

A volúpia lasciva do nada

Uma leitura de "Memórias Póstumas de Brás Cubas"

João Alexandre Barbosa

Em carta de 11 de dezembro de 1852, portanto pouco mais de um ano depois de ter iniciado a composição de *Madame Bovary*, escreve Flaubert a Louise Colet:

"Je commence par te dévorer de baisers, dans la joie qui me transporte. Ta lettre de ce matin m'a enlevé de dessus le coeur un terrible poids. Il était temps. Hier, je n'ai pu travailler de toute la journée... A chaque mouvement que je faisais (ceci est textuel), la cervelle me sautait dans le crâne et j'ai été obligé de me coucher à 11 heures. J'avais la fièvre et un accablement général. Voici trois semaines que je souffrais horriblement d'appréhensions: je ne *dépensais* pas à toi d'une minute, mais d'une façon peu agréable. Oh oui, cette idée me torturait; j'en ai eu des chandelles devant les yeux deux ou trois fois, jeudi entr'autres. Il faudrait tout un livre pour développer d'une manière compréhensible mon sentiment à cet égard. L'idée de donner le jour à quelqu'un *me fait horreur*. Je me maudrais si j'étais père. Un fils de moi! Oh non, non, non! Que toute ma chair périsse et que je ne transmette à personne l'embêtement et les ignomies de l'existence!"⁽¹⁾

Creio que nenhum leitor de Machado de Assis deixará de sentir nas duas linhas finais da carta de Flaubert um eco da última das negativas com que terminam as *Memórias* de Brás Cubas.

Embora os termos utilizados sejam diversos (em Flaubert fala-se particularizando em estupidez e ignomínias; em Machado generaliza-se falando-se em miséria), assim como os modos verbais (em Flaubert o subjuntivo futuro; em Machado o pretérito perfeito), o que identifica os dois textos, até mesmo em sua formulação, é aquilo que se nega ou negará: a idéia de transmissão, por via genética, de uma visão do mundo negativa, que se traduz por "estupidez", "ignomínias" ou "legado de nossa miséria".

É claro que há uma distinção mais fundamental entre os dois: enquanto que, no autor Flaubert, se trata da expressão de um temor de ordem pessoal – a suspeita de que Louise Colet pretendia modificar o tipo de suas relações, acenando com a maternidade –, no personagem de Brás Cubas o que se afirma é um ajuste de contas com a própria existência. Diz o "defunto autor":

"Somadas umas coisas e outras, qualquer pessoa imaginará que não houve minguagem 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"⁽²⁾.

A negativa como saldo: mais do que uma constatação de ordem biológica, este movimento funciona como um dos princípios estruturadores das *Memórias*.

Na verdade, lido de trás para diante, quer dizer, entre morte e morte, o livro deixa pouca coisa em pé, sobrelevando a enorme exceção que é o próprio livro. Para Machado de Assis, como para Mallarmé, a destruição também foi a sua Beatriz.

Deste modo, o livro que fica em pé, por entre os destroços que ele mesmo criou, termina por ser a verdadeira e última negativa: a afirmação do discurso ficcional que somente foi

JOÃO ALEXANDRE BARBOSA é professor de Teoria Literária e Literatura Comparada do Departamento de Letras Orientais da FFLCH da USP, presidente da Edusp e autor de "A metáfora crítica" e "As ilusões da modernidade" (ambos publicados pela Perspectiva).

* Esta leitura do romance de Machado de Assis faz parte de um livro em elaboração, provisoriamente intitulado **A tradição do rigor** (de Machado de Assis às Vanguardas).

(1) Em *Oeuvres Complètes de Gustave Flaubert. Correspondence*. Nouvelle édition augmentée. Troisième série (1852-1854). Paris: Louis Conard, Libraire-Éditeur, 1927, p. 62-3. A carta manteve-se inédita até esta edição. Eis uma versão aproximada:

"Começo por te devorar com beijos, na alegria que me arrebatava. Tua carta desta manhã me tirou de cima do coração um peso terrível. Era tempo. Ontem não pude trabalhar durante todo o dia... A cada movimento que fazia (isto é textual), o cérebro saltava-me no crânio e fui obrigado a me deitar às 11 horas. Tinha febre e uma fadiga geral. Fazia três semanas que eu sofria horrivelmente de apreensões: eu *não deixava de pensar* em ti nem um minuto, mas de um modo pouco agradável. Oh, sim, esta idéia me torturava: tive faíscas diante dos olhos duas ou três vezes, quinta-feira inclusive. Seria preciso todo um livro para desenvolver de uma maneira compreensível meu sentimento a este respeito. A idéia de dar luz a alguém *me dava horror*. Eu me maldizia se fosse pai. Um filho meu! Oh não, não, não! Que toda minha carne pereça e que eu não transmita a ninguém a estupidez e as ignomínias da existencial!"

(2) Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1960, p. 304. Todas as citações serão feitas a partir desta edição.

possível pela negação de um fazer e dizer artísticos (tais os românticos, tais os primeiros produtores realistas-naturalistas) que procuravam a justificativa daquele discurso em positivities incrustadas em outros discursos (o histórico, o político, o filosófico etc.).

Pode-se dizer, sem dúvida, que as *Memórias*, publicadas entre março e dezembro de 1880, na *Revista Brasileira*, significaram, para o autor, a afirmação de uma maneira de ver a literatura que, em última instância, não apenas negava a sua própria maneira anterior, mas fazia desta maneira a alimentação para o verme que não somente roeu as "frias carnes" do "autor defunto" mas que, assim fazendo, deixou surgir o "defunto autor". Não se trata, portanto, de duas fases de um mesmo escritor. É antes o modo pelo qual, "roída" pela anterior, para utilizar os termos do epitáfio, a obra de agora instaura o espaço onde seja possível dar o troco: instalar a negatividade por entre os interstícios da própria obra.

Mas o que significa esta instalação e onde estão, na obra, os seus traços identificadores?

Antes de mais nada, é preciso dizer que, articulando os planos temáticos da obra, estes traços não se esgotam neles, mas devem ser buscados nos discursos que deles dão conta. Ou, para dizer de outra maneira, a negatividade não está apenas nas "rabugens de pessimismo", anotadas tanto pelo próprio Brás Cubas, na advertência "Ao leitor", quanto citadas por Machado de Assis no "Prólogo da quarta edição", mas na desmontagem, que a obra deixa ver, daqueles discursos que representam tais "rabugens de pessimismo" e que constituem os seus planos temáticos.

A começar pelo começo, algo disso já se evidencia pela perspectiva assumida na composição em que se o autor faz as vezes de um editor, aproximando, no "Prólogo", esta maneira à tradição de Sterne, Xavier de Maistre ou Garrett, os oito capítulos iniciais retificam o que ali está dito ao insistir na enunciação das *Memórias* como obra de além-túmulo.

Na advertência "Ao leitor", é o próprio Brás Cubas quem anota o inusitado do processo de composição, fugindo de sua explicação e desculpando-se pela necessidade de um prólogo curto, afirmando:

"Conseqüentemente, evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas *Memórias*, trabalhadas cá no outro mundo"⁽³⁾.

