paterna, sobre a qual Zeno faz o comentário:

Maria era uma daquelas empregadas como já não existem hoje. Estava conosco há uns quinze anos. Depositava mensalmente na Caixa de Pensões uma parte de seu salário para quando chegasse à velhice, pecúlio que, contudo, de nada lhe serviu, pois morreu em nossa casa pouco tempo depois de meu casamento, trabalhando sempre. (ACZ, p. 39)

Apesar de ser sucinto o comentário de Zeno, pode-se perceber uma certa convergência na caracterização destas duas personagens – D. Plácida e Maria – que tanto trabalharam para os protagonistas em diferentes funções (caseira e empregada doméstica, respectivamente), e o triste fim que tiveram, sem poder aproveitar o mínimo possível do pequeno pecúlio que conseguiram a custa de seus esforços.

O que chama a atenção é o pouco valor que os narradores parecem dar a essas personagens, descrevendo-as como mediocres, desvalorizadas, infelizes. Brás, ao falar

de seu tempo na escola, tece poucas e interessantes considerações sobre o mestre das primeiras letras:

... Que querias tu, afinal, meu velho mestre de primeiras letras? Lição de cor e compostura na aula; nada mais, nada menos do que quer a vida, que é das últimas letras; com a diferença que tu, se me metias medo, nunca me meteste zanga. Vejo-te ainda agora entrar na sala, com as tuas chinelas de couro branco, capote, lenço na mão, calva à mostra, barba rapada; vejo-te sentar, bufar, grunhir, absorver uma pitada inicial, e chamar-nos depois à lição. E fizeste isto durante vinte e três anos, calado, obscuro, pontual, metido numa casinha da rua do Piolho, sem enfadar o mundo com a tua mediocridade, até que um dia deste o grande mergulho nas trevas, e ninguém te chorou, salvo um preto velho, - ninguém, nem eu, que te devo os rudimentos da escrita.

Chamava-se Ludgero o mestre; quero escrever-lhe o nome todo nesta página: Ludgero Barata, - um nome funesto, que servia aos meninos de eterno mote a chulas. ... (MPBC, p. 39)

O trecho acima parece oscilar, uma vez que o tom varia entre a idolatria e o desprezo – marcas da pena da “galhofa e melancolia” de Brás. Idolatria indicada por: *velho mestre de primeiras letras, o que querias tu ... nada menos do que quer a vida, que é das últimas letras, nunca me meteste zanga*. A recordação do modo de se vestir é saudosista – *chinelas, capote, lenço, calva, barba*. Movimentos e atitudes do velho mestre são recordados, a dedicação dele que durante vinte e três anos cumpriu sua tarefa e só a deixou devido à própria morte. Este saudosismo, este tom de idolatria é quebrado por adjetivos como *obscuro*, ou pelo nome da rua em que morava – *rua do Piolho* – símbolo da *mediocridade* apontada por Brás, logo a seguir. Por sua morte, somente uma pessoa chorou – um preto velho – provavelmente seu empregado ou amigo, nem os alunos a sentiram. E o fato de querer registrar seu nome no capítulo – Ludgero Barata – que de início pode parecer uma homenagem, acaba sendo tomado por Brás como motivo de galhofa, para narrar as brincadeiras que os meninos da escola faziam motivados pelo nome *funesto*, como o qualifica o narrador.

Zeno, em ACZ, tece um comentário muito interessante com respeito às suas qualidades como narrador ao descrever pessoas:

Eu apreciava essa maneira simples de narrar, já que no meu caso era

impossível abrir a boca sem desfigurar pessoas ou coisas, pois de outra forma me parecia inútil falar. (ACZ, p. 74)

No trecho acima, o narrador declara abertamente sua intenção de *desfigurar pessoas ou coisas*. Em outros trechos, o desvelamento desta intenção maligna de “desfigurar”, tanto em Zeno quanto em Brás, acontece, subliminarmente, na descrição aparentemente pejorativa que se tem de várias personagens, ou mesmo de suas próprias pessoas, visto que os dois protagonistas vão denegrindo a própria imagem, no decorrer da narração, desacreditando a própria educação, os costumes frouxos passados pela família, a proteção paterna que tiveram e fazendo com que os juízos pejorativos que dirigem às outras personagens tornem-se, para o leitor, desconfiáveis.

Brás critica veladamente o pai; Zeno critica seu genitor e depois mostra que ele tem as mesmas características, as mesmas atitudes paternas. Os dois narradores mostram-se ingratos, egoístas e até desumanos ao despreverem empregados que os favoreceram durante anos. Até os comentários de Brás dirigidos ao Mestre servem para desvelar, mais uma vez, o caráter egocêntrico e fraco do narrador em MPBC, o que soa da mesma forma que as estratégias citadas em ACZ. E o ponto de vista que temos na enunciação do romance é exatamente o de Brás e Zeno. Exatamente por tudo que apontamos acima é que iremos nos aprofundar melhor na análise deste ponto de vista.

2. Reflexões (des)confiáveis: o ponto de vista nos dois romances

Poucos capítulos, nos dois romances, não pertencem à forma narrativa de autobiografia ficcional, que predomina em ambos. Em MPBC – “O velho diálogo de Adão e Eva” (cap. LV, p. 85-6), “Bilhete” (cap. CVII, p. 136), e “Epitáfio” (cap. CXXV, p. 151) não se apresentam como autobiográficos, pois o primeiro é construído como uma espécie de diálogo sem falas, com os nomes de Brás e Virgília acompanhados de reticências e pontos de interrogação ou exclamação; e os dois seguintes trazem um bilhete escrito por Virgília e o epitáfio do túmulo de Nhá-loló.

Em ACZ, “Preâmbulo”, “O fumo”, “A morte de meu pai”, “A história de meu casamento”, “A mulher e a amante” e “História de uma sociedade comercial” são escritos nesta forma, com a exceção do último capítulo – “Psicanálise” – que é escrito na forma de diário. Existe, nos dois romances, portanto, a predominância da forma narrativa de autobiografia, ou então pseudo-autobiografia, uma vez que os sujeitos que as escrevem são personagens ficcionais.

Guidim, em *Armário de vidro: velhice* em Machado de Assis (2000, p. 20), traça relações possíveis entre MPBC e *Memorial de Aires*, demonstrando as mudanças estilísticas entre os dois romances machadianos, com a passagem da autobiografia para o diário, ambos ficcionais – nessa obra, classifica MPBC como *pseudoforma confessional*, pseudo por seu caráter ficcional e confessional por ser autobiografia e diário. Pode-se associar a esta classificação a visão de Maingueneau (1996, p. 16)) sobre o texto literário ser uma *pseudo-enunciação*, por se tratar de um intercâmbio lingüístico complexo e não ordinário.

Pouillon (1974, p. 45), ao tratar dos diferentes modos do conhecimento do *Eu*, distingue duas formas de autobiografia na literatura:

1. **as recordações**, nas quais o autor esforça-se por estar “com” aquele que foi um dia,
e
2. **as memórias**, nas quais o autor procura rever-se a fim de se julgar, justificar-se e polemizar, o que supõe que ele separa-se de si mesmo e se vê “por detrás”.

Já o **diário**, segundo ele, é um registro do tempo presente, enquanto as ações vão se desenrolando, sem que se distancie demais a narração do fato narrado, em termos de perspectiva temporal.

Nos romances estudados, temos claramente o caso de autobiografia em forma de memórias. Em MPBC, já se pode saber disso pelo título do romance, enquanto ACZ mescla o estilo das memórias (Zeno faz uma espécie de “revisão” de sua vida passada, com a finalidade de cooperar no tratamento psicanalítico) ao do diário (último capítulo).

Na evolução do romance como gênero, podemos perceber a busca pela ilusão da representação do real, criando perspectivas que favoreçam esse ilusionismo até sua radicalização, penetrando na própria mente humana, buscando ser tão real a ponto de tornar-se subjetiva, a partir do mergulho no consciente do homem (e até no inconsciente). E a autobiografia – como lembrança do passado com a finalidade de reorganizá-lo – representa recurso perfeito à verossimilhança da obra.

Porém, no caso da obra machadiana, a questão da morte do personagem poderia representar obstáculo ao recurso da verossimilhança, por se tratar de autobiografia. Motta, em *Engenho & arte da narrativa* (1998, p. 318), afirma que *Machado, com a morte do personagem, escreve uma “estória do escritor”, rompendo a maior dificuldade da forma autobiográfica: a moldura da morte, que é resolvida pela intervenção do fantástico.*

Numa autobiografia ou diário, o narrador deve, necessariamente, ser o protagonista. E assim, tanto em MPBC quanto em ACZ, os narradores-protagonistas que funcionam como pseudo-autores.

Buscando uma conceituação que pudesse abarcar a complexidade na classificação do processo enunciativo nos romances estudados (pseudo-autobiografias, pseudo-diário, pseudo-autores, etc.), encontramos em Foucault, Orlandi e Guimarães os parâmetros que orientaram nossa pesquisa.

Foucault (1971, p. 28), entende autor não *como o indivíduo que fala, que pronunciou ou escreveu, mas o autor como princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, como foyer de sua coerência.* Orlandi e Guimarães (1986, p. 43) retomaram a noção de autor dada por Foucault e a alargaram. Segundo

eles, as funções do sujeito falante são as seguintes:

*locutor: aquela que se representa como eu no discurso;
 enunciador: é a perspectiva que esse eu constrói;
 autor: é a função social que esse eu assume enquanto produtor da linguagem. O autor é, dentre as dimensões enunciativas do sujeito, a que está mais determinada pela exterioridade (contexto sócio-histórico) e mais afetada pelas exigências de coerência, não-contradição, responsabilidade.*

Os teóricos acima realizam seus estudos a partir de discursos em geral e não especificamente o discurso literário, porém suas considerações podem ser aplicadas também a este tipo de discurso, e foram por nós escolhidas por fundamentarem uma questão importante, que percebemos nos dois textos estudados e sobre a qual discorreremos posteriormente.

Segundo a perspectiva traçada por Orlandi e Guimarães a partir de Foucault, teríamos como "locutores" as personagens Brás e Zeno e como "autores" que estão por trás desses discursos, determinadas pela exterioridade, e que, em conjuntos com os dois locutores, constituem os "enunciadores" de MPBC e ACZ.

Um dos fatores que dão maior relevância às postulações teóricas desenvolvidas por Orlandi e Guimarães expostas acima é a noção de que o autor é uma das três dimensões do *sujeito da enunciação* (aquele que fala). As figuras que compõem esse sujeito são separáveis e unas ao mesmo tempo, dentro de um contexto ficcional, e estão presentes por todo o processo enunciativo; é exatamente por isso que adotamos a terminologia e as postulações desses autores a fim de orientar nossas reflexões a esse respeito nos romances em estudo.

Faz-se necessário, neste ponto, notar que, segundo Pouillon (1974, p. 51-54), o que importa não é o fato de a narrativa ser em primeira ou terceira pessoa, mas o principal é a proximidade dos acontecimentos narrados em relação a um determinado **eu**. Assim, segundo ele, os pontos de vista, ou **visões**, ficam divididos em três blocos distintos, que ele chama de **visão com**, **visão por trás** e **visão de fora**.

De acordo com a nomenclatura de Pouillon, o ponto de vista dos romances em estudo poderia ser definido como um caso de **visão com**, em que se *escolhe um único personagem que constituirá o centro da narrativa ... É **com** ele que vemos os outros*

protagonistas, é com ele que vivemos os acontecimentos narrados (p. 54). Neste caso, porém, a narrativa fica limitada ao campo mental de um só personagem, pois, quando um locutor-enunciador é o *eu* protagonista da enunciação, apresenta uma visão central, não periférica, o que pode ser encarado positivamente, porque centraliza os acontecimentos, unifica o ponto de vista.

Existe, entretanto, a desvantagem de ser uma visão fixa. No caso de *A consciência de Zeno*, por exemplo, estamos presos à visão de Zeno, e na impossibilidade de compartilharmos de outra visão, somos obrigados a permanecer com ele, vendo tudo através de seu ponto de vista ou procurando entender por que ele reage da forma que nos narra, e aí nos afastamos dele para então analisá-lo. Realizamos o papel ficcional do narratário ou enunciatário, o Doutor S., a quem coube a tarefa, na trama do romance, de analisar Zeno. Reis e Lopes (1988, p. 63) definem o narratário como *entidade fictícia, um “ser de papel” com existência puramente textual, dependendo diretamente de outro “ser de papel”, o narrador que se lhe dirige de forma expressa ou tácita.*

Eles acrescentam ainda que *o narratário está para o narrador como o leitor pretendido está para o autor* (p. 64). E, ao encerrarem suas considerações sobre o narratário, afirmam que o mesmo *determina a estratégia narrativa adotada pelo narrador, uma vez que a execução dessa estratégia visa em primeira instância atingir um destinatário e agir sobre ele* (p. 65-6). É ao Dr. S., portanto, que Zeno, enquanto pseudo-autor, dirige sua narrativa, em primeira instância.

Ainda segundo Pouillon, o narrador-protagonista é uma personagem que, por definição, é atuante, não podendo ser, ao mesmo tempo, espectador, crítico ou colecionador de opiniões alheias. Entretanto, os locutores-enunciadores Brás e Zeno apresentam, disseminados por todo o texto, comentários críticos sobre a ação das outras personagens ou opiniões que eles próprios tecem sobre elas, que não podem ser feitas senão por um colecionador de opiniões alheias, como as seguintes:

[Brás fala dos pensamentos que se passam no íntimo de Virgília, ao vê-lo morto]

E a imaginação dela, como as cegonhas que um ilustre viajante viu

desferirem o vôo desde o Ilisso às ribas africanas, sem embargo das ruínas e dos tempos, – a imaginação dessa senhora também voou por sobre os destroços presentes até às ribas de uma África juvenil... (MPBC, p. 18)

[Zeno falando sobre o cunhado Guido]

Não desejava mal à mulher; teria, porém, preferido que ela permanecesse por muito tempo em Bolonha. (ACZ, p. 299)

Eles descrevem ou a direção da imaginação de outra personagem que somente ela própria conhecia, ou o que o cunhado (inimigo) desejava à esposa no seu íntimo, sem jamais tê-lo declarado. Zeno fornece ao leitor as opiniões negativas que outras pessoas têm sobre ele. Já vimos no item anterior o juízo que o pai, Anninha e Augusta faziam dele. Além deles, temos ainda no seguinte trecho:

[Zeno falando da opinião que o narratário – Dr. S. – tem sobre ele]

... Sei, porém, com certeza que me atribuíra ódio também ao velho Malfenti, a quem eu entronizara no lugar de meu pai. Há muita gente neste mundo que não consegue viver sem um afeto; eu, ao contrário, segundo ele, perdia o equilíbrio emocional se me faltava uma razão de ódio. Casei-me com uma ou outra das filhas do velho, sendo-me indiferente qualquer uma delas, porque meu objetivo era colocar o pai delas num lugar onde meu ódio o pudesse alcançar. Depois aviltei a casa que fizera minha com todo o meu requinte. Traí minha mulher e é evidente que, se tivesse conseguido, seduziria Ada e mesmo Alberta. Naturalmente que não procuro negá-lo, e até tive vontade de rir quando o médico, ao dizer-me isto, assumiu uma atitude de Cristóvão Colombo descobrindo a América. (ACZ, p. 381, grifo nosso)

Zeno termina, no parágrafo citado, por literalmente entregar-se, uma vez que satiriza a atitude do médico (trecho grifado na citação), comparando-o a Cristóvão Colombo, como se comentasse: “Grande descoberta ele fez! Era tudo tão evidente desde o início!”.

Além do que pensava Virgília, Brás dá indicações do que vai pela mente de outras personagens, quando, por exemplo, “exultam de felicidade”:

[Brás falando sobre o primo de Virgília]

Havia ainda o primo de Virgília, o Luís Dutra, que eu agora desarmava à força de lhe falar nos versos e prosas, e de o apresentar aos conhecidos, quando estes, ligando o nome à pessoa, se mostravam contentes da

apresentação, não há dúvida que Luís Dutra exultava de felicidade; mas eu curava-me da felicidade com a esperança de que ele nos não denunciasse nunca. (MPBC, p. 98)

Na verdade, os locutores-enunciadores Brás e Zeno não são meros espectadores, pois espalham pela narrativa diversos comentários que dão conta dos pensamentos, das intenções e das opiniões alheias.

Com estas críticas e com a exposição de opiniões que atribuem a outras personagens, os narradores, dentro da **visão com**, vão provocando, pouco a pouco um maior afastamento do leitor. Este, a cada página, passa a desconfiar mais dos narradores, assumindo, cada vez mais, o papel de analisador de suas personalidades, ocupando, até mesmo, no caso de ACZ, o papel do psicanalista, a quem, ficcionalmente são dirigidas aquelas considerações.

Neste ponto, convém fazer algumas considerações sobre a relação de *visibilidade* (Landowski, 1992, p. 89) que vai, nos romances em estudo, mudando de perspectiva, no decorrer da enunciação. Landowski afirma que *será o sujeito virtualmente observável que, procurando ele próprio, de certa forma, fazer-se ver, organizará o dispositivo requerido para a captação do olhar de um observador potencial*. Zeno e Brás, nossos ficcionais sujeitos enunciatários que procuram **fazer-se ver** pelos seus enunciatários – Doutor S. e leitor – organizam seus discursos (dispositivos para a **captação do olhar**) de forma a fazer duvidar do conteúdo dos mesmos, afastando seus enunciatários, que passam a analisar a veracidade das informações apresentadas. Com isso, Brás e Zeno provocam nos seus enunciatários – Doutor S. e leitor – um afastamento na **relação de visibilidade** a partir do próprio ato de **fazer-se ver**. O enunciatário, receptor do enunciado, vai deixando de **ver com** ou **através** deles para distanciar-se e passar a observá-los e questionar suas ações e considerações.

Esse **fazer-se ver** numa autobiografia ficcional apresenta duas vantagens: 1^a) maior facilidade para que o leitor aceite a história, mesmo que seja estranha ou sobrenatural, uma vez que o narrador se apresenta como se tivesse vivido as aventuras narradas (esse caráter autobiográfico proporciona uma maior intensidade e intimidade

entre narrador e narratário, ou pseudo-autor e leitor, já que se trata de uma "suposta" experiência, narrada em primeira pessoa); 2ª) a aptidão do "eu" em dar unidade à história, visto que tudo aconteceu com ele, ou foi visto, ou pensado por ele, que é testemunha ocular dos fatos narrados.

A narrativa em primeira pessoa, apesar de não passar de uma convenção literária, não ilude o leitor, racionalmente falando, pelo menos o leitor disponível ou o leitor crítico.

Grosser (1986, p. 17-27) fala do pacto narrativo realizado entre leitor e autor, a fim de que uma obra seja fruída pelo primeiro, pensando nos conceitos de verossimilhança, credibilidade, verdade e possibilidade aplicados à produção narrativa literária, pois segundo ele *o público é o juiz supremo da verossimilhança de um texto* (p. 17, tradução nossa). Assim, ele distingue três modalidades de leitura: ingênua, disponível e crítica.

A leitura ingênua é, segundo ele, operada por um leitor que si identifica totalmente com a história, personagens, e principalmente *se dispõe a aceitá-los como verdadeiro, ou melhor, aceita como verdadeira a história que lhe é proposta, mesmo em seus aspectos fictícios, mesmo quando é inteiramente fictícia* (p. 22, tradução nossa).

É na leitura disponível que se estabelece o pacto narrativo, isto é, o leitor disponível, sabendo que a história é fictícia, comporta-se como se ela fosse verdadeira (*suspensão da incredulidade*) *com a finalidade de provar as sensações e as emoções que o autor se propõe despertar* (p. 17, tradução nossa).

Já a leitura crítica, além de pressupor uma primeira leitura disponível, é uma releitura com modalidades particulares. Nesta modalidade de leitura, segundo ele, *o texto é percorrido ... de acordo com as exigências de análise: a leitura segue à frente ou volta a trecho anterior para confrontar expressões, para estabelecer relações de significado* (p. 24, tradução nossa), enfim, trata-se de uma leitura que visa à análise do texto e não somente à sua fruição por parte do leitor.

O ponto de vista do narrador, na **visão com**, produz um impacto imediato pré-racional que certamente contribui para uma espécie de suspensão da descrença

momentânea, reagindo muito bem como forte recurso à verossimilhança, tão buscado nas obras de ficção para que haja o pacto narrativo e a leitura disponível seja realizada.

Porém, no caso dos romances em estudo, pelos motivos já expostos, mesmo na primeira leitura, o leitor pode começar a racionalmente afastar-se e assumir uma postura de crítico, deixando de fazer sua parte do pacto narrativo, passando a analisar a história, as personagens, as estratégias narrativas, as circunstâncias do discurso, etc.

Pouillon, ao tratar da **visão com**, afirma que: *já nos defasamos com relação a ele [narrador-protagonista], não é a ele que vemos e sim aos outros “com” ele.* (1974, p. 55). No parágrafo seguinte, ele explicita suas afirmações:

Decorre da frase anterior que um sinal bastante nítido que nos levará a reconhecer um romance deste tipo há de ser, não tanto a maneira segundo a qual é visto o personagem central, já que o mesmo não é propriamente visto, mas sobretudo aquela segundo a qual são compreendidos os outros personagens. (1974, p. 55)

Já vimos como as outras personagens são compreendidas por Brás e Zeno: de forma pejorativa, com defeitos enormes que fazem desaparecer as pequenas virtudes. Mas, enquanto leitores, pelo texto do romance, apesar da **visão com**, podemos entrever e confirmar, aos poucos, também a caracterização das próprias personagens protagonistas. Eis aqui evidenciadas marcas da modernidade dos romances estudados.

Como já vimos, por exemplo, no juízo que Brás faz da própria educação – *desta terra e deste estrume é que nasceu esta flor* (MPBC, p. 34). Ou então a partir de comentários de outras personagens transmitidos em forma de discurso indireto na narrativa do protagonista Zeno, como no seguinte caso:

[O sogro - Sr. Malfenti - falando a Zeno - através das "memórias" do segundo]

Quando se tem uma caixola como a sua não se deve meter em negócios. E quando se faz uma sujeira destas, não se deve confessá-la. Você tem ainda muito o que aprender.

Não me agradava irritá-lo. Era muito mais divertido quando me passava para trás. Por isso contei sinceramente como as coisas se tinham passado. (ACZ, p. 66)

...

Não sei por que me detenho tanto em narrar os dissídios que tive com meu sogro, os quais na verdade foram poucos. Eu lhe queria realmente bem, e a prova é que buscava sua companhia, embora ele tivesse o hábito dos gritos para melhor expor seus pensamentos. Meus tímpanos aprenderam a suportar os berros. Se as gritasse menos, suas teorias imorais teriam sido mais ofensivas e, se tivesse recebido melhor educação, sua força pareceria menos importante. Embora fosse tão diferente dele, creio que sempre me correspondeu com afeto semelhante. Não tivesse ele morrido tão cedo, hoje eu saberia com maior certeza. Mesmo depois de meu casamento, continuou a dar-me lições assiduamente, temperadas não raro com gritos e insolências que eu acatava convicto de merecê-los. (ACZ, p. 67)

O "afeto" que Zeno diz ter pelo sogro é contrariado pelas observações que ele vai tecendo: quem se divertiria ao ser passado para trás, por exemplo? A forma como descreve o sogro, ressaltando somente seus defeitos como o hábito de gritar, proferir teorias imorais e ofensivas, não ter boa educação, dar-lhe lições assiduamente, proferir-lhe insolências, só pode contradizer o afeto que ele próprio apregoa sentir pelo Sr.Malfenti.

Por toda a narrativa, encontramos passagens parecidas com a apresentada acima, que nos fazem duvidar daquilo que afirma Zeno, principalmente quando fala de sua relação com o cunhado, que ele quer fazer-creer que foi seu "antigo" rival e é seu "atual" amigo (no tempo presente da enunciação, no capítulo "História de uma associação comercial"); entretanto, o que fica para o leitor nas entrelinhas desse discurso é que Guido continua a ser seu rival, e que ele quer convencer seu enunciatário (em primeiro plano o Doutor S., em segundo o leitor) que gostava muito do cunhado e que era seu amigo:

Fiquei totalmente perturbado, pois decerto ela não se enganava. Pensei que procedia mal, comportando-me como se não apreciasse Guido, eu que, no entanto, trabalhava desinteressadamente para ele. Devia prestar atenção à minha maneira de me comportar. (ACZ, p. 288)

... O principal defeito de Guido era uma estranha avareza, ele que fora dos negócios se mostrava tão generoso. Quando um negócio se revelava bom, liquidava-o apressadamente, ávido de realizar o pequeno lucro daí provindo. Quando, ao contrário, se encontrava num negócio desfavorável, só decidia o momento de sair quando os efeitos já repercutiam no seu bolso.

Por isso creio que os seus prejuízos foram sempre relevantes e mínimos os seus lucros. As qualidades de um comerciante não são mais que as conseqüências de todo o seu organismo, da ponta dos cabelos às unhas dos pés. A Guido se aplicaria perfeitamente uma palavra dos gregos: "astuto imbecil". Verdadeiramente astuto, mas um autêntico palerma. Era cheio de umas astúcias que só serviam para lubrificar o plano inclinado sobre o qual deslizava cada vez mais para baixo. (ACZ, p. 288)

Tanto o leitor quanto Ada, mulher de Guido e objeto do amor de Zeno, sabem muito bem que Zeno odeia Guido. Mesmo assim, ele, enquanto locutor-enunciador, mente para ela e para o leitor.

Também Brás Cubas comete seus “deslizes” como narrador, e vai revelando seu caráter mentiroso:

[Brás resume seu estado de espírito diante das atitudes que Lobo Neves – marido traído – tem diante da desconfiança sobre o caso amoroso Brás-Virgília]:

Não tive ânimo de argüir, e, aliás, argüi-la de quê? Não era culpa dela se o marido a amava. Disse-lhe que não me fizera coisa nenhuma, que eu tinha necessariamente ciúmes do outro, que nem sempre o podia suportar de cara alegre; acrescentei que talvez houvesse nele muita dissimulação, e que o melhor meio de fechar a porta aos murros e às dissensões era aceitar a minha idéia da véspera [ter uma casinha especial para os encontros amorosos dos dois]. (MPBC, p. 96)

O leitor conhece a situação de Brás e Virgília, e o narrador, ao declarar que via em Lobo Neves (marido traído) *muita dissimulação*, mostra-se fingido e arrogante, visto que o narratário ou enunciatário (leitor) sabe que quem fingia, naquele caso, não era Lobo Neves, mas os dois amantes. É realmente um comentário sarcástico, como tantos outros de Brás, carregado de ironia – tema que será focado em item mais à frente.

Assim, nos dois casos, os narradores-protagonistas vão espalhando por todo o texto as pistas que despertam o leitor para o fato de que o discurso deles não é confiável. Isso leva o interlocutor a imaginar que as pessoas e situações que são descritas por eles talvez não sejam assim, ou não tenham ocorrido da forma como eles as narram. Ao leitor resta as suposições sobre o que seria realmente "verdade", ou melhor, é-lhe permitido dar uma outra versão para os acontecimentos ficcionais

narrados.

Por pequenas “fendas” abertas em seus discursos, os dois narradores-protagonistas, demonstram uma espécie de **visão** diferente daquela **com**, que permitiria ver os outros. As fendas no discurso, pistas semeadas por Brás e Zeno levam-nos, enquanto leitores, a ter, na verdade, o que Pouillon chamou de **visão por detrás**, isto é, também o narrador-protagonista se analisa, vendo-se por trás, e proporciona-nos esta visão dele próprio. Tratando da forma da autobiografia, Pouillon afirma o seguinte:

... Só se conta uma história bem concatenada a alguém – uma outra pessoa ou eu mesmo – que pretenda extrair depois desse relato um ensinamento qualquer ou um arrazoado; Ele se revê, por conseguinte, “por detrás”; agora é que é lúcido; antes, só podia ser sincero.

Não diremos, então, que estamos diante de “lembranças” mas sim de “memórias”. Em ambos os casos, existe realmente imaginação; isto porém não evita a diferença radical das intenções; só a evitaria se a imaginação fosse uma forma particular da compreensão, mas nós nos empenhamos justamente em mostrar que toda compreensão é imaginação. (1974, p. 44-5)

Já sabemos, desde o título de MPBC, que se trata de memórias, que segundo Pouillon, pode trazer a **visão por detrás** juntamente com a **visão com**. Também ACZ tem este caráter de rememoração e, portanto, tendo em vista o que já demonstramos, possibilita também os dois tipos de visão, segundo a terminologia adotada.

Desta forma, a nosso ver, estas "memórias", apesar de se tratar de rememoração, não têm compromisso com a verdade, e por isso, são fingidas duas vezes: uma por serem ficção e outra por estarem impregnadas de mentiras proferidas pelos narradores-protagonistas, isto é, uma mais externa ao discurso (ser ficção), mais ligada à realidade externa, à verossimilhança externa; outra interna, ligada à crença do leitor/receptor da mensagem transmitida por dois emissores que provocam a dúvida, ou seja, a verossimilhança interna. Em ACZ, várias vezes isso vai aparecer. Em MPBC a mentira não é desvelada tão categoricamente, porém existe e pode ser detectada.

É evidente que esse mentir e deixar-se pegar no ato faça parte do “jogo enunciativo” do discurso de cada enunciador, nos dois textos. Este procedimento constrói uma espécie de retórica do avesso nos discursos dos dois romances, ou

melhor, uma retórica auto-reflexiva, com discurso metalingüístico ou auto-reflexivo como classifica Cintra (1985, p. 125) que reconhece em *Esaú e Jacó* esta retórica. A nosso ver, está também presente em MPBC, uma vez que a construção do discurso caminha para o sentido de *abrir o jogo da representação* (p. 124) com o propósito claro de *desnudamento do processo de construção da obra* (p. 123).

Fiorin (1987, p. 62) afirma que:

... Com efeito, esses procedimentos retóricos operam no âmbito da simulação (/parecer/ e / não ser/) ou da dissimulação (/não parecer/ e /ser/). Cabe ao enunciatário perceber esse segredo ou essa mentira no seu fazer interpretativo. O acordo entre enunciado e enunciação funda a previsibilidade, a normalidade, a certeza, a não contraditoriedade, enquanto o desacordo constitui o terreno da imprevisibilidade, da incerteza, da anormalidade, da labilidade, da contraditoriedade.

É exatamente o desacordo entre as afirmações, nos dois textos, que instaura um processo de desconfiança da aparente retórica do texto que cria a auto-reflexividade, fazendo com que a retórica espelhe-se nela mesma, para fazer-se analisar enquanto construção.

Desta forma, certamente o ponto de vista escolhido na composição estrutural de MPBC e ACZ (narrador-protagonista) aliado aos recursos da verossimilhança e à forma como os discursos são desenvolvidos pelos narradores dão caráter de dubiedade à obra, convidando o leitor a construir uma suposição particular daquilo que vai enxergando nas entrelinhas, nas pistas deixadas pelas dissimuladas falas dos locutores-enunciadores Brás Cubas e Zeno Cosini,. Locutores-enunciadores não confiáveis e refletindo sobre a retórica aparente do texto, sobre o jogo criado na representação supostamente feita por esses dois.

É esta não-confiabilidade que iremos enfocar no próximo item.

3. Crer ou não crer – eis a questão: narradores não fidedignos e volúveis

Pouillon, (1974, p. 40), ao tratar da “Autobiografia”, considera que ao escrever suas memórias, o indivíduo busca compreender por que motivo fez isto ou aquilo e, nesse esforço, não é necessário que seja sincero, mas sim que seja lúcido. Desta forma, por se tratar de uma espécie de justificativa para si mesmo, Pouillon acredita que exista a possibilidade de não haver sinceridade e continua afirmando:

... diremos que nos situamos com relação ao nosso passado à maneira do historiador com relação a uma sociedade desaparecida que ele só pode reencontrar imaginando-a e não apenas acumulando fatos materiais, os quais só se tornam significativos precisamente graças à imaginação compreensiva.

Essa *imaginação compreensiva* não precisa ser necessariamente sincera, pela sua própria natureza constitutiva enquanto “imaginação”. Essa não exigência de sinceridade pode dar um tom completamente subjetivo à narrativa, visto que o narrador comenta os fatos, ou os deforma, imprimindo-lhes conscientemente um colorido subjetivo. Este colorido subjetivo representa o tom individual característico desta forma de narrativa.

Os locutores-enunciadores ficcionais encarnados por Brás e Zeno podem ser classificados, cada um em seu romance, como narradores não fidedignos, dentro da terminologia de Booth (1961), que, ao estudar a distância entre narrador e autor implícito, nota a oposição importante entre narrador-fidedigno e narrador-não-fidedigno.

Cintra (1981, p. 27-8), ao sintetizar a teoria formulada por Booth, destaca que a característica mais forte do narrador não fidedigno, presente principalmente no romance narrado em primeira pessoa, é o *fato de não falar nem agir de acordo com as normas da obra e, conseqüentemente do seu autor-implícito, de quem está sempre distanciado*. Com a introdução da ironia, esta oposição pode aumentar sua complexidade, tornando-se ambígua. Cintra destaca ainda que *é quase impossível*

determinar o grau de erro ou engano do narrador, a não ser quando há confirmação explícita, ou os fatos, vistos por outro ângulo, o contradizem.

Nos romances em estudo, os narradores deliberadamente fazem com que o leitor perceba, por meio de seus próprios discursos, que não são fidedignos.

Os autores implícitos, usando a terminologia de Booth, são figuras que estão no limiar de um ser tangível, pertencente ao mundo que conhecemos, que, ao posicionar-se diante desse nosso mundo, desdobram-se numa entidade que se oculta na tessitura da ficção e ali fica, por trás do discurso. Nas palavras de Booth, *mesmo um romance, no qual nenhum narrador é representado, sugere a imagem implícita de um autor escondido nos bastidores, na qualidade de diretor, de apresentador de marionetes ou de um Deus indiferente, limando silenciosamente suas unhas.* (1961, p. 151 – tradução apud Cintra, 1981, p. 20)

Alvarez, em seu artigo na revista *Stylos* (2000, p. 135-155), fala-nos sobre o autor implícito e a instauração da ironia em MPBC e afirma que:

O autor é o criador ficcionalizado que se vale de um porta-voz para referir sua história. Esse porta-voz é o narrador. Ele é único dentro de cada história e a ele cabe a tarefa de referi-la a partir de uma perspectiva determinada. E tal perspectiva corresponde às intenções que o criador deseja concretizar na ficção. (p. 137)

Esse criador ficcionalizado em MPBC é o autor implícito, enquanto seu porta-voz é Brás Cubas narrador (não podemos confundi-lo com Brás Cubas personagem) e Machado de Assis é o criador. Em ACZ temos um autor implícito, diferente do porta-voz – Zeno narrador (velho) – enquanto Ítalo Svevo é o criador.

Já no prefácio de ACZ é acenada, por parte do Dr. S., a não fidedignidade do narrador ou locutor enunciador Zeno – *Se soubesse quantas surpresas poderiam resultar do comentário de todas as verdades e mentiras que ele aqui acumulou!...* – (ACZ, p. 7, grifo nosso). Na última parte do romance, a partir da mudança da forma da narrativa, de autobiografia para diário, essa não fidedignidade de Zeno locutor enunciador é confirmada por ele mesmo (ACZ, a partir da p. 371).

No último capítulo, Zeno declara-se realmente não fidedigno em todos os

capítulos anteriores, uma vez que os havia escrito durante o tratamento psicanalítico e, tempos depois de abandonar esse mesmo tratamento, relata o seguinte:

Havia um ano que não consignava nenhuma palavra aqui, nisto como em tudo o mais seguindo obedientemente as recomendações do médico, que achava indispensável durante o tratamento fossem as minhas reflexões feitas ao seu lado, pois sem a sua vigilância eu estaria reforçando os freios que impediam a minha sinceridade, a minha entrega. (ACZ, p. 371)

O doutor confia tanto nas minhas benditas confissões que não quer nem mesmo devolvê-las para que as reveja. Meu Deus! Ele só estudou medicina; por isso não sabe o que significa escrever em italiano para nós que falamos (e não sabemos escrever) o dialeto. Uma confissão escrita é sempre mentirosa. Mentimos em cada palavra toscana que dizemos! Podemos falar com naturalidade das coisas para as quais temos frases prontas, mas evitamos tudo quanto nos obrigue a recorrer ao dicionário! Dessa mesma forma, escolhemos de nossa vida os episódios mais notáveis. Compreende-se que ela teria uma feição totalmente diversa se fosse narrada em dialeto.

...

Foi assim que, à força de correr atrás daquelas imagens, eu as alcancei. Sei agora que foram inventadas. Inventar, porém, é uma criação, não uma simples mentira. As minhas eram invenções como as nascida da febre, que caminham pelo quarto para que possamos vê-las de todos os ângulos, inclusive tocá-las. Tinham a solidez, as cores, a petulância das coisas vivas. À força de desejo, projetei as imagens, que existiam apenas em meu cérebro, no espaço em que as guardava, um espaço do qual sentia o ar, as luzes e até os ângulos contundentes, que não faltaram em nenhum daqueles por onde passei.

