

“Brás Cubas”: sob o signo do sol e do vento

Luiz Roncari

No *Eclesiastes*, o sol aparece não só como o ponto mais elevado de referência para as coisas terrenas, mas também como algo que reina noutro plano, do qual pode observar impassível o que se passa embaixo. Se Deus é soberano e senhor, entidade criadora a ser temida, está distante e ausente, ao contrário do sol, muito presente e invadindo a região do sensível. Por 26 vezes se apela a ele nesse pequeno texto, como testemunha da vida do homem nos dias luminosos que medeiam entre o não-ser e os “*jours de ténèbres; car ils seront nombreux*”⁽¹⁾. Embora noutro plano, ele não é ainda o ponto fixo e permanente, tem também seu movimento: “*Le soleil se lève, le soleil se couche, et vers son lieu il halète*” (Qo 1, 6). Tudo o mais se passa abaixo dele e recebe sua doação: “*Douce est la lumière, et il est bon pour les yeux de voir le soleil*” (Qo 11, 7), mas ao mesmo tempo deve recear seu testemunho, o julgamento final do que aqui observa, e que Qohelet, o rei-sábio narrador, tenta traduzir nas suas próprias palavras: “*Vanité des vanités, disait Qôhêlet, vanité des vanités; tout est vanité! Quel profit pour l’homme dans toute la peine dont il peine/ sous le soleil*” (Qo 1, 2-3).

O sol é assim um dos pontos extremos do texto, a referência externa necessária a quem sempre se recorre, como representante de um plano superior, onde vigoram outra ordem e outros valores, onde o simples movimento já expressa o sentido e tem na própria manifestação da existência a ação doadora, sendo ser e ação a mesma coisa, a luz doce e agradável de se ver.

Essa plenitude, porém, tem seu contraponto num outro extremo, no vento rasteiro, que na relação promíscua com a terra e os homens a tudo arrasta e reduz: “*Le vent va au sud, puis tourne au nord; il tourne, tourne et reprends ses circuits*”. Como ele, tudo o mais neste outro plano parece repetir seu movimento de idas e vindas reiteradas (“*tourne, tourne*”), girando em círculos, sem nunca chegar a lugar nenhum e encontrar o sentido: “*Tous les fleuves vont à la mer, et la mer ne se remplit pas; au lieu où vont les fleuves, là ils continuent d’aller. Toutes choses sont lassées plus que l’homme ne peu dire; l’oeil ne se rassasie pas de voir ni l’oreille ne s’emplit d’entendre*” (Qo 1, 6-8).

Também o homem reproduz esse movimento que imita sempre a si mesmo e se repete, sem criar nada de novo e que, portanto, não deixará lembrança: “*Ce qui a été, c’est ce qui sera; ce qui s’est fait, c’est ce qui se fera: rien de nouveau sous le soleil. Est-il quelque chose dont on dise: ‘Tiens! voilà du nouveau’, cela existait déjà aux siècles qui nous ont précédés. Nul souvenir des anciens, pas plus que de leurs successeurs il n’y aura de souvenir chez ceux qui seront dans la suite*” (Qo 1, 9-11). A imagem do falso movimento e sua significação para a vida do homem, dada a partir do julgamento de quem observa de um outro plano, é interpretada por Qohelet como “*vanité*”. *Hêbel*, em hebraico, que, segundo Osty, significa “sopro” e se diz de tudo que é ligeiro, inconsistente, fugaz, vazio, daquilo a que falta firmeza, solidez, verdade (no sentido bíblico do termo), mas ainda, dependendo do contexto, adquire diversas acepções, como decepção, estultície, tolice, injustiça⁽²⁾. Assim *hêbel*, “*vanité*”, adquire todas as conotações de intranscendência e se contrapõe ao *Ruah*, também “sopro”, espírito e vento, mas o que cria, dá vida e anima, como o

LUIZ RONCARI é professor de Literatura Brasileira da FFLCH-USP, com mestrado em Machado de Assis com a tese *Machado manifesto* e tese de doutorado sobre Teoria do Romance. É co-autor da coleção “Brasil História” (Editora Brasiliense), autor do livro de contos *Os olhos de Sebastião Valadares* (Editora Espaço) e da novela satírica *Assim não brinco mais* (Editora Codecri).

1 Mantive as citações do *Velho Testamento* em francês, para aproveitar a preciosa tradução de Émile Osty, direta dos originais em hebraico, aramaico e grego, trabalho a que dedicou 25 anos. As notas e comentários teológicos, filológicos, e histórico-culturais, que compartilha com Joseph Trinquet, nos permitem uma leitura dos dois Testamentos tanto dentro da história das religiões, quanto da história das concepções de mundo e das formas literárias. Não traduzi também a palavra *vanité*, por em francês lembrar melhor o conjunto de acepções com que é empregada no *Eclesiastes*, o que não acontece com nosso correspondente “valdade”, que adquiriu denotação mais rígida e definida. Cotejei o texto com a tradução também direta dos originais do abade A. Crampon, publicada pela Société de S. Jean L’Évangéliste, Paris/Tournaï/Rome, 1923. Foi o que me permitiu reconhecer o valor expressivo da primeira. Para as demais citações da Bíblia, segui as indicações do autor: livro, capítulo, versículo. *La Bible* Osty, Paris, Les Éditions du Seuil, 1985, p. 1352.