Desde a escolha do ponto-de-vista, portanto, a obra integra, como princípio de composição, a crítica ao mandamento romântico da hipertrofia do eu, por se tratar de um "defunto autor" e não de um "autor defunto", como está em Chateaubriand (e, talvez, por isso mesmo, Augusto Meyer pôde ver nas *Memórias* traços ultra-românticos⁽⁴⁾), culminando no capítulo sétimo, "O delírio".

Mas isto seria pouco como integração crítica se o próprio discurso narrativo adotado nas *Memórias* não envolvessem traços estilísticos discordantes que provocam o aparecimento e a dissolução simultâneos de significados, e por onde a ironia e o humor organizam o espaço da negatividade. Assim, por exemplo, já no primeiro capítulo, a oração à beira do túmulo, aproveitando analogias com a Natureza ("uma chuvinha miúda, triste e constante"), para os lugares-comuns enfileirados pelo orador ("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") sofre uma leitura radical por parte do narrador que a destrói pelo súbito rebaiamento de nível:

"Não, não me arrependo das vinte apólices que lhe deixei"⁽⁵⁾.

É, na verdade, um procedimento que atravessa a obra de ponta a ponta e que, ainda neste primeiro capítulo, encontra uma outra formulação tão eficaz quanto a passagem anterior, embora mais sutil. Trata-se do período em que o narrador, por assim dizer, escolhe os ruídos que compõem a orquestração de seus últimos momentos:

"Agora, quero morrer tranqüilamente, metodicamente, ouvindo os soluços das damas, as falas baixas dos homens, a chuva que tamborila nas folhas de tinhorão da chácara, e o som estrídulo de uma navalha que um amolador está afiando lá fora, à porta de um correio"⁽⁶⁾.

A última frase, opondo-se ao abafado e suave das anteriores ("soluços", "falas baixas", "chuva que tamborila"), assim como pela própria escolha dos objetos agora designados ("navalha", "amolador", "porta de um correio"), cria uma discordância fundamental que obriga o leitor a ler nas frases anteriores um conjunto de epítetos convencionais extraídos da maneira tradicional de organizar os sons da morte.

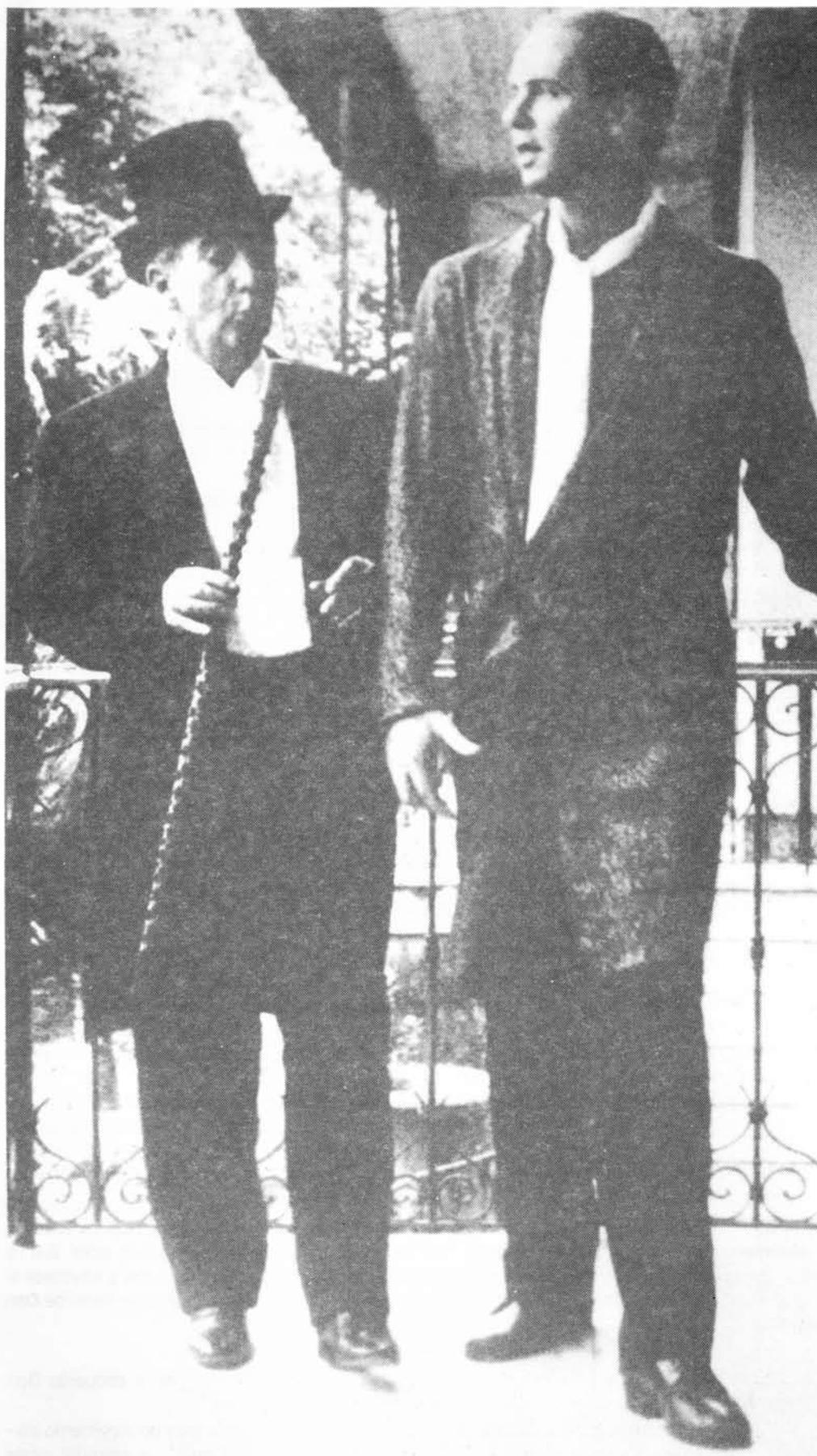
No outro extremo, os capítulos II e IV, "O emplasto" e "A idéia fixa", ampliam o procedimento em dois sentidos: iniciam a articulação necessária entre a crítica dos discursos e a das idéias que aqueles representam e apontam, por outro lado, para o desnorteamento das posições e opiniões criadas pela história. Acoplados, ambos os sentidos darão o tom e o substrato das *Me-*

(3) Idem, p. 109.

(4) Em *A chave e a máscara*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1964, p. 161.

(5) Op. cit., p. 112.

(6) Idem, ibidem.



Banco de Dados

Cena do filme "Brás Cubas" (1986), de Júlio Bressane, inspirado em "Memórias Póstumas de Brás Cubas", de Machado de Assis, com Fernando Guimarães no papel principal

mórias. Assim, é a “idéia fixa” da invenção do emplasto que, por um lado, desencadeia a reflexão sobre as incertezas do discurso histórico e, por outro, é a mais desenvolvida e configurada crítica à própria fertilidade de teorias que absorve o narrador e que, mais adiante, será o fundamento do Humanitismo de Quincas Borba. Do emplasto propriamente pouco se diz e é mesmo mais importante a sua finalidade:

“um emplasto anti-hipocondríaco, destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade”(7).

