

O MENINO É O PAI DO HOMEM: *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e a tradição do romance romântico

Gerson Luís POMARI *

RESUMO

A publicação da obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, em 1881, rompe com o modelo de romance que tradicionalmente era praticado em nosso âmbito literário. Tal ruptura, contudo, foi preparada nas obras machadianas imediatamente anteriores a esse livro inaugurador da estética do Realismo brasileiro. Seguindo as linhas gerais do Romantismo, as primeiras produções machadianas do gênero romance se inserem nessa tradição romanesca, continuando-a de certa forma, para romper com ela, em um segundo momento, subvertendo a concepção corrente de alguns recursos tipicamente românticos, como o tema amoroso, o culto da morte e a infância, entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Brasileira; Machado de Assis; Realismo.

Que Brás Cubas, finado assumido, confesse logo no início da narrativa de sua vida lhe haver metido algumas rabugens de pessimismo, reduzindo, assim, a quantidade de seus leitores, é coisa que, hoje, não admira ou consterna. Porém, no momento em que a obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas* veio a público, é possível que tenham sido estas as reações iniciais dos leitores.

Ao ser publicada, a desconcertante dedicatória “ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver” inaugurava o Realismo no Brasil, mas, mais do que isto, revelava a maturidade de Machado de Assis – já consagrado como crítico, poeta, cronista e contista – agora em novo gênero, o romance. Mas será que o “fino leitor” daquela época estava também maduro o suficiente para compreender a revolução que acontecia? Talvez o autor soubesse que não.

Para o renomado escritor a excelência em narrativas longas foi resultado de um processo que durou vários anos e não menos que quatro obras (*Ressurreição*, *A mão e a luva*, *Helena* e *Iaiá Garcia*). Os livros deste período inicial, conhecido como fase romântica do autor, prenunciam seu estilo no gênero, que fluirá em todo seu refinamento a partir do decênio de 1880. Entretanto, é notória a diferença existente entre *Iaiá Garcia* (e seus antecessores) e as *Memórias Póstumas*. A nós, parece que uma das grandes novidades da obra de 1881 foi a implosão do modelo narrativo romântico que predominara na literatura nacional até então.

Mesmo em seus romances escritos na década de setenta daquele século, Machado segue, conscientemente ou não, as diretrizes gerais vigentes para as obras confessadamente românticas (ou assim definidas pela tradição crítica posterior), e abandona, ou nega, programaticamente tais expedientes a partir das referidas *Memórias Póstumas*.

Considerando os limites impostos pelo objetivo a que este estudo se destina e evitando ao máximo que isto comprometa a profundidade de nossas reflexões, o presente trabalho pretende analisar de modo pontual o quanto a hipótese do parágrafo anterior pode ser

* Mestre em Teoria Literária, pela FCL de Assis/UNESP; doutorando em Língua e Literatura Alemã, pela FFLCH/USP; coordenador do curso de Letras e docente do Centro Universitário de Araras “Dr. Edmundo Ulson” (UNAR).

plausível. Para tanto, inicialmente observaremos como as primeiras produções machadianas do gênero romance se inserem na tradição romântica, continuando-a de certa forma, e, em um segundo momento, como as *Memórias Póstumas de Brás Cubas* promovem uma ruptura em relação a esta mesma tradição, subvertendo a concepção corrente de alguns recursos tipicamente românticos, como o tema amoroso, o culto da morte e a infância, entre outros.

O menino é o pai do homem

Nas últimas décadas, a fortuna crítica referente à prosa machadiana constitui-se na sua maior porção de estudos em que predominam o enfoque sociológico ou histórico (com cunho marxista), como os trabalhos de Raymundo Faoro, John Gledson ou Roberto Schwarz. Os estudos desta natureza, dos quais Lúcia Miguel Pereira parece ter sido a pioneira, ajudaram a desvestir o escritor da aura quase mítica de grande artista (sem desmerecer sua legitimidade) e mostraram de modo mais objetivo a real grandeza artística da obra de Machado de Assis, o seu sentimento íntimo, de “homem do seu tempo e do seu país”. Embora acreditemos que a elevada qualidade estética do autor nas duas fases em que seus romances são divididos já foi suficientemente constatada com os referidos estudos, feitos por autores que em muito superam nossa capacidade, pretendemos, aqui, acrescentar algumas observações que, mesmo adotando focalização diversa, podem servir como uma pequena contribuição aos estudos da obra deste grande escritor.