2 Op. cit., p. 1334

que se vê no Gênesis: "Or la terre était un chaos (tohou wabohou), et il y avait des ténèbres au-dessus de l'Abîme, et l'esprit (Ruah) de Dieu planait au-dessus des eaux" (Gn 1, 2). O vento no *Eclesiastes* jamais ultrapassa o horizonte da vida terrena. Por 31 vezes a palavra-juzfo "vanité", carregada de atitude valorativa, aparece disseminada no texto e muitas vezes associada ao vento que passa e nada deixa: "Tout est vanité et poursuite devient", "Cela aussi est vanité et poursuite de vent", "Cela aussi est vanité et recherche de vent".

São as palavras de Cohelet, identificado pela tradição como o próprio Salomão, que os discípulos registram, mas parecendo sempre interpretar o julgamento do sol, que acompanha tudo de seu outro plano. Sem ele, não haveria referência a outra escala de valores com a qual comparar e contrapor, nem esse ponto alto de observação e prisma para avaliação e julgamento. O vento é vento e o sol é sol, e a "vanité", a que se reduz tudo, é como o vento, em tudo diversa do sol. É um raciocínio simples, mas compõe os dois pólos semânticos e axiológicos que organizam o texto. Entre Deus e o homem rege o sol, como se posto ali para representar o primeiro e recordar sempre ao segundo os limites estreitos de todas suas conquistas: "Je fis de grandes oeuvres. Je me bâtis des maisons, je me plantai des vignes; je me fis des jardins et des parcs; j'y plantai des arbres fruitiers de toute sorte; je me fis des pièces d'eau pour arroser une forêt d'arbres; j'achetai des esclaves – hommes et femmes – et il m'en naquit à la maison; j'eus aussi des troupeaux – gros et petit bétail – bien plus que tous ceux qui m'ont précédé à Jérusalem; j'amassai aussi pour moi de l'argent et de l'or, et les trésors des rois et des provinces; je me procurai des chanteurs et des chanteuses, et les délices des fils de l'homme, des femmes, des femmes... Je devins grand et je surpassai tous ceux qui m'ont précédé à Jérusalem, et ma sagesse me restait", depois de conseguir tudo o que a terra podia de melhor oferecer, conclui: "Puis je me tournai, moi, vers toutes les oeuvres que mes mains avaient faites et vers la peine dont j'avais peiné pour les faire, et voici: tout est vanité et poursuite de vent, et il n'y a pas de profit sous le soleil" (Qo 2, 4-11).

Somente de um outro plano também, externo, como o do sol, é possível apreciar "o tempo" em toda sua extensão, o ciclo completo, como o da vida, do nascimento à morte, e julgá-lo: "Mieux vaut la fin d'une chose que son commencement" (Qo 7, 8). O valor da morte não é negativo, mas positivo, pois é justamente ela que permite a sabedoria: "Le coeur des sages est dans la maison de deuil, et le coeur des sots dans la maison de joie" (Qo 7,4). E isso não apenas porque a morte, enquanto acontecimento, seja melhor que o nascimento, "Et moi, j'ai loué les morts, qui sont déjà morts, plus que les vivants qui, eux, sont encore vivants" (Qo 4, 2), mas porque só a morte completa o ciclo e revela "o que de fato foi", permitindo-nos o conhecimento e a sabedoria, como encontramos nesta passagem do *Eclesiástico*: "Une heure d'infortune fait oublier les délices, / et c'est au terme d'un homme que se révèlent ses oeuvres. / Avant la fin, n'estime personne heureux; / car c'est à son extrémité que l'homme se fait connaître" (Sir 11, 27-28). Somente com a morte pode alguém voltar-se sobre sua vida e sua obra, como Cohelet, e fazer o balanço: "Puis je me tournai, moi vers toutes les oeuvres que mes mains avaient faites...".

É a morte que eleva a uma posição equivalente à do sol, suspendendo do espaço e tempo da região do vento, e permite que, como ele, roce o manto da eternidade: "J'ai vu '4 tâche qu'a donnée Dieu aux fils de l'homme pour s'y employer. Il a fait toute chose convenable en son temps; il a mis aussi la durée dans leur coeur, sans que l'homme puisse découvrir l'oeuvre que fait Dieu du début à la fin" (Qo 3, 10-11). Ele pode ver a doação, a capacidade do homem de apreciar o tempo na sua extensão, mas também seu limite de compreensão. Numa nota, Osty cita um comentário muito elucidativo sobre essa passagem, que nos lembra o esforço de compreensão e representação do indivíduo e da história feito por Brás Cubas: "Dieu a donné à l'homme la capacité de s'élever au-dessus du moment présent pour envisager l'ensemble des événements, soit de la vie des individus, soit de la vie des peuples, avec le désir de les comprendre et de les expliquer. L'homme éprouve le besoin de résoudre le problème que pose pour sa raison l'existence et l'histoire de l'humanité. Mais l'oeuvre de Dieu constitue une énigme indéchiffrable"³.