É precisamente a partir da afirmação de um estado patológico extremamente generalizador – a melancolia de que se deve aliviar a humanidade – que o narrador salta para a reflexão sobre a história: o emplasto como idéia fixa, tão difusa quanto o mal a que se destina, compõe os termos da metáfora com que busca uma definição da história.

Na verdade, entre o adjetivo com que qualifica a Natureza (“grande caprichosa”) e aquele que serve para a história (“eterna loureira”), o movimento é de identificação se se prestar atenção ao fato de que, nos parágrafos seguintes, tanto a história é tratada como “volúvel” quanto o narrador nada encontra que possa servir de comparação à “idéia fixa”:

“Não me ocorre nada que seja assaz fixo nesse mundo: talvez a lua, talvez as pirâmides do Egito, talvez a finada dieta germânica”(8).

É esta ausência de estabilidade e fixidez que, nestes capítulos iniciais, prepara a sutura entre o romanesco das *Memórias* (que, de fato, só se inicia a partir do capítulo X) e a proliferação de teorias com que se busca substituir a realização da “idéia fixa”. É exemplo disto a insinuação da “teoria das edições humanas”, que está no capítulo VI, onde aparece, pela primeira vez, a figura de Virgília, e que somente se explicitará no capítulo XXVII, precisamente aquele em que se retoma o aparecimento da personagem e, portanto, o principal veio romanesco das *Memórias*. Esta teoria aponta, como todas as que passam pelas *Memórias*, para o relativo, o indeciso, o instável, o compensatório, o passageiro, o incerto, por onde se abre um fosso entre a desejada fixidez da história, sempre frustrada, e o discurso humano que a faz ser o que é: volúvel, “eterna loureira”. Diz o narrador:

“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”(9).

Mas é no famoso capítulo VII, “O delírio”, que os fios dispersos nesta primeira parte das *Memórias* são reatados na composição, por assim dizer, emblemática das dificuldades com que tem de se haver o narrador e as estratégias utilizadas por ele para vencê-las.

Sendo um delírio, e o próprio narrador chama atenção para a sua condição de enfermidade (“reflexões de cérebro enfermo” ou “cogitações de enfermo”), é possível encontrar aqui, nas trilhas da condensação freudiana dos sonhos, o subtexto de uma leitura em dupla articulação: a Natureza e a história, identificadas como “volúveis” pela consciência, são traduzidas por um discurso que aglutina traços românticos e realistas, finalmente resolvidos pela corrosão do humor.

Deste modo, o capítulo, ao mesmo tempo que tem uma função precisa no corpo das *Memórias*, é preparado por aquilo que está nos capítulos II e IV referidos, em que a relação história e Natureza é insinuada, tanto quanto pelos capítulos imediatamente anteriores – o V e o VI – em que a imagem de Virgília, por assim dizer, concretiza aquela relação, soldando Natureza e história num movimento pessoal c’è vertigem.

O retorno ao passado que preenche o capítulo VI (e que deflagra a “teoria das edições humanas”, como já se viu) é a plataforma da qual decola o delírio de Brás Cubas: aquilo que não se resolvera em suas relações com Virgília – os estágios por que passara o amor antes do casamento da personagem, durante o casamento e depois da morte do marido, indo da indiferença à indiferença, passando pela paixão – é agora percebido pela alegoria.

Na verdade, ao inverter as falas da peça de Corneille, usadas como título do capítulo, o “defunto autor” acentua as contradições que podem levar à realização plena do amor. Em *Le Cid*, o que está no título do capítulo segue o tormento de Chimène, dilacerada entre a fidelidade filial e o amor de Don Rodrigue, e as duas questões são postas a partir da seguinte frase de Don Rodrigue:

“Que de maux et de pleurs couïteront nos pères”

mas seguindo também expressões diferentes de interpretação do dilaceramento: enquanto Don Rodrigue fala em “miracle d’amour”, Chimène fala em “comble de misères”(10).

Ao dar precedência à fala de Don Rodrigue, invertendo os termos do movimento corneiliano entre crer e dizer (“Chimène, qui l’eût dit? Rodrigue, qui l’eût cru?”), o narrador instila

(7) Idem, p. 113.

(8) Idem, p. 115.

(9) Idem, p. 161.

(10) Cf. *Le Cid*. Acte III, Scène IV. em: Corneille, *Théâtre*. Texte préfacé et annoté par Pierre Lièvre. Paris: Gallimard. (Bibliothèque de la Pléiade), 1950, p. 798.

aquilo que, de fato, deflagra o delírio: a transformação de Buffon em gavião, onde, além de haver alusão ao autor da *Histoire Naturelle*, passa, é claro, a lembrança da frase famosa sobre o estilo e que, certamente, ocorre a partir da fala de Virgília, assim descrita pelo narrador:

"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"⁽¹¹⁾.

A partir daí e interpretando a satisfação do filho de Virgília ao ouvir "aquela palavra digna e forte" é que surge, no subtexto, a frase de Buffon, definindo não só o estilo de Virgília, mas qualificando o que há de rapina na sua postura, de certo modo antecipando o "estatuto universal" expresso pela Natureza no capítulo seguinte:

"A onça mata o novilho porque o raciocínio da onça é que ela deve viver, e se o novilho é tenro tanto melhor"⁽¹²⁾.

Completa-se o círculo: as leituras invertidas de Corneille e Buffon apontam para a indiferente reversibilidade entre Natureza e história, articulando-se pelo que há de "caprichosa" e "volúvel" numa e noutra.

Ao entrar no capítulo VII propriamente, o leitor logo se defronta com o arbitrário das imagens oníricas: as relações entre "um barbeiro chinês" e um mandarim, a *Summa Theologica*, de São Tomás, e um hipopótamo que serve de guia ao narrador. Mas arbitrário apenas superficialmente, como em todas as imagens oníricas: como não ver nas transformações do narrador, dada mesmo a sua arbitrariedade, uma alusão crítica à ciência evolucionista da época, com referência inclusive às sensações de vida na morte, como está na anotação sobre a consciência de imobilidade no episódio da *Summa Theologica*, em que subjaz o mesmerismo tão cultivado por um Edgar Poe, por exemplo?

O próprio destino da viagem a que o narrador é arrebatado pelo hipopótamo aponta para aquela leitura alusiva: "à origem dos séculos". De fato, sem perceber o propósito da jornada, deixando-se "ir à ventura", o narrador marca a indiferença, afirmando:

"Já agora não se me dá de confessar que sentia umas tais ou quais cócegas de curiosidade, por saber onde ficava a origem dos séculos, se era tão misteriosa como a origem do Nilo, e sobretudo se valia alguma coisa mais ou menos do que a consumação dos mesmos séculos"⁽¹³⁾.

E tudo se traduz pelas imagens de desolação: entre a neve, a brancura da neve, e o silêncio (por onde passa a sombra de Pascal), Brás Cubas vê a redução do homem num processo inverso de evolução (que já se revelara no diálogo com o hipopótamo acerca da passagem do Éden à tenda de Abrão):

"dissera-se que a vida das cousas ficara estúpida diante do homem"⁽¹⁴⁾.