Quando atingi o torpor que deveria facilitar a ilusão e que me parecia não ser mais que a associação de um grande esforço a uma grande inércia, acreditei que as imagens fossem verdadeiras reproduções dos dias longínquos. Teria podido suspeitar logo de que não eram assim, pois, mal desvaneciam, eu as recordava, só que sem qualquer excitação ou comoção.

Recordava-as como nos recordamos dos fatos que nos são contados por alguém que não os tenha presenciado. Se fossem verdadeiras reproduções, teria continuado a rir delas e a chorá-las, como no instante em que as tivera. E o doutor registrava. Dizia: "Conseguimos isto, conseguimos aquilo." Na verdade, não havíamos obtido mais que signos gráficos, esqueletos de imagens. (ACZ, p. 373-4)

Naquele momento, recordei que entre tantas mentiras que preguei ao profundo observador que era o Dr. S., ... (ACZ, p. 387)

O que Zeno deixa transparecer nas entrelinhas, na incoerência de certas afirmações, é declarado abertamente no último capítulo, usando a forma narrativa de

diário, pois agora escreve para si mesmo, sem a intenção ficcional de escrever para um narratário diferente. Por isso pode ser “sincero”, não precisa mais criar fatos ou situações que não aconteceram, passa a ser então “fiel”.

Constantemente aparecem, no texto machadiano, afirmações que geram uma espécie de duplicidade ou ambigüidade na interpretação, pois o discurso contém contradições em sua estrutura. É o caso, por exemplo, do trecho em que o próprio Brás se descreve:

... fui dos mais malignos do meu tempo, arguto, indiscreto, traquinas e voluntarioso. (MPBC, p. 32)

Não se conclua daqui que eu levasse todo o resto da minha vida a quebrar a cabeça dos outros nem a esconder-lhes os chapéus; mas opiniático, egoísta e algo contemptor dos homens, isso fui; se não passei o tempo a esconder-lhes os chapéus. (MPBC, p. 33)

Um narrador que se descreve como maligno, indiscreto, traquinas, voluntarioso, opiniático (obstinado, presunçoso, orgulhoso, vaidoso), egoísta e contemptor dos homens (que despreza ou denigre os homens), não pode estar querendo angariar a confiança das pessoas com ética e moral. Suas afirmações ou descrições provocam, assim, uma tomada de posição oposta do leitor, que colocará em xeque suas afirmações ou observações. Essa é a posição crítica de Machado de Assis: criou um narrador que é digno representante dos valores burgueses, que ele, Machado de Assis, quer satirizar!

Desta forma, existe uma convergência no posicionamento dos narradores-protagonistas: ambos lutam para justificar a si mesmos, para persuadirem-se, e tudo leva a crer que também aos leitores, que os próprios erros foram acertos, mas afirmam o que querem fingindo não querer falar aquilo e vão mostrando suas falhas.

Concordamos com Nogueira (1999, p. 146) quando afirma que:

... Machado de Assis queria dar um quadro tão verdadeiro quanto possível de pessoas reais, como são no seu interior, não como se imaginam ser nem como os outros as julgam por seus atos e comportamento exterior.

Mesmo porque, a **visão com** permite esta modalidade de apresentação. E, ao levarem o leitor consigo, tanto o locutor-enunciador Brás Cubas quanto Zeno Cosini vão, aos poucos, revelando-se, nas entrelinhas de seus discursos, como autores implícitos que atuam também como enunciadore, uma vez que esta figura é complexa e compreende pelo menos duas figuras a compor-lhe: locutor (personagem) e autor implícito.

No discurso construído por esta figura complexa que chamamos enunciador, pode-se perceber um discurso da desconstrução, que mostra o protagonista por dentro e que aponta seus defeitos. Tanto Brás quanto Zeno vão se revelando, nas entrelinhas, narcisistas, inaptos, egocêntricos:

*E vede agora a minha modéstia; filiei-me na Ordem Terceira de ***, exerci ali alguns cargos, foi essa a fase mais brilhante da minha vida. Não obstante, calo-me, não digo nada, não conto os meus serviços, o que fiz aos pobres e aos enfermos, nem as recompensas que recebi, nada, não digo absolutamente nada. (MPBC, p. 174)*

Ordem Terceira é uma espécie de associação piedosa de fiéis, que segue as regras de alguma ordem religiosa sem, contudo, dela fazer parte, e na qual cada membro mantém sua condição de leigo. Brás declara, no capítulo XLVII – “Fase brilhante”, três capítulos antes de terminar sua autobiografia, que participou de ordem dessa espécie. O leitor atento lembrará que, no capítulo CXXIII – “O verdadeiro Cotrim”, por meio do discurso ambíguo do enunciador, fica-se sabendo que o cunhado de Brás fazia caridade, participava de confrarias ou ordens:

[Cotrim] Era tesoureiro de uma confraria, e irmão de várias irmandades, e até irmão remido de uma destas, o que não se coaduna muito com a reputação da avareza; verdade é que o benefício não caíra no chão: a irmandade (de que ele fora juiz) mandara-lhe tirar o retrato a óleo. Não era perfeito, decerto; tinha, por exemplo, o sestro de mandar para os jornais a notícia de um ou outro benefício que praticava, - sestro repreensível ou não louvável, concordo; mas ele desculpava-se dizendo que as boas ações eram contagiosas, quando públicas; razão a que se não pode negar algum peso. (MPBC, p. 150)

Sob a aparência de querer defender o cunhado, o narrador protagonista Brás e o

autor implícito, enquanto componentes do enunciador, constroem um discurso paradoxal em que mostram grandes defeitos de Cotrim (o principal deles talvez seja fazer caridade para promover-se publicamente). Capítulos à frente, o próprio Brás se denunciará ao leitor mais atento, que se lembra dos comentários com relação ao seu cunhado, como “fazedor de caridade para angariar prestígio público”, evidenciando que também é vil como o cunhado. Este é um dos tantos exemplos de discurso ambíguo do narrador volúvel Brás Cubas que pode ser claramente percebido pelo leitor que tem boa memória.

Schwarz (1990, p. 120) afirma que:

Colado ao Brás Cubas solidário de sua classe encontramos o seu alter ego esclarecido, com horror a ela, piscando o olho para o leitor e indicando como bárbaros a própria pessoa e o cunhado. Existe contudo uma terceira figura que, sem fazer uso direto da palavra, fala através da composição. Em silêncio, como lhe corresponde, o arquiteto das situações narrativas afirma que são compatíveis a efervescência do progresso, de que fazem parte as idéias liberais, e a iniquidade, que estas últimas condenam. A funcionalidade da barbárie colonial para o progresso das elites brasileiras está no centro do humor e do nihilismo machadianos.

Ao falar da volubilidade do narrador de MPBC, Schwarz percebe a existência de duas vozes diversas dentro do discurso, uma de Brás (*solidário com a classe*) e outra de seu *alter ego* mostrando os defeitos dela. Ele vê nesta volubilidade, nesta ambigüidade, a representação dos valores contraditórios da sociedade, que vive um momento histórico em que convivem atitudes e fatos paradoxais – progresso, idéias liberais, escravidão e colonialismo. Essas constatações ligam-se diretamente aos aspectos da polifonia e da ironia nos romances estudados, aspectos a serem enfocados no próximo item.

Vemos, nas duas narrativas estudadas, que tanto Brás Cubas quanto Zeno Cosini, segundo suas próprias palavras, tiveram infâncias sem exigências – ninguém nunca exigiu nada deles – talvez esse tenha sido o problema – educação fraca levou à formação de caráter fraco, egoísta e volúvel nos dois – outra convergência na interpretação.

Sobre a escolha do narrador-protagonista, lembramos a opinião de Virgínia Woolf (*Apud* Carvalho, 1981, p. 26), para quem a figura do narrador olímpico, onisciente, era incompatível com a *obscuridade impenetrável da vida*, que só poderia representar-se de maneira parcial. Pois foi exatamente com a apresentação de locutores-enunciadores como Brás Cubas e Zeno Cosini que Machado de Assis e Ítalo Svevo trouxeram à baila a questão da impenetrabilidade da vida, da consciência humana. Nem mesmo em suas **memórias**, na exposição de seus pensamentos mais íntimos, podemos confiar.

Nunes (1995, p. 57) afirma que:

*... os grandes ficcionistas dos séculos XVIII e XIX, como um Goethe, um Dickens, um Balzac, um Zola, “interpretavam com segurança objetiva as ações, estados e caracteres de seus personagens” [segundo Auerbach], um Proust, descendo através da memória ao passado do narrador, ou uma Virgínia Woolf, adentrando-se na intimidade dos personagens – dos quais narra as mínimas alterações do pensamento –, interpretam ações, caracteres e estados pelo ângulo oscilante e incerto da experiência interna, a partir do qual as situações externas e objetivas se ordenam. O fluxo de consciência – **the stream of consciousness**, expressão de William James – será, na criação romanesca, o eixo principal da transformação do enredo.*

Foi exatamente o movimento que Proust realizou, descendo *através da memória ao passado do narrador* que fizeram Machado de Assis e Ítalo Svevo em MPBC e ACZ, acompanhando este narrador no seu “olhar” e refletir sobre o mundo, para mostrar o nascer do seu discurso na fonte, pelo *ângulo oscilante*, não fidedigno, volúvel e *incerto* da experiência interna de Brás e Zeno através do discurso indireto livre, que incorpora ao fluxo narrativo o “realismo subjetivo”. Este realismo busca perscrutar os meandros internos da obscuridade do viver para o ser humano.

Desta forma, demonstram que a obscuridade da vida é praticamente impenetrável e que o “olhar de cada um” permite detectar vários ângulos de visão diferenciados. Mas o que estes diversos ângulos podem resultar na tessitura do discurso? Talvez a construção da ironia ou até mesmo de outro mecanismo. Vamos ao estudo dessas possibilidades.

4. Bem-aventurados os que entendem: ironia e polifonia na construção dos discursos

É comum, ao lermos textos de crítica sobre a obra de Machado de Assis, encontrar muitas referências ao “humor machadiano” – humor entendido como veia cômica, ironia delicada e alegre, que se disfarça sob uma aparência de coisa séria. Este humor ou ironia constitui outra convergência possível de se detectar entre os romances em estudo.

Em MPBC, a situação de enunciação é realmente interessante e fundamental para a construção de um texto diferente e inovador, que constitui um “divisor de águas”, marcando o início da segunda fase da produção machadiana. Praticamente a mesma coisa se observa em ACZ – terceiro e mais conhecido romance de Ítalo Svevo - no qual a ironia é presença marcante.

A ironia, entendida tradicional e inicialmente como tropo que consiste em dizer o contrário do que as palavras significam, é também considerada por muitos como um dos componentes da construção do discurso polifônico, que, como foi visto no item anterior, é o caso dos dois romances em estudo.

Paiva (1961, p. 1) acredita que, em sentido amplo, a ironia seja muito mais uma atitude de espírito, o que corresponderia ao processo de carnavalização, uma forma de *derrisão*, ou seja, zombaria, escárnio ou mofa. Mas a ironia poderia ser reduzida somente a uma espécie de zombaria? A nosso ver não. Por isso acreditamos que a visão de ironia, apresentada por Maingueneau (1996, p. 94), apoiada na teoria desenvolvida por Sperber e Wilson, seja mais adequada para orientar nossos estudos. Para melhor compreender esta visão, é preciso ter em mente o que, em lógica, denomina-se **menção e uso**. Um termo é empregado em menção quando designa a si próprio; em uso estaria visando a um outro referente. Assim, a ironia seria uma menção, *a menção das falas de um locutor que diria algo deslocado* (1996, p. 95). Daí a possibilidade de se aceitar a ironia como um processo de polifonia: há duas vozes em tensão, e para serem tomadas como diferentes, é preciso que existam *índices que*

permitam perceber a dissociação enunciativa (1996, p. 96), isto é, ocorre uma separação enunciativa no discurso a ponto do enunciado dar a entender algo diferente do que afirma.

Maingueneau apóia-se também em Ducrot (1987, p. 198) que, por sua vez, exemplifica a citada *dissociação* da seguinte forma:

Falar de modo irônico é, para um locutor L, apresentar a enunciação como expressando a posição de um enunciador. Posição de que se sabe por outro lado que o locutor L não assume a responsabilidade, e, mais que isso, que ele a considera absurda. Mesmo sendo dado como o responsável pela enunciação, L não é assimilado a E, origem do ponto de vista expresso na enunciação. A distinção do locutor e do enunciador permite assim explicitar o aspecto paradoxal da ironia ... de um lado, a posição absurda é diretamente expressa (e não mais relatada) na enunciação irônica, e ao mesmo tempo ela não é atribuída a L, já que este só é responsável pelas palavras, sendo os pontos de vista manifestados nas palavras atribuídos a uma outra personagem, E.

Porém, nos romances em estudo, os locutores Brás e Zeno são também uma das figuras componentes do enunciador, segundo o que já foi dito anteriormente baseado em Guimarães e Orlandi. E, quando seus discursos tornam-se irônicos, acreditamos que, na verdade, ocorra a dissociação enunciativa entre as vozes que compõem o enunciador, ou seja, aquela do locutor somada à do autor implícito.

A consideração que o locutor Brás Cubas tece sobre sua primeira amante, é um bom exemplo desse tipo de discurso dissociativo: *Naquele ano, [Marcela] morria de amores por um certo Xavier, sujeito abastado e tísico, - uma pérola. (MPBC, p. 40, grifo nosso)*

Brás contava, na época, dezoito anos e estava apaixonado por Marcela, uma cortesã apresentada a ele por seu tio militar. Na qualidade de apaixonado, não poderia considerar ser seu rival uma “pérola”, em termos de preciosidade. O contraste reside no conteúdo semântico que pérola assume aí, unida a “tísico” (doente). Pode-se interpretar que a pérola não tenha sido tomada pelo seu valor, mas por sua cor amarelada, pálida como a de um doente. Ou ainda que, ao contrário de o denegrir com palavras pouco lisonjeiras, o enunciador prefira colocar o contrário daquilo que pensa

sobre o outro, isto é, Xavier não tinha valor algum para ele, era uma pedra comum, ordinária, quem sabe até fosse uma pedra em seu sapato? Figura parecida é criada no momento em que Brás declara todas as diabruras praticadas pelo menino Quincas Borba e o compara a uma flor: *Uma flor, o Quincas Borba*. (MPBC, p. 39).

Outra ironia, na mesma frase, apresenta-se na escolha do adjetivo “abastado”. Por todas as pistas que Brás Cubas fornece ao leitor, em partes anteriores de seu discurso, sabe-se que Marcela escolhe seus amores pelos favores materiais que esses podem proporcionar-lhe. A colocação do adjetivo “abastado” não é à toa. Precisamente aí, o enunciador está colocando mais uma das marcas do discurso ambíguo.

Brás, enquanto personagem, está apaixonado por Marcela, mas o enunciador [Brás (locutor) + Brás (enunciador, velho, defunto) + autor] mostra todos os defeitos da amada e de seus pretendentes. Portanto, “abastado”, “tísico” e “pérola” estão em confronto direto dentro do discurso criado pelo enunciador-autor, e constroem, por meio da ironia, a ambigüidade típica do discurso machadiano.

Outro exemplo da dissociação enunciativa no discurso de Brás Cubas é o trecho, já citado no presente estudo, no qual Brás descreve e tece comentários sobre seu antigo professor chamado Ludgero Barata e sobre seu enterro (MPBC, p. 39). Existe uma contradição visível no trecho citado, pois várias pistas são espalhadas no discurso com a finalidade de que o leitor retire das observações um juízo de valor diferente daquele do locutor Brás, valorizando o professor e desprezando o protagonista, que termina por parecer um grande “ingrato”. Tal dinâmica é construída baseada na sutileza desse discurso que desvela uma argumentação estruturada às avessas: ... *ninguém te chorou, salvo um preto velho, – ninguém, nem eu, que te devo os rudimentos da escrita..* A ingratidão de Brás é revelada por seu próprio discurso.

Também Zeno, em ACZ, tece várias declarações irônicas, como nos exemplos abaixo:

[Zeno fala sobre os sentimentos do sogro - Giovanni Malfenti - em relação a ele]

Eu era a pessoa mais importante para ele naquela mesa. Revelou-me seus segredos comerciais, que nunca trai. Tinha razão de confiar em mim, tanto que chegou a me passar para trás em duas ocasiões, quando já era seu

genro. (ACZ, p. 63)

[Zeno descreve a fala do sogro]

Terminou a história fazendo-me grandes elogios: - Conhece os clássicos de cor. Sabe quem disse isto, quem disse aquilo. Não sabe é ler os jornais! (AZC, p. 64)

O locutor Zeno diz que o sogro o amava, mas, por trás de seu discurso, manifesta-se uma outra voz [Zeno (locutor) + Zeno (autor implícito) = enunciador] que, em tudo que conta sobre o Sr. Malfenti, até mesmo quando diz o que pensava ou falava com relação a Zeno, faz entender exatamente o contrário deste apregoado “amor”. O sogro não admirava o genro, não tinha muita consideração por ele – é isso o que o leitor infere nas entrelinhas do discurso irônico, a partir da interpretação de *me passar para trás* ou *Não sabe é ler os jornais!*

Também em considerações tecidas sobre várias personagens, entre outros Cotrim (cunhado do protagonista) e Virgília (sua amante casada), há a dissociação entre o discurso do locutor Brás Cubas e o do enunciador que está por trás dele. É o que se pode ver, por exemplo, no seguinte comentário sobre Cotrim:

Talvez pareça excessivo o escrúpulo do Cotrim, a quem não souber que ele possuía um caráter ferozmente honrado. Eu mesmo fui injusto com ele durante os anos que se seguiram ao inventário de meu pai. Reconheço que era um modelo. Argüiam-no de avareza, e cuida que tinham razão; mas a avareza é apenas a exageração de uma virtude, e as virtudes devem ser como os orçamentos: melhor é o saldo que o déficit. Como era muito seco de maneiras tinha inimigos, que chegavam a acusá-lo de bárbaro. O único fato alegado neste particular era o de mandar com 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. (MPBC, p. 150)

No trecho, Brás transmite-nos o seu parecer sobre o cunhado. De antemão, o leitor tem uma espécie de defesa (e defesa pode implicar a existência de dúvidas sobre a inocência) com relação às ações que serão descritas a seguir – Cotrim é avaro, muito seco de maneiras, manda espancar escravos, além de contrabandeá-los. Apesar de o

locutor aparentemente ir tentando aliviar um possível julgamento negativo – *ele possuía um caráter ferozmente honrado* ou *mas ele só mandava os perversos e os fujões* –, a condenação de suas ações por parte do leitor é inevitável, pois o enunciador declara que Cotrim era avaro, espancador e negociante de contrabando de escravos, três defeitos gravíssimos para uma pessoa que se pretende fazer crer humanitário, altruísta. Brás continua suas observações, contando que o cunhado publicava as caridades que fazia e depois declara: *Creio mesmo (e nisto faço seu maior elogio) que ele não praticava, de quando em quando, esses benefícios senão com o fim de espertar a filantropia dos outros* (MPBC, p. 150). A expressão – *e nisto faço seu maior elogio* – é completamente irônica, visto que coroa a lista de defeitos do cunhado, expressando exatamente o pior defeito dele e não um elogio a ele, tudo isso expresso ao avesso, por meio da ironia.

Assim, nos mais diversos comentários de Brás Cubas, percebe-se a **dissociação enunciativa**, isto é, o discurso é ambíguo, pois o enunciador, através de pistas sutis, faz entender exatamente o contrário do que o locutor afirma. O locutor defende Cotrim, porque ele próprio é a encarnação do burguês. Cubas, enquanto personagem, vive o jogo social das aparências, tem *o gosto pela nomeada*, enfim, é um dos preocupados com a opinião pública sobre ele. Toda sua vida, contada no romance, é um exemplo de vida de aparências. Porém o enunciador, pela articulação que faz do enunciado, não defende o Cotrim, ao contrário, acusa-o de avaro, explorador de escravos, contrabandeador, falso (não fazer filantropia por generosidade, por preocupação com o próximo, mas sim com a única intenção de auto-promoção), com comentários como: *Argüiam-no de avareza, e cuidou que tinham razão ... tinha inimigos que chegavam a acusá-lo de bárbaro, ... força é confessar que a publicidade tornava-se uma condição **sine qua non**, ... poderia dever algumas atenções ...*. Defesa e acusação estão presentes num mesmo discurso, e a acusação parece ser bem mais eficaz. Nesta ambigüidade reside o elemento irônico, no contraste entre o discurso do locutor (que defende, pois é representante daquela sociedade que tem estas posturas) e aquele do enunciador (que acusa, ou que leva o leitor a acusar, percebendo quanto são vis as ações do Cotrim e também do Brás). Além disso, o próprio Brás conta que realizou também filantropia com o fim de publicidade (mais adiante, nos caps. CLVII e

CLVIII), exatamente como Cotrim. Então, toda a ironia que despeja em seu comentário sobre o cunhado, pode ser transferida para si, pelo leitor, ao declarar que também agiu da mesma forma.. É a ironia dirigida a si mesmo e à sociedade.

A ironia tem origem na dicotomia de discursos internos (discurso do locutor x discurso do enunciador), ou melhor, na polifonia discursiva aí demonstrada – duas vozes que constroem discursos diferentes unidos num só discurso, que se torna por isso ambíguo, paradoxal.

Brait (1996, p. 15) vê a questão polifônica no discurso irônico ao entender **ironia** como *estratégia de linguagem que, participando da constituição do discurso como fato histórico e social, mobiliza diferentes vozes, instaura a polifonia, e também como um aspecto particular do humor, conjugação de discursos, interdiscurso* (p. 13), isto é, a ironia é a responsável por fazer ouvir, ou dar a entender ao leitor, o narratário do discurso ficcional, uma voz ou uma afirmação contrária ou distinta daquela que o locutor anuncia. Maingueneau (1996, p. 95) afirma que *uma enunciação irônica põe em cena uma personagem que enuncia algo de deslocado e do qual o locutor se distancia por seu tom e sua mímica*. Acontece, então, uma polifonia interna à voz do enunciador, por um único canal, duas vozes se manifestam, uma contrariando a outra.

A nosso ver, não são somente locutor e enunciador que têm posicionamentos diferentes, distantes. Também o leitor distancia-se, no momento em que julga Brás e seu cunhado Cotrim de acordo com o enunciador, vendo o egoísmo e o fingimento nas duas personagens. Da mesma forma que se distancia também do Sr. Malfenti e de Zeno; pode, portanto, perceber os defeitos dos dois e, assim, é capaz desconfiar do narrador não fidedigno.

Uma das declarações de Zeno Cosini a respeito de uma conversa com sua esposa – Augusta – apresenta um tom irônico muito interessante:

[Augusta quer que ele pare de trabalhar com o cunhado Guido]:

... Mesmo após [eu] tê-la convencido, manteve a sua opinião, pois descobriu que eu não perderia nada se deixasse de freqüentar aquele escritório, onde seguramente acabaria por desacreditar-me comercialmente. Diabo! Minha reputação comercial! Eu próprio concordava que era importante salvá-la e, conquanto ela não tivesse razão em seus argumentos, concluímos que eu devia fazer o que ela queria. (ACZ,

p. 301)

A contradição é evidente no trecho – enquanto o locutor Zeno afirma que convenceu sua esposa de que voltaria ao escritório, afirma que ela manteve sua opinião. Como pôde convencê-la se ela manteve a opinião? É realmente contraditório o discurso do locutor Zeno neste trecho do romance. Continua ainda afirmando que tinha que salvar sua reputação comercial (apesar de não ter nenhuma, pois seus negócios haviam sido entregues ao contador Olivi em testamento de seu pai, visto que Zeno não tinha a menor habilidade com eles, pelo menos todos acreditavam nisso) e declarando que: *conquanto ela não tivesse razão em seus argumentos, concluímos que eu devia fazer o que ela queria*. Em todo este enunciado contraditório, no qual o locutor Zeno afirma ter convencido a esposa, o enunciador faz ver que ele fora convencido. São trechos paradoxais como este que vão provocando o distanciamento do leitor, ou melhor, a não identificação com o “herói” protagonista, em razão da dissociação de vozes presente no discurso, ou, pelo menos, o efeito da polifonia ali construída.

Em outro trecho, Zeno chega a reconhecer a ironia figurativizada em um amigo seu:

... Descobri depois que a ironia lhe fora estampada no rosto pela bizzarria da natureza. Seus curtos maxilares não combinavam exatamente entre si e, numa parte da boca, ficara para sempre um desvão onde habitava, estereotipada, a sua ironia. (ACZ, p. 329)

O desvão da boca de Nilini – indiscreto amigo da Bolsa de Valores de Trieste – é exatamente a figurativização da dissociação enunciativa que provoca a ironia no discurso, duas posições diferentes que permitem uma abertura para interpretações contrárias, um desvão pelo qual o leitor percebe a polifonia enunciativa e passa a ter posição diferente da de simples espectador, que aceita tudo que vem do locutor como correto, verdadeiro, real, ou pelo menos, verossímil.

Também Brás Cubas tece comentários sobre Virgília que são exemplos da dissociação ocorrida no discurso irônico:

E esta palavra não vinha à toa; Virgília era um pouco religiosa. Não havia

missa aos domingos, é verdade, e creio até que só ia às igrejas em dia de festa, e quando havia lugar vago em alguma tribuna. Mas rezava todas as noites, com fervor, ou, pelo menos, com sono. (MPBC, p. 87)

O locutor mostra o “fervor” de Virgília à fé católica e o enunciador aponta o “sono” que desvela a religião de conveniência praticada por ela. A ironia é sutil, como tem que ser, já que constitui uma estratégia apresentada ao narratário para ser decifrada por meio de sinais discretos, que não poderiam ser fortes ou demasiadamente evidentes devido ao risco de cair no explícito.

São passagens como as apresentadas que conduzem o leitor a constatar as falhas de caráter não só de personagens como Virgília ou o Sr. Malfenti, mas também de Brás Cubas e de Zeno Cosini, desconfiando dos locutores por meio do próprio discurso deles, visto que existe um enunciador que diz algo “destoante”.

Brait (1996, p. 81) assim considera sobre a questão da ambigüidade da atitude irônica num discurso:

*A respeito dessa duplicidade, vários autores se pronunciaram. Já em 1941, num artigo publicado na **Révue de Metaphysique et de Moralle** (p. 163-201), intitulado “Le mécanisme de l’ironie dans ses rapports avec la dialectique”, René Schaerer não apenas compara a ironia a um jogo de luz e sombra, de claro e escuro, mas também acentua a idéia de que a ambigüidade irônica reside no fato de que o enunciador, ao mesmo tempo que simula, aponta para essa simulação. Um de seus argumentos básicos está no fato de compreender a ironia como uma simulação ou uma dissimulação que é arquitetada para ser desmascarada. Diferentemente da mentira em que a simulação pretende passar por verdade, o engano irônico se oferece para que o receptor o adivinhe ou perceba como engano. Nesse sentido, a dissimulação só se torna irônica, segundo Schaerer, no momento em que é denunciada ou percebida como tal.*

O enunciador sobre o qual Brait fala, que simula e aponta, é por nós encarado como duplo: uma parte com o locutor, o qual simula, finge; outra que está com o autor implícito, que mostra a contradição para que o leitor perceba o engano.

A existência desta duplicidade foi advertida em MPBC, quando, no prefácio assinado pelo locutor Brás (“Ao leitor”), o mesmo diz: *Obra de finado. Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, não é difícil antever o que poderá sair desse*

conúbio (MPBC, p. 16). A galhofa e a melancolia, dois sentimentos ou atitudes contrários, figurativizam perfeitamente o discurso polifônico e contraditório apresentado em MPBC e pode, perfeitamente, ser interpretado como consonante daquele de ACZ. Também a questão da radicalização do realismo a ponto de penetrar-se no interior do ser humano (realismo subjetivo), tem como resultado a demonstração dessa duplicidade apontada nos dois romances.

Dias (1998, p. 21), ao estudar as peculiaridades do humor machadiano em MPBC, afirma que:

O discurso do narrador mobiliza recursos que, apesar de provocarem o riso, não o acionam facilmente: requerem uma decodificação mais complexa porque envolvem operações que visam quase sempre ao sentido inverso daquilo que está expresso - a ironia. O livro todo é irônico [MPBC] e somente como tal pode ser apreendido. Dessa forma, justifica-se a opção por considerá-lo espirituoso (mais elaborado do que o simplesmente cômico). Assim, está coerente com o desencanto do fim de século e, principalmente, com o estilo schopenhaueriano do autor.

Apoiados nas afirmações acima, afirmamos que a ironia maior (e subjacente aos romances estudados) é aquela da apresentação de um discurso contraditório, ambíguo enquanto polifônico, que critica uma sociedade da qual fazem parte os locutores cínicos e as atitudes ligadas a um tipo de vida que eles próprios têm.

Nogueira (1999, p. 138), falando da postura cínica do narrador Brás Cubas, que entendemos como volúvel, afirma que ele:

... coloca-se no palco para ser satirizado. Desta forma, confirma a narrativa de um burguês acanhado, que compreende o mundo a seu molde e dentro de seus valores. Suas Memórias acabam tendo como possibilidade de leitura exatamente a crítica desses mesmos valores. É uma forma de narrativa que expõe e se expõe e termina por negar a sua própria base e fundamento.

O lançar mão do recurso da ironia na construção dos dois romances em estudo significa, a nosso ver, o mecanismo principal para o procedimento argumentativo da persuasão por meio da ironia – que revela que o que parece não é, e que o que se diz é mentira. *Instaura-se no discurso o segredo e a mentira, desvelam uma nova verdade,*

produzem um novo saber, descobrem significados, encobrando-os (Fiorin, 1989, p. 62) e constitui-se a retórica auto-reflexiva que desvela os procedimentos de persuasão. Isto é, na utilização do procedimento da ironia que instaura uma espécie de polifonia interna na enunciação, constitui-se um discurso ambíguo, no qual se pode ver claramente um recurso de persuasão às avessas – persuade-se o leitor conduzindo-o a desconfiar da persuasão realizada pelos narradores-protagonistas, construindo a retórica auto-reflexiva nos discursos estudados.

Acreditamos ainda que, por meio da volubilidade do narrador e do discurso irônico, tanto em MPBC quanto em ACZ, a ironia leve também à triste constatação da situação da humanidade, principalmente em relação à elite burguesa brasileira do final do século XIX (no caso de MPBC), ou à burguesia italiana do início do século XX (no caso de ACZ), e por que não estender à sociedade atual, já que a maior parte dos hábitos e ações ali descritos perdura até hoje?

Nos dois romances, a finalidade desta constatação parece-nos ser não a de corrigir os costumes, mas traduzir um pessimismo marcadamente schopenhaueriano, que acredita que a essência da vida só pode ser entendida completamente no momento em que o indivíduo toma consciência de quão vã é a própria existência, e o ato de escrever ou de ler o romance pode ser interpretado como essa tomada de consciência, visto que, no caso de Svevo, já o título denuncia isto – *A consciência de Zeno*. Esse pessimismo é característico dos discursos de Machado de Assis e Ítalo Svevo.

5. Às almas sensíveis: os interlocutores

Bakhtin, tido por muitos estudiosos como um antecipador do que viriam a ser as principais questões focalizadas pela lingüística moderna, em *Problemas da poética de Dostoiévski* (1997), reflete sobre a obra literária do escritor russo a partir de três eixos principais:

1. o dialogismo e a polifonia;
2. a carnavalização da literatura e
3. a definição de signo como “arena de luta de classes”.

O **dialogismo**, para Bakhtin, é princípio constitutivo da linguagem e pode ser visto em dois aspectos: na interação entre enunciador e enunciatário e na intertextualidade no interior do discurso.

No primeiro caso, Bakhtin rompe com a idéia da supremacia do sujeito no ato de fala, já que o percurso de atribuição de sentido somente se completará com a atuação do **outro**, do enunciatário. Quanto à intertextualidade (o diálogo de muitos textos no interior de um), trata-se da característica do discurso que permite que o texto seja considerado, *como uma encruzilhada de trocas enunciativas que o situam na história*, segundo Maingueneau (1986, p. 32).

Aceitando-se o dialogismo como condição da linguagem, ainda uma outra questão apresenta-se: há textos em que as diferentes vozes mostram-se, enquanto, em outros, percebe-se o seu ocultar por debaixo da manifestação de uma só voz. Esse segundo tipo de texto (produto do que poderíamos chamar **discurso autoritário**) seria **monofônico**, enquanto que o primeiro destacar-se-ia pela (às vezes, quase completa) transparência das vozes que o constituem. Desta forma, seria **polifônico**. O discurso artístico pertence à categoria dos polifônicos, o que pode propiciar o processo da carnavalização na literatura.

Ao descrever as festas medievais, Bakhtin desenvolve a questão da literatura carnavalesca. Trata-se de uma visão de mundo que se caracteriza pela tentativa de se desestruturar, dessacralizar valores sedimentados manifestos nas relações humanas.

Assim sendo, tal literatura faz-se pela marca da ambigüidade. Nela recorre-se à duplicidade própria do discurso polifônico, uma forma de se brincar com o instituído, afirmando-o pelo direito, mas negando-o pelo avesso. Quanto mais artístico o texto, mais polissêmico é, e mais se faz presente o discurso lúdico.

Tendo em vista que a figura do enunciador tem duas faces – a do autor implícito e a do locutor, pode-se dizer que o enunciador do romance machadiano tem plena consciência da existência de um interlocutor para seu discurso – o leitor, que Eco (1986, p. 45) chama de **Leitor-Modelo** (figura que, segundo ele, constitui um conjunto de *condições de êxito*, textualmente estabelecidas, que devem ser satisfeitas para que um texto seja plenamente atualizado no seu conteúdo potencial).

Azevedo (1990, p. 101), no artigo em que fala sobre a educação do leitor em MPBC, afirma que

*A presença do leitor em **Memórias Póstumas** é uma evidência, o que levou a crítica a referir-se a esse, que é um dos dispositivos técnicos mais modernos na narrativa machadiana, como “leitor implícito” ou “leitor incluso”.*

*Mas o que significa o conceito de “leitor implícito” ou “leitor incluso”? Significa que esse leitor é capaz de resgatar o significado da obra de acordo com um horizonte de exigências e expectativas semelhante ao do próprio narrador-autor ou do “defunto autor” de **Memórias Póstumas**.*

Portanto, de acordo com os estudiosos acima citados, poderíamos nos referir ao leitor, constantemente requisitado em MPBC como leitor-modelo, implícito ou incluso. Para fazer harmonia com a classificação de Booth de autor implícito, optamos por designar este leitor pretendido como leitor implícito.

O autor implícito refere-se a seu leitor implícito, na maior parte das vezes, de forma brincalhona, outras vezes com escárnio, como presenciamos já no prefácio intitulado “Ao leitor”:

A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus. (MPBC, p. 16)

O *fino leitor*, a quem o enunciador se dirige é, desde o início, tratado

informalmente como “tu”, e com zombaria (*pago-te com um piparote* – pequena pancada com a cabeça do dedo médio ou do indicador, que, momentaneamente apoiados ao polegar, dele se soltam com força). A ele se dirige para dialogar, no decorrer da narrativa, e, na maioria das vezes, a ele se refere em tom irônico, zombeteiro, desfazendo as expectativas que acredita que o mesmo possa ter.

Cintra (1985, p. 199-200) afirma que:

Para a forma de narração dialógica, ou intersubjetiva, buscada por Machado, o leitor é, portanto, o contraponto indispensável. Por isso ele é invocado, interrogado, contrariado, provocado e até mesmo ironizado com tanta frequência. A linguagem descontraída, com um toque de oralidade, funciona como suporte de um discurso que se quer intersubjetivo, no qual a imagem do leitor não se apaga nunca do horizonte do narrador.

É importante notar a constatação de que o discurso do narrador machadiano tem sempre em seu horizonte uma imagem de leitor já formulada. Em MPBC, o leitor implícito, presente no horizonte de Brás, tem sua participação pela resposta implícita, pois existe a impossibilidade real de sua resposta direta. O autor implícito, algumas vezes, chega a adivinhá-la:

Em certo trecho, o autor implícito adivinha reações do leitor implícito e o convida a seguir com ele:

A gente ria da resposta, mas é provável que o leitor não se ria, e com razão; eu não lhe acho graça nenhuma. Ouvida, tinha algum chiste; mas assim contada, no papel, e a propósito de um vergalho recebido e transferido, força é confessar que é muito melhor voltar à casinha da Gamboa; deixemos os Romualdos e Prudências. (MPBC, p. 101)

Trata-se de um comentário realizado logo após a narração de uma cena degradante presenciada por Brás. Vira seu ex-escravo Prudêncio (muitas vezes maltratado e surrado por ele na infância e depois alforriado por seu pai) surrar, em praça pública, um escravo dele (capítulo anterior intitulado “O vergalho” – LXVIII) e de também apresentar uma frase descabida, proferida por um louco chamado Romualdo, conhecido de Brás, que acreditava ser um célebre general tártaro. Brás soma-se ao leitor para sutilmente considerar que é coisa de louco achar graça na

transferência dos males da escravidão entre os mais prejudicados por ela.