Luz e trevas, conhecimento e ignorância, poder e limites, alegrias e tristezas, são alternâncias como essas que compõem a imagem do homem no *Eclesiastes*, num tempo contínuo e dominante, "Il y a pour tout un moment, et un temps pour toute chose sous le ciel: / un temps pour enfanter et un temps pour mourir, / un temps pour planter et un temps pour arracher le plant..." (Qo 3, 1,2); e num espaço invariável, não mais o jardim, mas também não o deserto, mas onde é possível seguir conselhos sábios como este: "Va, mange ton pain avec joie et bois ton vin d'un coeur heureux, car Dieu prend déjà plaisir à tes oeuvres" (Qo 9,7). Sabendo, porém, que nenhum alimento ou prazer pode satisfazer um desejo que exige cada vez mais e se renova sem cessar: "Toute la peine de l'homme est pour sa bouche, et pourtant le désir n'est pas comblé" (Qo 6, 7).

Esta leitura do *Eclesiastes* foi feita a partir da curiosidade do leitor do *Memórias póstumas de Brás Cubas*, quer dizer, de quem procurava encontrá-lo no *Eclesiastes*, depois de ter encontrado direta e indiretamente o *Eclesiastes* em *Brás Cubas*. Desse modo a leitura foi em parte dirigida, preocupada com os pontos de contato, mas o interesse último estava de fato, como veremos, na diferença. Antes de tratar dela, tentarei mostrar como esses pontos de contato são mais que eventuais ou de detalhes, mas formadores tanto no plano conceitual, da cosmovisão, quanto artístico. Não que tivessem emigrado diretamente de um livro para o outro, mas filtrados pelo tempo histórico e pela história do romance. Minha intenção é a de criar a perspectiva de se ver como Machado de Assis estabeleceu com esse texto uma relação efetivamente produtiva, escrevendo uma sua versão atualizada e cômica, quer dizer, não dentro da tradição dos livros religiosos, mas da tradição do romance humorístico.

Tanto quanto no *Eclesiastes*, a morte é uma imagem obsessiva que percorre o *Memórias póstumas*: o próprio livro é narrado por um morto. Isto é bastante lembrado e estudado. Mas parece-me ter uma importância maior que a atribuída geralmente, sendo muitas vezes esse fato tratado como um dado entre outros, um lance de humor, ousadia narrativa e até curiosidade. Para mim ele recobre o livro do começo ao fim, desse modo o livro precisa ser lido como sendo narrado por alguém que existe num plano diferente e distante do plano do herói e do leitor. Um problema deve ter-se colocado a Machado, enquanto "autor": como tornar Brás Cubas sábio, capaz de julgar a vida, o homem e o tempo, capaz de ver como Qohelet e como ele alçar-se a um plano mais alto, sem abdicar ao mesmo tempo da sua experiência direta do mundo. Qohelet combina a experiência pessoal "j'ai vu" com a sabedoria "tout est vanité". Osty, na sua tradução, faz questão de manter o eu ("moi") enfático de Qohelet, omitido nas demais traduções ("J'ai parlé, 'moi' "; "J'ai dit, 'moi' "; "Puis je me tournai, 'moi' "; "Et j'ai vu, 'moi' " etc.), afirmando aquilo que sua visão e seu testemunho sobre a vida têm de pessoal, entendendo assim "se distinguer de ses confrères en 'sagesse', qui n'ont pas vu ou voulu voir ce qu'il a vu"⁴). Evitar o narrador absoluto e irrepreensível do romance romântico e realista, por um lado, e possibilitar ao mesmo tempo o acréscimo de conhecimento e sabedoria necessários para que sua visão do mundo não se confundisse com a do homem comum – cujo interesse seria apenas documental – foi um problema enfrentado por Machado, que o "defunto autor" resolveria, se a morte tivesse o mesmo sentido revelador e decisivo para a sabedoria que tem no *Eclesiastes* e no *Eclesiástico*. Neste aspecto, a morte apresenta aqui um sinal positivo e não negativo⁵.

A morte, no *Brás Cubas*, cumpre todas as funções capitais para a estruturação da narrativa: é ela que eleva e transporta o narrador para um plano superior ao dos demais homens, permitindo-lhe narrar "do outro lado da vida"⁶, e não de um lado qualquer, pois foi um "mal" que o levou à "eternidade"; é ela também que lhe permite uma visão completa e acabada da vida, podendo dar-se ao luxo de hesitar entre começar a narrativa com "o meu nascimento ou a minha morte", dois fatos que a nenhum comum dos mortais é dado observar; e é ela também que lhe assegura uma posição mais fixa e estável, embora tenha também seu movimento, como o sol, que veremos mais adiante, mas que lhe cria uma perspectiva para apreciar a instabilidade, a região do vento.