É precisamente a partir daqui, isto é, a partir da leitura crítica do evolucionismo, que surge a figura central do delírio: Natureza ou Pandora. A passagem é feita, todavia, sem grande interrupção, a não ser aquela imposta pelo silêncio:

"Caiu do ar? destacou-se da terra? não sei; sei que um vulto imenso, uma figura de mulher me apareceu então, fitando-me uns olhos rutilantes como o sol"⁽¹⁵⁾.

É possível que toda esta parte do capítulo seja passada pela leitura que fez Machado de Assis das *Operette Morali*, de Leopardi, sobretudo do "Diálogo da Natureza e de um Islandês", como sugere Otto Maria Carpeaux⁽¹⁶⁾, assim como não é descabido pensar na presença de Schopenhauer ou Pascal. Mais próximo e mais interno é reconhecer neste capítulo a transformação e a ampliação de uma metáfora que já se encontra num poema publicado dois meses antes, na mesma *Revista Brasileira*, intitulado "Uma criatura", e depois incluído nas *Ocidentais*. E é a metáfora da Natureza como conciliadora de contrários, alimentando-se da morte para possibilitar a vida e, por aí, permitindo a leitura de significados divergentes e contraditórios.

Nos cinco tercetos finais do poema (é composto de oito tercetos e de um dístico final conclusivo em versos alexandrinos), é possível fisgar os elementos essenciais daquela metáfora, cujos estilhaços espalham-se no capítulo das *Memórias*:

"Friamente contempla o desespero e o gozo,
Gosta do colibri, como gosta do verme,
E cinge ao coração o belo e o monstruoso.

Para ela o chagal é, como a rola, inerme;
E caminha na terra imperturbável, como
Pelo vasto areal um vasto paquiderme.

Na árvore que rebenta o seu primeiro gomo
Vem a folha, que lento e lento se desdobra,

(11) Op. cit., p. 119.

(12) Idem, p. 123.

(13) Idem, p. 120.

(14) Idem, p. 121.

(15) Idem, ibidem.

(16) Cf. "Uma fonte da filosofia de Machado de Assis", em: *Vinte e cinco anos de Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 48-52.

Depois a flor, depois o suspirado pomo.

Pois essa criatura está em toda a obra:
Cresta o seio da flor e corrompe-lhe o fruto;
E é nesse destruir que as forças dobra.

Ama de igual amor o poluto e o impoluto;
Começa e recomeça uma perpétua lida,
E sorrindo obedece ao divino estatuto.
– Tu dirás que é a Morte; eu direi que é a Vida”⁽¹⁷⁾.

Não se trata aqui de mostrar qualquer paralelismo entre o poema e o capítulo das *Memórias*. Interessa-me antes apontar para o fato de que a concepção da Natureza como “grande caprichosa” é afirmada diferentemente num e noutro caso, embora os termos utilizados sejam, por assim dizer, os mesmos. Desta maneira, por exemplo, a indiferença e a impassibilidade da Natureza, que preenchem os três primeiros tercetos transcritos, ecoam na descrição do rosto da criatura que se encontra nas *Memórias*:

“Só então pude ver-lhe de perto o rosto, que era enorme. Nada mais quieto; nenhuma contorsão violenta, nenhuma expressão de ódio ou ferocidade; a feição única, geral, completa, era a da impassibilidade egoísta, a da eterna surdez, a da vontade imóvel”⁽¹⁸⁾.

Da mesma maneira, o sentido destrutivo que está no último verso do quarto terceto é traduzido na fala da Natureza em que se justifica a morte:

“Não importa ao tempo o minuto que passa, mas o minuto que vem. O minuto que vem é forte, jocundo, supõe trazer em si a eternidade, e traz a morte, e perece como o outro, mas o tempo subsiste. Egoísmo, dizes tu? Sim, egoísmo, não tenho outra lei. Egoísmo, conservação. A onça mata o novilho porque o raciocínio da onça é que ela deve viver, e se o novilho é tenro tanto melhor: eis o estatuto universal”⁽¹⁹⁾.

Onde está, no entanto, a diferença entre os dois textos, aquele do poema e o das *Memórias*? Está, sobretudo, em que, se no poema a metáfora é utilizada para fazer passar um significado – o caráter contraditório e, afinal, reconciliador da Natureza, ao mesmo tempo vida e morte – através de um sujeito de enunciação que assume o saber da contradição, no capítulo das *Memórias* são articulados dois discursos, o de Brás Cubas, cujo paradigma é dado por uma interpretação da Natureza de substrato romântico, e o da Natureza que se opõe àquele pela afirmação do teor destrutivo e “caprichoso” que tanto deve a uma interpretação naturalista e evolucionista da história. Daí também a diferença de qualidade literária entre os dois textos: se no poema existe uma, por assim dizer, lição conciliatória que desfaz a intensidade de algumas (raras) imagens, jogando o texto para a vala comum do bom senso filosofante, no capítulo é precisamente a força da contradição (agora não apenas de significados mas de discursos que se criticam mutuamente) que instaura um espaço de intervalo por onde o leitor experimenta a tensão vertiginosa, ou “delirante”, das rupturas do discurso do narrador.

De fato, sob o ângulo do delírio e da sandice é possível ver a história como um ininterrupto passar de “flagelos e delícias”, em que nem a ciência nem a imaginação podem atuar como instrumentos de criação de intensidade. Eis o trecho notável:

“A história do homem e da terra tinha assim uma intensidade que lhe não podiam dar nem a imaginação nem a ciência, porque a ciência é mais lenta e a imaginação mais vaga, enquanto que o que eu ali via era a condensação viva de todos os tempos”⁽²⁰⁾.

Sendo assim, entre a lentidão da ciência e a vaguidade da imaginação está a condensação que só o delírio, a sandice ou o sonho podem proporcionar. Aquilo que Brás Cubas vê em primeiro lugar, “formas várias de um mal, que ora mordida a víscera, ora mordida o pensamento”⁽²¹⁾, termina por criar uma “figura nebulosa e esquiva, feita de retalhos, um retalho de impalpável, outro de improvável, outro de invisível, cosidos todos a ponto precário, com a agulha da imaginação”⁽²²⁾. Sendo “a quimera da felicidade”, não resta senão o vazio dos séculos históricos que preenche os últimos parágrafos do capítulo, onde se retoma a inútil viagem “à origem dos séculos” guiada pelo hipopótamo. Mas esta última visão é precedida pelo riso de Brás Cubas, um riso de desespero, “descompassado e idiota”⁽²³⁾, depois da primeira visão, e a fala com que se dirige à Natureza ou Pandora é, ao mesmo tempo, de desafio e aceitação:

“Tens razão, disse eu, a cousa é divertida e vale a pena – talvez monótona – mas vale a pena. Quando Job amaldiçoava o dia em que fora concebido, é porque lhe davam ganas de ver cá de cima o espetáculo. Vamos lá, Pandora, abre o ventre, e digere-me; a cousa é divertida, mas digere-me”⁽²⁴⁾.

(17) *Em: Poesias Completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL, 1976, p. 447-8.

(18) *Op. cit.*, p. 122.

(19) *Idem*, p. 123.

(20) *Idem*, *ibidem*.

(21) *Idem*, *ibidem*.

(22) *Idem*, *ibidem*.

(23) *Idem*, p. 124.

(24) *Idem*, *ibidem*.