No final da década de 1870 o romance nacional era um gênero recente. Aflorara, de fato, com Joaquim Manuel de Macedo e já fora capaz de apresentar um realizador do peso de José de Alencar. Contudo, não obstante a verve destes autores, entre outros, este gênero literário pouco desenvolveu de próprio na sua originalidade de valores ou em sua forma estrutural nas primeiras décadas em que existira no país.

A moreninha, deu ao jovem Dr. Macedo notoriedade instantânea em uma forma literária que mal conhecia autores locais e tinha em um certo modelo francês de narrativas a base de seu sucesso junto ao público. Com enredos intrincados, mistérios, revelações inesperadas, dilemas morais e, logicamente, *happy end*, as novelas de Macedo nada almejavam além da distração do público, embora retratassem com grande precisão um determinado estrato da sociedade urbana daquela época. Mas, mesmo tendo como objetivo fazer o leitor desligar-se da realidade por alguns momentos, para ter maior aceitação, estas obras fiavam-se em um efeito de verossimilhança, fosse na retratação das personagens, fosse na ambientação do enredo. Tal efeito de verossimilhança, tão caro aos autores românticos, é um dos elementos que primeiro será posto em xeque pelo narrador Brás Cubas e se constituirá em uma das bases para a ruptura em relação à tradição romântica, promovida pelas suas *Memórias Póstumas*, conforme se verá adiante.

Enquanto Manuel Antônio de Almeida tentava retratar o estrato mais baixo da classe de homens livres, mas desprovidos de recursos, nas *Memórias de um sargento de Milícias* e produzia uma obra romântica excêntrica, como observa Antonio Candido (1970), Alencar, por sua vez, planejava para a jovem literatura nacional um papel mais significativo do que o de mero entretenimento. Retratar a força autóctone e construir a identidade nacional eram os desejos que impulsionavam a produção alencariana. Representando os diversos ambientes nacionais – selva, sertão e cidade – a *suma romanescas* nacional por ele pretendida revelou o comprometimento do autor com os temas nacionais e proporcionou em nossa literatura o surgimento do seu primeiro autor de vulto, que soube transformar o indígena americano em ícone de nossa terra, cuja grandiosidade fez frente à figura do cavaleiro medieval europeu.

Entretanto, neste autor, embora o mérito de sua obra seja enorme e as cores e formas retratadas sejam locais e representativas de nossa identidade, os valores tidos como positivos nela são por demais europeus, como, por exemplo, se percebe nos elogios feitos ao índio Peri por Dom Antônio de Mariz. Com Alencar nossa literatura alçava vôo não pouco modesto, mas ainda com trejeitos de colônia.

O efeito de verossimilhança é intentado também por este escritor cearense. No prólogo de *Senhora* ele revela: “a história é verdadeira: e a narração vem de pessoa que recebeu diretamente, e em circunstâncias que ignoro, a confiança dos principais atores deste drama curioso” (ALENCAR, 1997b); em *Diva*, uma carta de Paulo (personagem do romance anterior, *Lucíola*), traz datas e circunstância em que a história a ser narrada se deu. Esta carta é, segundo consta, acompanhada de um manuscrito que contém a história original, a ser moldada literariamente por G. M. (suposto escritor do livro). O mesmo aconteceu já em *Lucíola*, conforme outra carta (endereçada “ao autor” e assinada por G. M.), que diz no seu início: “reuni suas cartas e fiz um livro. Eis o destino que lhes dou [...]” (ALENCAR, 1989).

A identificação com a realidade era um recurso que pretendia promover a identificação entre o público e a obra, independentemente do conteúdo expresso nela. Mesmo em suas obras indianistas (ou históricas), Alencar atesta a veracidade da matéria narrada, como se vê na “advertência” introdutória de *Ubirajara* (ALENCAR, 1994), em que desautoriza as crônicas dos missionários e viajantes, no que diz respeito ao que eles relataram sobre a índole e costumes dos nativos locais. O mesmo ocorre no prólogo de *Iracema*, em que revela: “este livro é cearense” (ALENCAR, 1997a).

Acentuadamente míticos e privilegiados pela força imaginativa de um gênio como Alencar, as obras cuja história é locada fora do ambiente urbano, parecem se prestar menos a este efeito de representação da realidade, característica esta que seria mais proeminente na estética sucessora do Romantismo. Mesmo assim, Alencar tentou se alinhar com as diretrizes da doutrina vindoura em seus romances urbanos (e acreditava tê-lo conseguido), mas não foi capaz de ultrapassar significativamente os limites do estilo romântico.

