

**A forma shandiana:
Laurence Sterne e
Machado de Assis
Sergio Paulo
Rouanet**

Resumo O autor reexamina a questão das afinidades entre Machado de Assis e Laurence Sterne a partir do conceito de forma shandiana, caracterizada (1) pela hipertrofia da subjetividade, (2) pela fragmentação e digressividade do texto, 3) pelos paradoxos espaço-temporais e (4) pela mescla do riso e da melancolia. **Palavras-chave** Machado de Assis; Laurence Sterne; literatura brasileira; literatura inglesa.

Abstract *The author reexamines the affinities between Machado de Assis and Laurence Sterne from the Shandian literary form, characterized by (1) the hypertrophy of subjectivity, (2) the fragmentation and digressive aspect of the text, 3) the spatial-temporal paradoxes and (4) the blend of laugh and melancholy. Keywords* Machado de Assis; Laurence Sterne; Brazilian literature; English literature.

A forma shandiana Muitos críticos apontaram semelhanças materiais entre *Tristram Shandy* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*.¹ Sem dúvida, essas semelhanças existem, mas penso que as principais afinidades são de natureza formal, no sentido de que ambos os romances podem ser vistos como realizações da mesma forma literária.

Alguns autores observaram que essa forma se relaciona com a chamada sátira menipéia, com sua mistura típica de gêneros literários e de elementos cômicos e sérios.² Eu mesmo sugeri a possibilidade de que essa forma tenha algumas características do Barroco, das quais Sterne teria conhecimento por meio de sua leitura de Montaigne, Burton e Cervantes. Essas características incluiriam a soberania do sujeito, correspondendo ao absolutismo político daquela era; a fragmentação como expressão do desmembramento anatômico do cadáver; uma visão não-linear do tempo, refletindo a concepção da história como história natural; e uma

¹ Ver, entre outros, GOMES, Eugênio. *Espelho contra espelho*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1949; CALDWELL, Helen. *Machado de Assis — the Brazilian master and his novels*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1970; e SENNA, Marta de. *O olhar oblíquo do bruxo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

² Ver, especialmente, MERQUIOR, José Guilherme. "Gênero e estilo em *Memórias póstumas de Brás Cubas*". *Colóquio Letras* (Lisboa), jul. de 1972 (citado por REGO, Enylton José de Sá. *O calundu e a panacéia*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989), que discute a origem e a natureza da sátira menipéia.

mescla de melancolia, como reação às carnificinas da guerra, e de riso, como antídoto contra o luto.³ Mas, em geral, os escritores pertencentes tanto à tradição menipéia quanto à barroca se concentraram em poemas satíricos, comédias, tragédias, diálogos filosóficos, e não no romance, pois este só surgiu no século XVIII. Foi esta a contribuição específica de Sterne. Qualquer que tenha sido sua relação com seus predecessores, não há dúvida de que, nesse sentido, ele foi o criador de uma forma literária nova.

Contudo, ele não a definiu. Curiosamente, quem fez isto foi Machado de Assis, nas primeiras linhas de um livro publicado 132 anos depois de *Tristram Shandy* — *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

No prefácio de Brás Cubas, lê-se: “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. Pode ser. Obra de finado. Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio”.⁴ No prólogo da terceira edição, não incluído na tradução inglesa, Machado acrescenta um terceiro nome, o de Almeida Garrett, e explica: “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”. Por fim, no primeiro capítulo, Cubas chama atenção para as liberdades que tomou com a cronologia: em vez de começar sua narrativa com seu nascimento, a iniciara com sua morte.

Essas citações deixam claro que estamos lidando com uma *forma* e que essa forma tem pelo menos quatro características: (1) a presença enfática do narrador sublinhada, no texto, pelas palavras “eu, Brás Cubas”; (2) uma técnica “livre” de composição que confere ao texto um aspecto “difuso”, isto é, digressivo, fragmentário, não-discursivo; (3) a interpenetração de riso e melancolia; e (4) o lugar central conferido ao tempo (os paradoxos da cronologia) e ao espaço (viagens). Neste

3 ROUANET, Sergio Paulo. “Machado de Assis e a estética da fragmentação”. *Revista Brasileira*, ano I, n. 2, fase VII, abr./jun. de 1995.

4 MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1992, v. I, p. 513. A partir de agora, todas as citações do romance serão dessa edição, sempre referida como BC, seguida do número do capítulo e da página.

artigo, tratarei das três primeiras características, uma vez que as questões temporais e espaciais foram exploradas em detalhe por mim noutro ensaio.⁵

Machado de Assis definiu a forma, mas não a nomeou. Proponho chamá-la de “forma shandiana”. Neste artigo, gostaria de reexaminar a questão das afinidades entre Sterne e Machado à luz das novas perspectivas abertas pelo conceito da forma shandiana.

Hipertrofia da subjetividade A narrativa shandiana, sempre na primeira pessoa, caracteriza-se pela extrema volubilidade do narrador e por sua arrogância, às vezes direta, às vezes mascarada por uma deferência aparente.

Tristram Shandy é o protótipo de todos os narradores volúveis. Ele disserta sobre tudo, sem esquecer tachas e botões. É tão cheio de opiniões quanto seu pai, Walter, que tem idéias sobre a psicologia de Locke, a influência dos nomes no destino dos indivíduos (não fosse por um erro lamentável, Tristram teria recebido o nome de Trimegistus), o formato dos narizes e sobre a educação (decide escrever uma Tristapédia para a educação de seu filho). É um *nouveau riche* da literatura mundial. Ostenta seu saber sobre todos os séculos e todos os países, num extravagante desfile de erudição que vai de Cícero e Quintiliano a Rabelais, Montaigne, Cervantes, Montesquieu e Voltaire.