Digerido pela Natureza, mas uma natureza "caprichosa" que inclui a volubilidade da história, e não somente a Natureza espetáculo e positiva do paradigma romântico, o narrador pode entregar-se à "voluptuosidade do nada" através do delírio, da sandice ou do sonho, tecidos pela "agulha da imaginação". A mesma agulha que ao delírio, à sandice e ao sonho, acrescenta agora um outro tecido: o próprio texto que se constrói a partir da volúpia lasciva do nada.

II

Do ponto de vista da narratividade, é possível dizer que, a partir do capítulo X, as *Memórias* assumem uma disposição diacrônica, indo desde o nascimento de Brás Cubas ao balanço final da existência no capítulo CLX. Entretanto, são tão numerosas as interrupções e, mais do que isso, as voltas do texto sobre si mesmo, os deslocamentos e substituições entre narrador e leitor, enfim uma intensa intratextualidade, que a impressão que resulta é a da descontinuidade.

Acrescente-se a isso, e como aspecto fundamental, o fato de que os desdobramentos de enredo são de tal maneira proliferantes que a pergunta pelo entrecho nuclear que, de fato, dinamiza o leitor de ficção, aquela "reading for the plot", para usar expressão que intitula livro recente de Peter Brooks sobre o assunto⁽²⁵⁾, é desnordeante. Dir-se-ia que o narrador tudo resume e imanta, não fosse ele também sujeito de uma incessante mobilidade, negando ao leitor a tranquilidade de uma perspectiva fixa e remansosa.

A esses traços gerais, que poderiam fazer pensar numa ausência de método de composição, acopla-se, no entanto, e ao contrário, um rigoroso plano narrativo que estabelece as relações precisas entre os capítulos, exigindo do leitor uma incessante releitura para que apreenda o método do autor, bem no sentido em que ele é descrito pelo narrador:

"Que isto de método, sendo, como é, uma cousa 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 quartirão"⁽²⁶⁾.

Exemplo deste rigor de composição, em que o espaço textual é de transformações de contextos de significado pela utilização de significantes que se repetem, ocorre no capítulo XI. Ali, tratando de suas relações de mando com Prudêncio, "um moleque de casa", o narrador assim descreve a utilização que dele fazia como "cavalo de todos os dias":

"(...) punha as mãos no chão, recebia um cordel nos queixos, à guisa de freio, eu trepava-lhe ao dorso, com uma varinha na mão, fustigava-o, dava mil voltas a um e outro lado, e ele obedecia – algumas vezes gemendo –, mas obedecia sem dizer palavra, ou, quando muito, um – 'ai, nhonhô!' – ao que eu retorquia: – 'Cala a boca, besta!'"⁽²⁷⁾.

Ora, somente no capítulo LXVIII, "O vergalho", é que a mesma expressão de mando reaparece, na boca do ex-escravo Prudêncio que, agora liberto, castiga um escravo seu. Na verdade, não é uma repetição casual: a expressão de mando, exatamente aquela expressão, é o veículo de articulação entre a experiência do narrador enquanto criança e as reflexões do adulto acerca das compensações inventadas pelo homem para superar sofrimentos passados:

"Agora, porém, que era livre, dispunha de si mesmo, dos braços, das pernas, podia trabalhar, folgar, dormir, desagrilhoado da antiga condição, agora é que ele se desbancava: comprou um escravo, e ia-lhe pagando, com alto juro, as quantias que de mim recebera"⁽²⁸⁾.

Para o leitor, por outro lado, se bem leu a expressão de mando, a sua percepção, depois de cinquenta e sete capítulos, obriga à releitura a fim de que os significados veiculados possam ser absorvidos plenamente. Desta forma, entre os capítulos XI e LXVIII passa a existir uma solidariedade muito forte, de tal maneira que a expressão de mando, recobrando os dois, traduz, no nível do significante, aquilo que, no nível do significado, era expresso pelas designações dos capítulos: "o menino é pai do homem" passa a servir tanto para o narrador quanto para "o vergalho", sinédoque para "um moleque de casa". Mais interiormente, a reiteração do significante acentua o que há de repetitivo nas ações humanas, núcleo da ironia pessimista do narrador.

Por outro lado, a narração romanesca propriamente deixa perceber núcleos perfeitamente delimitados, embaralhados, é claro, pelas sinuosidades textuais.

Deste modo, é possível dizer que, a partir do capítulo X, que inicia a segunda parte das *Memórias* (observe-se que, no último capítulo, o narrador fala de uma primeira parte que se estende entre as mortes de Quincas Borba e a sua), distinguem-se os seguintes momentos: a aventura com Marcela, a experiência européia, a volta ao Brasil, a aventura com Eugênia, o encontro com Virgília, a separação de Virgília, o reencontro com Virgília, o aparecimento de Quincas Borba, o de Nhã-loló, a separação definitiva de Virgília, a presença de Quincas Borba e do Humanitismo, a morte de Nhã-loló, o período de isolamento e de reflexões e o domínio da loucura.

Cada momento, entretanto, é atravessado por capítulos que cavam fundo na análise

(25) Cf. *Reading for the plot. Design and intention in narrative*. Oxford: Clarendon Press, 1984.

(26) Op. cit., p. 126.

(27) Idem, p. 129.

(28) Idem, p. 212.



Cena de "Brás Cubas", de Júlio Bressane

dos significados da experiência, criando espaços que serão preenchidos ou recuperados nos momentos seguintes. Aquilo que possibilita a análise, por outro lado, isto é, o próprio trabalho com a linguagem literária, opera de tal modo a descontinuidade que somente é possível extrair significados nas próprias articulações entre os momentos referidos. E isto, sobretudo, porque a descontinuidade não se dá apenas no plano temporal, mas envolve a retomada e a crítica da linguagem utilizada num capítulo e, depois, em outro, expandida.

Veja-se, por exemplo, o que ocorre entre os capítulos XIX e XV. Naquele, "O primeiro beijo", o início das relações do narrador com Marcela é proposto através de imagens emprestadas ao Romantismo, explicitamente assim afirmadas pelo narrador, imediatamente contrastadas ao Realismo – o que mimetiza o movimento de suas relações –, de tal modo que a passagem para o capítulo seguinte representa uma intensificação no sentido da degradação, por assim dizer, "capitalista", dos amores entre o jovem ingênuo e a mulher experiente. No capítulo XIV está dito:

"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 no castelo medieval, para dar com ele nas ruas do nosso século. O pior é que o estafaram a tal ponto, que foi preciso deitá-lo à margem, onde o realismo o veio achar, comido de lazeira e vermes, e, por compaixão, o transportou para os seus livros"⁽²⁹⁾.

E, logo no início do capítulo XV, "Marcela", a transformação imagética, sendo uma alusão intratextual, antecipa a mudança nas relações entre os dois:

"Gastei trinta dias para ir do Rossio Grande ao coração de Marcela, não já cavalgando o corcel do cego desejo, mas o asno da paciência, a um tempo manhoso e teimoso"⁽³⁰⁾.

Entre o corcel e o asno, cria-se o espaço para que seja possível iniciar o capítulo XVII com a frase que representa o ápice da degradação do amor com que se tinham iniciado as relações entre Brás Cubas e Marcela:

"... Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis; nada menos"⁽³¹⁾.