Diferentemente do leitor implícito de Brás Cubas, o de Zeno Cosini – o Dr. S. (S. talvez de Sigmund Freud ou de Sófocles – que escreveu *Édipo Rei*) tem resposta explícita no romance. É dele o primeiro discurso, o do “Prefácio” de três parágrafos nos quais se apresenta como *o médico de quem às vezes se fala neste romance com palavras pouco lisonjeiras* e explica que, como um *bom prelúdio ao tratamento psicanalítico, induziu seu paciente a escrever sua autobiografia*. Visto que o paciente não terminou o tratamento, subtraindo-se assim à cura, ele as publica *por vingança* e espera *que o autor [Zeno Cosini] se aborreça* (ACZ, p. 7).

No contraste com o romance machadiano, pode-se perceber que em ACZ, além de o narratário possuir voz explícita, ele é também agressivo com o autor implícito, que, por sua vez, também se mostrará agressivo em relação a ele, principalmente no último capítulo do romance. O “Prefácio” do leitor implícito é uma estratégia que fornece circularidade à estrutura do romance sveviano, pois o mesmo inicia-se com as palavras do médico, após tudo já ter sido escrito, e termina com as ofensas de Zeno, ao saber que lhe enviará também a parte do diário pessoal, visto que *as memórias* já estavam em sua posse desde a época do tratamento.

Contrário ao leitor implícito específico e determinado de Zeno, é o de Brás Cubas, uma espécie de leitor indeterminado, ao qual faz referência muitas vezes. A ele faz perguntas ou sobre suas possíveis reações realiza considerações e comentários como, por exemplo:

... Capítulos compridos quadram melhor a leitores pesadões; e nós não somos um público in-folio, mas in-12, pouco texto, larga margem, tipo elegante, corte dourado e vinhetas... principalmente vinhetas... Não, não alonguemos o capítulo.

Ou então:

... Volúpia do aborrecimento: decora esta expressão, leitor; guarda-a, examina-a, e se não chegares a entendê-la, podes concluir que ignoras uma das sensações mais sutis desse mundo e daquele tempo. (MPBC, p. 53 e 56)

Leitores pesadões são os que se preocupam com o conteúdo; Brás Cubas e seu leitor são de outro tipo, talvez “leitores leves” (frívolos) que se preocupam com futilidades como corte dourado e vinhetas e pouco texto. Por isso ele, enquanto autor, não alongará seu texto. Além de ser frívolo, seu leitor pode não ser capaz de entender algumas de suas expressões. É, na verdade, desejo de provocar o desprezo que orienta os comentários de Brás dirigidos ao leitor.

É também com certo descaso, mascarado pela ironia, que se dirige ao leitor implícito no seguinte trecho: *Creio que prefere a anedota à reflexão, como os outros leitores, seus confrades, e acho que faz muito bem* (MPBC, p. 21). O enunciador do texto machadiano faz muitas reflexões durante a narrativa, grande parte de suas considerações provoca a reflexão sobre os costumes e ações em sociedade, mas ele afirma concordar com o leitor que prefere a anedota – exatamente o inverso daquilo que demonstra na prática de seu discurso.

No capítulo XXVII - “Virgília?”, Brás Cubas, no segundo parágrafo, começa a falar ao leitor implícito, transferindo depois seu foco para uma leitora em especial, a própria Virgília:

Aí tem o leitor, em poucas linhas, o retrato físico e moral da pessoa que devia influir mais tarde na minha vida; era aquilo com dezesseis anos. Tu que me lês, se ainda fores viva, quando estas páginas vierem à luz, - tu que me lês, Virgília amada, não reparas na diferença entre a linguagem de hoje e a que primeiro empreguei quando te vi? Crê que era tão sincero então como agora; a morte não me tornou rabugento, nem injusto.

- Mas, dirás tu, como é que podes assim discernir a verdade daquele tempo, e exprimi-la depois de tantos anos?

Ah! indiscreta! ah! ignorantona! 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 de nossos afetos. (MPBC, p. 59 – grifos nossos)

O tom de zombaria é presença marcante no trecho acima, que será retomado em item à frente para exemplificar aspectos e afirmações relativas ao tempo no romance machadiano.

Brás não só passa a se dirigir a uma leitora em específico, como atribui a ela uma questão, como se ela mesma a elaborasse, e responde utilizando-se de adjetivos

nada lisonjeiros: *indiscreta, ignorantona*, que dão aquele tom de troça (galhofa) que marca várias passagens em que o enunciador se refere ao enunciatário (leitor implícito) no romance em questão. Além disso, encerra suas considerações com soberba, colocando-se acima de todos os vivos, em posição privilegiada, trazendo a questão da recuperação do tempo perdido pela rememoração dos fatos.

Em vários outros trechos, Brás vai tecendo mesmo um diálogo com o leitor. Ofende-o (*escrevo as minhas memórias e não as tuas leitor pacato* –MPBC, p. 129) ou adverte-o para algum ponto interessante dentro de seu discurso metalingüístico:

Não convindo ao método deste livro descrever imediatamente esse outro fenômeno, limito-me a dizer por ora que o Lobo Neves, quatro meses depois de nosso encontro no teatro, reconciliou-se com o ministério; fato que o leitor não deve perder de vista, se quiser penetrar a sutileza do meu pensamento. (MPBC, p. 131, grifos nossos)

E acreditamos que seja realmente importante entender como os fatos acontecem ao político Lobo Neves (nome sugestivo para a política, aliás – Lobo entendido como animal astuto, calculista, esfomeado, etc., e o sobrenome Neves entendido como frieza, brancura que esconde coisas, etc.), pois uma das reflexões a que o discurso leva o leitor é sobre as máscaras do fingimento, presentes no convívio social humano.

O diálogo de Zeno com seu leitor implícito é menos zombeteiro e mais agressivo. Muitas vezes, refere-se a ele utilizando a terceira pessoa, como, por exemplo, quando fala da solicitação do psicanalista em enviar-lhe tudo quanto tivesse escrito sobre o tratamento:

... Trata-se de um pedido curioso, mas nada tenho contra o fato de lhe mandar este livrinho no qual verá claramente o que penso dele e do seu tratamento. Já que está de posse de todas as minhas confissões, que tenha também estas poucas páginas e algumas outras que eu venha a acrescentar para a sua edificação. ... Ao Sr. Dr. S. quero, no entanto, dar aquilo que merece. Meditei tanto nisto que agora tenho as idéias claras.

Ele estará à espera de receber outras confissões de minha doença e da minha fraqueza e, em vez disso, receberá a descrição de uma saúde sólida, perfeita, tanto quanto a minha idade avançada o permite. Estou curado! Além de não querer submeter-me à psicanálise, também não tenho necessidade dela. ... (ACZ, p. 400)

Ele simplesmente não se dirige, nos trechos acima, ao Dr. S. como seu enunciatário porque, neste último capítulo, ele tece considerações em seu diário, e seu enunciatário, neste caso, é ele próprio. Escreve para si mesmo, e por isso não precisa mais mentir. Assim, declara depois de o leitor ter lido vários capítulos nos quais ele pretensamente contava a história de sua vida:

... Empregarei o tempo que me resta livre para escrever. Por isso escreverei sinceramente a história de minha cura. Toda a sinceridade entre o doutor e eu havia desaparecido e hoje respiro aliviado. (ACZ, p. 372)

Para si mesmo ele será sincero, visto que não o foi para o psicanalista, seu leitor implícito nos capítulos anteriores.

De diferente forma age o locutor-enunciador Brás Cubas. Ele não tem por que não ser sincero, sequer cogita esta hipótese, não tem compromisso nenhum com a vida material, é um defunto-autor, por isso pode falar sinceramente tudo o que pensa ao seu leitor. No entanto, também Zeno Cosini termina por, no capítulo final, ser sincero, e construir este seu discurso dialógico considerando também seu narratário, e, de certa forma, dialogando com ele e suas teorias psicanalíticas.

Azevedo (1990, p. 95-105) realiza interessante interpretação da presença do leitor implícito em MPBC, tendo em vista a intensa auto-reflexividade do discurso machadiano e a importância que Machado, como crítico literário, deu à discussão da produção literária em geral. Faccioli (1982, p. 70), e também outros críticos da obra machadiana, sobre tal aspecto afirma que:

Assim, pode-se dizer que Machado nunca deixou de lado a prática, e sim abandonou a discussão convencionalizada da produção literária alheia, segundo 'normas' tradicionais. Integrou na práxis textual a crítica de outro objeto, sua própria ficção, e fraturou o gênero...

Faccioli acredita que depois de 1880, Machado não abandonou a crítica literária, como entenderam Mário de Alencar, Tristão de Ataíde e Afrânio Coutinho, mas passou a operá-la dentro de sua própria obra de ficção.

Outros críticos como João Alexandre Barbosa (*apud* Azevedo, 1990, p. 96) acreditam nessa “crítica literária internalizada” na obra de Machado posterior a 1880, e apontam a *intensa auto-reflexividade* da obra machadiana não somente como um caso de práxis textual que une ficção e crítica literária, mas também como índice de que o romance machadiano, a partir daí, passou a mostrar características de literatura moderna, assinalando também uma evolução da crítica literária brasileira.

Azevedo (1990, p. 104) acredita que em MPBC exista o que chama de *sentido “pedagógico” do romance machadiano*, pois, segundo ela, *o narrador-autor se incumbe de despertar a consciência do leitor sobre a sua presença no processo de confecção do romance, ou ainda, sua verdadeira interação com o texto literário*, e tudo isso por meio da retórica auto-reflexiva construída pelo discurso. E a presença constante do leitor em MPBC é necessária para assegurar que ele percebeu que toma parte ativa na criação/estruturação do texto. A nossa ver, todo esse sentido “pedagógico” do texto machadiano com implicações na crítica literária, desperta no leitor implícito uma mudança de postura. Ele passa de leitor disponível – segundo classificação de Grosser (1986) já citada anteriormente – a leitor crítico, a partir do momento em que se envolve e começa a refletir sobre a construção do romance e sobre os valores da crítica literária nele expressos.

Ao ser convocado a participar o leitor implícito, os enunciadores, além de criarem outra polifonia – a abertura para outra voz diferente das suas, criam também um discurso que convoca o leitor a uma participação ativa, a realizar reflexões outras que a simples fruição, e assim alterar a categoria de sua leitura que pode passar de disponível a crítica.

Pela dissociação enunciativa ocorrida na construção irônica, o leitor ouve duas vozes diferentes (locutor e autor implícito formam o enunciador e produzem duas vozes não consoantes por meio de um só canal, o enunciador).

Também a voz do leitor implícito tem lugar na tessitura desse discurso, pois ele é continuamente convocado a participar dos comentários e é o objeto visado da vertente pedagógica em termos de crítica literária advertida por Azevedo (1990); eis mais uma marca da modernidade dos dois romances estudados, também detectada por

João Alexandre Barbosa (*apud* Azevedo, 1990).

Cada um dos romances estudados, enquanto processo enunciativo, constrói uma espécie de mundo polifônico, baseado no diálogo, na existência de diversas vozes com pontos de vista diferentes entre si. Como representar o ser interior senão na sua comunicação com outras vozes e na diferenciação delas enquanto voz individual?

É exatamente o que criam Machado e Svevo em suas narrativas – a representação literária do ser interior em diálogo com as vozes internas e externas, na busca de sua individualidade. E nesta busca, a abordagem do tempo é muito relevante.

6. É possível recuperar o tempo perdido? O enfoque temporal como marca de maturação artística

Rosenfeld (1985, p. 80), ao refletir sobre o romance moderno (romance do século XX, segundo ele), nota na literatura dessa época

modificação análoga à da pintura moderna, modificação que parece ser essencial à estrutura do modernismo. à Eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponde no romance a da sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, “os relógios foram destruídos”. O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro.

Engana-se Rosenfeld ao afirmar que foram Proust, Joyce e outros que começaram a desfazer a ordem cronológica. Machado de Assis, em 1880, já havia feito isso, pois em MPBC, acontece, em relação ao tempo cronológico, uma verdadeira rebelião, ou seja, não se constrói uma narrativa linear, mas um verdadeiro “zigzague” temporal. O pseudo-autor Brás Cubas começa o livro pelo óbito dele mesmo; depois conta seu delírio, para, somente no capítulo IX “Transição”, chegar ao seu nascimento, mas não sem comentar sobre o “fazer da narração”, sem desvendar os bastidores fictícios da pseudo-autobiografia:

E vejam agora com que destreza, com que arte faço eu a maior transição deste livro. Vejam: o meu delírio começou em presença de Virgília; Virgília foi o meu grão-pecado da juventude; não há juventude sem meninice; meninice supõe nascimento; e eis aqui como chegamos nós, sem esforço, ao dia 20 de outubro de 1805, em que nasci. Viram? Nenhuma juntura aparente, nada que divirta a atenção pausada do leitor: nada. De modo que o livro fica assim com todas as vantagens do método, sem a rigidez do método. Na verdade, era tempo. Que isto de método, sendo, como é, uma coisa indispensável, todavia é melhor tê-lo sem gravata nem suspensórios, mas um pouco à fresca e à solta, como quem não se lhe dá da vizinha fronteira, nem do inspetor de quarteirão. É como a eloquência, que há uma genuína e vibrante, de uma arte natural e feiticeira, e outra tesa, engomada e chocha. Vamos ao dia 20 de outubro. (MPBC, p. 30-1)

Assim, a relação temporal se desenvolve por todo o romance de forma irregular, não cronológica, *sem gravata nem suspensórios*, visto que na verdade o que vale é o tempo interior do protagonista-narrador, tempo este descontínuo e subjetivo, que se constrói à base de associações.

Riedel (1959, p. 72) afirma que:

Não poderiam apresentar narrativa linear e tempo normal os romances da segunda fase machadiana, já que o romance psicológico exige a cronologia romanesca e não a histórica, pois nele é apresentado o que o indivíduo vive por si, na sua distância interior, por sua psicologia própria, e não a sucessão exterior das situações em que se vê envolvido.

MPBC, como romance-marco da obra machadiana que inaugura a segunda fase, traz a expressão do tempo interior, visto que um dos modelos da obra, o que aparece declarado no “Ao leitor” (capítulo inicial assinado pelo pseudo-autor Brás Cubas) é o romance de Sterne (*Tristram Shandy*): *Trata-se, na verdade, de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo* (MPBC, p. 16). No romance *Tristram Shandy* de Sterne, que possui esta mesma estrutura irregular com relação à ordem temporal, num momento em que outros textos da literatura brasileira inspiravam-se naqueles da literatura francesa, MPBC inspira-se na literatura inglesa. Nunes (1995, p. 55) afirma que:

*Como Sterne, Machado de Assis ousa fintar a fugacidade do tempo, com a diferença de que o dribla em lances mais extensivos, como em **Memórias póstumas de Brás Cubas** (1881), contando uma história a partir do fim, da morte do narrador para trás.*

Brás inicia narrando sua morte e volta depois ao nascimento, ao expor as lembranças de sua vida, compondo um espécie de vaivém temporal, *diblando a fugacidade do tempo*, resumindo trechos importantes e alongando considerações que parecem não ter muita importância dentro da organização geral do romance:

Unamos agora os pés e demos um salto por cima da escola, a enfadonha escola, onde aprendi a ler, escrever, contar, dar cacholetas, apanhá-las, e ir fazer diabruras, ou nos morros, ora nas praias, onde quer que fosse propício a ociosos. (MPBC, p. 38)

O enunciador tem o poder de escapar ao domínio implacável do tempo, controlando-o, resumindo-o. O maior recurso estratégico que possui é exatamente este controle. Com isso, ele pode evidenciar sua superioridade em relação aos fatos a serem narrados, às personagens que deles participam e, até mesmo, ao leitor implícito (simples observador).

Durante a narrativa, pelo menos duas perspectivas temporais existem: uma dos fatos narrados e outra do tempo da narração (após a morte), o que dá liberdade total ao locutor-enunciador, pois se declara já *desafrontado da brevidade do século*.

As perspectivas temporais variam, dependendo da cena descrita ou do comentário realizado. No trecho em que Brás narra seu nascimento, deparamo-nos com a seguinte afirmação:

Meu pai respondia a todos que eu seria o que Deus quisesse; e alçava-me no ar, como se intentasse mostrar-me à cidade e ao mundo; perguntava a todos se eu me parecia com ele, se era inteligente, bonito...

Digo essas coisas por alto, segundo as ouvi narrar anos depois; ignoro a mor parte dos pormenores daquele famoso dia. Sei que a vizinhança veio ou mandou cumprimentar o recém-nascido, e que durante as primeiras semanas muitas foram as visitas em nossa casa. Não houve cadeirinha que não trabalhasse; aventou-se muita casaca e muito calção. Se não conto os mimos, os beijos, as admirações, as bênçãos, é porque, se os contasse, não acabaria mais o capítulo, e é preciso acabá-lo. (MPBC, p. 31)

Como poderia explicar a lembrança de dados e fatos do dia em que nasceu? Brás se lembra deles, na verdade, pela lembrança de outros, e nos conta tudo do plano temporal localizado após sua morte. Temos então três planos: o primeiro é o do dia do nascimento, que é descrito com certos detalhes, o segundo é o de quando contaram a ele o que se passara – *as ouvi narrar anos depois* – e o terceiro é aquele do além-túmulo. São planos de um tempo psicológico, interno, que se entrecruzam. Este tempo não é medido por unidades, mas por sua duração, uma duração interior. Ao tratar deste tópico, Nunes (1995, p. 57-8) afirma que:

*Essa contrastação, com sentido de um antagonismo radical, inerente à própria realidade, é também o fulcro da filosofia de Henry Bergson, que encontrou no tempo psicológico a antecâmara da liberdade, como resposta ao determinismo das teorias evolucionistas vigentes na segunda metade do século XIX. A permanente descoincidência desse tempo com as medidas temporais objetivas corresponde a uma diferença de natureza. Seus momentos imprecisos, inseparáveis dos estados mutáveis da consciência, que se interpenetram, formam, à semelhança da unidade múltipla de uma melodia, composta de sons heterogêneos, a sucessão pura, interior, irreduzível à sucessão no movimento físico, decomponível em intervalos homogêneos exteriores. Enquanto a última obedece a um encadeamento causal rigoroso (determinismo), aquela, movimento progressivo da **duração interior**, entramando o passado ao presente e preparando o futuro, atesta, porque tudo é novo na consciência, a liberdade do nosso Eu.*

É então este tempo psicológico, interior, aquele que pode, através de sua duração heterogênea, exprimir os meandros da consciência humana, dar liberdade suficiente para que o mergulho na obscuridade da vida seja feito, correspondendo ao tempo interno da consciência de cada um.

Outro entrecruzamento de planos temporais interessante acontece quando Brás, dirigindo-se a Virgília, como uma leitora em específico, aponta a diferença crucial entre dois planos temporais interiores, num trecho que já citamos no presente estudo, no item anterior, para evidenciar a questão do diálogo com a personagem Virgília como leitora. Agora o rerepresentaremos a fim de nele analisar as correlações temporais e os comentários sobre o tempo:

... Tu que me lês, se ainda fores viva, quando estas páginas vierem à luz, - tu que me lês, Virgília amada, não reparas na diferença entre a linguagem de hoje e a que primeiro empreguei quando te vi? Crê que era tão sincero então como agora; a morte não me tornou rabugento, nem injusto.

- Mas, dirás tu, como é que podes assim discernir a verdade daquele tempo, e exprimi-la depois de tantos anos?

Ah! indiscreta! ah! ignorantona! Mas é isso mesmo que nos faz senhores da terra, é esse poder de restaurar o passado, para tocar a instabilidade das nossas impressões e a vaidade dos nossos afetos. ... 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. (MPBC, p. 59-60)

Ao reconhecer as diferenças no discurso de qualquer pessoa, possibilitadas

pelos diferentes planos temporais, ele reconhece pelo menos dois planos em relação a Virgília – o primeiro quando viviam o presente do enunciado, e o segundo quando vivem o presente da enunciação, no qual o primeiro transformou-se em passado. O que Brás alega é que o trânsito entre os diversos planos dá poder ao homem – *nos faz senhores da terra* – uma vez que, por meio da lembrança, o homem pode, de certa forma “recuperar o passado”, encontrar o tempo perdido, realizando “estações que corrigem a edição anterior”, repensando-a, justificando-a. Somente desta forma o homem pode sentir-se superior ao tempo, e não subjulgado por ele. O próprio Brás declarará mais à frente: *Matamos o tempo; o tempo nos enterra* (MPBC, p. 146), esta é uma das máximas criadas por ele. Este tempo que enterra o homem pode ser vencido pela lembrança. Nem mesmo a morte trazida pelo tempo pode inferiorizar o ser. Assim, o autor implícito torna-se Deus dentro da narrativa, como Booth já havia falado ao definir autor implícito [*um autor escondido nos bastidores, na qualidade de diretor, de apresentador de marionetes ou de um Deus indiferente, limando silenciosamente suas unhas.*] (1961, p. 151 – tradução *apud* Cintra, 1981, p. 20).

Entretanto, o autor implícito tem consciência completa da alteração que pode operar sobre os fatos o distanciamento provocado pelos planos temporais diferentes entre os acontecimentos e sua enunciação, em relação ao que era verdade na época e ao que a consciência narradora acredita ser verdade agora. Na página 140, declara: *Mas o tempo (e é outro ponto em que eu espero a indulgência dos homens pensadores!), o tempo caleja a sensibilidade, e oblitera a memória das coisas.* E o que mais é uma autobiografia que uma rememoração dos fatos já passados, vividos em outros tempos, e obliterados pela memória de uma consciência diferente, mais velha, mais “calejada”?

Também Guidin (2000, p. 50) refere-se ao tempo ao lembrar que a superação de grande quantidade do mesmo pode trazer um senso de proscricção de crimes, senso esse perfeito para um egocêntrico como Brás:

Lembremos também que a ficção machadiana muitas vezes mira a posteridade como oportuna possibilidade da proscricção de crimes (inclua-se aí a cruel auto-análise do caráter do morto Brás Cubas) ou da fama

tardia (inclua-se também o narcisismo de Brás Cubas).

Afastado da brevidade do século, Brás pode claramente declarar todos os absurdos que cometeu, pois está além da punição, nada pode ser feito para que ele pague seus crimes. O tempo trouxe-lhe a morte – os dois juntos o tornaram protegido de qualquer tipo de punição, isto é, ele se tornou vitorioso diante da mais temida batalha dos seres vivos: o correr do tempo que traz a morte.

Em outro trecho, o pseudo-autor faz o seguinte comentário sobre a ânsia do homem em registrar o tempo para poder depois recuperá-lo:

O derradeiro homem, ao despedir-se do sol frio e gasto, há de ter um relógio na algibeira, para saber a hora exata em que morre. (MPBC, p. 85)

A preocupação com o tempo que escoou está sempre presente no homem, e o momento final da ação do tempo (a morte) é também marcado por essa preocupação com ele. E mais do que vencer o tempo, a ânsia humana é recuperar o tempo passado. Brás declara que:

Outras vezes agitava-me. Ia às gavetas, entornava as cartas antigas, dos amigos, dos parentes, das namoradas (até as de Marcela), e abria-as todas, lia-as uma a uma e recompunha o pretérito... Leitor ignaro, se não guardas as cartas da juventude, não conhecerás um dia a filosofia das folhas velhas, não gostarás o prazer de ver-te, ao longe, na penumbra, com um chapéu de três bicos, botas de sete léguas e longas barbas assírias, a bailar ao som de uma gaita anacreônica. Guarda as tuas cartas da juventude! (MPBC, p. 143-144)

É pela lembrança que o pseudo-autor vai *recompôr o pretérito*, recuperar o tempo passado, o tempo perdido, o tempo escoado. Voltar ao passado por meio da lembrança significa torná-lo presente novamente, pelo menos por momentos, revivê-lo. E não só *as folhas velhas* podem operar este retorno, também a rememoração para escrever a autobiografia opera esta maravilhosa retomada, como Brás faz entender com a seguinte afirmação: *Quero dizer, sim, que em cada fase da narração da minha vida experimento a sensação correspondente. (MPBC, p. 160).* Ou então no trecho em que podem ser detectados três planos temporais, no qual narra seu reencontro com Virgília, muitos

anos depois de terem encerrado seu caso amoroso:

A primeira vez que pude falar a Virgília, depois da presidência, foi num baile em 1855. Trazia um soberbo vestido de gorgorão azul, e ostentava às luzes o mesmo para de ombros de outro tempo. Não era a frescura da primeira idade; ao contrário; mas ainda estava formosa, de uma formosura outoniça, realçada pela noite. Lembra-me que falamos muito, sem aludir a coisa nenhuma do passado. Subentendia-se tudo. Um dito remoto, vago, ou então um olhar, e mais nada. Pouco depois retirou-se; eu fui vê-la descer as escadas, e não sei por que fenômeno de ventriloquismo cerebral (perdoem-me os filólogos essa frase bárbara) murmurei comigo esta palavra profundamente retrospectiva:

- Magnífica! (MPBC, p. 154)

O primeiro plano temporal reconhecível é o do enunciado, que está bem determinado – 1855. Corresponde ao reencontro dos dois, que vai provocar a entrada em cena de lembranças do plano temporal do passado amoroso em nesgas, e depois completamente, quando a senhora se retira. Este tempo é recordado pelo amante enquanto conversam outras coisas (por isso em nesgas) e quando a vê descer as escadas (inteiramente recomposto, a ponto de arrancar-lhe um comentário oral indiscreto – *Magnífica!*). O terceiro plano temporal está sempre subjacente à enunciação, é sempre o tempo presente da enunciação, o tempo do além túmulo do pseudo-autor, em que ele narra, observando os planos temporais passados.

Visto que a **visão com** e suas alterações para **visão por detrás** por se tratar de memórias, como já vimos em item anterior, é convergente nos dois romances em estudo, a questão temporal, que é principalmente dependente destes dois fatores na criação ficcional literária, merece tratamentos que mantêm alguns pontos consonantes.

Uma diferença crucial é que em ACZ temos o último capítulo escrito em forma de diário, apresentando o plano temporal da enunciação pouco distanciado do plano do enunciado, uma vez que o pseudo-autor narra ali as ações ou acontecimentos que ocorreram naquele mesmo dia. A diferença temporal entre eles é de poucas horas, e não de anos, como nos capítulos anteriores. Além disso, Zeno não está afastado da brevidade do século, pois não está morto. O distanciamento temporal entre o plano da enunciação e o do enunciado, nos capítulos da autobiografia é menor que aquele de

MPBC.

Mas outros pontos no tratamento do tempo, no interior da narrativa são consonantes a MPBC. Também Zeno deixa entrever, em comentários espalhados pela narrativa, o apreço que tem em relembrar o passado e assim revivê-lo:

... Já adorava a esperança de reviver um dia de inocência e ingenuidade. Durante meses e meses essa esperança ergueu-me e animou-me. Não era o mesmo que obter através da lembrança em pleno inverno as rosas de maio? O próprio doutor assegurava que a lembrança seria nítida e completa, como se representasse um dia a mais em minha vida. As rosas conheceriam seu pleno eflúvio e quem sabe até mesmo os seus espinhos. (ACZ, p. 373)

A metáfora das rosas de maio é invocada aqui para declarar que a lembrança do passado durante a velhice – comparada ao inverno – seria um retorno à primavera para ele – visto que em maio, no hemisfério norte (Itália), acontece o início desta estação do ano, que comumente é comparada à época da juventude, com relação ao tempo humano. Ao comentar as perspectivas que tinha ao iniciar seu tratamento psicanalítico, Zeno afirma que vislumbrava, com ele, poder recuperar o tempo vivido, como Brás também declarou.

Em vários trechos da narrativa ficcionalmente construída por Zeno, podemos perceber o cruzamento de vários planos temporais, como também MPBC. No trecho seguinte, temos um interessante exemplo deste entrecruzamento:

Minha sogra... Realmente, eu mesmo experimento certo escrúpulo ao falar dela com tamanha liberdade. Há muitos anos lhe dedico um sentimento filial, mas é que estou contando uma velha história em que ela não figurou como minha amiga, e cuído não lhe fazer referências neste fascículo (que ela, de resto, não verá) senão com palavras totalmente respeitosas. Ademais, sua intervenção foi tão breve que eu poderia esquecê-la: um empurrãozinho no momento exato, não mais forte que o necessário para me fazer perder o eventual equilíbrio. Talvez o tivesse perdido mesmo sem sua intervenção e, além disso, quem sabe se ela queria de fato o que por fim aconteceu? Era tão bem-educada que não lhe poderia acontecer, como ao marido, um momento de indiscrição provocado pelo álcool. Na verdade, nunca lhe ocorreu nada semelhante e talvez eu esteja contando uma história que não conheço devidamente. Não sei, portanto, se foi devido à sua astúcia ou à minha estolidez que acabei por me casar com a filha que eu não queria. (ACZ, p. 70)

São reflexões que Zeno faz ao descrever pela primeira vez, ao seu narratário no primeiro encontro com a Sra. Malfenti. Desta forma, ele adianta o que acontecerá no futuro do enunciado, visto que o momento presente, deste mesmo enunciado, era a sua primeira visita à casa da família Malfenti, quando ele possuía trinta e poucos anos, e o plano temporal da enunciação, isto é, o lugar no tempo em que ele assume o papel de locutor-enunciador deste enunciado, é o momento em que possui cinqüenta e sete anos e propõe-se a escrever uma espécie de autobiografia como indicação do psicanalista para curar-se do vício do fumo. O conhecimento de tudo o que ocorrerá futuramente, em relação ao presente do enunciado, faz com que Zeno adiante três fatos importantes: a Sra. Malfenti será sua sogra (ele se casará com uma de suas filhas), ela interferirá de alguma forma na escolha da filha, e ele se casará com a filha que não queria – e neste ponto, o leitor já sabe quem é ela, pois, dois parágrafos antes, ele havia descrito Augusta, iniciando pela declaração: *Eis que das quatro jovens com a mesma inicial uma para mim já não contava.* Desta forma, os planos temporais se entrecruzam no parágrafo descrito, demonstrando a interferência da consciência do narrador-protagonista ao descrever o passado e o tratamento subjetivo que é dado ao tempo por essa consciência que proporciona a **visão com** para nós leitores.

Como em MPBC, também em ACZ, diversos planos temporais vão conviver, entrecruzar-se e interferir um no outro durante os mais diversos trechos do discurso. E, como Brás Cubas, também Zeno Cosini acaba reconhecendo textualmente a importância do tempo na mudança de visão sobre os acontecimentos passados:

... Tal não ocorria com Guido: não lhe tremia a mão nem mesmo executando Bach, o que me deixava em verdadeira inferioridade.

Hoje que escrevo, disponho de todas as provas disto. Não me gabo de ter então percebido o fato com tanta clareza. Na ocasião, estava repleto de ódio e nem aquela música, que eu aceitava como a minha própria alma, conseguiria aplacá-lo. Em seguida, o transcurso da vida comum de todos os dias acabou por anulá-lo sem que eu a isso opusesse qualquer resistência. Compreende-se! A vida vulgar sabe operar tais milagres. (ACZ, p. 122)

O milagre operado pela vida vulgar, na verdade, corresponde à ação do tempo

que enfraquece os sentimentos despertados por situações que inferiorizaram Zeno. E ele, muitos anos depois, é capaz de declarar que já não prova mais aquele ódio que sentia pelo rival Guido.

Também a consciência individual do tempo é perscrutada pelo narrador no trecho seguinte:

Ela [Augusta], contudo, me espantava; todas as suas palavras, todos os seus atos eram pautados como se no fundo imaginasse a vida eterna. Não que afirmasse isto; surpreendeu-me inclusive uma vez, quando senti necessidade de lhe recordar a brevidade das coisas. Mas como!? Ela estava certa de que tudo iria perecer, o que não obstava a que, agora que nos havíamos casado, permanecêssemos juntos, para sempre juntos. Ignorava, portanto, que quando a gente se une neste mundo é só por um período demasiado breve, e não chegamos a compreender como é possível que se atinja uma intimidade após decorrer um tempo infinito e nunca mais se volte a rever por outra infinidade. Compreendi definitivamente o que era a perfeita saúde humana quando percebi que o presente para ela era uma verdade tangível na qual ela podia segregar-se e encontrar conforto. Procurei ser admitido nesse ambiente e nele tentei permanecer, decidido a não zombar nem de mim, pois esse esforço não podia ser superior à minha doença e eu devia pelo menos evitar conspurcar aquela que se havia confiado a mim. Assim é que, no esforço de protegê-la, soube por algum tempo comportar-me como um homem são. (ACZ, p. 148)

A consciência individual do tempo, isto é, a forma como o indivíduo encara o tempo, é para Zeno a constatação de possuir ou não saúde. Augusta era para ele o modelo de saúde, visto que tinha consciência da brevidade da vida humana e não se desesperava com isso, ele porém, não possuía esta segurança, e era exatamente esse não controle do tempo que o fazia doente. Ela vivia o presente, ele preocupava-se com o futuro – eis a diferença.

Porém, podemos entender também em ACZ esta busca da cura como Motta (1998, v. II, p. 399) interpretou em MPBC:

... Na dialética do desejado e do indesejado, da busca e da perdição, o homem transveste-se em personagem para retratar, na tragédia de sua existência, a pintura da morte como salvação de sua vida, ou da escritura da derrota para a vitória de si mesmo, levando como saldo de suas negativas o nascimento de uma obra narrativa, como quis o Brás Cubas, de

Machado, ...

Motta vê a escritura do romance como o remédio buscado para a cura da enfermidade humana, para ele: *O capítulo II, “O Emplasto” ... mostra o intrincado jogo em que se esconde a causa da invenção, por meio da qual se explica como a morte do personagem dá origem à vida do narrador e, com ele, o nascimento do livro.* (Motta, 1998, v. I, p. 290). Ele acredita que o grande emplasto é a escritura do livro, como cura para os problemas da humanidade, por meio da conscientização de si, enquanto ser humano contraditório, ao escrever a autobiografia.

Seguindo nessa linha de pensamento, tanto MPBC quanto ACZ (enquanto livros) são os remédios buscados pelos dois “doentes” – apesar de Brás Cubas não se considerar um doente solitário, ele quer um remédio – *um emplasto anti-hipocondríaco, destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade.* (MPBC, p. 19), ou seja, um remédio dedicado a toda humanidade. Zeno quer curar-se e realiza o tratamento psicanalítico com esta finalidade. A estratégia da escritura da autobiografia indicada pelo psicanalista é o “remédio” indicado para sua “cura”. Desta forma, o nascimento das duas obras narrativas pode ser visto como a criação do remédio capaz de curar ou aliviar as “dores” da doença da humanidade.

O remédio é uma espécie de reconhecimento da própria vida realizada tanto por Brás quanto por Zeno, trabalhando no eixo do tempo. Vicentini (1984, p. 138) afirma que:

... Os vários capítulos que compõem o romance (“O fumo”, “A morte de meu pai”, “A história de meu casamento”, “A mulher e a amante”, “História de uma sociedade comercial”, “Psicanálise”), muito embora cheguem a dar consistência psicológica e histórica à personagem em todas as suas relações, não respeitam rigidamente uma ordem temporal, mas se desenrolam como momentos da análise dos vários aspectos que caracterizam a vida de Zeno.

O tempo que transcorre entre um e outro núcleo não é um tempo linear, porque em cada capítulo os tempos se entrecruzam, segundo a necessidade de reconhecimento de sua própria vida que Zeno velho admite.

Essa *reconhecimento da própria vida* é provocada pelo ato de construir a sua autobiografia, como também é o caso de Brás Cubas. Ao narrar suas vidas para os

outros, Brás e Zeno as reorganizam em suas memórias, mais do que as revivem, situando-se como “historiadores” em relação ao passado, em relação a acontecimentos e pessoas que eles só podem reencontrar imaginando-os em sua consciência para compreendê-los melhor, e, com isso, penetrar nos meandros de suas próprias consciências, restaurar o passado é então reconstruí-lo em suas memórias, e até imaginá-lo, como afirma Pouillon (1974, p. 41). Ser defunto autor dá a Brás Cubas a condição de se auto-analisar ao mesmo tempo em que analisa a todos que com ele conviveram. O psicanalista assume, diante de Zeno, a função de motivador da auto-análise que ele deve realizar a fim de curar-se, da viagem que deve empreender, não para fora, mas para dentro de si, através do tempo, dos fatos e ações já vividos. Tanto Brás quanto Zeno realizam, então, a análise dirigida a si mesmos e aos outros que com eles conviveram.

Cada um dos dois romances é, então, uma espécie de viagem ao redor de si mesmo. Motta (1998, v. I, p. 196-99) trata da questão da autobiografia-viagem machadiana. Ele lembra que *Machado, na virada da arte narrativa para a modernidade, dá a oportunidade para a prosa brasileira saltar para o patamar da grande transformação do gênero* e, a partir do “Prólogo da Terceira Edição” de MPBC, ele faz reflexões interessantes:

*No irônico “Prólogo ...”, o autor relembra a dúvida de Capistrano de Abreu noticiando a publicação do livro (“As **Memórias Póstumas de Brás Cubas** são um romance?”) e refere-se a uma carta de Macedo Soares, que “recordava amigamente as **Viagens na Minha Terra**”. Aos dois, o autor responde por meio das palavras de Brás Cubas repetidas no enigmático prólogo “Ao Leitor”. Mas, complementa a segunda resposta, pelo viés da sombra de um talvez, com a chave da filiação do livro: “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”.*

A autobiografia de Brás Cubas é, segundo o próprio Machado, uma viagem à roda da vida, isto é, uma autobiografia-viagem. Podemos classificar ACZ da mesma maneira, ou melhor, uma viagem em busca da recongnição por meio da rememoração da vida passada, em busca da conscientização dos problemas, fatos e ações.