Desse modo é a morte que permite a transcendência, que, num primeiro momento, eleva e distancia, e, noutro, possibilita ao narrador voltar-se e aproximar-se, revendo-se com esse acréscimo de conhecimento e sabedoria. Ela permite que o narrador transcenda seu campo de visão restrito, sem perder o peso do testemunho e da experiência direta. Combina as vantagens de quem experimentou as posições do sol e do vento, como Qohelet, falando de um a partir do outro, pois não é de dentro da instabilidade (onde se exercita a volubilidade do herói e dos homens) que Brás Cubas narra, mas de fora dela, "do outro lado da vida". Distinguir as circunstâncias diferentes a que estão sujeitos o "narrador" e o "herói" é necessário ao leitor, de modo a acompanhar o movimento de aproximação e distância entre um e outro, que vai da completa diferenciação, quando o narrador se dirige diretamente ao leitor, "Decida o leitor entre o militar e o cônego; eu volto ao emplasto", lembrando-lhe a sua existência e distinção; até os momentos em que narrador e herói praticamente se confundem, quase se dissolvendo um no outro. Mas quando isto acontece, o clima não demora a ser quebrado e a distância volta a se impor, geralmente através do choque humorístico, nos finais dos capítulos ou nos seus próprios títulos chistosos, criando um efeito de quem acorda de uma digressão imprópria ou divagação perigosa a que não deveria deixar-se levar. Acorda o narrador e o leitor. O primeiro, porque voltar a confundir-se com o herói lhe seria fatal: morrer para estar novamente sujeito à instabilidade e perder a sabedoria que lhe permitem as "memórias". E segundo, parece que para lembrar-lhe a cada momento não se tratar de seu "ro-

4 Op. cit., p. 1338

5 Este trabalho foi escrito depois da leitura do ensaio "A volúpia lasciva do nada", do professor João Alexandre Barbosa (Revista USP, março, abril e maio/1989, p. 107). Por influência ou reação, mais inconsistente que consciente, acabei percorrendo o caminho contrário, procurando a positividade da visão do lascivo. Pode ser a volúpia dos esforços em vão.

6 *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Machado de Assis. In *Obra completa*, v. 1. Rio de Janeiro, José Aguilar Editora, 1971, p. 515.

ARQUIVO CONTEMPORANEO

PERIODICO ILLUSTRADO

Condições de assinatura
 trimestre 6\$000 - Provincias trimestre 8\$000
 Numero avulso 1\$500

Proprietario **A. A. de Carvalho**

Redacção e administração
84, Rua da Assembléa, 84
Rio de Janeiro

1.º Anno N.º 10 30 de Janeiro de 1873

Observações

Accepta-se toda a collaboração desde que este
 accoedo com o programma do jornal não se garza
 a publicação dos artigos remettidos nem fixar
 redacção responsavel pela entrega de manuscros



José de Alencar



Machado de Assis

José de Alencar
 e Machado de
 Assis na
 capa de *Arquivo
 Contemporaneo*,
 de 30 de
 janeiro de 1873;
 em 1872 saíra
Ressurreição

mance usual". Esse movimento de idas e vindas, proximidades e distâncias, garante à narrativa o peso do testemunho e experiência ("j'ai vu") e o da avaliação pela sabedoria ("tout est vanité").

Mas a morte não é apenas um recurso que ajuda Machado a resolver uma série de problemas composicionais e o dado de sabedoria que sobrepõe o narrador ao mundo dos homens, ou ainda a imagem funesta usada como contraponto e fator de equilíbrio – disseminando sua sombra pelo texto, cada vez que os homens tendem a perder-se no "Jouis de la vie avec la femme que tu aimes", agita como a lembrar-lhes a efemeridade e evanescência do desejo e das coisas terrenas. A morte, morrer para o mundo ou pelo menos para este mundo, é a condição para a construção de um "observador" que não estabelece mais nenhuma afinidade profunda com seus elementos essenciais. Tudo está para ser apreciado nos seus níveis mais recônditos e revelado sem piedade. A visão reveladora da natureza e da história, que Brás Cubas tem na cena do delfrio, só foi possível justamente graças ao "delfrio", quer dizer, com a morte da consciência e do discernimento, dos meios de que dispomos como instrumentos de sobrevivência social. As "memórias póstumas" bem poderiam compor uma cena doméstica e privada do delfrio, ao invés deste representar seu capítulo macrocósmico. Foi a morte que permitiu a Brás Cubas apreciar a existência nas suas alternâncias e desajustes, movimentos que marcam todo o livro, assim como o *Eclesiastes*: "Un temps pour pleurer et un temps pour rire", "j'ai vu sous le soleil que la course n'échoit pas aux agiles, ni la victoire aux braves, ni davantage le pain aux sages, ni...etc."