Não é possível deixar de registrar, enfim, a reiteração das oposições referidas entre as linguagens do Romantismo e do Realismo que se realiza no capítulo seguinte, o XVIII, com a lembrança de uma cena das *Mil e uma noites*, que puxa o lado romântico e sonhador do narrador, a partir do olhar de Marcela, percebido por ele "como um escárneo" diante de promessas e juras de amor.

São, na verdade, mais do que oposições: são deslocamentos vertiginosos e que respondem pelo mal-estar e pela alucinação decorrentes do reencontro com Marcela, e que atravessam os capítulos XXXVIII, XXXIX, XL e XLI, em que a mulher, desfigurada pelas bexigas mas sempre dona de um sentido prático e "capitalista", confunde-se, no último capítulo referido, com a doce Virgília dos primeiros tempos, apontando tudo para a transitoriedade e o definhamento das paixões.

Vê-se, desta maneira, como a descontinuidade temporal encontra o seu contraponto na intratextualidade, configurando-se como sucessivas retomadas e críticas da própria narrativa empreendidas pelo "defunto autor", como, aliás, ele faz questão de acentuar no famoso capítulo CXXXVIII, "A um crítico".

É precisamente este tipo de procedimento que, a meu ver, responde por um dos aspectos fundamentais das *Memórias*: o jogo instável entre razão e loucura que imprime ao livro tanto o estilo ("e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem"⁽³²⁾), quanto o que há de vertiginoso nas proliferantes "teorias" e "idéias fixas" nas relações entre Brás Cubas e a realidade, de que o Humanismo de Quincas Borba é uma condensação e que encontra o seu desdobramento final e mortal na "idéia fixa" do emplasto.

Somente situando a escrita entre razão e loucura, tecida pela "agulha da imaginação" e, portanto, permitindo a convivência tensa e não-excludente, é que Machado de Assis encontrou uma via de acesso possível, pela literatura, a uma realidade (bem localizada, note-se: o Brasil entre os primeiros anos e meados do século XIX) que, como sempre, não se deixaria ler apenas pelos esquemas racionais ou por sua negação.

Entre uns e outros, a linguagem literária cria o intervalo de ficcionalidade que mantém a intensidade na leitura dos diferentes valores que o habitam. Por isso, não é viável, a meu ver, uma leitura parcial da "filosofia", ou da "psicologia", ou da "sociologia" – tudo entre aspas – que estariam no texto das *Memórias*: aquilo que se chama de humor ou ironia do livro não é senão a transformação em matéria verbal do que a época do narrador podia oferecer como espécies de "filosofia", "psicologia" ou "sociologia", ainda entre aspas. Neste sentido, são criações tanto

(29) Idem, p. 137.

(30) Idem, p. 139.

(31) Idem, p. 142.

(32) Idem, p. 214-5.

quanto personagens, entrecos e situações: resultados do trabalho poético com a linguagem e não referenciais passivos ao tratamento retórico.

Por tudo isso, e como que retificando afirmação anterior, uma vez reconhecida a condição ficcional do texto, é possível tirar as aspas e dizer que a filosofia, a psicologia ou a sociologia das *Memórias* são tanto mais essas espécies de conhecimento quanto maior é o rigor com que Machado de Assis distendeu as próprias possibilidades de significação do poético, fazendo daquela instabilidade entre razão e loucura um modo de apreender, pelo delírio dos significantes, o que de delirante havia nos significados.

Em cada um dos momentos nucleares da narração referidos, a presença de tal procedimento empresta às reflexões uma coerência que supera o teor digressivo, à Sterne, mantendo, ao mesmo tempo, o que há de ziguezagueante na escritura das *Memórias*. Se não, vejamos alguns exemplos, obedecendo à diacronia narrativa.

O segmento em que trata da viagem à Europa, depois das frustrações de seu relacionamento com Marcela, é preenchido por um único capítulo, o XIX, "A bordo", em que toda a reflexão de Brás Cubas, parecendo insistir no modo pelo qual conseguiu libertar-se das angústias da separação, centra-se, no entanto, na análise que faz da distância entre a experiência e a realização poética, usando, para isso, dos sofrimentos do capitão do navio diante da doença e morte da mulher e do modo pelo qual, do severo marujo, surge um homem sensibilizado por tudo o que faz a vida no mar e, mais ainda, cumprindo um roteiro de poeta capaz de compor "ode horaciana", sonetos, élogos e, por fim, "um epicédio".

Aparentando completar-se pela realização poética, a experiência sofrida do capitão é, por assim dizer, degradada pelo uso sentimental que faz da poesia, a que as reflexões de Brás Cubas, ou melhor, o seu próprio modo de narrá-las, confere um teor irônico e destrutivo. É o caso, por exemplo, dos parágrafos em que narra e comenta as expressões do capitão depois da morte e sepultamento da esposa no mar:

"Enxugou com a manga uma lágrima importuna; eu busquei um derivativo na poesia, que era a paixão dele. Falei-lhe dos versos, que me lera, e ofereci-me para imprimi-los. Os olhos do capitão animaram-se um pouco. – Talvez aceite, disse ele; mas não sei... são bem frouxos versos. Jurei-lhe que não; pedi que os reunisse e mos desse antes do desembarque.

– Pobre Leocádia! murmurou sem responder ao pedido. Um cadáver... o mar... o céu... o navio... No dia seguinte veio ler-me um epicédio composto de fresco, em que estavam memoradas as circunstâncias da morte e da sepultura da mulher; leu-mo com a voz comovida deveras, e a mão trêmula; no fim perguntou-me se os versos eram dignos do tesouro que perdera.

– São, disse eu.

– Não haverá estro, ponderou ele, no fim de um instante, mas ninguém me negará sentimento, se não é que o próprio sentimento prejudicou a perfeição..."⁽³³⁾.

Atente-se para o que há de complexo, no que se refere ao jogo entre sentimento e poesia, na expressão melancólica do capitão, em que começa pela evocação do nome da mulher e termina pela enumeração de imagens ("um cadáver... o mar... o céu... o navio...") por onde já antecipa a realização do epicédio que traz a Brás Cubas no dia seguinte.

Do mesmo modo, os capítulos em que narra as experiências européias, seja na Universidade de Coimbra, "fazendo romantismo prático e liberalismo teórico"⁽³⁴⁾, seja nas obrigatórias peregrinações de turista pós-Universidade, "fazendo poesia efetiva no regaço da Itália"⁽³⁵⁾ ou "em Veneza, ainda rescendente aos versos de Lord Byron"⁽³⁶⁾, intermediadas pelo capítulo XXI, "O almocreve", com que acentua de forma sempre irônica e destrutiva, uma reflexão filosófica que antecipa o Humanitismo de Quincas Borba, por todos passa um sentido de disponibilidade que, parecendo um enriquecimento reflexivo, na verdade intensifica, aos poucos, aquele traço hipocondríaco, "flor da melancolia", que vai roendo, por dentro, o modo de Brás Cubas relacionar-se com a realidade.

É o que se adensa, de modo exemplar, no capítulo XXV, "Na Tijuca", em que, a partir de uma frase de Shakespeare, vai se completando o que já estava no capítulo "O delírio":

"Apertava ao peito a minha dor taciturna, com uma sensação única, uma cousa a que poderia chamar volúpia do aborrecimento. 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"⁽³⁷⁾.

Entre a ânsia de nomeada e a hipocondria, ambas responsáveis pela "idéia fixa" do emplasto, a "volúpia do aborrecimento", assim como a do nada expressa pela Natureza ou Pandora, respondem pela atividade dispersiva de Brás Cubas que se metamorfoseia em capitalista, jornalista, deputado, e escritor das *Memórias*.

O que é notável, no entanto, é que isso não se reduz aos planos temáticos, mas encontra o seu correlativo na própria composição das *Memórias*. É o caso, por exemplo, de como,

(33) Idem, p. 149.

(34) Idem, p. 150.

(35) Idem, p. 153.

(36) Idem, ibidem.

(37) Idem, p. 157.

no capítulo XXVI, a hesitação diante da proposta paterna de um casamento e de uma carreira política, encontrando Brás Cubas entregue àquela “volúpia do aborrecimento”, é traduzida, em termos significantes, pela sugestão do nome de Virgília a partir dos versos iniciais da *Eneida*, num processo de criação em que os movimentos descuidados da escrita respondem às incertezas e disponibilidades do narrador, ao mesmo tempo que acentuam o acaso vertiginoso das ações humanas.

A interrupção que ocorre em seguida, a partir do capítulo XXIX, encapsulando outras interrupções, onde se destaca a meditação alegorizante acerca da cor no capítulo XXXI, “A borboleta preta”, é todo um segmento romanesco e diz respeito ao modo irresponsável e brutal com que o narrador estabelece relações com Eugênia, cuja designação, “A flor da moita”, faz repercutir a essência daquilo que está no capítulo XII, em que se conta a vingança do narrador ao tornar público o beijo troçado entre Vilaça e Dona Eusébia, mãe de Eugênia, que tinham “penetrado numa pequena moita”⁽³⁸⁾.

Vê-se, deste modo, como a relação entre capítulos distanciados é alcançada por meio da exploração das possibilidades verbais – no caso anterior, a expressão “flor da moita” é mesmo o que resultou das ligações clandestinas entre Vilaça e Dona Eusébia, traduzindo, ironicamente, a coxa Eugênia – e não apenas por confluências temáticas.

Ou, dizendo melhor: entre umas e outras a dependência é de tal ordem que o leitor só alcança a totalidade do significado do capítulo posterior uma vez relido o anterior e vice-versa.

Por outro lado, a alegoria que está no capítulo XXXI, já referido, e que termina pela observação de que, se não fosse preta, a borboleta, talvez azul ou laranja, “não era impossível que eu a atravessasse com um alfinete para recreio dos olhos”⁽³⁹⁾, mesmo assim terminando com a observação “creio que para ela era melhor ter nascido azul”⁽⁴⁰⁾, a alegoria, dizia, só é inteiramente percebida se vinculada ao defeito físico de Eugênia – o que faz o capítulo escapar da caracterização pelo leitor, apesar do autor, de “uma sensoria ou se chega a empulhação”⁽⁴¹⁾, conforme anota o próprio narrador no capítulo seguinte.

Enfim, por todos esses capítulos, passa uma meditação sobre o determinismo, seja no que se refere à cor da borboleta, seja no que diz respeito ao defeito físico de Eugênia, “coxa de nascença”, encontrando a sua plena realização textual nas últimas frases do capítulo XXXV, onde a construção anafórica imperativa articula razão e delírio:

“Vinha dizendo a mim mesmo que era justo obedecer a meu pai, que era conveniente abraçar a carreira política... que a constituição... que a minha noiva... que o meu cavalo...”⁽⁴²⁾.

Do capítulo XXXVII, em que a expressão que o intitula – “Enfim!” – é um comentário intratexto aos vários aparecimentos e desaparecimentos da personagem feminina central das *Memórias*, até o CXIV, em que o título “Fim de um diálogo” retoma o famoso diálogo sem palavras do capítulo LV, “O velho diálogo de Adão e Eva”, pode-se dizer que esta é a parte central, do ponto de vista romanesco, das *Memórias*. De fato, é aqui que ocorrem o conhecimento de Virgília, a sua perda para Lobo Neves, a morte do pai (com a fixação definitiva, através da herança, de Brás Cubas como capitalista), o reencontro com Virgília e o aprofundamento de suas relações, o encontro com Quincas Borba, a ida frustrada do casal Lobo Neves para uma presidência de província, o reaparecimento de um Quincas Borba travestido de filósofo (e capitalista, graças a uma herança suposta por Brás Cubas), a gravidez frustrada de Virgília, o aparecimento de Nhã-lolô e, por fim, o término das relações com Virgília.

Atravessada por catálises reflexivas que dão sempre na mencionada proliferação de “teorias” ou “filosofias”, invariavelmente estabelecidas a partir de um humor cáustico, dentre as quais avultam a retomada da “teoria das edições humanas”, a da “solidariedade do aborrecimento humano”, a da ponta do nariz, a da “equivalência das janelas”, a das pernas, a do vergalho, a do bibliômano, a de botânica, a de geologia moral, a da relação entre a Natureza e a indumentária feminina etc., o que domina é o sentido de frustração que corrói todos os segmentos romanescos e que vai arrastar o narrador, na parte seguinte, para o contraponto com o Humanitismo de Quincas Borba.

Mas é a partir daqui também que vai ficando claro um aspecto fundamental na composição das *Memórias*: à medida que, um a um, os acontecimentos vão levando o narrador para a frustração e a inutilidade (veja-se como, depois de tudo tentado, a sua fase mais brilhante é dita aquela em que atua como irmão da Ordem Terceira!), as *Memórias* tendem a acentuar o valor da própria textualidade como espaço em que se pode gozar, ao menos, de um instante de criação verdadeira e, por aí, de liberdade.

Neste sentido, pode-se dizer que o livro vai expondo uma dialética essencial: quanto mais Machado de Assis cava fundo na inutilidade de procurar uma coerência por entre os significados delirantes do Brasil de seu tempo, do tempo do narrador, mais se afirma a volúpia da própria escritura que aponta para um momento fugaz de resolução entre as flores da melancolia e as

(38) *Idem*, p. 135.

(39) *Idem*, p. 166.

(40) *Idem*, *ibidem*.

(41) *Idem*, p. 167.

(42) *Idem*, p. 171.

Banco de Dados



Cena de "Brás Cubas", de Júlio Bressane

da nomeada, de que não fora capaz o emplasto enquanto "idéia fixa". Não será exagero, por isso, ver na realização das *Memórias*, enquanto espaço textual, um sinônimo da criação efetiva do verdadeiro emplasto Brás Cubas. Uma espécie de vingança, pela literatura, contra um estado de coisas que desorienta o narrador e que ele, por exemplo, anota no capítulo CIX:

"Esse puxar e empuxar de cousas opostas, desequilibrava-me; tinha vontade de embrulhar o Quincas Borba, o Lobo Neves e o bilhete de Virgília na mesma filosofia, e mandá-los de presente a Aristóteles"⁽⁴³⁾.