Não obedece a regras — nem as da plausibilidade, nem as da estética. Dispõe sobre todas as convenções narrativas: “cumprir-me-ia pedir perdão ao sr. Horácio; — pois, no escrever aquilo a que me dispus, não me confinarei nem às suas regras nem às de qualquer homem que jamais vivesse”⁶ É sádico em sua relação com o leitor. Tristram brinca com ele, insulta-o, humilha-o, fingindo que estabelece um diálogo com ele, mas interrompendo a conversa todo o tempo, arbitrariamente. O tom começa respeitosamente — o leitor é “meu caro amigo e companheiro”⁷ —.

5 Cf. “Tempo e espaço na forma shandiana: Sterne e Machado de Assis”. *Estudos Avançados*. São Paulo, Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, vol. 18, n. 51, mai. / ago. 2004, p. 335-354.

6 STERNE, Laurence. *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*. New York: The Modern Library, s.d.. Trad. bras.: *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Trad. de José Paulo Paes. 2a ed. corr. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v. I, cap. 4, p. 48. Todas as citações do romance serão dessa edição, referida como TS, seguida pelos números do volume, capítulo e página, respectivamente.

7 TS, I, 6, 51.

mas logo depois ele “não passa de uma grande besta e de uma cabeça-dura”.⁸ Às vezes, o narrador dá a suas infelizes vítimas a ilusão de que são livres: “o melhor conselho que posso dar é pularem o restante deste capítulo”.⁹ Porém, quem ousaria seguir seu conselho, se algumas linhas depois será repreendido por seu implacável torturador? “Como pôde a senhora mostrar-se tão desatenta ao ler o último capítulo?”¹⁰ O narrador não nos deixa ilusões: ele nos tem em seu poder e, mesmo quando nos poupa, trata-se apenas de uma outra forma de capricho: “já é bastante ter-te em meu poder; — seria demasiado aproveitar-me da vantagem que a fortuna da pena ora ganhou sobre ti”.¹¹ A expressão “fortuna da pena” põe a nu a relação senhor-escravo: é uma paródia do termo “fortuna das armas”, o direito do conquistador de reduzir o inimigo derrotado à servidão. Em resumo, o narrador não é nem um monarca constitucional, porque não respeita nenhuma Magna Carta, nem um déspota do *ancien régime*, porque até mesmo Luís XIV era preso pelo costume e pela tradição. É, ao contrário, um sultão oriental, *omne lege soluto*.

Quanto a Brás Cubas, a volubilidade é seu mais óbvio atributo, como observou Roberto Schwarz.¹² É o narrador volúvel por excelência. Brás muda de uma posição para outra, de um sistema filosófico para outro. Expressa sua opinião sobre tudo. Pensa que os joalheiros são indispensáveis ao amor. E não acredite que ele não tenha lido Pascal. Não apenas o leu como também discorda dele, porque o homem não é um caniço pensante, mas uma errata pensante, pois cada fase da vida é uma edição que corrige as anteriores. De Pascal ele passa para as botas: há algum prazer que se possa comparar a tirar um par de botas apertadas? Naturalmente, há apenas um passo das botas para Aristóteles, que não descobriu uma importante verdade decifrada por Brás, a solidariedade do tédio humano. Consciência moral? Um sistema de janelas que se abrem, enquanto outras se fecham. Mas passemos ao assunto mais sensacional da indiscrição feminina. Sensacional, sim, mas vulgar. Que todos saibam que ele, Brás, é capaz de pensamentos profundos, que poderiam ter sido concebidos por Salomão ou Schopenhauer.

8 TS, I, 11, 63.

9 TS, I, 4, 48.

10 TS, I, 20, 88.

11 TS, VII, 6, 455.

12 SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

A relação do narrador com o leitor passa por todas as variações de sadismo, da aparente indiferença à agressão aberta. A consideração irônica aparece em expressões como “amado leitor”¹³ ou em trechos nos quais ele parece tratar o leitor como um adulto, submetendo-se a seu julgamento: “Vou-lhe expor sumariamente o caso. Julgue-o por si mesmo”.¹⁴ Ele chega ao extremo de atribuir ao leitor comentários inteligentes que não fez e de convidá-lo a colaborar no livro. Por exemplo, o capítulo 52 não tem título e o capítulo 55 não tem texto: seja bondoso, caro leitor, e forneça o título e o texto. Mas, como no caso de Sterne, é um respeito enganoso. O leitor é infantilizado. “Veja o leitor a comparação que melhor lhe quadrar, veja-a e não esteja daí a torcer-me o nariz, só porque ainda não chegamos à parte narrativa destas memórias”¹⁵ É ainda mais repressor com o leitor sensível que ousa desaprovar o comportamento de Brás: “Retira, pois, a expressão, alma sensível, castiga os nervos, limpa os óculos”¹⁶ O narrador não nos deixa qualquer escolha exceto a de ficar emburrados em um canto, chupando o dedo. Quando desiste de fingir, Brás tem a brutalidade indisfarçada de um brutamontes. Ele pode punir seus leitores apenas com um “piparote”¹⁷ ou ameaçá-los de morte, com um sorriso escarninho que não esconde uma intenção homicida: “esta injúria merecia ser lavada com sangue”.¹⁸ Os insultos de Brás são vociferantes. O leitor é obtuso e ignorante.¹⁹ Com leitores tão incompetentes, como se pode esperar que o livro seja bom? Brás lava as mãos, transferindo ao leitor toda a responsabilidade pelas imperfeições de sua obra: “o maior defeito deste livro és tu, leitor”²⁰ Ele desdenha todas as convenções narrativas. Intervém constantemente na narrativa, interrompendo seu fluxo segundo seu capricho. É todo-poderoso e pode operar milagres, tal como escrever um livro depois da morte. Identifica-se com Moisés,

13 *BC*, 49, 565.

14 *BC*, 1, 514.

15 *BC*, 4, 516.

16 *BC*, 34, 555.

17 *BC*, “Ao leitor”, 513.

18 *BC*, 34, 555.