Lucíola, *Diva* e *Senhora*, os três perfis de mulher desenhados por ele, não tem precedentes nas letras nacionais e evidenciam a intenção de dar cunho “fisiológico”, termo da época equivalente ao “psicológico” atual, às suas heroínas, que insinuam, então, ser mais que meros tipos representativos daquela sociedade, como, por exemplo, as personagens de Manuel Antônio de Almeida. Contudo, as fortes personalidades de Lúcia, Emília Duarte e Aurélia, que flagelam a si mesmas enquanto renunciam à entrega amorosa, tem como resultado final de suas atitudes ao longo do enredo apenas o efeito de tornar mais doce o desfecho feliz.

Emília Duarte sente que ao flagelar, sem piedade, a face de Augusto, dói-lhe mais o peito que o rosto do amado e, não suportando isto, rende-se incondicionalmente a ele. Aurélia perdoa o interesse pecuniário a Fernando Seixas, mas não perdoa-lhe o rebaixamento da imagem de perfeição, cuja recuperação da altivez abre caminho para que ela se entregue submissa ao marido que tanto humilhara. No caso específico de Lúcia, um certo moralismo de Alencar não permitiu que uma personagem com seu histórico vivesse, embora sua morte (e sobretudo o puro amor que lhe dedica Paulo) a torne imaculável de manchas advindas de qualquer atitude anterior. Nestas mulheres a força de seus caracteres tem por objetivo testar a virtude dos homens aos quais elas se submetem no final da narrativa.

Considerado em conjunto, a série alencariana perfis de mulher configura de certo modo o início de uma tradição que terá nos quatro romances iniciais de Machado de Assis sua continuação quase natural de um de seus componentes mais profícuos: a psicologização da trama romanesca. Nas mencionadas obras de Alencar, contudo, o aprofundamento na psique da personagem, seguramente um avanço em relação à tradição precedente, não conseguiu transpor os limites de duas balizas da estética romântica: o amor, que tudo podia transformar, e o maniqueísmo, que dividia as personagens em duas categorias, boas ou más. Dessa forma, não há atitudes ou traços característicos das personagens que sejam consideradas à luz de ótica relativista, sendo qualquer contradição aparente no entrecho da narrativa tratada de forma absoluta ao final dela, por força da influência daquele amor e daquela doutrina.

Em famoso texto crítico de 1873, “Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade”, Machado de Assis discorre em linhas gerais sobre o estágio no qual a letras nacionais se encontravam e assinala, no tocante ao romance e como algo positivo, a presença significativa da cor local e a qualidade de observação e de análise de alguns de nossos romancistas. Diz, neste sentido, que “o romance brasileiro recomenda-se especialmente pelos toques do sentimento, quadros da natureza e de costumes, e certa viveza de estilo mui adequada ao espírito de nosso povo” (ASSIS, 1997, v.III, p.801-9). Porém, mais adiante, observa a seu desfavor: “pelo que respeita à análise de paixões e caracteres são muito menos comuns os exemplos que podem satisfazer à crítica; alguns há, porém, de merecimento incontestável. Esta é, na verdade, uma das partes mais difíceis do romance, e ao mesmo tempo das mais superiores” (ASSIS, 1997, v.III, p.801-9).

Naquela altura, embora Machado não mencione autores, é sabido que Alencar já trouxera a público dois de seus livros com a referida “análise de paixões e caracteres”, *Lucíola* (1862) e *Diva* (1864), e *Senhora*, obra superior a estas em tal quesito, teria sua primeira publicação em dois anos. Da própria lavra do crítico, *Ressurreição* (1872) fora publicado um ano antes e *A mão e a luva* (1874) surgiria no ano seguinte, antecedendo *Helena* (1876) e *Iaiá Garcia* (1878).

Estas primeiras incursões machadianas no território do romance dão seqüência, como dissemos, a um caminho inicialmente trilhado por José de Alencar, sendo este bastante prezado por aquele pela qualidade de sua obra. Constituindo a dita fase romântica de Machado, tais obras aprofundam a análise do caráter das personagens, o que constituía o seu objetivo final, como atesta o próprio autor nos prólogos de algumas delas: “Não quis fazer romance de costumes; tentei o esboço de uma situação e o contraste de dois caracteres; com esses simples elementos busquei o interesse do livro” (ASSIS, 1997, v.I, p.116); “convém dizer que o desenho de tais caracteres, - o de Guiomar, sobretudo, - foi meu objeto principal, senão exclusivo dos perfis” (ASSIS, 1997, v.I, p.198).