Este desequilíbrio experimentado pelo narrador encontra sempre, na composição das *Memórias*, uma maneira de ser compensado, e não apenas embrulhando tudo na "mesma filosofia": a construção de um tecido literário pela "agulha da imaginação", que, ao se expor como criação literária rigorosa, articula os significados de razão e loucura que, basicamente, desorientam o narrador. Não se trata, frise-se bem, da expressão de uma "filosofia" (entre aspas) que venha a se opor, pelo pessimismo, pela ironia ou pelo humor utilizados pelo narrador, a significados que o desequilibram. Se assim fosse, a única opção seria uma leitura filosofante do livro, por onde, por um lado, perder-se-ia toda a tensão poética, quer dizer, criativa, que o informa, e, por outro, como acontece com frequência, o que restaria seriam resíduos de uma filosofia de segunda mão, destituídos de maior interesse para a literatura. Creio que os exemplos de realização anteriores já apontam nesta direção, isto é, na direção de uma forte interdependência entre a criação literária e os valores (sociais, psicológicos, filosóficos ou históricos) que são por ela veiculados.

De qualquer modo, é possível que a leitura do capítulo LXXXVII, "Geologia", ajude a completar esta noção, para mim, básica.

Trata-se do capítulo em que, refletindo sobre a morte do avarento Viegas e das esperanças que o casal Lobo Neves nutria com relação a alguma herança possível, Brás Cubas aponta para a complexidade de caráter de Lobo Neves em quem, segundo ele, "havia (...) certa dignidade fundamental, uma camada de rocha, que resistia ao comércio dos homens"⁽⁴⁴⁾. Desde o início do capítulo, no entanto, há um comentário de ordem intratextual que serve de passagem para o que, em seguida, se dirá. É que, considerando as camadas superficiais do caráter de Lobo Neves, há a utilização de uma imagem que já fora expressa no capítulo XXIII, onde a vida é comparada a um enxurro, agora, entretanto, acrescida de um adjetivo: "perpétuo". O que dá oportunidade ao comentário do narrador: "E Deus sabe a força de um adjetivo, principalmente em países novos e cálidos"⁽⁴⁵⁾. Ora, é exatamente essa instabilidade, reconhecida no uso do adjetivo em terras tropicais, que vai ser o objeto de análise do capítulo, referida ao que há de relativo na proibidade de ordem pessoal. Observe-se, todavia, como esta análise é encaminhada:

"Digo apenas que o homem mais probo que conheci em minha vida foi um certo Jacob Medeiros ou Jacob Valadares, não me recorda bem o nome. Talvez fosse Jacob Rodrigues; em suma, Jacob. Era a probidade em pessoa; podia ser rico, violentando um pequenino escrúpulo, e 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. Jacob 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. Jacob 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 Jacob tirou o relógio; o Doutor B. perguntou-lhe então se ia sair.

– Com minha mulher, disse Jacob.

Retirou-se o Doutor B. e respiramos. Uma vez respirados, disse eu ao Jacob 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. Jacob 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 Jacob Tavares"⁽⁴⁶⁾.

É claro que o capítulo, partindo de observações de natureza psicológica sobre Lobo Neves, termina por ser uma meditação não apenas filosófica, mas histórica e social, sobre a necessidade daquelas pequenas mentiras, ou "embaçadelas recíprocas", como prefere o narrador, que restauram o equilíbrio da sociedade. É tudo isso, sem dúvida. Mas é, sobretudo, a eficácia com que o autor consegue deixar passar, na insegurança do próprio nome do "homem mais probo" que conheceu em sua vida, o sentido da incerteza e da instabilidade que confere ao capítulo a resistência poética, criativa, que ele possui e por onde é possível ler mais intensamente aqueles valores filosóficos, sociais e históricos da meditação do narrador.

(43) Idem, p. 257

(44) Idem, p. 233.

(45) Idem, ibidem.

(46) Idem, p. 234.

Observe-se ainda que somente ao configurar aquela camada superficial do caráter de Jacob, assim como insinuara para Lobo Neves, é que o nome é rememorado: "Ah! lembra-me agora: chamava-se Jacob Tavares". Quer dizer: tanto a proliferação dos adjetivos possíveis, quanto a incerteza do nome próprio, traduzem textualmente a instabilidade social e histórica, dando à reflexão filosófica uma consistência literária que, deste modo sim, passa a ter interesse para a literatura.

Este procedimento, núcleo daquela dialética essencial já referida, isto é, a de um direcionamento para a própria literariedade à medida que um sentido ruinoso vai se apoderando dos segmentos romanescos das *Memórias*, não faz senão se acentuar a partir do desenlace das relações do narrador com Virgília.

Na verdade, a partir do capítulo CXV, aquele que segue ao "Fim de um diálogo", não obstante o aceno frustrado de um casamento com Nhã-loló, encerrado com a morte da moça, e das tentativas jornalística e política, o movimento das *Memórias* é marcado pela liquidação: morte de Lobo Neves, morte de Dona Plácida, morte de Marcela, decadência de Eugênia, morte de Quincas Borba etc. Embora ainda recorram algumas "teorias", como a "filosofia das folhas velhas", "o princípio de Helvetius", a "teoria do benefício" ou a "filosofia dos epitáfios", todas expressões de decadência ou saudosismo, esta parte final do livro é dominada, sobretudo, pelo Humanitismo, traduzindo-se, às vezes, em fracassos ou ridículos de aplicação prática, como o projeto de "diminuir a barretina da guarda nacional", ou em demonstrações casuais de sua aplicabilidade, como a cena dos cães em luta ou o "orgulho da servilidade" – título do capítulo CLVI.

De fato, o Humanitismo de Quincas Borba é uma ampliação grotesca do desnorreamento do narrador, sacudido por entre "idéias fixas" que buscam, através de uma natureza "grande caprichosa", explicar a história, "eterna loureira". Não é sem coerência, por isso, que o filósofo do Humanitismo desconfie da sanidade mental do narrador: a transformação da própria filosofia em método de "revolução social, religiosa e política, que transferisse o arcebispo de Cantuária a simples coletor de Petrópolis"⁽⁴⁷⁾, como surge num desvario de Brás Cubas, por contaminação, instaura, no capítulo CLIII, a via de discussão, que, na verdade, é uma retomada dos capítulos iniciais das *Memórias*, acerca dos limites entre a razão e a loucura.

Brás Cubas parece saber que essa é uma discussão sem fim: no importante capítulo CXXVII, "Formalidade", entre o espírito e a letra, a sua opção é pela letra:

"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 consequentemente de luta e de morte"⁽⁴⁸⁾.

Está, assim, preparado o terreno para que possa surgir o grande paradoxo final do livro: o nada como saldo, como livro, que é tanto machadiano quanto flaubertiano (basta pensar em *Bouvard et Pécuchet*) ou mallarmeano. Livro onde nada é sério porque o mais sério é o nada.

Neste sentido, escrevendo as suas *Memórias Póstumas*, o romântico Brás Cubas, pela mão do moderno Machado de Assis, abria as portas do futuro para as *Memórias Sentimentais* do modernista Oswald de Andrade. Começava a nossa tradição de rigor.

(47) Idem, p. 298.

(48) Idem, p. 276.