19 *BC*, 49, 565.

20 *BC*, 71, 583.

o criador de um povo, pois, como Moisés, descrevera sua própria morte. É até mesmo ligeiramente superior a Moisés, pelo menos de um ponto de vista literário, uma vez que, ao relatar sua morte no início, o livro de Brás “ficou mais galante e mais novo”²¹ No plano secular, é um califa, um soberano absoluto, dotado do poder de desobedecer a todos os cânones lógicos e estéticos.

Digressividade e fragmentação A maneira mais óbvia de estudar as digressões em *Tristram Shandy* seria isolar a narrativa principal — a vida e as opiniões do narrador — e decidir que todo o restante seria digressão. O problema desse procedimento é que a narrativa principal é bastante lacônica. Terminamos o livro sem saber quase nada sobre Tristram, exceto alguns episódios de sua vida pré-natal, o achatamento de seu nariz como resultado da incompetência de um médico, o fato infeliz de seu batismo como Tristram, sua circuncisão acidental, o uso prematuro de calções, as duas viagens que fez à França, e o fato de que tinha uma amiga misteriosa que ele chama de “querida Jenny” e um amigo não menos obscuro chamado Eugenius. Quanto às suas opiniões, elas assumem um modesto segundo lugar no livro, se comparadas às opiniões de seu pai, Walter Shandy. Tudo isso cabe em algumas páginas e, como o livro tem 647 páginas na edição da Everyman, devemos concluir que a matéria digressiva é muito mais rica do que a matéria narrativa.

Encontramos muitos tipos de digressão, de acordo com a natureza do material interpolado. A maioria das digressões trata das “opiniões”, como se pode esperar a partir do título. Elas cobrem uma variedade surpreendente de assuntos, inclusive casas de botão. Já tratamos dessas opiniões como ilustrações da subjetividade do narrador.

Há digressões compostas de material já pronto, como um texto de teólogos da Sorbonne, em francês antigo, sobre a legitimidade do batismo de bebês não nascidos; um sermão lido pelo cabo Trim, atribuído a um dos personagens do livro, o pároco Yorick, e na verdade escrito pelo próprio Sterne como parte de seus deveres de clérigo; e o texto latino de uma maldição, escrito pelo bispo Ernulphus, a melhor e mais abrangente das maldições, segundo Walter.

Um terceiro tipo de digressão é formado pelas histórias paralelas. Elas podem ser chamadas de digressões narrativas. São narrativas isoladas, tal como o conto

²¹ *BC*, 1, 513.

atribuído ao erudito Dr. Slawkenbergius, em parte escrito em latim, com o propósito de ilustrar a importância dos narizes grandes — qualquer que seja o sentido que queiramos dar à palavra “nariz”. Há também uma historieta que acontece na corte da rainha de Navarra, que trata de bigodes e está cheia de insinuações obscenas. E há a história da abadessa e da freira, na França, que, diante da necessidade de usar uma linguagem obscena a fim de persuadir um par de mulas a seguir em frente, decidem diluir seu pecado pronunciando, cada uma, uma sílaba da palavra proibida. Mas, além dessas histórias isoladas, podemos distinguir dois ciclos narrativos, um sobre a vida do tio Toby e o outro centrado nas histórias relatadas por seu criado, Trim.

O ciclo de Toby contém, em primeiro lugar, a história de sua vida desde o momento em que foi ferido nos Países Baixos até sua decisão de reproduzir em modelos em miniatura todos os episódios da guerra. Em segundo lugar, há a narrativa de Le Fever, um oficial que adoece quando tenta se juntar ao regimento de Toby e é por ele cuidado até morrer. Em terceiro lugar, há o episódio mais famoso do livro, a história da corte que Toby faz à viúva Wadman, episódio que tem um fim abrupto quando a sra. Wadman choca Toby com sua suspeita de que o ferimento que ele tem na virilha poderia ter afetado órgãos mais delicados.

O ciclo de Trim inclui a história de seu relacionamento com uma freira, que cuida dele quando ele é ferido no joelho e lhe massageia o joelho e mesmo acima dele. Também inclui a história do irmão de Trim, preso pela Inquisição de Lisboa depois de se casar com a viúva de um salsicheiro judeu. Inclui até mesmo um conto que nunca foi relatado, a história do rei da Boêmia e de seus sete castelos, que Trim tenta relatar várias vezes, sempre em vão.

Entretanto, as digressões mais características são de natureza auto-reflexiva. São digressões sobre o próprio livro, incluindo digressões sobre digressões. Sterne recusa-se a se apagar por trás do livro a fim de criar uma ilusão de objetividade. Estamos longe do *le moi haïssable* e do programa naturalista de transformar o autor em um meio neutro pelo qual a realidade se auto-representa. Ao contrário, Sterne faz questão de dizer que sua obra é uma construção subjetiva, uma bela máquina, cujas marchas e engrenagens ele se orgulha de mostrar ao leitor. Entre as digressões auto-reflexivas, as mais típicas são as digressões sobre as digressões. Desde as primeiras páginas, ele pede a indulgência do leitor para seu método digressivo. “[S]e eu parecer aqui e ali