O delfrio é um momento de revelação para o herói, que sintetiza através de representações alegóricas a natureza e seu sentido e duração no tempo, a história, como duas estrelas regentes da vida do homem no espaço – manifestação que se completa com o desenvolvimento da ação do romance. A morte do herói é o momento de criação do narrador e de revelação dessa mesma natureza e história num espaço e tempo concretos, no Rio de Janeiro em meados do século XIX, completando em todas suas dimensões a recusa e inconformidade dos termos da vida social ou da própria condição humana, dependendo da perspectiva com que se olhe o texto, na sua historicidade ou universalidade. Tanto o *Eclesiastes* quanto o *Memórias póstumas* apreciam, nas suas diferentes formas, a sujeição do homem ao ciclo natural, da exuberância à degenerescência, como os animais: "Dieu veut les éprouver (os homens) et leur faire voir qu'ils ne sont eux-mêmes que des bêtes" (Qo 3, 18) ou, no modo alusivo e indireto de Brás Cubas, "o que diriam de nós os gaviões, se Buffon tivesse nascido gavião..."⁽⁷⁾, deixando com as reticências um espaço vazio para que o leitor conclua interiormente, "que somos piores que eles". A incapacidade ou impotência do homem de escapar do ciclo da natureza e realizar-se numa outra dimensão, seja a da transcendência seja a da história, parecem ser os pontos mais comuns do ceticismo que reúne os dois livros: "Tout va au même endroit, tout vient de la poussière et tout retourne à la poussière. Qui sait si le souffle des fils de l'homme monte en haut, et si le souffle des bêtes descend en bas vers la terre?" (Qo 3, 20-21). A dimensão do humano, que inquieta e pela qual perguntam um e outro livro, não é a da sua proximidade maior com o divino, ainda que abaixo dele, mas a da sua dificuldade de distinção do animal, ainda que acima dele. Até mesmo a marca mais diferencial, a consciência extensa do tempo "la durée dans leur coeur" ou as "memórias", só se revela de fato com a morte ou a perda da consciência, como no delfrio. Como afirmação dessa cosmovisão, tanto o *Memórias póstumas*, quanto o *Eclesiastes* terminam retratando a degenerescência: o primeiro, de suas personagens, dona Plácida, Marcela, Eugênia, dele mesmo; e o segundo, construindo um quadro alegórico expressivo da simbiose do corpo humano com o mundo natural, "au jour où tremblent les gardiens de la maison, / où se courbent les hommes vigoureux..." (Qo 12, 3), processo de dissolução e metamorfose que Brás Cubas descreve já no começo das memórias: "eu descia à imobilidade física e moral, e o corpo fazia-se-me planta, e pedra, e lodo, e cousa nenhuma"⁽⁸⁾.

III

Apesar dos pontos comuns e proximidades, o *Memórias póstumas* é percorrido do começo ao fim pelo "humor", que provoca o "riso", o qual o *Eclesiastes* opõe como contrário à verdadeira sabedoria: "Mieux vaut le chagrin que le rire, car un mauvais visage fait du bien au coeur. Le coeur des sages est dans la maison de deuil, et le coeur des sots dans la maison de joie" (Qo 7, 3-4). Ainda que o riso do *Memórias póstumas* seja o do homem hábil e sutil, e não o da "folle joie", como o *Eclesiástico* diferencia: "Le sot, quand il rit, élève la voix, / mais l'homme habile sourit à peine, em silence" (Sir 21, 20), o "sorriso" que acompanha a leitura do romance cria uma segunda camada de verdade, que acaba por distanciar e distinguir radicalmente um livro do outro. Ou, em outras palavras, o riso do romance faz circular uma outra verdade implícita e mais profunda, que desconfirma o que havia sido confirmado no enunciado.

Brás Cubas, como "defunto autor", narrando suas memórias, comparte com o leitor os fatos

7 Op. cit., p. 520

8 Op. cit., p. 514

da sua vida e do mundo social que observou. Experiência e observação são plasmadas numa composição ("memórias"), das quais ainda não encontrou suas verdades e, de certa forma; se constituem como a "obra de Deus, um enigma indecifrável". Mostrar esse enigma e pedir a ajuda do leitor para sua decifração, são os esforços do memorialista – apesar do seu excedente de conhecimento e sabedoria em relação ao comum dos mortais –, que pode dizer como Cohelet: *"Tout cela, je l'ai expérimenté par la sagesse. J'ai dit: 'Je veux être sage!' mais c'est resté loin de moi. Lointain est ce qui existe, et, profond; qui le découvrira?"* (Qo 7, 23-24). Ao contrário do romance romântico, que valorizava como fontes principais de sua matéria a imaginação e a idealização, o *Memórias póstumas* confronta a experiência e a observação do mundo próximo, com a verdade e sabedoria da tradição, de modo a testar ambas, tanto as novas idéias sobre a vida e o mundo, formuladas pelos homens do seu tempo, quanto as da tradição (quase todos os autores citados no livro são clássicos, resgatando as perdas sofridas com as atitudes românticas de ruptura, ao contrário das idéias representadas, de filiação contemporânea).