Machado, mais do que fizera Alencar, promove o deslocamento do interesse da história, no enredo, da seqüência das ações para o confronto das personagens, introjetando em algumas delas as forças principais e opostas que moveriam a trama. O emprego improdutivo de tais traços formais na estruturação do enredo seriam cobrados com certa dureza pelo escritor brasileiro de seu colega de profissão Eça de Queirós, quando da publicação de *O primo Basílio*, em ensaio crítico de *O Cruzeiro*, no ano de 1878 (ASSIS, 1997, v.III, p.903-13).

A desconfiança de Félix, a determinação de Guiomar, o pudor de Helena ou a resignação de Estela tornam-se eixos em torno dos quais as respectivas narrativas se desenvolverão, com os conflitos ou confrontos daí decorrentes. Estas personagens são, no momento de suas

concepções, uma novidade na literatura nacional, quer seja pela profundidade e complexidade de caráter, quer seja por direcionarem a narrativa através de seus atos.

A tradição crítica reconhece no conjunto dos quatro romances iniciais de Machado de Assis a base sobre a qual se desenvolveria o estilo maduro do autor. Neste sentido, Lúcia Miguel Pereira detecta a temática comum a estes romances no desejo de ascensão de classe social das personagens centrais, o que denunciaria, segundo ela, traços subterrâneos da personalidade que o autor permitia ser conhecida pelo grande público (1988). Por sua vez, Roberto Schwarz analisa nestas obras a questão do paternalismo e da cooptação, a qual permeia as relações entre as diversas personagens e influi na forma literária desenvolvida por Machado (1992). As diferenças e relações entre as várias classes e estamentos existentes na sociedade brasileira na época do autor constituem os estudos de Raymundo Faoro (1976), e John Gledson (1986) traça paralelos históricos com os eventos narrados nos livros.

Como já foi dito, tentaremos olhar as referidas obras machadianas dentro de uma tradição literária originada no modelo romanesco romântico, que será rompida com a publicação das *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Deste modo, sem contrariar a mencionada tradição crítica, alinhamos aqueles primeiros romances de Machado de Assis à toda a produção nacional anterior do gênero, apesar dos avanços incontestes que eles apresentaram no momento de suas publicações. Podemos dizer que nestas obras o autor “joga” dentro das regras românticas, aceita o modelo narrativo (ou forma literária) que vigia, embora tentasse sua superação.

Tal adesão ao modelo tradicional romântico limitou, de certo modo, qualquer tipo de ruptura ou tentativa de revolução formal, por maiores que fossem as mudanças na matéria narrada ou nos temas tratados. Assim, é flagrante certo ranço romântico nos livros da primeira fase machadiana: o *happy end* em *A mão e a luva*; o enredo um tanto quanto rocambolesco de *Helena*, em que a protagonista é revelada filha do Conselheiro Vale no início da trama e, após afeiçoar-se a Estácio (filho do conselheiro), revela-se ser falsa a revelação inicial; o final trágico e a não realização do amor, no mesmo romance; ou a renúncia altiva a ele, feita por Estela, em *Iaiá Garcia*. Além disso, há um maniqueísmo difuso e uma discreta idealização nas mesmas obras, tornando as mulheres suas protagonistas um tanto quanto irrepreensíveis em suas honra e retidão de caráter, por mais que seus atos nem sempre o sejam. É certo, por exemplo, que Guiomar manobra às escondidas para se casar com seu preferido e não com de sua protetora, mas ela “amava de veras”, fato que justifica seu comportamento, embora devesse certa obediência à sua benfeitora. Ao lados desses elementos há, também, lugar para alguns vilões, como Antunes, adúlador contumaz e pai de Estela (*Iaiá Garcia*), ou o Dr. Camargo (*Helena*), muito interessado em casamento vantajoso para a filha.

Nesta primeira fase, os romances de Machado distinguem as razões que determinam a índole dos caracteres retratados neles, apontando seus traços positivos e negativos, mas não as relativiza à luz das circunstâncias dos eventos narrados suficientemente, de modo a revelar quando predominava, por exemplo, a sinceridade na atitude das personagens ou quando estas eram movidas por anseios escusos. Tal relativização da validade dos juízos referentes ao comportamento humano será uma das características mais ricas das obras da segunda fase do autor, mas que o gênio dele ainda não havia conseguido traduzir em uma forma literária mais aprimorada.