vadiar pelo caminho [...] — não fujais”.²² Pois, como pode alguém com um mínimo de imaginação viajar em linha reta, em vez de explorar todos os desvios possíveis? Como pode alguém ir de Roma a Loreto, por exemplo, sem inserir histórias, decifrar inscrições, reunir pessoas? Em cada estágio da jornada, “há arquivos a consultar, bem como pergaminhos, registros, documentos e infindáveis genealogias [...]. Em suma, a coisa não tem fim”.²³ As digressões com as quais Tristram tenta justificar suas digressões são, às vezes, tão cheias de digressões que o narrador fica irremediavelmente confuso: “e eis-me, como vedes, de igual modo transviado”.²⁴ Abandonando qualquer esperança de se explicar por meio da linguagem, ele desenha diagramas e figuras geométricas. Mal acaba de prometer que de agora em diante irá tentar evitar digressões, tem recaídas e novamente digressiona sobre digressões: “torna-se necessário [...] inserir boa quantidade de matéria heterogênea, a fim de manter aquele justo equilíbrio entre sabedoria e estultícia sem o qual livro algum se agüentaria um ano que fosse [...]”. E, já que uma digressão é necessária, ela deveria ser “alegre, e acerca de um tema igualmente alegre”.²⁵ Mas Tristram decide inserir essa digressão alegre somente três capítulos depois e aproveita os capítulos intermediários para preparar-lhe o caminho. Faz isso escrevendo novas digressões, inclusive uma sobre seu hábito de barbear-se quando se sente particularmente estúpido. Mas, ai de nós, “Que estranha criatura é o homem mortal!”. Quando chega ao capítulo no qual planejava fazer sua digressão alegre, comenta com tristeza que já a fizera. A digressão canônica na qual Tristram explica seu método é um texto no qual diz que, assim como a terra tem um movimento de rotação e de translação, sua obra tem um movimento de progressão e digressão: “As digressões são incontestavelmente a luz do sol; — são a vida, a alma da leitura; — retirai-as deste livro, por exemplo, — e será melhor se tirardes o livro juntamente com ela [...]. — Por tal razão, desde o começo desta obra, como vedes, construí a parte principal e as adventícias com tais intersecções, e compliquei e envolvi os movimentos digressivo e progressivo de tal maneira, uma roda dentro da outra, que toda a máquina, no geral, tem se mantido em movimento [...]”²⁶

22 *TS*, I, 6, 51.

23 *TS*, I, 14, 73.

24 *TS*, VI, 33, 436.

25 *TS*, IX, 12, 570.

26 *TS*, I, 22, 100.

Podemos agora compreender a complexidade diabólica da obra. A narrativa principal é interrompida sempre que uma digressão ocorre. Por sua vez, as digressões são interrompidas pela narrativa principal e por outras digressões. Cada corte gera dois fragmentos e, como os cortes são múltiplos, o processo de segmentação é praticamente infinito.

Como um shandyista leal, Machado de Assis constrói seu *Memórias póstumas de Brás Cubas* como uma coleção de fragmentos, quase uma montagem, no sentido cinematográfico. Ele usa e recicla fragmentos estranhos, extraídos das obras clássicas da literatura universal, que pilha sem qualquer inibição. Além disso, produz seus próprios fragmentos, quebrando em pedaços sentenças e narrativas. Essa é a tarefa das digressões. Encontramos no livro todos os tipos de digressões criadas ou usadas por Sterne.

Em primeiro lugar, vêm as opiniões. Como Tristram, Brás tem opiniões sobre tudo e, no espírito da verdadeira volubilidade shandiana, oferece ao leitor digressões sobre botas apertadas, sobre a ponta do nariz e a equivalência das janelas.

Digressões compostas de materiais já prontos aparecem nos aforismos do capítulo 119 e no epitáfio do capítulo 125, que substitui a descrição da morte da noiva presuntiva de Brás, Nhã-Loló.

Quanto às digressões narrativas, a principal é a história paralela de Quincas Borba. Cada episódio dessa narração paralela é um fragmento que estilhaça a narração principal em outros fragmentos. Mas, além da história de Quincas Borba, há pequenas narrativas, contos de natureza edificante, vinhetas breves sob a forma de apólogos, ou contos morais. São fragmentos auto-suficientes. Entre eles estão os episódios do capitão que escreve versos enquanto morre sua esposa, do almocreve que salva a vida do narrador e é recompensado com extrema sovínice, do negro Prudêncio, espancado pelo jovem Brás, que depois espanca seus próprios escravos, e, na seqüência desta última história, fragmento de um fragmento, o episódio do louco Romualdo, que ingere tanto tártaro que acredita ser Tamerlão, o rei dos Tártaros.

Porém, é nas digressões auto-reflexivas que Brás é mais shandiano. Ali, está em seu verdadeiro elemento. Seu livro é uma oficina de vidro, dentro da qual o artesão fica martelando, lixando, forjando junções, escolhendo e descartando materiais, corrigindo o trabalho, começando do zero. Se o vidro não é transparente o suficiente, o narrador não hesita em esclarecer os detalhes da composição, es-

crevendo cartas para os críticos, por exemplo: “Valha-me Deus! é preciso explicar tudo”.²⁷ O livro é um artefato, com um processo de produção próprio, que Brás convida o leitor a inspecionar, estágio por estágio. O tom é dado desde o prólogo, no qual o narrador explica a maneira difusa e livre da obra, e na qual ele faz reflexões sobre os prólogos em geral, afirmando que o melhor formato é o que escolheu. Ele se diverte com observações autocongratatórias. A obra, composta por um “processo extraordinário”,²⁸ era “supinamente filosófica”.²⁹ E que talento artístico! “E vejam agora com que destreza, com que arte faço eu a maior transição deste livro. [...] Viram? Nenhuma juntura aparente [...] De modo que o livro fica assim com todas as vantagens do método, sem a rigidez do método”.³⁰ Contudo, Brás não é incapaz de autocrítica. “[...] o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica”.³¹ Auto-elogio e autocrítica alternam-se de um capítulo a outro. Um capítulo tem uma sabedoria que havia escapado a Aristóteles (81). Outro teve um final esplêndido: “Vive Deus! eis um bom fecho de capítulo”.³² De um capítulo, ele diz que foi triste,³³ de outro, que não foi profundo,³⁴ de outro, que foi inútil,³⁵ de outro, que foi repetitivo.³⁶ Explica o tempo todo suas preferências enquanto escritor. Tenta se controlar para evitar a prolixidade, mas às vezes fracassa. “Às vezes, esqueço-me a escrever, e a pena vai comendo papel, com grave prejuízo meu, que sou autor”³⁷ Odeia a ênfase, ama a simplicidade. “Ui! Lá me ia a pena a escorregar para o enfático”.³⁸ Não gosta de dizer nada que seja moralmente inconveniente, pois, afinal de contas, seu livro era casto, pelo menos em intenção.³⁹

27 *BC*, 138, 627.