É no "espaço do romance" (onde uma experiência particular do "herói" e uma observação particularíssima do "narrador" são recuperadas) que se dá o confronto, quer dizer, no plano artístico e não no do enunciado narrativo, no "romance" e não nas "memórias". É nos prólogos que os doadores de forma, Sterne, Garret e Xavier de Maistre são lembrados, e não no corpo da obra, internamente, região ocupada pelo "narrador". O confronto entre atualidade e tradição, tanto no plano das concepções de mundo, quanto das formas literárias, escapa à consciência do narrador ou, pelo menos, não está aí o centro de suas preocupações narrativas.

O Rio de Janeiro em meados do século XIX é o "espaço do 'espetáculo'" ou o palco da comédia, pois tudo o que se passa lá é intrascendente, está sujeito ao vento e à instabilidade. Até o amor, que tinha sido uma porta para o absoluto para os românticos, podia agora ser ajelhado numa "transação", numa casinha "em um recanto da Gamboa", e sob a vigilância de dona Plácida. E não é só o amor que é rebaixado por uma palavra usada para caracterizar a ausência de princípios éticos e ideológicos na política da época, "transação". Também as idéias se tornam caricaturas, como o "humanitismo" de Quincas Borba, correspondendo à sua imagem caricatural, como se nem os loucos e inocentes fossem mais beneficiados pelos deuses⁹. O que move os homens nesse terreno é apenas a busca de prestígio e riqueza e os que, como Brás Cubas, também buscaram o amor (sem desprezarem porém aqueles valores, como o herói da mostra em capítulos como "O emplasto" e "O almocreve"), não têm um destino diferente nem podem se considerar melhores que os demais. É o que vemos no balanço que Brás Cubas faz de seu enterro: "possuía cerca de trezentos contos e fui acompanhado ao cemitério por onze amigos. Onze amigos!"¹⁰. Esta contabilização, apresentada no início do livro, parece ter mais realidade que o balanço final, mas na verdade se complementam, como veremos adiante. O resultado de uma vida pode ser medido por cifras e números, o que avalia a diferença apenas "quantitativa" entre um homem e outro.

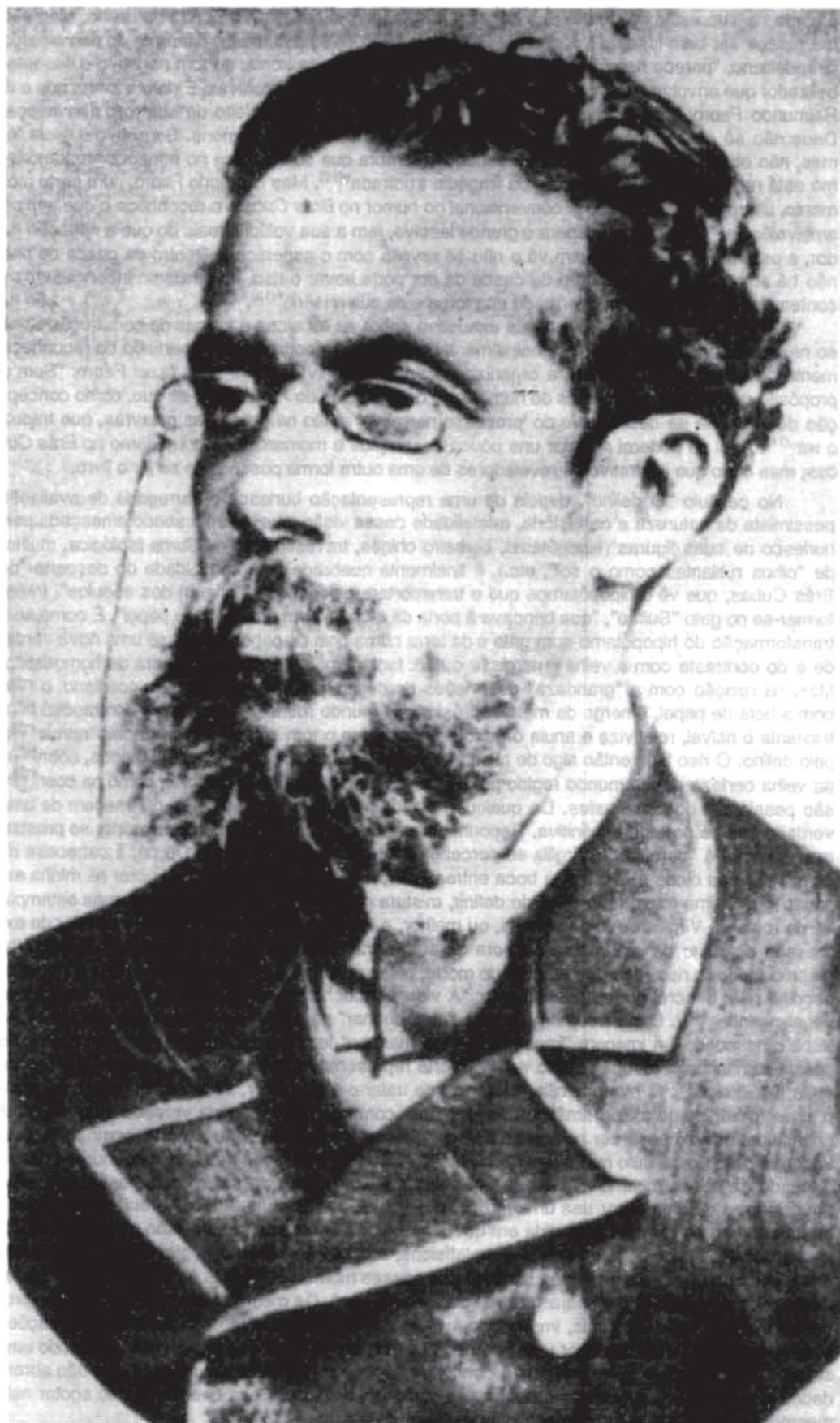
No final do livro, como a partir do prisma do sol, Brás Cubas repassa seu percurso pela região dos ventos, e faz outro balanço: "Não alcancei a celebridade do emplasto, não fui ministro, não fui califa, não conheci o casamento. Verdade é que, ao lado dessas faltas, coube-me a boa fortuna de não comprar o pão com o suor do meu rosto. Mais; não padei a morte de D. Plácida, nem a semidemência do Quincas Borba. Somadas umas cousas e outras, qualquer pessoa imaginará que não houve mingua nem sobra, e conseqüentemente que saí quite com a vida. E imaginará mal; porque ao chegar a este outro lado do mistério, achei-me com um pequeno saldo, que é a derradeira negativa deste capítulo de negativas: – Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria"¹¹. Sentimos aqui a sombra do que é dito no *Eclesiastes*: *"Et moi, j'ai loué les morts, qui sont déjà morts, plus que les vivants qui, eux, sont encore vivants. Et plus heureux que tous deux celui qui n'as pas encore été, parce qu'il n'as pas vu l'oeuvre mauvaise qui se fait sous le soleil!"* (Qo 4, 2-3). O balanço final do defunto autor, que confirma a tradição, o distingue dos demais homens, na medida em que não deixou nada para a posteridade: nem o nome, pela descoberta do emplasto ou cargo de distinção; nem obras, pelo trabalho; nem filhos, como produto do amor. Mas esse balanço só se completa com o inicial, o dos números e das cifras, que ao invés de o diferenciar, o iguala a todos os homens num destino comum.