No que diz respeito ao efeito de realidade, Machado preocupava-se em construir personagens verossímeis, com comportamento natural e verdadeiro. O extenso e explicativo (para os

padrões machadianos) prólogo do seu romance de estréia, *Ressurreição*, revelam sua preocupação com o domínio da forma literária, que o poderia comprometer a verossimilhança dela, e serve de *mea-culpa* prévio para falhas desta natureza na obra. O mesmo acontece na advertência inicial de *A mão e a luva*, em que deve-se culpar, segundo o autor, a publicação fragmentada e diária dos capítulos por eventuais falhas em sua composição.

Comparando Machado aos seus antecessores românticos, é justo dizer que os prólogos destes visavam, sobretudo, colher a simpatia do público pela sensação de verossimilhança em relação às ações narradas, enquanto aquele buscava a adesão dos leitores pela plausibilidade dos caracteres retratados. No entanto, a identificação objetivada pelos românticos almejava o entretenimento pela distração, ao passo que o criador de *Brás Cubas* buscava o despertar do senso crítico daqueles que o liam.

Contudo, o gênio que já se revelara nas narrativas curtas, nas crônicas ou na crítica literária não havia sido capaz de encontrar, até aquele momento, alternativa satisfatória para o modelo vigente e desempenhou, com estes romances iniciais, papel de continuador da tradição existente como romancista mediano. Mas a mudança viria a seguir e sem demora.

Das negativas

Entre a publicação de *Iaiá Garcia* e a de *Memórias póstumas de Brás Cubas* transcorreram na vida do autor dois anos e uma crise de saúde que quase o matou. Segundo Lúcia Miguel Pereira, o hiato entre os dois livros é menor, de apenas “seis meses de doença, de outubro de 1878 a março de 1879, três dos quais passados na roça” (1988, p.168), período este em que o autor foi obrigado a não produzir. Reserva-se a um biógrafo vindouro o pleno desvendamento do mistério: como pôde o autor, que havia escrito *Iaiá Garcia*, escrever as *Memórias Póstumas*, e em tão curto espaço de tempo. A mesma biógrafa diz que, segundo palavras do próprio escritor ditas a Mário de Alencar, ele “perdera todas as ilusões sobre os homens” (PEREIRA, 1988, p.192). O certo é que a obra que então surgia não apresentava precedentes em nossa literatura, e com ela se iniciou o movimento realista brasileiro.

Após tentar, sem sucesso, atualizar o modelo romanesco existente mantendo os recursos da estética romântica, Machado radicaliza a forma literária de sua obra e implode aquela estruturação empregada na primeira fase. A narrativa tradicional e suas instâncias não servem mais, e estas serão questionadas até se revelarem mero suporte ficcional sobre o qual o autor comporá ao seu gosto um simulacro nada enobrecedor da existência humana.

Combatendo o modelo do romance romântico e folhetinesco, Machado vai pela contramão do gênero e das autorizações de cada um de seus constituintes. Inicialmente, estabelece-se uma tensão entre o autor e seu público, pelo inusitado de sua dedicatória, que semelha crueza em excesso para leitores tão acostumados à delicadeza verbal de um Alencar, por exemplo. Como se isto não fosse suficiente, temos então, um prólogo direcionado ao leitor, o qual é desdenhado por um inédito autor defunto, que, com a mesma facilidade com que revela consciência acerca do estranhamento causado pelo livro, se avizinha de grandes nomes da literatura do ocidente. Esta abertura bombástica surpreende pelo absurdo da existência de um defunto impertinente e apto a escrever, rompendo o estatuto da verossimilhança, tão cara aos prólogos das obras românticas, mas, por outro lado, apresenta tanta logicidade e (falsa) franqueza, decorrentes da convicção em suas palavras, as quais demonstram a ciência do narrador quanto ao fato de sua obra poder desagradar “graves” e “frívolos”, “as duas colunas máximas da opinião”, que não há como não lhe dar algum crédito. Sobre este aspecto, Roberto Schwarz (2000) observa que

a volubilidade do narrador é seu traço mais característico, servindo, inclusive, de determinante para todo o conjunto do livro.

Este estranhamento inicial compromete a confiança do leitor na veracidade da figura do narrador que a ele se apresenta e na presumível factibilidade das ações narradas, fato este que ajudaria muito na aproximação entre obra e público. Embora verossímil em suas preocupações de autor, o narrador não parece crível em sua existência mesma, enquanto entidade apta a narrar algum enredo.

Na seqüência deste original intróito, temos um novo abalo na condução tradicional do encaminhamento do romance com o seu primeiro capítulo, em que se relata em detalhes o óbito do autor. Mais. Narrada da forma que é, a morte extremamente prosaica, solitária e melancólica do narrador elimina qualquer possível expectativa futura em relação ao seu passamento, mesmo que ele insista no fato de ter morrido por conta de uma idéia grandiosa. Com isso, outro recurso romântico, o final dramático, seja pelo final feliz de seu caso com Virgília, seja pela morte como solução para um coração partido, já é descartado nas primeiras linhas da obra.

Os românticos acreditavam ser a infância, a época da inocência, o melhor período da existência humana, quando, puro, o homem ainda não se corrompera devida à falsidade e à dissimulação, tão necessárias no trato social em uma civilização dominada por relações hipócritas. O narrador Brás Cubas demonstra a ingenuidade desta idealização com seu próprio (mau) exemplo. Mimado ao extremo pelo pai abastado, o jovem protagonista não enxergava limites para suas maldades, das quais nem as visitas da casa escapavam e os escravos colhiam os frutos mais amargos. Longe de revelarem como o protagonista possui uma bondade inata, os relatos de sua infância atestam como a maldade pode ser criada no espírito humano, que tende a ela por sua própria natureza e crê de que o umbigo de cada um é o centro do universo que o rodeia.

Entretanto, o tema romântico que sofre maior aniquilamento na narrativa é o amor, especialmente quando ele aparece em seu desabrochar no coração de alguma das personagens. Vejamos: o primeiro amor de Brás foi Marcela, mas Brás foi também o primeiro amor de Eugênia, assim como de Eulália, a Nhã-Loló. Porém, o verdadeiro amor do defunto autor foi Virgília, que o conheceu, trocou-o por Lobo Neves para se casar e foi viver um romance com o narrador anos após sua união com aquele, do qual nunca se separou, por ele ser um político de carreira promissora e capaz de dar a ela alguma projeção social, sua única grande ambição.

No transcorrer de sua existência, coube a uma cortesã, Marcela, ser a “primeira comoção” da juventude do narrador. Grande conhecedora do coração e da carteira dos homens abastados que por ela se enamoravam, a espanhola soube transformar tempo em dinheiro, angariando onze contos de réis (uma pequena fortuna para a época) em presentes dados por Brás em período de pouco mais de um ano, durante o qual o “amou”. Assim, o primeiro amor não foi o único para o narrador, nem foi o maior, nem o último, e, definitivamente, nem foi amor de verdade. Embora não reconheça explicitamente em momento nenhum da narrativa, o inexperiente e presunçoso amante enxergou emoções onde havia interesse pecuniário apenas.

Mas o narrador pouco aprendeu sobre respeito aos sentimentos alheios com o episódio. Em outro momento da narrativa, no qual ele é objeto do primeiro amor de uma jovem donzela, sua vaidade pela conquista da moça e a opinião pública falam mais alto que a voz vinda do coração. Eugênia é a flor da moita, fruto do amor adúltero de sua mãe e do Dr. Vilaça, pecado

cujo castigo parece recair sobre sua existência. Mesmo sendo linda e pura, é rechaçada como esposa por Brás devido ao fato de ter um defeito físico de nascença. Ela não serve para sua esposa, mas o protagonista não deixa de colher, como troféu, o primeiro beijo da moça. O amor, que tudo transforma e a tudo vence nas páginas românticas, não conseguiu suplantar o cinismo do protagonista, que confessa-se horrorizado pelo fato de poder não resistir, e vir a se unir a uma mulher coxa, nem permite à jovem escapar da miséria, embora digna, no final de sua vida. O inusitado e abjeto de tal revelação é patente pela presença do capítulo metalingüístico, “A uma alma sensível”, que medeia o episódio mencionado.

O verdadeiro amor vivido pelo protagonista contradiz, também, o modelo romântico. Ele não é produto do primeiro contato entre Brás e Virgília, não é um amor à primeira vista, como acontecia na quase totalidade das obras românticas. Muito pelo contrário, Brás somente vem a se apaixonar por ela anos após esta preteri-lo em favor de Lobo Neves, quando o casal retorna ao Rio de Janeiro após um período de residência em São Paulo. Numa valsa, ela arrebatou o coração do recluso Brás, que mantinha para si apenas a inicial do nome das mulheres com quem se envolvera até então.

Todavia, ao ser tocado pelo sentimento, o narrador sentencia que “não se ama duas vezes a mesma mulher”, e revela ter sido o despeito da derrota o sentimento dominante em sua alma quando perdera carreira e esposa para Lobo Neves. Temos, então um triângulo amoroso estabelecido e que não será desfeito até que o amor entre Virgília e Brás arrefeça, sendo concluído através de um diálogo frio e quase formal (capítulo CXIV – Fim de um diálogo).

Deve-se notar, também, a habilidade com que o narrador elimina sistematicamente qualquer elemento que pudesse gerar algum efeito mais sentimentalista ou lírico na obra. No genial capítulo LV, de nome “O velho diálogo de Adão e Eva”, ele subtrai todo seu conteúdo, posto o caráter inútil deste, uma vez que, em sua essência, todos os diálogos amorosos são idênticos ao primeiro estabelecido por um casal. E, em outros momentos, quando há o relato da ocorrência de diálogos amorosos, como os estabelecidos com Marcela ou Eugênia, estes servem mais para desnudar o egoísmo e a dissimulação de um dos interlocutores.

Devemos assinalar, ainda, que a hipocrisia não é monopólio do narrador nos seus relacionamentos, pois muito diversa das heroínas de Alencar, ou do próprio Machado dos primeiros romances, Virgília discerne bem entre seu amor sincero por Brás e o também sincero desejo que nutre pela nobreza, sem que eles entrem em conflito no seu íntimo, conforme é relatado no capítulo CI – “A revolução Dálmata”, além do que, em momento algum pensa em abandonar o marido em sua ascendente carreira política.

Assim, e não obstante as declarações anteriores do narrador a respeito da pujança do amor entre ambos, o fastio míngua o sentimento, situação impensável nos romances da escola anterior, ao ponto de Brás relatar a tranquilidade de seu coração no dia em que Virgília partia, para acompanhar o marido, que fora nomeado presidente de província. A oposição aos derramamentos românticos fica clara na justificativa, dada pelo narrador ao leitor, devido ao fato de ele não ter se desesperado, vertido lágrimas e deixado de se alimentar por motivo da partida da amada: “seria romanesco; mas não seria biográfico” (ASSIS, 1997, v.I, p.613).

No caso de Eulália, seu envolvimento com Brás não passou de um arranjo oportuno da irmã do narrador, Sabina, e Cotrim, seu marido e tio da moça. Para Brás o casamento serviria de compensação para o vazio criado com a ausência de Virgília, enquanto para a noiva seria a oportunidade da ascensão social. Porém, a velocidade com que a morte tira Eulália de cena, e

a frieza de Brás ao relatar o acontecido não permitem que se assumam tons mais trágicos no corpo da narrativa para um episódio que resulta apenas no impedimento de Brás conhecer a vida de casado.

Está claro, portanto, que nesta obra de Machado de Assis o sentimento amoroso representado difere por completo daquele que figurava nas produções românticas anteriores. Aqui, o sentimento não é por si só suficiente para garantir a plenitude da vida às personagens, e nem a sua falta impede que elas sigam seu caminho normalmente. Muitas vezes pautado por motivos mundanos e pouco nobres, ele não apresenta a capacidade de purificação e elevação da condição humana que outrora lhe atribuíam, e, ao contrário, expõe, na maioria das vezes, como o interesse pessoal apenas permeia as emoções humanas mais interiores, dissimulando-se neste sentimento tão valorizado pelos românticos, mas que é fundamentado apenas na busca de vantagens próprias.

No Romantismo a impossibilidade de realização do amor levava quase sempre à busca da morte. Sem sua cara metade, a existência tornava-se algo insuportável, a personagem do romance tinha na abreviação da vida, muitas vezes voluntária, o refrigerio para os tormentos insuportáveis que trazia no peito. Destinos trágicos desta natureza tiveram as heroínas de *Iracema*, *Inocência* e *Lucíola*, secundando uma tradição iniciada ainda no período do nosso Arcadismo, com os sacrifícios de Moema e Lindóia. Mas, por justiça há que se dizer que no Brasil o tom fúnebre foi mais comum na poesia (e em Álvares de Azevedo, sobretudo), que no romance. Parece que aos nossos romancistas daquele período prazia mais as histórias que terminavam promovendo a união dos amantes. Porém, o culto da morte fazia parte do *mise-en-scène* daquela escola, e este é, também, implodido nas páginas das *Memórias póstumas*.

Quando Brás é enviado para estudar na Europa, o capitão do navio que o transporta consola-se rapidamente da morte de sua esposa em troca de um elogio muito polido e nada sincero sobre seus dotes literários. O narrador, por sua vez, esquece o impulso suicida, motivado pela compulsória separação dele e de Marcela, quando o navio enfrenta uma tormenta e põe medo em todos a bordo.

Apresentada logo no início da narrativa, a morte do narrador é corriqueira e quase anônima, embora ele tente despistar o leitor a respeito deste fato, alegando a grandiosidade do emplasto que pretendia criar para curar a melancolia humana (o mal-do-século romântico). Logo, a morte, aqui, não representa nada além do final da vida terrena, o que provoca o descompromisso do narrador com o nosso mundo. A respeito de sua nova condição, a vantagem que o narrador diz existir “no outro lado do mistério” é o fato de se poder revelar tudo o que sentiu, pensou e, principalmente, ocultou durante sua existência mundana, com cinismo, desfaçatez e ironia somente possíveis a quem não precisa prestar contas a ninguém, podendo pagar com um piparote inclusive o leitor do livro, caso este não lhe agrade. Novamente temos um tema muito empregado pelos românticos sendo desautorizado em boa parte de sua antiga força dramática.

Ciente do tipo de público que virtualmente seria o receptor de sua obra e prevendo suas reações, tanto de aprovação quanto de condenação, Machado de Assis estrutura suas *Memórias póstumas de Brás Cubas* em um código inovador para o público da época, fato comprovado pela pergunta feita por Capistrano de Abreu, segundo o próprio autor declara no prólogo da terceira edição da obra, ao noticiar a sua publicação: “*As memórias póstumas de Brás Cubas* são um romance?”

Enfim, em linhas bastantes gerais, acreditamos ter demonstrado de modo minimamente satisfatório a hipótese inicialmente levantada de que, após uma série de tentativas do autor, esta obra de Machado de Assis, inauguradora do Realismo em nossa literatura, promoveu a ruptura com o estilo romântico ao incorporar em sua estruturação, como uma de suas diretrizes básicas, seguir por um caminho que negasse ou fizesse oposição a uma série de temas bastante valorizados pela estética do Romantismo, então predominante e determinadora da forma literária das obras daquele gênero no período em questão. Como dissemos anteriormente, não é interessante ao destino objetivado por este trabalho que ele seja muito extenso e exaustivo em suas análises, dada às particularidades de sua limitada natureza.

ABSTRACT

The publication of the work Memórias Póstumas de Brás Cubas, in 1881, breaks with the pattern of novel which was traditionally practiced in Brazil's literary circles. This rupture, however, had been prepared in Machado de Assis' works, preceding this book, which inaugurated Brazilian Realism esthetics. Following the general trends of Romanticism, the initial Machado de Assis' productions in the novelistic genre are situated in this tradition, giving it certain continuation, but breaking with it further, in a second moment, subverting the usual conception of some typically romantic aspects, as the love thematic, the worship of death and of childhood, among others.

KEYWORDS: *Brazilian literature; Machado de Assis; Realism.*

REFERÊNCIAS

ALENCAR, J. de. *Iracema*. São Paulo: Klick, 1997a.

ALENCAR, J. de. *Lucíola*. 4.ed. São Paulo: Ática, 1989.

ALENCAR, J. de. *Senhora*. São Paulo: Klick, 1997b.

ALENCAR, J. de. *Ubirajara*. São Paulo: FTD, 1994.

ASSIS, J.M.M. de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

CANDIDO, A. Dialética da malandragem. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n.8, p. 67-89, 1970.

FAORO, R. *A pirâmide e o trapézio*. 2.ed. São Paulo: Editora Nacional, 1976.

GLEDSON, J. *Machado de Assis: ficção e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986

PEREIRA, L. M. *Machado de Assis*. 6.ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988.

SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas cidades, 1992.

SCHWARZ, R. *Um mestre na periferia do capitalismo*. 4.ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

BIBLIOGRAFIA DE APOIO

- ALENCAR, J. de. *Diva*. 7.ed. São Paulo: Ática, 1996.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 32.ed. São Paulo: Cultrix, 1995.
- CANDIDO, A. Esquema de Machado de Assis. In: _____. *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.
- MASSA, J-M. *A juventude de Machado de Assis*. Trad.: Marco Aurélio de Moura Matos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- MOISÉS, M. *História da literatura brasileira*. Vol. II: Romantismo, Realismo. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1984.
- ROMERO, S. *Machado de Assis*. Campinas (SP): Editora da Unicamp, 1992.
- RONCARI, L. *Literatura brasileira*. 2.ed. São Paulo: Edusp/FDE, 1995.
- VERÍSSIMO, J. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.