28 *BC*, “Ao Leitor”, 513.

29 *BC*, 4, 516.

30 *BC*, 9, 525.

31 *BC*, 71, 583.

32 *BC*, 99, 604.

33 *BC*, 23, 544.

34 *BC*, 132, 624.

35 *BC*, 136, 626.

36 *BC*, 145, 631.

37 *BC*, 22, 544.

38 *BC*, 25, 546.

39 *BC*, 14, 533.

Alude aos vários casos amorosos que tivera antes de Virgília, mas apenas permite que sua pena entre em sua casa depois de um processo de purificação moral. “Pena de maus costumes, ata uma gravata ao estilo, veste-lhe um colete menos sórdido; e depois sim, depois vem comigo, entra nessa casa, estira-te nessa rede [...]”,⁴⁰ O narrador nunca se cansa de explicar a ordem e o conteúdo dos capítulos. Às vezes, o título é suficiente para deixar claro seu caráter digressivo. Um deles se chama “Parêntesis”,⁴¹ outro, “Vá de intermédio”,⁴² outro “Para intercalar no capítulo CXXIX”.⁴³

Entre as digressões auto-reflexivas, as mais fascinantes são as digressões sobre digressões, em que o narrador reflete sobre a digressão como um processo construtivo. As muitas alusões ao “método” pertencem a essa categoria. Brás sente orgulho de ter o estilo de um bêbado, andando em ziguezague, indo para a frente e para trás. “[...] 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...”.⁴⁴ Mas, que espécie de estilo é esse? Lembramo-nos de Roland Barthes,⁴⁵ quando Brás compara seu estilo ao discurso amoroso. “Já comparei meu estilo ao andar dos ébrios. Se a idéia vos parece indecorosa, direi que ele é o que eram minhas refeições com Virgília, na casinha da Gamboa [...]. Vinho, fruta, compotas. Comíamos, é verdade, mas era um comer virgulado de palavrinhas doces, de olhares ternos, de criancices, uma infinidade desses apartes do coração, aliás o verdadeiro, o ininterrupto discurso do amor”.⁴⁶ Metáfora admirável: a refeição tem seu fluxo normal, codificado pela tradição — vinho, fruta, doces. Mas o fluxo é pontuado por vírgulas eróticas, que, em sua manifestação intermitente, são a verdadeira linha reta do coração, discurso interruptivo, ele próprio feito de interrupções, fala transgressiva e digressiva de Eros rompendo as conexões costuradas por Logos.

⁴⁰ BC, 47, 564.

⁴¹ BC, 119, 617.

⁴² BC, 124, 620.

⁴³ BC, 130, 623.

⁴⁴ BC, 71, 583.

⁴⁵ BARTHES, Roland. *Le Plaisir du texte*. Paris: Éditions du Seuil, 1972, e idem, *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Éditions du Seuil, 1977.

⁴⁶ BC, 73, 584.

Riso e melancolia Tristram é um melancólico, assombrado por fantasmas da transitoriedade, do tempo que foge, da morte. Não surpreende que um dos livros mais citados (e plagiados) por Sterne seja *The anatomy of melancholy*, de Robert Burton. Mas, invariavelmente, Sterne insere suas reflexões melancólicas em um contexto no qual se tornam cômicas. Ao fazer isso, retrocede à tradição da Antigüidade, segundo a qual o filósofo Demócrito teria supostamente dito a Hipócrates que o riso era o melhor antídoto contra a melancolia. Não há dúvida também de que absorveu a lição de Rabelais, que escreveu no prólogo a *Gargantua* que “*Voyant le dueil qui vous mine et consomme/ Mieux est de ris que de larme escripre/ Pour ce que rire est le propre de l’homme*”

Sterne concorda integralmente. Para ele, em geral, o riso é o remédio supremo contra a doença. Em sua dedicatória a Pitt, diz que está constantemente lutando contra os “achaques da má saúde e de outros males da vida, por via da alacridade; firmemente persuadido de que toda vez que um homem sorri, — mas muito mais quando ri, acrescenta-se algo a este Fragmento de Vida”.⁴⁷ Porém, o riso age em especial sobre as desordens da mente. Produz leitores ideais — “[...] e à medida que formos adiante, aos solavancos, ride comigo ou de mim ou, em suma, fazei o que quiserdes, — mas não percais as estribeiras”⁴⁸ — e súditos ideais: “Fosse-me concedido, como a Sancho Pança, escolher meu reino, ele não seria marítimo — nem seria um reino de negros com que ganhar dinheiro; — seria, isto sim, um reino de súditos sempre a rir abertamente. E como as paixões biliosas e mais saturninas, com criar perturbações no sangue e nos humores, têm má influência, pelo que vejo, tanto no corpo político quanto no corpo natural — e como só o hábito da virtude pode realmente governar tais paixões e submetê-las à razão — eu acrescentaria à minha prece — que Deus dê aos meus súditos a graça de serem tão sábios quanto são ALEGRES; então, eu seria o mais feliz dos monarcas e eles o mais feliz dos povos sob o céu.—”⁴⁹ Pode-se ver o livro todo como uma panacéia contra a melancolia: “Se a algo se opõe [o meu livro], permitam-me Vossas Senhorias dizer que é ao mau humor; visa, mercê de elevação e depressão

47 TS, I.

48 TS, I, 6, 51.

49 TS, IV, 32, 327-8.

mais freqüente e mais convulsiva do diafragma, e das sucussões dos músculos intercostais e abdominais durante o riso, a expulsar a *bile* e outros *sucos amargos* da vesícula biliar, do fígado e do pâncreas dos súditos de Sua Majestade, de par com todas as paixões hostis que lhes são próprias, fazendo que se despejem nos duodenos deles”.⁵⁰