Diante de tais fatos, onde encontrar o sentido do humor e do riso? Estaria simplesmente no reconhecimento amargo da repetição do velho no novo, como já tinha sido dito no *Eclesiastes*: *"Ce qui est a déjà été, et ce qui sera a déjà été, et Dieu recherche ce qui a été chassé"* (Qo 3,15) ou como no trecho já citado: *"Ce qui a été, c'est ce qui sera; ce qui s'est fait, c'est ce qui se fera: rien de nouveau sous le soleil!"*? Nesse caso a corte brasileira do século XIX não seria mais que o novo palco para o velho espetáculo, e o romance teria apenas a função demonstrativa de uma verdade já sabida, e todo desenrolar da ação se reduziria a representar aquele anel doméstico e

9 Seria interessante analisar como em Quincas Borba existe uma correspondência entre suas idéias e sua imagem caricatural, contrariando os antecedentes de sua genealogia literária. Estes tendem a formar verdadeiros oximoros pela contradição entre uma coisa e outra, como o modelo do "louco iluminado", a profundidade da isão do "idiota", de Dostoiévski; a *discreción* dos discursos de D. Quixote; as palavras verdadeiras e reveladoras dos bobos de Shakespeare, etc.

10 *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 513.

11 Op. cit., 639.



Banco de Dados

Machado de Assis; uma foto pouco divulgada

privado na sucessão do desfile dos séculos de "flagelos e delícias", na cena do delírio. Mas não me parece ser bem isso que acontece. O riso do *Memórias póstumas* é diferente do riso amargo pirandelliano, "parece riso, mas é dor"; assim como do riso da ironia, do tom negativo e desestabilizador que envolve e corrói as representações e enunciações positivas. É dessa forma que o lê Raimundo Faoro: "Na indiferença do Universo, apenas ativo por efeito de sua força intrínseca, Deus não só está mudo, senão que se ausentou do destino dos homens. Sem saudade da fé, mas, não obstante, com a sombra da saudade, sombra que se espalha no horizonte, o humorismo está na esteira do desespero e da tragédia frustrada"¹². Mas o próprio Faoro, num certo momento, ultrapassa essa visão já convencional do humor no *Brás Cubas*, e reconhece o que tem de ambivalência: "O nada, que espera o grande lascivo, tem a sua volúpia, mais do que a negação da dor, a própria felicidade de quem vê e não se revolta com o espetáculo. Dentro da casca do riso não há só a dor, também dentro da casca da dor pode haver o riso, no dualismo inconciliável da contemplação humorística da terra, de sua força e da sua miséria"¹³.

Valeria a pena um trabalho mais exaustivo sobre as técnicas e formas de construção do riso nesse romance, detendo-se principalmente nas suas especificidades e partindo do reconhecimento de sua importância para a organização artística do livro, o que tenta fazer Faoro: "Sem o propósito de renovar os estudos do humorismo de Machado de Assis, diga-se que, como concepção de vida, ele se desenvolve do 'processo narrativo' e não na graça das palavras, que traduz o *wit*"¹⁴. Aqui só poderei abordar uns poucos exemplos e momentos do humorismo no *Brás Cubas*, mas creio que ilustrativos e reveladores de uma outra forma possível de se ler o livro.

No capítulo "O delírio", depois de uma representação burlesca e carregada de avaliação pessimista da natureza e da história, a fatalidade dessa visão, que já vinha sendo ameaçada pelo burlesco de suas figuras (hipopótamo, barbeiro chinês, travestimento na *Suma teológica*, mulher de "olhos rutilantes como o sol", etc.), é finalmente quebrada pela comicidade do despertar de Brás Cubas, que vê o hipopótamo que o transportara galopando "à origem dos séculos", transformar-se no gato "Sultão", "que brincava à porta da alcova, com uma bola de papel". É como se a transformação do hipopótamo num gato e da terra numa bola de papel trouxesse uma nova verdade e do contraste com a velha emergisse o riso. Isoladamente, o final nada teira de humorístico. Mas, na relação com a "grandeza" das visões do delírio, essa cena miúda do cotidiano, o gato com a bola de papel, emerge da matéria próxima do mundo rotineiro e, como um contrapeso contrastante e risível, relativiza e anula o peso de absoluto e o tom solene das verdades "reveladas" pelo delírio. O riso teria então algo de alentador, traria uma ponta de dúvida, pelo menos, sobre essa velha certeza de um mundo regido pelo vento da instabilidade e pela morte, como na cosmovisão pessimista do *Eclesiastes*. De qualquer forma, instaura a desconfiança na imagem de uma verdade que se pretende definitiva. Reconheceremos isso com relação própria morte, se prestarmos atenção à "careta" de Virgília ao perceber o transe de Brás Cubas: "De pé, à cabeceira da cama, 'com os olhos estúpidos, a boca entreaberta', a triste senhora mal podia crer na minha extinção"¹⁵. É uma expressão difícil de definir, mistura possivelmente dor e espanto, mas estampada no rosto de Virgília se torna cômica, ou melhor, a imagem fornecida pelo herói-narrador da expressão do rosto da ex-amante na hora de sua morte, incita mais ao riso que ao lamento. Do mesmo modo, o riso ressurge na hora do morte, pelas palavras e imagens jocosas que o narrador escolhe para descrever seu passamento: "A vida 'estrebuchava-me' no peito, com uns 'ímpetos de vaga marinha'"¹⁶. É mais comum usar-se "estrebuchar" para falar do frango na hora que se lhe torce o pescoço. E a imagem "ímpetos de vaga marinha" lembra muito os abusos e exageros da poesia romântica. Provocar o riso com a morte representava inverter inteiramente os índices de suas significações. O modo familiar e informal de tratar o sério (a dor, a morte), suaviza e equilibra o aspecto trágico ou melodramático dos fatos, faz com que uma segunda verdade emergja junto à enunciada, que só pode ser notada no riso do leitor ao ler sobre a dor e a morte, como no próprio encerramento do capítulo negro das negativas: "– Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria". Ainda que não tenha muita graça um "saldo" como esse, enquanto enunciado, o defunto autor usa uma forma substitutiva, bem estruturada por Freud como técnica de construção do chiste, na medida em que emprega os termos de transmissão e herança de objetos concretos para bens abstratos e metafísicos, a condição humana; o que gera um efeito cômico, por piores que sejam esses bens. O riso nesses momentos inverte a expressão pirandelliana "parece riso, mas é dor" para "parece dor, mas é riso". Da mesma forma que contraria o processo e construção da ironia, imprimindo-lhe um sentido oposto. Não são aqui representações positivas que são corroídas por uma entonação dúbia, desvelando sua falsidade e adquirindo uma simplificação contrária. São imagens e conceitos negativos nos seus enunciados que são abrandados e suspensos, apontando o riso para alguma positividade, ainda que pareça se sgotar nele mesmo, no ato, como segundo sentido indecifrável do enunciado.

12 Machado de Assis: *a pirâmide e o trapézio*, Raimundo Faoro. São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1939, p. 399.

13 Op. cit., p. 403.

14 Op. cit., p. 403, o grifo é meu.

15 *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 514, os grifos são meus.

16 Op. cit., p. 514, os grifos são meus.