Porém, a organização temporal psicológica dos romances (enquanto rememoração e imaginação) reflete uma constituição diversa das personagens Brás e Zeno, que não evoluem nem mudam substancialmente ao longo de suas vidas, de forma que a recongnição que realizam delas ao construir suas “memórias” é mais a reconfirmação de uma identidade para si mesmos e para os outros, do que propriamente a percepção e mudanças ocorridas no caráter de cada um. A passagem do tempo, ou o distanciamento temporal entre Brás e Zeno jovens (personagens) e seus correspondentes narradores (já velhos, o primeiro já morto) não provocou alterações de caráter ou de atitudes diante da vida, mas demonstrou haver uma diferença no grau e consciência que cada um tem de si, no momento da enunciação, com relação a seus objetos de análise (eles próprios quando mais jovens). A colocação da tomada de consciência individual como centro do processo narrativo é marca de evolução do romance.

Nunes (1995, p. 56) afirma que:

É difícil separar, em obras como as de Laurence Sterne e Machado de Assis, a reflexão sobre a realidade temporal, muitas vezes de teor filosófico, da tematização propriamente dita do tempo, integrada, como matéria, à forma narrativa. Mas, no ciclo das mudanças que o romance experimentou nas duas primeiras décadas do século XX, essa tematização específica ocorreu paralelamente a um processo de modificação do enredo, conseqüente à passagem da consciência individual ao posto de centro mimético da narrativa, e foi correlata ao realce do tempo humano nas correntes de pensamento que mais se avizinham da literatura, como as filosofias de Bergson, Husserl e Heidegger.

Não só nas obras de Sterne e Machado, mas vimos que também no romance de Svevo a reflexão sobre a realidade temporal é tematizada e integrada como matéria narrativa, visto que o centro mimético da narrativa é o tempo, e sua recuperação no ato de tecer as “memórias”. Este ato não leva a uma mudança de caráter das personagens que o realizam, porém permite uma espécie de conscientização maior dos meandros obscuros da consciência individual de cada um.

A **visão com e por detrás** e o tempo psicológico como orientadores das narrativas estudadas provocam, no leitor, uma compreensão introspectiva das

personagens protagonistas e suas visões particulares dos acontecimentos externos, funcionando como uma característica que aponta para uma espécie de maturação artística do romance, segundo Nunes (1995, p. 56). Não se trata mais do realismo naturalista da segunda metade do século XIX, que procurava comprovar a ficção através da verossimilhança das situações baseadas nas leis naturais indissociáveis do tempo físico, objetivo, cronológico. Em MPBC e ACZ o tempo é interior, psicológico, e mostra o escoamento estéril da vida cotidiana e mundana de dois seres humanos comuns – Brás e Zeno.

7. A propósito do que já se falou: algumas considerações para finalizar o capítulo

Os procedimentos ou mecanismos que constroem os níveis narrativos e discursivos discutidos até aqui, apontam-nos uma consonância na construção dos dois romances em diversos aspectos: na caracterização pejorativa das outras personagens por meio do discurso dos narradores-protagonistas ou locutores-enunciadores – o que nos leva, enquanto leitores, a iniciar uma desconfiança em relação aos mesmos.

O ponto de vista ou perspectiva narrativa utilizada nos romances a partir de dois representantes da elite burguesa, ociosos e egoístas, que tecem discursos paradoxais e desconfiáveis, transmitem volubilidade a partir de ângulos de visão oscilantes e incertos, tendo em vista que recordar é imaginar, e não há, necessariamente, um compromisso com a sinceridade.

Além disso, existe o dialogismo gerado pelos convites ou provocações lançados aos leitores implícitos pelos autores implícitos, assim como a forte presença da figura da ironia que gera ambigüidade discursiva e polifonia na enunciação, além do tratamento tematizado dado ao tempo.

Ironia, ambigüidade, paradoxo, polissemia e polifonia andam juntos na construção dos dois romances e corroboram a construção de textos que representam evolução no gênero do romance e apontam a modernidade em suas estruturas.

Scholes e Kellogg (1977, p. 181) afirmam que:

Numa época como o século XVIII que estava justamente começando a desenvolver o anseio moderno pelo verdadeiro, era natural que florescesse a autobiografia, sendo natural também que escritores tão diferentes quanto Defoe e Richardson se esforçassem para apresentar suas ficções em forma de verdadeiros documentos autobiográficos.

Tendo então florescido no século XVIII como uma forma de representação de *verdadeiros documentos*, a passagem para a valorização da autobiografia como verdadeira ficção, desfazendo-se o compromisso com o empirismo (firmado ao seu

florescer) acontece. Segundo Scholes e Kellogg (p. 182), começa a acontecer com Sterne (em *Tristan Shandy*), pode ser visto em Flaubert (*Madame Bovary*, com a desmaterialização da focalização a partir da testemunha ocular – Charles Bovary – introduzida no início do texto, para efeito de verossimilhança e logo desvanecida em narrador onisciente) e principalmente com Marcel Proust (*Em busca do tempo perdido*).

Cintra (1985, p. 104) afirma que:

*O fato de Machado adotar soluções às vezes mais próximas de Balzac ou Stendhal do que de Flaubert, ou mesmo de contrariar frontalmente os pressupostos jamesianos da técnica narrativa, é que, naquele momento, conferia ao seu texto uma ligeira marca de retardatário. Hoje, no entanto, evidencia-se o quanto de moderno havia na postura adotada por ele. O que, aliás, não passou despercebido a Antonio Candido [refere-se a comentário feito em *Vários escritos*, 1970, p. 21-22] que através do epíteto “aparente arcaísmo” ressalva implicitamente uma **modernidade de essência**.*

É exatamente como se constrói essa “modernidade de essência” na obra machadiana que estamos demonstrando, pois com MPBC, Machado introduziu, já em 1880, no Brasil, a problemática da testemunha ocular que busca encontrar no escoamento estéril da vida cotidiana e mundana, o universo espelhado pelo seu próprio espírito. Esta mesma questão seria abordada por Proust (1917-1922) em seu ciclo de romances *Em busca do tempo perdido* (1913-1927). Svevo, até a publicação de ACZ (1923), não conhecia a obra de Proust. Dela tomou conhecimento após ouvir muitas observações de leitores e críticos literários sobre a semelhança de estilo entre sua obra e a do escritor francês. Machado e Svevo são, portanto, anteriores e contemporâneos a Proust, respectivamente. Desta forma, com certeza, também eles foram vanguardistas, pois com Brás e Zeno superam as limitações do empírico para demonstrar o poder da ficção baseada na memória e imaginação.

Todas as considerações e constatações que realizamos até aqui, comprovam a construção de textos convergentes em termos de procedimentos narrativos e de discurso, e vanguardistas em termos de construção literária. Os conceitos de vanguarda e consonância na representação serão relevantes para as reflexões que realizaremos nos

próximos capítulos, analisando a representação de temas convergentes e os “olhares” provindos das duas obras e os “olhares” que as leram e lêem até hoje.

IV. TEMAS CONSONANTES

Alguns temas abordados pelos dois romances em estudo merecem destaque e discussão, por corroborarem nossa visão de consonância entre as obras e constituírem um dos pontos que fundamentam nossa visão sobre as obras estudadas e sobre sua vanguarda.

Iniciaremos pela análise da relação entre o amor e o egoísmo no relacionamento dos protagonistas e algumas personagens dos romances. Passaremos depois pela questão do fingimento e dissimulação na vida em sociedade e finalizaremos ao tratar da sátira que ambas obras fazem às teorias científicas, em graus diferentes.

1. Entre Eros e Narciso: amor e egoísmo

Eros, uma das divindades primordiais da mitologia greco-romana, é entendida como a virtude atrativa que leva as coisas a se juntarem, criando a vida, como uma *força fundamental do mundo*. Essa força assegura a *continuidade das espécies e a coesão interna do cosmos*⁵ e Narciso, belo rapaz, objeto da paixão de numerosas ninfas e mortais, negou seu amor a todas elas e por uma foi amaldiçoado a também amar sem obter o objeto de seu amor; por isso, um dia, após uma caçada, quando se deteve diante de uma fonte para se refrescar, ao ver-se refletido no espelho d'água, apaixonou-se por si mesmo e inclinado diante de sua imagem ficou até morrer⁶. O deus do amor e o mortal apaixonado por si mesmo da mitologia greco-romana servem perfeitamente para figurativizar a relação que os protagonistas e narradores dos romances MPBC e ACZ desenvolvem com relação ao amor. Vejamos a ação que Eros realiza na vida dos narradores protagonistas nos romances estudados.

No capítulo CXXXI de MPBC, existe a referência ao *amor-paixão de Stendhal*. Na verdade, em seu romance *De l'amour*, o famoso autor francês classifica quatro tipos de amor:

1º) **amor-paixão** é uma espécie de amor entrega, que leva os amantes a agirem até mesmo contra seus próprios interesses;

2º) **amor-simpatia** é uma espécie de amor apreciação, que se ajusta aos interesses dos amantes;

3º) **amor-sexo** é o amor carnal baseado na pura atração sexual e realizado completamente no plano físico, com a relação sexual e

⁵ *Dicionário de mitologia greco-romana*, 1976, p. 63-4. Opondo-se à tendência de considerar Eros como um dos grandes deuses, surgiu a doutrina apresentada sob a forma de mito no Banquete, de Platão. Nessa obra, Eros aparece como um “dáimon” (força espiritual misteriosa), intermediário entre os deuses e os homens. Segundo Platão, teria nascido da união de Poros (Recurso) e Pênia (Pobreza), no jardim dos deuses após um festim para o qual foram convidadas todas as divindades. A esta origem deve caracteres bem significativos: sempre em busca de seu objetivo, como Pobreza, e sabe imaginar um meio de chegar a seu alvo, como recurso. Longe de ser um deus poderoso, é uma força sempre insatisfeita e inquieta.

⁶ Quando procuraram seu corpo para queimar, ele havia desaparecido. No lugar, nascera o narciso, flor cor de açafreão, cuja corola é cercada de pétalas brancas. (*Dicionário de mitologia greco-romana*, 1976, p. 127)

4º) **amor- vaidade** é o amor que visa somente aos interesses dos amantes egoístas que querem o ser amado como objeto ou instrumento para elevar-se a si mesmo.

O trecho de MPBC em que é citado o amor-paixão de Stendhal já foi citado em capítulo anterior. Ele traz uma observação de Brás Cubas, que, depois de velho, reencontra Virgília, sua ex-amante num baile de 1855, muitos anos depois de terem terminado o caso amoroso e faz um comentário indiscreto que é ouvido por um amigo seu. Num curto diálogo com esse amigo, Brás assume discretamente seu antigo caso com aquela mulher e depois faz a si mesmo e ao leitor implícito observações sobre o sentimento do amor para o homem e para a mulher:

... Em pontos de aventura amorosa, achei homens que sorriam; ou negavam a custo, de um modo frio, monossilábico, etc., ao passo que as parceiras não davam por si, e jurariam aos Santos Evangelhos que era tudo uma calúnia. A razão desta diferença é que a mulher entrega-se por amor, ou seja o amor-paixão de Stendhal, ou o puramente físico de algumas damas romanas, por exemplo, ou polinésias, lapônicas, cafres, e pode ser que outras raças civilizadas; mas o homem, – falo do homem de uma sociedade culta e elegante, – o homem conjuga a sua vaidade ao outro sentimento. Além disso (e refiro-me sempre aos casos defesos), a mulher, quando ama outro homem, parece-lhe que mente a um dever, e portanto tem de dissimular com arte maior, tem de refinar a aleivosia; ao passo que o homem, sentindo-se causa da infração e vencedor de outro homem, fica legitimamente orgulhoso, e logo passa a outro sentimento menos ríspido e menos secreto ... (MPBC, p. 155)

Este *homem de uma sociedade culta e elegante*, que parece ser o “homem modelo” ou o próprio Brás Cubas, é aquele, segundo ele, que gosta de divulgar os amores ilegais, para sobrepor-se aos outros, visto que assim se mostra superior a alguém de sua espécie, a outro homem, o marido traído ou a outrem que não foi capaz de ter ou manter amante. Assim, a espécie de amor que Brás realmente sentia por Virgília pode encaixar-se na espécie *amor- vaidade*, definido por Stendhal como amor voltado para si mesmo no qual a/o amante é simples instrumento para a própria elevação. E em seu comentário sobre a diferença de sentimento entre mulheres e homens, Brás afirma que a mulher tem compromisso com a fidelidade, enquanto o homem não tem, *numa sociedade culta e elegante*.

E não foi somente após o final do caso amoroso que *parecer à sociedade que*

tinham um caso foi importante para Brás Cubas. Na verdade, desde o início, na história da união dos dois, cada qual esteve junto ao outro para cumprir um papel social, para exercer o que a sociedade espera de uma *figura fina, requintada*.

Eles se conheceram quando eram ainda jovens, os dois solteiros, mas não houve amor. Virgília preferiu logo Lobo Neves, seu outro pretendente, visto que parecia ser mais promissor que Brás profissional e socialmente:

Então apareceu o Lobo Neves, um homem que não era mais esbelto que eu, nem mais elegante, nem mais lido, nem mais simpático, e todavia foi quem me arrebatou Virgília e a candidatura, dentro de poucas semanas, com um ímpeto verdadeiramente cesariano. Não precedeu nenhum despeito; não houve a menor violência de família. Dutra veio dizer-me, um dia, que esperasse outra aragem, porque a candidatura de Lobo Neves era apoiada por grandes influências. Cedi; tal foi o começo da minha derrota. Uma semana depois, Virgília perguntou ao Lobo Neves, a sorrir, quando seria ele ministro.

- Pela minha vontade, já; pela dos outros, daqui a um ano.

Virgília replicou:

- Promete que algum dia me fará baronesa?

- Marquesa, porque eu serei marquês.

Desde então fiquei perdido. ...

... Tinha velado uma parte da noite. De amor? Era impossível; não se ama duas vezes a mesma mulher, e eu, que tinha de amar aquela, tempos depois, não lhe estava agora preso por nenhum outro vínculo, além de uma fantasia passageira, alguma obediência e muita fatuidade. E isso basta a explicar a Virgília; era despeito, um despeitozinho agudo como ponta de alfinete, o qual se desfez, com charutos, murros, leituras truncadas, até romper a aurora, a mais tranqüila das auroras. (MPBC, p. 74-75)

Brás não sentiu nada, a não ser despeito ao ser preterido em favor de Lobo Neves. Na verdade não amava Virgília naquela época, cumpria somente um desejo de seu pai, que o queria ver bem casado e com um cargo político. Ele próprio comenta que o pai ficou triste com seus insucessos: *tristeza de morrer sem me ver posto em algum lugar alto, como aliás me cabia*. (MPBC, p. 75). Fala da tristeza do pai e aproveita para lançar um comentário irônico, demonstrando seu egocentrismo – o lugar alto lhe cabia, por isso cumprira a vontade do pai, querendo nomeações políticas e acercando-se de Virgília, a quem não amava, somente por ambição pessoal, para a realização de um bom casamento, importante na vida política que pretendia ter.

O amor entre os dois nasceu mais tarde, meio às escondidas e meio à vista do público, amor com sabor de proibido, pois ela era já casada:

... Virgília recebeu-me com esta graciosa palavra: – O senhor hoje há de valsar comigo. – Em verdade, eu tinha fama e era valsista emérito; não admira que ela me preferisse. Valsamos uma vez, e mais outra vez. Um livro perdeu Francesca, cá foi a valsa que nos perdeu. 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. (MPBC, p. 81)

A comparação do início deste amor com o famoso caso amoroso contado na *Divina Comédia* de Dante Alighieri, aquele de Francesca da Rimini e seu cunhado Paolo Malatesta ultrapassa o tom irônico.

Francesca foi dada em casamento pelo pai (senhor de Ravena) ao senhor de Rimini – Gianciotto Malatesta – homem feio, grosseiro, disforme, porém guerreiro valoroso. O irmão de Gianciotto era Paolo, belo e refinado, que fazia companhia a Francesca durante as tardes nas quais liam diversas histórias. Numa dessas tardes, enquanto liam a história de Lancelot e de como ele se perdeu de amores por Guinevere, a esposa do rei Artur, trocaram olhares de amor. Um trecho do livro mudou os seus destinos (por isso *um livro perdeu Francesca*), ao lerem a parte onde Guinevere e sir Lancelot se beijam, Paolo, tremendo, beijou Francesca na boca, aí nasceu o grande amor dos dois. O marido inteirou-se do amor entre a esposa e seu irmão e os matou com sua espada, sem que tivessem sequer tempo para arrependerm-se.

A ironia presente na comparação entre o amor de Francesca e Paolo e o de Brás e Virgília reside no fato de que a paixão dos dois casais foi bem diferente. Existe também nesse trecho de MPBC, a nosso ver, uma crítica ao romantismo ao ser ironizado o caso de amor de Francesca e Paolo e o de Lancelot e Ginevere. São dois casos românticos ao extremo, pertencentes à literatura mundial, ao mesmo tempo em que o amor romântico é ironizado pelo autor-implícito, a ficção passa a ser tema e matéria literária, fazendo parte da retórica auto-reflexiva empregada no romance.

No capítulo LVI – “O momento oportuno”, Brás levanta algumas questões a respeito do amor que ele e Virgília sentiram um pelo outro:

Mas, com a breca! Quem me explicará a razão dessa diferença? Um dia vimo-nos, tratamos o casamento, desfizemo-nos e separamo-nos, a frio, sem dor, porque não houvera paixão nenhuma; mordeu-me apenas algum despeito e nada mais. Correm anos, torno a vê-la, damos três ou quatro giros de valsa, e eis-nos a amar um ao outro com delírio. A beleza de Virgília chegara, é certo, a um alto grau de apuro, mas nós éramos substancialmente os mesmos, e eu, à minha parte, não me tornara mais bonito nem mais elegante. Quem me explicará a razão dessa diferença? (MPBC, p. 86)

A razão pode muito bem ser a de que Brás era egocêntrico, não fidedigno e volúvel, exatamente como se mostra como narrador e, por isso, quis amar assim, de forma nada convencional. Não lhe interessava amar Virgília quando ela era solteira, apenas a cortejava para agradar ao pai. Porém, ao amá-la casada e ser correspondido, ele vencia o inimigo Lobo Neves, que conseguiu o sucesso político que ele próprio almejava, que se casou com o bom partido visado por ele. Ao tornar-se amante de Virgília, Brás tornara-se também superior a Lobo Neves. Mas não é exatamente esta a resposta que o próprio Brás dá, no parágrafo seguinte, às questões formuladas por ele no trecho acima:

A razão não podia ser outra senão o momento oportuno. Não era oportuno o primeiro momento, porque, se nenhum de nós estava verde para o amor, ambos o estávamos para o nosso amor: distinção fundamental. Não há amor possível sem a oportunidade dos sujeitos. (MPBC, p. 86)

Eles estavam maduros o suficiente para casarem-se, para amar, mas não possuíam maturidade suficiente para o amor deles. E qual tipo de amor era esse? O amor pela nomeada, o amor pelo jogo de aparências. Tanto que os dois não sofrem ao terminar o caso. Quando o casamento de Virgília parece começar a ficar ameaçado, ela sequer pestaneja para decidir, deixa Brás para seguir em viagem com o marido. Em vários trechos, o próprio narrador declara o amor que Virgília sente pelo marido, que também é do tipo de amor que visa à elevação social, ao prestígio, enfim, é o *amor-*

vaidade de Stendhal. Em Virgília esse amor se realiza de forma plena, como uma espécie de amor síntese (uma somatória de todos os tipos de amor descritos por Stendhal), tanto que logo após o enterro de Lobo Neves o locutor-enunciador Brás Cubas tece as seguintes reflexões:

... Não podia sacudir dos olhos a cerimônia do enterro, nem dos ouvidos os soluços de Virgília. Os soluços, principalmente, tinham o som vago e misterioso de um problema. Virgília traía o marido, com sinceridade, e agora chorava-o com sinceridade. Eis uma combinação difícil que não pude fazer em todo o trajeto; em casa, porém, apeando-me do carro, suspeitei que a combinação era possível, e até fácil. Meiga Natura! A taxa da dor é como a moeda de Vespasiano; não cheira à origem, e tanto se colhe do mal como do bem. A moral repreenderá, por ventura, a minha cúmplice; é o que te não importa, implacável amiga, uma vez que lhe recebeste pontualmente as lágrimas. Meiga, três vezes meiga Natura! (MPBC, p. 170-1)

Quem é esta “Natura” à qual dirige-se o locutor-enunciador? A Natureza Humana, que no jogo das aparências rutilantes é a única capaz de entender a síntese perfeita operada em Virgília pelo amor-*vaidade*. Ela chorara sinceramente, a morte do marido por ela traído, não só com Brás, mas com outros também, como o narrador-protagonista sugere durante a narração, assim como traía-o sinceramente pois ela era naturalmente infiel e também naturalmente sincera. Virgília encarna a síntese (em termos de construção de algumas personagens femininas machadianas) de Lalau (de “Casa Velha”), que prefere ser talvez infeliz e com certeza pobre, pois não aceita sua união com Félix, rapaz rico, pertencente a uma família carioca tradicional, a quem ela amava sinceramente, simplesmente por saber que a moral de sua mãe (já morta) tinha sido manchada pelo pai do rapaz, isto é, deixa de ser feliz por escrúpulos morais; e Sofia, ambiciosa esposa de Palha, do romance *Quincas Borba* que se deixa ser instrumento do marido para, por meio do amor que Rubião sente por ela, empobrecê-lo e levá-lo à loucura, beneficiando o casal que, assim, enriquece e ascende socialmente. Lalau é pura ética e sentimento; Sofia é pura ambição e *vaidade* – Virgília consegue ser a síntese das duas, traindo e amando sinceramente o marido, chorando sinceramente em seu enterro, diante, até mesmo, de seu ex-amante.

E esta síntese é, a nosso ver, operada pelas regras do fingimento social, pelo *gosto da nomeada*, pela vida de aparências ditada pelos costumes daquela época (e de todas as épocas, talvez, da vida humana em sociedade). Ela vive tão bem o jogo entre o ser e o parecer, que acaba vivendo sinceramente esta duplicidade e incorporando a dialética dos valores humanos aí presentes.

É interessante notar o papel sutil que a comparação entre a dor da viúva que, na cena descrita anteriormente, chorava a morte do marido que traíra sempre, com a moeda de Vespasiano. Ele foi um imperador romano que viveu entre 7 e 79 d.C. e, para restabelecer velozmente as finanças do Império, aplicou cobrança de impostos até sobre o uso das latrinas públicas. Seu filho Tito estranhou tal imposto, e questionado por ele, o pai respondeu: *Meu filho, dinheiro não tem cheiro*. (vide nota do editor em MPBC, p. 170). O dinheiro recolhido por Vespasiano no uso das latrinas não cheirava mal, tinha utilidade para ele, assim como o amor que Virgília sentia pelo marido: apesar de traí-lo, tinha utilidade a ela, visto que ele a elevou socialmente, fazendo-a conhecida, transformando-a em grande dama da sociedade carioca. Esse amor- vaidade foi completamente propício à ambição de Virgília, porque obteve, com ele, pleno alcance de seus objetivos dentro da vida de fingimentos e aparências da sociedade carioca da época.

Também em ACZ, a questão deste amor de aparências é bastante explorada. Zeno casou-se com Augusta por conveniência. Escolhera o sogro e não a esposa, pois, antes mesmo de conhecer as filhas do Sr. Malfenti, havia decidido casar-se com uma delas e, ao conhecê-las, elege a mais bela – Ada – como sua futura companheira. Pede a mão de Ada e Alberta antes de pedir a mão de Augusta, tudo na mesma noite. Seu pedido é recusado pelas duas primeiras e aceito pela última que, ao fazê-lo, pergunta a Zeno: – *Devo então saber e recordar sempre que você não tem amor por mim?* Ao que Zeno responde: – *É certo. Amo apenas Ada, mas me casarei com você...* (ACZ, p. 128). Ela, mesmo assim, aceita o pedido: – *Zeno, você precisa de uma mulher que queira viver a seu lado e tome conta de você. Hei-de ser essa mulher*. (ACZ, p. 129)

Ao namorar Augusta, Zeno fica em dúvida se a ama ou não: – *Será que a amo? Trata-se de uma dúvida que me acompanhou por toda a vida, até hoje posso pensar que o*

amor eivado de tanta dívida é o verdadeiro amor. (ACZ, p. 144) Pelo resto da narrativa, o afortunado Zeno conta como se realiza no casamento, visto que tem em Augusta uma esposa dedicada e apaixonada, que o faz centro de sua própria vida. Para um egoísta como Zeno, ninguém mais perfeita que Augusta, que o venera como ele próprio adora a si mesmo. E o narrador-protagonista vai realizando observações sobre amor e casamento, tais como:

... Uma vez casados não se discute mais sobre o amor e, quando se sente a necessidade de falar disso, a animalidade logo intervém para refazer o silêncio. Às vezes essa animalidade torna-se tão humana que complica e falsifica as coisas, ocorrendo que, ao se inclinar sobre uma cabeleira feminina, se faça o esforço por evocar uma luz que não existe nela. Fecham-se os olhos e a mulher se transforma em outra, para, passado o amor, voltar de novo a ser ela. A ela dedicamos toda nossa gratidão, que é ainda maior se o esforço resultou bem-sucedido. É por isso que, se eu tivesse de nascer de novo (a mãe natureza é capaz de tudo!), de bom grado me casaria com Augusta; jamais, porém, seria noivo dela. (ACZ, p. 145)

A gratidão de Augusta por Zeno por saber que mesmo sem amá-la, com ela se casou e sua dedicação completa à vida dele, à casa e depois aos filhos fará, com que Zeno tenha um casamento tranquilo e duradouro, que não exigirá dele muito esforço, como falar sobre amor ou algo parecido. A esposa ser-lhe-á útil, perfeito instrumento para seu próprio bem estar, e, portanto, por ela sentirá também o *amor- vaidade* de Sthendal. Em lugar da atração sexual funcionará a animalidade movida pela imaginação que é capaz de figurá-la diferente no momento da relação sexual, assim, o amor entre os dois será perfeito para Zeno, e duradouro para ambos.

Parecia ser uma regra social na época possuir amante. Zeno já dera a entender que o pai teve um caso com uma costureira de sua mãe e que também o Sr. Malfenti traíra sua mulher, pois conta sobre uma certa carta comprometedora que o sogro procurara em vão e dias depois a encontrara na própria carteira. Zeno faz entender que a sogra tinha conhecimento do caso amoroso do marido, mas preferia fazer-se de desentendida, visto que ela própria restituíra a carta, discretamente, ao marido, colocando-a de volta em sua carteira. Guido, o cunhado, também teve um caso amoroso com a secretária da firma dele, e vários outros casos amorosos com

empregadas da casa foram sugeridos por Zeno, no capítulo “História de uma sociedade comercial”. E Zeno não foge à regra social, ele também conquista e mantém por um ano uma amante – Carla –, cuja história nos conta no capítulo “A mulher e a amante”. Ele a sustenta por este período, tem com ela vários encontros amorosos às escondidas e paga um professor de música para que ela se desenvolva neste campo.

É exatamente com o professor que Carla inicia um namoro que a leva a um casamento seguro. Antes disso, quando já estava iniciando seu romance com o futuro marido, Zeno e ela se despedem, depois de um encontro de amor no pequeno apartamento em que ela morava com a mãe:

Depois, já na escada, tive uma hesitação porque a coisa ia ficando um tanto séria; se tivesse certeza de que ela ainda estaria à minha disposição na manhã seguinte, o pensamento do futuro não me teria ocorrido tão depressa. Ela, do alto do patamar, me via descer e eu, procurando sorrir, gritei-lhe:

- Até amanhã!

Ela recuou surpresa, quase apavorada, e afastou-se dizendo: - Nunca mais! (ACZ, p. 237)

A cena acima faz lembrar a cena da despedida de Brás Cubas juvenzinho e Marcela. O pai decide separá-lo da amante que o está arruinando financeiramente, pois ele a presenteia constantemente com jóias e mimos caros. A família decide que ele deverá ir estudar na Europa. Ele procura-a desesperado, quer que o acompanhe, mas a amante não quer isso. Compra então um caro diamante, para presentear-lhe e pergunta-lhe: *Vens comigo?* E ela responde: – *Vou, quando embarcas?*

Entretanto, ao se despedirem, ele desce as escadas e tem uma visão diferente: a “visão do corredor” – título do capítulo:

- Um anjo! murmurei olhando para o teto do corredor.

E aí, como um escárnio, vi o olhar de Marcela, aquele olhar que pouco antes me dera uma sombra de desconfiança,... (MPBC, p. 47)

Depois da cena da escada, nem Zeno nem Brás encontrarão Carla e Marcela na categoria de amantes. Esta visão de quem sai e desce as escadas do “paraíso” no qual

tinham seus encontros sexuais, encerra a narração dos dois casos amorosos. Como Adão, os dois foram “expulsos” do paraíso, porém desacompanhados.

Este primeiro amor de Brás é descrito pelo autor-defunto com grande distância temporal, pois observa a si mesmo jovem, quase inocente, apaixonado perdidamente por uma cortesã interesseira, que mantém seu amor pelo jovem burguês a poder de presentes caros. A perspectiva do locutor-enunciador Brás é bem diferente da do personagem observado. É exatamente a distância entre narrador e personagem. Todo o interesse da mulher é declarado no discurso, e Brás personagem mantém-se cego à verdade, continuando a procurar Marcela e só a abandona por ser obrigado pelo pai a viajar e passar anos na Europa a fim de estudar. A distância temporal é responsável, portanto, por um grau de consciência maior em Brás defunto. Contudo, Brás jovem, ainda no caminho para lá, liberta-se deste *amor-paixão* utilizando a própria ambição e o egoísmo para persuadir-se a deixar de lado o sentimento por Marcela:

Um grande futuro! Enquanto esta palavra me batia no ouvido, devolvia eu os olhos, ao longe, no horizonte misterioso e vago. Uma idéia expelia outra, a ambição desmontava Marcela. Grande futuro? Talvez naturalista, literato, arqueólogo, banqueiro, político, ou até bispo, – bispo que fosse – uma vez que fosse um cargo, uma preeminência, uma grande reputação, uma posição superior. A ambição, dado que fosse águia, quebrou nessa ocasião o ovo, e desvendou a pupila fulva e penetrante. Adeus, amores! adeus, Marcela! dias de delírio, jóias sem preço, vida sem regime, adeus! Cá me vou às fadigas e à glória; deixo-vos com as calcinhas da primeira idade. (MPBC, p. 50)

Brás cura-se da paixão por Marcela por meio da ambição de ser alguém importante, de possuir futuramente um cargo de relevância na sociedade. Enfim, foi o egoísmo, a *sede de nomeada* que o salvou das garras da cortesã aproveitadora. Foi também este egoísmo que o tirou rapidamente do amor, que a nosso ver, parecia ser do tipo *amor-simpatia* que sentiu, à primeira vista por Eugênia, nomeada depois por ele como *a flor da Moita* (MPBC, p. 62): ... *lembrou-me minha mãe, e, – direi tudo, – tive umas cócegas de ser pai.*

Porém, apesar de muito bela e graciosa, ele descobre que ela era coxa, ou seja, possuía um defeito físico que a impossibilitava de “brilhar” socialmente ao lado dele.

Isto afugenta o amor-simpatia que por ela sentiu como espantou a “borboleta preta” que entrou na varanda da casa dela, matando-a quando ela invadiu seu quarto depois, numa perfeita alegoria do que fez com os sentimentos que nasciam pela bela, porém coxa, mocinha:

Não caiu morta; ainda torcia o corpo e movia as farpinhas da cabeça. Apiedei-me; tomei-a na palma da mão e fui depô-la no peitoril da janela. Era tarde; a infeliz expirou dentro de alguns segundos. Fiquei um pouco aborrecido, incomodado.

- Também por que diabo não era ela azul? disse comigo.

E esta reflexão, - uma das mais profundas que se tem feito, desde a invenção das borboletas, - me consolou do malefício, e me reconciliou comigo mesmo.... (MPBC, p. 63)

Libertou-se de qualquer sentimento pela moça e desceu da Tijuca, movido pela ambição, para cumprir os desígnios do pai que o queria ver bem casado com Virgília e com um bom cargo político.

No *Banquete* de Platão, temos relatado o célebre diálogo entre Sócrates e os outros quatro convidados do anfitrião Ágaton, que ofereceu um banquete no qual, enquanto comiam e bebiam, conversavam sobre as concepções que cada um possuía do amor. Os outros convidados são Alcebiades, Fedro, Pausânias e Erixímaco. São então seis discursos intercalados, que vão apresentando diferentes concepções do amor. - Marlow, baseada nesse diálogo e em outras considerações dos filósofos gregos a esse respeito, escreveu *A mulher emergente*. No capítulo sete (2000, p. 143-154), discorre sobre as várias faces do amor e afirma que *o ser humano experimenta, basicamente, três forma de amor, identificadas pelos antigos gregos: eros, que está centrado na dependência dos parceiros; filis, que se baseia na segurança e ágape, o amor incondicional.* (p. 144-5). Sobre o ego, ela afirma que:

As barreiras do ego não são honestas. Elas não refletem o nosso verdadeiro eu. Em vez disso, expressam imagens que, acreditamos, vão garantir a aceitação por parte dos outros, vão atrair as pessoas para nós ou fazer com que elas nos admirem e queiram ser como nós, Desenvolvemos um conjunto de “jogos” que não são verdadeiros, mas que servem a nossos objetivos. (p. 149)

É exatamente a esses “jogos” que serve o amor- vaidade dos dois protagonistas narradores Zeno e Brás Cubas. E assim, a força de “Eros”, que é a atração amorosa que leva alguém a procurar completar-se na relação amorosa com outra pessoa torna-se “Filos”, que, segundo a autora, *é o tipo de amor que uma pessoa tem por um carro, por uma carreira ou por qualquer coisa pela qual ela tenha interesse, mas com a qual ela não se identifica, na medida em que quebra as barreiras do ego.* (p. 148). A nosso ver, seria comparável ao amor- vaidade, quando o ser amado serve como instrumento para sustentar alguma crença no ser amante.

Tanto Brás quanto Zeno estão muito distantes de sentirem o amor “ágape”, impedidos completamente pelos seus egos. Trata-se do amor *evidenciado na devoção da mãe pelo filho e no animal que renuncia à sua vida em favor de seu dono. Esse amor é demonstrado quando alguém renuncia aos próprios interesses em consideração ao ser amado. É voltar-se para os outros.* (p. 151). Fechados em seus próprios egoísmos, os dois são incapazes de vivenciar este tipo de amor, que estaria próximo ao *amor-simpatia* de Sthendal. Encontram-se, assim, impossibilitados de integrar-se com o mundo, já que só podem enxergar a própria *ponta do nariz*.

A si também submetem a importância de personagens históricos, assim como datas históricas, que deveriam significar muito para a humanidade como um todo, porém, para eles só fazem sentido se forem ligadas a acontecimentos de suas próprias vidas, como por exemplo, a referência que existe, nos dois romances, sobre a figura de Napoleão. Em ACZ podemos encontrá-la no seguinte trecho:

No espírito de um jovem de origem burguesa o conceito da vida humana associa-se ao da carreira e, na mocidade, o que se entende por carreira é a de Napoleão. Não que necessariamente o jovem sonhe em tornar-se imperador, já que é possível assemelhar-se a Napoleão permanecendo em escala muito inferior. A vida mais intensa pode ser sintetizada pelo mais rudimentar dos sons, o da onda do mar, que, a partir do momento em que se forma, muda sem cessar até o instante em que morre! Eu também aspirava a transformar-me e desfazer-me, a exemplo de Napoleão e da onda. (ACZ, p. 61)

Todos desejam ser Napoleão, ter sucesso como ele, todos querem ser

imperadores. Há aqui uma generalização inicial na consideração de que seja uma necessidade comum a todos os jovens querer parecer Napoleão, para depois afunilar na experiência pessoal – *Eu também aspirava a transformar-me e desfazer-me, a exemplo de Napoleão e da onda*. Mas desfazer-se por quê? Porque Napoleão foi vencido no final de suas batalhas, depois da glória veio a queda, o exílio e a morte, essa parte triste não era invejada por Zeno.

Na derrota, Zeno fala também em Napoleão. Quando a Sra. Malfenti lhe pede para se afastar da casa da família (todos estavam percebendo seu interesse por Ada, que não o queria como namorado, enquanto Augusta gostava dele), Zeno declara:

*Uma data de que nunca me esqueci e de que talvez não se esqueceram
Ada e sua mãe: 5 de maio, aniversário da morte de Napoleão. (ACZ, p. 92)*

A morte de Napoleão é a derrota completa. Já havia sido derrotado na guerra, e foi derrotado também na vida. Zeno traz essa comparação para representar sua derrota completa ao cortejar Ada. Exatamente o que ele não queria da carreira de Napoleão – o desfecho de derrota – acontece com ele.

Em MPBC a figura de Napoleão também é invocada no capítulo XII – “Um episódio de 1814”:

Chegando ao Rio de Janeiro a notícia da primeira queda de Napoleão, houve naturalmente grande abalo em nossa casa, mas nenhum chasco ou remoque. Os vencidos, testemunhas do regozijo público, julgaram mais decoroso o silêncio; alguns foram além e bateram palmas. A população, cordialmente alegre, não regateou demonstrações de afeto à real família; ... Figurei nesses dias com um espadim novo, que meu padrinho me dera no dia de Santo Antônio; e, francamente, interessava-me mais o espadim do que a queda de Bonaparte. Nunca me esqueceu esse fenômeno. Nunca mais deixei de pensar comigo que o nosso espadim é sempre maior do que a espada de Napoleão. (MPBC, p. 35)

No romance machadiano a figura de Napoleão aparece para dar ensejo à alegoria do espadim, que será usado posteriormente na alegoria da comparação com Napoleão. Por mais importante que ele tenha sido na história da humanidade, não será

maior, não terá maior espada que o egoísta Brás Cubas – que é assolado por este sentimento [egoísmo] tão comum na sociedade daquela época, e, por que não dizer, também na de hoje.

Tanto em MPBC quanto em ACZ, a comparação com Napoleão é muito significativa, pois representa mais um dos temas fundamentais colocados pelos enunciadores dos romances para reflexão: a prevalência das razões individuais sobre as razões históricas. Assim, 5 de maio é importante para Zeno porque representa sua derrota final em relação ao cortejo de Ada; e o espadim de Brás é mais importante que o de Napoleão porque é o seu. Com Zeno, podemos ver ainda, disseminadas pelo romance, várias datas relativas a acontecimentos históricos ou a datas de aniversários de pessoas da família, guardadas na memória por ele simplesmente pelo fato de que escreveu em algum livro seu que naquele dia havia fumado o último cigarro (*l'ultima sigaretta*) que não será nunca realmente o “último”.

Enfim, tanto nos relacionamentos amorosos quanto na relação com datas históricas, Brás e Zeno representam o egoísmo e o individualismo que assolava e continua a estar presente na sociedade brasileira e na italiana, e parece ser inerente ao ser humano.

2. Meras formalidades: amores e valores sociais

Outro tema consonante nos dois romances estudados é a relação desenvolvida pelo narrador-protagonista e a vida em sociedade. O discurso dos dois narradores revela isso. Por meio dele ficamos sabendo “por dentro” como é a “representação social” na classe burguesa, visto que os dois a ela pertencem e são seus dignos representantes – belos moços abastados e ociosos, que passam a vida a desperdiçar o tempo em futilidades socialmente motivadas.

Brás e Zeno vão, aos poucos, desvendando as máscaras da representação em sociedade e fazem com que o leitor perceba que não são somente eles que vivem esta vida voltada para si mesmos, que visa construir uma imagem diferente daquela do ser real; toda a sociedade que os circunda é assim.

Brás Cubas, livre dos laços da representação social, visto que está morto e fala do além túmulo, pode expressar-se com sinceridade sobre a mediocridade da vida levada desta forma:

Talvez espante ao leitor a franqueza com que lhe exponho e realço a minha mediocridade; advirta que a franqueza é a primeira virtude de um defunto. Na vida, o olhar da opinião, o contraste dos interesses, a luta das cobiças obrigam a gente a calar os trapos velhos, a disfarçar os rasgões e os remendos, a não estender ao mundo as revelações que faz à consciência; e o melhor da obrigação é quando, à força de embaçar os outros, embaça-se um homem a si mesmo, porque em tal caso poupa-se o vexame, que é uma sensação penosa, e a hipocrisia, que é um vício hediondo. Mas na morte, que diferença! que desabafo! que liberdade! Como a gente pode sacudir fora a capa, deitar ao fosso as lentejuoulas, despregar-se, despintar-se, desafeitar-se, confessar lisamente o que foi e o que deixou de ser! Porque, em suma, já não há vizinhos, nem amigos, nem inimigos, nem conhecidos, nem estranhos; não há platéia. O olhar da opinião, esse olhar agudo e judicial, perde a virtude, logo que pisamos o território da morte; não digo que ele se não estenda para cá, e nos não examine e julgue; mas a nós é que não se nos dá do exame nem do julgamento. Senhores vivos, não há nada tão incomensurável como o desdém dos finados. (MPBC, p. 55)

E é com esse *desdém dos finados* que Brás Cubas descreve-se em vida como um típico representante desta vida de aparências tão cultivada por todos em seu ambiente.

Afastado da representação social, ele pode denunciá-la sem ser condenado, visto que não pode mais ser julgado por suas faltas no local (está no além túmulo). O motivo que acionava o fingimento constante, a eterna representação de uma vida de aparências deixou de existir, visto que não existe mais o “olhar do outro”, não existe mais a platéia que assistia à sua representação. Está também presente a confirmação da interpretação de Motta (1998, p. 290), pois, *a morte do personagem dá origem à vida do narrador e, com ele, o nascimento do livro*.

Em ACZ, o narrador Zeno adquire, como Brás, um *status* diferente no último capítulo, no qual realmente é sincero:

Empregarei o tempo que me resta livre para escrever. Por isso escreverei sinceramente a história de minha cura. Toda a sinceridade entre o doutor e eu havia desaparecido e hoje respiro aliviado. Nenhum esforço me é mais imposto. Não devo estar constricto a uma fé nem preciso simular que a tenha. Com o propósito de melhor ocultar meu pensamento, acreditava dever demonstrar-lhe um respeito servil, e ele se aproveitava disto ...
(ACZ, p. 372)

O público de Zeno corresponde, em primeira instância ao Dr. S., seu psicanalista. Foi para seu público que Zeno escreveu os capítulos anteriores do romance, como uma autobiografia que deveria ser sincera, mas que, no último capítulo que está em forma de diário, fica-se sabendo que não foi nada sincera. Para o diário não há público, quem o escreve conta coisas para si mesmo, desta forma, mesmo estando vivo e não morto como Brás, no último capítulo do romance, Zeno não tem mais nenhum compromisso com o público e é sincero consigo mesmo, pois a “representação” teatral era completa enquanto se dirigia ao “outro”, a si mesmo ela não é mais necessária. Na verdade,, se lembrarmos Grosser (1986), existe o pacto narrativo, e, por se tratar de obra de ficção, o autor implícito tem em mente, mesmo no pseudodiário, a figura do leitor implícito.

Não somente os protagonistas vivem esta preocupação com a opinião pública, com o outro, fingindo e dissimulando a maior parte do tempo, mas também os mais escrupulosos e honestos tipos desta sociedade são obrigados a viver o jogo das

aparências, da representação, como um conhecido de Brás chamado Jacó:

... Era a probidade em pessoa; podia ser rico, violentando um pequenino escrúpulo, não quis; deixou ir pelas mãos fora nada menos de uns quatrocentos contos; tinha a probidade tão exemplar, que chegava a ser miúda e cansativa. Um dia, como nos achássemos a sós, em casa dele, em boa palestra, vieram dizer que o procurava o Doutor B., um sujeito enfadonho. Jacó mandou dizer que não estava em casa.

- Não pega, bradou uma voz do corredor; cá estou de dentro.

E, com efeito, era o Doutor B., que apareceu logo à porta da sala. Jacó foi recebê-lo, afirmando que cuidava ser outra pessoa, e não ele, e acrescentando que tinha muito prazer com a visita, o que nos rendeu hora e meia de enfado mortal, e isto mesmo, porque Jacó tirou o relógio; o Doutor B. perguntou-lhe então se ia sair.

- Com minha mulher, disse Jacó.

Retirou-se o Doutor B. e respiramos. Uma vez respirados, disse eu ao Jacó que ele acabava de mentir quatro vezes, em menos de duas horas: a primeira, negando-se; a segunda, alegrando-se com a presença do importuno; a terceira, dizendo que ia sair; a quarta, acrescentando que com a mulher. Jacó refletiu um instante, depois confessou a justeza da minha observação, mas desculpou-se dizendo que a veracidade absoluta era incompatível com um estado social adiantado e que a paz das cidades só se podia obter à custa de embaçadelas recíprocas... Ah! lembra-me agora; chamava-se Jacó Tavares. (MPBC, p. 118)

Nem o mais probo dos componentes da sociedade representada por Brás Cubas está imune ao fingimento, à representação social. É o próprio Jacó Tavares que declara, por meio de Brás, que *a veracidade absoluta era incompatível com um estado social adiantado*, isto é, as máscaras são fundamentais no desempenho social, ser autêntico e sincero é perigoso à própria sobrevivência neste ambiente de representação. Para se garantir a convivência tranqüila em grupo, o próprio Jacó reconhece que o fingimento é essencial, pois *a paz das cidades só se pode obter à custa de embaçadelas recíprocas*.

Também Virgília é descrita em suas ações e falas como uma das mais dissimuladas personagens, em todas as situações que vive, seja ao esconder o adultério que comete por muito tempo do marido e dos outros, seja ao interessar-se pela herança do velho parente à beira da morte. Um trecho que exemplifica esta “atuação” perfeita de Virgília na cena social é aquele da sua segunda visita, acompanhada do filho, ao velho Brás, adoentado e, na verdade, à beira da morte, narrada no início do romance:

... Virgília estava serena e risonha, tinha o aspecto das vidas imaculadas. Nenhum olhar suspeito, nenhum gesto que pudesse denunciar nada; uma igualdade de palavra e de espírito, uma dominação de si mesma, ou pareciam e talvez fossem raras. Como tocássemos, casualmente, nuns amores ilegítimos, meio secretos, meio divulgados, vi-a falar com desdém e um pouco de indignação da mulher de que se tratava, aliás sua amiga. O filho sentia-se satisfeito, ouvindo aquela palavra digna e forte, e eu perguntava a mim mesmo o que diriam de nós os gaviões, se Buffon tivesse nascido gavião...(MPBC, p. 24)

Temos uma sutil reflexão no final do trecho, apresentada a partir da citação do nome de Georges-Louis Leclerc de Buffon, escritor e naturalista francês, que viveu entre 1707 e 1788 e possuía estilo pomposo a ponto de seus contemporâneos declararem que escrevia vestido de casaca de seda e punhos de renda, criador da polêmica frase: *O estilo é o próprio homem* (ver nota do editor, MPBC, p. 24). Virgília mantinha socialmente seu *estilo*, negando sempre seus defeitos e até condenando-os em outras pessoas de seu círculo de amizades. Não seria muito próprio utilizar a palavra amizade neste caso, o leitor machadiano pensaria, visto que a condenação parte também de uma adúltera que nega, com este ato, qualquer possibilidade de ser condenada por ter cometido adultério. O que importa é a aparência que se transmite e não a essência do que se é, por isso o *estilo* é realmente a representação do próprio ser humano em sociedade, não se vive autenticamente, mas se cria para si uma aparência do que se imagina ser ou de como quer que os outros pensem que se é.

Até mesmo a retórica em sociedade é uma retórica vazia. No caso do pequeno discurso em homenagem ao morto proferido pelo “amigo” diante do caixão de Brás, temos um forte exemplo deste tipo de retórica:

“Vós, que o conhecestes, meus senhores, vós podeis dizer comigo que a natureza parece estar chorando a perda irreparável de um dos mais belos caracteres que tem honrado a humanidade. Este ar sombrio, estas gotas do céu, aquelas nuvens escuras que cobrem o azul como um crepe funéreo, tudo isso é a dor crua e má que lhe rói à natureza as mais íntimas entranhas; tudo isso é um sublime louvor ao nosso ilustre finado.” (MPBC, p. 17)

Aparentemente, as glórias que o amigo atribuiu a Brás podem soar como uma

homenagem de um amigo devotado se o narrador-protagonista não somasse a elas o seguinte comentário: *Bom e fiel amigo! Não, não me arrependo das vinte apólices que lhe deixei.* (MPBC, p. 17). Assim, nós leitores ficamos sabendo que outro interesse além da amizade, movia as palavras honrosas proferidas pelo amigo no enterro de quem lhe deixara algo em testamento. Sempre por trás das manifestações de amizade existe um interesse maior, e o discurso do autor-implícito aí assume um valor de auto-reflexivo, pois revela a falsidade da retórica movida pelas regras sociais, pela construção das aparências, das máscaras sociais. É a ironia contida na observação de Brás que se lembra das apólices que lhe deixou e, com isso, dá oportunidade ao leitor de desvelar o caráter fingido e adulatório do discurso proferido pelo amigo, constituindo, assim, uma espécie de retórica vazia. A ironia aqui, mais uma vez, nega a retórica do fingimento para demonstrar as intenções pessoais de proveito próprio que movem os mais variados componentes da sociedade.

Costa Lima, no capítulo “Sob a face de um bruxo” do livro *Dispersa demanda*, faz a seguinte afirmação quando discute o eixo tematizado nas memórias:

... A sociedade que assim Machado apresenta é fundamentalmente exibitória. A palavra, os gestos, os locais são escolhidos em função do efeito a causar. O exibitório implica o extremo cuidado com a aparência, com a expressão do corpo. Melhor seria dizer, com a máscara modelada sobre o corpo. (1981, p. 70)

Na sociedade descrita pelo narrador em MPBC, é exatamente este grupo de pessoas preocupadas com a imagem que os outros têm deles que aparece. Essas pessoas exibem-se para serem mais bem aceitas, possuem um discurso falso, simulador ou dissimulado, dependendo de seus interesses financeiros ou sociais, enfim, usam esta *máscara* citada por Costa Lima que não só mostra um outro rosto, mas também um comportamento diferente daquele que realmente elas têm.

É o caso do encontro de Zeno com um antigo conhecido chamado Túlio, colega de escola que há muitos anos não encontrava e que sofria de um reumatismo que o deixara coxo:

Apressei-me em sugerir-lhe vários remédios. É a melhor maneira de

podermos simular uma viva participação sem que nos custe grande esforço.

...

Depois, Túlio também fingiu interesse em saber de mim. Obstinava-me em não contar-lhe sobre o meu amor infeliz, mas carecia de um desabafo. Falei com tal exagero dos meus males (que assim classifiquei, embora cômico de serem leves) que acabei com lágrimas nos olhos, enquanto Túlio começava a sentir-se um tanto melhor, acreditando-me mais enfermo do que ele.

Perguntou-me se eu trabalhava. Todos por aí diziam que eu não fazia nada e temi que ele me invejasse num momento em que eu tinha absoluta necessidade de comisseração. Menti! Conte-lhe que trabalhava em meu escritório, não muito, mas pelo menos seis horas por dia e que, além disso, os negócios muito embrulhados que herdara de meu pai e de minha mãe davam-me o que fazer por outras seis horas.

– Doze horas por dia! – comentou Túlio e, com um sorriso satisfeito, concedeu-me aquilo que eu ambicionava, a sua comisseração: – Não o invejo, meu Caro! (ACZ, p. 99-100)

Mesmo não sendo um narrador onisciente, Zeno sabe o que se passa na mente do antigo colega: *fingiu interesse em saber de mim, começava a sentir-se um tanto melhor, acreditando-me mais enfermo do que ele.* Essas considerações sobre o que pensava Túlio, são depois confirmadas pela declaração do mesmo: - *Não o invejo, meu caro!* Porém, temos que recordar que Zeno conta o que quer para o narratário, e, assim, a declaração final de Túlio pode muito bem não ter sido esta.

O que sobressai da cena descrita é realmente a questão da preocupação com as aparências: Zeno não quer ser invejado pelo amigo, que se mostra de antemão inferior a ele em estado de saúde, como aquele sente a necessidade de consciência de desabafar, inventa e representa uma história não verdadeira para o amigo, a fim de satisfazer-se duplamente (desafoga as mágoas mostrando-se infeliz e não atrai a inveja de Túlio). Durante a “representação” da mentira, Zeno envolve-se tanto que chega até mesmo a chorar. Zeno é realmente um ator, e este trecho na narrativa é um dos muitos que levam os leitores a desconfiar completamente dele, enquanto narrador, e a perceber a frivolidade tanto das representações sociais em que ele está envolvido quanto da representação que ele mesmo, enquanto locutor, faz de si em seu discurso.

Em MPBC, também as aparências são declaradamente e literalmente “vendidas” por certas personagens:

... Assim foi que um dia, como eu lhe não pudesse dar certo colar, que ela vira num joalheiro, retorquiui-me que era um simples gracejo, que o nosso amor não precisava de tão vulgar estímulo. ... Depois, reclinada na marquesa, continuou a falar daquilo, com simplicidade e franqueza. Jamais consentiria que lhe comprassem os afetos. Vendera muita vez as aparências, mas a realidade, guardava-a para poucos. Duarte, por exemplo, o alferes Duarte, que ela amara deveras, dois anos antes, só a custo conseguia dar-lhe alguma coisa de valor, como me acontecia a mim; ela só lhe aceitava sem relutância os mimos de escasso preço, como a cruz de ouro que lhe deu, uma vez, de festas

- Esta cruz...

Dizia isto, metendo a mão no seio e tirando uma cruz fina, de ouro, presa a uma fita azul e pendurada ao colo.

- Mas essa cruz, observei eu, não me disseste que era teu pai que...

Marcela abanou a cabeça e com um ar de lástima:

- Não percebeste que era mentira, que eu dizia isso para te não molestar? Vem cá, chiquito, não sejas assim desconfiado comigo... Amei a outro; que importa, se acabou? Um dia, quando nos separarmos...

- Não digas isso! bradei eu

- Tudo cessa! Um dia...

Não pôde acabar; um soluço estrangulou-lhe a voz; estendeu as mãos, tomou das minhas, conchegou-me ao seio, e sussurrou-me baixo ao ouvido:

- Nunca, nunca, meu amor! Eu agradeci-lhe com os olhos úmidos. No dia seguinte levei-lhe o colar que havia recusado. (MPBC, p. 42-3)

No jogo entre mentira e verdade, Marcela armou uma cena, representando a amante ardente e despojada, que não precisava de mimos caros e persuadiu, com seu discurso às avessas, o jovem e ingênuo Brás, que, na distância provocada pelo tempo, foi então capaz de, após a morte, retornar pela lembrança a este momento e construir um discurso que desvendou as verdadeiras intenções de Marcela. Ela almejava, na verdade, ganhar outra jóia, mas como percebeu que não seria possível consegui-la do amante, provocou-lhe o ciúme com um discurso persuasivo e, com afirmações de que *vendera muita vez as aparências, mas a realidade, guardava-a para poucos*, fez Brás entender que ele era um desses poucos. Na verdade, mais uma vez ela vendia as aparências, isto é, representava uma cena na qual, com um discurso persuasivo, lavara Brás a comprar-lhe a jóia almejada.

Distanciado dos acontecimentos e a eles ligado somente pela recordação, afastado da brevidade dos séculos, Brás conta aos leitores como foi formada sua retórica vazia, preocupada com a forma:

... Não digo que a Universidade não me tivesse ensinado alguma [filosofia]; mas eu decorei-lhe só as fórmulas, o vocabulário, o esqueleto. Tratei-a como tratei o latim: embolsei três versos de Virgílio, dois de Horácio, uma dúzia de locuções morais e políticas, para as despesas da conversação. Tratei-os como tratei a história e a jurisprudência. Colhi de todas as coisas a fraseologia, a casca, a ornamentação...

... Na vida, o olhar da opinião, o contraste dos interesses, a luta das cobiças obrigam a gente a calar os trapos velhos, a disfarçar os rasgões e os remendos, a não estender ao mundo as revelações que faz à consciência; e o melhor da obrigação é quando, à força de embaçar os outros, embaça-se a si mesmo, porque em tal caso poupa-se o vexame, que é uma sensação penosa, e a hipocrisia, que é um vício hediondo. (MPBC, p. 55)

Deste discurso vazio, desta retórica social à *la Buffon*, o locutor-enunciador Brás está agora afastado pela morte e pode, com franqueza, mostrar a preocupação com *a casca*, com *a ornamentação* na vida em sociedade. O indivíduo que joga o jogo da representação social é obrigado a disfarçar, dissimular e, com isso, engana aos outros e chega a ponto de enganar a si mesmo, ludibriando a própria consciência, como é o caso do pai de Brás que, no capítulo XXVIII, ao tentar convencer o filho de seguir a carreira política e garantir-se com um bom casamento, mesmo sem conhecer a moça que deverá esposar, declara o seguinte:

... Um Cubas! um galho da árvore ilustre dos Cubas! E dizia isto com tal convicção, que eu, já então informado da nossa tanoaria, esqueci um instante a volúvel dama, para só contemplar aquele fenômeno, não raro, mas curioso: uma imaginação graduada em consciência.

- Um Cubas! repetia-me ele na seguinte manhã, ao almoço. (MPBC, p. 75)

Seu pai chegou a utilizar a origem nobre da família, inventada por ele mesmo, e cuja invenção Brás Cubas sabia, para convencer o filho de que ele deveria seguir carreira política para honrar a família. Acostumado à representação social, o pai acaba tendo o que Brás Cubas chama de *imaginação graduada em consciência*, isto é, o fingimento em mais alto grau, quando o próprio fingidor, acostumado à sua função, acaba acreditando na verdade de uma história inventada por ele mesmo. As lições que o pai lhe deu são de outra natureza que as costumeiras lições de moral e ética, que muitos pais procuram dar aos filhos:

Teme a obscuridade, Brás; foge do que é infimo. Olha que os homens valem por diferentes modos, e que o mais seguro de todos é valer pela opinião dos outros homens. Não estragues as vantagens da tua posição, os teus meios... (MPBC, p. 60)

A lição passada ao filho é a *sede de nomeada*, a preocupação com a avaliação que os outros fazem de si, o *amor da nomeada* ou o *gosto de luzir* que vai levá-lo à morte mais tarde, quando busca na invenção de um magnífico emplasto hipocondríaco o meio de conseguir, para si, todas as glórias sociais e se esquece de cuidar da própria saúde. Sua morte acontece após uma vida vazia, plena somente de fingimento, de ócio e tédio, que trazem consigo a *volúpia do aborrecimento*. Não existe ação e nem construção, somente manutenção de aparências, o que provoca uma vida de enfado, de vazio.

Também Zeno vive esta vida aborrecida, entediada, visto que até os negócios deixados pelo pai, como herança, são comandados por um procurador, por vontade própria do pai, que por sua vez, também não havia supervisionado os negócios. Tudo ficara sob o comando de um único procurador, o Sr. Olivi, o que pode ser comprovado pelo seguinte trecho:

... É verdade que ninguém vai querer que eu trabalhe enquanto estiver vivo o meu procurador Olivi, mas de que modo explicar que uma pessoa como eu não saiba fazer outra coisa no mundo senão sonhar ou arranhar o violino, para o qual, aliás, não tenho a menor vocação? (ACZ, p. 21)

Até o amor faz parte do jogo representativo exigido pela sociedade. O que os dois sentem, Brás e Zeno, é o amor- vaidade, preocupado consigo mesmo.

Como exemplo, há o amor de Brás por Virgília, nascido em público, um misto de amor e hipocrisia social: *... Vi que era impossível separar duas coisas que no espírito dela estavam inteiramente ligadas: o nosso amor e a consideração pública.* (MPBC, p.99)

Outra personagem que se apresenta perfeita no papel que representa perante a sociedade é Virgília: diante do filho, ao lado de Brás no seu leito de morte; diante do marido, que a vai buscar na casinha da Gamboa, na qual ela mantinha seus encontros

secretos com o amante; diante dos parentes e amigos e até diante de Brás. Nenhum deles encarna o tipo *latin lover*, completamente dominado pela paixão, capaz de qualquer coisa para concretizá-la, até mesmo a maior loucura.

Na verdade o amor dos dois é mais uma dissimulação, ele nasce e sobrevive enquanto é interessante socialmente. Porém, no momento em que ameaça a imagem dos dois, eles terminam o caso, sem remorsos ou penas.

O marido traído, Lobo Neves, que no início do adultério da esposa não desconfiava de nada, chega a convidar o amante de Virgília para ser seu secretário, já que ele havia sido nomeado governador de província (cargo que depois não assumiu por simples superstição). Mas ao ter consciência da traição que sofria, desabafa com Brás sobre o fingimento na política e revela sua preocupação característica de um digno representante desta sociedade preocupada com as aparências:

Lembra-me que estava retraído, mas de um retraimento que forcejava por dissimular. Pareceu-me então (e peço perdão à crítica, se este meu juízo for temerário!) pareceu-me que ele tinha medo – não medo de mim, nem de si, nem do código nem da consciência; tinha medo da opinião.... Ele não podia mostrar-se ressentido comigo, sem igualmente buscar a separação conjugal; teve então de simular a mesma ignorância de outrora, ... (MPBC, p. 140-1)

Tanto Brás como Virgília e Lobo Neves estão sempre e primeiramente preocupados com a consideração pública, e até mesmo a dor e a raiva do marido, por ter sido enganado, acabam sendo sufocadas em nome desta consideração, visto que não soaria bem, para a figura do político, ter sido traído pela esposa. O caminho escolhido por Lobo Neves é também o da dissimulação, assim como foi também o escolhido por Virgília e Brás.

Em questões de adultério, papel igual ao de Virgília desempenha Zeno. A dupla face do casamento feliz e dos encontros secretos com a amante é mantida pelos dois com muito fingimento, e, no caso de ACZ, sabemos que até com tranquilidade de consciência:

Também com augusta estive naquele dia em ótimas relações. Meu

espírito estava tranqüilo como se houvesse regressado de um passeio e não da casa de Carla, assim como o pobre Copley devia sentir-se ao deixar aquela casa nos dias em que não lhe davam motivos para enfurecer-se. Aproveitei-me da ocasião como se tivesse chegado a um oásis. Para mim e para a minha saúde teria sido gravíssimo se meu longo relacionamento com Carla se desenvolvesse em meio a uma perene agitação. A partir desse dia, como resultado da beleza estética, as coisas se processaram mais calmas, com leves interrupções, necessárias para reanimar, tanto meu amor por Carla quanto por Augusta. (ACZ, p. 220-1)

No capítulo “A mulher e a amante”, Zeno conta com detalhes como traía a esposa sem remorsos, convencendo a própria consciência de que manter uma amante era o remédio seguro contra o tédio que sentia e que a relação amorosa extraconjugal até melhorava seu relacionamento com Augusta, a esposa dedicada. Porém, ao mesmo tempo em que acredita ser salutar para si o fato de cometer adultério, socialmente o condena, principalmente se for cometido pelo seu rival real Guido, de quem Zeno finge ser grande amigo:

Antes de adormecer, Augusta sentiu necessidade de confidenciar-me um grande segredo: ela o soubera da mãe naquele mesmo dia. Dias antes Ada surpreendera Guido abraçando a criada. Ada quis bancar a orgulhosa; em seguida, porém, a doméstica mostrou-se insolente e Ada acabou por despedi-la. No dia anterior estavam ansiosas para saber como Guido encararia o fato. Se se queixasse, Ada pediria separação. Mas Guido pôs-se a rir, protestando que Ada não vira bem; contudo, não se opunha a que, embora inocente, a criada, por quem dissera sentir verdadeira antipatia, fosse posta na rua. Parece que as coisas agora estavam em paz.

A mim o que importava era saber se Ada realmente vira mal quando surpreendeu o marido em tal atitude. Havia alguma possibilidade de engano? Pois que é preciso recordar que, quando duas pessoas se abraçam, têm posições diversas de quando uma limpa os sapatos da outra. Eu estava de excelente humor. Sentia necessidade de mostrar-me justo e sereno no julgamento de Guido. Ada era certamente de caráter ciumento e pode ser que tivesse, em função da distância, confundido as duas posições.

Com voz triste Augusta disse estar certa de que Ada vira bem e que até então julgara mal por excesso de afeto. E acrescentou:

- Antes tivesse casado com você!

- Eu, que me sentia cada vez mais inocente, presenteei-a com a frase:

- Resta saber se eu teria feito melhor negócio casando-me com ela e não com você!

Depois, antes de adormecer, murmurei:

- Grande safado! Manchar assim o próprio lar!

Eu era bastante sincero ao reprovar-lhe exatamente aquela parte da ação

que eu não tinha por que reprovar a mim mesmo. (ACZ, p. 238)

Como Virgília, que reprovava a atitude de uma amiga adúltera frente ao filho, para manter sua aparência de esposa fiel, também Zeno reage da mesma forma, reprovando a atitude do cunhado ao mesmo tempo em que declara ao leitor que não tinha motivos para reprovar a mesma ação cometida por ele próprio. Manteve sua aparência de marido fiel diante de Augusta e sua consciência tranqüila, principalmente porque o casamento do rival tinha sofrido um abalo.

Enquanto romances como *Primo Basílio*, de Eça de Queiroz e *Madame Bovary*, de Flaubert trazem personagens femininas, da burguesia, que fogem ao tédio causado pelo ócio por meio de paixões românticas que as levam à morte, Machado e Svevo apresentam-nos tanto homens quanto mulheres utilizando-se desta mesma estratégia para fugir ao tédio, buscando amores clandestinos como forma de passar o tempo e como mais uma representação social.

Porém, como marca da modernidade dos dois romances, diferentemente das heroínas de Eça e Flaubert, Brás Cubas, Zeno e Virgília sabem muito bem que este amor- vaidade, este amor fingido que sentem pelas/os amantes não devem tirar-lhes o objetivo maior que é o uso da grande máscara junto à sociedade. Nenhum deles enlouquece ou morre, nesta sociedade marcada pela hipocrisia e pelo fingimento. Tanto Brás quanto Zeno ou Virgília sabem muito bem usar as mais diversas máscaras a fim de obterem sucesso.

Além deles, várias outras personagens também se demonstram preocupadas com a opinião pública. Damasceno, o pretense futuro sogro de Brás, após perder a única filha, morta subitamente pelo ataque da peste, tece o seguinte comentário com Brás:

Três semanas depois tornou ao assunto, e então confessou-me que, no meio do desastre irreparável, quisera ter a consolação da presença dos amigos. Doze pessoas apenas, e três quartas partes amigos do Cotrim, acompanharam à cova o cadáver de sua querida filha. E ele fizera expedir oitenta convites. Ponderei-lhe que as perdas eram tão gerais que bem se podia desculpar essa desatenção aparente. ... (MPBC, p. 152)

Não é a morte da filha que o entristeceu, mas a falta de consideração daqueles

que foram convidados por ele para o velório e enterro e não compareceram, o que demonstra a pouca consideração pública que ele, Damasceno, mereceu. A perda da filha foi dor menor, é o que o leitor pode inferir do episódio.

Após o capítulo CXXVI, que dá contas ao leitor dos motivos da tristeza do pai Damasceno, temos o seguinte intitulado “Formalidade”, que traz um interessante comentário do narrador-protagonista:

Amável Formalidade, tu és, sim, o bordão da vida, o bálsamo dos corações, a medianeira entre os homens, o vínculo da terra e do céu; tu enxugas as lágrimas de um pai, tu captas a indulgência de um Profeta. Se a dor adormece, e a consciência se acomoda, a que, senão a ti, devem esse imenso benefício? A estima que passa de chapéu na cabeça não diz nada à alma; mas a indiferença que corteja deixa-lhe uma deleitosa impressão. A razão é que, ao contrário de uma velha fórmula absurda, não é a letra que mata; a letra dá vida; o espírito é que é objeto de controvérsia, de dúvida, de interpretação, e conseqüentemente de luta e de morte. Vive tu, amável Formalidade, para sossego do Damasceno ... (MPBC, p.152-3)

Brás Cubas denuncia este apego à nomeada, este amor das aparências tão cultivado na sociedade, e chega a ponto de dirigir-se diretamente ao sentimento mais forte que sustenta este amor: a própria formalidade. A preocupação com o externo, com as aparências, com a consideração pública é maior que a saudade ou o sentimento de perda provocado pela morte da filha em Damasceno.

O discurso, neste trecho, é completamente irônico. À medida que enaltece a formalidade, desperta em nós a reflexão sobre os subterfúgios sociais que nos fazem, enquanto seres preocupados com a consideração pública, sossegar a alma diante de perdas irreparáveis trazidas pela morte, preocupando-nos com frivolidades.

Por todo o romance MPBC, essa crítica ao fingimento social está presente e é literalmente apontada. Já em ACZ, o fingimento aparece, de certa forma, mais implícito. Algumas cenas descritas e poucos comentários de Zeno a respeito despertam-nos a fim de que percebamos este fingimento latente, porém, o fingimento maior está no próprio ato de enunciação de Zeno como locutor. Ele, na verdade, finge durante a maior parte da narrativa para seu leitor implícito – Dr. S. e para tantas outras personagens, como as filhas Malfenti, às quais ele mente descaradamente.

No capítulo “História de uma sociedade comercial”, Zeno declara que:

Minha boa sorte impediu-me de ser arruinado por Guido, mas essa mesma boa sorte me impediu igualmente de tomar uma parte mais ativa em seus negócios. Digo-o alto e bom som porque há muito gente em Trieste que não pensa assim ... (ACZ, p. 259)

Apesar de estar escrevendo somente para o psicanalista, Zeno quer que muita gente que desconfia dele em Trieste saiba que ele gostava de Guido; preocupa-se, portanto, com a opinião pública. Mas o que seu discurso contraditório nos mostra é que ele odiava o cunhado, tinha-no como um rival. Tanto é que colaborou na ruína comercial e pessoal de Guido, praticamente induzindo-o ao suicídio real, uma vez que lhe indicou um veneno poderoso como fraco.

Uma diferença considerável entre as atitudes de Brás Cubas e Zeno Cosini, em termos de fingimento diante da sociedade presente na representação narrativa, é que ao passo que Brás usa esse fingimento para mostrar-se como superior, sendo assim soberbo, Zeno mostra-se inferior, atrapalhado, durante todos os capítulos da pseudo-autobiografia, para mostrar-se superior somente no final, no trecho do pseudo-diário, no qual declara seu grande sucesso nos negócios e o abandono do tratamento psicanalítico.

Durante os seis capítulos anteriores, nos quais ele é o locutor, vê-se claramente que ele sente prazer em fazer-se crer como um “Carlitos”, criando e contando episódios engraçados às outras personagens, fazendo coisas ridículas, que ao mesmo tempo em que divertem o leitor, fazem-no desacreditar da seriedade do narrador. No último capítulo, este gozo em parecer inferior desaparece completamente, tanto no enredo (Zeno enquanto personagem) quanto no discurso (Zeno enquanto locutor). Zeno mostra-se superior a tudo: seu sucesso no comércio, seu abandono ao ócio e ao tédio que o primeiro o obrigava a viver, e a própria guerra. Todo conjunto o faz confiante, seguro de si, a ponto de abandonar o tratamento, zombar da teoria psicanalítica e mostrar-se inatingível até mesmo pelo medo da doença, superior aos outros homens, soberbo. Brás Cubas apresenta-se assim desde o início da narrativa, eis

uma diferença entre os dois.

Porém, ao final do romance, ele volta a se sentir superior. Temos que lembrar que ele mentia nos capítulos anteriores. Naquele em que ele provavelmente diz a verdade, aí se mostra superior a todos, como Brás. O egoísmo e o sentimento de superioridade sobre todos os outros impera, de qualquer forma. E esta superioridade é demonstrada também na irreverência dos dois diante das teorias científicas que tinham sido lançadas em suas épocas: a teoria evolucionista de Darwin (em MPBC) e a teoria psicanalista de Freud (em ACZ). São considerações sobre essa irreverência que faremos no item seguinte.

3. Razão contra loucura: sátira às teorias científicas

Motta (1998, v. I, p. 196-7) faz ver que, ao resgatar o padrão da autobiografia-viagem, Machado, em MPBC, retoma o veio da

sátira menipéia, a matriz que a partir de Luciano ditou os traços formadores do paradigma satírico-fantástico, no rumo que a narrativa de jornada tomou para empreender uma viagem embalada pelo veículo da paródia. Nessa viagem pelo túnel do tempo que faz a narrativa moderna, a sátira menipéia é uma espécie de veículo formal, no qual Machado de Assis fez embarcar o seu Brás Cubas, com o firme propósito de buscar uma ancestralidade bufônica na concepção de seu herói brasileiro.

Motta acredita que Machado de Assis faz o giro da modernidade pelo retorno às formas da tradição, deste modo, em MPBC existe uma sátira direta à sociedade, apagando o mimetismo do picaresco vernacular, para reencontrar os materiais literários e filosóficos do protótipo clássico materializado no padrão “autobiografia-viagem” (p. 197). Então, MPBC aporta no tempo passado das formas cômicas da sátira latina, com reflexos nas obras de Petronio, Apuleio e, principalmente, pelo viés do cômico-fantástico, na anatomia da sátira de Luciano. (p. 197)

Sá Rego (1989, p. 123) nos lembra que Brás Cubas nos fala do além-túmulo, exatamente como o personagem Menipo no diálogo luciânico “Menipo ou a descida aos infernos”.

Merquior, ao falar sobre o gênero e estilo das MPBC (1972, p. 12-20), afirma que se trata de *um representante moderno do gênero cômico-fantástico* (p. 13), com base na literatura menipéia, nas sátiras em prosa de Luciano de Samosata (séc. II), que escreveu *Diálogos dos mortos*. Merquior reconhece, então, cinco características da sátira menipéia em MPBC, com base nos estudos de Bakhtin sobre Rabelais e Dostoievski:

a) a ausência de qualquer distanciamento enobecedor na figuração dos personagens e de suas ações – aspecto pelo qual a literatura cômica-fantástica se distingue nitidamente da epopeia e da tragédia; b) a mistura

do sério e do cômico, de que resulta uma abordagem humorística das questões mais cruciais: o sentido da realidade, o destino do homem, a orientação da existência, etc.; c) a absoluta liberdade do texto em relação aos ditames da verosimilhança; nos diálogos de Luciano, como no romance de seu contemporâneo Apuleio (O Asno de Ouro) ou na obra de Rabelais, as fantasmagorias mais desvairadas convivem sem transição com os detalhes mais veristas; d) a frequência da representação literária de estados psíquicos aberrantes: desdobramentos da personalidade, paixões descontroladas, delírios (como o delírio de Brás Cubas); e) o uso constante de gêneros intercalados – p. ex., de cartas ou novelas – embutidos na obra global (como as historietas de Marcela, de D. Plácida, do Vilaça e do almocreve, nas Memórias Póstumas).

Para Merquior, trata-se de *um caso de novelitista filosófica em tom bufo, um manual de moralista em ritmo foliônico*, na qual o ânimo da paródia toma o lugar do humorismo de identificação sentimental de Sterne. Segundo ele, *quase nenhum sentimento, nenhum valor ou conduta escapam a essa chacota corrosiva.*

É exatamente essa *chacota* corrosiva citada por Merquior que tanto em MPBC quanto em ACZ, várias personagens realizam ao introduzir e provocar discussões sobre algumas teorias científicas que tratam do comportamento humano.

No romance machadiano, um amigo de Brás Cubas chamado Quincas Borba, moleque traquinas e voluntarioso como Brás na escola, e reencontrado pelo protagonista muitos anos depois na qualidade de mendigo, volta à casa do amigo enriquecido pela herança deixada por um parente e criador de uma nova filosofia que ele chama de Humanitismo: sistema que *retifica o espírito humano, suprime a dor, assegura a felicidade, e enche de imensa glória o nosso país* (MPBC, p. 123).

No capítulo CXVII, ele expõe toda sua filosofia, exemplificando-a com cenas práticas da vida cotidiana dos dois. Trata-se de uma espécie de paródia ao positivismo, filosofia sistematizada por Augusto Comte, que postulava que o espírito humano não necessita conhecer a natureza das coisas e deva contentar-se com as verdades provindas da observação e da experiência dos fenômenos:

- Humanitas, dizia ele, o princípio das coisas, não é outro senão o mesmo homem repartido por todos os homens. Conta três fases Humanitas: a estática, anterior a toda a criação; a expansiva, começo das coisas; a dispersiva, aparecimento do homem; e contará mais uma, a contrativa,

absorção do homem e das coisas. 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. (MPBC, p. 143)

Após esta primeira explicação, Quincas Borba passa a explicar mais sua teoria, exemplificando-a por meio da comparação ao Bramanismo, no qual a distribuição dos homens é feita pelas diferentes partes do corpo de Humanitas, encarado como corpo político. A sátira surge fortemente nas partes do corpo humano escolhidas para a exemplificação: peito, rins, cabelos e ponta do nariz.

O criador da teoria filosófica, que de mendigo transformara-se em burguês, e se revelará, no final da narrativa, completamente enlouquecido, é um autor filosófico merecedor de pouca consideração, isto é, não pode, pela própria natureza de sua constituição, inspirar confiança no leitor. Além disso, a exposição de sua teoria, seus exemplos ilustrativos satirizam ainda mais sua visão filosófica, como, por exemplo, a visão da inveja humana como positiva:

... Nota que eu não faço do homem um simples veículo de Humanitas; não, ele é ao mesmo tempo veículo, cocheiro e passageiro; ele é o próprio Humanitas reduzido; daí a necessidade de adorar-se a si próprio. Queres uma prova da superioridade do meu sistema? Contempla a inveja. Não há moralista grego ou turco, cristão ou muçulmano, que não troveje contra o sentimento da inveja. O acordo é universal, desde os campos da Iduméia até o alto da Tijuca. Ora bem; abre mão dos velhos preconceitos, esquece as retóricas rafadas, e estuda a inveja, esse sentimento tão sutil e tão nobre. Sendo cada homem uma redução de Humanitas, é claro que nenhum homem é fundamentalmente oposto a outro homem, quaisquer que sejam as aparências contrárias. Assim, por exemplo, o algoz que executa o condenado pode excitar o vão clamor dos poetas mas substancialmente é Humanitas que corrige em Humanitas uma infração da lei de Humanitas. O mesmo direi do indivíduo que estripa a outro; é uma manifestação da força de Humanitas. Nada obsta (e há exemplos) que ele seja igualmente estripado. Se entendeste bem, facilmente compreenderás que a inveja não é senão uma admiração que luta, e sendo a luta a grande função do gênero humano, todos os sentimentos belicosos são os mais adequados à sua felicidade. Daí vem que a inveja é uma virtude. (MPBC, p. 144)

Defender a inveja como sentimento *adequado à felicidade humana* e até como *virtude* é realmente uma posição completamente satírica diante do conjunto de valores

humanos e sociais. Pode-se perceber facilmente, principalmente com esta abordagem da inveja, que se trata de uma referência direta do princípio darwinista da sobrevivência do mais forte para o contexto moral e humano; o que vale dizer que quem tem mais poder tem sempre razão. Sabendo-se que todo homem, na teoria de Quincas Borba, é a redução de Humanitas, existe a possibilidade de entendermos que os indivíduos podem, com justiça, sucumbir para o progresso da coletividade. John Gledson (1991, p. 144) afirma que:

Esse elo vital entre o princípio e sua aplicação prática dá à sátira machadiana sua substância filosófica, e uma importância que se estende, além do positivismo, àqueles outros sistemas, tão característicos do século XIX, que consideravam o progresso inevitável rumo à perfeição de uma única entidade que abrangesse as qualidades do homem e de Deus – o Absoluto de Hegel é outro exemplo evidente. Machado mostra como tais teorias conduzem inevitavelmente à justificação de meios abomináveis pelo único e glorioso fim.

Mas como se pode ver isso? Por meio do discurso subjacente do autor-enunciador e não naquele do locutor-enunciador Brás Cubas, que parece descrever imparcialmente a exposição de idéias do amigo Quincas e que depois, aos olhos do leitor, será, ele próprio, um verdadeiro exemplo da filosofia do Humanitismo, que prega o completo egoísmo (*daí a necessidade de adorar-se a si mesmo*). Brás Cubas faz, ao longo de seu discurso, diversas considerações sobre o que chama “Teoria da ponta do nariz”.

Na verdade, esta relação é delegada ao leitor, ao associar a filosofia apregoada pelo companheiro enlouquecido de Brás e exposta inclusive com exemplos que a ligam a partes do corpo como rins, cabelos e ponta do nariz às reflexões que o locutor tece em diversas partes do romance, como por exemplo no capítulo XLIX “A ponta do nariz”:

Nariz, consciência sem remorsos, tu me valeste muito na vida... ... Com efeito, bastou-me atentar no costume 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 coisas 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. Cada homem tem necessidade e poder de contemplar o seu próprio nariz, para o fim de ver a luz celeste, e tal contemplação, cujo efeito é a subordinação do universo a um nariz somente, constitui o equilíbrio das sociedades. Se os narizes se contemplassem exclusivamente uns aos outros, o gênero humano não chegaria a durar dois séculos; extinguiu-se com as primeiras tribos. ... 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. (MPBC, p. 79-80)

Na compreensão de Brás Cubas, o *equilíbrio das sociedades* reside no poder e na necessidade que cada indivíduo tem de colocar-se como centro do universo, de dar-se importância suprema, isto é, ser egoísta. Na visão dele, o egoísmo preserva a espécie. E toda sua vida apresentada nas memórias póstumas é a perfeita comprovação deste tipo de viver voltado para si mesmo, no qual, até o ato mais absurdo é visto a partir de um ponto de vista confortável de rico burguês, acima de qualquer sofrimento impiedoso.

Outras reflexões filosóficas do locutor Brás Cubas apontam para a mesma ligação à teoria do Humanitismo, como a da “Equivalência das janelas”, por exemplo:

Mandei a carta e almocei tranqüilo, 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! não vos digo mais nada. Todavia, despido de quaisquer outras circunstâncias, o meu ato era bonito, porque exprimia um justo escrúpulo, um sentimento de alma delicada. Era o que me dizia a minha dama interior, com um modo austero e meigo a um tempo; é o que ela me dizia, reclinada ao peitoril da janela aberta. ...

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. (MPBC, p. 82)

A reflexão acima advém do ato que ele próprio realizou de enviar à polícia uma carta devolvendo meia dobra que havia encontrado jogada na rua. Na verdade, a intenção dele era divulgar sua pretensa bondade com este ato, visto que não perdia

nada, pois a soma encontrada era pequena demais, deste modo, um ato compensaria o outro em suas elucubrações já que havia iniciado seu caso amoroso com Virgília na noite anterior. Além disso, veremos, no capítulo seguinte, que ele encontrara também um pacote contendo cinco contos de réis e que não o enviara, como fizera com a meia dobra, à polícia, para que fosse restituído a alguém, mas o deposita em sua conta:

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 coisa não valia a pena de tamanho estrondo; louvaram-me então a modéstia, - e porque eu me encolerizasse, replicaram-me que era simplesmente grande. (MPBC, p. 84)

A devolução da meia dobra lhe rende fama de honesto e generoso, enquanto o fato de não devolver o pacote encontrado, contendo os cinco contos de réis, não lhe provoca nem mesmo peso na consciência, visto que justifica a si mesmo pensando que os aplicaria em alguma *ação boa, talvez um dote a alguma menina pobre, ou outra coisa assim...* (MPBC, p. 84) e acaba empregando a soma maior a favor de si mesmo. Deu-a, mais tarde, a Dona Plácida, caseira que acobertou os encontros secretos dele e de Virgília na casinha da Gamboa.

No início, ela se constrangia diante da função que estava desempenhando, constrangimento que só foi vencido após uma *história patética* inventada por Brás e contada a ela sobre seus amores com Virgília, além disso “doou-lhe” os cinco contos de réis como *um pão para a velhice*. Desta forma, convencida pela história e feliz pelo dinheiro, ela venceu assim os escrúpulos que sentia em relação à atividade que desenvolvia, de certa forma *abrindo outra janela para ventilar sua consciência*, acreditando numa espécie de “paixão romântica” que os dois estavam longe de sentir realmente, e, principalmente, por estar agradecida pelo pecúlio financeiro que recebeu de Brás Cubas.

Foi assim que Brás utilizou os cinco contos de réis em proveito próprio, uma vez que claramente “comprou” com eles a confiança da caseira de seu amor secreto e *ventilou sua consciência*, aparentemente ajudando uma pessoa necessitada.

O enunciador finaliza essa relação consciência-benefício próprio com os seguintes dizeres: *Se não fossem os meus amores, provavelmente Dona Plácida acabaria como tantas outras criaturas humanas.* (MPBC, p. 107)

Tendo D. Plácida como exemplo, Brás formula outra teoria filosófica, a da “Teoria das edições humanas”, que seria uma espécie de visão confortadora das maiores atrocidades que acontecem cotidianamente com a humanidade. Primeiramente ele anuncia que: *Talvez eu exponha ao leitor, em algum canto deste livro, a minha teoria das edições humanas*, no capítulo VI, para depois fazê-lo no capítulo LXXV. Vejamos o trecho em que, pela primeira vez, expõe com detalhes esta sua teoria:

- Assim, pois, o sacristão da Sé, um dia, ajudando à missa, viu entrar a dama, que devia ser sua colaboradora na vida de Dona Plácida. Viu-a outros dias, durante semanas inteiras, gostou, disse-lhe alguma graça, pisou-lhe o pé, ao acender os altares, nos dias de festa. Ela gostou dele, acercaram-se, amaram-se. Dessa conjunção de luxúrias vadias brotou Dona Plácida. ... – Aqui estou. Para que me chamastes? E o sacristão e a sacristã naturalmente lhe responderiam: - Chamamos-te para queimar os dedos nos tachos, os olhos na costura, ... foi para isso que te chamamos, num momento de simpatia. (MPBC, p. 106)

Esta reflexão nasceu logo após ser exposta a história da vida de D. Plácida, realizada por ela mesma, em forma de confidência, num momento em que ela e Brás encontravam-se a sós na casinha da Gamboa. Terrivelmente irônicas, as considerações realizadas pelo autor implícito nos deixam entrever uma crítica mais severa que o próprio Machado de Assis cronista havia atacado nas idéias de Schopenhauer, filósofo que tantas vezes orientou as idéias expostas nas obras machadianas. Trata-se de crítica à essência da doutrina de Schopenhauer, exposta no ensaio sobre o amor sexual, encarado como união carnal de duas pessoas com a finalidade de produzir uma terceira, ato que não é tanto vontade dessas duas pessoas, mas da “espécie”:

Mas o que, em suma, empurra duas pessoas de sexo diferente uma para a outra com tanta força é a vontade de viver quase manifesta na espécie em geral, e aqui antecipa, no indivíduo que esses dois podem produzir, uma concretização de sua verdadeira natureza, correspondente aos instintos. (Apud Gledson, 1991, p. 145)

Nesta crônica machadiana, baseado na afirmação schopenhaueriana, Machado de Assis analisa um caso verídico retirado de jornais de um bebê chamado Abílio que foi abandonado pelos pais para ser bicado por galinhas até a morte. O que Machado faz aqui John Gledson chamou de *um processo de **reductio ad absurdum*** (p. 145) pois considera ironicamente que Abílio é a “antecipação” de uma “concretização” do desejo de viver, ele próprio, de acordo com a teoria schopenhaueriana, e, por isso, é a causa de sua curta e dolorosa vida. Na verdade, Machado cronista, por meio da ironia, nega a afirmação de Schopenhauer de redução do universo a uma única teoria. Sobre isso, John Gledson afirma que:

... a postulação de uma vontade geral, supra-individual, leva a uma moralidade distorcida e impiedosa, ou, antes, à ausência de todo princípio moral além do egoísmo e da justificação do status quo. Não admira que Brás Cubas, o egoísta e beneficiário desse status quo, mostre-se “estupefato” com a clareza e a lógica da exposição de Quincas Borba. (p. 145)

É, portanto, apresentado um locutor volúvel, não fidedigno, que nos introduz um antigo amigo, de moleque traquinas transformado em mendigo e depois “ressurgido” como rico herdeiro e formulador de um sistema filosófico que tem a pretensão de englobar todos os outros sistemas, ou melhor, de *arruinar* estes mesmos sistemas, pois se trata de um monismo, redutor da diversidade humana, com justificação completa do egoísmo. Sendo assim, constitui uma teoria que justifica as ações egoístas e dá aos seus “seguidores” uma *visão confortadora da sociedade e da história* (Gledson, 1991, p. 145).

Vários trechos comprovam ser a visão de Brás Cubas a mesma de Quincas Borba, no tocante à escravidão. Enquanto faziam uma refeição juntos, Quincas Borba exemplificava sua teoria com exemplos como o seguinte:

- Para entender bem o meu sistema, concluiu ele, importa não esquecer nunca o princípio universal, repartido e resumido em cada homem. Olha: a guerra, que parece uma calamidade, é uma operação conveniente, como se

disséssemos o estalar dos dedos de Humanitas; a fome (e ele chupava filosoficamente a asa do frango), a fome é uma prova a que Humanitas submete a própria víscera. 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 cortado 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 resultado de uma multidão de esforços e lutas, executados com o único fim de dar mate ao meu apetite. (MPBC, p. 144-145)

Chupando a asa do frango e filosofando, Quincas Borba expõe objetivamente a praticidade de sua teoria filosófica para justificar uma das maiores atrocidades da humanidade: a escravidão. Do frango – do qual chupa a asa ao filosofar – passa ao milho que o alimentou e foi plantado por um negro e daí, num movimento perfeito de retrocesso, termina por justificar a grande atrocidade da venda de seres humanos para a escravidão a outros seres humanos simplesmente por existir fome na humanidade.

Reflexão filosófica convergente possui o capítulo LXVIII – “O vergalho””, em que o narrador-protagonista Brás Cubas conta ao leitor sobre uma ocasião em que viu *um preto que vergalhava outro na praça*. Tratava-se de um negro livre que batia em seu escravo. Brás reconheceu no torturador seu antigo escravo Prudêncio, libertado por seu pai anos antes, que, ao reconhecê-lo, pediu-lhe a bênção e respondeu às suas perguntas, esclarecendo-lhe que se tratava de um escravo seu, vadio e bêbado. Brás então lhe ordenou que o perdoasse, ao que ele respondeu: *Pois não nhonhô. Nhonhô manda, não pede*. O narrador-protagonista conta que saiu dali conjeturando mil reflexões e declara o seguinte:

Eu gosto dos capítulos alegres; é o meu fraco. Exteriormente, era torvo o episódio do Valongo; mas só exteriormente. Logo que meti mais dentro a faca do raciocínio achei-lhe um miolo gaiato, fino, e até profundo. 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, desagrilhado 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! (MPBC, p.

101)

Até o mais sórdido dos episódios pode ser interpretado pela visão egoísta de Brás, como uma forma de superioridade dele diante dos outros. Não era ele que recebia de volta o que dera a Prudêncio, mas o pobre escravo. Existia um outro negro que pagava pelo que ele, o *nhonhô*, havia cometido. É realmente confortável esta reflexão, e o próprio ex-escravo, surrado tantas vezes pelo dono, desafoga sua consciência surrando injustamente outro que ocupa suas antigas condições de inferiorizado. Esta cena representa, em todos os seus ângulos, o absurdo humano colocado em prática, tanto por parte de seus atores quanto de seu locutor, como se fosse uma exemplificação da seleção natural de Darwin. O estranhamento que ela provoca, aponta, mais uma vez, para uma tomada de posição do leitor diversa daquela do locutor.

A utilidade do escravo que plantou o milho para alimentar o frango que saciou a fome de Quincas Borba é a mesma desempenhada por D. Plácida, na história do desejo, espécie de fome de Brás por Virgília:

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? (MPBC, p. 165)

Tudo é relativo no mundo, para pessoas como Brás, pois depende da contribuição que cada coisa trará para sua existência egoísta. Desta forma, todas as suas teorias, sejam elas sobre a “Ponta do nariz”, ou sobre as “Edições humanas” ou ainda sobre a “Equivalência das janelas”, servirão como concretização da teoria filosófica de Quincas Borba que justifica os atos mais atroz e egoístas praticados pela humanidade.

Portanto, se pensarmos do ponto de vista da enunciação, considerando o enunciador do discurso machadiano como figura bipartida, isto é, formada pelo autor implícito e pelo locutor, podemos perceber claramente a sátira lançada às teorias

positivista pelo discurso do autor-enunciador, uma vez que o locutor é completamente desacreditado enquanto “herói” e que é também “exemplo-vivo” da teoria exposta de forma satírica e hedionda.

Assim, a teoria filosófica do Humanitas, ao ser afirmada e vivida por Brás (personagem dentro do discurso) é negada pela tessitura deste mesmo discurso que põe nas entrelinhas diversos aspectos, por meio da desconstrução do discurso de Brás Cubas locutor-enunciador, por meio da retórica auto-reflexiva criada pelo autor-enunciador que desmascara as verdadeiras intenções, os maiores defeitos do locutor-enunciador, levando o leitor disponível a transformar-se em leitor crítico e assumir uma posição completamente antagônica a este tipo de teoria filosófica universalizante.

Atitude convergente encontramos em ACZ. A teoria ao redor da qual desenvolve-se a narrativa é a teoria psicanalítica de Freud. Como em MPBC, esta teoria freudiana está de certa forma “introduzida” ou então “representada” no romance pela personagem Dr. S., psicanalista escolhido por Zeno para efetuar seu tratamento psicanalítico a fim de que se livre do vício do fumo – motivo central do romance.

Escrito pretensamente pelo pseudo-autor Zeno para ajudar em seu tratamento, a pseudo-autobiografia, que constitui a grande parte do romance, e o capítulo final em forma de diário (que demonstra que os capítulos iniciais não correspondem à verdade), são moldados em torno dos procedimentos psicanalíticos tais como a análise do passado e, a interpretação dos sonhos. Nesses capítulos, Zeno procura fugir a temas que poderiam ligar sua história de vida às teorias freudianas do “Complexo de Édipo”, não tratando na pseudo-autobiografia, por exemplo, da relação entre ele e sua mãe, e praticamente nada falando sobre seu irmão mais novo. Porém, o autor implícito vai deixando pistas sutis que fazem com que o leitor desconfie dessa “ausência” da mãe e do irmão na autobiografia.

Na teoria freudiana, é de capital importância para o diagnóstico e tratamento dos problemas a primeira infância da criança, o que certamente envolveria a presença do irmão, um ano mais novo; a relação entre o menino e a mãe para detecção do “Complexo de Édipo”, assim definido resumidamente pelo próprio Freud (1978, p. 231):

... da mãe da criança, que não apenas a alimenta, mas também cuida dela ... Nessas duas relações reside a raiz da importância única, sem paralelo, de uma mãe, estabelecida inalteravelmente para toda a vida como o primeiro e mais forte objeto amoroso e como o protótipo de todas as relações amorosas posteriores – para ambos os sexos. ...

... Quando um menino (a partir da idade de dois ou três anos) ingressou na fase fálica de seu desenvolvimento libidinal, está sentindo sensações prazerosas em seu órgão sexual e aprendeu a proporcionar-se essas sensações à vontade, mediante a estimulação manual, ele se torna o amante da mãe. Quer possuí-la fisicamente, das maneiras que adivinhou de suas observações e intuições sobre a vida sexual, e tenta seduzi-la mostrando-lhe o órgão masculino que está orgulhoso de possuir. Numa palavra, a sua masculinidade, precocemente despertada, procura ocupar o lugar do pai junto a ela; este, até aqui, seja como for constituía um modelo invejado para o menino, devido à força física que nele percebe e à autoridade de que o acha investido. O pai agora se torna um rival que se interpõe em seu caminho e de quem gostaria de livrar-se. Se, enquanto o pai está ausente, é permitido à criança partilhar do leito da mãe e se, quando ele volta, ela é mais uma vez afastada, a sua satisfação quando o pai desaparece e o seu desapontamento quando surge novamente são experiências profundamente sentidas. Este é o termo do complexo de Édipo, que a lenda grega traduziu do mundo da fantasia de uma criança para a suposta realidade. Nas condições de nossa civilização, ele está invariavelmente fadado a um fim assustador.

Também a “interpretação dos sonhos” é uma das teorias freudianas implicadas no romance ACZ. Freud explica sua teoria da seguinte forma:

... A única coisa que pode ajudar-nos são estados de conflito e tumulto, quando os conteúdos do id inconsciente têm perspectiva de forçar caminho para o ego, e a consciência e o ego mais uma vez se põem na defensiva contra essa invasão. ... Ora, nosso sono noturno é precisamente um estado desse tipo, e, por essa razão, a atividade psíquica durante o sono, que percebemos como sonhos, é o nosso objeto de estudo mais favorável. ...

Encontramos nosso caminho para a compreensão (“interpretação”) de um sonho presumindo que o que lembramos como sendo o sonho depois de termos acordado não é o verdadeiro processo onírico, mas apenas uma **façade** por trás da qual esse processo jaz escondido. Aqui temos a nossa distinção entre o conteúdo **manifesto** de um sonho e os pensamentos oníricos **latentes**. O processo que produz aquele a partir desses é descrito como **elaboração onírica**. O estudo da elaboração onírica nos ensina, através de um exemplo excelente, maneira como o material inconsciente oriundo do id (originalmente inconsciente e da mesma maneira inconsciente reprimido), força seu caminho até o ego, torna-se pré-consciente e, em

*conseqüência da oposição do ego, experimenta as modificações que conhecemos como **deformação onírica**.*

Pensando no universo intra-ficção, sabemos que o locutor-enunciador Zeno era já conhecedor dessas teorias expostas resumidamente acima, visto que declara, logo no preâmbulo, que já lera um compêndio de psicanálise:

Mal deixei o consultório do médico, que deverá estar ausente de Trieste por algum tempo, corri a comprar um compêndio de psicanálise e li-o no intuito de facilitar-me a tarefa. Não o achei difícil de entender, embora bastante enfadonho. (ACZ, p. 9)

Desde o início, o pseudo-autor deixa claro seu conhecimento prévio das teorias psicanalíticas a ponto de negá-las ou omitir material para que elas sejam detectadas no enunciado que construiu. Neste trecho, já podemos perceber o juízo negativo que faz desta ciência: fácil de entender e enfadonha. Logo a seguir, faz comentários que ridicularizam ainda mais a questão da importância dos sonhos e de sua interpretação no tratamento psicanalítico:

Ontem tentei um abandono total. A experiência terminou no sono mais profundo e não obtive outro resultado senão um grande descanso e a curiosa sensação de haver visto alguma coisa importante durante o sono. Mas esqueci-me do que era, perdendo-a para sempre. (ACZ, p. 9)

O sono lhe traz descanso e sonhos que ele não é capaz de reter, pelo menos é isto que declara em seu discurso. E aqui é importante fazer-se uma consideração que envolve a vida do escritor do romance, Ítalo Svevo. O contato de Svevo com a psicanálise começou, segundo ele próprio declara, em 1910, quando um amigo com problemas psicológicos contou-lhe que, durante os dois anos anteriores, estivera em Viena para realizar um tratamento psicanalítico a fim de curar-se, mas que, na verdade, voltara completamente destruído, pois compreendia agora como era interiormente constituído, e isto o atemorizava. Desde então Svevo conta que não abandonou mais os estudos da psicanálise e leu muitas obras de Freud. Em 1918 traduziu para o italiano, juntamente com seu sobrinho Aurelio Finzi, seu médico pessoal, *O sonho*, versão

simplificada da grande obra *A interpretação dos sonhos* de Freud. Em 1927, Svevo escreveu a Valerio Jahier a seguinte consideração sobre Freud:

Grande homem este Freud, mas melhor para romances que para doentes. Um conhecido meu saiu do tratamento que durou vários anos completamente destruído. Foi por ele que eu, faz uns quinze anos, conheci a obra de Freud. E conheci alguns daqueles médicos que o circundam. (Maier, p. 1971, p. 239, tradução nossa)

Na verdade, de certa forma escondido pela família, havia um problema de tratamento psicanalítico não resolvido ocorrido com o cunhado de Svevo, Bruno Veneziani, que, de setembro de 1914 a janeiro de 1919, recebeu assistência diretamente de Freud. Porém, após muitos gastos, o psicanalista recusou o paciente dizendo que o mesmo era incurável por dois motivos: não apresentava em si nenhum descontentamento por ser toxicômano e homossexual e não queria curar-se, enganando-o, fingindo para ludibriá-lo.

Svevo mostrou-se então bastante desagradado com a psicanálise, tanto que escreveu a seu amigo Jahier dizendo o seguinte:

Eu não posso mentir e devo confirmar-lhe que em um casa tratado por Freud em pessoa não se teve resultado algum. Na verdade devo acrescentar que o próprio Freud, depois de anos de tratamento que implicaram pesadas despesas, devolveu o paciente declarando-o incurável. Eu admiro Freud, mas aquele diagnóstico final, depois de tanta vida perdida me deixou uma impressão desgostosa. (Maier, 1971, p. 243 – tradução nossa)

Essa impressão desgostosa afirmada por Svevo na carta ao amigo foi o motivo para que vários críticos literários italianos, entre eles Ghidetti (1992, p. 239), afirmassem que o caso familiar pode ter contribuído muito para esta abordagem ambivalente de Svevo nos confrontos com a psicanálise. Mas por que ambivalente? Porque, ao mesmo tempo em que afirma admirar Freud, declara estar desgostoso com o caso do cunhado que provocou muitos problemas familiares.

Acreditamos que essa ambivalência na posição de Svevo em relação a Freud possa ser vista na formulação do discurso em ACZ. O locutor-enunciador textualmente

condena ou satiriza a psicanálise e o psicanalista com declarações como as seguintes:

No entanto o idiota [psicanalista] nem sempre me tratou como se eu estivesse intoxicado. (ACZ, p. 380)

... Há muita gente neste mundo que não consegue viver sem um afeto; eu, ao contrário; segundo ele [o psicanalista], perdia o equilíbrio emocional se me faltava uma razão de ódio. Casei-me com uma ou outra das filhas do velho, sendo-me indiferente qualquer uma delas, porque meu objetivo era colocar o pai delas num lugar onde meu ódio o pudesse alcançar. Depois aviltei a casa que fizera minha com todo meu requinte. Traí minha mulher e é evidente que, se tivesse conseguido, seduziria Ada e mesmo Alberta. Naturalmente que não procuro negá-lo, até tive vontade de rir quando o médico, ao dizer-me isto, assumiu uma atitude de Cristóvão Colombo descobrindo a América. (ACZ, p. 381)

Propus ao doutor que obtivesse informações sobre Guido através de minha mulher, de Carmen, ou mesmo de Luciano, que era um grande comerciante conhecido de todos. Segundo me consta, ele não se dirigiu a nenhum destes, e devo acreditar que se absteve por medo de ver ruir com tais informações todo o edifício de acusações e suspeitas que erguera contra mim. Quem sabe o motivo de me votar tamanho ódio? Decerto não passava de um grande histérico que, tendo desejado a mãe em vão, se vingava em quem nada tinha a ver com isso. (ACZ, p. 382-3)

Enquanto isso, o autor implícito ou autor enunciador faz referências espalhadas pelo discurso que levam o leitor a inferir sobre a possibilidade de aplicação das teorias freudianas em tudo que foi contado ou omitido. Foi contado:

1. o fato de odiar o pai (ele diz sempre ser muito diferente dele e vai provando que são os dois, pai e filho, iguais);
2. o vazio que sentiu com a falta do pai e seu súbito interesse pelo Sr. Malfenti (descrito por ele como abominável, grosseiro), Zeno locutor-enunciador quer fazer seu leitor implícito acreditar na admiração entre eles, que não se realiza;

Foram omitidas:

1. sua relação com a mãe;
2. sua relação com o irmão mais novo (ambos já mortos).

Na contradição entre o que conta ou o que deixa de contar o locutor-enunciador Zeno,

o leitor pode entrever o que o autor implícito mostra, ou seja, a ambivalência subjacente ao discurso, e assim pode acreditar ou não na possibilidade de estarem corretas as teorias freudianas no caso do paciente do Dr. S.

Além disso, no último capítulo, Zeno conta sobre uma quarta lembrança em forma de visão num sonho que tinha quando criança:

... Devo dizer que esta mulher constituía para mim um todo, com seu vestido preto e seus sapatos de verniz, Ela era tudo! E o menino sonhava possuir a mulher, da maneira mais estranha possível: estava certo de que podia comê-la aos pedacinhos desde o vértice até a base.

... o doutor registrou cuidadosamente tudo e, em seguida, perguntou-me com ar um tanto sonso:

- Sua mãe era loura e bonita?

Fiquei surpreso com a pergunta e respondi que minha avó também o fora.

... Eu estava curado e não queria admiti-lo! Mas que cegueira a minha! Ele me mostrara que eu desejava fugir com a mulher de meu pai - minha mãe! e não me sentia curado? (ACZ, 377-8)

O leitor, conhecedor da teoria de Freud sobre a interpretação dos sonhos, e sobre o Complexo de Édipo, pode ver na descrição que Zeno faz de seu sonho exatamente o que o Dr. S. viu, acreditando realmente que tais teorias se aplicariam perfeitamente ao caso de Zeno. Acresce-se a esta convicção que Zeno se declarara, desde o início, conhecedor de tais teorias e durante toda a narrativa não falou praticamente nada sobre a mãe. Como paciente rebelde que se demonstrou do início ao final do tratamento psicanalítico narrado, não quis dar pistas para que fossem comprovadas as teorias também por ele conhecidas.

É assim que o autor-enunciador ou autor implícito dá pistas ao leitor disponível a fim de que o mesmo perceba a confirmação da teoria psicanalítica negada por Zeno e afirmada pelo avesso do discurso. Assim, o discurso constrói-se pela simultaneidade entre a confirmação e a negação das teorias, para, no final encerrar com uma negação completa tanto da psicanálise quanto das teorias positivistas como o darwinismo:

... A lei do mais forte desapareceu e perdemos a seleção salutar. Precisávamos de algo melhor do que a psicanálise: sob a lei do possuidor

do maior número de artefatos é que prosperam as doenças e os enfermos.
(ACZ, p. 403)

Essa seleção salutar seria a seleção natural, na qual sobrevive o mais forte em termos físicos. Entretanto, o homem do tempo de Zeno reverteu essa seleção; tem mais poder o *possuidor do maior número de artefatos*, ele é o mais forte.

A crítica à psicanálise em ACZ, portanto, não aparece de forma tão clara como em MPBC aparece a crítica às teorias monistas, pois no romance sveviano não podemos ver a negação completa declarada pelo locutor, mas sim uma indecisão, ou então, uma crítica muito discreta subjacente ao discurso de Zeno, a partir da montagem da enunciação e vista pelas frestas das contradições do narrador-protagonista. Já em MPBC, a crítica apresenta-se, a nosso ver, mais clara, principalmente no plano da construção da narrativa, na colocação de um narrador-protagonista como Brás Cubas que se apresenta como o exemplar humanizado da teoria do enlouquecido Quincas Borba, na crítica feita ao satirizar o positivismo.

Além dessas críticas subjacentes aos discursos em MPBC e ACZ, nos dois romances encontramos também uma articulação muito interessante com máximas, possibilitando a criação de um mecanismo que corrobora a crítica realizada às teorias científicas. É por isso que as estudaremos mais detidamente no próximo item.

3.1. As máximas e as críticas subjacentes

Nos dois romances em estudo, podemos encontrar diversas máximas ou aforismos, isto é, afirmações feitas sob a forma de conceitos, preceitos que servem, ou podem servir de regra de conduta, ou uma espécie de síntese de uma experiência ou sabedoria, ou ainda um conselho.

A introdução dessas afirmações não tão comuns demonstra uma satirização das teorias filosóficas. Depois de apontá-las e tecer alguns comentários sobre cada uma delas, pretendemos analisar os motivos que as ligam diretamente à sátira que trata o presente item.

Em MPBC existe um capítulo dedicado somente a máximas:

CXIX - “Parêntesis”

Quero deixar aqui, entre parêntesis, meia dúzia de máximas das muitas que escrevi por esse tempo. São bocejos de enfado; podem servir de epigrafe a discursos sem assunto:

Suporta-se com paciência a cólica do próximo.

Matamos o tempo; o tempo nos enterra.

Um cocheiro filósofo costumava dizer que o gosto da carruagem seria diminuto, se todos andassem de carruagem.

Crê em ti; mas nem sempre duvides dos outros.

Não se compreende que um botocudo fure o beijo para enfeitá-lo com um pedaço de pau. Esta reflexão é de um joalheiro.

Não te irrites se te pagarem mal um benefício: antes cair das nuvens que de um terceiro andar. (MPBC, p. 146)

Num primeiro momento, ao lê-las, podemos ver nelas um certo humor filosófico. A segunda parece engraçada, no início, mas leva a uma reflexão muito importante sobre o tempo para o ser humano, e será importante no estudo que faremos, mais à frente, sobre a questão da busca pelo tempo perdido nos dois romances.

Também a terceira máxima de Brás Cubas é cômica na primeira leitura, pois apresenta um enunciador hilariante para a idéia que irá expressar: um cocheiro

filósofo, uma profissão muito simples para alguém que tem uma atividade intelectual muito elevada (uma profissão parece negar a outra). Porém, a idéia atribuída ao cocheiro filósofo faz muito sentido na reflexão sobre o comportamento da elite brasileira do final do século XIX.

Trata-se da questão das aparências, desejar possuir um objeto para que os outros vejam, revelando uma forte preocupação com a idéia que os outros fazem desse indivíduo, isto é, uma preocupação com o “olhar do outro”.

A quarta máxima: *Crê em ti; mas nem sempre duvides dos outros* – pode provocar, numa primeira leitura, o riso. Entretanto, ao refletirmos sobre o seu conteúdo, podemos perceber uma contradição estrutural que se espelhará na produção de sentido. A ordem – *crê em ti* – não exclui crer nos outros obrigatoriamente. Contudo, a conjunção adversativa “mas” introduz a frase dependente – *nem sempre duvides dos outros* – que expõe, desta forma, uma idéia contrária - acreditar em si exclui acreditar nos outros. A expressão “nem sempre” vem acrescentar mais força à ironia da máxima: o egoísmo que impera na vida social deve ser quebrado, “às vezes” (talvez poucas vezes) em relação ao outro.

Novamente Brás provoca um estranhamento que, num primeiro momento, parece ser jocoso, mas que faz refletir sobre o egoísmo na sociedade – *Não se compreende que um botocudo fure o beijo para enfeitá-lo com um pedaço de pau. Esta reflexão é de um joalheiro*. Como cada um pensa em si, na convivência social, um uso que contrarie suas vendas (= lucro) parece absurdo a um joalheiro, mesmo tratando-se de outra cultura. Mais uma vez a questão do enunciador é crucial para entendermos a ironia da máxima, primeiro um cocheiro filósofo, agora um joalheiro, e acima de todos, Brás Cubas – um “play boy” da época, rico e inútil, que dá lições irônicas ou antilições por meio de seus pareceres sobre a vida, mesmo depois de morto. Moral: não há respeito cultural, a lei que predomina na sociedade capitalista é a busca egoísta e desleal do lucro particular. Enfim, tanto a quarta máxima, quanto a quinta são irônicas e levam à reflexão e conseqüente valorização negativa do egoísmo em sociedade.

A sexta máxima encerra o capítulo – *Não te irrites se te pagarem mal um benefício: antes cair das nuvens que de um terceiro andar*. Existe aqui a contraposição da metáfora

diante do sentido denotativo de uma expressão muito parecida. “Cair das nuvens” é a metáfora que significa pisar na realidade, sair do idealismo, enquanto “cair de um terceiro andar” está no nível concreto, denotativo, uma queda como essa pode provocar ferimentos e até morte. No nível denotativo, as nuvens estão acima do terceiro andar, e uma queda concreta a partir delas seria bem mais danosa. Porém, o elemento satírico reside nessa inversão semântica – nuvem é tomada como metáfora, enquanto terceiro andar representa o sentido concreto da expressão. De qualquer forma, a interpretação da máxima nos leva a crer que existe a possibilidade de sentir-se vitorioso, até mesmo quando não se recebe algo. A visão egoísta, de superioridade, continua a imperar.

Enfim, podemos notar que a ironia é marcadamente forte em cada uma delas e a aparência engraçada que possuem, numa leitura ingênua, transforma-se num sabor mais amargo deixado pela ironia sutil, que, nas entrelinhas, sugere exatamente o contrário daquilo que se postula, ou, pelo menos que se reflita sobre estes temas que minam a vida em sociedade: diferença entre ser e parecer – gosto por querer parecer mais (gosto pela nomeada), egoísmo – querer ter sempre mais para si e falta de respeito em relação aos outros, tanto em termos de consideração individual quanto respeito aos costumes ou cultura de outros povos. Riedel (1979, p. 114) explica bem as raízes que provocam esse “gosto amargo” ao ler o texto machadiano:

A dissonância predominante entre o que os personagens lêem e o que vivem no “real” da narrativa ou imaginam no seu real imaginário produz, na obra de Machado, entre outras significações:

- a) a crítica a uma cultura acanhada e bitolada, na qual a literatura lida é uma subliteratura, quase sempre de conceito decorativo;*
- b) a crítica à maneira por que a leitura é usada, em geral como passatempo sem conseqüências ou como exibicionismo de uma cultura de fachada;*
- c) a carnavalização do próprio texto de Machado, baseado em dissonâncias e inversões, e no qual quase tudo é ambivalente, porque visto por uma lógica às avessas.*

Também em ACZ encontramos, espalhados pela narrativa, diversos axiomas, entendidos como proposições evidentes por si mesmas, que não necessitam de demonstração ou princípios baseados num sistema dedutivo, uma espécie de postulado. Esses axiomas funcionam como máximas, pois trazem pensamentos que deveriam ser

lógicos. São, porém, um pouco mais extensos que elas.

O sogro de Zeno, Sr. Giovanni Malfenti, homem de negócios, é o responsável pelos primeiros axiomas registrados no romance:

1. Não é preciso saber trabalhar, mas está perdido aquele que não sabe fazer com que os outros trabalhem para si. 2. Só há um grande remorso, o de não ter sabido agir em seu próprio interesse. 3. No comércio a teoria é utilíssima, mas só se deve aplicá-la depois de fechado o negócio. (ACZ, p. 63)

Após a apresentação dos três axiomas ou máximas, o narrador protagonista Zeno declara (na tradução de Ivo Barroso) que: *Guardei de cor estes e muitos outros axiomas seus, que, no entanto, pouco me valeram.* No original em italiano temos: *Io so questi e tanti altri teoremi a mente, ma a me non giovarono.* *Teoremi* foi traduzido como “axiomas” em português, apesar de existir a palavra *assiomi* em italiano, e não ter sido esta a escolha presente no texto original. *Teorema* tem a conotação de algo mais exato, irrefutável, enquanto *axioma* parece não trazer tão forte esta conotação. Além disso, Zeno afirma em italiano – *ma a me non giovarono* – que os teoremas ou axiomas não lhe valeram. O tradutor fez uma espécie de relativização da afirmação de Zeno contida no original, acrescentando “pouco” em *pouco me valeram*. Não valer é diferente de valer pouco, em grau de negação.

Relativizada ou não, esta afirmação de Zeno de não se orientar pelos postulados do sogro é falsa, pois, mais adiante na narrativa, ele próprio afirma que: *Não me lembrei de outros axiomas de Giovanni que provavam o contrário, agarrei-me, portanto, àquele* (ACZ, p. 95), e usa-o para agir naquele momento.

Esta é uma das muitas contradições cometidas por Zeno ao escrever sua história, demonstrando, mais uma vez, a volubilidade do narrador.

Não só nesta passagem, mas no decorrer da narrativa, o leitor pode comprovar que Zeno cumpre e orienta-se sempre por meio dos axiomas de Malfenti: deixa que outros trabalhem por ele, age todo o tempo pelo próprio interesse e não liga muito para teorias ao fazer bons negócios (capítulo final de ACZ).

Como no romance machadiano, também em ACZ existem axiomas espalhados

pela narrativa, tanto de Malfenti quanto de Zeno:

[Sr. Malfenti] *Deve-se sempre explicar claramente o negócio ao nosso adversário porque só assim se pode estar certo de que o compreendemos melhor do que ele! ... todos os negócios acabam por se liquidarem mais cedo ou mais tarde, coisa que se prova pelo fato de, na história do mundo, que é tão longa, tão poucos assuntos ficarem em suspenso. Desde que não se proceda à sua liquidação, qualquer negócio pode evoluir para uma situação vantajosa.* (ACZ, p. 95)

[Zeno] *A liberdade completa consiste em poder fazer aquilo que se quer desde que se possa fazer também alguma coisa de que se goste menos. A verdadeira escravidão é estar condenado à abstenção.* (ACZ, p. 100)

Todas estas máximas levam à reflexão sobre o egoísmo no comércio – são regras para se auferir lucro em tudo sempre, para ser vitorioso nos negócios e, por conseguinte, na vida. Zeno aplica os axiomas malfentianos não só no comércio, mas também na vida pessoal – a vida em sociedade é também regida pela regra egoísta de tirar vantagem em tudo. Reflexão final idêntica à de Brás Cubas.

Entre as três máximas enunciadas por Zeno e atribuídas a Malfenti, logo no início do capítulo “A história de meu casamento”, a terceira é muito importante para a linha de pensamento que pretendemos traçar no presente trabalho: *3. No comércio a teoria é utilíssima, mas só se deve aplicá-la depois de fechado o negócio.* Além de contraditória, pois, ao ser fechado o negócio, a parte mais importante ou talvez todo o comércio já foi feito, só aí valerá ou será aplicável a teoria, isto é, os teoremas ou axiomas, segundo o enunciador Malfenti. Se para Zeno os axiomas malfentianos são aplicáveis à vida social ou em família – o que dá no mesmo – apesar de afirmar verbalmente o contrário, leva-nos a crer que os outros axiomas, segundo o que postula este terceiro, não são válidos, isto é, não têm utilidade nenhuma. Assim, o terceiro contradiz o próprio ato de enunciar axiomas, de elaborar regras, que depois não serão necessárias na prática.

É exatamente esta mesma idéia que é enunciada também nas entrelinhas de MPBC. A forma cômica e até contraditória com que Brás Cubas enuncia suas máximas, identicamente a Zeno Cosini, põe em xeque a idéia de postulado universal,

de regra única aplicável a toda situação humana, a verdade ou realidade universal, única. Existem regras aplicáveis a toda a humanidade? Todos vêm da mesma forma? A realidade é única?

Assim, acreditamos que a inserção das máximas ou axiomas e seu tratamento irônico (que nega e inverte a interpretação) apontem para uma crítica a qualquer possibilidade de monismo, isto é, a qualquer pensamento redutor da realidade a uma única visão. O que exatamente Machado de Assis criticara em suas crônicas a respeito de certas teorias científicas e filosóficas – no caso a teoria darwiniana e aquela shopenhaueriana. Nos dois romances, esta crítica aparece de forma subjacente ao enunciado, na própria enunciação irreverente e na inserção do tom de aparente galhofa, que funciona, na verdade, como negação, pois a figura da ironia inverte os sentidos.

O que era aparentemente afirmado acaba por ser entendido como negado. É desta forma que, a nosso ver, a inserção das máximas nos dois romances reforçam a sátira às teorias monistas que causavam polêmicas e até faziam sucesso na época da escritura das obras.

A instauração da dúvida de que existe uma verdade única é acompanhada de uma resposta negativa – não há verdade única, cada consciência vista individualmente, como a de Zeno ou a de Brás, tem, a partir de seu ponto de vista redutor, uma verdade construída pela sua visão particular das coisas, das pessoas e do mundo e operada pela sua consciência particular de si, dos outros e do mundo, desvirtuada pelo egoísmo latente em cada indivíduo e pelas regras sociais.

A crítica às teorias científicas parece tecida por um fio tão diferente, tão irônico, que chega a sugerir uma inversão interpretativa maior ainda que uma simples ironia.

Enquanto leitores críticos, nós podemos constatar que os dois locutores-enunciadores procuram negar, porém suas ações confirmam essas teorias. Além disso, como Brás e Zeno, também nós (enquanto seres humanos vivendo em sociedade) agimos como irracionais em diversas ocasiões, preocupados com o nosso benefício pessoal, em detrimento do outro, como se estivéssemos preocupados somente em saciar nossa própria fome, como animais dentro da cadeia alimentar proposta por Darwin, ou querendo acomodar nossa própria consciência (ver Cintra, 1985, p. 190)

diante de nossa participação em atos absurdos humanamente. Ou ainda nos submetemos às paixões inconscientes que nos dominam. Enfim, podemos até mesmo constatar que as teorias são verdadeiras para nossa vida e com isso notar o absurdo da vida humana em sociedade, movida pelo egoísmo.

Se essas teorias são merecedoras de sátira, são absurdas portanto, numa primeira instância, porém, ao ridiculariza-las e confirma-las, tanto o discurso machadiano quanto o sveviano dão “pasto” para o leitor crítico transformar-se também em “leitor ruminante” assim identificado por Machado de Assis: *O leitor atento, verdadeiramente **ruminante**, tem quatro estômagos no cérebro, e por eles faz passar e repassar os atos e os fatos, até que deduz a verdade, que estava, ou parecia estar escondida.* (Assis, 1977, p. 171).

Desse modo, a ironia intradiscursiva acaba tendo um eco muito maior que transcende a ficção para instalar-se no mundo empírico. Desta forma, o absurdo da vida humana em sociedade – a vida que Brás e Zeno levavam, a vida que nós levamos hoje em dia (início do século XXI) – é descortinado. A continuidade do absurdo está garantida se todos continuarmos preocupados somente com a ponta do nosso nariz.

4. A propósito do que já se falou: algumas considerações para finalizar o capítulo

No tratamento de temas como o amor, o egoísmo, os valores sociais e as teorias científicas na vida do ser humano, vários pontos desenvolvidos nas duas obras convergem para a mesma reflexão, pois apontam questões concernentes ao homem moderno, enredado em sua própria vaidade, não se integrando facilmente ao mundo que o cerca e à comunidade que o rodeia por sentir-se o centro de tudo. Este homem vive uma vida de aparências, muitas vezes acreditando realmente no jogo teatral que realiza.

O amor existe enquanto benefício à própria vaidade do indivíduo. É, enfim, um homem ambíguo, que dissimula para si mesmo, e não é capaz, portanto, de acreditar em teorias científicas monistas, que não prevêem esta poliedricidade humana, esta multifacetação do ponto de vista interno de cada ser humano.

Brás e Zeno são homens comuns, nada parecidos com os heróis românticos, orientados pela luz da justiça e da moral, preocupados com o bem comum. São homens corrompidos por uma sociedade corrompida, são homens modernos. Pois, segundo Berman (1986, p. 13), *ser moderno é viver uma vida de paradoxo e contradição*. É este homem que Machado nos apresentou já em 1880, muito diferente do herói que agia com energia e justiça, orientado pelo único foco de luz possível, pela única verdade detectável, certa, moralista. Não é também o homem regido pelas forças da natureza, como um ser quase irracional. Mas é o homem consciente de seus defeitos e das inúmeras possibilidades de ponto de vista, da existência de diversos focos de luz, tentando entender a dicotomia entre a racionalidade e a irracionalidade, o consciente e o inconsciente, o egoísmo e o altruísmo, o ser e o parecer, etc., que busca, por meio da reconhecimento de sua vida “curar-se” pela escritura das “memórias” ou a descrição de sua consciência (ACZ).

Berman (1986, p. 16-17) divide a modernidade em três fases. Na primeira (início do século XVI ao final do século XVIII), *as pessoas estão apenas começando a experimentar a vida moderna*. Na segunda (início na onda revolucionária de 1790 até

final do século XIX) o mundo passa por um período de profundas e *explosivas convulsões em todos os níveis de vida pessoal, social e política*, na terceira e última fase (século XX),

... o processo de modernização se expande a ponto de abarcar virtualmente o mundo todo, e a cultura mundial do modernismo em desenvolvimento atinge espetaculares triunfos na arte e no pensamento. Por outro lado, à medida que se expande, o público moderno se multiplica em uma multidão de fragmentos, que falam linguagens incomensuravelmente confidenciais; a idéia de modernidade, concebida em inúmeros e fragmentários caminhos, perde muito de sua nitidez, ressonância e profundidade e perde sua capacidade de organizar e dar sentido à vida das pessoas.

E como a arte reage nesse momento? Rosenfeld (1985, p. 81) afirma que a arte dessa época nega o compromisso com *o mundo empírico das “aparências”*, ou seja, com *o mundo temporal e espacial posto como real e absoluto pelo realismo tradicional e pelo senso comum.*

É a essa fase de negação do compromisso com o mundo empírico ou na terceira fase apontada por Berman que pertencem os personagens criados por Machado e Svevo, que, em seu vanguardismo, souberam representar o homem moderno paradoxal, lutando para entender-se e assim justificar-se a si mesmos e aos outros, procurando desvendar os meandros contraditórios de seu ego ou de sua consciência. Também seus textos plasmam o paradoxal, em estrutura (ironia, ambigüidade e polifonia) e em temática.

V. OLHAR E SER OLHADO: A ERA DA DESCONFIANÇA

Ver não é o mesmo que olhar. Ver envolve apenas o esforço de abrir os olhos; olhar significa abrir a mente e usar o intelecto para interpretar, unir visão e pensamento a fim de decifrar o simulacro olhado.

Em seu artigo “Fenomenologia do olhar”, Bosi (1988, p. 65-87) fala da importância do olhar para o ser humano, e traça considerações sobre as diversas abordagens de olhar e ser olhado, começando pela Antigüidade para chegar aos dias atuais. Neste artigo, ele afirma que:

A história é uma visão-pensamento do que aconteceu. A frontalidade dos olhos no rosto humano remete à centralidade do cérebro. O ato de olhar significa um dirigir a mente para um “ato de in-tencionalidade”, um ato de significação, que, para Husserl, define a essência dos atos humanos. (p. 65)

Cientes da importância do olhar, que envolve todo o funcionamento do cérebro humano em busca de uma interpretação de imagens em seus diversos significados e pontos de vista, questionamo-nos qual “olhar” nos seria oferecido pela trama que se desenvolve na sociedade burguesa carioca ou naquela triestina. Acreditamos ser o olhar de dentro dela, aquele típico do burguês bem nascido, protegido pela família, ocioso por consequência da boa posição financeira que os pais lhe deixaram, egoísta, voluntarioso, irreverente, a ponto de ser “olhado” pelo leitor com grande desconfiança.

O “não crer” do leitor é na verdade provocado pela montagem do discurso de cada romance, a partir da escolha do ponto de vista e da presença da ironia, criada conjuntamente pelas duas figuras responsáveis pela enunciação – locutor e autor implícito – que unidas constituem o enunciador em cada romance e, desta forma, constroem textos perpassados pela ambigüidade, polifônicos, do começo ao fim, modernos, pois relativizam a visão de mundo, *duvidando da posição absoluta da “consciência central”*, como afirma Rosenfeld (1985, p. 81).

Os pseudo-heróis, ou, por que não classificar os dois – tanto Brás Cubas quanto Zeno Cosini – como “inaptos”, como Alfonso Nitti ou Emílio Brentani, protagonistas dos romances anteriores de Svevo, que assim foram classificados pelo próprio escritor que os criou. Mas inaptos para quê, se demonstram ter uma vida sem grandes perturbações, se são afortunados materialmente e contam com boa posição na sociedade hipócrita em que vivem e ainda terminam suas narrativas em situações de superioridade? Inaptos para serem heróis, para terem caráter e compostura, para serem dignos representantes da moral e dos bons costumes. Inaptos para serem, enfim, heróis românticos – exemplos de homens íntegros, capazes de atos heróicos em nome de outros ou da própria sociedade. Zeno e Brás não são assim, pensam somente em si mesmos, são incapazes de qualquer pensamento ou atitude gratuita de favorecimento de outros ou da sociedade como um todo, são heróis degradados numa sociedade igualmente degradada. Sabemos que não se tratam de romances românticos, mas serão romances realistas?

O recurso à verossimilhança é o primeiro índice que temos sobre a ligação dos romances em estudo e a citada escola literária. Sobre esse recurso, Tomachevski afirma que:

Para um leitor mais avisado, a ilusão realista toma a forma de uma exigência de verossimilhança. Conhecendo bem o caráter inventado da obra, o leitor exige, entretanto, uma certa correspondência com a realidade e vê o valor da obra nessa correspondência. (Todorov, 1965, p. 284-5)

Percebemos, portanto, que o recurso à verossimilhança é importante para a aceitação da obra por parte dos leitores, para que haja o “pacto narrativa” (ver Grosser, 1986). Porém, já discutimos no presente estudo a desconfiança que geram esses recursos nos dois romances – em MPBC um autor-defunto nos escreve do além-túmulo e em ACZ um psicanalista publica a autobiografia e partes do diário de um paciente seu que abandonou o tratamento. Eis aqui outra marca da modernidade das duas obras. Cintra (1985, p. 141-2), citando Adorno, lembra que *hoje este tabu [criar a ilusão realista] já não faz sentido, uma vez perdido o próprio caráter ilusório da representação.*

Segundo ele, os autores modernos procuram *libertar-se da pretensão de estar criando realidade, ao reconhecer a própria irrealidade da ilusão narrativa*.

Desta forma, a utilização do recurso da verossimilhança que poderia muito bem indicar obras com características do realismo, acaba transformando-se, pela própria volubilidade que representam e pelo foco narrativo das obras em estudo, outra característica diferente daquela exigida pelo Realismo. No caso do romance machadiano, alguns classificam-no como obra de cunho realista-impressionista, ou então de cômico-realista, como é o caso de Merquior:

O tom cáustico do livro o afastava muito dos exemplos nacionais de idealização romântica, enquanto seu humorismo ziguezagueante, a sua estrutura insólita impediam qualquer identificação com os modelos naturalistas. (Introdução, MPBC, p. 3)

... com experimentalismo ficcional aludimos exatamente àquela livre manipulação de técnicas narrativas que assimila Machado de Assis aos grandes ficcionistas impressionistas, e o afasta dos naturalistas, com seu gosto pela execução linear do relato. Junto com a sua prosa artística, a sua aguda percepção do tempo e o subjetivismo “decadente” de seus personagens ... este é um dos elementos que justificam a inclusão de Machado entre os narradores impressionistas como Tchecov, Henry James ou Marcel Proust. (Idem, p. 7)

Com base nestas considerações, podemos confirmar que Machado de Assis é tido como “impressionista” por este crítico. Esta visão é compartilhada por vários outros estudiosos da obra machadiana. A classificação de realismo “impressionista”, aproveitando-se da terminologia utilizada na pintura, tem uma boa justificativa no capítulo “Reflexões sobre o romance moderno”, de Rosenfeld (1985). Ele lembra do fenômeno da “desrealização” que se observa na **pintura** e que, há mais de meio século, vem suscitando reações pouco amáveis no grande público. Esse fenômeno, segundo ele, refere-se ao fato de que a pintura deixou de ser mimética, recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível. (p. 76). Ele reconhece, no processo ocorrido com a literatura na virada do século XIX para o XX, muitas analogias com a pintura moderna:

À abolição do espaço-ilusão corresponde a do tempo cronológico. Isto implica uma série de alterações que eliminam ou ao menos borram a perspectiva nítida do romance realista. Espaço, tempo e causalidade foram “desmascarados” como meras aparências exteriores, como formas epidérmicas por meio das quais o senso comum procura impor uma ordem fictícia à realidade. Neste processo de desmascaramento foi envolvido também o ser humano. Eliminado ou deformado na pintura, também se fragmenta e decompõe no romance. Este, não podendo demiti-lo por inteiro, deixa de apresentar o retrato de indivíduos íntegros....
*... Os pintores impressionistas, com sua arte alegre e luminosa, certamente não desejavam exprimir nenhuma cosmovisão profunda. Desejavam, precisamente, reproduzir apenas a **aparência** passageira da realidade, a **impressão** fugaz do momento. De certa forma eram realistas ao extremo. Mas precisamente por isso já não alegam reproduzir a realidade e sim apenas a sua “impressão”. Tornaram-se subjetivos por quererem ser objetivos. (p. 85 e 87)*

É realmente esse “realismo subjetivo”, essa busca da realidade extrema a ponto de penetrar no interior do ser humano para buscá-la mais de perto e, com isso, reproduzir a “impressão” da realidade causada na consciência humana que podemos detectar nos dois romances estudados.

Podemos constatar também que nas obras machadianas não existem traços que as ligam ao Naturalismo, principalmente devido ao cunho subjetivo de suas narrativas da chamada segunda fase. Além disso, disseminada por toda a narrativa em MPBC, existe uma crítica ao Romantismo, cujas características orientaram seus primeiros romances (*Helena*, *Iaiá Garcia* e *A mão e a luva*).

Na caracterização das personagens, por exemplo, a constituição das figuras femininas centrais – Virgília e Marcela – que são ambiciosas e calculistas, e não vêem o amor como um fim, mas como um meio de alcançarem seus propósitos de ascensão social e de enriquecimento material, um simples passatempo, um deleite fútil. Elas não se parecem, nem de longe com as heroínas românticas, capazes de provocar a própria morte por um amor não realizado ou por sentimentos, como ética ou moral, feridos.

Também algumas chamadas diretas ao leitor demonstram a crítica ao romantismo presente em MPBC, como em:

Fui até a janela, e comecei a rufar com os dedos no peitoril. Virgília

chamou-me; deixei-me estar, a remoer os meus zelos, a desejar estrangular o marido, se o tivesse ali à mão... Justamente, nesse instante, apareceu na chácara o Lobo Neves. Não tremas assim, leitora pálida; decansa, que não hei de rubricar esta lauda com um pingo de sangue. Logo que apareceu na chácara, fiz-lhe um gesto amigo, acompanhado de uma palavra graciosa; Virgília retirou-se apressadamente da sala, onde ele entrou daí a três minutos. (MPBC, p. 94, grifo nosso)

O jogo irônico que o enunciador faz com o leitor é muito bem articulado. No início, dá pistas de irritação a ponto de insinuar a possibilidade de acontecer uma cena de violência entre o amante de Virgília e seu marido Lobo Neves – *a desejar estrangular o marido, se o tivesse ali à mão* – mas eis que ao chegar o marido traído nada acontece. Saúdam-se amigavelmente, e toda a representação social costumeira torna a ocorrer. O leitor implícito, ou melhor, neste trecho, a leitora – é uma das poucas vezes em que o feminino é utilizado – é interpelada para ser repreendida – *Não temas assim, leitora pálida*.

A leitora romântica, que espera lutas, tragédias provocadas por amores secretos, esta pálida criatura estava completamente errada ao esperar uma disputa física entre Brás Cubas e Lobo Neves, pois, mesmo que os dois desejassem, jamais o fariam, porque as regras eram diferentes e a paixão, se existia, não cegava ninguém ali (nem Brás, nem Virgília e nem Lobo Neves). O enunciador machadiano, além de prever a presença de sua “leitora implícita”, adianta-lhe a reação e frustra-a, narrando um desfecho diferente daquele que supõe ser o esperado por ela. Eis aí um exemplo claro de “educação” do leitor apontada por Azevedo (1990) absorvido na práxis narrativa machadiana. Esta observação é uma das muitas que visam despertar o leitor para seu papel crítico diante da literatura.

Podemos encontrar no seguinte trecho outra crítica à leitora implícita romântica:

E agora sinto que, se alguma dama tem seguido estas páginas, fecha o livro e não lê as restantes. Para ela extinguiu-se o interesse da minha vida, que era o amor. (MPBC, p. 157)

Novamente o enunciador refere-se à leitora (no feminino) que está interessada somente em casos amorosos. Esta dama não está sequer sendo interpelada, pois temos

o comentário – *Para ela extinguiu-se...* – referindo-se a “ela” uma terceira pessoa. Numa crítica clara àqueles ou àquelas que liam os romances em busca de descrições de casos amorosos, de heróis românticos, de heroínas apaixonadas.

Sá Rego (1989, p. 133-4) reconhece, no trecho de MPBC a seguir, uma crítica ao Romantismo e também ao Realismo, que, segundo ele, *em sua versão naturalista, era a corrente literária mais popular no Brasil quando da publicação do texto de Machado:*

Tinha dezessete anos; ... Como ostentasse certa arrogância, não se distinguia bem se era uma criança com fumos de homem, se um homem com ares de menino. Ao cabo, era um lindo garção, lindo e audaz, que entrava na vida de botas e esporas, chicote na mão e sangue nas veias, cavalgando um corcel nervoso, rijo, veloz, como o corcel das antigas baladas, que o romantismo foi buscar ao castelo medieval, para dar com ele nas ruas do nosso século. O pior é que o estafaram a tal ponto, que foi preciso deita-lo à margem, onde o realismo o veio achar, comido de ladeira e vermes e, por compaixão, o transportou para os seus livros. (MPBC, p. 39-40)

Sá Rego (1989, p. 134) afirma que Machado não aceitava os fundamentos da estética do Realismo Naturalista e contra ela fazia três ressalvas: 1^a) *via a poética do naturalismo como “a negação mesma do princípio da arte”* pois acreditava haver um *limite intrascendível entre a realidade, segundo a arte, e a realidade, segundo a natureza*; 2^a) *Acreditava que uma poética que prezasse “a fidelidade de um autor que não esquece nada, não oculta nada”, levaria necessariamente a uma poética do “inventário”, que, segundo Machado “só chegará à perfeição no dia em que nos disser o número exato dos fios de que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha”, além disso, também julgava a citada perfeição como impossível em seus próprios postulados, pois haveria sempre mais e mais “atos íntimos e ínfimos, vícios ocultos, secreções sociais que não podem ser preteridas nessa exposição de todas as coisas”;* 3^a) *Machado condenava uma poética que havia reescrito “a história das coisas”, e para a qual “a ordem geral do universo parece-lhe a perfeição mesma”, e concluía que, para esse tipo de poética, “a justiça quase não chega a ser um complemento, mas um suplemento”, que, segundo o próprio Machado, carregava consigo o perigo de se levar a arte a “cair na poesia científica, e, por dedução, na poesia didática, aliás inventada desde Lucrecio”.*

Sobre o herói machadiano, Sá Rego (p. 142 e 167, grifo nosso) afirma que *Machado julgava necessária a superação tanto do romantismo quanto do realismo naturalista, assim como a criação de um novo herói épico que expressasse os tempos modernos*. Desta forma, segundo ele, a criação do herói machadiano reflete a modernidade de sua obra, pois *detectando no fim do século dezenove a ambigüidade irônica que caracterizaria o herói do século vinte, Machado sugere que o herói possível em nossos tempos tem que fazer-se “inverossímil” ...*

Segundo Sá Rego, o “vanguardismo” machadiano não fica somente na criação do herói, pois o escritor brasileiro *apresenta em sua obra de ficção uma concepção não-realista da história, afastando-se nisso ao mesmo tempo da poética da verossimilhança aristotélica e das visões historicistas que presidem à concepção do romance típica do século dezenove.*

Bosi (s/d, p. 200-1) afirma que:

*Machado teve mão de artista bastante leve para não se perder nos determinismos de raça ou de sangue que presidiriam aos enredos e estofariam as digressões dos naturalistas de estreita observância. Bastava ao criador de **Dom Casmurro**, como aos moralistas franceses e ingleses que elegeram como leitura de cabeceira, observar com atenção o amor-próprio dos homens e o arbítrio da fortuna para reconstruir na ficção os labirintos da realidade. Pois, se a reflexão se extraviasse pelas veredas da ciência pedante do tempo, adeus aquele **humor** de Machado que joga apenas com os signos do cotidiano...*

Os romances da segunda fase da produção literária de Machado de Assis têm, então, características que não tornam fáceis suas classificações em movimentos ou correntes literárias daquela época. Os discursos que criou, as estratégias narrativas que utilizou, as abordagens aos temas que escolheu acabaram por construir uma obra *sui generis*.

Sá Rego lembra que (1989, p. 165), a partir de MPBC, Machado *produz em seus romances textos híbridos que parodiam as convenções e tradições literárias dominantes em sua época, sobretudo as associadas com o romantismo e o naturalismo*. Além dessa paródia às tradições literárias dominantes, Machado também auto-parodia-se intradiscursivamente. Cintra (1985, p. 144) afirma que:

Ao auto-parodiar-se satiricamente, para usar a expressão de Frye, permitindo que possamos ler o romance e ao mesmo tempo, observar o autor-implícito em ação, escrevendo-o – questionando o próprio ato de representação, manifestando suas preferências estilísticas e dificuldades retóricas, desfigurando metáforas, projetando e descartando capítulos – o romance acaba refletindo em espelho uma espécie de poética às avessas ou de anti-poética de si mesmo. O objeto real da paródia, no entanto, parece ser mesmo a convenção estabelecida para o gênero, no caso materializada sobretudo nos postulados do realismo-naturalismo.

Cintra reconheceu, no discurso de *Esau e Jacó*, o que detectamos e provamos existir também naquele de MPBC. A auto-reflexividade da retórica utilizada, a polifonia, a ambigüidade, a ironia, a abordagem dos temas, e a própria escolha deles, enfim, todo o conjunto que compõem o romance machadiano aponta para o que Cintra e Sá Rego chamaram de *paródia aos postulados do realismo-naturalismo*.

Pensando na relação entre os romances de Ítalo Svevo e os movimentos literários de sua época, podemos perceber que produziu suas obras no momento em que Gabriele D'Annunzio e a poética criada por ele, aquela do “super-homem”, baseada no pensamento de Nietzsche, era a grande novidade do “Decadentismo” italiano e europeu – escola literária que predominava então – além de ser a orientação estilística de grande parte dos escritores italianos. Contrariando esse contexto, as obras de Svevo, por meio de uma maneira particular de propensão à análise psicológica, colocaram-se completamente contra a corrente literária. Já havia terminado a fase do Naturalismo na Itália e muitos escritores engrossavam a fila de “dannunzianos” inovadores. Squarotti (1989, p. 506) descreve da seguinte forma a inserção de Svevo no contexto literário da época:

A defasagem de Svevo com relação ao público e à crítica é até mais sintomática do que os outros, justamente porque, por formação e residência (Trieste, mais uma vez) é, ainda mais do que Saba, um perfeito solitário na literatura italiana do Novecento. É o primeiro autor a se aprofundar nos modelos naturalistas para revertê-los com suas figuras de ineptos (os protagonistas dos dois romances citados), mas está muito distante da linha mestra da experimentação italiana do primeiro vintênio, principalmente de D'Annunzio (detestado por Svevo, mas sem ser por ele envolvido, ao contrário de outros). As raízes centro-européias de sua cultura e até mesmo de sua escritura o mantiveram distante do sucesso e da compreensão, pelo menos até 1925 (e será a revista “Solaria”, a mais europeizante de todas,

que o redescobrirá através de uma crítica de Montale).

No aspecto da solidão literária, Squarotti não considerou a companhia para Svevo de outro escritor italiano no *Novecento* – Pirandello – que também se manteve fora da tendência que abrangia a maioria. Tanto ele, siciliano, como Svevo, triestino, eram habitantes dos dois extremos da Itália (sul e norte), zonas distantes dos grandes centros da literatura italiana: Florença, Milão e Roma. Eles compuseram à margem do “Decadentismo” italiano, ou melhor, em contraste com as características desse movimento literário e, por isso, foram considerados “originais”.

Como afirma Squarotti, a partir do aprofundamento nos modelos naturalistas, Svevo os reverteu, já que, desde seu primeiro romance *Uma vida*, apresentou como personagens principais sempre tipos inaptos. Com isso, colocou-se também completamente fora da poética do “super-homem” dannunziana, já que não traz como personagem principal um “vencedor” ou “herói”, e nem mesmo um “vencido” (ambas posturas assumidas por aqueles que combateram).

Nos dois primeiros romances (*Uma vida* e *Senilidade*), pode ser notada uma forte influência dos modelos naturalistas. Entretanto, Svevo torna a elaborá-los e aprofunda-os de forma original. Parece-nos que construiu um quadro dos acontecimentos interiores das personagens muito mais longo e aprofundado que o quadro exterior que fez das mesmas (traço em comum com o “romance psicológico”), pois busca esgotar interiormente os mitos relativos à sociedade que inspirou o Naturalismo, como objeto preferido das próprias representações, ou como fonte dos valores que estão em sua base. Um exemplo dessa nossa afirmação é a crítica que ele fez ao “mito do sucesso” ou ao “herói” a partir da apresentação de inaptos como protagonistas de seus romances. Zeno, por exemplo, passa de inapto para os negócios a grande comerciante, contrariando a possibilidade de somente grandes homens, os “heróis” terem sucesso e invertendo, com isso, as regras do naturalismo.

Rosa, em *Storia della letteratura italiana*, afirma ainda que Svevo desenvolve, em seus dois primeiros romances, outros aspectos que demonstram esta reversão do modelo naturalista: *individuação irônica dos tiques nervosos dos protagonistas e percepção*

primeira de suas inaptidões em fazer e em completar-se na vida como efeito de um relaxamento dos espíritos vitais do organismo (1985, p. 562, tradução nossa) –, acreditamos porém que também possa ser visto por um lado positivo e agradável.

Ao tratar de Ítalo Svevo e seus romances em seu livro *Guida al novecento*, Guglielmino (1971, p. I/202) afirma o seguinte:

... é fácil ver a ligação entre Svevo e a situação literária do primeiro pós-guerra: ele continua a linha narrativa exemplificada já em Tozzi e em Borgese; e a leva a um nível de mais elevada consciência – usufruindo seu conhecimento da obra de Freud – a análise psicológica e a representação de um novo tipo humano ..., adota uma linha estranha a qualquer tradição literária. (tradução nossa)

Guglielmino, Spagnoletti (1994), Squarotti (1989) e tantos outros estudiosos da Literatura Italiana apontam Ítalo Svevo como um dos primeiros autores de ficção a realizarem a descoberta do inconsciente na literatura europeia. Entre eles estão também outros autores de vulto, como James Joyce (de quem Svevo foi aluno de inglês) e Marcel Proust.

Nem mesmo as características mais evidentes do *Verismo* italiano, que acontecia na Itália no momento da publicação de *Senilidade*, podem ser encontradas em ACZ. Principalmente no tocante ao sentido universal em que é apresentada a cidade de Trieste, Svevo aproxima-se da forma com que Joyce apresenta a sua Dublin. Tanto Trieste quanto Dublin não aparecem nos romances como referência pontual e específica de cidade, mas como espaço muito vasto e complexo onde se desenvolve a trama, dando a característica do individual universal em lugar do pitoresco. Assim como a cidade do Rio de Janeiro aparece em MPBC.

Desta forma, acreditamos que também a descrição do espaço em MPBC e em ACZ, ou seja, o aparecimento difuso das cidades (Rio de Janeiro e Trieste, respectivamente) e a pouca importância dada à descrição dos ambientes, nas duas narrativas, afaste os dois romances da abordagem dada ao espaço pelo Naturalismo. Os narradores indisciplinados e não fidedignos apresentam narrativas de aparências desconexas, nas quais ação, personagens e espaço não são entregues facilmente aos

leitores.

Na verdade, nesta breve discussão sobre a impossibilidade de classificação dos dois romances em estudo dentro das escolas literárias que demarcaram períodos anteriores ou concomitantes a eles, é nossa intenção apontar outro aspecto de convergência na representação literária entre MPBC e ACZ.

O fato de todo o conjunto de aspectos levantados até o momento em ambas as obras, neste estudo, apontarem para a criação de narrativas diferentes daquelas de seus tempos, o que elevou esses romances à categoria de inovadores, como constatam muitos críticos literários. MPBC foi considerado como o “divisor de águas” da obra machadiana, inaugurador da fase mais madura da produção do escritor, mais original; enquanto ACZ foi um dos primeiros romances de introspecção psicológica ou de *tensão interiorizada* (de acordo com Bosi, s/d., p. 442, baseado em Goldmann – 1976), no qual *o herói não se dispõe a enfrentar a antinomia eu/mundo pela ação: evade-se, subjetivando o conflito*. Esta vertente é uma das quatro tendências da prosa de ficção moderna, segundo Goldmann.

Nosso intuito é, com base nas considerações traçadas até o momento, apontar para a convergência na posição de Machado e de Svevo diante da aproximação de seus estilos e características de suas obras em relação às escolas literárias que aconteciam em seus países, no momento histórico em que viveram e produziram seus textos.

Tanto em MPBC quanto em ACZ, existe a representação literária de uma gama excepcionalmente rica de casos que mostram, com extrema clareza, a questão do olhar do ser humano como mutável e multifacetado, visto de dentro para fora, estudado em seu processo de formação. Tanto Machado quanto Svevo alcançaram a representação da perpétua “disponibilidade” da experiência vital, em seu pleno desenvolvimento, indo contra a corrente literária para fugir de um esquema “literário” já esgotado.

Sendo assim, uma das principais convergências entre esses autores é o fato de que ambos souberam sentir o valor daquele “imprevisto” que tão freqüentemente constitui a própria lei da existência humana, da própria vida do ser em grupo, além de terem concebido personagens que recriam uma espécie de “coerência da incoerência”, pois revelam a ambigüidade interna ou a própria dialética interior que regula a conduta

de cada ser humano. Para comprovarmos nossas afirmações, basta contrapormos ao personagem "clássico" (herói dotado de uma coerência própria ou o que poderíamos chamar de unidade psicológica, muitas vezes ilusória se comparada à realidade concreta da vida ou à dialética interior de cada indivíduo) os tipos introduzidos pelos romances em estudo – Brás Cubas e Zeno Cosini. Desmascaram o absurdo da maior parte das relações sociais, dos compromissos muitas vezes humilhantes e desagradáveis, os fingimentos que devem ser aceitos a ponto de parecerem autênticos até mesmo à criatura que os inventou; os papéis que devem ser representados na sociedade; as máscaras que nos impõem esses papéis, enfim, toda a falsidade que, por ser aceita e vivenciada em sociedade, acaba tornando-se a essência da vida humana em sociedade – tornada assim fútil e falsa.

Realizam o que Rosenfeld (1985, p. 81) chamou de *desmascaramento do mundo epidérmico do senso comum*, marca do romance moderno. Enfim, as duas narrativas não se enquadram nas características do naturalismo ou decadentismo vigentes na época de suas escrituras, pois traçam o itinerário interior dos protagonistas, como uma espécie de epopéia da consciência. E qual é a “consciência” da época? Segundo Rosenfeld (p. 86, 96 e 97) é a consciência que busca refletir *uma época com todos os valores em transição por isso incoerentes, uma realidade que deixou de ser “um mundo explicado”, e que, por tudo isso, exige adaptações estéticas capazes de incorporar o estado de fluxo e insegurança dentro da própria estrutura da obra*. Assim, no romance moderno, *o narrador se confessa incapaz ou desautorizado a manter-se na posição distanciada e superior do narrador “realista” que projeta um mundo de ilusão a partir de sua posição privilegiada*. Desse modo, a literatura (como as outras artes também) busca exprimir *uma nova visão do homem e da realidade, na tentativa de assimilar, na estrutura da obra-de-arte (e não apenas na temática), a precariedade da posição do indivíduo no mundo moderno*. Sendo assim, MPBC e ACZ inauguram estrutural e estilisticamente, um tipo de romance mais condizente com a visão do homem moderno.

Bosi (1988, p. 79) nos fala do *olhar sob suspeita e o seu resgate* afirmando que:

Marxismo e psicanálise são escolas de suspeita. Nem é confiável a percepção “ideológica” com que o olho burguês vê a sociedade (é a crítica

dialética às ilusões da consciência reificada), nem tampouco o olhar do ego, repuxado entre o id e o superego, está isento de projeções, repressões e desvios de toda sorte (crítica freudiana à ilusão idealista do sujeito onisciente).

Marxismo e psicanálise nos mostram, por vias diversas, um homem enredado nas malhas de sua classe, da sua cultura, da sua constelação familiar, da sua infância, da sua educação, do seu próprio corpo. O olhar, para ambos, não se parece nada com aquele foco de luz permanente e intangível que o pensamento clássico idealizou para a segurança da sua própria visão da natureza e da sociedade. O que sobra são centelhas intermitentes que mal se desprendem da maciça opacidade dos corpos físicos e sociais.

É exatamente pelo *olho burguês* que enxergamos a sociedade e todos os acontecimentos englobados por ela nos dois romances em estudo; é exatamente deste “olhar” que desconfiamos, colocando-o sob suspeita por representar somente uma das muitas visões que se pode ter da realidade circundante, por representar uma das faces possíveis de abordagem da existência do ser humano. Enfim, por confirmar a multifacetação da verdade, demonstrando que não existe mais aquele *foco de luz permanente e intangível* único para se “olhar” o homem e seu ambiente, mas uma pluralidade de visões possíveis e ambíguas como a própria natureza dialética humana, na *instabilidade das impressões* de cada indivíduo:

... Mas é isso mesmo que nos faz senhores da terra, é esse poder de restaurar o passado, para tocar a instabilidade das nossas impressões e a vaidade dos nossos afetos. Deixa lá dizer 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. (MPBC, p. 59, grifo nosso)

Em MPBC temos o comentário acima que considera exatamente a multifacetação da realidade a partir de cada olhar, a partir de cada *vaidade*, de cada ego, como se estivesse resumindo toda a idéia que perpassa o romance através de suas representações narrativa, discursiva e temática.

Também em ACZ, podemos encontrar excertos que comprovam a questão da multifacetação da verdade, como, por exemplo, no fragmento já citado em que Zeno

comenta o que soube por Augusta sobre os diversos pareceres que ela, Alberta e Ada possuíam a respeito de suas visitas à família Malfenti, com a finalidade de cortejar Ada, levando às três mocinhas flores e contando trechos, muitas vezes inventados, de sua autobiografia (ACZ, p. 81)

Cada uma das três moças tinha um “olhar” diferente para as histórias de Zeno, Nenhuma possuía o mesmo olhar das outras e muito menos o de Zeno, que procurava vangloriar-se a fim de conquistar Ada, que, ao contrário do que queria o protagonista, indignava-se cada vez mais.

São somente dois dos vários trechos nos quais podemos confirmar, nas duas obras, a existência de diversos “olhares” ou a consideração da possibilidade da diversidade entre eles.

Fundamental na comprovação da multifacetação da verdade é a constituição de locutores-enunciadores ambíguos e contraditórios – espécies de esfinges a serem decifradas – que são, a nosso ver, legítimos representantes de uma realidade pluritária passível de ser olhada sob vários ângulos diferentes e representada literariamente de forma polifônica, já que esta representação considera as diversas e infinitas possibilidades de realização desta realidade, evidenciando a dependência do “olhar” de quem as realiza, de quem as narra e de quem assiste a elas (ou as lê).

Acreditamos que os olhares oferecidos pelos dois romances sejam labirínticos e abertos pelas suas constituições polifônicas e irônicas, e nos sejam apresentados pelos sorrisos irônicos de Brás Cubas e Zeno Cosini, e das figuras subjacentes a eles, os autores implícitos, que, em parceria com os locutores, constituem a figura do “enunciador” de cada um dos discursos.

Vicentini (1984, p. 219) cita Poggioli (no prefácio a *Confessions of Zeno* – Putnam, 1948 – texto reproduzido em Luti, 1961) para falar do juízo de valor final do romance sveviano:

*Svevo aceitou o espírito burguês como uma **forma mentis** ou um estado de ânimo, como um dado de fato, como a nossa própria versão daquilo que Montaigne denominava “a condição humana”. Exatamente porque não julga o espírito burguês, Svevo se deleita terrivelmente e ingenuamente a observá-lo.*

Não concordamos com esta afirmação. A nosso ver, não só ACZ, mas também MPBC carregam em si e demonstram, principalmente em seus encerramentos, considerações pessimistas que condenam os “olhares” burgueses que apresentaram.

MPBC encerra-se com o seguinte parágrafo:

Este último capítulo é todo de negativas. Não alcancei a celebridade do emplasto, não fui ministro, não fui califa, não conheci o casamento. Verdade é que, ao lado dessas faltas, coube-me a boa fortuna de não comprar o pão com o suor do meu rosto. Mais; não padeci a morte de Dona Plácida, nem a semidemência do Quincas Borba. Somadas umas coisas 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. (MPBC, p. 176)

Enquanto a declaração final em ACZ é a seguinte:

Talvez por meio de uma catástrofe inaudita, provocada pelos artefatos, havemos de retornar à saúde. Quando os gases venenosos já não bastarem, um homem feito como todos os outros, no segredo de uma câmara qualquer neste mundo, inventará um explosivo incomparável, diante do qual os explosivos de hoje serão considerados brincadeiras inócuas. E um outro homem, também feito da mesma forma que os outros, mas um pouco mais insano que os demais, roubará esse explosivo e penetrará até o centro da Terra para pô-lo no ponto em que seu efeito possa ser o máximo. Haverá uma explosão enorme que ninguém ouvirá, e a Terra, retornando à sua forma original de nebulosa, errará pelos céus, livre dos parasitos e das enfermidades. (ACZ, p. 403)

Enquanto o mérito que dá certo ganho a Brás Cubas no além túmulo é o fato de não ter tido filhos e, com isso não ter transmitido a *miséria humana*, a previsão, de Zeno para a cura do ser humano é a destruição total da Terra, com a conseqüente extinção da vida do homem sobre ela. No olhar dos dois, a continuação da vida humana, da forma como está organizada, não é possível. É evidente que aí reside um juízo de valor.

O desencanto final com a vida humana é a metáfora da condenação do modo burguês de olhar o mundo e inserir-se nele, não somente burguês, mas humano – o modo humano de preocupar-se somente consigo mesmo, ser guiado pela própria

vaidade, sempre em benefício próprio. Uma sociedade composta desta forma e regida pela lei animal de que o mais forte deve sobreviver – como se o homem, apesar de possuir a inteligência que o diferencia do animal, não fosse capaz de viver de forma diferente, tolhido da capacidade racional que lhe foi atribuída por ser egoísta demais. Uma sociedade, desta maneira mostra-se incapaz de integrar-se a fim de caminhar para o crescimento conjunto.

Tanto o culto à própria vaidade quanto o verniz aplicado em cada máscara do jogo, da representação social reduzem o homem a um simples animal, lutando pela sua sobrevivência e não pela do grupo.

Com o estudo das representações literárias realizadas por Machado de Assis e Ítalo Svevo, apontando as inovações realizadas por eles na utilização de estratégias narrativas e discursivas e na abordagem de temas relativos à vida do ser humano em sociedade, buscamos demonstrar como, em ambos os discursos, foi realizado um mergulho na "obscuridade da vida", ao verificar a impossível confiabilidade em discurso que procuram expor o lado psicológico, a tentativa de descoberta dos meandros tortuosos do consciente e do inconsciente do ser humano, a multifacetação da verdade, etc.

Fiorin (1996, p. 32) afirma que *toda narrativa é um simulacro de ações humanas e uma teoria narrativa é, antes de mais nada, uma teoria da ação*. Desta forma, na ação da descrição do consciente e do inconsciente dos burgueses Brás Cubas e Zeno Cosini, sendo olhados por dentro, nos dois romances, os enunciadores terminaram por apontar a impossibilidade de cura dos males do mundo moderno, ou das sociedades compostas por indivíduos centrados em si, preocupadas com a própria *ponta do nariz*.

Já vimos que Berman (1986, p. 13), afirma que *ser moderno é viver uma vida de paradoxo e contradição. É sentir-se fortalecido pelas imensas organizações burocráticas que detêm o poder de controlar e frequentemente destruir comunidades, valores, vidas; ...*

Ele acrescenta ainda que:

.... É ser ao mesmo tempo revolucionário e conservador: aberto a novas possibilidades de experiência e aventura, aterrorizado pelo abismo niilista

ao qual tantas das aventuras modernas conduzem, na expectativa de criar e conservar algo real, ainda quando tudo em volta se desfaz. Dir-se-ia que para ser inteiramente moderno é preciso ser antimoderno: desde os tempos de Marx e Dostoievski até o nosso próprio tempo, tem sido impossível agarrar e envolver as potencialidades do mundo moderno sem abominação e luta contra algumas das suas realidades mais palpáveis.

Ser moderno, na visão de Berman é ser contraditório, paradoxal, como Brás e Zeno. É por isso que acreditamos soarem os dois romances em estudo como intérpretes da sensibilidade moderna, os quais, ao compreendê-la e materializá-la em toda sua complexidade e multifacetação em forma de representação literária, podem servir como um alerta para o ser humano, levando-o a refletir nas possibilidades de solução para os males que o afligem por meio da mudança de enfoque do seu próprio olhar, na busca da valorização dos opostos ao egoísmo e à vaidade humana, isto é, o altruísmo e a integração.

É também o nosso esse olhar moderno, capaz de compreender o paradoxo da visão moderna, enquanto leitores críticos dos romances machadiano e sveviano. Por esse nosso olhar podemos valorizar as representações literárias construídas pelo autor brasileiro, antes da virada do século XX e pelo autor italiano antes que a psicanálise (que procura desvendar os meandros do consciente e do inconsciente humano), fosse abordada exhaustivamente na literatura mundial.

A presente pesquisa comprova, em vista disso, a relevância da vanguarda dessas duas narrativas consonantes, que desvendam as muitas visões internas (de protagonistas e personagens) e externas (a nossa enquanto leitores) no desafio de interpretação lançado pelos dois textos.

VI. ENFIM! (Conclusão)

Após traçarmos as linhas que orientariam nossa pesquisa, tecendo considerações sobre a convergência ou consonância que sentimos entre as duas obras literárias alvo deste estudo, estabelecemos parâmetros que norteariam nossa pesquisa dentro da literatura comparada, considerando a intertextualidade na recepção que nos propúnhamos estudar.

Realizamos algumas considerações sobre os dois autores (dados importantes de suas biografias) e as obras em estudo. No caso de Ítalo Svevo, por tratar-se de autor não tanto difundido no Brasil, nos alongamos um pouco mais que ao tratarmos de Machado de Assis, já consagrado neste nosso país e estudado infinitamente aqui, em razão de sua obra literária ser inesgotável no sentido de interpretações, leituras e olhares.

Passamos então à análise de diversos aspectos a fim de responder à questão formulada na introdução: Se os dois romances inauguram novos paradigmas, eles são então romances modernos?

Apresentamos considerações sobre a convergência das representações narrativas e discursivas nos dois romances, e refletimos sobre as estratégias utilizadas, concluindo que ambos os romances trazem pontos de vista desconfiáveis, que constroem um discurso polifônico, ambíguo, irônico e, por tudo isso, moderno. Apontamos assim o posto de vanguarda que os dois ocupam no quadro da literatura mundial.

Concluimos que existe também uma consonância na representação dos temas, nos dois textos literários. Em ambos, são discutidos o amor, a vaidade, o egoísmo, as formalidades e dissimulações sociais, as teorias científicas monistas, entre outros temas. Estas representações temáticas, quase sempre, convergem para o mesmo sentido, nos dois romances. E, unidas às representações narrativas e discursivas, levam o leitor a compartilhar de uma abordagem diferente e inovadora do “olhar”.

Acreditamos que o olhar do burguês mostrado “por dentro” aos leitores pela

própria estruturação do discurso narrativo, é o olhar da desconfiança do homem moderno, que ao duvidar, provoca este mesmo sentimento no leitor. É um olhar inquieto que aponta, com o pessimismo final, comum aos dois romances, para um juízo de valor subjacente, que condena uma sociedade estruturada daquela forma, extensivo à forma que é hoje. Por isso as leituras dos romances de certa forma incomodam os leitores, porque os mesmos podem detectar aquela forma de olhar e ser olhado ainda vigente hoje, no seu cotidiano, e até mesmo possível no seu próprio olhar.

E cada leitor, ao transformar-se em crítico, passa a ser também “ruminante”, pois fica remastigando consigo mesmo aqueles defeitos sutilmente apontados, aquela vaidade tão comum a todos os seres humanos, e a impossibilidade de sanar todos esses males nas próprias atitudes egoístas de cada um.

Criando personagens como Brás Cubas e Zeno Cosini, tanto Machado quanto Svevo representaram a própria dialética interna do ser humano, não fixando um tipo, mas um ser capaz de sentir sensações e estados de consciência ambíguos ou díspares, um ser contraditório que registra, na estrutura informal e aberta dos romances, suas lembranças casuais, os mais diversos fatos, com cortes temporais digressivos que demonstram a futilidade e o cinismo de cada uma de suas vaidades.

Não existe uma seqüência temporal cronológica de apresentação dos acontecimentos nas duas pseudo-autobiografias porque os dois romances centram-se na representação de dois temas importantes: representação do consciente e do inconsciente e a vida humana em sociedade (amor, egoísmo, fingimento e dissimulação).

Os casamentos e casos amorosos, vividos pelas personagens das narrativas, não envolvem heróis e heroínas, mas indivíduos mais interessados no prestígio social, no dinheiro, na fuga ao ócio ou no desafogo da consciência. Tanto em MPBC como em ACZ não existe mais o herói guiado por um facho de luz único que representa a moral, a justiça e os bons costumes. Brás e Zeno são homens comuns; seres ambíguos, em busca da própria satisfação, sem se importarem com os outros; seres corrompidos por uma sociedade corrompida, ou seja, homens modernos.

No final da enunciação, Brás Cubas e Zeno Cosini estão fora do alcance de qualquer um, um morto e o outro bem sucedido, os dois rindo pessimista e ironicamente do mundo.

Entendemos que os discursos argumentativos, nos dois romances, possam ser interpretados como as máximas elaboradas por Brás Cubas ou Zeno Cosini. De forma satírica, parecendo um discurso vazio, inútil, que provoca risos, vindo de um narrador não fidedigno, os temas para reflexão sobre os males que atingem a sociedade são lançados, e, rindo, o leitor disponível acaba sendo levado a pensar nesses temas, a refletir na existência desses males em sociedade e a buscar, de acordo com o conhecimento de mundo que possui, uma leitura sua para essas questões e as possíveis soluções.

Acreditamos que as estratégias ou procedimentos narrativos e discursivos utilizados na tessitura dos dois romances e o tratamento dado aos temas convergentes possibilitam a passagem do leitor da categoria de disponível à de crítico que, ao perceber claramente a retórica auto-reflexiva construída nas obras pela polifonia interna – locutor-enunciador tem voz diferente do autor-enunciador – vai desvendando os artifícios possíveis de persuasão utilizados por Brás ou Zeno e não se orienta por eles. Desta forma, a citada retórica, presente nas duas obras, constrói uma persuasão ao contrário, levando o leitor a desconfiar das declarações dos típicos burgueses, afortunados pelo destino, que constantemente utilizam as máscaras impostas pelo jogo social a ponto de, muitas vezes, convencerem-se a si mesmos que são daquela forma, quando não são.

Assim, MPBC e ACZ, apesar da distância de mais de quarenta anos e das diferenças de nacionalidades, soam como representações literárias que traduzem o olhar do homem moderno e provocam os olhares dos leitores para si de forma consoante. E, como representações literárias, são também textos de vanguarda, pois desvendam os vários olhares do homem moderno diante do escoamento estéril da vida cotidiana do ser humano, em sociedade, que na organização de suas memórias, buscam atingir o entendimento e interpretação do seu próprio espírito ou seu consciente.

VII. BIBLIOGRAFIA

1. DE MACHADO DE ASSIS:

ASSIS, J. M. M. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1960.

[Comissão Machado de Assis – Obras de Machado de Assis - VI]

_____. *Esau e Jacó*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977.

_____. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. 3 v.

_____. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. 24 ed. São Paulo: Ática, 1998. [Série Bom Livro]

_____. *Contos sem data*. S/l: Ediouro, s/d.

2. DE ÍTALO SVEVO:

SVEVO, I. *A consciência de Zeno*. 2 ed. (Tradução de Ivo Barroso). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. *Senilidade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

SVEVO, I. *Escritos sobre Joyce*. (Tradução de Marcelo Cohen de Levis Chokler). Barcelona: 1990.

_____. *Tutti i romanzi e i racconti*. Roma: Newton, 1991.

_____. *Uma vida*. São Paulo: Nova Alexandria / Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro / Instituto Italiano di Cultura, 1993.

3. SOBRE TEORIA DA LITERATURA E LINGÜÍSTICA:

AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoievski*. (Tradução de Paulo Bezerra). 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BAUDELAIRE, C. *A modernidade de Baudelaire*. (Tradução de Suely Cassal). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- BECKER, I. *Humor e humorismo (poesia e versos) e paródias (de poemas famosos)*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BERGMAN, M. S. *The anatomy of loving: the story of man's quest to know what love is*. New York: Columbia University Press, 1987.
- BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. (Tradução de Carlos Felipe Moisés). São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BOOTH, W. C. *The rhetoric of fiction*. Chicago: University Press, 1961.
- BOSI, A. *Fenomenologia do olhar*. In: NOVAES, A. (org.) *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 65-87.
- _____. *História concisa da Literatura Brasileira*. 3 ed. São Paulo: Cultrix, s/d.
- BRAIT, B. (org.) *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: UNICAMP, 1997.
- BRAIT, B. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: UNICAMP, 1996.
- BRANDÃO, H. H. N. *Introdução à análise do discurso*. 4 ed. Campinas: UNICAMP, 1995.
- BRANDÃO, R. de O. *As figuras de linguagem*. São Paulo: Ática, 1989.
- CANDIDO, A. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Cia. Nacional, 1965.
- CARPEAUX, A. M. *Sobre letras e artes*. São Paulo: Nova Alexandria, 1992.
- CARVALHAL, T. F. *Literatura comparada*. 4 ed. São Paulo: Ática, 1999.
- CARVALHO, A. L. C. de. *Foco narrativo e fluxo da consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.

- DIAS, M. C. M. Peculiaridades do humour machadiano em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São José do Rio Preto: IBILCE/UNESP – monografia/Curso de Pós-Graduação em Letras, 1998.
- DIMAS, A. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1985. [Série Princípios]
- DUCROT, O. *O dizer e o dito*. (Rev. téc. da Tradução de Eduardo Guimarães) Campinas: Pontes, 1987.
- ECO, U. *Lector in fabula*. (Tradução de Atílio Cancian). São Paulo: Perspectiva, 1986.
- ETIEMBLE, J. *Comparaison n'est pas raison: la crise de la littérature comparée*. Paris: Gallimard, 1963.
- _____. *Essais de littérature (vraiment) générale*. Paris: Gallimard, 1974.
- FIORIN, J. L. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: EDUSP/Contexto, 1989.
- _____. *As astúcias da enunciação*. São Paulo: Ática, 1996.
- FOUCAULT, M. *Arqueologia do saber*. (Tradução de L. F. Baeta Neves). Petrópolis: Vozes, 1971.
- GENETTE, G. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- GOLDMANN, L. *A sociologia do romance*. 2 ed. (Tradução de Álvaro Cabral). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- GREIMÁS, A. . & COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. (Tradução de Alceu Dias Lima e outros). São Paulo: Cultrix, s./d.
- GROSSER, H. *Narrativa: manuale/antologia*. Milano: Principato, 1986.
- GUGLIELMINO, S. *Guida al novecento*. Milano: Principato, 1986.
- LANDOWSKI, E. *A sociedade refletida*. (Tradução de Eduardo Brandão). São Paulo: EDUC/PONTES, 1992.
- MAINGUENEAU, D. *Elementos de lingüística para o texto literário*. (Tradução de Maria Augusta de Matos) São Paulo: Martins Fontes, 1996.

- MOTTA, S. V. *Engenho & arte da narrativa: invenção e reinvenção de uma linguagem nas variações dos paradigmas do ideal e do real*. São José do Rio Preto, 1998. 2 v. Tese (Doutorado em Letras/Área de Literatura Brasileira) – Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas – Universidade Estadual Paulista.
- MUKAROVSKY, J. *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali: semiologia e sociologia dell'arte*. Torino: Einaudi, 1971.
- NESTROVSKI, A. *Ironias da modernidade: ensaios sobre literatura e música*. São Paulo: Ática, 1996.
- NUNES, B. *O tempo na narrativa*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1995.
- ORLANDI, E. P. *Análise do discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 2000.
- ORLANDI, E. P. e GUIMARÃES, E. R. J. Unidade e dispersão: uma questão do texto e do sujeito. In: *Cadernos PUC*, São Paulo: 1986.
- PAIVA, M. H. N. *Contribuição para uma estilística da ironia*. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos e Fundação C. Gulbenkian, 1961.
- PORTELLA, E. *Literatura e realidade nacional*. 3 ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- POUILLON, J. *O tempo no romance*. (Tradução de Heloysa de Lima Dantas). São Paulo: Cultrix, 1974.
- REIS, C. & LOPES, A.C.M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- ROSENFELD, A. *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- SCHOLES, R. & KELLOGG, R. *A natureza da narrativa*. (Tradução de Gert Meyer) São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.
- TODOROV, T. (org.) *Theorie de la littérature*. Paris: Seuil, 1965.
- TOLEDO, D. de O. (org.) *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1970.

TYNIA NOV, I. Da evolução literária. In: TOLEDO, D. de O. (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971.

WEISSTEIN, U. *Comparative literature and literary theory: survey and introduction*. London/Bloomington: Indiana University Press, 1973.

4. SOBRE PSICANÁLISE:

ARROJO, R. *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

DAVID, M. *La psicoanalisi nella cultura italiana*. 3 ed. Torino: Boringhieri, 1990.

FREUD, S. *Cinco lições de psicanálise e outros estudos*. (Tradução de Durval Marcondes *et al.*). São Paulo: Abril Cultural, 1978. [Os pensadores]

Revista Cult: Freud – o sonho do século. ano III, n. 28, 1999.

5. SOBRE FILOSOFIA:

CHÂTELET, F. *História da filosofia: idéias, doutrinas*. n. 5 *A filosofia e a história (de 1780 a 1880)*. (Tradução de Guido de Almeida). Rio de Janeiro: Zahar, 1974.

MENEZES, A. B. VII – Freud: um mau romancista? – *Do poder da palavra: ensaios de literatura e psicologia*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

PLATÃO. *Diálogos / Platão*. (Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. Traduções e notas de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa). 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979. [Os pensadores].

SCHOPENHAUER, A. *O mundo como vontade e representação*. Tradução de Heraldo Barbuy. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d.

6. SOBRE MACHADO DE ASSIS E SUAS OBRAS:

ALVAREZ, R. H. O autor implícito e a instauração da ironia em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. *Stylos*, v. 1, 2000. p. 135-155.

- AZEVEDO, S. M. A educação do leitor em *Machado de Assis*: da crítica literária às *Memórias póstumas de Brás Cubas*. *Trans/Form/Ação*, São Paulo, 13: 95-105, 1990.
- BAPTISTA, A.B. *Autobiografias*: solicitação do livro na ficção e na ficção de Machado de Assis. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.
- BOSI, A. *et al. Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982. [Escritores brasileiros: antologia e estudos]
- BOSI, A. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999.
- BROCA, B. *Machado de Assis e a política e outros estudos*. Rio: Organização Simões, 1957.
- CINTRA, I. A. Teorias representativas sobre o foco narrativo: uma questão de ponto de vista. *Stylos*, n. 52, 1981. p. 1-42.
- _____. *A retórica da narrativa em Machado de Assis (Esau e Jacó)*. São Paulo: 1985. Tese (Doutorado em Letras – Área de Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- _____. O prefácio ficcional de *Esau e Jacó*. *Revista de Letras*, São Paulo, 28: 11-17, 1989.
- COSTA LIMA, L. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- FACCIOLI, V. Textos de Machado de Assis: a crítica. BOSI, A. (org.) *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.
- GALANTE DE SOUSA, J. *Fontes para o estudo de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura/INL, 1958.
- GLEDSON, J. *Machado de Assis: impostura e realismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- GOMES, E. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: São José, 1958.
- GOMES, E. *Machado de Assis: influências inglesas*. Rio de Janeiro: PALLAS / MEC, 1976.

GONÇALVES, A. J. *Dom Casmurro: Mimesis das categorias narrativas*. *Revista de Letras*, São Paulo, 29: 1-10, 1989.

GUIDIN, M. L. *Armário de vidro: velhice em Machado de Assis*. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

LAJOLO, M. O romance que vem inaugurar os tempos modernos. *In: MACHADO DE ASSIS, J. M.. Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: FTD, 1991. p. 10-13.

MASSA, J.-M. (org.). *Dispersos de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/INL, 1965.

MERQUIOR, J. G. Género e estilo das “Memórias póstumas de Brás Cubas”. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 8, p. 12-20, jul/1972.

_____. O romance carnavalesco de Machado. *In: MACHADO DE ASSIS, J. M. Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ática, 1998. p. 3-7.

MONTELLO, Josué. *Machado de Assis*. Lisboa/Cacém: Verbo, 1972.

MURAD, M. V. *O palimpsesto machadiano*. São José do Rio Preto, 1999. Tese (Doutorado em Letras – Área de Literatura Brasileira) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – Universidade Estadual Paulista.

MURICY, K. *A razão cética: Machado de Assis e as questões de seu tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

NOGUEIRA, N. H. de A. *A tradição da sátira menipéia em Laurence Sterne e Machado de Assis*. São José do Rio Preto, 1999. Tese (Doutorado em Letras – Área de Teoria da Literatura) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – Universidade Estadual Paulista.

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

PEREIRA, L. M. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. São Paulo: Brasileira, 1948.

PIMENTEL, A. F. *A presença alemã na obra de Machado de Assis*. Rio de Janeiro:

São José, 1974.

PUJOL, A. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1934.

Revista Cult: as magias literárias de Machado de Assis. ano II, n. 24, 1999.

RIEDEL, D. C. *O tempo no romance machadiano*. Rio de Janeiro: São José, 1959.

_____. *Metáfora: o espelho de Machado de Assis*. 2 ed. São Paulo: Francisco Alves, 1979.

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

SABINO, F. *Amor de Capitu*. São Paulo: Ática, 1999.

SAES, M. C. *A perspectiva irônica: Machado e Eça*. São José do Rio Preto: Dissertação de Mestrado, 1994. Dissertação (Mestrado em Letras – Área de Literatura Brasileira) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – Universidade Estadual Paulista.

SANTIAGO, S. *Uma literatura nos trópicos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SARAIVA, J. A. *O circuito das memórias em Machado de Assis*. São Paulo: EDUSP; São Leopoldo: Unisinos, 1993.

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

SOARES, M. N. L. *Machado de Assis e a análise da expressão*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1968.

TÁTI, M. *O mundo de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: São José, 1961.

VELLINHO, M. *Machado de Assis: histórias mal contadas e outros assuntos*. Rio de Janeiro: São José, 1960.

VENANCIO FILHO, P. *Primos entre si: temas em Proust e Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

7. SOBRE ÍTALO SVEVO E SUAS OBRAS:

ALESSANDRI, L. *L'autore nel romanzo. Svevo Palazzeschi Gadda*, Bologna: Printer, 1994.

BAHIA, J. O leitor brasileiro vai finalmente conhecer um romancista italiano que Joyce descobriu. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1 jul. 1980. p. 5.

BARILLI, R. *La linea Svevo - Priandello*. 2 ed. Milano: Mursia, 1988.

BINNI, W. *La poleica sul "Caso SVEVO" e i primi approfondimenti critici: dal Montale al Devoto, da Fogazzarro a Moravia – i classici italiani nella storia della critica*. v. III. Firenze: Nuova Italia, 1977. p. 136-149.

BINS, P. A consciência de Zeno. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 10 set. 1980. p. 10.

BON, A. *Come leggere La coscienza di Zeno di Italo Svevo*. Milano: Mursia, 1977.

BOSI, A. Uma cultura doente? *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 6 maio 1967, supl. p. 5.

CAPRARA, L. A consciência de Zeno – o romance do escritor Italo Svevo. *Cultura*, São Paulo, 14 set. 1980. p. 16.

ESCOREL, L. Italo Svevo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 30 mar. 1957, supl. lit. p. 1.

GHIDETTI, E. *Italo Svevo: La coscienza di un borghese triestino*. Roma: Riuniti, 1992.

GIUDICE, A. & BRUNI, G. *Problemi e scrittori della letteratura italiana*. Torino: Paravia. 3 v., 1973.

GUGLIELMINO, S. *Guida al novecento*. Milano: Principato, 1971.

GUIDOTTI, A. *Zeno e i suoi doppi: le commedie di Svevo*. 2 ed. Pisa: ETS, 1990.

LAURETIS, T. de *La sintassi del desiderio: struttura e forme del romanzo sveviano*. Ravenna: Longo, s/d.

LUTI, G. *Italo Svevo ed altri studi sulla letteratura italiana del primo novecento*.

Milano: Lerici, 1961.

MAIER, B. *Ítalo Svevo*. 3 ed. Milano: Mursia, 1971.

MAZZACURATI, G. Dentro il silenzio di Svevo. In BOTTI, F. P. et al. *Il secondo Svevo*. Napoli: Liguori, 1982.

NICOTRA, A. & ROMEO, A. *Autori e correnti letterarie del novecento: temi svolti per gli esami di maturità*. Roma: Ciranna, s/d.

ROSA, A. A. *Storia della letteratura italiana*. Firenze: La Nuova Italia, 1985.

SPAGNOLETTI, G. *Storia della letteratura italiana del novecento*. Milano: Newton, 1994.

SQUAROTTI, G. B. (org.) *Literatura italiana: linhas, problemas e autores*. (Tradução de Nilson Moulin Louzada *et al*) São Paulo: Nova Stella / Istituto Italiano di cultura / EDUSP, 1989.

VICENTINI, M. T. *Encontro com Svevo*. São Paulo, 1984. Tese (Doutorado em Letras – Área de Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo.

8. ENCICLOPÉDIAS E DICIONÁRIOS:

Dicionário de mitologia greco-romana. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

Enciclopedia Garzanti della letteratura. 3 ed. Milano: Garzanti, 1997.

KOOGAN, A. e HOUAISS, A. *Enciclopédia e dicionário ilustrado*. Rio de Janeiro: Delta, 1995.

ZINGARELLI, N. *Vocabolario della lingua italiana*. 12 ed. Bologna: Zanichelli, 1997.

9. OUTROS:

COSTAMAGNA, L. *Cantare l'italiano*. Perugia: Guerra, 1995.

MARLOW, M. E. *A mulher emergente*. São Paulo: Cultrix, 2000.

MARLOW, M. E. As várias faces do amor. *Planeta*. edição 335- ano 28 - no. 8 - Agosto 2000. - p. 30-6.

PROUST, M. *Em busca do tempo perdido*. 9 ed. São Paulo: Globo, 1989. 7 v.

SABINO, F. *Amor de Capitu*. São Paulo: Ática, 1998.

STENDHAL (Beyle, Henri). *De l'amour*. Paris: Garnier-Flammarion, 1965.

10. SITES NA INTERNET

- Ítalo Svevo Web Site – <http://utenti.tripod.it/Marvino/index.htm>

- La coscienza di Zeno – <http://users.iol.it/leuzzi/zeno.html>

-

Machado de Assis - <http://www.paubrasil.com.br>

Machado de Assis - <http://www.academia.org.br/machado.htm>

Machado de Assis- <http://www.spaceports.com/~esquina/autores/machado/>

RAMOS, M. C. T. *A representação em Memórias póstumas de Brás Cubas e A consciência de Zeno*. São José do Rio Preto, 2001. 280p. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Campus de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

RESUMO:

Objetiva-se verificar os motivos que levam a uma consonância na leitura e interpretação de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (romance considerado como o “divisor de águas” da obra do autor brasileiro Machado de Assis) e *A consciência de Zeno* (último romance do autor italiano Ítalo Svevo) por meio da análise de recursos narrativos e procedimentos de enunciação consonantes (perceptíveis por meio do funcionamento do narrador) utilizados na construção das narrativas e de discussões contrastivas de temas convergentes, a fim de detectar as características que fazem com que as duas obras representem inovação para suas épocas.

Palavras-chave: Machado de Assis, Ítalo Svevo, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *A consciência de Zeno*, análise contrastiva, Literatura Comparada.

Title: *The representation in Memórias póstumas de Brás Cubas and A consciência de Zeno*

ABSTRACT:

The aim of this study is to verify the motives which lead to a concordance in the reading and interpretation of *Memórias póstumas de Brás Cubas* (Epitaph of a Small Winner, a novel considered to be a milestone in the works written by Machado de Assis) and *A consciência de Zeno* (Confessions of Zeno, last novel by the Italian writer Ítalo Svevo), through the analysis of narrative resources and consonant enunciation procedures (perceptible through the narrator) used in the construction of narratives and contrastive discussion of converging themes, in order to detect the characteristics which make both novels to be innovative.

Keywords: Machado de Assis; Ítalo Svevo; *Memórias póstumas de Brás Cubas*; *A consciência de Zeno*; contrastive analysis; Comparative Literature.

Autorizo a reprodução deste trabalho.

São José do Rio Preto – SP - Brasil, março de 2001.

MARIA CELESTE TOMMASELLO RAMOS