Tristram Shandy traduz essa teoria na prática. Cada vez que surge o tema do declínio ou da morte, o riso o torna inofensivo. Assim, dirigindo-se a sua “querida Jenny”, Tristram tece graves reflexões que poderiam ter saído do Eclesiastes: “[...] o Tempo passa célere demais; cada letra que traço fala-me da rapidez com que a Vida acompanha minha pena; seus dias e suas horas, mais preciosas, minha querida Jenny! do que os rubis à volta do teu pescoço, estão voando por sobre as nossas cabeças, quais leves nuvens num dia de vento, para nunca mais voltar [...] — Que o céu tenha piedade de nós dois!”⁵¹ Porém, essa nota elegíaca é interrompida no capítulo seguinte, que consiste de apenas quinze palavras, bem calculadas para provocar um ataque acridoce de *fou rire*: “Pois bem, pense o mundo o que quiser desta ejaculação — eu não daria uma só moeda por ela”.⁵²

A morte sempre vira uma piada. Um bom exemplo é o capítulo no qual Walter Shandy comenta a morte de Bobby, o irmão de Tristram. A filosofia oferece muitos consolos para essas tragédias, observa Tristram, mas o problema foi que, quando Walter recebeu a triste notícia, usou todos os consolos ao mesmo tempo — “Ele os acolheu como lhe vieram”⁵³ — e o resultado foi uma terrível confusão. Walter fez uma infundável dissertação sobre a morte, mas de modo tão desordenado que até mesmo a Magna Carta entrou em seu discurso. Quando Walter conseguiu dizer algo inteligível, tal como “Morrer é a grande dívida e tributo que temos de pagar à natureza”,⁵⁴ o tio Toby o interrompeu com observações excêntricas. Para o filósofo, diz Walter, a morte é uma liberação, porque o ajuda a livrar-se da melancolia. “Não é melhor ficar livre de cuidados e sezões, de amor e melancolia,

50 *TS*, IV, 22, 296.

51 *TS*, IX, 8, 567.

52 *TS*, IX, 9, 567.

53 *TS*, V, 3, 342.

54 *TS*, V, 3, 342.

e de todos os outros males da vida, frios ou quentes, do que ser como o viajante exausto que chega finalmente à hospedaria para se ver obrigado, no dia seguinte, a recomeçar a jornada?”⁵⁵ Sim, mas como Tristram bem observou, ao dizer essas nobres palavras, Walter esquecera por completo seu finado filho. O grande objeto da meditação melancólica, o tema *ubi sunt*, pelo qual até mesmo os antigos filósofos deploravam a mortalidade humana e o declínio dos impérios, foi conscienciosamente incluído nas reflexões de Walter. “Onde estão Tróia e Micenas e Tebas e Delos e Persépolis e Agrigento?”⁵⁶ Mas o belo efeito dessa tirada foi um tanto prejudicado pelo fato de que, ao se referir a uma certa viagem pela Grécia, Walter esqueceu-se de informar a seu irmão Toby que estava citando um contemporâneo de Cícero. Assim, não é de se estranhar que Toby pensasse que a viagem fora feita por Walter e lhe perguntasse em que ano de nosso Senhor ela ocorrera. Em nenhum ano de nosso Senhor, disse Walter. Como assim? Bem, porque “foi quarenta anos antes do nascimento de Cristo”.⁵⁷

O horror à morte é igualmente neutralizado no volume VII. A morte bate à porta de Tristram, mas é recebida “num tom de tão alegre e descuidada indiferença que ela chegou a duvidar de sua missão”.⁵⁸ A razão é que Tristram, que odiava ser interrompido, estava naquele momento contando a Eugenius uma história “assaz espaventosa de uma freira que se imaginava um molusco e de um monge que foi condenado por ter comido um mexilhão [...]”.⁵⁹

Como Tristram, Brás é melancólico, o que não deveria nos surpreender, considerando-se que ele se comporta como um tirano e que os tiranos são particularmente vulneráveis à melancolia, a darmos crédito a Walter Benjamin. Para o ensaísta alemão, com efeito, a melancolia é a doença do Príncipe, mais exposto do que todos os demais à fragilidade da condição humana.⁶⁰ A melancolia aparece na morbidez que permeia o livro todo e até mesmo no seu ritmo, que o método

55 *TS*, V, 3, 344.

56 *TS*, V, 3, 343.

57 *TS*, V, 3, 344.

58 *TS*, VII, 1, 449.

59 *TS*, VII, 1, 450.

60 BENJAMIN, Walter. *Ursprung des deutschen Trauerspiel*. Frankfurt: Suhrkamp, 1963.

digressivo condena à lentidão. De acordo com os autores antigos, o andamento lento e cadenciado é característico da melancolia.

O tema fundamental do autor melancólico, a passagem do tempo, está presente em tudo. Considere-se, entre muitos outros exemplos, a metáfora do relógio, que parecia dizer, a cada tique-taque, que Brás teria um segundo menos de vida. “Imaginava então um velho diabo, sentado entre dous sacos, o da vida e o da morte, a tirar as moedas da vida para dá-las à morte, e a contá-las assim: — Outra de menos ... — Outra de menos ...”⁶¹

Mas, à autêntica maneira shandiana, há também o riso. De que espécie? Os autores clássicos reconheciam dois tipos de riso: o patológico, sintoma de insanidade, e o medicinal, que poderia purgar o corpo e a mente dos humores melancólicos. Há muito pouco da primeira espécie em Sterne. Nas *Memórias*, ao contrário, ele desempenha um papel importante. Esse tipo é ilustrado pelo riso de Pandora, no delírio do narrador: “A figura soltou uma gargalhada, que produziu em torno de nós o efeito de um tufão; as plantas torceram-se e um longo gemido quebrou a mudez das cousas externas.”⁶² É ilustrado, no mesmo episódio, pelo próprio moribundo, já meio demente: “[...] fui eu que me pus a rir, — de um riso descompasado e idiota.”⁶³ O outro tipo de riso é medicinal — o riso de Demócrito, Rabelais e Sterne. Como seus predecessores, Machado abastece devidamente o leitor com episódios cômicos, para fazê-lo rir. Mas, diferentemente deles, não tem ilusões sobre o efeito medicinal desse riso. Ao contrário, sua função parece ser desacreditar a idéia mesma de que se possa curar a melancolia. É seu emplasto que seria capaz de curá-la. Mas ele fracassou, e tinha de fracassar, pois Brás não foi suficientemente sério para produzir uma verdadeira invenção. Brás era um tirano, mas também um palhaço, como Tristram, cujo *alter ego* era o rei dos bufões, Yorick. A verdadeira vocação desse palhaço tirânico era o circo. Eis como ele descreve o nascimento de sua idéia fixa: “Com efeito, um dia de manhã, estando a passear na chácara, pendurou-se-me uma idéia no trapézio que eu tinha no cérebro. Uma vez pendurada, entrou a bracejar, a pernear, a fazer as mais arrojadas cabriolas

61 BC, 54, 569.

62 BC, 7, 521.

63 BC, 7, 523.

de volatim, que é possível crer. [...] Essa idéia era nada menos que a invenção de um medicamento sublime, um emplasto anti-hipocondríaco, destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade.”⁶⁴ A descrição não deixa dúvidas. A invenção não era sublime, mas risível, a fantasia de um malabarista, uma idéia tão cômica que acabou por matar o inventor com uma morte ridícula — uma pneumonia causada por uma corrente de ar — um destino digno de um bobo da corte, mas não de um tirano, cuja elevada hierarquia exige nada menos que o assassinato pelo veneno ou pelo punhal.

Esse homem tirânico e histriônico é saturnino, regido pelo planeta da melancolia, mas também das antíteses, o que explica seus atributos contraditórios. Saturno aparece duas vezes no livro. Na primeira vez, Brás começa a se cansar de Virgília e observa uma mosca e uma formiga se engalfinhando. Qual é a importância dessa cena do ponto de vista de Saturno? Na segunda vez, ele comenta o espetáculo dos casos amorosos que se sucedem, todos efêmeros, todos condenados ao esquecimento, e decide que a exibição foi montada para entreter Saturno, para livrá-lo de seu tédio. Ficamos quase tentados a interpretar essas observações como exemplos clássicos da meditação melancólica — o tema da transitoriedade da vida, *de brevitae vitae* — quando nos damos conta no último minuto de que esse tema está sendo introduzido de forma derrisória. O fim da ligação de Brás e Virgília é ilustrado pela luta dos dois insetos, e a fugacidade da vida é um espetáculo para divertir o planeta — para fazê-lo rir.

A última palavra fica com a melancolia. Não porque a morte de Brás impediu a produção do emplasto antimelancólico, mas porque a idéia enquanto tal era ridícula, uma pirueta de acrobata, que nunca ameaçaria o reinado da melancolia. Isso não impede Brás de cobri-la com a carapuça de Yorick, pois, se o destino do homem é a melancolia, a dignidade do homem é rir, até mesmo diante da morte, até a cambalhota.

A mistura shandiana de riso e melancolia aparece desde o começo. À primeira vista, os dois elementos parecem estar bem equilibrados. Afinal de contas, o livro fora escrito com a “pena da galhofa e a tinta da melancolia”.⁶⁵ Porém, em seu prólogo da

64 BC, 2, 515.

65 BC, “Ao leitor”, 513.

terceira edição, Machado deixa claro que o livro era mais pessimista que seus modelos shandianos. Os labores das taças eram os mesmos, mas o vinho era diferente. O dele tinha um sabor “amargo e áspero”,⁶⁶ não encontrado nos outros autores.

Não somente a alegria é incapaz de vencer a melancolia, mas a própria melancolia se torna uma fonte indireta de alegria. É claro que a melancolia pode ser para Brás o que foi para Dürer, uma fonte de tristeza, provocada pela contemplação de um esqueleto: o rosto de sua mãe moribunda “era menos um rosto do que uma caveira: a beleza passara, como um dia brilhante; restavam os ossos, que não emagrecem nunca.”⁶⁷ O período do luto foi sua primeira experiência de melancolia: “Creio que por então é que começou a desabotoar em mim a hipocondria, essa flor amarela, solitária e mórbida, de um cheiro inebriante e sutil.”⁶⁸ Mas, ao mesmo tempo, Brás descobre que a melancolia podia ser agradável. O perfume da flor amarela era “inebriante e sutil” e dessa maneira Brás acolheu no peito sua “dor taciturna, com uma sensação única, uma cousa a que poderia chamar volúpia do aborrecimento.”⁶⁹ Isto, incidentalmente, foi o que Pandora prometeria um dia ao moribundo Brás: a volúpia da morte.

O riso nunca está distante da morte, em *Memórias*. Está no próprio título do livro, mas de maneira jocosa. Pois o livro não é póstumo, por ter sido publicado depois da morte do autor, tal como as *Mémoires d'outre tombe* de Chateaubriand, cujo título é parodiado por Machado. É póstumo porque foi escrito por um defunto, uma inversão na ordem natural das coisas que poderia ser assustadora se o livro fosse uma história de assombrações, mas se torna cômica por causa da objetividade com que é anunciada. “Conseqüentemente, evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas *Memórias* [...]”⁷⁰ O efeito cômico nasce da desproporção entre a enormidade do fato e a sobriedade da descrição.

A morte tem um aspecto apalhaçado desde a dedicatória: “Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico como saudosa lembrança estas

66 BC, “Prólogo” da terceira edição, 512.

67 BC, 23, 545.

68 BC, 25, 546.

69 BC, 25, 546.

70 BC, “Ao leitor”, 513.

Memórias Póstumas”. É o tom necrófilo de um Baudelaire, com a diferença de que nem mesmo Baudelaire ousou dessacralizar a morte a tal ponto. Não é a um verme que ele dedica suas “*fleurs malades*”, mas a Théophile Gautier, “*poète impeccable, parfait magicien ès lettres françaises*”. A referência a flores mórbidas pode nos fazer estremecer, mas não rir. Em Machado de Assis, ao contrário, a dedicatória produz, desde o início, as duas reações que o livro como um todo quer provocar: melancolia e riso.

Todas as referências à morte são feitas com um sorriso escarninho. São associadas ao riso, como Hamlet segurando o crânio de um bufão. O livro cheira a sepulcro, diz Brás, acrescentando de imediato uma reflexão absurda: sim, leitor, mas você é seu principal defeito. Faz uma alusão plangente ao caráter passageiro da felicidade humana — “folhas misérrimas do meu cipreste, heis de cair, como quaisquer outras belas e vistosas”⁷¹ —, mas nos adverte de que há um absurdo nessa sentença. Depois de alguma reflexão, descobrimos que o absurdo vem da árvore escolhida para a comparação, pois os ciprestes não perdem suas folhas no inverno. Mas a questão não é essa. O único objetivo do disparate é desviar a atenção do leitor, fazendo-o abandonar o cemitério, onde os ciprestes crescem, a fim de que ele mesmo possa morrer de rir após decifrar o enigma.

É preciso repetir, entretanto, que a mescla caracteristicamente shandiana de riso e melancolia funciona de modo diverso em Sterne e Machado. Sterne usa o riso para fugir da melancolia, e Machado, para ridicularizar todas as tentativas de escapar dessa mesma melancolia. As palavras que melhor definem o caráter de Tristram são as que pronunciou em dialeto gascão, enquanto dançava com Nannette, a adorável camponesa: “Viva la joia! Findon la tristessa!”⁷² As palavras que definem Brás Cubas são as últimas do livro: “Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria.”⁷³

Um vinho diferente Consegui, segundo penso, isolar uma forma literária e comparar dois escritores que adotaram essa forma — Laurence Sterne, seu criador, e Machado de Assis. Mas falta muito para completar essas reflexões.

71 BC, 71, 583.

72 TS, VII, 43, 500.

73 BC, 160, 639.

Em primeiro lugar, é necessário um estudo abrangente de todos os membros da “família” shandiana, que inclui, além de Sterne e Machado, os dois outros autores mencionados em *Memórias póstumas de Brás Cubas* — Xavier de Maistre e Almeida Garrett — e até mesmo outros que Machado de Assis conhecia bem, mas não acrescentou à sua lista, tal como Diderot (*Jacques le fataliste*).

Em segundo lugar, seria indispensável passar da forma ao conteúdo, estudando as diferentes realizações da forma de acordo com circunstâncias objetivas, quer de natureza pessoal, local ou histórica. Machado de Assis apontou essas diferenças quando disse que, mesmo que houvesse semelhanças formais entre todos esses autores, o espírito e o conteúdo variavam — os ornatos podiam vir da mesma oficina, mas o vinho era diferente.

Para Machado, a diferença residia no pessimismo e na amargura que prevaleciam em seu romance, em comparação com as obras dos seus antecessores. Certamente essa observação não se aplica a Almeida Garrett, mas aplica-se razoavelmente bem a Sterne. Dois exemplos são suficientes. A respeito da mistura de riso e melancolia, vimos que Tristram crê que o riso pode afugentar a tristeza, ao passo que Brás Cubas pensa que qualquer tentativa de lograr esse objetivo é risível e que a principal função do riso, pelo contrário, é zombar de todos os esforços de curar a melancolia. Quanto à questão da fugacidade do tempo, ambos os autores partilham da atitude clássica de deplorar a transitoriedade de todas as coisas e de tentar parar o tempo. É o “*Verweile doch, du bist so schön*”, de Goethe, e “*O temps, suspends ton vol*”, de Lamartine. Porém, as respectivas estratégias de imobilização são muito diversas. Tristram faz isso “congelando” provisoriamente o tempo, enquanto Brás Cubas o faz removendo a si mesmo, para sempre, da esfera da mudança. Diferentemente de seu “ancestral” mais otimista, ele acreditava que apenas a morte poderia livrar o homem do fluxo do tempo.

Roberto Schwarz concorda que os vinhos eram diferentes, mas a razão para ele era que as vinhas haviam crescido em solos sociais e históricos diversos. Tratava-se da diferença entre a subjetividade otimista de uma burguesia européia modernizadora e a subjetividade “volúvel” e cínica de uma classe dominante brasileira que idealizava a modernidade, mas devia sua existência ao trabalho escravo.⁷⁴

74 SCHWARZ, Roberto. Op. cit., p. 200-1.

Qualquer que seja a natureza da diferença — psicológica, sociológica, ou ambas ao mesmo tempo, como acredito ser o caso —, parece plausível supor que o conceito da forma shandiana será útil para compreender melhor tanto Machado de Assis como a linhagem intelectual da qual ele disse descender.

Sergio Paulo Rouanet é ensaísta. Autor, entre outros livros, de *As razões do Iluminismo* [Companhia das Letras, 1978], *Mal-estar na modernidade* [Companhia das Letras, 1993], *Os dez amigos de Freud*, 2 vol. [Companhia das Letras, 2003], *Interrogações* [Tempo Brasileiro, 2003] e *Idéias — da cultura global à universal* [São Marcos, 2003]. Diplomata de carreira, foi embaixador em Copenhague e Praga. Membro da Academia Brasileira de Letras.

Tradução de **Sandra Guardini T. Vasconcelos**, professora do Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo.