

ODILON ROSA CORRÊA

ESTUDO COMPARATIVO DOS ROMANCES *GALANTES MEMÓRIAS E
ADMIRÁVEIS AVENTURAS DO VIRTUOSO CONSELHEIRO GOMES, O CHALAÇA,
E MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS*

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor. Área de Concentração: Estudos de Literatura, subárea de Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. JOSÉ LUÍS JOBIM DE S. FONSECA

NITERÓI

2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

C824 Corrêa, Odilon Rosa.

Estudo comparativo dos romances *Galantes Memórias e Admiráveis Aventuras do Virtuoso Conselheiro Gomes, o Chalaça e Memórias Póstumas de Brás Cubas* / Odilon Rosa Corrêa. – 2009.

184 f.

Orientador: José Luís Jobim de S. Fonseca.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2009.

Bibliografia: f. 180-184.

1. Literatura comparada. 2. Torero, José Roberto, 1963 - . Galantes Memórias e Admiráveis Aventuras do Virtuoso Conselheiro Gomes, o Chalaça. 3. Assis, Machado de, 1839-1908. Memórias Póstumas de Brás Cubas. 4. Intertextualidade. I. Fonseca, José Luís Jobim de S. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Letras. III. Título.

CDD 809

ODILON ROSA CORRÊA

ESTUDO COMPARATIVO DOS ROMANCES *GALANTES MEMÓRIAS E ADMIRÁVEIS AVENTURAS DO VIRTUOSO CONSELHEIRO GOMES, O CHALAÇA, E MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS*

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor. Área de Concentração: Estudos de Literatura, subárea de Literatura Comparada.

Avaliada em julho de 2009.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. JOSÉ LUÍS JOBIM DE S. FONSECA – Orientador
UFF

Prof. Dr. ROBERTO ACÍZELO
UERJ

Prof^ª. Dr^ª. ANÉLIA PIETRANI
UFRJ

Prof. Dr. LUIZ GONZAGA MARCHEZAN
UNESP

Prof^ª. Dr^ª. ANA LÚCIA OLIVEIRA
UERJ

Prof. Dr. Adalberto Muller (UFF-suplente)

Prof. Dr. Francisco Venceslau (UERJ-suplente)

Niterói
2009

A meus pais,

João Corrêa

e

Maria Sebastiana de Lima,
in memoriam;

A meus filhos,

Daniel Rosa Correa Leal

e

Igor Augusto de Oliveira.

Para Socorro Leal,

companheira de muitas conquistas.

A meus irmãos, em especial

à Maria Irani Rosa,

sempre irmã, quase mãe.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. José Luís Jobim, pela orientação;

À Universidade Federal de Roraima e à CAPES, pela bolsa de estudos concedida entre agosto/2007 e janeiro/2009;

Aos professores, na UFF, com quem convivi e de quem tive o privilégio de ser aluno;

Aos colegas docentes do Departamento de Língua e Literatura Vernáculas da UFRR, pela solidariedade, em especial, à Catia Monteiro Wankler, pelo estímulo inicial, e a Roberto Mibielli e Vânia G. Lesan Kowalczuk, pela amizade, pelo estímulo e pela acolhida em Niterói;

Às colegas de mestrado Ilma Rebello e Gracinete F. Antunes, pela amizade;

À Eduardo Leão Salles, pela amizade e solidariedade.

RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo comparar os romances *Galantes Memórias e Admiráveis Aventuras do Virtuoso Conselheiro Gomes*, *O Chalaça*, de José Roberto Torero, e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, no que se refere ao tratamento que cada ficcionista dispensa aos elementos pré-textuais e para-textuais, às categorias da narrativa, com ênfase para o narrador. Na análise de *Galantes Memórias* procura-se mostrar a utilização que esta obra faz da intertextualidade para com *Memórias Póstumas*, *Lazarillo de Tormes* e *Bíblia Sagrada*, e também a utilização que se faz da linguagem formular. Pelos traços que seu protagonista guarda com o núcleo intertextual originário da picaresca espanhola, *Galantes Memórias* é apresentado como um romance picaresco.

Palavras-chave: *O Chalaça*. Romance picaresco. Intertextualidade. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

ABSTRACT

This work aims to compare the novels *Galantes Memórias e Admiráveis Aventuras do Virtuoso Conselheiro Gomes*, *O Chalaça*, from José Roberto Torero, and *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, from Machado de Assis, focusing on the approach each author has to the narrative elements that concoct both novels, including the narrator. Our analysis of Torero's novel also shows its intertextuality with *Memórias Póstumas*, *Lazarillo de Tormes* and the Holy Bible and also the use of daily expressions. *Galantes Memórias* is shown as a picaresque novel, in accordance with the original characteristics of this genre in Spain.

Keywords: *O Chalaça*. Picaresque novel. Intertextually. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO -----	9
1 MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS -----	13
1.1 <i>Memórias Póstumas</i> e sua fortuna crítica-----	13
1.2 Elementos pré-textuais e para-textuais em <i>Memórias Póstumas</i> -----	79
1.3 Categorias da narrativa em <i>Memórias Póstumas</i> -----	84
2 GALANTES MEMÓRIAS E ADMIRÁVEIS AVENTURAS DO VIRTUOSO CONSELHEIRO GOMES, O CHALAÇA -----	92
2.1 Elementos pré-textuais e para-textuais em <i>Galantes Memórias</i> -----	92
2.2 Categorias da narrativa em <i>Galantes Memórias</i> -----	100
2.2.1 Memórias-----	101
2.2.2 Diário-----	103
2.2.3 Cartas-----	107
2.2.4 Narrativas (parcialmente) intercaladas-----	108
2.2.5 Tempo-----	110
2.2.6 Espaço-----	113
2.2.7 Narrador-----	115
2.2.8 Personagens-----	136
2.3 Intertextualidade e linguagem formular-----	152
3 CONSIDERAÇÕES FINAIS -----	171
4 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS -----	180

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa originou-se de um certo prazer provocado pela leitura de *Galantes Memórias e Admiráveis Aventuras do Virtuoso Conselheiro Gomes, O Chalaça*¹, de José Roberto Torero, obra sobre a qual desenvolvemos parte de nosso estudo. O prazer trazia consigo algumas indagações.

Publicada em 1994, seu autor privilegia, indiretamente, uma personalidade histórica (Dom Pedro I) e um período histórico brasileiro (primeiro reinado); faz com que o romance reflita sobre seu próprio processo de composição e sobre as relações entre ficção e história, que acolha em si o diário, a memória e a epístola, que utilize deliberadamente a intertextualidade e, por fim, que o romance apresente um criado (e protagonista) que ascende socialmente através da trapaça.

Perguntávamo-nos como caracterizar o livro de José Roberto Torero. Tratar-se-ia de uma suposta autobiografia ficcional de Francisco Gomes da Silva, conselheiro de D. Pedro I? Haveria alguma relação para com as *Memórias Offerecidas à nação*

¹ TORERO, José Roberto. *Galantes Memórias e Admiráveis Aventuras do Virtuoso Conselheiro Gomes, O Chalaça*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. Devido à dimensão exagerada do título do romance de Torero, doravante ele será referido apenas por *Galantes Memórias*. Pelo mesmo motivo, a narrativa denominada *Memórias para Servir à Grandeza da Humanidade*, constituída por memórias e inserida no diário a partir do capítulo 16, será referida por *Memórias para Servir...* .

brasileira, de Francisco Gomes da Silva? Seria um romance picaresco? Qual a função da junção do diário com as memórias e as epístolas? Qual a função do diálogo intertextual de *Galantes Memórias* para com as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*², de Machado de Assis? O que nos permitiria aproximar ou distinguir os narradores dessas duas obras?

Para responder a essas questões buscamos possíveis diferenças e analogias, que pudessem ocorrer, nos dois romances, quanto ao tratamento que os autores dispensam aos elementos pré-textuais e para-textuais, às categorias da narrativa, com ênfase no narrador. Como pareceu-nos que *Galantes Memórias* mantêm uma relação intertextual com a obra de Machado de Assis, especialmente com *Memórias Póstumas*, além desses itens que acabamos de apontar, buscamos analisar, apenas em *Galantes Memórias*, o procedimento da intertextualidade utilizado para com *Memórias Póstumas* e para com outras obras e/ou textos, procurando explicar sua funcionalidade.

Para a análise de *Galantes Memórias* valemo-nos, em princípio, do trabalho de Mario González³, *O romance picaresco*, sobre o personagem pícaro, que nos possibilitou uma orientação na medida em que apresenta, ali, esse personagem como “um anti-herói [...] definido como marginal à sociedade”, sendo a narração de suas aventuras “a síntese crítica do processo de tentativa de ascensão social pela trapaça”, da qual resulta uma sátira social. (GONZÁLEZ, 1988, p.42)

Com relação às *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, nossa impressão inicial era a de que a crítica já havia dito tudo sobre essa obra. Por isso, deixamos falar a crítica, ou melhor, algumas obras ou ensaios que nos pareceram trazer contribuição para nossa

² MACHADO DE ASSIS. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2006, v. I. Será referida apenas por *Memórias Póstumas* ou, entre parêntese, *OC*, seguido do número da página. Tratando-se de uma publicação em três volumes, a indicação do volume só aparecerá quando se referir aos volumes II ou III, visando desfazer alguma possível ambigüidade.

³ GONZÁLEZ, Mário. *O Romance Picaresco*. São Paulo: Ática, 1988.

pesquisa, para posteriormente expressar nosso posicionamento, comparando os dois romances.

Apesar de nosso objetivo geral ser a comparação entre os dois romances, nossa atenção acabou por privilegiar o mais recente, cuja leitura originou o projeto inicial.

O primeiro capítulo subdivide-se em três itens. No primeiro procuramos fazer uma revisão da fortuna crítica sobre *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, desde as primeiras críticas publicadas em jornais, quando Machado de Assis ainda era vivo, até obras recentes, como é o caso de *Brás Cubas em três versões: estudos machadiano*, de Alfredo Bosi⁴. Nessa obra, como se verá, o ensaio “Brás Cubas em três versões” retoma e discute três vertentes críticas do romance *Memórias Póstumas*: a intertextual, a existencial e a sociológica. Esse ensaio norteou a seleção bibliográfica sobre a qual nos debruçamos. E a ela acrescentamos alguns outros autores.

No segundo item do primeiro capítulo empreendemos uma análise dos elementos pré-textuais e para-textuais. No terceiro item, por entender que muito já havia sido dito pela crítica trabalhada por nós, procedemos a uma rápida exposição e exemplificação de cada categoria narrativa, com ênfase no narrador.

O segundo capítulo é composto por três itens. No primeiro deles fazemos uma análise dos elementos pré-textuais e para-textuais em *Galantes Memórias*. No segundo item fazemos a análise das categorias da narrativa em *Galantes Memórias*, privilegiando o narrador, buscando compreender a utilização que delas fez o narrador/suposto autor, com que intuito, ou seja, em que sentido elas contribuiriam para a compreensão da obra no seu todo. Paralelamente procuramos mostrar o conluio que se instala na obra entre o autor empírico José Roberto Torero - através dos elementos pré-textuais e para-textuais e alguma inserção sua no texto – e o narrador Chalaça.

⁴ BOSI, Alfredo. *Brás Cubas em três versões: estudos machadianos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

No terceiro item, denominado “intertextualidade e linguagem formular”, enunciamos o conceito de intertextualidade, conforme Julia Kristeva (1974), e apontamos a filiação de *Galantes Memórias* à picaresca espanhola, após discutirmos a obra *O romance picaresco* (GONZÁLES, 1988). Além disso, apontamos e procuramos dar uma explicação para o diálogo intertextual que *Galantes Memórias* estabelece com algumas obras como, *Lazarillo de Tormes*, *Bíblia Sagrada*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e o conto “A Cartomante”. Diante da constante presença da linguagem formular em latim e em português nesse romance de Torero, procuramos apontá-la e fornecer uma possível explicação para a utilização desse procedimento pelo narrador.

No terceiro capítulo, “Considerações finais”, retomando o que ficou dito no primeiro e segundo capítulos, procuramos comparar as duas obras, salientando o efeito de sentido que cada autor busca através da utilização de elementos pré-textuais e para-textuais, assim como do tratamento que dão às categorias da narrativa. Com relação às *Galantes Memórias*, propomos uma explicação para o fato de esta obra retomar, como intertexto, as *Memórias Póstumas*. Apesar de sua narrativa híbrida, pelos traços que guarda com o núcleo intertextual originário da picaresca espanhola, apontamos *Galantes Memórias* como um romance picaresco.

1 MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS

1.1 *Memórias Póstumas* e sua fortuna crítica

Diante da imensa quantidade de obras, ensaios e artigos que compõem a crítica sobre Machado de Assis e, em especial, sobre as *Memórias Póstumas*, confessamos que no início de nossa pesquisa nos sentíamos à deriva. Diante disso a leitura do referido ensaio “Brás Cubas em três versões” possibilitou que pudéssemos nos situar ante os críticos ali estudados e buscássemos compreender algumas das possíveis leituras propostas para *Memórias Póstumas* e, em particular, para o seu narrador. No decorrer da pesquisa outros autores, com os quais nos fomos deparando, foram se somando aos primeiros e compondo a fortuna crítica deste tópico.

Em *Machado de Assis: roteiro da consagração (crítica em vida do autor)*, no capítulo 19, dedicado à (e também intitulado) *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Ubiratan Machado⁵ apresenta três críticas a esse romance, publicadas em vida de

⁵ MACHADO, Ubiratan (org). *Machado de Assis: Roteiro da Consagração (crítica em vida do autor)*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

Machado de Assis, por Capistrano de Abreu, Urbano Duarte e Abdiel (pseudônimo de autor não identificado, segundo Ubiratan Machado).

Na primeira dessas críticas, “*Memórias Póstumas de Brás Cubas* Livros e letras”, publicada na *Gazeta de Notícias (Rio de Janeiro)* em 30 de janeiro de 1881, Capistrano de Abreu comenta o enredo das *Memórias Póstumas*, ressaltando o ceticismo que lhe perpassa e o estranhamento que o livro lhe causou.

A segunda, publicada na *Gazetinha* (Rio de Janeiro) em 02 de fevereiro de 1881, tem por título *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Para Urbano Duarte, esse romance machadiano faz o elogio do egoísmo - uma “amarga filosofia”, contestável, para ele, “temperada por um humorismo de bom gosto.” Para Duarte, Machado de Assis rebate “toda ordem de sentimentos” e seu estilo é monótono e sombrio. A impressão final que Urbano Duarte deixa das *Memórias Póstumas* é bastante desanimadora:

[...] a obra do Sr. Machado de Assis é deficiente, senão falsa, no fundo, porque não enfrenta o verdadeiro problema que se propôs a resolver e só filosofou sobre caracteres de uma vulgaridade perfeita; é deficiente na forma, porque não há nitidez, não há desenhos, mas bosquejos, não há colorido, mas pinceladas ao acaso. (MACHADO, 2003, p. 134)

A terceira crítica, publicada em *A Estação* (Rio de Janeiro) em 28 de fevereiro de 1881, tem por título “Bibliografia”. Sob o pseudônimo de Abdiel, seu autor, em tom bastante equilibrado, procura fazer a defesa das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* contra as críticas de Urbano Duarte, principalmente a de que Machado de Assis teria plagiado *O primo Basílio*, de Eça de Queirós. Para Abdiel, a censura de Urbano Duarte é “despropositada”, sendo ele “nada prudente, conquanto seja intencionado”. Ao juízo de Duarte, segundo o qual o estilo das *Memórias Póstumas* é “monótono” com cores “desmaiadas”, “para suplício do órgão visual”, Abdiel discorda dizendo tratar-se do “mais notável [romance] que se tem publicado, em literatura amena, depois da morte de

José de Alencar”, caracterizando seu estilo como “soberano, límpido, musical, colorido, grave, terno, brincalhão, conceituoso, magistral [...]” (MACHADO, 2003, 137-138)

Alcides Maya⁶, em *Machado de Assis (algumas notas sobre o humour)*, concebe o humor como visão cética de mundo. Aponta o “enfado que o prazer da análise tempera com o orgulho [...] e a tristeza do mundo e do homem [...]” como elementos do humor. Caracterizam-lhe a falta de simetria e a desproporção, variando desde a gargalhada demolidora, até a “leve crispatura dos lábios em flor de desdém”, a “dissimulação da tristeza em jovialidade”, encobrendo revoltas naturais, “a par de pendores benevolentes complicados de noções de fatalidade.” (ibid., p. 11-15)

Após comentar e rebater a tese de H. Taine de que o humor teria mais afinidade com o temperamento germânico e britânico, Maya encerra o primeiro capítulo afirmando que a nossa raça também cultivava o humor (ibid., p. 27), que pode ser demonstrado na obra de Camilo Castelo Branco e na de Machado de Assis. Deste último ele passa a tratar a partir do capítulo seguinte.

Comentando o fragmento do delírio de Brás Cubas, ali transcrito, Maya salienta o ceticismo machadiano, dizendo que o escritor

[...] é mais do que um homem triste, do que um vulto de raça frustrada: representa uma civilização que de si própria duvida.

[...]

O desencanto é nota essencial ao seu espírito; não tem ilusões, nem as quer; deleita-se na incerteza e só a morte ainda o fascina. Há nas suas páginas uma vibração, talvez derradeira, de prazer quando verifica a vacuidade de tudo. (ibid., p. 37)

A existência é vista como sucessão de males. Vários são os exemplos para o ceticismo machadiano, nos quais transparece a “técnica do destino”, ou seja, a passagem do tempo, que tudo corrói. Um desses exemplos é o episódio da Borboleta Preta

⁶ MAYA, Alcides. *Machado de Assis (Algumas notas sobre o humour)*. Rio de Janeiro: Livraria Editora “Jacintho Silva”, 1912. Para as citações referentes a esta obra, será adotada a ortografia atual.

(capítulo XXXI de *Memórias Póstumas*). Aí acentua o crítico o tom comedido de Machado, que “jamais perdeu a medida, como tantas vezes aos britânicos sucede”, para emendar logo adiante:

Ao escritor brasileiro, o que o singulariza é a mescla de negro ceticismo com as formas risonhas e nítidas; é o humor, na saliência repentina da contradição burlesca assaltando a sisudez das máximas a alterar com a graça leve, preponderante, do espírito latino. (ibid., p. 54-55)

A universalidade é considerada também marcante na obra do ficcionista, uma vez que “[...] palmilhe este ou aquele solo, os mesmos instintos vibram nos mesmos órgãos e invariáveis exercem [...] as mesmas transitórias faculdades” (ibid., p. 56-57). Também se assinala em Machado a “representação social”, uma vez que dela podem-se extrair “preciosos documentos sobre nossa índole coletiva”. (ibid., p. 57)

Outro traço destacado é o determinismo. Cercado por “inelutáveis forças” o homem permanece à deriva frente às “múltiplas sugestões para a falta”. Ao ficcionista,

o existir [...] não passa de uma farsa, registrável por desenfado, como derivativo ou a título de matéria psíquica instrutiva ... De feito, não acredita no amor, nem na religiosidade, nem no patriotismo, nem no desinteresse, nem na simpatia, nem na bondade: crê disfarçadamente no egoísmo, que, incontrastável, inspira e domina os atos, os projetos, as conquistas, todas as fundações humanas. (ibid., p. 57-58)

As marcas do humorismo em Machado estariam relacionadas a uma tristonha zombaria. Contrapondo Machado a nomes como Fielding, Dickens, Thackeray, Sterne, Carlyle, Heine, Swift, nos autores citados estaria presente o humor sempre como forma de crítica que visa desmascarar a hipocrisia, diferentemente de Machado de Assis, que “não crê na vantagem das reformas sociais, nem na eficácia do esforço, individualmente considerado”, pois “não coloca o homem acima da natureza bruta, nem concebe que o nosso conflito com ela nos aperfeiçoe, atenuando-lhe a bruteza.” (ibid., p. 67-68)

O que nos parece nortear o trabalho de Maya é a defesa de Machado de Assis. À crítica de Sílvio Romero, de que em Machado encontraríamos “deficiência de

vocabulário de frase”, Maya argumenta que, “se é exato que ele tartamudeia na palavra escrita e repisa, repete, torce e retorce as idéias e os termos, tal sucede porque esse é um meio seguro de conduzir a ação cômica” (ibid., p. 117). E após citar vários exemplos do processo humorístico em Machado, o crítico volta defender-lhe o estilo:

Que outro elogio se lhe há de fazer? Escrevendo romances e contos humorísticos, Machado de Assis não podia naturalmente dar às suas frases, como alguns críticos exigiram truculentos, o colorido, a força imaginativa, a movimentação, a abundância, a variedade e a eloquência da escola romântica ou da naturalista ou, ainda, a pompa retórica e a gravidade estilística de tribunos e de historiadores. (ibid., p. 124)

Finalizando o segundo capítulo, Maya diz que Machado de Assis é, “no escrever como no pensar, um triste sereno, sabendo estilizar com suavidade e gosto o desengano da vida, a decepção dos homens, a revolta pelo ideal”. (ibid., p. 127)

Em sua *História da Literatura Brasileira: prosa de ficção de 1870 a 1920*, Lúcia Miguel Pereira⁷ aponta o espírito de inovação e rebeldia presente em *Memórias Póstumas*:

Toda a gente se deslumbrou - ou se escandalizou - com *O Mulato*, sem perceber que o espírito de inovação e de rebeldia estava mais nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Aqui, ousadamente, variam-se de um golpe o sentimentalismo, o moralismo superficial, a fictícia unidade da pessoa humana, as frases piegas, o receio de chocar preconceitos, a concepção do predomínio do amor sobre todas as outras paixões; afirma-se a possibilidade de se construir um grande livro sem recorrer à natureza, desdenhava-se a cor local, colocava-se um autor pela primeira vez dentro das personagens; surgiam afinal homens e mulheres, e não *brasileiros*, ou *gaúchos*, ou *nortistas*, e - *last but not least* - patenteava-se a influência inglesa em lugar da francesa, introduzia-se entre nós o humorismo. (PEREIRA, 1988, p. 53-54)

A ensaísta salienta, por diversas vezes, o caráter de universalidade presente na obra de Machado de Assis, que sem desdenhar o Brasil, não se limitou às peculiaridades

⁷ PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da literatura brasileira: prosa de ficção: de 1870 a 1920*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

locais, buscando “a natureza do homem, as molas secretas das suas reações.” (ibid., p. 65)

Para Pereira, não é possível filiar o Machado de Assis da segunda fase aos “rumos gerais da nossa ficção” (ibid., p. 62) daquele momento. Havia um fim comum que era ver no selvagem, à maneira de José de Alencar, ou posteriormente no sertanejo, o homem brasileiro. Para ela, com a publicação do *Brás Cubas* Machado passa à análise da alma humana, sem deixar de representar o homem brasileiro:

[...] começou por estudar o homem. Mergulhado nos abismos da alma, à espreita dos menores movimentos, de lá raramente emergia. Não lhe bastava saber como agiam, pensavam ou sentiam as suas personagens; o que visava era saber por que o faziam. E ao leitor só comunicava algumas de suas observações, sem se dar ao trabalho de explicar as relações entre elas. (...)

Contrastando com esse feito, há também em Machado de Assis um escritor profundamente preso ao meio. Suas criaturas, largamente humanas, evidenciando em suas reações a irremediável solidão dos seres perdidos num mundo incognoscível, são ao mesmo tempo tipicamente brasileiras, cariocas, traindo em todos os seus gestos o ambiente em que viviam. Apreciar o indivíduo, concomitantemente, em face do universo e da pequena sociedade a que pertencia – foi dos seus maiores dons. Do mesmo passo que sonda as paixões comuns dos homens de todas as latitudes, fixa os hábitos peculiares de uma região. Assim é que foi o romancista do Segundo Reinado, evocando costumes familiares, e o romancista que desceu nas análises psicológicas até as zonas profundas em que se irmanam todas as criaturas. (PEREIRA, 1988, p. 75)

Sobre a presença do humor na obra de Machado de Assis, a ensaísta afirma que ele permitiu ao ficcionista “revelar as tacanhas proporções de sua gente sem resvalar nem para a declamação nem para a caricatura” (ibid., p. 96-97), ressaltando-lhe o equilíbrio como fator benéfico.

Quanto à linguagem, há, segundo Pereira, uma adequação da linguagem e estilo de Machado às suas idéias. O estilo é classificado como “econômico”, “ajustado às exigências da idéia”, “sinuoso” porque as abordagens machadianas “requeriam aproximações disfarçadas, tateantes e repetidas” (ibid., p. 102).

Por fim, é visível, no ensaio de Lúcia Miguel Pereira, o biografismo e o psicologismo que perpassa sua pesquisa. É o que se vê, por exemplo, quando ela

procura explicar as causas da grande diferença entre *Iaiá Garcia* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Seriam dois os fatores que levaram Machado “a tornar-se abertamente quem obscuramente já era: o longo retiro a que o obrigou uma doença e os contatos seguidos com os autores que tanto o impressionariam” (ibid., p. 71). Segundo Pereira, a solidão contribuiu para o amadurecimento do escritor, tornando suas meditações mais profundas na medida em que ele julgava aproximar-se da morte.

Em *Machado de Assis: ensaios e apontamentos avulsos*, Astrojildo Pereira⁸ concebe a relação amorosa na obra de Machado de Assis como “complicação do natural com o social”, em cujos conflitos Machado “vai buscar os elementos necessários à tessitura de quase toda a sua obra de ficção”, porém asseverando que “as criaturas envolvidas na complicação e nos conflitos, que ele explorou nos seus livros, são a réplica literária de outras criaturas de carne e osso, que viveram em dado momento histórico num dado meio social” (Pereira, 1959, p. 18). É, como se percebe, uma crítica que trabalha com o conceito de literatura como reflexo da vida social, apontando eventos, situações e polêmicas da vida brasileira que se fazem presentes na ficção machadiana.

Augusto Meyer⁹, no ensaio “O homem subterrâneo”, chama a atenção para os “borboleteios maliciosos, digressões e parênteses felizes” na obra machadiana, a qual traz como regra de composição o capricho - o que o aproxima “da forma livre de um Sterne ou de um Xavier de Maistre” (MEYER, 2007, p. 162).

Haveria em Machado um impulso em direção a um insulamento provocado pelo “ódio entranhado da vida”. Um ódio ao gênero humano, questão que Machado suprime (teria resolvido) via narrador defunto, “[...] que fala, fala, fala, mas não sai do lugar, não troca seu lugarzinho de espectador por nada neste mundo. É incômodo, mas é dele”

⁸ PEREIRA, Astrojildo. *Machado de Assis: ensaios e apontamentos avulsos*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.

⁹ MEYER, Augusto. *Ensaaios escolhidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

(ibid., 164). Aludindo a Dostoiévski (*L' esprit souterrain*), haveria, segundo Meyer, o mal da consciência demasiadamente aguda que, via lucidez,

mata as ilusões indispensáveis à subsistência da vida, que só pode desenvolver-se num clima de inconsciência, a inconsciência da ação. Animal de combate, o homem normal [...] faz da inteligência um instrumento de ação, [...] voltada para o mundo exterior. (ibid., p. 165)

Mas, para Meyer, Machado chega a “inverter a ordem do seu interesse vital, introvertendo-se” (ibid., p. 165).

Como se vê, a introversão seria um absurdo porque a lucidez, a inteligência, é um instrumento de ação voltada para o mundo exterior, porém ao homem “não lhe basta o *struggle for life*, ainda quer devorar-se a si mesmo” numa “evidente morbidez introspectiva”. A paixão da análise faz com que o narrador descubra e prefira o “‘mundo da lua’ que há na própria cabeça”, surgindo o “homem subterrâneo” (ibid., p. 166).

Além da “volúpia da análise pela análise” haveria também em Machado aquilo que Meyer considera o seu drama: “a consciência da miséria moral a que estava condenado por si mesmo, a esterilidade quase desumana com que o puro analista paga o privilégio de tudo criticar e destruir” (ibid., p. 166). O crítico considera o capítulo 71 das *Memórias Póstumas* (“O senão do livro”) “um documento precioso, para quem deseja surpreender o autor sob a personagem” (ibid., p. 167). Para Meyer, ali,

não é apenas Brás Cubas, o ‘defunto autor’, quem explica o ‘senão do livro’, o próprio Machado pede a palavra para dizer-se a si mesmo algumas verdades amargas, cara a cara, embora desalinhe o solilóquio com as palmadinhas habituais no ombro do leitor. Temos aí uma confissão, um desabafo, uma admirável autocrítica literária e um suspiro de resignação, tudo amalgamado com aquela arte sinuosa e sutil que sempre surpreende. Acredito que, para ele, o ‘senão do livro’ também fosse o ‘senão de si mesmo’ e de toda a sua obra da última fase. Penso que por vezes certamente se arrependia de seus livros, sentindo neles ‘certa contração cadavérica’. E também me parece que devia pensar: a contração cadavérica está em mim e não no meu falecido Brás Cubas, um pretexto... (ibid., p. 167).

Meyer se pergunta se, ali, fala Brás Cubas, o defunto-autor, o escritor Machado de Assis, ou um duplo de ambos. Seria uma “confissão indireta ou inconsciente”, pois os escritores de ficção “se confessam através das encarnações imaginárias, indiretamente, com uma sinceridade mais honesta do que na correspondência ou nos cadernos íntimos” (ibid., p. 168).

No ensaio “Presença de Brás Cubas” (Meyer, 1958¹⁰), Meyer diz que as duas inflexões dominantes no tom das *Memórias Póstumas*, a do defunto autor e a do memorialista, são “um só tom verdadeiro, que é o tom do verdadeiro autor”, o estilo “[...] dos romances da maturidade de Machado de Assis”. (ibid., p. 210-211)

Se as *Memórias Póstumas* pareciam – como a Sílvia Romero – uma “mascarada confessa”, Meyer argumenta que, “se a casca era manjada, o miolo era novo”, pois, como disse o próprio Machado, no prólogo da terceira edição desse romance, trazia as “rabugens de pessimismo. [...] um sentimento amargo e áspero [...]. É taça que pode ter labores de igual escola, mas leva outro vinho” (OC, p. 512). Segundo Meyer, trata-se do vinho da “verdade”, da “paixão ardente, sombra demoníaca da verdade a todo transe”, inclusive para consigo mesmo, gerada pela perda de “todas as ilusões sobre os homens”. (ibid., p. 211-213)

Meyer termina esse ensaio asseverando que, apesar da “reação da neocrítica contra os exageros das interpretações biográficas”, não se deve negligenciá-las. Para ele, “certos romancistas só através da obra feita e por influência da mesma logram conquistar mais plena consciência de si mesmos” (ibid., p. 214), ou seja, a obra influencia e explica o autor a si mesmo, de maneira que, para o ensaísta, Brás Cubas será uma presença constante no autor Machado de Assis da fase da maturidade.

¹⁰ MEYER, Augusto. *Machado de Assis: 1935-1958*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.

José Guilherme Merquior¹¹ entende que as *Memórias Póstumas* seria como que ‘um representante moderno do gênero cômico-fantástico’, conhecido também como menipéia e que teria tomado corpo desde o fim da antiguidade, tendo nas sátiras em prosa de Luciano de Samosata (séc. II), autor dos *Diálogos dos Mortos*, o exemplo mais bem acabado. Conforme Merquior, seriam atributos da literatura cômico-fantástica:

a) a ausência de qualquer distanciamento enobrecedor na figuração dos personagens e de suas ações - aspecto pelo qual a literatura cômico-fantástica se distingue nitidamente da epopéia e da tragédia; b) a mistura do sério e do cômico, do que resulta uma abordagem humorística das questões mais cruciais: o sentido da realidade, o destino do homem, a orientação da existência, etc.; c) a absoluta liberdade do texto em relação aos ditames da verossimilhança; [...] d) a freqüência da *representação literária de estados psíquicos aberrantes*: desdobramentos da personalidade, paixões descontroladas, delírios (como o delírio de Brás Cubas); e) o uso constante de *gêneros intercalados* – p. e. de cartas ou novelas – embutidas na obra global (como as historietas de Marcela, de D. Plácida, do Vilaça e do Almocreve, nas *Memórias Póstumas*). (MERQUIOR, 1972, p. 13-14)

Quanto ao estilo, o humorismo machadiano engendra, segundo Merquior, o experimentalismo ficcional entendido como a “livre manipulação de técnicas narrativas que assimila Machado de Assis aos grandes ficcionistas impressionistas e o afasta dos naturalistas e de seu gosto pela execução linear do relato.” Para Merquior, comparada às “técnicas narrativas com intenções realistas” de James e Proust, ou à “narração linear e objetivista de Flaubert e Zola [...] a técnica narrativa machadiana parece infinitamente menos séria, menos comprometida, mais *lúdica*”, tendo-se um experimentalismo ficcional “animado pelo espírito de zombaria”. (ibid., p. 19)

Após explicar o conceito de “calundu” como uma “versão afro-brasileira da mais conhecida melancolia , ou ‘bilis negra’ dos gregos, que faz sofrer a humanidade”, e de “panacéia” como o remédio contra a melancolia, Enylton de Sá Rego¹² propõe-se a

¹¹ MERQUIOR, José Guilherme. “Gênero e estilo das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*”. *Colóquio/Letras*, nº 8, julho de 1972.

¹² REGO, Enylton de Sá. *O Calundu e a panacéia. Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1989.

“mostrar que há relações entre o calundu e a panacéia, e que tais relações” (REGO, 1989, p. 1-2) apontam para a tradição literária da sátira menipéia iniciada pelo sábio Menipo de Gadara, por volta do século II a. c..

Rego propõe-se a examinar “as relações existentes entre Menipo, Varrão, Sêneca, Luciano, Erasmo, Robert Burton e Laurence Sterne”, com ênfase para a obra de Luciano de Samosata, por entender que ela foi o elo entre a “tradição grega da sátira menipéia e o seu aproveitamento literário a partir do renascimento, com as traduções dela feitas por Erasmo e Thomas More”, tradição que teria sido “passada através de Robert Burton ao humorismo inglês do século dezoito, sobretudo à obra de Sterne”. Rego propõe ainda “limitar o conceito de ‘sátira menipéia’ a uma definição mais precisa de ‘linhagem luciânica’, à qual se ligaria a segunda fase da obra de Machado de Assis”. (ibid., p. 30)

Conforme Rego, levando-se em conta o critério formal, a sátira menipéia não constituiria, para os romanos (como para Quintiliano, ali referido), um gênero, pois não se utilizava do verso hexâmetro, constituindo-se numa “miscelânea de diversos elementos”. Quanto ao outro critério, o moral, “a sátira deve ter uma função moralizadora indubitável, e o riso deve servir apenas como um meio para a denúncia dos vícios da humanidade.” (ibid., p. 33-34)

Diante da dificuldade para se lidar com o conceito de sátira menipéia, Rego vale-se de C. A. Van Rooy¹³, que sugere

que seria mais produtivo *partir de uma definição aceitável de sátira latina, como gênero*, e usar tal definição como base de um estudo dos elementos satíricos na literatura grega; *porque foi deste gênero*, que em geral é reconhecido por todos como tipicamente romano, *que o conceito de “sátira” se derivou, tanto na literatura quanto nos estudos literários modernos.* (grifos nossos) (VAN ROOY, 1965, apud REGO, 1989, p. 35)

¹³ VAN ROOY, C. A., *Studies in Classical Satire and Related Literary Theory*. Leiden, E. J. Brill, 1965. p. 92.

Para os gregos, a sátira teria caráter sério-cômico, sem função didática, apresentando o

satirista como *spoudogeloion*, isto é, como um personagem que através do seu riso – *gelon* – fala com seriedade – *spoudaion*. E é exatamente por este caráter [...] sério-cômico da sátira grega que, conforme afirma Hendrickson¹⁴, esta não deve ser julgada pelos critérios moralistas impostos pela tradição da sátira romana. (REGO, 1989, p. 36)

Já para os romanos, a sátira seria concebida com função didática,

como um instrumento de reforma na batalha contra o vício humano ou o pecado. Seu procedimento parte... de um ponto de vista moral, quase religioso, que avalia toda a literatura por sua contribuição ética. Tal visão não leva em conta a sátira agradável da ironia, do subentendido, da mera incongruência [...]. (HENDRICKSON, 1927, p. 49¹⁵, apud REGO, 1989, 36)

O romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* enquadrar-se-ia na linhagem da sátira menipéia de tradição luciânica. Como resumo das principais características da obra de Luciano de Samosata teríamos:

1) criação – ou continuação – de um gênero literário inovador, através da união de dois gêneros até então distintos: o diálogo filosófico e a comédia; 2) utilização sistemática da paródia aos textos literários clássicos e contemporâneos, como meio de renovação artística; 3) extrema liberdade de imaginação, não se limitando às exigências da história ou da verossimilhança; 4) estatuto ambíguo e caráter não-moralizante da maior parte de sua sátira, na qual nem o elemento sério nem o elemento cômico tem preponderância, mas apenas coexistem; 5) aproveitamento sistemático do ponto de vista do *kataskopo* ou observador distanciado, que, como um espectador desapaixonado, analisa não só o mundo a que se refere como também a sua própria obra literária, a sua própria visão-de-mundo. (REGO, 1989, p. 45-46)

O narrador Brás Cubas vale-se do ponto de vista do *kataskopo* (observador distanciado), referido acima, ao se colocar na posição privilegiada de defunto autor, podendo “julgar o mundo e a vida de um ponto de vista inacessível ao comum dos

¹⁴ Enilton de Sá Rego refere-se a G. L. Hendrickson, “Satura Tota Nostra Est”, *Classical Philology*, 22:46-60, 1927.

¹⁵ HENDRICKSON, G. L. op. cit. p. 49.

mortais” (ibid., 1989, 120). Rego concorda com Maria Luiza Nunes¹⁶, que diz que “às semelhanças entre os narradores machadianos da fase madura” são sublinhadas pelo fato de que eles são, em sua maioria, espectadores fora do centro, distantes e removidos das paixões e das emoções humanas”. (Nunes, 1983, p. 67, apud Rego, 1989, p. 121)

Por fim, Rego apresenta *Memórias Póstumas* como “um texto híbrido, sob a forma de um romance em que se misturam a seriedade e a comicidade, apresentando um herói possível para o atual estágio de desenvolvimento da ‘epopéia do espírito humano’”, prendendo-se “à tradição do ‘comic epic’ sugerido por Fielding”¹⁷. (ibid., p. 169). O risível é compreendido como a melhor arma contra a melancolia, ecoando, desta forma, à tradição luciânica.

Em *Um mestre na periferia do capitalismo*, Roberto Schwarz¹⁸ procura demonstrar, através da análise do primeiro capítulo de *Memórias Póstumas*, que a voz que ali enuncia passa a imagem de alguém que é culto, pois tem pleno domínio da retórica. O narrador se diz moderno quando afirma que seu livro representa o novo, contrastando-o com a *Bíblia Sagrada*, que representaria o anacrônico. Além disso, no “Prólogo ao leitor”, o narrador se desfaz do leitor, uma vez que se dará por satisfeito se este gostar das *Memórias Póstumas*, ou lhe reservará um piparote, caso não goste.

A volubilidade é apresentada como o princípio formal do livro, pois “[...] no curso de sua afirmação a versatilidade do narrador faz pouco de todos os conteúdos e formas que aparecem nas *Memórias* [...]”. (SCHWARZ, 2000, p. 31)

Schwarz defende a tese de que a “volubilidade do narrador e a série de abusos implicados [...] configuram uma redução estrutural de um movimento que a

¹⁶ Maria Luiza Nunes, *The Craft of an Absolute Winner: Characterization and Narratology in the Novels of Machado de Assis*. Westport, Greenwood Press, 1983.

¹⁷ Segundo Rego, “ao propor-se no prefácio do *Joseph Andrews* a compor um ‘comic epic in prose’, Fielding estava, como Machado, exatamente buscando romper com a visão do épico essencialmente séria e autoritária” (Rego, 1989, p. 167-168).

¹⁸ SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

circunstância histórica impunha [...] à camada dominante brasileira” (ibid., p. 35). A matriz prática é o referente externo, a circunstância histórica do Brasil do século XIX, que é dramatizada na forma da prosa das *Memórias Póstumas* através da volubilidade de Brás Cubas, representante da classe dominante.

As elites brasileiras “se queriam parte do Ocidente progressista e culto”, mas, na prática, continuavam adeptas do sistema escravocrata. Escravistas e indivíduos esclarecidos, impasse que leva o crítico a perguntar-se se os inimigos da instituição escravocrata não o seriam também “do Direito, da Constituição e da Liberdade”, concluindo que, “além de infração, a infração é norma, e a norma, além de norma, é infração, *exatamente como na prosa machadiana*”. (ibid., p. 42-43)

Schwarz procura demonstrar que a volubilidade do narrador comporta três satisfações ou supremacias, a saber: o gosto pela novidade, o abandono seco do modo-de-ser prévio e a inferiorização do leitor. Haveria um movimento composto de interrupções e auto-interrupções, insuficiência e insatisfação, em “segmentos breves e contrastes vivos em que a descontinuação está patente, [e que] são a regra formal e uma necessidade artística” (ibid., p. 49-50). Nele comparecem as grandes abstrações, que, para certa crítica, pertenceriam ao morto, enquanto a conversa miúda pertenceria aos vivos, “envolvidos nos constrangimentos da vida real” (ibid., p. 60), hipótese com a qual Schwarz não concorda, uma vez que “dois registros literários, um de grande porte intelectual, outro mais acanhado”, coexistiriam no romance, sendo que “a superioridade do primeiro é atribuída por Brás Cubas à franqueza dos mortos”. Para o crítico, “atribuir a dualidade à distância entre a vida e a morte não é uma solução, mas um artifício [...]” (ibid., p. 61). O pendor para a inconstância é visto como atributo de todos e designaria, segundo o crítico, “uma insuficiência metafísica do ser humano”, sem lhe faltar “também as conotações de cor local”, de maneira que “[...] a prosa caucionaria três

perspectivas: a volubilidade é condição humana, é feição pessoal e é característica brasileira”, perspectivas às quais corresponderia, respectivamente, um tom absoluto, um tom engraçado e um tom satírico (ibid., 2000, p. 62).

Discorrendo sobre “à feição social do narrador e da intriga”, que dá título ao quinto capítulo, Schwarz reafirma que a mola da prosa das *Memórias Póstumas* “está na versatilidade, associada à busca de uma supremacia qualquer, onde o ‘qualquer’ desqualifica as supremacias todas às quais se possa referir” (ibid., p. 65). A biografia de Brás aponta para uma personagem volúvel, enquanto o movimento da prosa é composto por um movimento de movimentos, pela descontinuidade da intriga. Assim, dirá Schwarz, “o enredo repete noutra escala e em câmara lenta o movimento que a prosa percorre aceleradamente e a todo instante”, resultando daí o “preparo de um padrão de prosa [...] e o estudo aprofundado de pelo menos um tipo social” (ibid., p. 66) cuja caracterização, enquanto representante da classe dominante brasileira, necessita de um elenco de personagens e anedotas que resumam a sociedade nacional do período ao qual a ficção se refere. Após considerações sobre possíveis aproximações entre o enredo das *Memórias Póstumas* e etapas da vida nacional, Schwarz aponta uma fratura entre matéria e princípio formal, na qual a matéria postularia uma dimensão histórico-social, enquanto o princípio formal afirmaria uma condição metafísica,

[...] uma condição de grande generalidade, cujos motivos são mais abstratos que os implicados na matéria social, a que não dão continuidade. A fratura [...] é uma regra de composição e unidade com extraordinário interesse. (ibid., p. 80)

O padrão de prosa das *Memórias Póstumas*, acima referido, seria composto por: um segmento diegético, tomado ao percurso biográfico de Brás Cubas, “ou à sua esfera, em veia realista”; um segmento intercalado, diferindo do primeiro em assunto e gênero e interrompendo-o; e um “novo episódio em veia realista” (ibid., p. 81-82).

A forma do romance é delineada “pela futilidade do narrador” que se auto-denuncia, levando o crítico a afirmar tratar-se, ali, “de um livro escrito contra seu pseudo-autor”, semelhante ao que ocorreria em *D. Casmurro*, obra na qual

a denúncia de um protótipo e pró-homem das classes dominantes é empreendida na forma perversa da auto-exposição ‘involuntária’, ou seja, da primeira pessoa do singular usada com intenção distanciada e inimiga (comumente reservada à terceira). A chave deste procedimento está na insuficiência calculada dos pontos de vista do narrador em relação aos materiais que ele mesmo apresenta. (ibid., p.82)

Assim, se estaria diante de um enredo que “serve à exposição metódica de um modo de ser [...]”, fazendo supor “um narrador atrás do narrador, um narrador interessado em conseqüências, o oposto enfim de um narrador volúvel”. Para Schwarz, por hora, “[...] a volubilidade não está sozinha enquanto regra de composição,” uma vez que, “a seu lado, quase invisível, [...] está o discernimento sócio-histórico do romancista.” (ibid., p. 83)

Schwarz exemplifica as conseqüências da volubilidade representada nas *Memórias Póstumas*, para as pessoas livres e pobres e também para os escravos. Devido ao fato de nosso foco estar centrado sobre o narrador, interessa-nos mais, aqui, a análise que o crítico faz da personagem Cotrim.

Machado de Assis é alçado pelo crítico ao rol dos grandes escritores, como se pode perceber no comentário que Schwarz faz à história de Dona Plácida (conforme capítulos LXXIV e LXXV do romance), quando chama a atenção para o fato de que a pobreza despojada e o tratamento escarninho que ela recebe de Brás é “um resultado crítico, um elemento de razão indispensável a uma concepção social mais avançada”, e que “[...] nos faz respirar a atmosfera rarefeita da grande literatura”. (ibid., p. 107-108)

Ampliando a questão, o crítico se pergunta se a pobreza teria um propósito racional. Para ele, o sentido da vida e do trabalho de Dona Plácida, conforme a ótica da classe dominante, que Brás representa, seria a de “reproduzir a ordem social que é a sua

desgraça” (ibid., p. 109), parte de infelicidades modernas que resultam de uma concepção de mundo racional e igualitária - na qual alguns são mais iguais que outros.

Na análise da personagem Cotrim, visto como um dos representantes da classe dominante, o capítulo das *Memórias Póstumas* utilizado é o CXXIII. Conforme o crítico, têm-se, ali, “elogios que incriminam e justificações que condenam”, os quais “enfeixam aspectos marcantes da vida burguesa local, que do ponto de vista civilizado não deveriam conviver” (ibid., p. 115). Resulta daí um “qüiproquó ideológico” composto por quatro perspectivas: na primeira tem-se a “defesa de Cotrim”, a qual “consiste em sublinhar a estrita normalidade e adequação social da figura [...]” (ibid., p. 120); na segunda há a “acusação de Cotrim”, pois “do ângulo liberal [...] a defesa anterior só condena” (ibid., p. 121); na terceira perspectiva tem-se a “denúncia da defesa”, pois aparece calabouço, chicote/sangue, de um lado, porém vistos, de outro lado, como fator de humanidade de Cotrim, que “só mandava [ao calabouço] os perversos e fujões”; ser contrabandista funciona como argumento de defesa, uma vez que “torna explicáveis, e portanto naturais, as mencionadas barbaridades” (ibid., p. 122). Os sentimentos religiosos e paternos “são vistos debochadamente, como elementos funcionais, compatíveis com a mais completa desumanidade” (ibid., p. 123). Na quarta perspectiva, a *resultante*, têm-se dois cotrims: um liberal e um escravista. Segundo Schwarz, há um “Brás Cubas solidário de sua classe” e “seu *alter ego* esclarecido, com horror a ela, piscando o olho para o leitor, e indicando como bárbaros a própria pessoa e o cunhado. Existe, contudo, uma terceira figura que, sem fazer uso direto da palavra, fala através da composição”, ou seja, o “arquiteto das situações narrativas” (isto é, o autor implícito), que “afirma que são compatíveis a efervescência do progresso, de que fazem partes as idéias liberais, e a iniquidade, que estas últimas condenam (ibid., p. 127).

Machado é comparado a Stendhal e, principalmente, a Flaubert. O crítico aponta-os como escritores nos quais se faz presente a percepção moderna da ideologia, que os empurra em direção do século XX.

Conforme Schwarz, nos romances da primeira fase, principalmente em *Iaiá Garcia*, haveria uma “restrição ideológica imposta pelo propósito de civilizar sem faltar ao respeito”, uma vez que o “padrão bem comportado da escrita faz desejar um narrador menos coibido em face dos proprietários” (ibid., p. 225). Com as *Memórias Póstumas* tem-se uma reviravolta:

O tipo social do proprietário [...] passava agora à posição (fidedigna) de narrador. Ou, por outra, as condutas reprováveis (mas não reprovadas) do primeiro reapareciam transformadas em procedimento narrativo, onde o vaivém entre arbítrio e discurso esclarecido, causa do mal-estar moral e prático dos pobres, se encontrava universalizado, afetando a totalidade da matéria romanesca. [...] o ponto de vista troca de lugar, deixa a posição de baixo e respeitosa pela de cima e senhorial, mas para instruir o processo contra esta última. Noutros termos, Machado se apropriava da figura do adversário de classe, para deixá-lo mal, documentando com exemplos na primeira pessoa do singular as mais graves acusações que os dependentes lhe pudessem fazer, seja do ângulo da obrigação paternalista, seja do ângulo moderno da norma burguesa. Depois do proprietário visto da perspectiva resabiada do dependente, temos o dependente visto da perspectiva escarvinha do proprietário, *que se dá em espetáculo*. (ibid., p. 227-228)

Em *O circuito das memórias em Machado de Assis*, Juracy Assmann Saraiva¹⁹ divide o terceiro capítulo (“*Memórias Póstumas de Brás Cubas*: edição e errata”) em dois tópicos, denominando o primeiro como “Narrador: a metabiografia”, e o segundo como “Arqueologia da narrativa: Metadiscorso e metatexto”. No primeiro tópico, como reflexão autobiográfica, para Saraiva “*Memórias Póstumas de Brás Cubas* se alicerça em duplo afastamento”: o primeiro dizendo respeito à condição de morto do eu-narrador, legitimando-o como agente do relato e diferenciando-o do eu-protagonista; o segundo referindo-se às circunstâncias espaço-temporais, pois o tempo presente da

¹⁹ SARAIVA, Juracy Assmann. *O circuito das memórias em Machado de Assis*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 1993. Interessa-nos o terceiro capítulo, intitulado “*Memórias Póstumas de Brás Cubas*: edição e errata”, p. 43-92.

narração – o pós-morte - é distinto do tempo do narrado. Para a ensaísta, os dois afastamentos “são evidenciados pelo nível avaliativo do discurso do narrador e pela relevância emprestada ao ato da escrita, e passam a incidir sobre a situação narrativa, esclarecendo a intencionalidade do texto” (SARAIVA, 1993, p. 58). O fato de haver uma identidade nominal (eu) entre o narrador e o protagonista, aquele narrando sobre si mesmo, contribui para a verossimilhança da narrativa, uma vez que “lhe confere a autenticidade da vivência transposta pelo próprio sujeito” (ibid, p. 58), o eu-narrador, que “revive as fases de seu eu anterior como diferentes de seu estado presente”²⁰, fazendo com que o distanciamento provocado pelo seu estado de morto transforme o protagonista no *outro*, transforme-o em um objeto qualquer, e fazendo também com que nem o espaço histórico-geográfico-social nem sua vida pregressa o atinjam.

Esse narrador, que enuncia de um não-lugar e de uma intemporalidade, torna-se semelhante ao viajante que tem algo invulgar a dizer; permite-lhe um distanciamento suficiente para reconhecer, no outro, o próprio eu, provocando uma situação narrativa ambivalente ao fazer com que o discurso introduza no universo diegético uma orientação avaliativa. Colada à presentificação dos acontecimentos, haveria também a sua avaliação, na medida em que apresenta o protagonista dividido entre a solda da opinião (alheia) e sua verdade própria. Para Saraiva, o “indivíduo fragmentado encontra sua correspondência na representação formal”: a “problemática nuclear da narrativa [...] transfere para o interior da própria estrutura aquilo que efetivamente pretende denunciar” (ibid., p. 59).

Memórias Póstumas apontaria para o conflito humano da dissimulação, “que torna a vida um espetáculo e faz, dos homens, atores”, obrigados a “calar trapos

²⁰ Kate Hamburger, *A lógica da criação literária*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975, p.232, apud Saraiva, op. cit. p. 58.

velhos...” (OC, p. 546). Deste espaço onde “não há platéia” (OC, p. 546), livre do “olhar da opinião” (OC, p. 546), o narrador revela as artimanhas de Cubas-pai para forjar um sobrenome ilustre para a família, bem como os conselhos dados ao filho para que este viesse a tornar-se um medalhão, valendo-se sempre “pela opinião dos outros homens” (OC, p. 550). Aludindo a várias passagens do romance (nariz, janelas, vício/virtude, “A opinião” e “A solda”), como no episódio do fingimento de Lobo Neves e de Brás diante do adultério deste último e Virgília, Saraiva salienta que, cindido entre o fingimento e a submissão à doxa, “o narrador ressalta o conflito da perda da integridade” (ibid., p. 59-61).

A rendição às “quimeras da felicidade” (OC, p. 523) seria a causa da fragmentação do sujeito, que se manifesta de duas formas: o “tribunal anônimo e invisível” da opinião (OC, p. 612) e o “amor da glória” (OC, p. 515), que “o impulsiona a moldar máscaras”. Tais reflexões levam Saraiva a afirmar que, se o que está em jogo é a dissimulação, é necessário substituir a vida pela morte para que o narrador possa vir a denunciar “a morte em vida”, de maneira que

a enunciação dessa denúncia implica, por um lado, a autenticidade de um testemunho, por outro, a isenção garantida pelo distanciamento. O defunto-autor reúne ambas as condições e, ao assumir a paternidade do texto, transmite ao homem o legado de sua miséria: a interpretação da existência de Brás Cubas é, também, a interpretação da condição humana. (ibid., p. 61)

No segundo tópico, “Arqueologia da narrativa: Metadiscurso e metatexto”, retomando o que ficou dito no primeiro (“Narrador: a metabiografia”), Saraiva salienta que em *Memórias Póstumas* ocorre um ir e vir entre discurso e diegese, pois o narrador Brás Cubas executa a narrativa em dois níveis, uma vez que, no universo imaginário, o protagonista vivencia sua existência, enquanto no plano do discurso “define o *relato como objeto verbal*” ao voltar-se para a escrita, minimizando a importância do narrado.

Assim, a rebeldia da escrita provoca “a inevitável reversibilidade entre diegese e discurso” (ibid., P. 61).

Ciente da passagem do tempo, como se vê no capítulo CXXX, “OBLIVION”, o narrador das *Memórias Póstumas* diz haver escrito um capítulo inútil (capítulo CXXXVI, “INUTILIDADE”), privilegiando o nível do discurso em detrimento da história. Se a certeza de que será também esquecido traz-lhe melancolia, também faz com que ele escreva para não ser esquecido. Assim, “o enfoque metaliterário mostra [...] que o próprio discurso constitui o objeto da narrativa e que é impossível apreender o sentido da revelação autobiográfica sem considerar a singularidade do registro sobre o qual se refratam intenções do narrador” (ibid., p. 61-62). O processo de execução se revela via convenções arbitrárias de verossimilhança, por sua vez filiadas a novas convenções.

Instaura-se nas *Memórias Póstumas* um caráter polêmico, na medida em que o ofício poético é conformado a um ato de interação verbal, no qual o narrador posiciona-se também como receptor. Segundo Saraiva (ibid., p. 62), sendo o “receptor primeiro, o narrador analisa, corrige, esclarece e complementa a própria produção”, conformando-a a seu ponto de vista de redator irônico, conforme se pode verificar no capítulo XVI das *Memórias Póstumas*: após o narrador haver dito que “Marcela morria de amores pelo Xavier”, ele corrige-se afirmando que ela “Não morria, vivia”, pois “Viver não é a mesma coisa que morrer; assim o afirmam todos os joalheiros deste mundo, gente muito vista na gramática” (OC, p. 536). A denúncia da prostituição de Marcela advém da ambigüidade instaurada pelo “olhar avaliativo do narrador”, expresso pela oposição “vivia”/“morria” (de amores) e também pela autoridade dos joalheiros, versados na gramática amorosa, chamados a dar suporte ao discurso irônico do narrador (idéia e expressão não se ajustam).

O narrador chama atenção sobre si enquanto consciência narradora e sobre o domínio que tem do discurso. São muitos os exemplos apresentados por Saraiva. O capítulo CXXX traz como título “Para intercalar no capítulo CXXIX”. Naquele, o narrador conta que reencontrara Virgília, após a presidência do marido, num baile em 1855, ocasião na qual conversam, e Brás acha, sem remorsos, que ela ainda está magnífica. No capítulo CXXIX o narrador, ouvindo, na câmara, o discurso de Lobo Neves, diz não sentir remorso algum de seus amores com Virgília. Ao final do capítulo CXXX, adverte que “Convém intercalar este capítulo entre a primeira oração e a segunda do capítulo CXXIX” (OC, p. 623). O capítulo CXL, “Que explica o anterior”, conforme já aponta o seu título, refere-se ao CXXXIX, “De como não fui ministro d’Estado”. Este é composto apenas de cinco linhas tracejadas que substituem os fatos e funcionam como “recurso retórico adequado para enfatizar o malogro do protagonista, cuja intensidade o priva da ‘ambição de ser ministro’” [...] (ibid., p. 63). O capítulo LV, “O velho diálogo de Adão e Eva”, é composto por uma suposta conversa entre Brás e Virgília, porém representado apenas pela pontuação e por reticências. O narrador vale-se da “heterodoxia discursiva e gráfica para transgredir o território interdito às palavras” (ibid., p. 64), procedimento no qual se omitem as palavras, mas enuncia-se o sentido. Lembremos que procedimentos semelhantes a estes dois últimos exemplos vamos encontrar diversas vezes em *Tristram Shandy*, de L. Sterne. De forma semelhante, Xavier de Maistre, em *Viagem à roda de meu quarto* (capítulo XII), utiliza-se de linhas pontilhadas para sugerir pensamentos libidinosos do narrador motivados pelo que ocorreu no outeiro e que sua moral interdita aos leitores.

A postura crítica do narrador de *Memórias Póstumas* não poupa o público leitor, como ocorre no capítulo XII, “Volta ao Rio”, no qual o narrador, pensando estar alongando-se demais, adverte que “Capítulos compridos quadram melhor a leitores

pesadões; e nós não somos um público in-fólio, mas in-12, pouco texto, larga margem, tipo elegante, corte dourado e vinhetas... principalmente vinhetas... Não, não alonguemos o capítulo”. (*OC*, p. 544). O narrador critica, aqui, os leitores preguiçosos, avessos à reflexão e que preferem aspectos decorativos.

O receptor virtual é também objeto de reflexão no capítulo LXXII, “O Bibliômano”, no qual o narrador deseja suprimir o capítulo anterior por haver ali “uma frase muito parecida com o despropósito” (*OC*, p. 584), e que será, no futuro, buscada incansavelmente por um bibliômano. Este será compensado “pelo poder que envolve a posse do exemplar único”. Dessa forma, o eu-enunciador denuncia “a valorização da materialidade do objeto em detrimento de sua substancialidade, igualando na ignorância o bibliômano e o público leitor” (*ibid.*, p. 65).

Para Saraiva (*ibid.*, p. 66) grande parte dos pronunciamentos metaliterários do narrador levam em conta o ponto de vista do leitor implícito, assinalando divergências entre leitor e narrador, originadas do confronto entre valores morais e estéticos. Ao acolhê-las, o narrador submete-as a seu capricho. Ele se diz tentado a suprimir o capítulo XCVIII porque havia dito que o vestido que Nhá-loló estava usando lhe “dava cócegas de Tartufo” (*OC*, p. 603), e por entender que eram distintos os seus próprios valores morais e os do leitor. Obviamente que prevalecem sempre os valores do narrador.

A descontinuidade e a multiplicidade são apontadas como os procedimentos que embasam os princípios formais do relato. O capítulo IV, “Idéia fixa”, é apresentado como exemplo de tais procedimentos. Falando de vários assuntos e com variados argumentos, o narrador aponta sua obsessão, uma idéia que, “depois de tantas cabriolas, constituíra-se idéia fixa” (*OC*, p. 516). Em seguida o leitor é advertido - “Deus te livre, leitor, de uma idéia fixa” - porém com o apoio de expressões bíblicas: “antes um

argueiro, antes uma trave no olho” (OC, p. 516). O narrador propõe-se a falar de uma idéia fixa, mas o faz através de rodeios, enveredando pela história, cuja seriedade é satirizada e cuja verdade é relativizada, uma vez que se trata da “[...] história que dá para tudo”, e de ser “ela quem faz os varões fortes e os doudos” (OC, p. 516). Segundo a autora, nesse capítulo

desenvolvem-se, pois, três temas – a obsessão humana, exemplificada pela invenção do emplasto, a volubilidade da história e as características formais do relato – que realizam um movimento de circunvolução sobre uma questão não nomeada: tanto a invenção do emplasto quanto a execução da narrativa são ‘idéias fixas’, que visam submeter aos caprichos da historicidade a pretensão do indivíduo de brilhar e luzir. (ibid., p. 67)

O abandono da progressão linear da diegese leva o narrador a acolher perspectivas díspares, reunindo verdade histórica e fantasia, desestruturando o dogmático através do riso, ou aproximando a reflexão filosófica de banalidades. O descontínuo e o múltiplo comparecem como a orientação formal do texto, composta como regras de um jogo ao qual o leitor adere, rompendo com a “lógica da causalidade”, instalando a “lógica da subordinação ao cambiante e ao errático” (ibid., p. 67-68), à maneira dos ébrios – o que leva Saraiva a afirmar que

Define-se aí a adequação entre o objetivo do sujeito enunciador e a forma de expressá-lo: ao tomar sua existência como tema da narrativa, imprime nesta a incerteza dos rumos daquela, preenchendo a não-realização da vida e o tédio – o vazio da morte – com um tagarelar na aparência inconseqüente, mas que acaba por se legitimar como força sistematizadora do próprio percurso do relato. (ibid., p. 68)

O narrador, com o objetivo de angariar atenção e reconhecimento, promove a descontinuidade narrativa, enquanto esse mesmo desejo por parte do protagonista

direciona-se ao emplasto hipocondríaco²¹. O modo singular de narrar chama sobre si e sobre o narrador “as atenções da audiência, enquanto os pronunciamentos metaliterários configuram [...]” o núcleo temático da narração, independente do núcleo temático do narrado. Objetificando o ato da escrita, o narrador faz com que “seu ofício assuma importância equivalente à da vida do protagonista, ao mesmo tempo que acentua, pelo arbitrário da narração, o distanciamento, estabelecido por sua função de narrar, quanto à existência narrada”. (ibid., p. 68)

Os enunciados metaliterários traduzem “a orientação irônica do discurso do narrador” via ironia enquanto tropo, ou “pela construção de sentidos fundados na inversão semântica, aos quais se acresce o *ethos* zombeteiro” (ibid., p. 69). No capítulo IX, “Transição”, o narrador utiliza-se do processo analógico para ir do pós-morte ao nascimento, gabando-se, conforme Saraiva (ibid., p. 69), de “sua habilidade em estabelecer elos narrativos: ‘E vejam agora com que destreza, com que arte faço eu a maior transição deste livro’ (OC, p. 525)”. Assim, interliga Virgília, juventude, meninice, nascimento, utilizando-se de um processo nada palatável ao leitor in-12 referido acima. Além disso, deixa claro que o seu método é não ter método definido.

Ecoando à volubilidade da qual nos fala Roberto Schwarz, segundo Saraiva (ibid. p. 70) a “irônica interpretação da vida tem, pois, seu paralelo no processo de realização textual [...]”. O discurso metaliterário sugeriria “verdades não expressas, mas de cujo segredo é possível compartilhar”.

Estariamos diante de “uma narrativa em que o *discurso cria o espaço de sua própria referencialidade*”, pois o leitor deve enfrentar com devida atenção, visando não se equivocar, o caráter irônico de um discurso auto-referencial. O narrador narra discutindo o processo de elaboração do texto. Ao mesmo tempo em que o leitor

²¹ Saraiva indica, em nota de rodapé, que esta interpretação já se encontra em Roberto Schwarz, em seu “Complexo, Moderno, Nacional e Negativo”, inserido em *Que horas são?*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987, pp. 115-125 – o que, de fato, se verifica às p. 117-119.

persegue a biografia do protagonista, é também “desafiado a compartilhar de sua execução” (ibid., p.70), já que o autor, constantemente, expõe sua tarefa.

Segundo Saraiva (ibid., p. 71-72), o narrador integra no mesmo círculo os eventos diegéticos, o ato da escrita e a recepção, eliminando as fronteiras entre os respectivos espaços, de maneira que a “interpretação da vida passa a realizar-se conjugada à interpretação dos livros, transformando-se as *Memórias Póstumas* em um entrecruzar de textos”. Desafiado a recuperar as relações entre textos, o leitor vê-se diante da singularidade do relato centrada no múltiplo e no descontínuo, apresentando-se como

sátiras, tragédias, comédias, mundo mítico da antigüidade greco-romana, o mundo mágico das narrativas, o mundo bíblico, as idéias filosóficas, os ditos populares, os diferentes jargões ou linguagens, assim como variadas convenções, [as quais] se integram à totalidade do relato sob a forma de alusões, citações, paródias, pastichos, charges. Submetida à intenção semântica e formal do narrador, essa multiplicidade de textos se propõe como matéria de um experimentalismo estético, no qual a seleção e a aplicação tornam explícito um procedimento avaliativo com dupla orientação: para a vida e para a literatura. (ibid., p. 72)

Vários são os exemplos presentes em *Memórias Póstumas* e analisados pela ensaísta. O primeiro deles diz respeito ao capítulo XXV, “Na Tijuca”. Após a morte da mãe, recolhido na chácara da Tijuca, Brás lê Shakespeare, dele se embriagando de melancolia. Para Saraiva (1993, p.72-73), a ausência de uma visão crítica de mundo faz com que o protagonista, impotente ante a experiência da dor pela perda da mãe, experimente a dor fingida, ou seja, transfira o plano fictício para o plano real, manifestando “o artificioso dos sentimentos” que são externados através de comportamentos estereotipados românticos, como “solidão, melancolia, volúpia de sofrer e panteísmo”, aliados ao “estereótipo estilístico do romantismo [...]”.

O capítulo LXXXV, “O cimo da montanha”, narra o reatamento da aventura amorosa de Brás e Virgília, estremecida com o convite recebido por Lobo Neves para o

cargo de presidente de província: “E assim reatamos o fio da aventura, assim como a sultana Scherazade o dos seus contos” (OC, p. 594). Salientando a ausência de ruptura do relacionamento, Saraiva defende que o episódio acentua a distância entre dois modos de narrar: o de Scherazade e o do defunto-autor. No primeiro tem-se a evolução linear dos eventos diegéticos, enquanto que, no segundo, privilegia-se a fragmentação dos acontecimentos e o apelo à reflexão. Os narradores de *Mil e Uma Noites* destrinçam a rede de aventuras, “tecendo novos e múltiplos liames, cuja teia se estende e distende na horizontalidade do texto”, enquanto o narrador de *Memórias Póstumas* “condensa o gume do discurso, trazendo ao ato da escrita-leitura a incisão vertical, imposta por referências transtextuais que exigem o estabelecimento de vínculos e correlações”. (ibid., p. 77)

A perspectiva irônica subordina o diálogo entre textos e paira sobre a própria vida, resultando nos procedimentos de assimilação e transgressão de textos nos quais se percebe a aproximação entre o sério e o cômico atuando um sobre o outro, sem que haja a predominância de um deles.

Um exemplo seria o episódio narrado no capítulo LXVIII, “O Vergalho”, no qual Prudêncio, que recebera pancadas, na condição de homem livre vergalha seu próprio escravo, transmitindo-lhe o legado que recebera, inclusive reeditando a frase “Cala a boca, besta!”, utilizada por Brás-menino. Após a narração de tal episódio, o narrador declara: “Eu gosto dos capítulos alegres; é meu fraco” (OC, p. 582). Para Saraiva (1993, p. 78-79), ali, toda a reflexão do narrador “desmente a significação visível do enunciado, e determina a compreensão do capítulo sob uma perspectiva que pretende despertar o riso, embora não consiga elidir o desconcerto e a dor”.

O vínculo com visão trágica do mundo comparece através do reaproveitamento que o narrador realiza das tragédias de Shakespeare, como o que se faz presente no

capítulo LXXXIII. Convidado por Lobo Neves a ocupar o cargo de secretário de província, Brás hesita, e o narrador lança mão de *Hamlet* para representar a indecisão da personagem: “[...] embarcar ou não embarcar? Esta era a questão. O lampião não me dizia nada” (OC, p. 592-593). Nesta passagem, a última frase desarticula o tom supostamente sério que presidia o discurso até então, “projetando o descompasso através do riso” (ibid., p. 81).

Da visita inesperada que Lobo Neves faz à casinha da Gamboa (capítulo CIV) não resulta nenhuma tragédia. No capítulo seguinte tem-se a transcrição do bilhete de Virgília tranquilizando a Brás. No capítulo subsequente CVIII (“Que não se entende”), o narrador confessa não saber ao certo o que experimentou ao receber o referido bilhete (algo entre medo, dó, vaidade), concluindo, enfim, ser “amor sem amor”, “uma combinação assaz complexa e vaga”, ou, como diz o narrador na abertura do capítulo: “Eis aí o DRAMA, eis aí a ponta da orelha trágica de Shakespeare” (OC, p. 609). Para Saraiva (1993, p. 82-83), há uma desconformidade implícita entre a visão de mundo do narrador e a de Shakespeare, uma vez que aquele incorpora apenas “a ponta da orelha trágica de Shakespeare”, de maneira que o “risível da imagem avilta a gravidade do trágico [...]”. Sob a ameaça do trágico, irrompe o cômico. O riso do narrador advém de seu distanciamento do episódio e também do mundo dos vivos, permitindo-lhe “desentranhar, *sob o trágico, a face do cômico, e sob o cômico, a agrura não pressentida*. A ironia filtra a contraditoriedade das percepções, concentrando-as ambivalente unicidade discursiva do sujeito enunciador” (ibid., p. 83).

Através da ironia, o narrador “institui *nova forma de transgressão*: a dos dogmas, religiosos, filosóficos e científicos”. Os capítulos XXXIII, “Bem-aventurados os que não Descem”, e XXXV, “O Caminho de Damasco”, instituem relações transtextuais

contrastantes com o discurso religioso, pois, por um lado, Eugênia, pobre e coxa, representa a existência do bem, enquanto Brás representaria a propensão para o mal.

No capítulo XXXIII, “Bem-aventurados os que não descem”, Brás vê-se gostando de Eugênia, porém destila seu cinismo ante a moça bonita, porém pobre, coxa, além de ser filha nascida fora do casamento tradicional. Eugênia reúne em si o belo e o defeituoso e isso leva o narrador a dizer que a natureza parecia-lhe “um imenso escárnio” (OC, p. 554). Entretanto recebe o primeiro beijo da mocinha apaixonada, o que o leva a, em tom de paródia ao versículo bíblico “Bem-aventurados os que têm um coração de pobre, porque deles é o reino dos céus” (Mt, 5:3)²², propor algo como se fosse uma correção deste, atualizado em “Bem aventurados os que não descem, porque deles é o primeiro beijo das moças” (OC, 554). A transgressão satírica “ajusta-se ao cinismo do protagonista” (Saraiva, 1993, p 83-84), que se traduz, no plano do discurso, em uma transgressão da linguagem sagrada.

No capítulo XXVII, “Virgília”, o narrador corrige um conceito de Pascal segundo o qual “o pensamento faz a grandeza do homem”, que, frente às forças da natureza, “assemelha-se a um caniço”²³. Para o narrador, o homem não é “um caniço pensante”, mas “uma errata pensante” (OC, p. 549); não podendo elevar-se via pensamento, resta-lhe ajustar-se às diferentes etapas da vida – as edições que serão corrigidas até a edição definitiva, que irá aos vermes.

Os discursos da religião, filosofia, moral, ciência aparecem como formulações ilusórias que encobrem a realidade. Para Saraiva (ibid., p.88), o narrador das *Memórias Póstumas* contrapõe “a investigação da vida e a investigação de suas representações”, repelindo “a imutabilidade, a perenidade e a fixidez sobre as quais repousam,

²² *Bíblia Sagrada*. 58ª edição, São Paulo, Editora Ave Maria, 1987, p. 1288.

²³ Blaise Pascal, *Pensamentos*, 2.ed., São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1961, p. 138, apud Saraiva, 1993, p. 86.

desmascarando-as como elementos não concernentes à vida, que se alimenta, sobretudo, da contradição”.

Em um diálogo através do qual o narrador procura desestruturar a seriedade dos discursos monológicos, pondo a nu a sua relatividade frente aos valores dos indivíduos, a condição do eu-enunciador de falar do além-túmulo permite-lhe posição privilegiada de onde contempla as contradições humanas e, ao mesmo tempo, dá-lhe legitimidade para manifestá-las, visualizando por detrás do riso a dor, da seriedade o jocoso, “neles infiltrando a relatividade”, apreendendo “a situação humana como profundamente irônica”, o contraditório “mediante um discurso também ambivalente [...]” (ibid., p. 88).

Concebendo “a própria biografia como leitura da vida e dos livros” (ibid., p. 88), o eu-enunciador deflagra um processo no qual a intertextualidade declara a semelhança radicalizando a diferença, processo cujos efeitos entrelaçam texto e vida. Assim, o leitor se defrontaria com um narrador cuja consciência crítica recairia sobre a autobiografia registrada como leitura da vida, e sobre o texto como leitura de textos sobre a vida dos indivíduos e que são reaproveitados criticamente pelo narrador.

Saraiva salienta que, por sua função de comentário crítico, o prólogo “Ao leitor” é elevado à condição de metatexto, uma vez que, ali, diz tratar-se de “obra de finado”, na qual se faz presente “a galhofa e a melancolia”, o desprezo pelo leitor e os vínculos com a tradição da forma livre citada nesse prólogo, ou seja, Sterne e Xavier de Maistre. (ibid., p. 89)

No que diz respeito à tradição literária, haveria uma convergência formal entre *Memórias Póstumas*, *Tristram Shandy* e *Viagem à roda de meu quarto*. Além disso, acentua Saraiva, nas três obras os protagonistas são autores que narram a própria vida, prestigiam “as próprias opiniões em detrimento dos episódios que narram”, resultando em narrativas cujo objetivo é ser um remédio contra a melancolia da humanidade,

revelando “o homem ao homem” e exercitando a “prática lúdica da escrita”, a qual, aliada à ironia, constitui a “forma livre”, entendida como “a criação do texto a partir de opções técnico-formais caracterizadas pela violação sistemática das normas impostas à narrativa em geral e à autobiografia em particular”. (ibid., p. 89-90)

Segundo Saraiva, para Horácio “as narrativas épicas deveriam começar *in medias res* e não *ab ovo*”. Tristram Shandy começou sua narrativa pelo momento da concepção, enquanto Brás Cubas, rejeitando começar pelo nascimento, elege começar pela morte, declarando, assim, “seu desprezo pelas convenções narrativas [...]” (ibid. p. 90).

A fragmentação diegética e a dissolução do fluxo temporal revelariam

as extravagâncias de um método narrativo que pretensamente impõe ausência de método. As digressões, forjadas pela associação de idéias que ora introduzem novos episódios, ora dão lugar a afirmativas de caráter metaliterário ou a especulações pseudo-eruditas²⁴, constituem um enfrentamento às expectativas do leitor, que é convocado a centrar seu interesse não nos episódios, mas no modo como são narrados e na subjetividade que os articula. [...]. (ibid., p. 90)

Haveria em comum, nas três narrativas, o distanciamento do narrador para com o ato narrativo, advindo de provocações ao leitor pelos três narradores, Brás, Tristram ou o “narrador viajante” de *Viagem em Torno de Meu Quarto*, instalando-se uma “tensão sobre a qual se configuram os três relatos” (ibid., p. 91). O diálogo tenso entre narrador e leitor conflui para o coloquialismo da linguagem, opondo-a ao literário, sem anular “a evidência de que o texto é um artefato esteticamente construído”. O tratamento dispensado ao tempo leva ao confronto entre o tempo do discurso e o tempo da diegese, emergindo deste último acontecimentos que são antecipados. A rebeldia

²⁴ Saraiva cita a seguinte passagem de Xavier de Maistre como exemplo de tal procedimento: “Este capítulo não é absolutamente senão para os metafísicos. [...] Ser-me-ia impossível explicar como e porque queimei os dedos aos primeiros passos que dei começando a minha viagem, sem explicar, com toda a minuciosidade, ao leitor o meu sistema da alma e da besta”. Xavier de Maistre, *Viagem à Roda de Meu Quarto*, trad. de Fernandes Costa, Rio de Janeiro, Ed. David Corazzi, 1888, p. 17 n. 50, apud SARAIVA, 1993, p. 90.

contra a linearidade, aliada à “densidade do tempo psicológico”, aponta para o ritmo irregular e o estilo característicos do narrador das *Memórias Póstumas*.

Entre as analogias metadieéticas ligando as *Memórias Póstumas* às outras duas narrativas estariam ainda os recursos tipográficos, “a transformação do ato da escrita em novo referente” e as “remissões transtextuais” (Saraiva, 1993, p. 91-92). Os três narradores, ao se utilizarem de tais procedimentos, quebram a ilusão de realidade experimentada pelo leitor, sem prejuízo da verossimilhança.

Finalizando o capítulo, Saraiva salienta que entre *Tristram Shandy* e *Memórias Póstumas* as semelhanças dão-se a ver na arquitetura textual “enfaticamente exposta”, que permite visualizar na utilização de procedimentos formais semelhantes uma possível filiação. Haveria, entretanto, em maior número, ressonâncias temáticas interligando *Viagem à Roda de Meu Quarto* e *Memórias Póstumas*.

A obra *Recortes Machadianos* é uma coletânea de ensaios organizada por Ana Salles Mariano e Maria Rosa Duarte de Oliveira²⁵. No primeiro capítulo, “Memórias Póstumas entre o ver e o verme”, Maria Rosa Duarte de Oliveira propõe-se a investigar *Memórias Póstumas de Brás Cubas* sob o ponto de vista de uma poética da leitura, a qual leva à crise de conceitos tradicionais como os de autoria, texto e recepção. Segundo Oliveira, “A arte da leitura como instância dominante da criação estética é a aprendizagem do defunto-autor, que aprende e ensina sobre as circunvoluções do leitor-verme no próprio ato de confecção do livro [...]”. (MARIANO e OLIVEIRA, 2003, p. 33)

Para Oliveira, Brás Cubas

²⁵ MARIANO, Ana Salles e OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte de (orgs.). *Recortes Machadianos*. São Paulo: EDUC, 2003.

é um aprendiz do ato de escrever como quem rói, aprendendo com o ler a deslocar-se, a rever-se e a corrigir-se por meio de ‘erratas’ pensantes – imagem que condensa em si o sentido maior do livro enquanto poética da leitura e que propaga seus efeitos de sentido para todos os espaços das *Memórias*: desde o livro no seu aspecto físico de edição, até as imagens de autor e de leitor [...].(ibid., 2003, p.36)

No entanto, tais erratas são incorporadas na própria edição atual e não visando uma próxima, como seria de se esperar. Subverte-se a função da errata enquanto possível emenda para edições, pois, em vez de “substituir o erro e excluí-lo pelo novo texto que o corrigiu, acaba mantendo a ambos, o excluído e o incluído” (ibid., p.36).

Segundo Oliveira,

O leitor tem, então, o privilégio de participar da gênese das idéias do autor, que, com isso, perde sua aura de mistério e de inacessibilidade no âmbito privado, atingindo o domínio público. É esse o espaço aberto para o leitor dessacralizar o mistério autoral, ler o interdito e ter acesso ao movimento errático do nascimento das idéias, similar ao seu próprio processo de ensaio e erro de leitura. (ibid., p.37)

Ao leitor-roedor, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* permite estabelecer leituras intertextuais voltadas a obras do passado (como fez o defunto-autor Brás Cubas), como também a obras posteriores, pois, conforme Oliveira,

a história das edições de um livro é também a história de sua leitura ou dos diferentes efeitos que determina, pois mesmo que as palavras sejam as mesmas, [...] já não são os mesmos os horizontes de expectativa e os pontos de visão daqueles que as lerão e as compreenderão [...].” (MARIANO e OLIVEIRA, 2003, p.39)

Em *Machado de Assis: historiador*, Sidney Chalhoub²⁶ procura interpretar romances machadianos em busca do sentido das mudanças históricas do período a que eles se referem, num diálogo com outros intérpretes machadianos, notadamente John Gledson e Roberto Schwarz.

²⁶ CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis: historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Chalhoub se propõe a apresentar, no primeiro capítulo (“Paternalismo e escravidão em *Helena*”), “um modo de ler *Helena* em que a visão de Machado sobre a história social e política do Brasil em meados do século XIX ocupa o centro da concepção e estrutura da narrativa da obra.” Segundo ele, “*Helena* seria uma interpretação da sociedade brasileira durante o período de hegemonia do projeto saquarema [...]” (CHALHOUB, 2003, p. 18)

No segundo capítulo (“A política cotidiana dos dependentes”), as políticas de dominação em curso na sociedade brasileira no século XIX são descritas como paternalistas. Chalhoub argumenta apresentando vários exemplos da afirmação da vontade do senhorio ante a classe subalterna, extraídos dos romances *Helena*, *Iaiá Garcia*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*.

No capítulo terceiro, “Ciência e ideologia em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*”, Chalhoub argumenta:

Brás busca articular a política de domínio paternalista, sob fogo cerrado nos anos 1870, com aspectos da onda de idéias científicas europeias do tempo – especialmente no que tange ao darwinismo social como forma de explicar a origem e a reprodução das desigualdades sociais. (ibid., 96)

Na seqüência, Chalhoub desenvolve o argumento acima exemplificando-o exaustivamente.

Em sua obra sobre os leitores de Machado de Assis, Hélio Seixas Guimarães²⁷ propõe-se a estabelecer relações entre o tuteio do narrador com o leitor no plano ficcional e o embate do escritor com seu público. Para o crítico, é possível “encontrar refratadas no leitor ficcionalizado projeções do escritor acerca do seu interlocutor [...]” (GUIMARÃES, 2004, p. 27-28). Tratando-se da análise de uma série de obras, tornar-se-ia possível “investigar como a reação do público a um determinado texto”,

²⁷ GUIMARÃES, Hélio Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin Editorial: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

documentada de várias formas, poderia influenciar a produção futura do autor. Dessa maneira, o interesse recairia também “sobre o impacto das condições materiais de circulação e recepção de uma obra sobre a sua composição” (ibid., p. 29).

Após colocar várias questões às quais o livro pretende responder, Guimarães diz que os capítulos que se seguem seriam um estudo sobre o tratamento reservado ao leitor machadiano, “entendido como figura ficcional e como interlocutor privilegiado do narrador – à luz das modificações ocorridas ou percebidas pelo escritor na sociedade brasileira oitocentista, em particular aquelas relativas à questão da leitura e dos leitores” (ibid., p. 30).

Composto de três partes, a primeira delas gira em torno dos “destinatários empíricos da prosa ficcional”, onde Guimarães procura “delinear o contexto intelectual e cultural da produção da obra de Machado de Assis”; a segunda parte é dedicada ao “leitor enquanto construção ficcional no romance machadiano”; a terceira “consiste na reunião de textos publicados na imprensa brasileira por ocasião do lançamento das primeiras edições, em livro, dos nove romances de Machado de Assis”. (ibid., p. 30 -31)

Na primeira parte, o primeiro dos três capítulos que a compõem mostra como foi tratada a “questão do público de literatura ao longo do século 19 e como a pouca repercussão da produção literária brasileira [...] recebeu diversas explicações ao longo do século 19” (ibid., p. 31), procurando, também, “mostrar a exigüidade do leitorado como aspecto problemático para a aclimação do romance, enquanto forma importada, à realidade do Brasil oitocentista”. (ibid., p. 32)

O segundo capítulo enfoca a década de 1870, na qual aparecem explicações para o baixo número de leitores para a nossa literatura, entre elas a constatação pelo primeiro recenseamento geral do país (de 1872), divulgado em 1876, do grande número de analfabetos existentes no Brasil (ibid., p. 32).

No terceiro capítulo, Guimarães procura ver “como a questão do público é tratada em Machado de Assis nas crônicas e na crítica literária e teatral” (ibid., p. 33), constatando-se que tal tratamento sofrerá “sucessivos choques de realidade na década de 1870 e estará reduzido a pó já em 1880”. Tal enfoque resultará em “subsídios importantes para o estudo da figuração do leitor no romance machadiano” (ibid.).

Os demais capítulos, de 4 a 10, referentes à segunda parte do livro, são dedicados ao estudo de cada um dos romances machadianos, no que concerne à figuração do leitor neles presente. Interessa-nos o capítulo sexto, dedicado a *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, cujo título é “*Brás Cubas e a textualização do leitor*”.

Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* haveria um embate aberto entre narrador e leitor, no qual este último é constantemente insultado. Além da afronta e da agressão, o “leitor é também acumpliciado pela narração repleta de efeitos e cortinas de manobra” através dos quais o narrador busca “mover seu interlocutor da posição inimiga para a condição de comparsa e vice-versa”. (ibid., p. 175)

O enfoque no leitor e na própria obra seria a marca que distinguiria os romances da fase madura do romancista. A narração deixa de lado a função didática e assume uma função estética, através da qual se procura “atrair e manter a atenção do leitor”, sem desejar convencê-lo de nada. Ao mesmo tempo, privilegia-se o próprio texto em detrimento do espaço ficcional externo. Ocorre, segundo Guimarães, uma passagem da “posição pedagógica para a de entretenimento”, privilegiando-se a iniciativa interpretativa do leitor e a “tematização cada vez mais constante do objeto livro como instância fundamental para o processo literário”, sendo essas as “características que distinguem as obras da primeira e da segunda fase”. (ibid., p. 175 -176)

Utilizando-se da metáfora da narrativa como espaço de um teatro, nos primeiros romances os narradores procurariam “sempre atrair o olhar do espectador para o que ocorre no palco”. Já nas *Memórias Póstumas*

o narrador coloca-se na boca de cena e no centro do palco e, com estardalhaço, chama a atenção para si mesmo e para a platéia, cujos comportamentos ele prevê, comenta, reflete e ridiculariza no curso do próprio relato, em que o exercício de sua lábria parece importar mais do que o enredo. (ibid., p. 177)

A narrativa incorpora o “problema da recepção do texto literário”. É o que se percebe já no início do romance, no prólogo “Ao leitor” (OC, 513). No segundo parágrafo desse prólogo, Brás acalenta “esperanças de que seu livro [...] seja sim acolhido pelo público, ainda que por uma terceira coluna da opinião”, caracterizada pelo gosto de “prólogos curtos e pouco explícitos, [...] capítulos breves, a mixórdia de referências, os raciocínios desconexos.” Apesar de dizer que sua condição de defunto o coloca num espaço para o qual não há platéia, haveria uma preocupação com a interlocução, uma vez que enumera “procedimentos que evitará para não desagradar ao leitor [...]” (ibid., p.179). Mas o narrador afirma para em seguida relativizar ou desmentir o que disse, isto é, que “a obra em si mesma é tudo”, ou seja, que não necessita explicar como a compôs lá no outro mundo, e, em seguida, que deseja angariar as simpatias do leitor, uma vez que, se a obra agrada ao leitor, ele (narrador) paga-se da tarefa, caso contrário pagará ao leitor com um piparote. Como afirma Guimarães, há um jogo entre o “profundo desdém e a extrema consideração com o leitor, cujo objetivo principal é chamar e manter a atenção, [e que] desenrola-se ao longo de todo o romance” (ibid., p. 180).

A obsessão do narrador pela interlocução é exemplificada também pelas apóstrofes, que comparecem no texto, “não só para ‘pessoas’, mas para o destino (OC, 571), para o próprio nariz ou para as amáveis pernas (OC, 580) [...], para Lucrecia Bórgia (OC, 516) ou para a multidão anônima, que confessa ter cobiçado até a morte

(OC, 604)”. O desejo de fama é carregado “para além da morte, [...] de onde também se dirige aos críticos para pedir perdão por suas opiniões e instar pela boa vontade e indulgência (OC, 612), ou então para declarar desaforadamente que a crítica não entende nada e que é preciso explicar tudo (OC, 627)” (ibid., 180).

Guimarães aponta uma nova perspectiva do texto literário, referida em seu estado material de livro. Essa fixação na materialidade do livro faz com que Brás mova a si mesmo e dirija os movimentos do leitor através dos retornos, emendas e saltos sugeridos. Tais procedimentos apontam para a “idéia do romance como estrutura manipulável, espécie de jogo a ser completado pelo leitor”, e que eram, conforme Guimarães, comuns nas primeiras obras, mas “menos aparentes, camuflados ou diluídos pela movimentação do enredo”, enquanto que nas *Memórias Póstumas* “tornam-se muito visíveis”, apontando para procedimentos próprios do texto-mercadoria – próprios do folhetim (ibid., p. 182).

O capítulo XXXVIII das *Memórias Póstumas*, que traz como título “A quarta edição”, narra o reencontro de Brás com Marcela, decrépita e bexiguenta. Após descrever a decrepitude dessa mulher, que o atende na relojoaria, o narrador nos pergunta: “Crê-lo-eis, pósteros? Essa mulher era Marcela” (OC, 557). Contudo, Guimarães chama-nos a atenção para o fato de que o atributo “pósteros” só se aplicaria a ele, defunto-autor, “que já habita a eternidade, futuro máximo e definitivo de qualquer cristão”. Como imaginar “algo posterior à eternidade, leitores que sobrevivam a ele”? (ibid., p. 186). Todos os leitores são pósteros a ele, narrador, que já está morto.

A narrativa afrontaria, além de crenças religiosas, “também a concepção muito arraigada entre escritores oitocentistas de que a compreensão de suas obras só seria possível na posteridade [...]”, como para Stendhal, cujos leitores ideais seriam pósteros (ibid., 186-187). Assim, o narrador criado nas *Memórias Póstumas* é pósteros de si

mesmo e de todos os interlocutores possíveis, sendo estes rotulados de anacrônicos e retrógrados.

Conforme Guimarães, Roland Barthes, em “A morte do autor,” teria criticado a tirania da figura do Autor na literatura e na crítica contemporâneas, uma vez que “a explicação da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu²⁸”. Nas *Memórias Póstumas*, Brás Cubas teria pervertido essa noção, “ao colocar-se no futuro em relação ao seu livro, e ao anunciar-se como um ‘defunto autor’ [...]” que, do mundo dos mortos, procura comunicar-se com o mundo dos vivos, revelando o absurdo da relação entre autor-narrador e leitor que ali aparece ficcionalizada, alertando “para o caráter puramente textual da narração, que parte da inverossimilhança absoluta [...] e com isso acaba por explicitar a natureza lingüística tanto das instâncias de autoria quanto das instâncias de recepção” (GUIMARÃES, 2004, p. 187-188).

Para Guimarães, narrador e leitor são representados como entidades anacrônicas via “constante caracterização do leitor e da leitora como românticos”. É o que se percebe na separação entre Brás e Virgília (*OC*, 613). Nessa passagem do romance Brás diz que o leitor esperava que ele padecesse grande desespero, derramasse algumas lágrimas e não almoçasse, mas nada disso acontece, pois “Seria romanesco, mas não seria biográfico”, argumento com o qual o narrador busca “imprimir veracidade ao relato e colocá-lo em oposição ao romanesco”. Mas, alerta Guimarães, esse narrador “traz em seu currículo uma passagem por Coimbra, onde fizera ‘romantismo prático e liberalismo teórico’, o que faz duvidar de sua integridade moral e intelectual e da autoridade que sua biografia lhe confere” (*ibid.*, p. 188-189).

A agressão e o pessimismo são marcas desse narrador que não se permite estabelecer uma relação pacífica com seu interlocutor, sobressaindo os acordos feitos e

²⁸ BARTHES, Roland. *O rumor da língua*, Lisboa, Edições 70, p. 49-53, apud GUIMARÃES, 2004, p. 187.

desfeitos segundo seu capricho e a atenção que ele destina aos efeitos de sua prosa. (ibid., p. 190)

Machado de Assis teria incorporado à narrativa a recepção, apontando o leitor como único defeito do livro. Guimarães (ibid., p. 191) cita a abertura da série “Bons dias,” na qual Machado, dizendo-se “bem criado”, afirma ser sempre seu primeiro cuidado dar ao leitor “os bons dias”, e que este “é um grande malcriado” se não lhe disser a mesma coisa, ressaltando que não se refere “ao leitor que está agora com este papel na mão, mas ao seu vizinho²⁹”. Este é, segundo Guimarães, exemplo da maneira pela qual o narrador machadiano acaricia o leitor, dando-lhe bordoadas.

Guimarães comenta as críticas de Capistrano de Abreu e de Urbano Duarte, das quais já tratamos em páginas anteriores, tornando-se desnecessário revê-las aqui, uma vez que há convergência entre nossa apreciação e a de Guimarães. Informa também que o lançamento do livro teria sido registrado em “duas notas publicadas na *Revista Ilustrada* e também numa terceira, estampada na *Gazetinha*”, das quais “a mais interessante” seria a de Raul d’Ávila Pompéia (assinada Raul D.), na qual Pompéia recomendava a leitura de *Memórias Póstumas*. (ibid., p. 193)

Encerrando o sexto capítulo, Guimarães aponta a baixa repercussão de *Memórias Póstumas*, contrastando com a recepção de *O mulato*, “assunto de mais de cem artigos durante o ano de 1881”, e a decepção de Machado, deduzida por Guimarães a partir de uma carta de Miguel de Novaes ao romancista. (ibid., p. 193)

Para Sergio Paulo Rouanet³⁰, Machado de Assis, no prólogo “Ao leitor”, em *Memórias Póstumas*, ao dizer que adotou a “forma livre de um Sterne, ou de um Xavier

²⁹ Machado de Assis, “Bons Dias!”, 5.4.1888, in *Obra Completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2006, Vol. 3 p. 485, apud GUIMARÃES, 2004, p. 191.

³⁰ ROUANET, Sergio Paulo. *Riso melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

de Maistre”, teria definido a “forma shandiana”, criada mas não definida por Sterne (ROUANET, 2007, p. 28-29).

Rouanet se propõe a examinar, nas obras *‘A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, *Jacques o fatalista*, de Denis Diderot, *Viagem em torno de meu quarto*, de Xavier de Maistre, *Viagens na minha terra*, de Almeida Garret, e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o funcionamento das quatro características estruturais da forma shandiana: hipertrofia da subjetividade, digressividade e fragmentação, subjetivação do tempo e do espaço e interpenetração do riso e da melancolia” (ibid., p. 33). Vamos privilegiar aqui as considerações de Rouanet sobre *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Após esclarecer a diferença entre narrador/autor shandiano (o autor ficcional, Brás Cubas, por exemplo) e “autor real” (Machado de Assis, por exemplo), Rouanet diz:

A hipertrofia da subjetividade se manifesta na soberania do capricho, na volubilidade, no constante rodízio de posições e pontos de vista. E se manifesta na relação arrogante com o leitor, às vezes mascarada por uma deferência aparente. (ibid., p. 35)

Para Rouanet, Tristram Shandy é o “protótipo de todos os narradores volúveis”, intervindo constantemente na narrativa de maneira caprichosa e imprevisível, às vezes interpelando o leitor de maneira benevolente, outras vezes de maneira cruel; detém uma cultura enciclopédica e “desconhece todas normas”, como as da boa educação e da estética (ibid., p. 35-38). Tais atributos, conforme o crítico, também caracterizam os narradores - comentados na seqüência de sua exposição - de *Jacques o fatalista*, *Viagem em torno de meu quarto*, *Viagens na minha terra* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Para Rouanet, as características da subjetividade shandiana são utilizadas de modo perfeito por Machado de Assis. Ainda que rico e proprietário, Brás Cubas estava

sujeito às “convenções do seu meio e ao tribunal da opinião”, por isso, a todo momento, necessita justificar suas ações perante si e a esse tribunal. Assim, cavalgar Prudência teria sido uma irresponsabilidade da infância; descartar Eugênia - pobre e coxa, a quem poderia vir a amar verdadeiramente, em nome de um possível casamento com Virgília e uma carreira de deputado, era um mal necessário. No campo cognitivo está sujeito às edições com erratas, que vão sendo corrigidas pelas edições posteriores, conforme sua “teoria das edições humanas” (ibid., p. 51).

A edição definitiva, a morte, rompendo todos os limites, permitiria, então, a Brás Cubas renascer como narrador com atributos de onipotência e onisciência, permitindo-se fazer ou deixar de fazer o que bem entendesse, percorrendo, em sua relação com o leitor, “do sadismo, da amabilidade aparente à agressão aberta, na qual o vínculo senhor - escravo aparece sem disfarce” (ibid., p. 53-54).

No terceiro capítulo, intitulado “Digressividade e fragmentação”, Rouanet aponta o método digressivo como o recurso através do qual “as características do capricho e da volubilidade da subjetividade shandiana se manifestam mais claramente” (ibid., p. 60). É trabalhada a fragmentação narrativa nos cinco romances já referidos, sendo apresentada sob os conceitos de digressões “extratextuais”, “auto-reflexivas”, “narrativas” (narrativas paralelas) e “opinativas”.

As digressões extratextuais seriam aquelas “compostas de materiais já prontos, externos ao texto, e nele incorporados em bloco, sem alterações significativas”. As digressões auto-reflexivas seriam mais características, tendo “como objeto o próprio livro – comentários sobre sua qualidade estética, seu estilo, sua forma de composição”, sendo as “digressões sobre digressões” as mais típicas. As digressões opinativas abrangeriam “uma variedade surpreendente de assuntos”, sendo “nessas digressões, em que as opiniões se revezam sem nenhuma preocupação com a coerência, que se

patenteia o caráter ‘volúvel’ da subjetividade shandiana”. Haveria ainda as digressões narrativas, que são constituídas pelas histórias paralelas, cuja exuberância contrasta com a pobreza da história principal (ibid., p. 61-64, passim).

Rouanet analisa a narrativa de cada um dos romances, apresentando sempre o resumo do enredo, composto pela narrativa principal, e os cortes e recortes que compõem as diversas digressões. Sobre as digressões em *Tristram Shandy*, dirá que a narrativa principal é segmentada por cada uma das digressões, as quais “são cortadas pela narrativa principal e por outras digressões. Cada corte gera dois fragmentos, e como os cortes são múltiplos, o processo de segmentação é virtualmente ilimitado.” (ibid., p. 65)

A narrativa principal de *Memórias Póstumas* é considerada pobre, e sua linha central, segundo Rouanet, “só adquire vida com a trama digressiva que a retalha, dando-lhe colorido e relevo”. (ibid., p. 103-105)

As digressões extratextuais, aquelas constituídas por materiais independentes, seriam compostas pelos aforismos do capítulo CXIX, aos quais se poderia incluir também o epitáfio do capítulo CXXV.

No rol das digressões auto-reflexivas entrariam a carta aos críticos, (*OC*, 627); o prefácio; os auto-elogios irônicos (*OC*, 513, 516, 525); os julgamentos sobre vários capítulos (*OC*, 560; 604; 545; 624; 626; 631). Brás “explica suas preferências como escritor”: mostra-se contrário à ênfase (*OC*, 546,); fala sobre a castidade de seu livro (*OC*, 533), ou sobre seu estilo moralmente puro (*OC*, 564); suprime um capítulo por achá-lo indecoroso (*OC*, 603-604). Por vezes o caráter digressivo já vem apontado no próprio título do capítulo, como “Parêntesis” (*OC*, 617), “Vá de intermédio” (*OC*, 620) e “Para intercalar no cap. CXXIX” (*OC*, 623). (ROUANET, 2007, p. 105-106)

Há, entre as digressões auto-reflexivas, a digressão sobre a digressão enquanto processo construtivo, que seria, conforme o crítico, a mais shandiana das digressões, onde o desvio, o andar “aos trancos”, “em círculo”, interrompendo-se a todo instante, é a tônica do discurso. Aqui, exemplos são o caso do almocreve (*OC*, 543), a lentidão, o livro escrito com a pachorra (*OC*, 516), o estilo dos ébrios (*OC*, 583), “o ininterrupto discurso do amor” (*OC*, 584). (ROUANET, p. 107).

Para Rouanet, as numerosas alusões do narrador ao ‘método’ do livro são alusões à digressão, como a que encontramos no capítulo IX:

Que isto de método, sendo, como é, uma cousa indispensável, todavia é melhor tê-lo sem gravata nem suspensório, mas um pouco à fresca e à solta, como quem não se lhe dá da vizinha fronteira, nem do inspetor de quarteirão. (*OC*, 525, apud ROUANET, 2007, p. 108).

No que se refere às digressões opinativas, Brás, como o narrador de *Tristram Shandy*, tem opinião sobre tudo. Opina sobre idéias fixas (*OC*, 516); sobre a indispensabilidade dos joalheiros no que refere ao amor (*OC*, 536); sobre a necessidade da hipocrisia (*OC*, 546); sobre o homem como uma errata pensante – a teoria das edições, cuja edição definitiva “o editor dá de graça aos vermes” (*OC*, 549); sobre o prazer de descalçar botas apertadas (*OC*, 556); sobre a “solidariedade do aborrecimento humano” (*OC*, 560); sobre a subordinação do universo ao indivíduo, via contemplação do nariz (*OC*, 565); sobre a ventilação da consciência moralmente repreensível via teoria das janelas (*OC*, 567); sobre o vício, que pode ser “muitas vezes o estrume da virtude” (*OC*, 587); sobre as camadas que compõem a geologia moral humana (*OC*, 595); sobre a opinião como “solda das instituições domésticas” (*OC*, 612); sobre a indiscrição das mulheres, que negam veementemente, enquanto os homens confirmam discretamente, um belo erro (*OC*, 623); sobre a filosofia de Helvetius, à qual o narrador faz ressalvas (*OC*, 624); sobre a inexorabilidade do tempo, que faz perceber que “a

rejuvenescência estava na sala, nos cristais das luzes, nas sedas, - enfim, nos outros” (OC, 625), ou que faz uma dama compreender “que este turbilhão é assim mesmo, leva as folhas do mato e os farrapos do caminho, sem exceção nem piedade [...]” (OC, 625); sobre os ciclos da vida (em que “cada empresa, afeição ou idade”, são comparados ao movimento de rotação, e o ciclo da morte, comparado ao movimento de translação) (OC, 634); sobre a “filosofia dos epitáfios”, entendidos como “uma expressão daquele pio e secreto egoísmo que induz o homem a arrancar da morte um farrapo ao menos da sombra que passou” (OC, 635); sobre a legitimidade da dor da mulher adúltera que chora a morte do esposo (OC, 635). (ROUANET, 2007, p. 108-112)

Entre as digressões narrativas (paralelas), a de Quincas Borba é a que se sobressai. Porém, para Rouanet,

o aspecto coerente desta narrativa é enganador. Na verdade, ela consta de um conjunto de fragmentos, que atravessam todo o livro e funcionam como digressões cortando o fio da narrativa principal e das demais digressões. A ilusão de coerência foi produzida por uma reconstrução *ex-post*. (ibid., p. 114)

Haveria, ainda, além dessa narrativa paralela constituída pela estória de Quincas Borba, outras menores, e que, segundo Rouanet (ibid., p. 114-117) “constituem fragmentos completos”, entre as quais se incluem o capítulo do delírio, cuja técnica narrativa seria a do conto filosófico; o capítulo “Razão contra sandice”, que poderia “ser considerado um conto dentro desse conto, um diálogo alegórico rico entre duas entidades abstratas personificadas (OC, 524)”; o capítulo sobre o capitão-poeta (OC, 541); o episódio do almocreve, considerado um conto pedagógico (OC, 542); as narrativas envolvendo animais, como a borboleta preta (OC, 552) e a mosca e a formiga (OC, 607); os capítulos sobre a moeda (OC, 566) e sobre o embrulho (OC, 568), os quais, para o crítico, “poderiam ser condensados num conto moral”; o episódio sobre

Prudêncio, que também seria um conto moral (OC, 581), continuado na narrativa sobre o doido Romualdo (OC, 582); a narrativa sobre o avaro Viegas e a hipocrisia de Virgília, que também comporiam um conto moral (OC, 596-597); o episódio do diabo sentado entre os sacos da vida e da morte, que seria um conto alegórico (OC, 569); o episódio da briga de galos (OC, 628); o capítulo sobre as seis damas turcas, que poderia ser considerado um conto filosófico (OC, 622); e a anedota do ateniense que pensava serem seus todos os navios que entrassem no Pireu, que se constituiria em uma digressão da narrativa sobre Quincas Borbas (OC, 636).

Finalizando o capítulo, Rouanet (ibid., 117-119) procura exemplificar como seria o esquema das digressões nas *Memórias Póstumas*, utilizando episódios das últimas trinta páginas do romance.

No quarto capítulo, intitulado “Subjetivação do tempo e do espaço”, Rouanet diz:

O autor shandiano é agudamente inconsciente do poder do tempo sobre as pessoas, seja por submetê-las à velhice e à morte, seja por impor o peso do passado sobre o presente, limitando-lhes o livre-arbítrio. Ele reage a essa certeza assumindo uma atitude de desafio. Ele finge ser o senhor do tempo, para dissimular de si mesmo a intuição incômoda de que é o tempo que controla o homem. (ibid., p. 120-121)

No que diz respeito às *Memórias Póstumas*, Rouanet aponta, nos estudos de Astrojildo Pereira, John Gledson, Roberto Schwarz e Sydney Challoub, resguardadas as diferenças, a visão de um Machado de Assis “observador atento da história externa e da sociedade contemporânea”, com a ressalva de que tal tese “penetra nas *Memórias Póstumas* de um modo oblíquo, no registro da denegação e da zombaria”. (ibid., p. 191)

Almeida Garrett considerava a história uma tola. Brás Cubas teria ido mais longe ao considerá-la uma loureira, “a volúvel história que dá para tudo” (OC, 516), espécie de defesa antecipada contra o rótulo de narrador volúvel que lhe seria aplicado por

Augusto Meyer e por Roberto Schwarz (ROUANET, 2007, 191). A história ficaria apenas “nas bordas, sem entrar propriamente no livro, ou entra de modo depreciativo, irrisório”. Napoleão aparece relacionado ao ano em que Brás nasceu, 1805. Sua queda, em 1814, é lembrada em um jantar, oferecido pelo Cubas-pai com o intuito de lisonjear o regente. A alusão à lei Eusébio de Queirós, de 1850, entra apenas com o intuito de “traçar o perfil psicológico de Cotrim”, obrigado a contrabandear escravos. Segundo Rouanet, Machado de Assis, à maneira de Tristram Shandy, transforma “o tempo objetivo em tempo subjetivo. [...] Para não estar sujeito ao tempo cronométrico, apropria-se dele como narrador e o maneja a seu bel-prazer. O tempo da ação subordina-se ao tempo narrativo” (ibid., p. 192).

O tempo da ação aparece sob as data e fatos: nascimento em 1805; batismo em 1806; em 1814, no referido jantar, Brás denuncia o beijo que Dr. Vilaça deu em Dona Eusébia; frequenta escola; em 1822, ano da independência brasileira, começa seu relacionamento com Marcela, que dura até fevereiro de 1824; é mandado à Coimbra, onde estuda, formando-se em 1830. Morre-lhe a mãe e advém-lhe uma crise; namora Eugênia; reencontra Marcela em ruínas; conhece Virgília e a perde para Lobo Neves, o que lhe ocasiona a morte do pai; inicia relação com Virgília, já casada; reencontra Quincas Borba. (ibid., p. 192-194).

Para Rouanet, há, nas *Memórias Póstumas*, “uma relativa pobreza das narrativas paralelas”, que coloca em segundo plano a técnica da temporalidade cruzada. Entretanto, comparecem as estratégias de desorganização temporal: a imobilização, a inversão, o retardamento e a aceleração.

Quanto à imobilização, se Tristram, vivo e mortal, “é habitado pela permanente virtualidade da mudança”, sujeito às vicissitudes do tempo, que procura controlar, Brás “se instala [...] no tempo da eternidade. É um observador imóvel, protegido de qualquer

mudança possível”, uma vez que não emagrece, pois “restavam os ossos, que não emagrecem nunca” (MP XXIII, 545):

‘O que eu quero dizer não é que esteja agora mais velho do que quando comecei o livro. A morte não envelhece’ (MP, CXXXVII, 627). Enfim, [...] está além da tristeza e da alegria: ‘Esta é a vantagem da morte, que, se não deixa boca para rir, também não deixa olhos para chorar...’ (MP, LXXI, 583). (ROUANET, 2007, 194-195).

A inversão permite a subversão do tempo direcional e pode ser observada no recurso de se começar as memórias pela morte.

O efeito de retardamento comparece através das muitas digressões presentes e já trabalhadas em capítulo anterior. Para não tornar-se repetitivo, como exemplo Rouanet apresenta a seqüência, cheia de digressões, que se estende do capítulo CII ao CIX, relacionada ao episódio da entrada inesperada de Lobo Neves em casa de Dona Plácida, no qual nada acontece.

Para o efeito de aceleração, são apresentados alguns exemplos: o capítulo do delírio, no qual a marcha do tempo era tão rápida “que escapava a toda a compreensão; ao pé dela o relâmpago seria um século” (OC, 524); o episódio da escola, narrado brevemente (OC, 531), no qual se vai a 1822, “data de nossa independência política e do meu primeiro cativo pessoal” (OC, 532). Brás contém-se ao contar detalhes de sua volta da Europa (OC, 544) e narra sucintamente a morte da mãe (OC, 545), do pai (OC, 562) e de Nhã-Loló (OC, 621). (ibid., p. 197-198)

Quanto à subjetivação do espaço, para Rouanet (ibid, p. 198) é sintomático que Machado tenha escrito no prólogo da terceira edição do romance que “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” (OC, 512).

Citando os capítulos XXII e XXIII das *Memórias Póstumas*, naquilo que diz respeito a sua peregrinação pela Europa, após bacharelar-se, para Rouanet o espaço só

interessava a Brás Cubas quando evocado, e só entrando na narrativa “de modo impressionístico, arbitrário, determinado pelo processo associativo do narrador” (ibid., 198-199), de maneira que tal espaço

é desconstruído, transposto para dentro. O espaço se deforma na evocação e na narração. Torna-se subjetivo. O espaço urbano do Rio se atrofia, se desrealiza, reduzindo-se ao Rocio, onde Brás conheceu Marcela, à Tijuca, onde ele se desfez da Flor da Moita, à Rua dos Ourives, onde ele reencontrou Marcela, à Gamboa, onde ele se encontrava com Virgília, e ao Catumbi, onde ele morreu. A distância entre dois pontos do espaço perde sentido topográfico e transforma-se numa extensão abstrata cuja única função é ilustrar estados de alma do narrador, como a morte da mulher do capitão-poeta; seu percurso a lombo de jumento entre Coimbra e Lisboa, a ilustrar sua mesquinhez; sua viagem da Itália ao Brasil, a ilustrar sua tristeza com a morte iminente da mãe.

Esse espaço subjetivo é exatamente adequado ao egocentrismo shandiano. (ibid., p. 199)

Voltando ao prólogo, onde se lê que Brás Cubas tinha viajado “em roda da vida”, tal expressão lembra à Rouanet o movimento de rotação e translação do capítulo CL. O movimento de translação do narrador teria resultado “[...] num ‘ano’ de pouco mais de sessenta anos, com ‘dias’ inteiramente consagrados à frivolidade”, sugerindo “um movimento circular, de volta ao ponto de partida”, o que leva o crítico a afirmar que, “com isso, o ideal shandiano do tempo imóvel acaba convergindo para o sonho da imobilidade espacial”, sendo esta uma característica de todos os autores shandianos, reforçando a “filiação à forma shandiana de Machado de Assis” (ibid., p. 200).

O quinto capítulo se intitula “Riso e melancolia”. Também aqui vamos deter-nos apenas ao que se refere às *Memórias Póstumas*.

Após apontar o débito de *Tristram Shandy* à *Anatomia da melancolia*, de Robert Burton, aliado ao sentido de riso como antídoto contra a melancolia, remontando à tradição antiga (Demócrito), passando também por *Gargantua*, de Rabelais, Rouanet (ibid, p. 202-203) afirma, referindo-se ao *Tristram Shandy*, que “o livro como um todo

pode ser visto como uma panacéia contra a melancolia”, de maneira que o riso entra em ação cada vez que aparece o tema do declínio e da morte.

Discorrendo sobre *Memórias Póstumas*, diz o crítico que Brás Cubas “é também um narrador melancólico” (ibid., p. 219), aparecendo sua melancolia na morbidez e na lentidão presentes no romance, sendo o tema da fuga do tempo uma constante em toda a obra.

Haveria dois tipos de riso: “o riso patológico, sintoma de loucura, e o medicinal, que podia purgar o corpo e o espírito dos humores melancólicos” (ibid., p. 219). O riso patológico, pouco presente nas demais obras estudadas, em *Memórias Póstumas* apareceria na gargalhada de Pandora: “A figura soltou uma gargalhada, que produziu em torno de nós o efeito de um tufão [...]” (OC, 521), e também no riso descompassado e idiota do narrador: “Não sei por que lei de transtorno cerebral, fui eu que me pus a rir – de um riso descompassado e idiota” (OC, 523).

Quanto ao riso medicinal, Machado de Assis não teria, conforme Rouanet (ibid., p. 220-221), nenhuma ilusão com relação a seus benefícios terapêuticos, como se depreende da tentativa frustrada de se inventar o emplasto anti-hipocondríaco. Para o crítico, a idéia fixa da personagem Brás Cubas a respeito do emplasto pendura-se no trapézio do cérebro, ou seja, trata-se de “uma simples pirueta de trapezista”, uma invenção burlesca, “simples veleidade de saltimbanco, uma idéia tão cômica que acabou matando seu inventor, com uma morte ridícula [...] – a pneumonia causada por uma corrente de ar”.

Rouanet lembra que Saturno é o planeta da melancolia e que, como tal, é referido duas vezes. A primeira vez, no capítulo CIII, quando, para desvenciliar-se das reprimendas que Virgília lhe fazia por ele haver chegado atrasado a um encontro, Brás põe-se a olhar para o chão, “onde uma mosca arrastava uma formiga que lhe mordía o

pé” (OC, 607). Na segunda vez, quando Brás, diante do “espetáculo das relações amorosas que se sucedem umas às outras, todas efêmeras, [...] decide que todo esse espetáculo fora posto em cena ‘para divertir Saturno, que andava muito aborrecido’” (ibid., p. 221). O fim da relação dos amantes estaria sendo zombeteiramente ilustrado pela luta dos insetos, no primeiro exemplo, e pela fugacidade da vida, no segundo, e seriam maneiras de fazer rir ao astro da melancolia.

Apesar de o livro ter sido escrito com “a pena da galhofa e a tinta melancolia” (OC, 513), como acentuou Augusto Meyer, Machado de Assis, no prólogo da terceira edição, diz que se trata de “taça que pode ter labores de igual escola, mas leva outro vinho”, “um sentimento amargo e áspero” (OC, 512) - o que o distanciaria dos demais autores shandianos estudados.

O período de luto pela morte de sua mãe parece ter sido, para Brás, sua primeira experiência da melancolia: “[...] começou a desabrochar em mim a hipocondria, essa flor solitária, amarela e mórbida, de um cheiro inebriante e sutil [...], uma sensação única, uma cousa a que se poderia chamar volúpia do aborrecimento” (OC, 546).

Já desde o título do romance, a morte caminharia ao lado do riso, pois o título vem em tom de pilhéria, uma vez que foi escrito por um morto: “evito contar o processo que empreguei na composição destas *Memórias Póstumas*, trabalhadas cá no outro mundo” (OC, 513). Inverte-se a ordem natural das coisas, advindo daí a comicidade conseguida pela aproximação entre a ordem natural e a objetividade com a qual é enunciada. O efeito cômico viria, segundo o crítico, “da desproporção entre a enormidade do fato e a sobriedade da descrição” (ibid., p. 222-223).

A dedicatória “Ao verme” lembraria “o tom necrófilo de Baudelaire em suas *Flores do mal*”, mas iria além, uma vez que, além de macabra, “é também absurda”,

suscitando “[...] as duas reações que o livro como um todo quer provocar, a melancolia e o riso”. (ibid., p. 223)

No capítulo seis, “A taça e o vinho”, a taça é entendida como a oficina que deu “origem shandiana” a todos os romances que Rouanet se propôs estudar. Restaria saber se tais romances teriam bebido apenas na taça shandiana ou se trariam as marcas de outros modelos, tais como a “sátira menipéia” de tradição luciânica.

Após referir-se ao estudo de José Guilherme Merquior, levado adiante por Enylton de Sá Rego, sobre a sátira menipéia, ambos já mencionados por nós neste trabalho, Rouanet afirma que, levando em conta a caracterização da menipéia por Sá Rego – a mistura de gêneros, o uso da paródia, a extrema liberdade da imaginação, o caráter não-moralizante e o ponto de vista distanciado, poder-se-ia dizer que

as afinidades estruturais entre Sterne, Xavier de Maistre, Almeida Garret e Machado de Assis se deveriam ao fato de que eles teriam se filiado à mesma forma, a luciânica. Sterne seria um ‘descendente’ de Menipo de Gadara. Xavier de Maistre e Garrett teriam também aderido à mesma tradição, pela mediação de Sterne. E finalmente Machado de Assis, que ‘adotou’ a forma menipéia, em parte indo às fontes antigas [...], em parte através de Sterne e seus sucessores europeus. (ibid., 2007, p. 225)

Para Rouanet, mais que mero usuário dessa tradição, Sterne teria iniciado uma nova forma romanesca, consistindo sua proeza em, ao voltar-se para a literatura menipéia, extrair dali uma “forma aplicável especificamente ao romance”, o que, para o crítico, tornaria plausível “tanto a forma shandiana quanto seu enraizamento numa tradição mais antiga”. (ibid., p. 225-226)

Mas a correspondência entre ambas não é perfeita. A primeira dessas características, a fusão do cômico e do sério, aplicável a todos os cinco romances, mereceria a ressalva de que “o ‘sério’ da forma shandiana não é igual ao ‘sério’ da sátira” (a romana), quando esta “designa apenas a intenção moral de corrigir costumes”,

enquanto que o “‘sério’ shandiano é a melancolia [...]”, que Machado “atribuiu a si próprio”, mas que caracterizaria, conforme Rouanet, “todos os cultores da forma shandiana” (ibid., p. 226).

A segunda característica, a paródia, se faria presente apenas em *Tristram Shandy*, - a “paródia do gênero religioso e do discurso erudito”. Já a terceira, a extrema liberdade de imaginação, presente em Machado (em seu defunto autor), não se repete em Sterne, Xavier de Maistre nem em Almeida Garrett. A quarta característica – o caráter não moralizante – “aplica-se a Sterne, Diderot e Machado de Assis, mas não a Xavier de Maistre e Almeida Garrett, cujos livros estão cheios de reflexões morais sobre o amor e a política”. (ibid., p. 226-227)

O ponto de vista distanciado (a quinta característica) estaria presente em Machado, uma vez que o narrador se situa na perspectiva do além-túmulo, porém ausente nos demais romances em questão, pois seus respectivos narradores “são seres terrenos, prisioneiros dos respectivos valores e ideologias, o que permite alguma autocrítica, mas não uma observação verdadeiramente objetiva de si mesmos e das pessoas que os cercam”. (ibid., p. 227)

Em contrapartida, para o crítico, “certos traços essenciais do shandismo, como a hipertrofia da subjetividade, a fragmentação e as distorções espaço-temporais não cabem de modo muito confortável nas diferentes articulações do gênero luciânico”. Tal constatação leva Rouanet a buscar “outra grande tradição cultural cujas características corresponderem mais de perto às da forma shandiana” (ibid, p. 227). Para ele, essa tradição é o Barroco.

A hipertrofia da subjetividade, conforme Rouanet, corresponderia à soberania do sujeito, geradora do individualismo moderno, com sua conotação política - o absolutismo; aos despotismos locais, aos caprichos do príncipe corresponderia, no

campo intelectual, os caprichos do alegorista, espécie de tirano que “domina o mundo através das significações”, tendo “o poder de fazer qualquer coisa criada significar qualquer outra”, arbitrariamente (ibid., p.228).

A fragmentação também é considerada uma lei do Barroco, período em que surge o culto da ruína, as palavras voltadas a si mesmas, o uso de maiúsculas nos substantivos alemães e a dissecação de cadáveres. Conforme Rouanet, “[...] a literatura barroca é uma literatura de montagem. Os escritores produzem fragmentos ou os extraem de outras obras, reciclando-os ou ordenando-os num novo todo”. Daí a “paciente e engenhosa combinação de fragmentos”, da qual se orgulham os escritores, que fazem questão de “deixar plenamente visível o princípio de composição”. (ibid., p. 229-230)

Quanto à subjetivação do tempo e do espaço, está relacionada “tanto com a idéia barroca da soberania do sujeito como com a concepção barroca da história e da política”. A “história, para o Barroco, era radicalmente imanente”. Eliminou-se “qualquer forma de comunicação direta com a transcendência”. Passando a ser vista como história natural, “[...] era uma sucessão de catástrofes, comparáveis às calamidades naturais, já que não eram regidas por nenhuma inteligência transcendente”. A política absolutista - a única proteção do homem contra tal história - “era uma estratégia de imobilização do tempo implementada pelo [...] soberano”, senhor do tempo, e também do espaço (ibid., p. 230-231).

Também é barroca, conforme Rouanet (ibid., 231-234), a mistura de riso e melancolia, a quarta característica da forma shandiana. A melancolia é considerada como “a doença do Barroco” devido ao fato de esse período ter sido “o cenário da violência, do sofrimento físico, do luto”, no qual o príncipe melancólico, “sujeito à morte súbita, na guerra ou no atentado, [...] simboliza a miséria da condição humana, a

mortalidade da criatura”. A melancolia é também a “doença do alegorista porque a meditação alegórica é própria do enlutado”. É ainda a “doença do homem da Reforma”, que se vale da fé, “sem nenhuma possibilidade de justificação pelas obras”, nem garantia de salvação. Explicado fisiologicamente, conforme teoria dos humores, o melancólico “tem uma predominância excessiva de bÍlis negra, [...]”. A explicação astrológica diz que “saturno é um planeta seco e pesado e por isso predispõe para o utilitarismo, [...] para a vida sedentária”, porém, por ser também “o planeta mais elevado [...], pode produzir homens contemplativos” – daí ser considerado o “planeta das antÍtese”, uma vez que “por um lado [é] o senhor da Idade do Ouro, e por outro um deus triste, destronado e humilhado”. Segundo a teoria dos humores, o riso seria um medicamento contra a melancolia, porém no Barroco convive essa concepção ao lado de outra que diz que o riso pode ser um sintoma da melancolia e/ou loucura, sendo, portanto, visto também “como algo ameaçador”. A alegria e a tristeza, nascidos, respectivamente, de Eva e Adão, produziriam “o equilÍbrio da alma”.

A explicação de Rouanet para o encontro da forma shandiana com o Barroco é a de que tal encontro ter-se-ia dado via leituras que Sterne haveria feito de autores barrocos como Rabelais, Montaigne, Shakespeare, Cervantes, e principalmente o “tratado destinado a explorar as causas e os efeitos da melancolia”, a *Anatomia da melancolia*, de Robert Burton, “uma inesgotável mina de citações” da Bíblia e dos clássicos, que Sterne “pilhava sem cerimônia, em geral omitindo a fonte”, predominando os empréstimos relativos ao tema da morte. Além disso, “estilo aditivo, progressão lenta, ostentação”, presentes em Burton, seriam também “características estilísticas de Sterne”. (ibid., p. 234-235).

Assim, o crítico passa a ver

com novos olhos a prepotência do narrador, assimilado seja ao príncipe, que impõe sua vontade aos súditos, seja ao alegorista, que impõe significações a seu bel-prazer; a digressividade, que resulta numa fragmentação infinita da narrativa, comparável ao desmembramento anatômico do cadáver; a domesticação do tempo, que o narrador efetua, entre outras estratégias, pela imobilização do fluxo, comparável ao gesto absolutista de arrancar da história, concebida como história natural, um refúgio intemporal de felicidade profana; o remanejamento do espaço, que o narrador pode aumentar ou diminuir conforme sua imaginação, do mesmo modo que o príncipe aumentava ou diminuía seu reino graças a guerras bem ou malsucedidas, e que o narrador pode percorrer, como o homem barroco em geral, pelas viagens incessantes; e a mescla de melancolia, doença do príncipe e do narrador, e do riso, visto seja como antídoto contra a melancolia, seja como zombaria dirigida contra aqueles que crêem na possibilidade de destronar a melancolia. (ibid., p. 235-236)

Entretanto, surgem algumas dúvidas após releituras dos autores shandianos, pois, sendo estes tão irônicos, autocríticos, “exercem seu despotismo de modo tão infantil”, que ofereceriam dificuldade para compará-los aos tiranos barrocos. Por isso, talvez se esteja, “no máximo, diante de Narcisos que transformam o mundo em reflexo especular de si mesmos”. Outra possibilidade seria reabilitar a categoria da paródia, agora como “mimese sarcástica do Barroco, [...] uma crítica ao autoritarismo, realizada pela paródia de uma época e de uma mentalidade que proclamavam a soberania absoluta do príncipe”, paródia que talvez tivesse começado com o próprio Sterne. (ibid., p. 236)

Demócrito buscava a cura para a melancolia rindo. Burton, imitando-o, reagia “contra a loucura dos homens através do riso”, inclusive assinando seu livro com o nome de Demócrito Júnior. Sterne, segundo Rouanet, teria seguido “o mesmo caminho, rindo de tudo, inclusive de Demócrito Júnior. Era um riso medicinal, antimelancólico, como no Barroco, mas que não poupava o próprio Barroco.” (ibid., p. 237)

Se não de uma paródia, tratar-se-ia de “uma apropriação irônica do Barroco, porque o narrador shandiano só dá impressão de ser um tirano barroco para melhor poder ridicularizá-lo”. Segundo o crítico,

É no registro da ironia que desfilam, nos livros shandianos, as diferentes figuras da soberania barroca: subjetividade arrogante e voluntariosa; indiferença prepotente em relação à narrativa linear e imposição de um ritmo

digressivo que ignora todas as regras da poética; recusa, igualmente caprichosa, do tempo linear e do espaço métrico e veleidade de subordiná-los à lei do arbítrio; e rebeldia, enfim, não mais contra os limites impostos à autonomia do sujeito, mas contra os limites que vem da nossa condição mortal: através da dialética do riso e da melancolia, é a própria morte que está sendo desafiada”. (ibid., p. 237)

Enfim, Rouanet reconhece o “caráter especulativo dessa hipótese”, esperando que ela não contamine a hipótese principal, que “postula a autonomia e a especificidade da forma shandiana, independente de quaisquer tradições literárias pré-existentes.” (ibid., p. 237)

Voltando ao título do presente capítulo, admitindo-se a semelhança das taças, o crítico se pergunta de onde viria a diferença dos vinhos, admitindo duas respostas.

A primeira, psicológica, é dada por Machado de Assis. Para ele a diferença estaria no caráter pessimista e amargo de *Memórias Póstumas* e no caráter risonho de seus modelos. Mas tanto o riso quanto a melancolia estariam presentes em todos os romances. Assim, para Rouanet, melhor seria falar em predomínio da atitude otimista, em Xavier de Maistre, e em primazia da atitude pessimista, em Almeida Garrett. Se “para Tristram Shandy a alegria podia expulsar a tristeza”, para Brás Cubas cabia a ela “zombar de todos os esforços para curar a melancolia”. Ambos “aspiravam à imobilização do tempo”, porém, enquanto Tristram o congelava, “Brás acreditava que somente a morte podia libertar o homem do fluxo do tempo”. (ibid., p. 238-239)

Para Roberto Schwarz, a resposta sociológica, a diferença estaria no fato de que Brás representaria o cinismo da classe dominante posando de moderna em ambiente escravista, constituindo o que Schwarz denominou “idéias fora do lugar”³¹, enquanto Tristram Shandy representaria o “individualismo de uma burguesia democrática e modernizadora” (ROUANET, 2007, p. 239). Mas, para Rouanet, a leitura dos romances

³¹ SCHWARZ, Roberto. *Ao Vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

em questão não confirma tal tese, uma vez que todos eles “se caracterizam pela presença constante do narrador, por sua presença ininterrupta na narrativa, por sua onisciência escarminha, por sua onipotência tirânica sobre as pessoas, sobre o tempo e sobre o espaço”. Isto comporia, para Rouanet, um “autoritarismo de fachada [que] oculta um genuíno impulso crítico”. (ibid., p. 240)

O crítico propõe a compreensão dos diversos vinhos a partir do “estudo empírico [...] dos solos históricos e socioeconômicos” nos quais eles foram fabricados. Uma vez aceita a hipótese de que “a forma shandiana descreve e critica (ironicamente) estruturas subjetivas dominadas pelo autoritarismo ou pelo capricho”, haveria que se distinguir: “1) o narrador fictício, Tristram Shandy e Brás Cubas, atrás do qual existe a personalidade dos autores [...]; 2) o narrador ‘autêntico’ que se confunde com o autor, e em princípio conta suas próprias histórias [sic], como Xavier de Maistre e Almeida Garrett; e 3) o narrador-autor [...] que conta a história de terceiros, como é caso de Diderot”. (ibid., p. 241)

Apenas no primeiro caso o narrador representaria um tipo social: o “*gentleman-farmer* inglês, que se julgava autorizado a emitir todas as opiniões por sua posição social” e por ser homem culto, no caso de Tristram Shandy; Brás Cubas representaria a classe rica, supostamente moderna, uma vez que estava assentada sobre a escravidão, acusando a si mesma. Para Rouanet, Brás seria o “representante ideal típico do autoritarismo shandiano”. (ibid., p. 241-242)

Alfredo Bosi³², em *Brás Cubas em três versões: estudos machadianos*, revisa alguns dos críticos por nós alencados acima, propondo-se, como diz o título de sua obra, a “reconsiderar pelo menos três versões” dadas ao narrador de *Memórias Póstumas*.

As escolhas do estratagema do defunto autor permitiria, segundo Alfredo Bosi, o

³² BOSI, Alfredo. *Brás Cubas em três versões: estudos machadianos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

desnudamento de todos os sentimentos, “num duplo jogo de presença e distanciamento do *eu* [...]”. O discurso representativo não seria o objetivo das *Memórias Póstumas*, pois sua singularidade estaria no “modo pelo qual a presença do narrador junto aos fatos dobra-se em autoconsciência”. Para Bosi, a representação, no Machado maduro, não vem dissociada do “olhar pensativo”, de “alguma perspectiva”, constatação que “remete ao problema crucial do narrador machadiano, que se vale de um tipo socialmente localizado e datado sem deixar de descer à análise mais geral dos motivos do ‘eu detestável’”. Por isso não se pode, por exemplo, separar o “Machado cronista da sociedade fluminense” do “Machado explorador dos abismos da vacuidade humana”, porque “cada posição limite, ao descartar o seu oposto complementar, emperra o discurso da compreensão e alimenta polêmicas equivocadas” (BOSI, 2006, p. 8-9).

O episódio do relacionamento entre Eugênia/Brás teria como um de seus alvos “[...] configurar de modo bivalente o eu do narrador, fazendo-o capaz não só de praticar vilezas, [...] mas de sobrepensá-las e dizê-las promovendo o seu julgamento pelo outro, aquele leitor virtual que penetra como uma cunha na sua consciência”, ao chamá-lo cínico (ibid., p. 14). O problema estaria em “aferir o grau de adesão ou de rejeição do autor ao seu próprio discurso existencial”, resultando daí ou uma sátira tipológica ou a “constatação do ‘barro humano’” (ibid., p. 15-16). A primeira alternativa implicaria “creditar a Machado maduro uma inabalável coerência ideológica, uma fé reiterada nos ideais das Luzes e, por extensão, da modernidade”, ou seja, implicaria uma denúncia. Mas as “evidências da atribuição dos comportamentos às forças cegas do egoísmo [...] não permitem que a primeira alternativa [...] seja considerada absoluta [...]” (ibid., p. 16). A segunda alternativa poderia levar a uma leitura cética da História.

No item “O defunto autor e seus paradoxos”, Bosi retoma os três estudos sobre *Memórias Póstumas* sob a perspectiva da sátira menipéia vistos por nós acima: “Gênero

e estilo das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*”, de José Guilherme Merquior, *O Calundu e a panacéia. Machado de Assis, a sátira menipéica e a tradição luciânica*, de Enylton de Sá Rego, e “The Shandean form: Laurence Sterne e Machado de Assis”, de Sérgio Paulo Rouanet³³.

Conforme Bosi, José Guilherme Merquior aponta certos traços formais e psicológicos que estariam presentes tanto na tradição da sátira menipéica quanto nas *Memórias Póstumas*: a

[...] mistura do sério e do cômico, liberdades em relação à verossimilhança, preferência por estados de espírito aberrantes e, fundamentalmente, o gosto de intercalar subgêneros que vão do fragmento puramente anedótico ao mais inesperado excursão digressivo (BOSI, 2006, p. 23).

Já Enylton de Sá Rego, segundo Bosi, destaca

o vezo das citações enciclopédicas trabalhadas em registro paródico (uma espécie de erudição galhofeira peculiar a épocas saturadas de metalinguagem), o distanciamento irônico em relação às personagens e ao próprio narrador, o moralismo mo tejador e, no fundo, não moralizante e, em primeiro plano, a combinação dos gêneros sério e cômico. (ibid., p. 23)

Para Sérgio Paulo Rouanet, as características comuns presentes nas *Memórias Póstumas* e no *Tristram Shandy* apontariam, conforme Bosi, para “a presença enfática do narrador; a técnica da composição livre, que dá ao texto a sua fisionomia digressiva e fragmentária; o uso arbitrário do tempo e do espaço; a interpenetração de riso e melancolia.” (ibid., p. 24)

Bosi detém-se sobre o (primeiro) tópico, “a presença enfática do narrador (ou a ‘hipertrofia da subjetividade’)”, por entender que este corresponde ao conceito de “perspectiva arbitrária” ou “capricho como regra de composição” (enquanto disposições

³³ Utilizamos-nos da já referida obra *Riso e melancolia...*; Bosi utilizou-se de um texto manuscrito, por ele traduzido: ROUANET, Sérgio Paulo. “The Shandean form: Laurence Sterne e Machado de Assis”. Manuscrito, 2004.

existenciais do autor), de Augusto Meyer, e também ao conceito de “volubilidade” (em um viés de classe social), de Roberto Schwarz. Rouanet, porém, teria compreendido a volubilidade como “traço narrativo estrutural de que a obra de Sterne teria sido modelo reconhecido pelo próprio Machado” (ibid., p. 24). Bosi cita um fragmento do texto manuscrito de Rouanet, referido acima, no qual este último aponta a “exibição disparatada de erudição”, o dispor de “todas as convenções narrativas”, o escorregar de uma posição ou de um sistema filosófico para outro, a relação do narrador para com o leitor, que variam “desde a aparente deferência até a aberta agressão”, como características presentes tanto em *Tristram Shandy* como em *Memórias Póstumas* (Bosi, 2006, p. 24-26).

Conforme Bosi, Alcides Maya, em *Machado de Assis (algumas notas sobre o humour*, “aprofunda a imagem de um Machado melancólico (atributo que lhe parece inseparável do humorista), cético e pessimista à beira do niilismo”, tendendo “à esfera universalizante ao detectar no subjetivismo do humorista correntes ocidentais modernas que confluem na liberdade romântica” (ibid., p. 27). Na visão de humor com a qual o crítico gaúcho trabalha estariam subjacentes “as reflexões hegelianas sobre o ‘humor subjetivo’ que rematam *A arte clássica e a arte romântica*³⁴” (ibid., p. 28), uma vez que o artista “[...] emprega sua atividade em dissociar e decompor, por meio de ‘achados’ espirituosos e de expressões inesperadas, tudo que procura objetivar-se e revestir uma forma concreta e estável” (Hegel, 1972, p. 313, apud Bosi, 2006, p. 28).

Já Augusto Meyer³⁵ teria sido o leitor mais arguto no que se refere ao humor machadiano. Para Bosi,

³⁴ HEGEL. *Estética. A arte clássica e a arte romântica*. Trad. de Orlando Vitorino. Lisboa, Guimarães Ed., 1972, p. 313.

³⁵ Bosi está trabalhando com a edição de 1958: Augusto Meyer, *Machado de Assis, 1935-1958*. Livraria São José, 1958.

aquele seu ‘não ter método’ [...] significava, na realidade, uma aderência à prosa machadiana, uma atenção sensível ora ao capricho da composição, ora ao sentimento do nada que o espectador de si mesmo surpreendia no fundo de todas as vaidades humanas. (BOSI, 2006, p. 30)

Bosi alude à “tese que identifica o homem no autor”, através da qual Méyer, como vimos, associa Brás a Machado, de forma que este estaria, com as *Memórias Póstumas*, produzindo uma pseudo-autobiografia eivada de um “excesso de lucidez” e “evidente morbidez introspectiva”, a “análise por amor da análise”, donde “nasce o ‘homem do subterrâneo’” (ibid., p. 30-31).

Numa alusão a Roberto Schwarz, Bosi diz que a “unidade de tom” permitiu a leitura sociológica que viu Brás como um tipo, alegoria de uma determinada classe social, o rentista ocioso, enquanto Meyer teria identificado a gênese das memórias “no sentimento do mundo e na percepção da História expressos já em alguns poemas compostos por Machado no começo dos anos de 1880 e enfeixados nas *Ocidentais*”. (ibid., p. 32-33)

Lúcia Miguel-Pereira³⁶ acusaria, nos romances machadianos escritos na década de 1870, um narrador que “parece aceitar constrangido a lógica do paternalismo, dando-nos a ver ora o seu direito, ora o seu avesso” (BOSI, 2006, p. 34). Quanto aos romances da fase madura, após apontar que para Miguel-Pereira “o analista autoirônico também seria ‘o primeiro dos tipos mórbidos em que extravasou as próprias esquisitices de nevropata’” (PEREIRA, 1988, p. 195 apud BOSI, 2006, p. 35), Bosi adverte que “no conjunto a ênfase incide na relação profunda entre autor e narrador” (ibid., p. 35), e que isto levaria a um dilema:

Brás nasce, vive, morre e sobrevive dentro de Machado de Assis autor, como avesso ou sombra inarredável da dinâmica existencial do escritor? Ou Brás Cubas é exterior ao autor, enquanto montagem de um tipo local, um proprietário ocioso que viveu durante o Brasil imperial? Autoironia estilizada

³⁶ PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis. Estudo crítico e biográfico*. 6ª edição. Belo Horizonte, Itatiaia/São Paulo, Edusp, 1988.

em termos narrativos, ou construção de um tipo particular julgado objetivamente pelo seu autor? Qual o tom fundamental das memórias? Humorístico ou satírico? (BOSI, 2006, p. 35)

Na seqüência, Bosi retoma a crítica sociológica, expressa em Raymundo Faoro³⁷, Roberto Schwarz e Astrojildo Pereira³⁸. Tais críticos teriam optado pela segunda alternativa, considerando o narrador-protagonista “como espelho ou voz da sua classe social”, levando, porém, a atenção dada “aos traços ideológicos típicos” a prejudicar a “sondagem das diferenças individuais” (BOSI, 2006, p. 35-36).

Para Faoro, tratar-se-ia de “uma sociedade ainda em formação, onde as classes sociais aspiravam a ocupar também as camadas altas na hierarquia dos estamentos”, como é o caso de Brás, Cubas-pai, Lobo Neves, Virgília, Cotrim (das *Memórias Póstumas*), Rubião e Palha (do *Quincas Borba*), Santos e Nóbrega (do *Esau e Jacó*), para os quais “a ambição de obter status e aparentá-lo, dá-lhes traços comuns, típicos [...]”. (ibid., p. 36)

Em Roberto Schwarz (em *Um mestre na periferia do capitalismo*), Bosi vê o imbricamento de duas teses: uma primeira, segundo a qual “a volubilidade do narrador aparece como uma das expressões da ociosidade abastada em uma formação social escravista, logo como efeito subjetivo das desigualdades de classe”; uma segunda tese, de acordo com a qual “o tipo, por sua vez, é explicável pelo contexto ideológico brasileiro julgado ‘fora do lugar’” (BOSI, 2006, p. 37).

Ter-se-iam, então, três versões para o narrador das *Memórias Póstumas*. Bosi qualifica a leitura intertextual como versão construtiva, relacionada à estratégia narrativa, na qual comparecem “a figura do defunto autor e a ‘forma livre’”; a leitura biográfico-psicológica, como versão expressiva, relacionada ao “humor, misto de

³⁷ FAORO, Raymundo. *Machado de Assis. A pirâmide e o trapézio*. São Paulo; Cia Ed. Nacional, 1974.

³⁸ PEREIRA, Astrojildo. *Machado de Assis*. 2ª edição, Belo Horizonte, Oficina de Livros, 1991.

galhofa e melancolia”; a leitura sociológica, como versão mimética, relacionada à representação do tipo social – o rentista ocioso. (ibid., p. 37-38)

O problema dá-se, segundo Bosi, quando se absolutiza uma dessas versões, pois, quanto à leitura intertextual, “não se pode negar que há nas memórias de Brás um programado exercício lúdico de fraseio e composição”, as menções do narrador a Sterne, a Xavier de Maistre e a Garret, porém esse mesmo narrador “distingue-se dos ‘seus modelos’, que não partilhariam do seu ‘sentimento amargo e áspero’” (ibid., p. 38). Para Bosi,

Trata-se [...] de um ato de intencionalidade estética que não deveria ser pendurado, sem mediações, em uma genérica filosofia pessimista do autor, nem no fato localizado de ser Brás herdeiro de uma família de posses residente no Rio de Janeiro no século XIX.

[...] Parece mais razoável acolher a qualidade específica da bizarria compositiva das *Memórias Póstumas* e compreendê-la no interior do projeto narrativo que ela efetua [...]. (ibid., p. 38-39)

Alfredo Bosi está a chamar a atenção para o fato de que a alusão à “forma livre”, o riso fácil, as cabriolas, não dizem tudo, pois o próprio narrador também disse tratar-se de “sentimento amargo e áspero”, vertido em “taça que pode ter labores de igual escola, mas leva outro vinho”. Para o crítico, o mérito da tese intertextual “é ter reconhecido a originalidade do projeto literário que norteou o autor das *Memórias*” (ibid., p. 39-40).

Quanto à leitura sociológica, para Bosi, o “seu olhar poderá ser cada vez mais iluminador na medida em que se abster de assumir uma função totalizante e monocausal e na medida em que reconhecer o caráter multiplanamente determinado do texto [...]” (ibid., p. 40-41).

Assim, Altrojildo Pereira teria ficado restrito “à tese ortodoxa da literatura como reflexo da sociedade, acompanhando de perto a vulgata de Plekhanov. Sua obra vale pela riqueza de elementos documentais que retira das páginas machadianas”. (ibid., p. 47)

Raymundo Faoro “veria na política antes um cenário de paixões do que um processo institucional enraizado em coesos interesses de classes e grupos”. (ibid., p. 42)

Quanto a Roberto Schwarz, sua tese apontaria as *Memórias Póstumas* como a imitação da “estrutura da sociedade brasileira do século XIX marcada pela coexistência de escravidão e liberalismo”, sendo Brás o tipo arbitrário e volúvel, enquanto a “forma livre” explicar-se-ia “como a variante literária da ideologia entre patriarcal e burguesa do Brasil Império encarnada na personagem Brás Cubas [...]”. (ibid., p. 42-43)

O problema residiria no fato de que a

redução estrutural assumida, pela qual o andamento do texto romanesco imita o movimento ideológico de uma determinada classe, revela-se insuficiente para dar conta da variedade e ousadia da teia compositiva e estilística elaborada por Machado. A mesma redução, privilegiando traços de sátira local, não dá conta do humor, aquele ‘sentimento amargo e áspero’ que reage negativamente autoanalisando o ethos burguês tradicional presente nos comportamentos de Brás Cubas. (ibid., 2006, p. 44)

Bosi se pergunta: se o sentimento amargo e áspero funciona como dissolvente, “que antiideologia é esta? [...] de onde procede? Como se formou na mente do defunto autor [...]?” Tratar-se-ia de “uma forma de pensamento liberal o mais avançado possível [...]”? Ou ceticismo *moraliste* a la Schopenhauer? “[...] a que campo ideológico (brasileiro ou ocidental) pertence o Machado das *Memórias Póstumas*?” Para o crítico, “ao lado da sátira tipológica [...] o que avulta no romance é uma dialética de memória e distanciamento cético do narrador em relação a si próprio.” (ibid., p. 44) Os desdobramentos do foco narrativo permitiriam superar a mútua exclusão: “ou sátira objetiva e pontual de um tipo, ou autoanálise humorística.” (ibid., p. 45)

Machado teria escolhido e recortado um determinado segmento da sociedade brasileira. O Machado crítico “seria ninguém menos que o defunto autor que, para Schwarz, faria a censura ideológica do protagonista, assim objetivado como tipo social”. Para Bosi, “o desencanto de Machado em relação às doutrinas modernizantes decorreria

da notação dos desconcertos locais”, ficando “por esclarecer a função dialética da implacável *autoanálise moral* responsável pelo tom humorístico inerente à dicção das *Memórias*” (ibid., p. 45). Por fim, assevera Bosi:

O delírio de Brás não fere apenas o progressismo brasileiro, mas o progressismo em geral. O positivismo, parodiado no Humanitismo de Quincas Borba, tampouco é especificamente nacional; é a 'religião da humanidade' de Comte e de seus discípulos em todo o Ocidente. Machado brasileiro é universal. A mente de Machado ultrapassa os limites geográficos da periferia. E outro tanto faz o seu humor, que as águas do Atlântico não impedem de pertencer à cultura ocidental. (ibid., p. 45-46)

Bosi salienta que se deve atentar para o fato de que, sobretudo na década de 1860, havia “*dois liberalismos em conflito*” (ibid., p 46). De um lado o liberalismo conservador, de fundo oligárquico, proprietista, escravista, “[...] *uma ideologia que se assume como antiigualitária*”, e que no romance tem como expoentes as personagens Cotrim e Damasceno (ibid.). Havia também o liberalismo novo e progressista do fim da década de 1860 e começo da de 1870, que

teve condições de julgar o liberalismo excludente e escravista, mas não conseguiria, por si mesmo, autocriticar-se e reconhecer os seus limites, a não ser que cedesse seu lugar à esperança revolucionária ou a um amargo ceticismo. Esta última terá sido a saída ideológica de Machado maduro, capaz de ver o Brás nascido em 1805 pelos olhos de defunto autor de 1869, mas também capaz de fazê-lo ver-se e julgar-se a si mesmo pelos olhos do intelectual desenganado de 1880.

[...] O crítico da mentalidade conservadora [...] sobrevive no analista satírico de Brás Cubas-tipo social determinado. (ibid., p. 48-49)

Entretanto, a descrença de Machado para com todas as ideologias penetraria o defunto autor, denunciando “*o outro que ele também reconhece em si mesmo [...]*”, de maneira que o humor não apagaria a sátira, uma vez que “o tipo social viria a ser o espectador de si mesmo”, o homem subterrâneo, conforme designação de Augusto Meyer (ibid., p. 49).

Caminhando para uma possível conclusão, Bosi salienta que “percepção desabusada dos homens e forma livre provocam, quando juntas, efeitos particulares de humor”, mas que essa “confluência de perspectiva e estilo ainda não define a complexidade do narrador”, pois faltar-lhe-ia ainda a situação do rentista ocioso. Por fim, assevera que “[...] o recurso a um único fator explicativo forçaria o discurso do intérprete para o dogmatismo doutrinário” (ibid., p. 49).

Rebatendo Schwarz, Bosi afirma que o fato de Brás pertencer a uma elite em determinado tempo e espaço faz com que ele venha a representá-la, no romance, mas que isso não implicaria o uso, pelo autor (Machado), da forma livre (shandiana, conforme Rouanet). Além disso, a forma livre poderia ajustar-se “à representação de outros indivíduos vivendo outras situações locais e temporais.” Valendo-se da Estilística, Bosi assevera que, conforme essa disciplina, “não há correspondência biunívoca fechada entre procedimentos e dados extraliterários”. Além disso, segundo o crítico, “nem o humor corrosivo” nem a “consciência moralista derivam da posição de Brás na hierarquia econômica do Brasil novecentista”. O presente do personagem é (re)pensado e elaborado artisticamente pelo suposto autor – o Brás Cubas defunto autor. Assim, para Bosi, melhor seria compreender as *Memórias Póstumas* como “uma combinação peculiar de vetores formais, existenciais e miméticos, sem que uma instância monocausal tudo regule e sobredetermine [...]” (ibid., 2006, p. 50-51), proposta que nos parece apoiada na sensatez do crítico e com a qual concordamos.

1.2 Elementos pré-textuais e para-textuais em *Memórias Póstumas*

Passamos agora à análise daqueles itens por nós já apontados na introdução deste trabalho, os quais, somados ao que acabamos de ver, acreditamos permitir

comparar *Memórias Póstumas* e *Galantes Memórias*. O primeiro deles refere-se aos elementos pré-textuais³⁹ e para-textuais⁴⁰. Machado de Assis faz com que o romance solicite o livro, manipulando tais elementos ali presentes. Vamos apresentá-los na seqüência em que aparecem no romance.

Na versão original publicada pela *Revista Brasileira*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* foi impresso como folhetim, saindo seus capítulos entre 15 de março e 15 de dezembro de 1880. A primeira edição em livro sai logo após, pela Tipografia Nacional. A segunda edição em livro sai em 1896, pela Garnier, e a terceira, também pela Garnier, em 1899.

Na versão em folhetim, o romance é publicado “no terceiro tomo do primeiro ano da *Revista Brasileira*”, “no meio do terceiro tomo desprovido de considerações preliminares” (Zilbermam et al., 2004, 30-31)⁴¹. Aparecem o título do romance, uma epígrafe (à direita e abaixo do título), a indicação de “Capítulo I” e o título desse capítulo (“Óbito do autor”), centralizados, e, na seqüência, o início da narrativa, constituída dos nove primeiros capítulos. O nome de autor, Machado de Assis, aparece somente após o final do capítulo nono, artifício funcional, conforme Zilbermam, pois “obscurece-se inicialmente o escritor” (ibid., p. 32), sendo a autoria delegada a Brás Cubas, o emissor das *Memórias Póstumas*, que aparece no título. Corroborando com a

³⁹ Conforme a *Apresentação de Trabalhos Monográficos de Conclusão de Curso* (Universidade Federal Fluminense, 2005, p. 14-18), trata-se de “elementos que ajudam na identificação e na utilização da monografia” (ou do livro, como é o nosso caso). Entre tais elementos estão a capa, a dedicatória, o agradecimento e a epígrafe.

⁴⁰ Para GENETTE e LEWIN (1997, p.1), “paratexto é aquilo que permite que um texto se torne um livro e seja oferecido enquanto tal para seus leitores e para o público de um modo geral”, como o nome do autor, título, prefácio, prólogo, etc. Para Abel Barros Baptista, comentando Genette, paratexto é entendido como “um espaço que está no limiar dos textos, separando o interior do exterior, fazendo fronteira, criando uma moldura que torna o texto um objeto abordável, porque delimitado [...]” (BAPTISTA, Abel Barros. *A formação do nome: duas interrogações sobre Machado de Assis*: Campinas. SP: Editora da Unicamp, 2003. , p. 149).

⁴¹ ZILBERMAN, Regina. Minha teoria das edições humanas: *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e a poética de Machado de Assis. In: ZILBERMAN, Regina et alii. *As Pedras e o Arco: fontes primárias, teoria e história da literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 17-117.

idéia de que se trata de um defunto-autor, na seqüência, isto é, logo abaixo, iniciando o primeiro capítulo, o narrador afirma ter hesitado entre abrir suas memórias pelo nascimento ou pelo fim, deixando claro tratar-se não de um autor defunto, mas de um defunto autor. Esse artifício, utilizado na impressão do folhetim, não será mais possível na edição em livro, quando o nome de autor, Machado de Assis, passará a figurar na capa. De qualquer maneira, o título *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é instigante na medida em que poderia levar o leitor a perguntar-se de quem seria a obra.

A edição do romance publicada pela *Revista Brasileira* trazia como epígrafe “*I will chide no breather in the world but myself; against whom I know most faults*”⁴², (seguida da tradução para o português), versos da cena II do 3º ato da peça *As you like it*, de Shakespeare. A partir da primeira edição em livro (1881), essa epígrafe foi substituída pela dedicatória aos vermes, que acompanha o romance desde então. Na epígrafe, Machado parece estar se desculpando perante seus leitores, ou, mais especificamente, perante os críticos de sua época, ou perante ambos, pelo inusitado de sua obra. É bom lembrar que, para o narrador Brás Cubas, o senão do livro é o leitor apressado (*OC*, p. 583). Para Zilbermam (*ibid.* p.34), a dedicatória aos vermes expressa “melhor a intenção desafiadora da obra”, enquanto que para Guimarães (2004) a exclusão da epígrafe de todas as edições em livro

é indicativa do caráter autocrítico que Roberto Schwarz estuda nesse romance em que os vícios da classe dominante, magnificamente eufemizados na tradução como ‘senões’, são expostos e ridicularizados a partir de dentro por um de seus membros. Por meio de Brás Cubas, o escritor constrangia o leitor empírico à leitura em primeira pessoa da autocrítica de um bacharel estróina, que talvez lhe servisse como luva (GUIMARÃES, 2004, p. 185).

Também na primeira edição em livro aparece, antecedendo o capítulo I do romance, um texto com função de prólogo, intitulado “Ao leitor”, cuja autoria é

⁴² “Não é meu intento criticar nenhum fôlego vivo, mas a mim somente, em que descubro muitos senões”.

atribuída a Brás Cubas. Ali (*OC*, p. 513), Brás compara-se a Stendhal, que escrevera um livro para cem leitores, não encontrando mais que dezessete entre 1822 e 1833: “Depois de vinte anos de existência, o *Ensaio sobre o amor* foi compreendido por apenas uma centena de curiosos”⁴³; diz acreditar que o seu livro talvez não encontre os cem leitores de Stendhal, descendo sua expectativa aos cinco leitores. Essa comparação coloca num mesmo patamar um autor desconhecido e periférico, Machado de Assis, e outro, já reconhecido, naquele momento, como escritor exemplar no circuito europeu.

Esse prólogo, sem apelar para algum manuscrito encontrado e posteriormente publicado pelo autor real - como ocorre em *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires* e, como veremos, em *Galantes Memórias*, de Torero, também deixa claro que Brás Cubas, o defunto, e não outro, é o autor do livro: “obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei [...]”.

Ali, Brás Cubas afirma que o procedimento formal utilizado em *Memórias Póstumas* foi o da “forma livre de um Sterne, de um Lamb, ou de um Maistre”. Essa forma livre viria mesclada com “algumas rabugens de pessimismo”, e a obra teria sido escrita com a “pena da galhofa e a tinta da melancolia”. De modo sutil, o defunto autor também parece mandar, ironicamente, um recado às “duas colunas máximas da opinião”, seus possíveis leitores, os graves (os críticos), que encontrarão no livro “umas aparências de puro romance”, e os frívolos (aqueles acostumados à leitura de folhetins), que não encontrarão ali “seu romance usual”. Apesar do baixo número de leitores, o defunto autor ressalva que ainda pretende “angariar as simpatias da opinião” fugindo de “um prólogo explícito e longo”, dizendo as coisas economicamente e de “um jeito obscuro e truncado”, o que lhe dá argumento para não ter que “contar o processo extraordinário” que empregou na elaboração da obra, trabalhada no mundo dos mortos,

⁴³ Stendhal, *Do amor* [tradução Roberto Leal Ferreira], São Paulo, Martins Fontes, 1993, p. IX, apud GUIMARÃES, 2004, p. 179.

uma vez que isso “seria curioso”, porém “extenso e aliás, desnecessário ao entendimento da obra”, que “em si mesma é tudo”. O prólogo termina em tom de brincadeira, uma vez que se a obra não agradar ao leitor, este ganhará um piparote. Para Guimarães (2004, p. 183), o “sentido desse prólogo no contexto geral da obra machadiana” seria o de mostrar o “empenho de Machado de Assis em organizar e dirigir a recepção de sua obra” via “instância discursiva [...], situada a meio caminho entre o escritor Machado de Assis e seus narradores”, presente nas advertências em sete dos seus nove romances.

Na edição de 1896 é retirado o nome de Lamb. Conforme Eugênio Gomes⁴⁴, a exclusão seria devido ao fato de Lamb destoar da ‘forma livre’, praticada por Sterne e Maistre.

A edição de 1899 (a terceira em livro) mantém esse prólogo, assinado por Brás Cubas, mas acrescenta um outro, assinado por Machado de Assis. Neste, Machado confirma o que já havia dito Brás Cubas no prólogo “Ao leitor”, e procura singularizar sua obra frente à dos romancistas europeus citados por Brás Cubas. Ao lado de Sterne e Xavier de Maistre, referidos por Brás como praticantes da forma livre, Machado acrescenta Almeida Garret, por sugestão de Macedo Soares, como se depreende do prólogo. Também diz-se responsável pela invenção de Brás Cubas, defunto-autor: “o que faz do meu Brás [...]”. Por fim, defendendo-se de quem o pudesse acusar de plágio, singulariza sua obra ao deixar claro que, apesar da aparência risonha que a aproxima da obra dos referidos autores adeptos da forma livre, *Memórias Póstumas* foi composta com “um sentimento amargo e áspero, que está longe de vir dos seus modelos”, tratando-se de “taça que pode ter labores de igual escola, mas leva outro vinho”, (OC, p. 512).

⁴⁴ GOMES, Eugênio. As correções de Machado de Assis. In _____. *Espelho contra espelho*. Estudos e ensaios. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1949, p. 104.

Têm-se, pois, dois prólogos: “Ao leitor”, assinado por Brás Cubas, e o prólogo da terceira edição, assinado por Machado de Assis. Dois autores para um mesmo livro: estamos, conforme Baptista (2003, p. 14), diante do “recurso ao motivo do autor suposto”, uma vez que “o prólogo de Machado consiste na romanesca reafirmação tanto da sua assinatura como da assinatura de Brás Cubas [...]. No fundo trata-se de estipular que tudo foi escrito por Machado”, mas o leitor lerá como se fosse escrito por Brás Cubas.

Por fim, o título do romance - *Memórias Póstumas de Brás Cubas* - indica tratar-se de uma narrativa sobre alguém chamado Brás Cubas. A questão é que as memórias são póstumas. Como poderia, numa narrativa que se pretendesse representação autobiográfica, um morto narrar suas próprias memórias? Na medida em que a leitura vai além da capa, passando pela dedicatória aos vermes, pelos dois prólogos e pelo primeiro capítulo, isto se confirma: trata-se de um morto contando suas memórias. O leitor é, então, levado a constatar que a ficção inicia-se já a partir da capa do romance.

1.3 Categorias da narrativa em *Memórias Póstumas*

Gérard Genette⁴⁵ (s.d.), descartando as noções de narrativa em primeira pessoa e narrativa em terceira pessoa, distingue dois tipos de narrativas: “uma de narrador ausente da história que conta [...], a outra de narrador presente como personagem na história que conta”, nomeando o primeiro narrador heterodiegético, e o segundo, por narrador homodiegético. Como a “ausência é absoluta, mas a presença tem os seus graus”, Genette distingue “no interior do tipo [narrador] homodiegético duas variedades: uma em que o narrador é o herói da sua narrativa [...]”, e a outra na qual ele

⁴⁵ GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, s.d.

desempenha papel secundário, “[...] de observador e de testemunha [...]” (GENETTE, s.d., p 243-244). À primeira variedade Genette a no meia narrador autodiegético.

Conforme Franz K. STANZEL⁴⁶ (1955), citado por SOUZA⁴⁷ (2006, p. 29), o romance de primeira pessoa caracteriza-se por três constantes estruturais: o narrador e o personagem sob a qual recai o foco são os mesmos; entre ambos há uma distância temporal; e essa distância temporal acarreta uma mudança na percepção que o narrador tem de si mesmo ao confrontar-se com o que foi no passado.

Conforme JOBIM⁴⁸ (2008, p. 69), quanto a aproximações e distâncias em relação ao tipo textual “memórias”, pode-se dizer que “o narrador de ‘memórias’ já tem como característica a distância em relação ao que narra”, de maneira que, nessa linha de raciocínio, “o narrador defunto das *Memórias Póstumas* apenas aprofunda um distanciamento que já existiria se o narrador fosse vivo e que se torna incomensurável, estando ele morto”.

Memórias Póstumas de Brás Cubas parece adequar-se às constantes referidas, pois narrador e personagem são os mesmos; entre a personagem Brás Cubas e o narrador há distância temporal; e tal distância acarreta a mudança de percepção. O Brás Cubas que narra do pós-morte está situado na distância de toda uma vida com relação ao Brás-personagem. Ao rever o que foi, o narrador aparentemente parece não ter passado por nenhuma mudança existencial. Mas o distanciamento permite que o seu discurso seja pautado na ironia, que lhe permite denunciar a própria dissimulação do que foi, enquanto personagem, como a dos outros.

⁴⁶ STANZEL, Franz K. “Der Ich Roman”. In: _____, *Die Typischen Erzfallsituationen im Roman. Dargestellt an Tom Jones, Moby Dick, The Ambassadors, Ulisses u. a.* Viena-Stuttgart: [s.n.], 1955.

⁴⁷ SOUZA, Ronaldo de Melo e. *O Romance Tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006, p. 29.

⁴⁸ JOBIM, José Luís. “Foco narrativo e memórias no romance machadiano da maturidade”. In: SECCHIN, Antônio Carlos; BASTOS, Dau; JOBIM, José Luís (orgs.). *Machado de Assis: novas perspectivas sobre a obra e o autor, no centenário de sua morte* Rio de Janeiro: De Letras ; Niterói, RJ : EdUFF, 2008.

Entendem-se aqui por ironia os dois tipos apontados por D. C. Muecke⁴⁹: a ironia específica ou particular e a ironia geral. Conforme Muecke,

A arte da ironia é a arte de dizer alguma coisa sem realmente dizer isto. É uma arte que busca seus efeitos debaixo da superfície, e isto lhe dá uma qualidade que se assemelha à intensa e vibrante arte triunfal de dizer muito mais do que parece estar dizendo. (ibid., p. 5)

As ironias específicas ou particulares são corretivas e empregadas a serviço da sátira. Segundo ele, a ironia “não é essencialmente relacionada à sátira, e quando isto ocorre na prática é um relacionamento de meios para fins” (ibid. p. 5), sendo empregada em situações específicas, incidindo sobre um aspecto da realidade. Já a ironia geral é concebida como “a própria vida ou algum aspecto geral da vida visto como fundamental e inescapável, um irônico estado de coisas” (ibid., p. 120), contradições que opõem o homem e o universo.

Para Leila Parreira Duarte⁵⁰, dialogando com Muecke, uma das dificuldades para se conceituar a ironia reside na sua proximidade com a sátira, a paródia, o humor ou grotesco. Para ela, “um diferencial da sátira será a sua referência ao contexto, enquanto a paródia fará sempre uma relação intertextual”. (Duarte, 2006, 19)

Para que a ironia se realize é necessário que alguém perceba e utilize a ambigüidade ou multiplicidades de sentido de maneira a elaborar um enunciado irônico - ou seja, que haja uma intenção - que se realiza enquanto tal na medida em que a recepção possa perceber “a diferença existente entre a mensagem enviada e a pretendida” (Duarte, 2006, 19), que possa perceber haver ali uma dissimulação, cujo resultado deve ser percebido como uma degradação, como um juízo negativo por parte do emissor.

⁴⁹ MUECKE, D. C. *The Compass of Irony*. London: Methuen, 1969.

⁵⁰ DUARTE, Leila Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.

Conforme José Maurício Gomes de Almeida⁵¹, é sob a ótica da ironia geral que se deve compreender a ironia machadiana. Para ele, não é que Machado não se valha da ironia enquanto procedimento retórico ou instrumento de sátira; a utilização que dela faz Machado de Assis subordina-se a uma “problemática muito mais ampla, tornando-se a ironia uma forma de relacionamento do escritor com a realidade como um todo, um modo privilegiado de expressão de seu pessimismo existencial” (ALMEIDA, 2008, p. 34). Parece-nos ser esta também a maneira como Alfredo Bosi, em ensaio recente⁵², compreende a relação entre o narrador das *Memórias Póstumas* e o mundo ali representado ficcionalmente. Em *Memórias Póstumas* o personagem Brás Cubas comportava-se hipocritamente frente aos demais personagens. Já o defunto-autor, distanciado no tempo e espaço que lhe permite o pós-morte, apesar de configurar-se como um narrador subjetivo, “será capaz de auto-analisar-se, [...] procedimento a um só tempo objetivante e auto-reflexivo, congenial ao humor machadiano [...]”.(ibid, p. 131)

Bosi cita a passagem do capítulo CXXIV das *Memórias Póstumas* na qual o narrador parece inocentar Cotrim da acusação de maus tratos aos escravos: “[...] não se pode honestamente atribuir à índole original de um homem o que é puro efeito de relações sociais” (OC, p. 620). Esse indivíduo, segundo Bosi, não seria responsável “pelas crueldades do sistema escravista” por ser “determinado por fatores externos, ou seja, pelo sistema, no caso, as ‘relações sociais’” (ibid., p. 151). A maestria machadiana no trato com a linguagem obriga a ler como irônica a expressão “puro efeito das relações sociais” utilizada pelo narrador, a qual faz o episódio desaguar em sátira.

Essa crítica reaparece no conto “Pai contra mãe”, de *Relíquias de casa velha*, publicado em 1906, no qual o narrador onisciente, objetivo, imparcial, narrador-

⁵¹ ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *Machado, Rosa & Cia - ensaios sobre literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

⁵² BOSI, Alfredo. “Figuras do narrador Machadiano”. *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 23 e 24, p. 126-162, jul. 2008.

historiador, conta a extrema pobreza que leva Candinho, pai de um recém-nascido e que se ocupava em pegar escravos fugidos, a espreitar, prender e devolver ao proprietário, mediante recompensa, a escrava Arminda, que se encontrava grávida. Sobre o uso de máscaras a que eram os escravos obrigados, por vezes, diz o narrador: “Era grotesca a máscara que se prendia à cara do escravo para impedir que tomasse bebida alcoólica, mas a ordem social e humana nem sempre se alcança sem o grotesco, e alguma vez o cruel” (OC, v. 2, p. 659). Sobre esse trecho, nos diz Bosi que “a atitude expressa entre linhas pelo eu-narrador das *Memórias Póstumas* é não só reiterada mas intensificada pelo contista, que continua, porém, vertendo a sua sátira em termos de isenção realista e universalizante [...]” (ibid., p. 152). O narrador do conto diz que o ofício de pegar escravos fugidos “Não era nobre, mas por ser instrumento da força com que se mantém a lei e a propriedade, trazia esta outra nobreza implícita das ações reivindicadoras” (OC, v. 2, p. 660). Essas passagens do conto e aquela a respeito de Cotrim, segundo Bosi, podem levar o leitor à perplexidade, mas também podem

contribuir para a hipótese de que, a partir das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, a expressão da crítica social machadiana será oblíqua, permitindo que nela se entreveja ora a sátira pontual do denunciante, ora o cético realismo, que tudo constata, mas nada espera de nenhuma “ordem social”. O limite da sátira seria o muro da descrença. (ibid., p. 152-153)

Conforme a crítica já salientou, parece-nos tratar-se de um narrador volúvel, que segue apenas seus caprichos, como a rebeldia ante a linearidade narrativa, na qual se intromete a todo tempo, com poderes de onisciência ilimitados. Um narrador que se utiliza do jogo entre reprimendas e carícias para com o leitor, viola a todo tempo as convenções de composição narrativa no que diz respeito à verossimilhança - como a narração que é realizada por um defunto, o começar pela morte, a passagem da morte à vida, da velhice ao nascimento. É também, como diz Schwarz, um narrador em primeira pessoa com distanciamento de terceira, procedimento que lhe permite denunciar a

própria classe social à qual ele pertence sob a “forma perversa da auto-exposição involuntária” (SCHWARZ, 2000, p. 82).

Sobre as demais categorias da narrativa, também foram trabalhadas pela crítica machadiana da qual nos valem, e por isso salientamos, a seguir, apenas alguns exemplos de cada categoria, com o intuito de não nos tornarmos repetitivos.

A categoria de tempo, por exemplo, foi trabalhada por Rouanet (2007, p. 192), que diz que Machado, shandianamente, transforma o tempo objetivo em subjetivo. O narrador teria se apropriado do tempo cronométrico para manejá-lo conforme sua vontade, seu capricho. O tempo da ação comparece sob datas e/ou fatos relacionados à vida do protagonista, por vezes unidos a episódios referentes à História do Brasil, ficando esta sempre às margens do livro, ou entrando “de modo depreciativo, irrisório” (ibid., p. 191).

O espaço, que também é subjetivado - como no episódio das andanças do protagonista pela Europa, depois de concluído o curso, é um espaço que nasce do processo associativo, transformando-se em “extensão abstrata cuja única função é ilustrar estados de alma do narrador” (ibid., p. 199), como ocorre também no episódio do almocreve (capítulo XXI), a ilustrar sua mesquinha.

Quanto às personagens, são construídas com complexidade, pois o defunto autor, não tendo mais que resguardar-se do tribunal da opinião, pode “confessar mais lisamente o que foi e o que deixou de ser” (OC, p. 546), revelar o direito e o avesso de si e das demais personagens, construídas em profundidade, de maneira a nos revelar os meandros da consciência de cada uma.

De si o personagem-narrador revela-nos o movimento de sua consciência que se sente acusada ante a posse de uma moeda de ouro por ele achada (e que se confunde com seus “arroubos possessórios” depois de ter valsado com Virgília) (OC, p. 566).

Brás envia a moeda ao chefe de polícia e sente-se bem, descobrindo a lei da equivalência das janelas, ou seja, uma ação boa abriu-lhe uma janela da consciência abafada pelo desejo de possuir Virgília. No capítulo seguinte (LII), para o leitor desatento, o narrador propõe um embrulho em lugar da moeda: encontrando agora um embrulho com cinco contos de réis, descreve-se todo o movimento de sua consciência que se acusa, num percurso que vai desde “não era crime achar dinheiro”, passando por “[...] nem crime, nem desonra, nem nada que embaciasse o caráter de um homem” e chegando a “[...] como os ganhos de um jogo honesto e até direi que a minha felicidade era merecida, porque eu não me sentia mau, nem indigno dos benefícios da providência”. Brás se propõe a empregar futuramente o dinheiro em alguma “ação boa”, cuja destinatária será, ironicamente, dona Plácida. A onisciência do eu bipartido voltando-se sobre si mesmo resulta na autoanálise. No episódio da Tijuca, Brás não tem coragem de assumir o próprio sentimento por Eugênia, bela, porém pobre e coxa. No dia seguinte ao desenlace, descendo da Tijuca, Brás vinha dizendo a si mesmo que “era justo obedecer a meu pai, que era conveniente abraçar a carreira política... que a constituição... que a minha noiva... que o meu cavalo...” (OC, p. 555), ou seja, é-nos dado a ver como a consciência do personagem buscava justificar sua opção por uma futura esposa rica e pela carreira política prometida.

As ações, os comportamentos dos personagens servem antes ao narrador, à sua necessidade de por a nu as motivações daquelas ações e comportamentos. O emplasto Brás Cubas, destinado a curar a melancolia da humanidade, tem, como as moedas, duas faces, apontando, por um lado para a filantropia e, pelo outro, para o lucro, e mais que isso, para a recôndita sede de glória de Brás. Algo análogo se pode dizer de Virgília, que se porta de igual modo com Viegas (capítulos LXXXVII e LXXXVIII). O que poderia ser caridade humana para com aquele que se encontra em fase terminal da vida

tem a outra face revelada, pois, apesar de não necessitar da herança do moribundo, os cuidados de Virgília para com Viegas traziam a recôndita intenção de ter o filho citado como herdeiro do parente.

Esta mesma personagem, ante a possibilidade de fugir com o amante, a quem verdadeiramente amava, prefere dissimular, mantendo o casamento e a posição de esposa honrada, propondo candidamente a casinha de Gamboa (capítulo LXIV), ou, posteriormente, chorando sinceramente a morte do marido (capítulos CL e CLII). Este nos parece ser o traço que torna as personagens machadianas ricas psicologicamente: trazem em si não apenas o lado bom ou o lado mau, podem ser boas e más; são compostas de virtudes e vícios e por isso se parecem com pessoas humanas. Uma outra personagem, filha de um sacristão da Sé e de uma doceira, uma “conjunção de luxúrias vadias”, “chamada a queimar os dedos no tacho, os olhos na costura” (capítulo LXXV), livre e pobre, viúva, agregada, honrada, conforme o narrador, por força da necessidade é baixada à condição de medianeira, ou seja, aquela que, “à custa de obséquios e dinheiro”, dissimulava ser a proprietária da casa de encontros adúlteros, de maneira que “o vício é muitas vezes o estrume da virtude” (capítulo LXXVI), apenas uma questão de perspectiva.

Machado de Assis constrói também personagens caricaturizadas, como nos parece ser o caso do pai de Brás Cubas - que pregava ao filho as vantagens da dissimulação, do “valer[-se] pela opinião dos outros homens” (capítulo XVIII), ou do velho Viegas, cujo traço marcante é a avareza.

2 GALANTES MEMÓRIAS E ADMIRÁVEIS AVENTURAS DO VIRTUOSO CONSELHEIRO GOMES, O CHALAÇA

2.1 Elementos pré-textuais e para-textuais em *Galantes Memórias*

Ao falar em elementos pré-textuais e para-textuais em *Galantes Memórias* estamos nos referindo à capa do livro, às orelhas, ao agradecimento, ao prefácio do autor, às notas de rodapé, à epígrafe e à apresentação dos editores. Esses itens - assim como ocorre com os títulos (o do romance no seu todo e o da narrativa das memórias), a extensão dos títulos dos capítulos da narrativa das memórias e as três partes (narrativas) que compõem o romance (diário, memórias e cartas) - são, a nosso ver, artifícios, disfarces do autor empírico, pois colaboram para se criar o efeito de verossimilhança desejada (no sentido de se apresentar a obra como dotada de verdade histórica), ao mesmo tempo contribuindo para o caráter farsesco presente em todo o romance.

Parece oportuno esclarecer um termo cujo uso será recorrente neste trabalho - o termo “trapaça”. A trapaça é um procedimento utilizado pelo personagem pícaro. Mário

González⁵³ concebe o “núcleo intertextual originário” do romance picaresco como sendo “a pseudo-autobiografia de um anti-herói que aparece definido como marginal à sociedade; a narração das suas aventuras é a síntese crítica do processo de tentativa de ascensão social pela trapaça [...]” (GONZÁLEZ, 1988, p. 42). Será, pois, neste sentido, à maneira de um pícaro, que apontamos no autor, Torero, a utilização do artifício da trapaça para com o leitor.

O romance *Galantes Memórias e Admiráveis Aventuras do Virtuoso Conselheiro Gomes, O Chalaça*, referido aqui apenas por *Galantes Memórias*, foi publicado em 1994 por José Roberto Torero. Trata-se, conforme informações pré-textuais, de um diário trazido à luz por Torero e que teria sido escrito por Francisco Gomes da Silva, personagem histórico, de apelido Chalaça, serviçal que ascendeu a conselheiro de D. Pedro I, durante o período do Primeiro Reinado Brasileiro.

O que, de fato, este personagem histórico publicou em Londres, em 1831, foi uma narrativa intitulada *Memórias Offerecidas à Nação Brasileira*⁵⁴ (SILVA, 1831), e que, posteriormente, no Brasil, teve uma reedição com o título de *Memórias*⁵⁵ (SILVA, 1939). Entretanto, atribuindo sua autoria a Chalaça, Torero apresenta um diário composto por uma narrativa constituída de 35 capítulos não titulados, tendo como espaço Portugal, no ano de 1832; intercala nesse diário uma narrativa composta por memórias, em 19 capítulos com títulos longos, também atribuída a Chalaça, tendo como espaço o Brasil, aproximadamente entre os anos de 1808 e 1832; faz com que as duas narrativas (a do diário e a das memórias) se encerrem, propositadamente, uma imediatamente após a outra, em capítulos próprios; à guisa de epílogo, Torero apresenta quatro cartas, duas atribuídas a Chalaça, uma a João da Rocha Pinto e uma a João Carlota (todos personagens do romance). Além disso, manipula os elementos pré-

⁵³ GONZÁLEZ, Mário. *O Romance Picaresco*. São Paulo: Ática, 1988.

⁵⁴ SILVA, Francisco Gomes da. *Memórias Offerecidas à Nação Brasileira*. Londres: L. Tompson, 1831.

⁵⁵ id., *Memórias*. Rio de Janeiro: Va lverde, 1939.

textuais e para-textuais ali presentes, os quais são, como veremos adiante, bastante sugestivos. Vamos apresentá-los na seqüência em que aparecem no romance.

A parte superior da capa de *Galantes Memórias* traz o título imenso e em fonte “palace script MT”:

*Galantes Memórias e
Admiráveis Aventuras do
Virtuoso Conselheiro Gomes,
O Chalaça* , título cujos atributos - dimensão e qualificação

exageradas e a fonte utilizada – produzem efeito de sentido de obra antiga, manuscrita. No centro há um retrato de Francisco Gomes da Silva, (Chalaça, personagem histórico do Primeiro Reinado), retrato feito por Simplício Rodrigues de Sá e retrabalhado por Ettore Bottini, conforme somos informados na página 4. Na parte inferior da capa temos a informação de que as *memórias* foram “trazidas à luz por José Roberto Torero”. Como dissemos, o título imenso e a fonte utilizada sugerem uma obra de épocas passadas. Nossa pesquisa, entretanto, aponta para a não existência de uma tal obra. Existe a obra *Memórias Offerecidas a Nação Brasileira* (SILVA, 1831), na qual seu autor, o personagem histórico Francisco Gomes da Silva, procura redimir-se de acusações que lhe foram imputadas por ocasião de sua expulsão do Brasil, além de procurar incriminar seu inimigo político, o Marquês de Barbacena. Esta mesma obra, como já dissemos, foi reeditada, em 1939, apenas com o título de *Memórias* (SILVA, 1939), publicação da qual nos valem para este trabalho. Mas voltando à capa de *Galantes Memórias*, no retrato há o predomínio do preto e branco da vestimenta, a presença do claro-escuro, ou

seja, uma certa névoa que embaça a imagem do retratado e que dá efeito de sentido de antigüidade ao romance. A informação contida na expressão “trazidas à luz”, presente na parte inferior da capa, em estilo idêntico ao do título, apenas corrobora o que acabamos de dizer. Diz-se ali que as memórias (o romance) são obra de Francisco Gomes da Silva (e não de José Roberto Torero). Como o título e o retrato, a informação da parte inferior da capa é também um dos recursos pelos quais Torero procura, por um lado, tornar verossímil o seu relato e, por outro, tornar latente o caráter farsesco do romance. Dessa maneira, o autor empírico, ao elaborar o livro, o faz trapaceando, fazendo com que a ficção comece não na página inicial do relato, mas já a partir da própria capa.

Entretanto, também é possível uma leitura segundo a qual estaríamos diante do recurso/motivo do manuscrito encontrado e do motivo do autor suposto, como ficará mais aparente no prefácio, que veremos adiante

Nas orelhas do livro há um atestado afirmando o caráter verdadeiro das Memórias, as quais se constituíam do caderno de anotações de Francisco Gomes da Silva. Mas o texto teria sido psicografado por D. Pedro. Este, no terceiro parágrafo, afirma que Chalaça “escreveu a primeira constituição brasileira e dissolveu, com bravura, a primeira Assembléia Constituinte”, além de ter se convertido num “exemplo acabado de homem e estadista [...]”. Tais elogios são posteriormente desmentidos pelo narrador-protagonista no decorrer do romance.

No penúltimo parágrafo do texto psicografado, D. Pedro volta a defender a narrativa de Chalaça:

Pode ser que o Chalaça falte com a verdade em alguns trechos, mas não o julguemos mal. Se há exageros e omissões em sua narrativa, é porque assim funciona a memória, prolongando vitórias e dissimulando derrotas. Talvez por conta disso ele seja acusado de imprecisão histórica, mas o leitor há de convir que a ciência da história fica ainda mais bela se enfeitada pela arte do mentir, e nisso o autor deste livro mostra-se inigualável.

Desenvolve-se aqui, através do recurso ao texto psicografado, a idéia de que os exageros e omissões na narrativa são fruto do tempo decorrido entre o acontecimento e o ato de narrar, ou que “a ciência da história fica ainda mais bela se enfeitada pela arte do mentir [...]”. Estamos diante da reflexão sobre a relação entre os limites da ficção e da história⁵⁶, procedimento por vezes utilizado em *Galantes Memórias*. Além disso, se no início afirma-se o caráter verdadeiro da narrativa, ao final afirma-se que seu narrador é um exímio mentiroso. Dessa maneira, dissimula-se para em seguida se dizer o avesso, fazendo da ironia o traço caracterizador deste texto.

Ao utilizar-se de um texto psicografado, Torero chama em seu apoio uma voz alheia, neste caso a do defunto Pedro I. Ao proceder desta maneira, ele contribui para o efeito de verossimilhança da obra, mas, ao mesmo tempo, denuncia o grande caráter de farsa da mesma. Esta farsa acentua-se na medida em que nos inteiramos, no decorrer da narrativa, de que há um verdadeiro conluio entre autor e narrador, no sentido de que ambos se valem desse mesmo procedimento.

Também parece-nos inevitável, aqui, a lembrança do defunto autor Brás Cubas, que escreve do pós-morte suas memórias póstumas, sem o recurso ao manuscrito. Em *O*

⁵⁶ Conforme José Luís Jobim, em *Formas da teoria: sentidos, conceitos, políticas e campos de força nos estudos literários*, Rio de Janeiro, Caetés, 2003, “[...] a experiência de contar uma estória não é privilégio apenas dos romancistas”. No cotidiano o homem comum faz-se, muitas vezes, narrador-personagem, contando o que lhe aconteceu recentemente, oferecendo e impondo o “padrão da narrativa” dos eventos e ações que o seu ouvinte apreende, não diretamente, mas mediados “pela narrativa que os informa e o informa sobre eles”. (ibid. p. 151)

O mesmo aconteceria com o historiador ao impor “um padrão narrativo aos eventos e ações da História [...], configurando a fala e as ações” de personagens históricos, “que ganham contornos e limites” através de sua mão. Aos elementos de sua narrativa o historiador impõe sua perspectiva, selecionando eventos e, assim, decidindo o que deve e o que não deve fazer parte dela. Para isso, “recorre a quadros de referência que delimitam o horizonte de sua própria experiência humana”, quadros esses que, devido à utilização recorrente, “chegam a parecer naturais, porque, em determinado momento histórico, apagou-se o próprio processo de sua construção”. (ibid., p. 152)

Propondo-se a discutir tópicos cuja presença considera relevante na ensaística de Hayden White, Jobim chama atenção para o fato de que, a determinados historiadores, a linguagem é vista como “algo transparente, através do que conseguem mostrar a realidade do passado” (ibid., p. 153). Para Jobim, esta seria uma maneira de se pagar tributo “à idéia de uma reduplicação substancial da presença do passado, através da linguagem”, ou melhor, de uma construção de linguagem. (ibid., p. 153-154)

Chalaça, além do recurso ao manuscrito encontrado, um defunto psicografa um texto no qual atesta a veracidade dos fatos ali narrados.

Na página 7 há o seguinte agradecimento:

“Agradeço ao meu amigo Marcus Aurelius Pimenta, autor de tantos palpites e sugestões que, fosse eu honesto, lhe creditaria metade desta obra.”

O próprio autor não está preocupado com a honestidade em sua narrativa e diz-se desonesto. Sugere haver elaborado o romance em co-autoria com Marcus Aurelius Pimenta, porém não lhe credita metade da obra. No agradecimento acima, Marcus Aurelius Pimenta funciona como suporte, como apoio do qual se vale Torero para imprimir efeito de sentido de verossimilhança ao relato. Ao mesmo tempo, dizendo-se desonesto, reitera que a *trapaça*, traço caracterizador de seu narrador, contamina o autor.

No prefácio, assinado como “O Autor”, Torero afirma que o diário de Chalaça é “[...] um dos documentos mais buscados de que se tem notícia na história nacional”, e que a existência do mesmo é citada nos livros de dois autores portugueses, João Carlota e João da Rocha Pinto, ambos personagens de *Galantes Memórias*. Conforme a obra *A Corte no Brasil: figuras e aspectos*, de A. C. d’Araújo Guimarães⁵⁷ (GUIMARÃES, 1936, p. 79), João da Rocha Pinto era também conhecido como João Carlota. Pelo que se vê, as obras e autores apontados no prefácio constituem nova trapaça de Torero, que dissimula novamente para justificar a suposta seriedade e importância histórica do diário. Conseqüentemente, a suposta origem apresentada para o diário (ou seja, para todo o romance), segue este mesmo raciocínio, não passando de mais um disfarce do autor.

⁵⁷ GUIMARÃES, A. C. d’Araújo. *A Corte no Brasil: figuras e aspectos*. Porto Alegre, Globo, 1936.

Há outros detalhes interessantes que mostram o cuidado de Torero no intuito de tornar verossímil sua obra. No parágrafo terceiro, quarto e quinto desse prefácio, ele cita os supostos descendentes de Francisco Gomes da Silva, chegando até mesmo à tataraneta Marineide Garcia, com quem ele encontra “... cartas, bilhetes, algumas anedotas rabiscadas e nada menos do que parte do procurado diário, conservada sob uma **sólida encadernação de papelão, em cuja capa distinguem-se ainda algumas letras que parecem ter tido a cor dourada**” (grifo nosso). Nesta passagem, a parte destacada em negrito merece uma comparação com o que vamos encontrar no capítulo 15 do romance. Ali, falando de sua intenção de escrever “uma perfeita narração dos fatos passados”, o narrador diz que sempre teve “grande admiração pelas encadernações em papelão, com as letras imitando a cor de ouro...” (TORERO, 1994, p. 56). Percebe-se aqui a coerência interna da obra, que procura levar o leitor a tratá-la como verdadeira, isto é, como uma narrativa dotada de verdade histórica.

Mas, no prefácio, é o próprio autor empírico quem, em seguida, desfaz suas afirmações anteriores ao dizer que “exames grafotécnicos preliminares indicam que a caligrafia destes papéis muito se assemelha àquela que encontramos em diversos documentos redigidos pelo secretário Gomes”. A sutileza faz com que ele prefira o verbo *assemelhar-se*, que não prova coisa alguma quanto à autenticidade da obra.

Torero ainda lança mão da voz de autoridades (ou pseudo-autoridades) no assunto: o Professor Emanuel Rodrigues aponta para “expressões pouco freqüentes nos textos da época em que pretensamente teria sido escrito” o diário, enquanto o Professor Segismundo Rocha “notou alguns equívocos de datas e nomes”. A explicação de Torero para esses pareceres contrários à autenticidade do suposto diário é de que “a natureza informal que se imprime a um diário possa explicar a coloquialidade e os eventuais erros históricos do texto”.

Já apontamos que a única obra publicada por Francisco Gomes da Silva foi a intitulada *Memórias Offerecidas à Nação Brasileira*. Diante deste fato, parece-nos que Torero procura, também no prefácio (e em conluio com seu narrador), trapacear, procurando convencer o leitor de que a ficção veiculada em *Galantes Memórias* é dotada de verdade histórica. Esta postura o aproxima, pela trapaça e pela ironia empregadas, do seu narrador - provocando o riso do leitor.

As notas de rodapé aparecem nas páginas 57, 67, 76, 136, 212 e 214. A nota da página 57 refere-se à dedicatória das memórias. Chalaça as dedica ao seu “amado filho Francisco”. No rodapé, Torero considera esta dedicatória como “mais uma evidência da autenticidade do texto”, dizendo acreditar “que Francisco Gomes da Silva tenha enviado o texto para seu filho através de João Carlota, que esteve no Brasil em 1838, segundo jornais da época”. Porém, como já assinalamos, nem tais memórias nem João Carlota historicamente existiram. Logo, estamos diante de mais um artifício de Torero.

Na nota da página 136, Torero afirma que “Francisco Gomes provavelmente se equivocou quanto à descrição dos afazeres de seus amigos. Rocha Pinto era, na verdade, o barbeiro do paço, e João Carlota, o cocheiro de D. Pedro. Apesar de serem originalmente criados, estavam entre os principais conselheiros do Imperador”. Trata-se também aqui de mais um artifício do autor. Ao fazer com que a narrativa desenvolva este personagem não histórico, mas apresentado como histórico, o índice de veracidade esperado do recurso à nota de rodapé é solapado pelo conteúdo da mesma.

A nota da página 214 apenas aponta o *mal-de-são-lázaro* como nome popular da lepra. As demais, de alguma maneira sempre procuram imprimir verossimilhança ao romance.

As notas de rodapé são, geralmente, um recurso utilizado em obras científicas. Em *Galantes Memórias*, elas não passam de um outro artifício utilizado por Torero,

visando passar ao leitor a impressão de se estar diante de uma obra de cunho histórico, ou a impressão de que foi feita com seriedade. Ou seja, da mesma maneira como já vimos observando, o autor empírico lança mão de vozes alheias para tentar validar seu relato. Neste caso, Torero lança mão do discurso científico (as notas) para, através dele, imprimir um caráter de veracidade àquilo que é ficção.

O romance traz como epígrafe, na página 5, a seguinte citação de Sêneca: “Quae fuerunt vitia, mores sunt”. A epígrafe é, geralmente, uma frase escolhida pelo autor e que serve de tema ao assunto a ser desenvolvido. No caso presente, a citação de Sêneca (autor clássico e em língua latina) aponta para um romancista -Torero - que, em consonância com seu narrador, faz questão de mostrar-se como erudito. Entretanto, o significado da epígrafe (as coisas que foram vício são costumes), apesar da nobreza da língua latina ali utilizada, degrada o romance na medida em que antecipa seu assunto: vícios. Degrada porque não combina com o tom grandiloquente e supostamente sério do mesmo.

Na contracapa os editores apresentam o romance como se fossem “os diários pessoais do secretário particular de D. Pedro I”. Apesar de a obra ter sido apresentada aos editores como “autêntico documento histórico”, estes a vêem como “fruto da mais pura liberdade ficcional”. Ou seja, pelo artifício da suposta apresentação *dos editores*, Torero, ao invés de lançar luz, procura confundir o leitor, dando-lhe margem a interpretar o romance como documento histórico ou como ficção. Ao mesmo tempo, ao valer-se de supostos editores, Torero volta a apoiar-se na voz de outrem para legitimar a veracidade de sua obra, aproximando-se mais uma vez, por esta atitude, de seu narrador. Trata-se de mais um disfarce do autor a denunciar o caráter farsesco da obra.

2.2 Categorias da narrativa em *Galantes Memórias*

Galantes Memórias constitui uma narrativa híbrida, composta por memórias, diário, e também por quatro cartas. Passamos, a seguir, a considerações sobre o tempo em cada uma delas.

2.2.1 Memórias

Inicia-se no capítulo 16 do romance uma narrativa, cujo título é *Memórias para Servir à Grandeza da Humanidade*, constituída pelas memórias de Francisco Gomes da Silva, apelidado “Chalaça”. Trata-se de uma narrativa que é inserida na narrativa do diário, seguindo paralelamente a esta, havendo uma alternância irregular entre os capítulos de ambas. Nessa narrativa constituída pelas memórias há um distanciamento inicial de 23 anos entre o tempo da história e o tempo da narração⁵⁸.

Os acontecimentos diegéticos do romance *Galantes Memórias* iniciam-se com a narrativa *Memórias para Servir à Grandeza da Humanidade*, que são constituídas pelos capítulos 16, 18, 21, 23, 26, 28, 30, 32, 34, 36, 38, 40, 42, 44, 46, 48, 50, 52 e 58, somando um total de 19 capítulos. Com exceção do capítulo 58, que trata da vida de Chalaça em Paris, essa narrativa refere-se ao espaço brasileiro. Nela Chalaça, o protagonista-narrador, narra episódios de sua vida na corte do Primeiro Reinado, entremeando recordações com as quais vai salpicando a narrativa. Chegando ao Brasil em 1808 com a corte de D. João VI, Chalaça conhece D. Pedro um ano depois, em 1809, quando está com 19 anos (conforme capítulos 16 e 21). A amizade com o Príncipe cai-lhe como uma luva, uma vez que ambos eram afeitos às noitadas, às mulheres e às farras. Com a volta de D. João VI para Portugal, em 1820, Chalaça deixa

⁵⁸ Gérard Genette propõe denominar-se ‘história’ “o significado ou conteúdo narrativo”, “a sucessão de acontecimentos”, e denominar-se ‘narração’ “o ato narrativo produtor e, por extensão, o conjunto da situação real ou fictícia na qual toma lugar” (Genette, s.d., p. 24-25).

de vagabundear pela cidade do Rio de Janeiro para, como criado do paço, ser alcoviteiro do Príncipe (cap. 18).

Através da subserviência a D. Pedro, Chalaça vai conquistando uma posição de respeito entre seus pares (cap. 23), além dos títulos que recebe por favores prestados ao Imperador (caps. 34, 36, 42), favores nem sempre dignos de elogio por parte da corte. É dessa maneira que Chalaça, um simples criado, vai se integrando à vida da corte, chegando a ser um dos conselheiros de confiança de D. Pedro.

As ações são vistas e narradas por um narrador que, situado em 1833 (tempo presente do discurso, conforme capítulos 9 e 58), relata fatos ocorridos no passado, abrangendo um espaço de tempo de 23 anos (1808 a 1831).

Estas ações são narradas sucessivamente, de maneira que as ocorrências trazem como medida temporal a própria vida do narrador ou eventos históricos brasileiros dos quais ele participou. Em outras palavras, a história, em *Memórias para Servir...*, compõe-se, ao mesmo tempo, da vida do narrador-protagonista e de eventos como a chegada da corte portuguesa no Brasil (1808), a volta de D. João VI para Portugal (1820), a independência brasileira (1822), a dissolução da Assembléia Constituinte e a constituição outorgada (1824), a guerra pela posse da Província Cisplatina e a morte da Imperatriz Leopoldina (1826), a chegada de D. Amélia e a expulsão de Chalaça (que não são datados explicitamente, mas que se supõe entre 1827 e 1828, já que em 1829 Chalaça já se encontra em Londres, conforme capítulo 52), e a abdicação de D. Pedro do trono brasileiro em favor de seu filho Pedro (1831).

Ao fazer com que o tempo da narrativa de *Memórias para Servir...* seja marcado pela vida do narrador e por eventos históricos, o suposto autor combina um plano ficcional e um outro factual, fazendo com que a ficção busque sua inspiração, impulso e sustentação na história, de maneira que sobre esta se vai compondo aquela. Como

consequência dessa atitude, ao outorgar-se tal liberdade, esse autor suposto leva-nos a ler o que poderia ter sido a história do Brasil do Primeiro Reinado, criando uma *quase-equivalência* entre história e ficção.

A história funciona como uma voz alheia, tradicionalmente aceita, da qual se vale o romancista. Essa voz, ao dar sustentação ao seu discurso, se vista em conjunto com os demais recursos utilizados na confecção do romance, aponta para aquele conluio entre narrador e autor, unindo a carência de originalidade de um à intenção farsesca do outro.

Além das ocorrências já apontadas, há na narrativa uma infinidade de pormenorizações cronológicas que também apontam para a idéia de sucessividade, como por exemplo “Mas na noite anterior à chegada do Príncipe [...]” (p.92); “Naquele mesmo ano [...]” (p.157); “Voltamos ao Rio, onde chegamos em janeiro de 1827.” (p.157); capítulo 58: “[...] quando começou o ano da graça de 1832 [...]” (p.204). Os pormenores apontam para um narrador que deseja passar a impressão de seriedade, para um narrador que deseja ganhar a confiança do leitor pela utilização das minúcias cronológicas, as quais não deixam de contribuir para o efeito de verossimilhança desejado.

2.2.2 Diário

No diário há um distanciamento mínimo entre o tempo da história e o tempo da narração. A história do diário corresponde a um tempo que vai, aproximadamente, de 1829 a 1833. Os capítulos de 1 a 8 referem-se ao exílio de Chalaça na França, em 1832. O capítulo 9 corresponde a um espaço neutro, Salamanca, na Espanha, e narra a viagem de Chalaça da França para Portugal, já no ano de 1833. Portugal constitui o espaço dos

capítulos 10 a 15, 17, 19, 20, 22, 24, 25, 27, 29, 31, 33, 35, 37, 39, 41, 43, 45, 47, 49, 51, 53, 54, 55, 56, 57 e 59, somando um total de 36 capítulos.

No diário, apesar de não haver marcas temporais explícitas, como em *Memórias para Servir...*, ocorre também a sucessividade das ações. Os capítulos 1 a 8 (espaço referente à França) narram a tentativa frustrada de Chalaça de casar-se com a Baronesa de Lyon (e tornar-se nobre). Com exceção do capítulo 9, dos capítulos pertencentes a *Memórias para Servir...* e das cartas, os capítulos seguintes do diário, referentes ao espaço geográfico de Portugal, apontam para vários núcleos dramáticos: o desenrolar da guerra; as visitas ao prostíbulo de lady Bloomfield, que ocorrem várias vezes no decorrer da narrativa; o conflito com Caetano Gamito; o desmascaramento de Gamito. Desses três núcleos participam não só Chalaça, mas também Rocha Pinto e Carlota. Chalaça conquista o amor de Inês e o perdão e a amizade de D. Amélia. Concomitantemente, no plano político ocorre o final da guerra, o perdão de D. Pedro a D. Miguel e seus seguidores, a crise política que este último ato gerou, a agonia e a morte de D. Pedro.

Aplica-se aqui o que dissemos sobre *Memórias para Servir...*: como a guerra e a figura de D. Pedro fazem-se presentes, estes elementos permitem que o autor combine fatos ficcionais e factuais, criando, também no diário, uma quase-equivalência entre história e ficção.

No diário há a proximidade entre o tempo da história e o tempo da narração, uma vez que as ações diárias são também narradas diariamente, como se pode perceber pelos exemplos⁵⁹ abaixo:

Calimério foi-se embora cuidar dos cavalos. Eu tomei a sopa e vim para o quarto escrever isto. Notei que o correio esteve por aqui hoje e deixou correspondência, mas não tenho ânimo para ler nada agora. Uma das cartas é

⁵⁹ Após cada trecho, o número entre parênteses indica a respectiva página no romance.

inclusive de meu amo. Bem, será a ocupação matinal. À tarde levarei um mimo à minha querida para ver se ela melhora. (p.13)

“Agora, antes que venha o sono mais esperado dos últimos dez dias, porei no papel as ocorrências desse dia singular”. (p.40); “Estou agora vestido com as roupas que usarei amanhã”(p.73); “Poucas foram as vezes em que o lançar notas nesse diário pareceu-me uma tarefa tão deleitosa como hoje” (p.207). Os exemplos da página 40 e da página 207 sugerem que o diário é escrito à noite, antes que chegue o sono.

Mas há também algumas pequenas variantes, isto é, nem sempre história e narração se referem ao mesmo dia, como os capítulos 4 e 5, que se referem a um mesmo dia: o dia do enterro da Baronesa de Lyon; ou os capítulos 19 e 20, que se referem ao dia da véspera da chegada da Rainha D. Maria II e da Duquesa D. Amélia a Lisboa. Além disso, as pormenorizações cronológicas aparecem em todo o diário, contribuindo para imprimir efeito de verossimilhança ao relato.

A diferença entre o diário e *Memórias para Servir...* parece residir no fato de que nestas últimas há um polimento, um ajuste à vontade do narrador, possível devido à distância entre o presente da narração e o presente da história. Esse ajuste faz com que o narrador das memórias narre preferencialmente o que possa contribuir para deixar à posteridade uma imagem positiva, nobre, de si próprio.

Um outro dado aponta nessa direção. No capítulo 15 do diário, portanto pouco antes de iniciar a narrativa de suas memórias, referindo-se a elas o narrador diz que “já passa da hora” de ele escrever suas memórias, o que será de proveito seu “e das futuras gerações”, ou seja, será de proveito para futuros leitores de suas memórias. Quanto ao diário, no capítulo 17, o narrador afirma que não espera que “esses papéis” venham a ser lidos, “porque eles são muito particulares”. Isto nos leva a concluir que, do ponto de vista dos narradores, se o diário não foi escrito para vir a luz, as memórias o foram e, por isso mesmo, o suposto autor, Francisco Gomes da Silva, sente necessidade de

conservar ou construir, via discurso do narrador das memórias, uma imagem de si mesmo menos degradada moralmente do que aquela apresentada no diário, chegando até mesmo a certos exageros no intuito de enobrecer-se.

Exemplos do que estamos dizendo afloram no romance: nas memórias (capítulo 16), o narrador refere-se apenas ao seu “nascimento metafísico” - nascimento para a riqueza e a glória, deixando para o diário (capítulo 9) a narração de seu “nascimento físico”, ou seja, a sua condição de filho bastardo; o cocheiro Calimério da Cruz, assim referido no diário (capítulo 4), nas memórias é elevado à condição de “pensador português pouco conhecido, mas de grande valor” (capítulo 21); o mesmo tratamento recebe a personagem Lady Bloomfield: essa personagem, que no diário é a proprietária do prostíbulo freqüentado por Chalaça, Rocha Pinto e Carlota, nas memórias (capítulo 44) é elevada à condição de duquesa, a Duquesa de Bloomfield, cujas sobrinhas são as prostitutas do diário; no diário o narrador-personagem volta para Portugal porque a baronesa, sua esperança de ascensão social via casamento, falece, enquanto que nas memórias (capítulo 58) ele atribui sua repentina volta a Portugal às suas “convicções políticas e o desejo de bater[se] pelas instituições livres”, acentuando, sem referir a morte da baronesa, que trocou “o conforto do amor e da riqueza pela luta por um mundo melhor para mim e meus iguais” (p.206).

Todos esses exemplos indicam que o narrador da narrativa composta pelas memórias, tendo em vista que ela é elaborada para ser publicada, enaltece a si próprio através do enaltecimento de suas atitudes, ou enaltece a si próprio através do enaltecimento de outrem com quem mantém relações (como no caso de Lady Bloomfield). Ou seja, enaltece a si próprio ocultando ou dando uma versão menos vil para certos procedimentos de si ou de outrem.

Para o diário fica a versão fiel ou mais fiel à verdade dos fatos e pessoas ligadas à vida do narrador, pois se trata de uma narrativa que não deverá ser publicada. Sendo do domínio do particular, o narrador poderá dizer o que desejar sem se importar com a opinião alheia. No diário, domínio do privado, diz-se tudo; nas memórias, domínio do público, diz-se apenas o que não comprometa a imagem de si que o narrador deseja passar à posteridade.

Por fim, vale lembrar que ao fazer com que o narrador das *Memórias para servir...*, além de dar-lhe o título de *memórias*, sugira que elas poderão ser publicadas, Torero empresta-lhes ares de documento histórico, uma vez que esta narrativa pode ser aproximada, ou melhor, tomada como se fosse *Memórias Offerecidas à Nação Brasileira*, obra do personagem histórico Francisco Gomes da Silva. Ao proceder desta maneira, o autor empírico novamente utiliza-se da trapaça, denunciando seu conluio com o narrador e o caráter picaresco do romance.

2.2.3 Cartas

Diferentemente de *Memórias para servir...* e do diário, nas cartas não há ação propriamente dita. Elas são um pretexto para que o autor conclua a história romanesca. Funcionam como epílogo, pois é ali que se fica sabendo o destino das personagens - que até então permanecia em aberto. Informam que, no Brasil, o Marquês de Barbacena está com lepra, enquanto em Portugal Chalaça recebeu o título de Conde de Ourém, está casado e em viagem pela Europa, com a esposa (capítulo 60). Rocha Pinto foi nomeado Assessor Especial para Assuntos Protocolares e Cerimoniais, e Inês está grávida. Rocha Pinto insinua que Chalaça é o pai da criança e sugere-lhe que arrume alguém para se casar com Inês (capítulo 61). João Carlota foi nomeado Oficial de Tesouraria e comprou

uma fazenda na qual pretende criar cavalos. Arrumou, a pedido de Chalaça, um emprego para Calimério - que “pediu oito contos para os gastos do casamento” com Inês. As moças do prostíbulo de lady Bloomfield aguardam ansiosas a volta de Chalaça (capítulo 62). A rainha D. Maria II sugeriu que Caetano Gamito se casasse com Dedé, mas ele preferiu dar-lhe casa e partir para Angola como diplomata português. O tom irônico da carta sugere que Gamito fugiu ao casamento e se encontra exilado em Angola. Tem-se também a informação de que a esposa de Chalaça é a Duquesa D. Amélia de Leuchtenberg (capítulo 63).

O presente da narração varia de uma carta para outra, pois foram escritas entre abril e outubro de 1835. Os tempos da história e da narração estão próximos, distanciando-se apenas nos momentos em que Chalaça remete ao passado do Marquês (capítulo 60) ou de Gamito (capítulo 63).

2.2.4 Narrativas (parcialmente) intercaladas

Uma questão que a leitura de *Galantes Memórias* suscita está relacionada ao fato de Torero intercalar, ainda que irregularmente, os capítulos do diário e da narrativa das memórias.

Além do espaço distinto ao qual cada narrativa se refere - Brasil nas memórias e Portugal no diário, as memórias distinguem-se do diário por trazer um título para toda a narrativa, um título para cada capítulo e também por trazer seus caracteres em itálico. O diário não traz nenhum título e seus caracteres são comuns. Estes elementos são indícios propositalmente deixados pelo autor para demarcar as duas narrativas. Poderíamos então dizer que Torero não oculta o processo de confecção do romance, ou seja, trata-se de duas narrativas distintas, mesmo que isto venha a confundir o leitor desatento.

Mas por que o autor intercalaria os capítulos das duas narrativas? Pensamos que se ele justapusesse uma narrativa à outra - por exemplo, se ele seguisse a ordem cronológica dos acontecimentos, colocando em primeiro lugar a narrativa das memórias e em seguida a do diário, se ele procedesse assim, o romance perderia muito do efeito estético conseguido através do intercalação dos capítulos. Ao intercalá-los, o autor obriga-nos a ler duas obras ao mesmo tempo, criando com isso o efeito de suspense em relação ao próximo capítulo de cada narrativa a ser lido. Esta parece-nos uma explicação possível.

Uma outra explicação, que talvez apenas complemente o que estamos a dizer, está na possível equivalência que por vezes ocorre entre as duas narrativas. Há, por exemplo, uma equivalência de episódios entre os capítulos 9 (diário) e 16 (memórias). Há equivalência no sentido de que ambos narram o nascimento do protagonista: no capítulo 9 narra-se seu nascimento físico e ficamos sabendo que ele é filho bastardo; no capítulo 16 narra-se seu nascimento *metafísico*, isto é, seu nascimento para a riqueza e a glória, já que, segundo o narrador, o que ocorreu antes são “fatos irrelevantes” (p.59), reforçando a hipótese de que as memórias foram escritas para deixar narrado ali apenas o que pudesse passar uma imagem nobre do personagem à posteridade.

Outra equivalência encontra-se entre os capítulos 52 (memórias) e 53 (diário). No primeiro narra-se a abdicação de D. Pedro ao trono brasileiro; no seguinte narra-se a sua morte. Como o romance acaba também enfocando a vida de D. Pedro, ao intercalar os capítulos, Torero faz com que à abdicação, nas memórias, sobrevenha, no diário, a morte. Abdicação que, simbolicamente, equivale à “morte”, nas memórias.

A hipótese da *equivalência* pode ser reforçada se levarmos em conta que alguns personagens se equivalem nas duas narrativas: o protagonista- narrador se faz presente nas duas narrativas, o mesmo acontecendo com D. Pedro; à Marianinha, caso de

Chalaça nas memórias, equivale Inês, no diário; ao Marquês de Barbacena, inimigo ferrenho de Chalaça nas memórias, equivale Caetano Gamito, também seu oponente, no diário. Dessa maneira, como nos episódios referidos anteriormente (nascimentos de Chalaça e abdicação e morte de D. Pedro), cada personagem citado, ao ser instituído pela equivalência, termina por ser uma espécie de parêntese de outro - o que nos leva à hipótese de que uma narrativa equivale à outra, no sentido de que o tempo das memórias se desenvolve paralelamente ao tempo do diário. Essas equivalências contribuem para passar a impressão de que os dois tempos podem ser, no fundo, muito semelhantes.

2.2.5 Tempo

O resumo das ações do romance indica que o tempo privilegiado pelo narrador é o tempo cronológico, inclusive, como vimos, com pormenorizações temporais. Nesse momento, quando já temos uma visão ampla da história romanesca, parece-nos oportuno assinalar ainda algumas anacronias⁶⁰, como o recuo, o resumo e a antecipação ou prolepse⁶¹.

Em certos momentos o narrador procede a um recuo no tempo, utilizando-se assim do chamado *flash-back*, também referido por analepse⁶².

No capítulo 9 uma analepse se inicia com a lembrança que o narrador tem de sua mãe:

Agora estamos passando por um bonito cemitério à direita de quem segue para Ciudad Rodrigo. Toda vez que passo por um lugar assim, no campo, entro logo a lembrar da minha boa e querida mãe. Ela nunca me perdoaria

⁶⁰ Anacronias narrativas são as “diferentes formas de discordância entre a ordem da história e a da narrativa”, também consideradas “um dos recursos tradicionais da narração literária” (GENETTE, s.d., p. 34-35).

⁶¹ Por “prolepse” Genette designa “toda a manobra narrativa consistindo em contar ou evocar de antemão um acontecimento ulterior [...]” (GENETTE, s.d., p. 34-35).

⁶² G. Genette designa “por analepse toda a ulterior evocação de um acontecimento anterior ao ponto da história em que se está”. (GENETTE, s.d., p. 38)

por ter deitado fora tamanha oportunidade de ficar rico e tornar-me um nobre.
(p.35)

No parágrafo seguinte, que constitui a analepse propriamente dita, Chalaça revela a sua genealogia: sua mãe, de origem pobre, entregou-se ao Visconde de Vila Nova da Rainha pensando que futuramente ele viesse a reconhecer a união. Em vez disso, o Visconde arruma-lhe um marido - o ourives Antônio Gomes da Silva - e se encarrega da educação de Chalaça. Dessa maneira, o tempo presente da narração do diário (1833) sofre uma interrupção para que, através de um recuo até aproximadamente 1791, data do nascimento da personagem, o narrador nos revele sua origem.

No capítulo 10, uma nova recordação, em forma de resumo, informa-nos que o narrador passou vários anos de sua juventude no Seminário de Santarém, onde teve que “conviver com muita coisa alheia” à sua natureza (p.38).

O capítulo 12 também constitui uma analepse. Nele Chalaça recorda-se da última vez em que esteve em Lisboa, ou seja, quando fugiu para o Brasil com a corte portuguesa, em 1808.

Outra analepse ocorre no capítulo 27 (p.95). O presente do discurso corresponde à noite, uma vez que o narrador escreve o diário antes de dormir. Chalaça deixa Carlota paralisado e recua algumas horas no tempo até o momento em que se deu sua conversa com Caetano Gamito.

O mesmo processo irá ocorrer no capítulo 59. Como o diário está sendo escrito posteriormente à festa, o narrador, para relatar o desmascaramento de Caetano Gamito, recua “[...] primeiramente no tempo até o momento em que começaram a chegar os convidados para a deslumbrante festa preparada pelo Rocha Pinto com o fim de saudar - mais uma vez - a Rainha D. Maria II.” (p.207)

Parece-nos importante perceber, quanto aos recuos temporais, que nas memórias Chalaça narra seu nascimento metafísico, que se dá em 1809, conforme capítulos 16 e

21, mas deixa um grande vazio narrativo, já que seu nascimento físico ocorreu em 1791. Esse vazio narrativo será preenchido pelos capítulos 9, 10 e 12 do diário, pois, como vimos, ali Chalaça narra sua genealogia, o tempo em que viveu no Seminário de Santarém, e a sua fuga para o Brasil, preenchendo, desta maneira aquele espaço de tempo deixado pelas memórias.

No capítulo 14 há uma prolepse: à página 53, portanto no início do diário, Chalaça antecipa sua expulsão do Brasil, que se deu por obra da Duquesa D. Amélia, orientada pelo Marquês de Barbacena. Esse episódio, apesar de ser antecipado no início do diário, só aparecerá no capítulo 50, nas *Memórias para servir...* . Essa antecipação acaba funcionando como um mecanismo através do qual o narrador cria o suspense, aguça a curiosidade e prende a atenção do leitor.

No capítulo 4 outros três episódios são antecipados. No segundo parágrafo deste capítulo, Chalaça afirma que nenhum outro dia foi tão negro quanto o dia da morte da Baronesa de Lyon, comparando-o ao dia em que D. João VI o proibiu de entrar no palácio São Cristóvão, ao dia em que foi expulso do Brasil e ao dia em que Pedro Cigano deu-lhe uma surra. Sua expulsão do Brasil e a surra que levou de Pedro Cigano são narradas nas memórias (capítulos 50 e 40, respectivamente). Dessa forma, esses dois episódios constituem uma antecipação no nível do discurso e têm uma função semelhante ao que já assinalamos acima para o capítulo 14. Já a proibição de D. João VI, para que Chalaça não entrasse no palácio São Cristóvão, só pode ser também um episódio antecipado, embora não seja referido em nenhum outro momento do romance.

Por fim não se pode deixar de referir a grande analepse constituída por *Memórias para Servir...* O romance inicia-se em 1832, no capítulo 1, e assinala a passagem de um ano no capítulo 9: “Lá se vai mais de um ano que não vejo D. Pedro, nem Rocha Pinto e João Carlota, nem mais ninguém [...]” (p.35). Isto implica que o

presente da narração no diário, a partir do capítulo 9, corresponde ao ano de 1833. Com o início das memórias, que se dá a partir do capítulo 16, recua-se a 1809, fluindo desta data até 1831 (no capítulo 58, último capítulo das memórias), momento em que se encontram a história das memórias e a do diário, ou seja, em ambas Chalaça encontra-se em Paris. O diário pode, pois, ser lido como a continuação da narrativa das memórias. E essa última, ainda que tenha seus capítulos justapostos aos do diário, podem ser lidas como uma grande retrospectiva inserida no diário.

2.2.6 Espaço

Em *Memórias para Servir...*, apesar de serem citados espaços como São Paulo, Santos e Sul do país, o que predomina é a cidade do Rio de Janeiro. E neste espaço o ambiente predominante é o da corte, com suas reuniões e bailes, o prostíbulo e a festa cigana freqüentados por Chalaça, ou ainda, no caso de D. Pedro, as casas e outros ambientes propícios à prática do adultério.

No diário, há algumas ações que se passam em Paris, porém o espaço predominante é o da cidade de Lisboa. O ambiente continua sendo o da corte, agora o da corte portuguesa. Aqui D. Pedro não participa das atividades promíscuas. Estas, no diário, dizem respeito exclusivamente a Chalaça, Rocha Pinto e João Carlota, cuja aversão ao trabalho e o medo de perderem seus cargos e privilégios são flagrados no tormento que Caetano Gamito e D. Amélia lhes inspiram.

A atmosfera é de total hipocrisia, dissimulação e lascívia. Chalaça, por exemplo, passa o dia seguinte ao enterro da sua amada metade na cama, descansando do velório, e a outra metade em uma casa de *rendez-vous*. Durante o enterro de D. Pedro, a quem Chalaça tanto idolatrava, este último põe-se a observar lascivamente a esposa do

falecido. E há também a casa de lady Bloomfield (um prostíbulo), que é freqüentada com certa assiduidade pelos três amigos.

Trata-se, tanto nas memórias como no diário, da representação de uma sociedade preocupada apenas com a manutenção da aparência e do poder. Conforme a narrativa das memórias, era comum D. Pedro dar casa e pensão e/ou arrumar marido para mulheres com as quais se relacionava. Também era comum calar os maridos ou pais ofendidos dando-lhes cargos e/ou dinheiro. Nas memórias, Chalaça dá a Marianinha casa e pensão; no diário a situação se repete: após engravidar Inês, Chalaça arruma-lhe, ou melhor, compra-lhe Calimério para marido, mantendo, portanto, as aparências.

Em suma, nesse ambiente o assunto que paira acima de qualquer outro são as mulheres - como ocorre, por exemplo, nos capítulos 31 e 45. E quando as mulheres não estão em pauta, o interesse das personagens direciona-se para os bailes, as reuniões e as artimanhas para manterem-se no poder. Em todo o romance predomina um ambiente propício ao cultivo da subserviência, da hipocrisia, do comportamento dissimulado e da manutenção das aparências.

Ao fazer com que seus personagens transitem em espaços como prostíbulo, locais para encontros amorosos ocultos ao olhar da sociedade, salões e festas pomposas, o romance pretende criar o contraste para com espaços nobres que costumeiramente aparecem em relatos oficiais, espaços respeitáveis pelos quais transitam heróis moralmente irrepreensíveis.

Assim, por exemplo, ao colocar D. Pedro I, em pleno palácio, admirando e comentando as nádegas da negrinha Andrezza (capítulo 18, p. 67-68), Torero opõe a nobreza de linhagem à “baixeza” de caráter do imperador, satirizando relatos oficiais, que evitam este assunto. Ainda com relação a D. Pedro, no capítulo 30 ele é apresentado com sintomas de diarreia, de calças abaixadas, defecando no mato momentos antes da

proclamação da independência. Chalaça, fiel servidor do imperador, por quem é condecorado várias vezes, em vários momentos frequenta prostíbulos. No diário, Caetano Gamito, representante do alto escalão e aspirante a chefe de Estado, em sua própria casa mantém relações sexuais com sua criada, a negra Dedé, com quem tem uma filha. Os prostíbulos contrastam com as condecorações recebidas por Chalaça, enquanto que no caso de Gamito, a casa, que deveria ser um reduto, um espaço das supostas virtudes apregoadas por ele, é degradada por sua promiscuidade. Os salões e festas são apresentados como locais para se expor e observar as vestimentas luxuosas, para se observar e avaliar as formas femininas, como no Teatro São Carlos (Capítulo 31), onde se discute não o espetáculo, mas que mulher teria o colo mais belo da noite.

Ao aproximar tais espaços das ações que neles ocorrem, Torero tem o intuito de satirizar os costumes da sociedade retratada. Ao satirizar a sociedade, acaba por apresentar uma paródia de relatos históricos oficiais, cujo efeito será o riso dos leitores.

2.2.7 Narrador

Galantes Memórias é composto por três narrativas. Temos, de um lado, as cartas e o diário que comportam uma distância temporal mínima entre história e narração. De outro, temos as *Memórias para Servir à Grandeza da Humanidade*, onde essa distância chega a mais ou menos 30 anos.

Num caso ou noutro estamos diante de um narrador autodiegético e de uma focalização autodiegética. Apesar da distância temporal entre o eu narrador e o eu narrado na narrativa das memórias, em *Galantes Memórias* os traços caracterizadores do narrador permanecem os mesmos nas três narrativas, como veremos a seguir.

A personagem Francisco Gomes da Silva, o Chalaça, é o narrador e também o protagonista. Desta maneira, ele conta a estória *de dentro*, pois “narrador e personagem coincidem num personagem narrador.”⁶³ O relato a cargo de um personagem “obriga a um ângulo de visão preciso, a uma perspectiva constante, a uma informação limitada” (ibid., p.80). Percebe-se que o narrador, em nenhum momento, mostra-se interessado em penetrar a mente das personagens (ou de si mesmo). O seu relato é apenas o relato externo, isto é, relata apenas o que vê, não sabe nada além do que sua visão lhe permite (e se sabe, não está interessado em revelar). É assim, por exemplo, para com o episódio da abdicação ao trono brasileiro, nas memórias (capítulo 52), ou no episódio do desmascaramento de Caetano Gamito, no diário (capítulo 59). Nestes exemplos, o narrador não explora os possíveis dissabores de D. Pedro ou de D. Amélia. Não lhe interessa a análise, mas apenas o relato. Mesmo em relação a si mesmo, o que temos é um narrador que fica na superfície, isto é, não adentra sua própria mente. Se algum personagem é portador de algum conflito interior, isto não interessa a esse narrador.

O narrador de *Galantes Memórias* caracteriza-se também pela intrusão. É um narrador *intruso* no sentido de *intrometido*, pois, à maneira dos narradores dos romances de Machado de Assis (da fase madura), esse narrador interrompe a seqüência da história com intromissões para intercalar ali comentários de vária ordem. Uma forma de intrusão são as pseudoteorias que aparecem ao longo do romance, das quais tratamos a seguir.

No capítulo 21, para falar de sua vida amorosa na corte do império brasileiro, Chalaça utiliza-se da “teoria sobre as minhocas” segundo a qual “As mulheres amam os homens que apresentam as qualidades inversas aos seus defeitos”. Ali o narrador gasta duas páginas para falar da teoria e apenas um parágrafo para falar de sua vida amorosa. O narrador suspende a narração para a inserção da pseudoteoria.

⁶³ TACCA, Oscar. *As Vozes do Romance*. Trad. Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Almedina, 1983, p. 80.

Mais adiante ele cita, no capítulo 23, a ‘teoria de Tisameno de Lernos’, para quem “[...] uma pessoa, quando desobrigada de um dever, tem-no como o pior dos castigos”. Com esta teoria o narrador procura ilustrar as possibilidades, indesejadas em ambos os casos, de o Brasil voltar a ser colônia e de ele, narrador, voltar a sua “modesta vida de criado” (p.83).

Outro exemplo temos na “Teoria dos três ruídos” (capítulo 26), segundo a qual três ruídos é “tudo o que busca o homem no decurso de sua experiência [...]: o sussurro das mulheres, o tilintar das moedas e o alarido das palmas” (p.91). O narrador utiliza-se desta teoria para introduzir a narração de sua viagem a São Paulo, local onde, pela primeira vez, ele experimentou o alarido das palmas.

No capítulo 28, o narrador utiliza-se da “Revolucionária Teoria Médica” (teoria do fluxo sangüíneo) para explicar o fascínio que Domitila exerceu sobre Dom Pedro. A narração da viagem a São Paulo é interrompida para que o narrador defenda que “[...] a parte do corpo prejudicada com a grande demanda de sangue necessária à ereção não é outra senão o cérebro, pois está provado que, na quase totalidade dos casos, o homem não tem o perfeito domínio das suas qualidades mentais.” Isso explica porque Domitila conseguia tudo o que queria de Dom Pedro, pois seus pedidos seriam feitos estrategicamente na hora da cópula.

No capítulo 30, a narração da viagem de volta de Santos para São Paulo é suspensa para o narrador expor sua ‘tese sobre a perfeita evacuação das fezes e seus efeitos sobre o entendimento humano’, segundo a qual o espaço vazio deixado pelas fezes deve ser preenchido com a leitura. Como o título do capítulo se refere às “Grandes Obras que Naquele Percurso se Fizeram”, ou seja, ao episódio da independência do Brasil, parece-nos que o objetivo da intrusão foi o de criar suspense.

No capítulo 31, para marcar sua posição como leitor de Mejira e legitimar a aspiração de Rocha Pinto, Carlota e de si mesmo, o narrador utiliza-se da “teoria dos três ãos”, segundo a qual “[...] o patacão, o brasão e a ereção são as três coisas que podem trazer felicidade aos homens” (p.114). Esta teoria não é mais que uma variante da teoria dos três ruídos (capítulo 26), segundo a qual “Três sons é tudo o que busca o homem no decurso de sua experiência [...]: o sussurro das mulheres, o tilintar das moedas e o alarido das palmas” (p. 91).

Por fim o narrador, para introduzir a narração do seu relacionamento com Marianinha, utiliza-se da “teoria sobre os humores que percorrem o corpo humano” (capítulo 40), segundo a qual “ao excesso de cada um dos sete humores corresponde um dos sete pecados capitais” (p.143). A “grande reserva de sêmen”, isto é, a abstinência, acaba levando o narrador-protagonista à festa de ciganos na qual conhece Marianinha.

Do ponto de vista do narrador, todas estas pseudoteorias vão funcionar como digressões, ou seja, como momentos nos quais a história é suspensa para que o narrador se intrometa e emita seus juízos, ainda que estes sejam, como vimos, vazios. Esta é uma das formas pelas quais o narrador procura passar-se por culto, confirmando o que D. Pedro I diz sobre ele no segundo parágrafo do atestado psicografado, inserido nas orelhas do livro: “Além de habilidoso conselheiro, este meu grande companheiro foi também um brilhante filósofo, conforme demonstram algumas de suas teorias que aqui estão.” Como as citações em latim, que desejam imprimir ar de erudição ao relato, as pseudoteorias desejam passar-nos a impressão de estarmos diante de um narrador-filósofo. Parece-nos, entretanto, que elas revelam um traço marcante da personalidade do narrador, a dissimulação, uma vez que ele é detentor de um pensamento simplista, não indo além do senso comum.

Do ponto de vista do autor, vale lembrar, as digressões são geralmente utilizadas com o intuito de, ao fazer o corte na história, aguçar a curiosidade do leitor através do efeito estético do suspense. A título de exemplo vejam-se as intrusões (“teses”), que acabamos de citar, correspondentes aos capítulos 21, 28 e 30.

Como vimos no primeiro capítulo deste trabalho, a ironia pressupõe um emissor com intenção de emitir uma mensagem ambígua, e um receptor que a interprete em conformidade com a intenção do emissor. No caso de *Galantes Memórias*, o narrador criado por Torero, pela condição de narrador de um romance, carrega já em si a intenção de ser lido (ou ouvido) e compreendido por seus leitores, ainda que se utilize do disfarce, isto é, que dissimule o que sinta ou pense.

Procuraremos, a seguir, mostrar onde e como aparece o discurso irônico em *Galantes Memórias*. Iniciaremos com a narrativa das memórias e, em seguida, trataremos do diário e das cartas.

Nas memórias utilizaremos como exemplos alguns títulos. O título do romance (*Galantes Memórias e Admiráveis aventuras do Virtuoso Conselheiro Gomes, O Chalaça*), o título geral do livro de memórias (*Memórias para Servir à Grandeza da Humanidade*), e também o título de cada capítulo dessa narrativa composta por memórias não condizem com o que é narrado. A suposta seriedade dos títulos torna-se ambígua após o contato (a leitura) com o conteúdo dos mesmos. Assim parece-nos que a ironia nasce do desencontro entre o que é expresso no título e o que é expresso no desenvolvimento do capítulo.

Também é necessário que se aponte aqui quem está sendo irônico: se o personagem narrador ou o autor. A princípio parece-nos inegável que a ironia é antes de tudo um atributo do autor, pois é ele quem constrói e manipula o discurso do narrador. No caso dos títulos, o autor faz com que seu narrador siga a moda do tempo, utilizando-

se do expediente dos títulos longos e salpicados de adjetivos - o que em última instância imprime ares de grandiloquência ao seu discurso. E assim, através destes expedientes, revela novamente o traço marcante da personalidade de seu narrador: a *dissimulação*.

Temos o título do romance: *Galantes Memórias e Admiráveis Aventuras do Virtuoso conselheiro Gomes, O Chalaça*. É, todavia, difícil saber o que há de galante nas *Memórias*, o que há de admirável nas aventuras, ou ainda quais são as virtudes do Conselheiro Gomes. O conteúdo do romance é o avesso do título dado. A ironia torna-se também presente pela dimensão desproporcional do título e também pelo exagero no uso de adjetivos (galantes, admiráveis e virtuoso).

Vejamos o título das memórias (capítulo 16): *Memórias para Servir à Grandeza da Humanidade*. É difícil saber como a humanidade poderia engrandecer-se com exemplos de ociosidade, conformismo, falta de patriotismo, obscenidade, ações e ensinamentos que não condizem com os valores tradicionalmente aceitos. Novamente, o conteúdo das memórias não condiz com o título recebido por elas. O exagero também comparece como marca da ironia, pois no início das memórias o narrador se dirige à *humanidade*, apesar de a matéria dizer respeito apenas aos brasileiros.

Os títulos dos capítulos das memórias (como também os dois títulos acima referidos) são marcados pelo tamanho desproporcional, isto é, são títulos quilométricos e que atualmente parecem anacrônicos. Esse detalhe, a nosso ver, é uma maneira pela qual o autor procura imprimir verossimilhança a sua obra, procurando, através da estilização, aproximá-la de obras do passado que trazem títulos longos, como, por exemplo, *Lazarillo de Tormes*, *Pantagruel* e *D. Quixote*. Além disso, funcionam como títulos-resumos que não resumem o capítulo em questão, pois o conteúdo do capítulo acaba revelando a grandiloquência e a falácia presentes no título. Outro detalhe que também salta aos olhos é o fato de que várias palavras que compõem os títulos são

escritas, desnecessariamente, com iniciais maiúsculas, funcionando como uma estilização do discurso público administrativo de outrora (ou até mesmo atual).

O primeiro capítulo das memórias (capítulo 16) traz como título *Onde se Relata o Inédito Nascimento que teve Francisco Gomes e dos Ensinamentos que se tiraram Desse Mesmo Fato*. O inédito nascimento a que se refere esse título diz respeito ao nascimento metafísico do herói, ou seja, ao início de sua amizade com D. Pedro e, conseqüentemente, de sua ascensão social. O romance é construído de maneira que o narrador, no diário (destinado a não ser publicado), narre o que pode ser dito em alta voz e, nas memórias (das quais nutre esperanças de uma futura publicação), narre o interdito por sua própria censura, visando proteger e conservar as aparências. Ou seja, nas memórias, por pudor de si, tal narrador diz apenas o que lhe convém, visando resguardar-se da opinião pública. A ironia está no fato de o narrador, nas memórias, ocultar seu verdadeiro nascimento, sua condição de filho bastardo, dizendo que isto “é coisa que não vale a pena contar por ser pequeno e de pouco interesse” para a imagem que deseja passar à posteridade (p.60).

O capítulo 18 traz como título *Onde se Relata com Muita Propriedade a Inauguração da Leal e Permanente Amizade do Príncipe D. Pedro e de Seu Fiel Escudeiro Francisco Gomes da Silva*. Mas essa proclamada leal e permanente amizade não foi tão leal assim, pois Chalaça pouco antes da morte do soberano já desejava D. Amélia. Além disso, a leal e permanente amizade estava assentada na função de alcoviteiro exercida por Chalaça - o que de maneira alguma é sequer aludida no título. Neste caso a ironia advém do fato de o título ocultar a motivação da amizade entre ambos - a promiscuidade.

O título do capítulo 21 é: *Que Revela uma Gloriosa Teoria sobre as Minhocas e Relata os Principais Passos da Vida Amorosa do Secretário Gomes nas Distantes*

Terras do Brasil. A *gloriosa teoria* refere-se à relação que o narrador estabelece entre as iscas preferidas pelos peixes e as preferências das mulheres. Após horas de reflexão, diz o narrador: “[...] por fim, cheguei a um enunciado que satisfaz meus critérios científicos: ‘As mulheres amam os homens que apresentam as qualidades inversas aos seus defeitos’” (p. 75). A teoria não traz em si nenhum atributo de glória. Na segunda parte do título, entre os *principais passos* de sua vida amorosa se encontra a sua iniciação sexual com Maricota Corneta, “senhora que atuava no setor hoteleiro e que tinha duas décadas mais que eu” (p. 76). Conforme nota de rodapé, ali colocada pelo autor empírico, o referido hotel era um misto de botequim e pensão. O tom grandiloquente do título e a seriedade do narrar contrasta com a matéria com a qual nos deparamos, provocando o riso.

Eis o título do capítulo 23: *Onde se Conta Como Viveu no Paço Francisco Gomes até que Foi Chamado a Fazer Parte de uma Altíssima Empresa*. Chalaça é chamado a fazer parte de uma *Altíssima empresa*, ou seja, acompanhar o Imperador na sua viagem a São Paulo - viagem cujo intuito era apaziguar os revoltosos paulistas. Diz o narrador: “[...] D. Pedro perguntou-me se eu não desejava ficar, pois havia perigo de os rebeldes nos emboscarem. Respondi que, mesmo que fôssemos dois contra dois milhões, ainda assim eu lutaria até a morte ao lado do meu senhor” (p.84). Se entendermos essa *Altíssima Empresa* como a repressão dos revoltosos, sabendo que ela não existiu porque “[...] os chefes da sedição se entregaram [...]” (p.93), restaria apenas uma frustração oculta do narrador. Caso não a entendamos assim, tal *altíssima empresa*, também de maneira irônica, estará se referindo à independência carnalizada narrada somente no capítulo 30, do qual tratamos a seguir.

O capítulo 30 traz como título: *Que Trata do Regresso da Viagem a Santos e de Grandes Obras que Naquele Percurso se Fizeram*. O capítulo relata tanto a diarreia que

impôs certos incômodos a toda a comitiva como também o grito de independência. Para Mikhail Bakhtin, a cultura cômica grotesca (a das festas populares, incluindo aí também o carnaval) foi a arma utilizada pelos autores renascentistas para destronar a ordem, a verdade e a ideologia estabelecidos durante a Idade Média (BAKHTIN, 1996). Em *Galantes Memórias* o riso grotesco, apontando para o baixo corporal, parece-nos ter sido o instrumento utilizado nesse episódio da independência brasileira. Torero profana, dessacraliza, ridiculariza o ato da independência ao fazer com que ele seja contaminado pela defecação que o antecede. Isto se tornou possível porque o autor utilizou-se, no título do capítulo, da expressão bivocal “grandes obras” - que no contexto em que aparece sugere tanto a diarreia como também a independência. O título do capítulo é irônico porque se refere não apenas à grande obra da independência brasileira cultuada pela ideologia oficial, mas porque a degrada ao aproximá-la da diarreia.

Vejamos o título do capítulo 34: *Que Trata da Mui Justa Dissolução da Primeira Assembléia Constituinte Brasileira, Onde o Destemido Tenente Gomes da Silva Ganhou a Medalha da Cruz e da Espada*. O *destemido tenente*, para ganhar essa medalha não necessitou de muita coragem. No título o narrador dissimula uma valentia que não possui. Bastou-lhe apenas passar a noite contando piadas e bebendo aguardente com seus subordinados. O conteúdo do capítulo desmente o título.

O capítulo 36 traz como título *Que Conta Como o Jurista Francisco Gomes da Silva Participou da Primeira Constituição Brasileira e de Seu Merecido Prêmio pela Brilhante Elaboração da Mesma*. O título diz que Francisco Gomes da Silva era jurista e que recebeu do Imperador um *merecido prêmio pela brilhante elaboração* da constituição brasileira. A ironia se faz presente pelo exagero: conforme o romance, Francisco Gomes não foi jurista; seu merecido prêmio se deve não à *elaboração*, mas ao fato de ele ter apenas feito uma eficaz junção das Constituições européias (p.126).

Como título do capítulo 38 temos: *Que Trata da Boa Disposição do Imperador em Corrigir os Excessos da Imprensa e do Sábio Método Utilizado por Seu Mais Fiel Servo Francisco Gomes*. A boa disposição do Imperador em corrigir os excessos da imprensa e o sábio método utilizado por Francisco Gomes se resumem em tratar jornalista a pauladas. O título, dessa maneira, não é senão um eufemismo carregado de ironia, já que o conteúdo do capítulo desmente o pretensioso elogio presente no título.

O capítulo 40 traz como título *Dos Sentimentos e Razões que Levaram Francisco Gomes a Desposar a Bela Senhora Mariana, e de Como se Encantou Ele de Sua Gentil Família*. Os sentimentos e razões que levaram Francisco Gomes a desposar a honrada e bela senhora Mariana não são louváveis como indicam o título. No desenvolvimento do capítulo se fica sabendo que: primeiro, a carência sexual foi o que o levou a Marianinha; segundo, Marianinha não era honrada; terceiro, Francisco Gomes não se encantou de sua gentil família, mas levou uma surra do pai da moça (que estava grávida), que o obrigou a casar-se com ela. Vemos assim que o título do capítulo deve ser lido pelo avesso, ou seja, aplicar-lhe o sentido contrário do que ali está dito.

No capítulo 42 temos como título: *Que Narra um Colossal Embate Entre a Terra e o Céu, pelo qual o Heróico Capitão Gomes da Silva Tornou-se Coronel*. Esse colossal embate ocorreu na mente do Padre Leocádio, que, ao ser obrigado a batizar Isabel Maria Alcântara Brasileira como filha legítima de D. Pedro, teve que escolher entre a advertência de seus superiores eclesiásticos, se o fizesse, e a prisão na Fortaleza de Santa Cruz, se se negasse a fazê-lo. O título do capítulo coloca em relevo a pessoa do narrador protagonista. O capítulo, entretanto, dá-nos conta de que ele, enquanto parte do aparelho repressor, apenas propiciou o embate - que se dá com o vigário e não com ele. Mais uma vez seu heroísmo (e sua promoção a coronel) advém de uma ação nada heróica. O conteúdo do capítulo esvazia o tom elogioso do título.

O título do capítulo 44 - *Que Trata do Começo da Ruína do Império do Brasil, das Suas Causas e de um Ensino para Melhor Inteligência e Proveito Moral dos Moços*, refere-se à comparação, feita por Lady Bloomfield, do que há de comum entre as amantes, os cardeais e os barítonos. Os três desejam ser os primeiros, os principais: as amantes desejam tornarem-se esposas, os cardeais desejam ser papa e os barítonos, tenores. Assim vemos que os moços poderão tirar algum proveito desse suposto ensinamento, mas não proveito moral. O conteúdo do capítulo não condiz com o título, contraria-o, pelo menos em parte.

O capítulo 48 traz como título: *Que Conta Como um Camafeu Mudou o Destino do Fiel Secretário do Imperador*. O camafeu é uma metáfora de Dona Amélia - futura esposa de D. Pedro. Ela, por não tolerar a então conhecida infidelidade conjugal de D. Pedro, exige, além do afastamento da amante oficial do Imperador (a Marquesa de Santos), a dispensa dos serviços de alcoviteiro do então secretário particular de D. Pedro - Chalaça. O narrador cria uma ironia através da antítese, pois com a suposta fidelidade de Chalaça ao Imperador contrasta a infidelidade deste para com sua ex-esposa.

No título do capítulo 50 - *Que Trata da Chegada ao Brasil da Segunda Esposa de D. Pedro e de Como o Vil Marquês de Barbacena Conseguiu a Expulsão do Inocente Francisco Gomes*, o narrador refere-se a si mesmo como o *Inocente Francisco Gomes*. A ironia se faz presente porque a inocência não é traço caracterizador dessa personagem. Ao contrário, ele é muito astuto, não tendo ele mesmo expulso o Marquês de Barbacena do Brasil somente por não ter poderes para tanto.

O título do capítulo 58 - *Que Trata da Minha Vida na Cidade de Paris e de Como Mudaram-se os Meus Planos de Lá me Estabelecer até o Fim dos Meus Dias*, o narrador refere-se a sua mudança de planos de se estabelecer em Paris até o fim da vida. Aqui parece necessário a referência a alguns fragmentos para que se compreenda a

presença da ironia. No final do Capítulo 52, Chalaça diz que abriu mão de sua “pensão anual em favor da luta dos constitucionais portugueses”. Em seguida diz:

Naquela noite, entre vivas e aplausos, senti-me como o mais nobre dos homens, mas na manhã seguinte, quando recebi as contas da pensão, do alfaiate e do joalheiro, cheguei a pensar em sentar praça e ir combater em Portugal. Só não o fiz porque me lembrei que tinha um encontro importante naquela tarde. Foi esse encontro que mudou meu destino. (p.187)

No capítulo 58 Chalaça narra seu relacionamento com a Baronesa de Lyon. Ali, após contar que a Baronesa era quem assumia suas despesas pessoais, diz: que “Tudo isso ela o fez por causa da liberalidade do seu coração, e **foi essa louvável qualidade que fez nascer em mim o desejo de unir-me a ela pelo resto de meus dias**” [grifo nosso]. Pouco adiante diz que a Baronesa “[...] mal se cabia só de pensar que um jovem **desinteressado** [grifo nosso] de quarenta e um anos estivesse a fazer-lhe a corte” (p.205). E terminando as memórias diz:

“Quis o Altíssimo, contudo, contrariar esses meus planos com uma inacreditável reviravolta, concedendo a D. Pedro duas milagrosas vitórias e a ocupação de Lisboa. Os sucessos de D. Pedro fizeram reascender-se no meu peito as convicções políticas e o desejo de bater-me pelas instituições livres. Assim, pois, decidi retornar a Portugal o mais depressa possível. Troquei o conforto do amor e da riqueza pela luta por um mundo melhor para mim e para meus iguais” (p.206).

Ora, a suposta seriedade do título contrasta com o que acabamos de ver: Chalaça abriu mão de sua pensão em favor da luta dos liberais, mas, quando se viu sem dinheiro, pensou em ir para a guerra; mudou, porém, seu objetivo ao conhecer a Baronesa de Lyon - viúva rica que poderia proporcionar-lhe uma atrativa situação financeira. O que não é dito nas memórias, mas revelado no diário (capítulos 4 e 9), é que a Baronesa falece antes que Chalaça possa concluir seu plano de casar-se com ela. Pobre e solitário, não lhe resta melhor alternativa que voltar para Portugal, nem melhor ocasião, uma vez que o exército de D. Pedro caminha para a vitória. A ironia encontra-se na maneira pela qual o narrador procura ocultar sua fuga da pobreza, imprimindo, em sua narração, ares

de seriedade e nobreza de caráter para consigo mesmo, o que configura, mais uma vez, a dissimulação como traço marcante de sua personalidade.

Vejam agora a presença da ironia no diário.

No capítulo 1, na discussão com Calimério sobre os atributos da mulher idosa, Chalaça retruca-lhe que o que Calimério chama “[...] de velhas são mulheres experientes, generosas e gentis” (p.12). Não fossem as revelações posteriores sobre o seu interesse pela riqueza e linhagem da Baronesa de Lyon, leríamos a passagem acima num único sentido, sem nenhuma ambigüidade. Mas tais revelações, presentes nos capítulos subseqüentes, indicam que o vocábulo “generosas” refere-se ironicamente ao fato de a Baronesa custear-lhe certas despesas, além de presenteá-lo. O disfarce, pelo elogio às idosas, oculta o caráter interesseiro do herói.

No capítulo 2, refletindo sobre a carta recebida de D. Pedro e que anuncia a vitória sobre o exército de D. Miguel, Chalaça afirma: “[...] até gostaria de lá [em Lisboa] estar para o acompanhar nesta vitória, mas com a idade sinto cada vez menos entusiasmo com esse negócio de guerras e rumores de guerras” (p.15). Entretanto, no período anterior ele diz: “[...] não esperava nem mesmo que D. Pedro saísse vivo dessa aventura, quanto mais que entrasse em Lisboa aclamado pela gente.” A dissimulação, o disfarce intencional, revela que Chalaça não foi para a guerra por comodidade, preferiu ficar em Paris, alegando que seria mais útil na batalha diplomática (p.187). Nesse sentido, a primeira passagem deste parágrafo é irônica porque não é a idade, mas o medo da guerra que o faz permanecer em Paris.

O capítulo 3 ilustra bem a presença da ironia no romance no que se refere ao relacionamento do narrador com a Baronesa de Lyon. Na página 17 temos o seguinte diálogo:

“Francisco, tu tens sido tão bom comigo que eu só peço a Deus que me dê mais tempo de vida para retribuir todo esse afeto”

“Sempre há um modo de retribuir favores, minha querida, estando nós aqui nesta terra ou não.”

“Eu sei, tu estás a falar daquela nossa promessa de deixarmos alguma coisa um para o outro depois que morrermos.”

“Para mim será uma coisa inútil. Se tu morreres, me mato!”

“Não diga tolices. Até já ditei o meu testamento. Queres saber o que te deixarei?”

“De ti só quero amor. É toda riqueza que um pobre como eu pode desejar.”

“Tu, brincando novamente. Como pode ser pobre o conselheiro de um rei como D. Pedro?” (p.17)

Antes da resposta de Chalaça, o narrador nos informa que a Baronesa não suspeitava

das enormes dívidas que fizemos para organizar o nosso pobre exército. Nem tampouco sabe que a minha pensão anual havia se convertido [...] em fundo para as despesas da guerra. Evidentemente, não lhe expus a delicada situação das nossas contas. Aos namorados convém falar apenas de amor. (p.17)

Eis a resposta de Chalaça à Baronesa:

“Eu me refiro a uma pobreza mais dolorosa que a pobreza material. É a miséria de viver longe desse teu olhar, a penúria de viver longe de qualquer outro som que não seja o da tua voz, a desgraça de não te poder presentear agora com toda a minha riqueza por causa dessa guerra vil que oprime o meu povo.” (p.17)

Na página seguinte, falando de sua hesitação em *situação ante-coitum*, diz o narrador:

“Dois minutos depois eu já estava movimentando nervosamente os meus dedos, tentando sabotar os botões prateados do seu roupão branco de cetim, até ver despontar diante de meus olhos aqueles já conhecidos montes sardentos que meu conceito de beleza normalmente desaprovava, mas que adquirem certa graça quando penso no agasalho que me podem propiciar.” (p.18)

Estes fragmentos põem a nu o caráter interesseiro do herói. Em contato com a Baronesa ele diz que dela só quer amor e que isto é toda riqueza que um pobre como ele pode desejar. Mas, adiante, após referir-se ao *ante-coitum*, vê-se frente a “[...] aqueles já conhecidos montes sardentos que meu conceito de beleza normalmente desaprovava, mas que adquirem certa graça quando penso no agasalho que me podem propiciar.”

Dessa maneira, ele narra o que lhe passou pela mente no momento da cópula, que é o avesso dos seus juramentos de amor. O narrador é irônico porque na seqüência da narração permite-nos inferir o outro sentido possível da leitura: ele não ama a Baronesa, quer apenas apossar-se da sua riqueza e de seu título de nobreza, agasalhando-se neles.

No caminho de volta a Portugal (capítulo 9), sem dinheiro nem herança da Baronesa, Chalaça tece algumas reflexões:

Ainda me é difícil conceber que as coisas tenham saído tão ao contrário dos meus arranjos. Parecia tudo tão de acordo! Tínhamos até falado uma vez em testamentos e ela me havia jurado que metade dos seus bens seriam administrados por mim. Eu sonhava acordado com o dia em que aquela criadagem toda passasse a chamar-me de monsieur le baron ... Mas quem pode confiar no que se diz nestas ocasiões? Eu devia ter feito um empréstimo logo que ela se achacou. Como fui imprevidente! (p. 34)

Em seguida, lembrando-se de sua mãe, diz o narrador:

(...) Ela nunca me perdoaria por ter deitado fora tamanha oportunidade de ficar rico e tornar-me um nobre.

Esse sempre foi, aliás, o sonho da pobrezita. Por isso ela entregou-se ao Visconde de Vila Nova da Rainha. Acreditava que, com um filho e com a ação do tempo, o Visconde acabaria por ceder e reconhecer a união. Não foi desse modo. O velho Visconde uniu-se à Condessa de Rezende. Nem assim, contudo, ela ficou desamparada. Ganhou como recompensa um outro marido - que foi o ourives Antônio Gomes da Silva -, oito mil cruzados e ainda conseguiu que o Visconde se responsabilizasse pela minha instrução. Uma boa troca. Muito melhor que uma gargantilha. (p. 35)

Nestas passagens o narrador revela sua origem, pondo a nu o seu outro nascimento, ocultado no capítulo 16. Revela também que, como sua mãe, ele vê o casamento como uma oportunidade de ascensão: “[...] Uma boa troca. Muito melhor do que uma gargantilha.” Dessa maneira o narrador vai desvendando, através da ironia, toda sua simulação para com a baronesa, seu comportamento interesseiro para com ela e para com a sociedade, enfim, sua maneira de conceber o mundo.

No episódio da fuga da corte portuguesa para o Brasil (capítulo 12), o narrador novamente revela-se dissimulado. Ele se lembra que alguém “... dava socos na amurada

e exclamava: ‘Vergonha! Vergonha!’ dando a entender que preferia ficar e lutar.” O narrador justifica-se: “Como desde pequeno a pólvora fazia-me espirrar feito rapé, e como já não se podia lutar apenas com sabre, contentei-me com a justificativa de que estávamos fazendo um recuo temporário para depois voltarmos e esganarmos Napoleão”(p. 45). Quando falamos há pouco sobre o capítulo 2, dissemos que Chalaça não acompanhou D. Pedro na guerra contra D. Miguel por medo, dissimulando uma suposta utilidade diplomática em Paris. No episódio da fuga da corte para o Brasil, Chalaça também dissimula: a alergia ao cheiro da pólvora é a desculpa que encontra para fugir da guerra.

Quando a guerra em Portugal já está praticamente ganha pelos aliados de D. Pedro, Chalaça, ao encontrar-se com o soberano, exclama: “Meu senhor, mais um soldado para morrer por vós e para defender vossa filha, a Rainha de Portugal!” (p. 52). Chalaça simula coragem e bravura apenas quando sabe que elas já não são necessárias.

Ao falar, no capítulo 15, da autobiografia que pretende empreender, Chalaça enumera cinco possíveis títulos curtos e outros cinco longos, como se segue:

Biografia Instrutiva de um Homem Honesto,
Apontamentos Morais e Políticos,
Aventuras de um Filósofo Viajante,
Memórias Oferecidas ao Mundo,
Francisco Gomes: O Despertador das Virtudes e
Chalaciadas.
(...)
Crônica da Instrutiva Vida do Desassombrado Francisco
Gomes da Silva, Conselheiro do Rei de Portugal,
Ramallete das Lutas e Viagens do Conselheiro Gomes
para Recreio Doméstico,
Atos de Bravura, Acasos da Desgraça e Provas de Amiza-
de na Incomparável História de Francisco Gomes da Silva,
O Triunfo da Virtude e da Honra: Uma História Verdadei-
ra para Recreio da Mocidade Portuguesa e
Gloriosos Feitos e Sapientíssimas Observações do Grande
Francisco Gomes da Silva, Conselheiro. (p. 56-57)

Dentre todos os títulos curtos não seria irônico apenas o quarto, não fosse a pretensão de grandeza ali presente: *Memórias Oferecidas ao Mundo*. Dentre os longos,

o segundo título parece ter um único sentido, além de remeter a obra para o *recreio doméstico*, mas o vocábulo *lutas* denuncia uma grandeza que inexistente como característica de Francisco Gomes. Desta forma, todos os dez supostos títulos apontam para a ironia por expressarem o avesso daquilo que, de fato, foi a vida do narrador-protagonista.

Referindo-se às reuniões, capítulo 17, Chalaça as define como esse “[...] maravilhoso invento do homem feito para ser utilizado nas horas em que não se sabe, nem se tem o que fazer [...]” (p.63). Na página seguinte, referindo-se ao resultado da reunião, diz: “Ao final da reunião - suprema novidade! - formaram-se duas comissões de três representantes.” Nestes exemplos, as expressões *maravilhoso invento* e *suprema novidade* denunciam a presença da ironia, aqui tendo como marcas a adjetivação exagerada e o desprezo.

No capítulo 29, Chalaça consegue de Inês uma mesa farta para o café da manhã. Após enumerar as iguarias obtidas, afirma: “Ainda não é o favor que espero, mas já estou mais perto de consegui-lo do que quando tudo não passava de uma idéia encarcerada em minha mente. Há tempo para todo propósito debaixo do sol” (p.103). Chalaça não diz qual é o favor que espera de Inês, nem é preciso, pois o contexto, denunciando a ironia, permite-nos inferir que Chalaça a deseja sexualmente, como se confirma no capítulo 57. Também a última frase do período citado (“Há tempo para todo propósito debaixo do sol”) é irônica, pois foi deslocada do seu contexto bíblico original, onde temos: “[...] tudo é vaidade e vento que passa; não há nada de proveitoso debaixo do sol.”(Ecl 2, 11), ou “Para tudo há um tempo, para cada coisa há um momento debaixo dos céus [...]”(Ecl 3, 1). O livro do Eclesiastes é centrado na temática do tempo, onde se insere também o tema da vaidade humana. Ao proceder ao deslocamento de tais frases e acomodá-las numa só, referindo-se ao seu interesse

libidinoso por Inês, o narrador do diário acaba por denegrir, profanar o sagrado, realizando assim, pelo veículo da ironia, uma bela paródia do texto bíblico.

À página 104, diz o narrador: “[...] o Gamito sempre procura me indispor com D. Amélia fazendo comentários sobre o aspecto menos cristão da minha amizade com D. Pedro.” Simulando pudor em relação a si próprio, Chalaça não diz qual é o *aspecto menos cristão* de sua amizade com D. Pedro. Esta expressão é irônica e funciona também como um eufemismo. Além disso, pressupõe que ele seja portador de algum “aspecto cristão”, quando já sabemos ser ele um devasso.

No capítulo 33, Chalaça compara sua luta pela conquista de Inês com a luta dos constitucionais contra os realistas. Diz o narrador: “Aos poucos vou minando sua resistência. A vida não é mais que um cerco” (p. 118). Esta passagem é irônica porque deprecia Inês, comparando-a a uma cidade a ser conquistada, no caso a cidade de Évora. Aqui também colabora na formação do discurso irônico a presença de vocábulos do campo semântico da guerra, como é o caso de *minando*, *resistências* e *cerco*, além de outras próximas, como *exército*, *refugiado* e *vitória*.

No capítulo 35, D. Amélia pede que Chalaça se devote à causa da saúde de seu marido. Chalaça dá a seguinte resposta: “Estou me alistando agora mesmo na legião desta nobilíssima causa. Saiba que cuidarei do corpo de D. Pedro como se fosse o meu próprio” (p. 125). O duplo sentido é aqui o índice da ironia do protagonista. Ou seja, se ele cuidar do corpo de D. Pedro como se fosse o dele próprio, sendo promíscuo como é, ao contrário de manter a saúde, o que faria seria levar D. Pedro mais depressa à sepultura.

No capítulo 45, referindo-se à impotência de D. Pedro, Chalaça diz: “Era difícil crer que o senhor D. Pedro não podia mais fazer uso do seu membro real.” Aqui a ironia do narrador permite-nos ler: todo o poder, toda a realeza do Imperador de nada lhe serve

contra a natureza. Na seqüência, Chalaça lamenta a desgraça do Imperador, mas ironicamente omite a si próprio: “De todos quantos estávamos naquela sala, era ele justamente o mais fogoso. Justo céu, por que ele? Por que não o Carlota? O Rocha?” (p.163).

No capítulo 47, diante da possibilidade de serem demitidos por Gamito, caso este ficasse à frente do governo após a morte de D. Pedro, Chalaça aventa algumas alternativas possíveis de se viver:

[...] Fiquei a pensar no que fãria caso o grupo do Gamito nos demitisse de nossos altos ofícios. Cogitei voltar para a França e juntar-me ao astuto mendigo de Paris. Também pensei que seria uma boa saída casar-me com Inês e ir viver minha honesta velhice com sua família. Cheguei mesmo a pensar em voltar para o Brasil e morar com meu querido filho, mas lembrei-me que ele ainda era pequeno e não ganharia o suficiente para sustentar-nos. (p.171)

A suposta seriedade dessas afirmações disfarça a verdadeira intenção do personagem-narrador continuar a viver do trabalho alheio. Unir-se ao mendigo de Paris significa, no romance, pedir esmolas na saída de prostíbulos e de velórios - o que em ambos os casos funcionaria como forma de coação. Os maridos e amantes dariam esmolas ao saírem de prostíbulos por terem medo de serem delatados às esposas ou amadas; já os parentes de mortos, devido à emoção e ao medo do juízo final, dificilmente negariam uma esmola à saída de um velório. Casar-se com Inês seria uma solução apenas na medida em que Chalaça não tivesse que trabalhar, vivendo, portanto, à custa do trabalho de Inês e de sua família. Também aqui a suposta seriedade do narrador deixa entrever, pela ironia, o seu desejo de viver do trabalho alheio; quanto à terceira alternativa, também é irônica porque o filho brasileiro não é tão querido como se declara, pois Chalaça descarta essa possibilidade ao constatar que seu filho ainda não poderia sustentá-lo.

Na seqüência, no final desse mesmo capítulo 47, o narrador carnavaliza a prece cristã “Salve Rainha”. Diante da possibilidade de voltarem à pobreza, o narrador diz que rezaram uma Salve-Rainha. Temos uma degradação, pois a *rainha*, aqui, não é Maria, mãe de Jesus, mas a futura rainha de Portugal, D. Maria II - a única pessoa que, de fato, poderia livrá-los do infortúnio.

O terceiro parágrafo do capítulo 49 é também um exemplo interessante. Referindo-se a D. Pedro, Chalaça diz:

Parece até uma ironia dos céus esta doença. Durante meses ele esteve em guerra contra o irmão e um exército muitas vezes maior do que o seu. Poderia ter morrido de várias maneiras honrosas, atravessado por uma baioneta ou mesmo envenenado pelo bacalhau de algum cozinheiro realista. Mas não, Deus tinha que traçar mais um de seus misteriosos caminhos: meu amo sobreviveu às penas da guerra, mas está caindo vítima de uns vermes que nem se podem enxergar. Se há alguma justa mensagem do altíssimo nisto tudo, confesso que não estou a entender. (p. 176-177)

Sabemos que Chalaça é um libertino, no entanto seu discurso soa como o de um devoto cristão. Aqui, no desacordo entre discurso e prática parece-nos residir a ironia.

No capítulo 52, segundo o narrador, D. Amélia, referindo-se à morte do marido, disse que ele “[...] partiu serenamente como um santo mártir cristão” (p. 189). Esta afirmação torna-se irônica se pensarmos na vida devassa que D. Pedro levou.

O Magnificat é um cântico de ação de graças que foi entoado por Maria, mãe de Jesus, por ocasião de sua visita a Isabel (Lc 1: 46-55). No romance, no capítulo 57, ao descobrir no bolso da casaca a gargantilha de ouro com a qual presenteará Inês, Chalaça relata: “Uma alegria fora de medidas encheu-me o coração e minha alma entoou um magnificat” (p. 202). Essa referência ao texto bíblico é irônica e termina por ser uma paródia, pois, além da citação indireta do texto do “Magnificat”, citação e referência são deslocados de seu contexto original, que está no plano do sagrado, para o plano do profano - a alegria de Chalaça pela possibilidade de conquistar Inês.

Ainda no capítulo 57, para conquistar Inês, Chalaça dá-lhe a gargantilha que fora herança da Baronesa de Lyon. Após negar a Inês que lhe teria dado a gargantilha só para possuí-la, Chalaça termina o capítulo dizendo: “Amanhã revistarei o bolso das outras casacas” (p. 203). A ironia deste último período põe a nu o comportamento dissimulado precedente.

Quanto às cartas, há duas escritas por Chalaça. Na carta ao Marquês de Barbacena (capítulo 60), Chalaça diz-se desolado ante a notícia de que o Marquês esteja com lepra. Mas, ao invés disso, toda a missiva é apenas uma maneira que ele encontra de zombar da dor alheia. O mesmo acontece na carta que Chalaça escreve a Caetano Gamito (capítulo 63). Ali ele sorri dos possíveis tormentos com os quais Gamito se depara no seu exílio na África. Nas duas cartas a dissimulação é a marca da ironia.

Há também duas cartas destinadas a Chalaça. Na primeira (capítulo 61), João da Rocha Pinto, seu remetente, é também bastante irônico - uma ironia refinada, característica deste personagem: referindo-se ao fato de Chalaça ter engravidado Inês e de ela afirmar que não se deitou com homem nenhum, Rocha Pinto diz ter em casa “uma segunda Nossa Senhora”, e pede ao amigo: “[...] se tiveres algum José para que a moça não perca seu bom nome, é bom mandá-lo daí” (p. 216-217). Através da ironia, Rocha Pinto dessacraliza o mito bíblico da virgindade de Maria, mãe de Jesus Cristo. A segunda carta (capítulo 62) traz João Carlota como remetente. Também nesta carta a ironia se faz presente, por exemplo, quando Carlota, degradando os conselheiros da Rainha, compara-os ao cavalo de Sancho Pança: “A Rainha tem muitos conselheiros, mas o melhor deles não é mais sábio que a montaria de Sancho.” (p. 218).

Enfim, seja na narrativa das memórias, no diário ou nas cartas, estamos sempre diante de um narrador que intencionalmente dissimula e/ou degrada. A intenção, o

disfarce e o juízo negativo são elementos que nos permitem afirmar ser a ironia um traço caracterizador do narrador do romance em questão.

2.2.8 Personagens

Ao analisar o item *narrador* acabamos por apontar a ironia como traço marcante do narrador-personagem. Procuraremos, a seguir, assinalar os traços caracterizadores de outros personagens relevantes para o nosso estudo.

Inês, a criada da casa de Rocha Pinto, em Lisboa, é a princípio pintada como ingênua e formosa. Preocupada com o destino do irmão que está na guerra (capítulo 24), ao final do romance cede aos desejos de Chalaça, entregando-se a ele após ser presenteadada com uma gargantilha de ouro. De maneira meio velada fica-se com a impressão de que Inês aceitou o comércio efetuado por Chalaça: a segurança do irmão e a gargantilha de ouro em troca do prazer sexual. Assim parece-nos que Inês não é tão ingênua como de início poderia parecer. O comércio do corpo (ainda que inconscientemente) credencia Inês como parte integrante de uma sociedade que privilegia o interesse em detrimento da dignidade própria. E nessa linha de raciocínio, Inês também pode ser lida como uma reedição da mãe de Chalaça, uma vez que ambas valeram-se do próprio corpo para conquistar seus objetivos: a mãe de Chalaça para tentar tornar-se nobre (capítulo 9) e Inês para preservar a vida do irmão e/ou aproximar-se de um parceiro cujo *status* fosse superior ao seu (capítulos 24, 29 e 55).

Marianinha e Dedé podem ser aproximadas por um traço comum a ambas: a sensualidade. Da primeira, diz o narrador:

Na festa daquela noite foi que conheci Marianinha, moça com as ideais qualidades morais para aplacar aquele meu excesso humoral: cabelos negros, longos e cacheados, pele morena, coxas roliças e fortes, dentes muito

brancos e beijos de negra. Reparei com demora em seus redondos seios, que pareciam querer lançar-se fora de seu apertado vertido de gorgorão. Desde que os vi, minhas mãos desejavam ardentemente ser o amparo desse destemido salto. (p.143)

De Dedé ele afirma:

Como todas as pretas que conheci, Dedé tinha a pele tesa e seu principal donaire era um par de nádegas muitíssimo rijo e de tamanho um pouco desproporcional à fina cintura. Seus olhos eram bem avivados, seus lábios grossos e os seus cheiros muito particulares. (p. 148)

Na descrição tanto da filha de Pedro Cigano como na da prostituta da casa de Lady Bloomfield, sobressai a busca do narrador por satisfação sexual, objetivo ao qual ambas se prestam. Cada qual em seu espaço (Brasil/Portugal) ilustra esse *lado menos cristão* de Chalaça.

Joana, a Imperatriz Leopoldina e Domitila são apenas citadas raríssimas vezes e sem interesse para nosso estudo.

A Baronesa de Lyon tem como atrativo a sua riqueza e o título de nobre. Funciona apenas como trampolim para uma possível (e frustrada) mudança de classe do herói.

Dona Amélia, a segunda esposa de D. Pedro, além de nobre e rica é jovem, bela e moralmente austera. Sua firmeza de caráter (aliada à influência do Marquês de Barbacena) faz com que D. Pedro se distancie de Domitila e expulse Chalaça do Brasil. É também caracterizada como ingênua, pois foi utilizada politicamente pelo Marquês de Barbacena, no Brasil, e seria também utilizada em Portugal por Caetano Gamito, não fosse a artimanha de Chalaça para desmascará-lo.

Se entendermos como interesseiro o casamento de D. Amélia com o Imperador, poderemos dizer que ela também participa da hipocrisia social que percorre o romance. Tal casamento teria a finalidade de preservar a riqueza e a linhagem nobre de ambos. De

outro modo, esse casamento pode também ser entendido como prática comum para a época.

Chama-nos a atenção nessa personagem a sua capacidade de reconhecer seu próprio erro, pois, em meio aos acessos de epilepsia de D. Pedro, D. Amélia, de maneira implícita, reconhece equívocos passados e pede o perdão de Chalaça por tê-lo expulsado do Brasil. É o que deduzimos quando ela agradece a Chalaça por ele ter salvado a vida de D. Pedro (capítulo 25, p. 89 e capítulo 35, p. 125). Ou ainda, é capaz de reconhecer sua ingenuidade quando descobre que Caetano Gamito não passava de um pseudo-moralista. Por fim é capaz de casar-se com aquele a quem tanto criticava.

Esses detalhes levam-nos a concluir que, das personagens femininas do romance, D. Amélia é a única que é pintada com nuances, ou seja, a única que foge à caricatura e tende (ainda que minimamente) à evolução (CÂNDIDO, 1981 p. 62-63).

D. Pedro fala o mínimo. Caracteriza-se mais por suas ações e pelo que sobre ele é narrado do que pelo que fala, tanto no diário como nas memórias. O romance nos dá duas visões distintas deste personagem, conforme o espaço no qual ele se encontra.

D. Pedro no Brasil é um libertino. O capítulo 18 é bastante exemplar no que se refere às mulheres com as quais ele se relacionou, inclusive valendo-se do poder e da riqueza para calar maridos e pais desonrados (p.67). Também sua linguagem, no Brasil, é bastante libertina, como se pode verificar no episódio da negrinha Andrezza:

Um dia, estando eu e Príncipe D. Pedro à entrada da cozinha, vimo-la passar, entrar no recinto e deixar os doces sobre uma mesa. Meu amo não pôde conter o comentário lisonjeiro:

‘Belo animal, não, Chalaça?’

‘Bons dentes e belos quartos, Alteza.’

‘Quero que a arranjes para mim. Acho que daria uma montaria e tanto.’(p.67-68)

Outro exemplo de seu caráter libertino está em seu relacionamento com Domitila, a futura Marquesa de Santos. Em São Paulo, por ter passado noites em sua

companhia, D. Pedro “nas recepções, (...) se mostrava distraído e sonolento. Muitas vezes trocou o nome de autoridades e faltou ao encontro com um bispo octogenário” (p. 101). A libido sobrepôs-se até mesmo à constituição de 1824. Após concluir a elaboração da constituição, Chalaça vai até a casa de Domitila, local onde certamente encontraria o Imperador:

Esprei cerca de uma hora até que ele viesse me atender, desalinhado e sonolento.

(...)

D. Pedro resmungou alguma obscenidade, mas por fim sentou-se numa poltrona e começou a lê-la artigo por artigo, jogando as folhas no chão à medida que as vencia (p. 127).

Após entenderem-se sobre o que seria o poder moderador, “D. Pedro deu um largo sorriso e cofiava a barba como se houvesse descoberto uma grande verdade quando a Domitila saiu do quarto e quis fazê-lo atentar para outras constituições” (p.128). A constituição sofre uma degradação por ter sido aproximada das *outras constituições*, ou seja, da libido.

Nas Memórias, D. Pedro é caracterizado como alegre, festivo. Seu encontro com Chalaça ocorre no bar da Corneta - espaço da alegria (p.59). No relato de seu *nascimento metafísico*, o narrador deixa-nos a imagem do D. Pedro das Memórias: “D. Pedro ficou olhando para mim, tentando manter a seriedade, mas depois não se conteve. Estrondou então em uma gargalhada e, depois de alguns minutos, já estávamos nos divertindo e bebendo o bom vinho de Trás-os-Montes” (p.60). Pouco adiante, no capítulo 18, o narrador nos informa que foi “[...] escolhido como favorito do Príncipe D. Pedro no que diz respeito a intermediação de relações não espirituais com as filhas do belo sexo [...]”, e que, nos dez anos em que foi criado do paço, “[...] não era uma coisa incomum o ser convidado por D. Pedro para noitadas, e que era menos incomum ainda essas noitadas terminarem em alcovas de senhoras da sociedade fluminense”(p. 66).

Dessa maneira, o que se percebe é que o espaço brasileiro nos oferece a visão de um D. Pedro jovem, alegre, lascivo e irresponsável para com os deveres de governar.

Já a visão de D. Pedro que nos é oferecida pelo diário é bem distinta da que acabamos de apontar acima. D. Pedro é apresentado como um lutador determinado que arma seu pequeno exército e não descansa enquanto não retoma o trono português das mãos de D. Miguel. E ao contrário de seu comportamento ditatorial do Brasil, em Portugal procura ser benevolente, perdendo seus inimigos de guerra.

Já no início do diário, quando Chalaça o reencontra, D. Pedro está transtornado, envelhecido:

Olhei bem para D. Pedro naquele momento. Que figura diferente ele fazia então! Os cabelos estão agora prateados, os olhos cavos e sem brilho. A barba preta e espessa agora lhe domina o rosto, dando-lhe um aspecto militar. Está também mais magro e com a voz um pouco rouca. (p. 52)

D. Pedro é também apresentado, como nas várias passagens que se seguem, como um personagem bastante emotivo e lacrimoso: “Ao ouvir a minha voz e abraçar-me com muito gosto, meu senhor D. Pedro, como é próprio de sua natural bondade, se emocionou e chegou às lágrimas” (p.52). Ante o conselho de Chalaça no sentido de que seria melhor que D. Amélia e Maria da Glória aguardassem o julgamento e a punição dos revoltosos, para somente depois disso dirigirem-se a Portugal, D. Pedro retruca: “Nunca! O lugar delas é aqui! D. Pedro estava de novo com os olhos marejados.” (p.53)

Na recepção à rainha Maria da Glória, D. Pedro “[...] correu primeiro para a Rainha. Os dois choravam feito crianças” (p.80). Ante a notícia da vitória sobre o exército de D. Miguel, ele também se emociona e chora (p.88).

No capítulo 45, a notícia de sua morte fálca surpreende os três amigos. Ali o narrador aponta detalhes físicos do soberano que já sugerem a idéia de decrepitude:

Só então percebemos que ele não nos tinha acompanhado no entusiasmo matemático, como fixava o olhar no vazio. Seu braço estava retesado e as mãos sob o peso das coxas. Sua boca tremia sobre a barba cor de rato como que no prelúdio de uma comoção.

‘Ah, meus amigos!’ E desatou a chorar.

(...)

Novo choro. Desta vez mais alto, com gemidos agudos, boca retorcida, olhos vermelhos e uns soluços compridos que pareciam tirar-lhe todo o ar dos pulmões. (p.162)

Na seqüência, D. Pedro torna-se motivo de riso. Temos aqui o destronamento carnavalesco, uma vez que se trata do baixo material e corporal - o pênis - de um rei:

Ah, meus amigos! Ah, desgraça!(p.162)

(...)

É o que é: acabou-se.

(...)

Foram as doenças, eu acho. O certo é que lá fica o bicho bem descansado. Ai, não, não! (p.163)

Esse personagem torna-se ainda mais cômico quando, segurando firme a espada, profere: “Já sei que o destino reservou-me a tarefa de arrancar a tirania do mundo. Acho que isto é Deus a avisar que não devo desviar-me nem para a direita nem para a esquerda” (p.164). A rigidez da espada opõe-se e acentua ainda mais a flacidez penial e, conseqüentemente, o rebaixamento.

A cessação do apetite sexual parece-nos ser o motivo da ausência de D. Pedro na casa de Lady Bloomfield. Se no Brasil D. Pedro era afeito às farras, em Portugal isso não ocorre. É o que se pode deduzir da fala de Dedé (capítulo 42), que estranha o fato de D. Pedro nunca ter ido ali.

Quanto à linguagem, ao contrário do Brasil onde suas poucas falas eram espontâneas e seguiam as pegadas da libido, em Portugal, quando está prestes a falecer, o narrador ironicamente empresta-lhe um estilo contrito e grandiloqüente, salpicado de clichês:

Deus está me concedendo uma lenta despedida desse mundo. A cada manhã sinto que as forças vitais vão se apagando dentro de mim. Meus olhos vêem menos, meus ouvidos escutam com dificuldade, minhas pernas cansam-se diante de jornadas cada vez menores. (p.182)

E neste outro trecho: “Sei que sou um homem bem aventurado. Fui feliz, não conheci a pobreza, combati o bom combate e agora posso partir assegurado de que os meus queridos filhos serão bem cuidados por aqueles a cujos cuidados eu os entregarei.” (p.182)

E como a morte a todos regenera, D. Pedro não foi exceção. Segundo o narrador, D. Amélia, “que estava a seu lado e o viu expirar, disse que ele partiu serenamente como um santo mártir cristão.” (p.188-189)

Temos, assim, em Portugal, um D. Pedro a princípio ágil, lutador, benevolente para com os inimigos de guerra, amável (e supostamente fiel) para com sua esposa. Mas no decurso da narração toma corpo um personagem frágil, com seus ataques de epilepsia, a velhice precoce, a decrepitude do corpo, a morte fática, enfim, o devotamento à família e a consolidação do trono ocultando sua fraqueza e a conseqüente proximidade da morte. A virtude parece não ter sido um objetivo seu, apenas conseqüência da decrepitude precoce originada pelo vício.

Vale também notar que, quanto a D. Pedro, o romance apresenta-nos um relato distinto daquele comumente apresentado pela história oficial brasileira, já que apresenta-nos, no espaço brasileiro, um governante totalmente despreparado para o poder, dirigido pelo impulso das emoções e do instinto.

Enfim, é um personagem que não é caricaturizado, uma vez que se apresenta a dimensão do alcance de sua figura humana (no decorrer do relato). D. Pedro tem seu lado ridículo, mas tem também dimensão psicológica.

Rocha Pinto e João Carlota são caracterizados mais pela linguagem que utilizam que pelo que fazem. Nas memórias eles aparecem apenas uma vez, no episódio no qual, em companhia de Chalaça, surram Augusto May e destroem seu jornal (*A Malagueta*) por este fazer oposição a D. Pedro (p.138).

Já no diário aparecerão durante quase todo o relato em companhia de Chalaça. Torna-se, pois, difícil falar de um sem referir os outros dois. Os três, além de morar numa mesma casa, são como conselheiros de D. Pedro, homens de confiança do soberano, e vivem à sua sombra, pois lhes é garantida uma vida cômoda e farta. E desta condição de vida advém uma característica dos três: a subserviência ao soberano.

Voltando à linguagem dos companheiros de Chalaça, Carlota é caracterizado como impulsivo, como “gordote e com um rosário de palavrões que fariam corar até uma mulher do fado” (p.35). É o que se pode perceber em vários momentos no romance, como, por exemplo, na sua saudação à Chalaça quando este chega da França: “Putá que o pariu, és tu mesmo!” (p.41). O capítulo 13 se inicia com outra exclamação de Carlota: “Diabo! Já faz dois dias que não fodo uma mulher!” (p.47)

Na recepção à Rainha e à D. Amélia (capítulo 22), referindo-se à ex-imperatriz, Carlota exclama: “Que mulher! Que cintura! Com todo o respeito a D. Pedro, eu daria a minha alma para fodê-la” (p. 80).

No capítulo 27, ante a desconfiança de que Gamito esteja se reunindo com os liberais, Carlota exclama: “Traição! Não há outro nome para isso. O filho da puta está a nos trair!” (p.94)

Não sabe dissimular, é sempre direto, impulsivo. E às vezes chega a ser imprevidente, como no capítulo 47. Ali os três amigos e o Doutor Tavares tentam convencer D. Pedro a passar alguns dias na cidade de Sintra, cujas águas têm fama de fazer milagres. D. Pedro diz não desejar ir por estar pressentindo a proximidade da morte. Carlota exclama: “O que é isso! Vossa Majestade ainda vai viver muitos dias” (p.171). Sua espontaneidade o faz trocar anos por dias - o que intensificou o desconforto de D. Pedro, ao invés de consolá-lo.

Já Rocha Pinto é magriço e tem fumaças de refinamento (p.35). Esse refinamento diz respeito a certas sutilezas de linguagem que o torna irônico, exemplificado no capítulo 13. Referindo-se à origem das prostitutas da casa de lady Bloomfield, Rocha Pinto pergunta a Carlota: “em que país tu achas que o nosso Chalaça gostaria de aportar?” O refinamento lingüístico de Rocha é realçado pelo contraste que advém da resposta de Carlota: “Na África, por Deus. Não há nada como foder na África.”(p.47) Mas Rocha Pinto jamais desce ao nível de linguagem de seu companheiro. Ao entrarem no prostíbulo são saudados por lady Bloomfield: ‘Meus queridos, quanta alegria em tê-los mais uma vez.’ Ao que Rocha sutilmente responde: “Querida lady Bloomfield, tenha certeza de que a vossa alegria nunca se comparará à nossa” (p.48).

Rocha Pinto é também o ponto de equilíbrio do triângulo formado por ele, Carlota e Chalaça. Em momentos de apuro, é ele quem procura manter a calma e pensar em alguma maneira de não perderem os privilégios ameaçados. Às vésperas da morte de D. Pedro, é ele quem observa: “Deus pode tudo deveras, mas parece que não quer agir” (p.183).

Pouco adiante, referindo-se a Caetano Gamito, afirma: “O pior será se ele conquistar mesmo o coração de D. Amélia. Isso o tornará muito popular e aí teremos um novo Marquês de Barbacena querendo nos deportar” (p.183).

No capítulo 31 Chalaça expõe aos dois amigos a teoria dos três ãos. Carlota prefere o patacão (o dinheiro), Rocha Pinto a ereção (mulheres) e Chalaça o brasão (título de nobreza). A julgar pelo conteúdo oco, vazio dessa teoria, percebe-se que ele denuncia a sociedade hipócrita da qual fazem parte os três amigos. Este episódio também serve para ilustrar como todos simulam erudição, pois Chalaça, para afetar conhecimento, diz tratar-se de uma teoria contida no livro *El Hombre e las Cosas*

Triplixes, de Calderon de Mejjia - autor e obra inexistentes. Mas Carlota e Rocha “Não quiseram se passar por ignorantes e deitaram muitos elogios ao espanhol. O Rocha asseverou que ‘foi o maior dos catalães’” (p.113).

No universo desses três personagens, sobressai ainda o apego às etiquetas, como a escolha do vinho para uma festa (capítulo 57), a escolha de uma roupa para recepcionar a Duquesa D. Amélia (capítulo 20), a preocupação em dizer ou agir conforme manuais (capítulos 22, 37 e 51).

João Carlota e Rocha Pinto, como Chalaça, são dissimulados. Também como Chalaça são subservientes, e valem-se das mesmas artimanhas para manterem seus privilégios. Ambos (Carlota e Rocha) parecem completar-se, pois, se Carlota é impulsivo e de uma linguagem crua e chula, Rocha é calmo, objetivo e de uma linguagem sóbria e ao mesmo tempo refinada.

Felisberto Caldeira Brant Pontes, o Marquês de Barbacena, “usava coletes engomados ao exagero e ostentava medalhas muito lustradas mesmo nas mais simples recepções” (p.136). Tinha sede de fazer-se notar, era subserviente a D. Pedro, prepotente para com Chalaça e seus amigos, além de irônico, retórico e fútil.

Como nobre, não aceitava que um serviçal como Chalaça ocupasse a posição de secretário de D. Pedro. Detentor de uma linguagem bastante irônica, não poupa esforços para sobrepor-se e denegrir a Chalaça. Na reunião em que decidem pela surra em Augusto May, proprietário do jornal *A Malagueta* (capítulo 38), Barbacena toma o lugar de Chalaça à mesa e, ao perceber o equívoco, desculpa-se depreciando-o: “Este era o seu lugar? Perdão, não tive intenção, queira sentar-se. Pensei que os nobres sempre tivessem a preferência de se sentar a direita do soberano” (p.136).

Na seqüência, D. Pedro expõe os desaforos que vem sofrendo da imprensa e pede soluções aos amigos. Barbacena toma a palavra. Crê na sabedoria contida nos

ditados populares: “Para o problema que ora enfrentamos, creio que o dito que melhor caminho nos aponta é o conhecido ‘Olho por olho, dente por dente’”.

Chalaça se ofende, pois esta era a forma pela qual Barbacena procurava roubar-lhe o privilégio de homem mais próximo de D. Pedro. A partir daí inicia-se uma verdadeira disputa retórica entre ambos:

“O prezado Marquês mostra muita erudição em seu argumento, mas talvez a esse provérbio incontestável se oponha outro ainda mais indiscutível: ‘Fogueira se apaga com água; incêndio, com chuva.’”

“Sim, meu caro Chalaça”, ele não se entregava, “mas tens que reconhecer que ‘Quem com ferro fere, com ferro será ferido.’”

“Creio que agora o senhor Marquês acertou no ditado. Esse realmente é muito apropriado”, ele deu um pequeno sorriso de vitória, “mas, na minha modesta opinião, vosso dito poderia ser ainda mais perfeito com uma pequena mudança na sua proposição.”

“E eu posso saber qual seria ela?”

“[...] ‘Quem o Imperador fere, com ferro será ferido.’” (p.137)

No capítulo 46 irá ocorrer entre Barbacena e Chalaça uma outra disputa retórica, cujo assunto será uma segunda esposa para D. Pedro. Barbacena e o Bispo Inocêncio desejam que seja uma nobre europeia. Chalaça, que seja a Domitila. Eis o trecho:

“Falávamos de como Sua Majestade deve estar sentindo-se solitário, agora que perdeu D. Leopoldina, **a única alma da corte que merecia andar ao seu lado.**”[grifo nosso].

Chalaça não gosta da insinuação do Marquês:

“Percebi que o comentário era dirigido a mim, que caminhava ao lado do Imperador, mas ele não se deu conta da intenção do Barbacena; afetou tristeza, olhou para os próprios pés e soltou uma frase que não me foi muito lisonjeira: ‘É meus caros, estou a caminhar sozinho por esta triste estrada que é a vida’.

O Marquês prosseguiu seu ataque:

‘Apesar de contar com a amizade do nosso comendador Silva, certamente o Imperador já deve estar a sentir falta de uma companhia feminina que possa aliviar a dolorosa saudade de nossa pia Imperatriz.’

O bispo meteu-se na conversa: ‘O Marquês acredita que haja na corte alguma mulher que possa substituir D. Leopoldina?’

‘Certamente que não, meu caro bispo, os diamantes são insubstituíveis. Mas os dedos não podem ficar sem anéis e há varias esmeraldas e muitos rubis que ficariam felizes em emprestar sua beleza aos nobres dedos do nosso Imperador.’

‘Talvez o Imperador já tenha escolhido sua nova jóia’, respondi, ‘talvez uma pedra brasileira [...]’.

Mas o Barbacena estava tenaz como um jesuíta naquele dia e não se intimidou com a citação da Domitila. ‘Não posso negar a beleza dos minérios pátrios, meu caro, mas às turmalinas falta uma certa altivez e os topázios não se adaptam aos nobres metais. E digo-lhe mais, querido Chalaça, as pedras brasileiras são belas e são muitas, mas um único rubi de Espanha vale por uma bacia cheia delas. O senhor bispo não concorda?’

‘Este certamente não é um assunto do qual eu seja grande entendedor, mas o juízo do Marquês parece-me muito lógico. Talvez devamos perguntar aos dedos o que acham dos anéis.’

D. Pedro, que não estava interessado no assunto nem nas metáforas e sutilezas, tenta desconversar:

‘O Marquês tem toda a razão. As pedras preciosas da Europa são inigualáveis, mas devemos valorizar aquelas que encontramos em nosso próprio solo. Além disso, não tenho garimpeiros na Espanha ou na Áustria.’

O Barbacena abriu um largo sorriso [...]

‘Meu caro Imperador, fico até triste em ouvir que este é o motivo para que se prolongue seu exílio da vida matrimonial. Minha consciência, como súdito e como amigo, não me deixa outra alternativa. Se houver pacote, partirei amanhã mesmo para a Europa. Não será por falta de um pequeno sacrifício como esse que o Imperador continuará a dormir num leito frio.’”(p.167-168)

A passagem revela o domínio que os três personagens tinham desse estilo “metafórico”. Porém são metáforas que se tornaram clichês. Não passam de lugar-comum, pois caíram no uso cotidiano e perderam toda a força expressiva que porventura tiveram algum dia. Dessa maneira, o que poderia ser poético, pela habilidade do narrador, torna-se cômico.

Os ditados populares do capítulo 38 e as flores de retórica acima dão-nos conta da convivência nada pacífica reinante entre Chalaça e Barbacena, além de revelar a atmosfera na qual viviam todos esses personagens. Denunciam também o discurso vazio, pleno de clichês, presente na fala tanto do Marquês quanto do próprio Chalaça - o que, em última análise, aponta-nos a futilidade como traço caracterizador de ambos.

Segundo o narrador, Caetano Gamito era um sujeito anguloso (p.52),

“[...] magro e não muito alto, dono de uma cabeleira de tenor e portador de um bigode indeciso, que eu logo reconheci ser o mesmo cavalheiro com quem eu havia dado uma forte topada no palácio das Necessidades uns dias atrás. Por coincidência, esse sujeito é o mesmo Caetano Gamito, de quem D. Pedro havia me falado e que vinha fazendo as vezes de seu secretário particular na minha ausência.”(p.63)

Como Marquês de Barbacena o é para o espaço de *Memórias para Servir...*, Caetano Gamito é o oponente de Chalaça (e de seus amigos) no espaço do diário. Num dado momento, Rocha Pinto expressa a preocupação de que se tenha em Portugal a reedição de um novo Marquês de Barbacena: “O pior será se ele conquistar mesmo o coração de D. Amélia. [...] Isso o tornará muito popular e aí teremos um novo Marquês de Barbacena querendo nos deportar” (p.183).

Político astuto e de estilo grandiloquente, Gamito não poupa elogios a D. Pedro. Numa reunião ele proclama:

‘Acreditem, meus irmãos’, disse ele. ‘Mal conseguimos nós lançar a semente do liberalismo em solo pátrio, e já há divisões dentro do nosso próprio partido, dizendo uns que D. Pedro, o herói de nossa revolução, não goza de perfeita saúde para tomar as rédeas do nosso reino’ (p.63).

Ao mesmo tempo Gamito elogia e deprecia a figura do soberano. Pouco adiante, conclama:

‘Unamo-nos, irmãos’, continuou ele no seu tom paulino. ‘O fogo sagrado da liberdade não poderá deixar de queimar por culpa do interesse mesquinho desses turbulentos. O triunfo da razão sobre a ignorância será mais rápido se nos unirmos para fortalecer D. Pedro’ (p.64).

Nesse mesmo estilo, para justificar sua presença em um grêmio republicano, Gamito compara-se “[...] ao celebre cavalo da antiguidade que, penetrando na cidade inimiga, evitou o triunfo da anarquia” (p.133).

Percebendo a fragilidade física e política de D. Pedro e a possibilidade de ele, Gamito, ficar à frente do governo português, não poupa esforços para afastar indesejáveis obstáculos a esse objetivo. Um desses obstáculos era o secretário Francisco Gomes da Silva, o Chalaça. Por isso, quando se faz presente ao lado de D. Amélia, sua fala é sempre sutil, extremamente irônica, já que seu objetivo é depreciar Chalaça aos olhos da Duquesa. É o que se pode verificar em alguns exemplos que se seguem.

Após a expulsão de Chalaça do Brasil, D. Amélia jamais havia lhe dirigido uma palavra amigável. No capítulo 25, após o ataque de síncope sofrido por D. Pedro, no qual Chalaça puxa-lhe a língua que o impede de respirar, D. Amélia, impressionada, agradece-lhe: “Eu tenho que lhe agradecer, senhor Gomes. [...] O senhor devolveu a vida ao meu Pedro” (p.89).

Chalaça simula humildade: “De modo nenhum, senhora Duquesa. Esse dia de nada foi diferente dos outros para mim, pois que toda a minha vida se resume em prestar auxílio ao meu amado senhor.”

A Duquesa insiste: “De qualquer modo eu lhe agradeço. Há humanidade no seu coração.”

Diante disso, Gamito não perde tempo e sutilmente ataca: “Nunca devemos nos esquecer de que os males de que hoje padece o senhor D. Pedro são decorrência da vida equivocada que levou no passado [...]” - e após avançar dois passos, continua: “Em parte porque sua primeira mulher, a Princesa D. Leopoldina, era muito condescendente, e em parte porque, na sua generosidade, D. Pedro nunca selecionou bem suas companhias... Mas Deus o há de recuperar” (p. 89-90).

No capítulo 29, indo ao palácio de Queluz visitar D. Pedro que se recuperava de uma dor no baço, Chalaça encontra-se com D. Amélia e Caetano Gamito que estão a conversar no jardim. Gamito propõe que D. Pedro se retire de Lisboa e da vida política para descansar em Caldas da Rainha por algum tempo. D. Amélia, em tom bastante conciliador, pergunta a Chalaça o que ele acha desse retiro. Apesar da vitória recente dos constitucionais, Chalaça pondera que se espere a vitória sobre a cidade de Santarém. Surgido o impasse, D. Amélia observa que lhe é mais importante a saúde de seu marido e que não medirá “sacrifícios para convencê-lo a fazer esta viagem”. Dada a deixa (saúde), Gamito não perde a oportunidade de denegrir Chalaça aos olhos da Duquesa:

Todos sabemos que D. Pedro padece agora por causa da vida desregrada que teve na mocidade. Não permitamos que os maus conselheiros, amigos do adultério e da devassidão, prevaleçam sobre aqueles que verdadeiramente o amam e querem o seu bem.(p.104)

Apesar de simular moralidade austera, Gamito, como a maioria dos demais personagens masculinos, é também guiado pela libido. No episódio do grêmio republicano, Gamito leva Chalaça para um café próximo. Enquanto a garçonete servia-lhes café com biscoito,

Gamito inclinou-se na cadeira e deslizou o indicador libertino pelo seu fino braço. Ela sorriu meio encabulada e perguntou se o ‘meu senhor’ queria mais café. Disse que sim. Quando ela se foi, virou-se para admirar-lhe as ancas. ‘Conhece as negras, senhor secretário?’(p.133)

Esse episódio funciona também como índice de verossimilhança da obra, pois, como se verá no final do diário (capítulo 59, p. 211), Gamito cai em decorrência de seu relacionamento com Dedé, também uma negra.

No Capítulo 27, ao encontrá-lo sozinho na sala de D. Pedro, Chalaça pergunta a Gamito o que ele faz ali. Sua resposta ilustra uma outra característica de sua linguagem, que é o gosto pela reticência: “Vim saber da saúde de D. Pedro. O senhor sabe, senhor Gomes, estamos todos muito preocupados. Se perdermos o nosso líder, até o curso dessa guerra, que ora nos favorece, poderá mudar. A menos que ...” (p.96)

Gamito é também afeito aos galanteios. No *Baile da grande vitória dos constitucionais* (capítulo 39), após dançar com Gamito, D. Amélia comenta: “Devo dizer que o senhor Gamito dança muitíssimo bem [...]. Conduz os passos com a segurança de um verdadeiro professor.”

A resposta de Gamito ilustra bem sua linguagem carregada de clichês, na qual o exagero indicia a falsa humildade.

“É muita bondade da senhora Duquesa. Eu não sou mais que um dançarino mediano, e se me houve com mais arte foi por causa da inspiração do seu formosíssimo olhar, que deu asas aos meus pés, transformando-me num Hermes ao seu inteiro serviço” (p.140).

No capítulo 55 há um jantar oferecido por Caetano Gamito “a todos os amigos verdadeiros do ‘grande libertador que Deus tomou para si’” (p.194). O “grande libertador” é D. Pedro, que havia falecido recentemente. Nessa festa os galanteios voltam à tona. Conforme o narrador, livre de D. Pedro, Gamito “lamentou abertamente que uma senhora tão jovem e formosa como D. Amélia tivesse que portar o título de viúva [...]” (p.195)

Nesse mesmo jantar, Gamito volta à carga contra Chalaça, aproveitando a presença de D. Amélia para sutilmente persuadi-la da necessidade de afastar Chalaça dos negócios da procuradoria dos filhos de D. Pedro. Gamito, num dado momento, interpela a Duquesa:

“Os serviços que esse bom homem prestou ao nosso falecido D. Pedro sem menor dúvida o credenciam a um bem merecido descanso, não é verdade, senhora Duquesa?

(...)

“É meu pensamento que o fardo dos negócios da procuradoria dos filhos de D. Pedro constituiu-se de uma injusta e pesada carga sobre os ombros de um servidor que a vida acumulou de trabalhos.” (p.196)

Gamito está sutilmente simulando generosidade e elogio sob os quais oculta-se seu desejo de ver Chalaça bem distante de si e de seus objetivos - a conquista de D. Amélia e do poder político.

Por fim, na festa na qual é desmascarado (capítulo 59), insistindo nesse mesmo assunto, Gamito deixa transparecer também a sua prepotência:

‘Senhor Gomes da Silva, eu tenho certeza de que o senhor tem meditado naquela conversa que tivemos há alguns dias.

(...)

[...] permita-me adverti-lo de que essa teimosia pode não ser mais do que uma grande asneira caso D. Amélia se decida a desobrigá-lo de carregar esse fardo.’ (209)

Enfim, se atentarmos para os dois oponentes de Chalaça, poderemos seguramente dizer que futilidade, subserviência, bajulação, libertinagem e linguagem irônica e formular são marcas caracterizadoras tanto do Marquês quanto de Gamito.

As personagens de *Galantes Memórias* não têm preocupações que não sejam as relacionadas à manutenção das aparências e do lugar que ocupam na sociedade. Parece-nos evidente que, ao trabalhar apenas com poucos traços que pudessem marcar as personagens do começo ao final do romance, o autor estaria mais preocupado em pintar superficialmente a sociedade, seus valores, seus divertimentos e suas futilidades, que interessado em sondagem interior. Assim, as personagens se realizam esteticamente e cumprem sua função na medida em que se realiza o caráter satírico da narrativa.

2.3 Intertextualidade e linguagem formular

Percebemos durante a leitura do romance, às vezes de forma declarada, outras vezes através de uma alusão, por vezes apenas através de uma ressonância de vozes em surdina, a presença de outros textos, de alguma forma interagindo com *Galantes Memórias*. Entre eles estão obras como *Lazarillo de Tormes*, *Bíblia Sagrada*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Esaú e Jacó* e o conto, de Machado de Assis, “A Cartomante”. Também é notável a presença da linguagem formular em latim e em português.

Julia Kristeva⁶⁴, aludindo a Mikhail Bakhtin, ao falar da intertextualidade afirma: “[...] todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla.” (Kristeva,

⁶⁴ KRISTEVA, Júlia. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 64.

1974 p. 64). É neste sentido que pretendemos apontar a intertextualidade em *Galantes Memórias*, como um mosaico de citações, como um texto que dialoga com textos anteriores, fazendo-o de forma mais ou menos velada ou mais ou menos explícita. Segundo Kristeva, “Para os textos poéticos da modernidade, poderíamos afirmar, sem risco de exagero, é uma lei fundamental: eles se constroem absorvendo e destruindo, concomitantemente, os outros textos do espaço intertextual”. (ibid, p.176)

Pequeno parêntese. Mário González, em *O Romance Picaresco* (GONZÁLEZ, 1988) defende a hipótese de que três obras formam o núcleo da modalidade clássica da picaresca espanhola (séculos XVI e XVII): *O Lazarillo de Tormes*, de autoria incerta, *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, e *La Vida del Buscón*, de Francisco Quevedo. Na obra referida, esse crítico dedica um estudo a cada uma das narrativas acima, e conclui que há ali um germe (*Lazarillo*), um protótipo (*Guzmán*) e uma distorção (*Buscón*), sugerindo que “é da leitura dos três textos como intertexto que pode surgir a definição da picaresca clássica, definição que - se enunciada com a devida amplitude - será possível estender à picaresca como um todo, abrangendo inclusive as manifestações contemporâneas”. (ibid., p. 41)

Segundo esse autor, houve uma “expansão clássica espanhola”, que se deu no século XVII na Espanha e nos séculos XVII e XVIII na América espanhola. Houve ainda uma “picaresca européia”, que correspondia à publicações ocorridas na Europa em fins do século XVII e durante o século XVIII. Para publicações posteriores (séculos XIX e XX), segundo González, não se pode “falar numa verdadeira continuidade da modalidade em questão”. Isto o leva a propor “o termo neopicaresca - já utilizado por outros críticos - para a narrativa produzida nos séculos XIX e XX e que pode ser lida à luz do modelo clássico espanhol, mesmo sem guardar uma relação direta com o mesmo”.(ibid., p. 41) Esse crítico propõe ainda os termos “picaresco” ou

“neopicaresco” para textos mais fiéis à sua definição, e a designação “para-picarescos ou para-neopicarescos” para aqueles textos “cuja inclusão seria forçada, mas que de algum modo evocam o modelo clássico”.(ibid., p.41)

Para o núcleo intertextual originário referido no início deste tópico, González o define como sendo “a pseudo-autobiografia de um anti-herói que aparece definido como marginal à sociedade; a narração das suas aventuras é a síntese crítica do processo de tentativa de ascensão social pela trapaça; e nessa narração é traçada uma sátira da sociedade contemporânea do pícaro.” (ibid., p.42)

Na seqüência de seu estudo, após dedicar algumas páginas a *O Periquillo Sarniento*, do mexicano Lizardi, González volta-se a romances publicados no Brasil, a partir do século XIX, que guardam semelhanças com a picaresca espanhola e que possam ser catalogados como picarescos ou neopicarescos.

Quanto ao primeiro destes romances, trata-se das *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida. González aceita a designação de *malandro* proposta por Antônio Cândido⁶⁵ (CÂNDIDO, 1993, p. 25) para o personagem Leonardo, mas afirma:

onde Antônio Cândido diz ‘malandro’ pode se ler neopícaro, mesmo que não haja relações explícitas de intertextualidade unindo *Memórias* à picaresca clássica espanhola, pois estamos novamente perante o anti-herói marginalizado e trapaceiro que protagoniza uma série de aventuras nas quais parodia a sociedade contemporânea, especialmente no que diz respeito aos mecanismos ascensionais. (GONZÁLEZ, 1988, p.52)

Continua González, no parágrafo seguinte:

Mais uma vez, o que muda radicalmente na diferenciação da picaresca para a neopicaresca é a sociedade enfrentada pelo pícaro. A sociedade diferente e o tipo de relacionamento que o malandro Leonardo guarda com

⁶⁵ CÂNDIDO, Antônio. Dialética da malandragem. In: _____. *O Discurso e a Cidade*. São Paulo, Duas Cidades, 1993, p. 19-54.

ela o condicionam para que não seja uma simples reprodução do pícaro clássico. (ibid., p. 52)

Ao comparar o *Periquillo e as Memórias de um Sargento de Milícias*, o crítico afirma que o primeiro, mesmo “instalado no universo da burguesia”, filia-se à picaresca clássica, mas que já não se pode dizer o mesmo com relação às *Memórias*, uma vez que, com relação a este último, “estamos perante a retomada de um modelo narrativo baseado no anti-herói como paródia crítica da sua sociedade contemporânea”(ibid., p.56).

Em seguida, González passa em revista os romances *Macunaíma*, de Mário de Andrade, *A Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna, *Galvez, o Imperador do Acre*, de Márcio Souza, *Meu Tio Atahualpa*, de Paulo de Carvalho Neto, *Os Voluntários*, de Moacyr Scliar, *O Grande Mentecapto*, de Fernando Sabino, *Travessias*, de Edward Lopes, *O Tetranelo del-rei*, de Haroldo Maranhão, e *O Cogitário*, de Napoleão Sabóia.

Para González, as obras acima funcionam como paródia dos meios de ascensão social das sociedades que as geraram, paródia onde a aventura e a trapaça são as únicas armas do anti-herói marginalizado.

Unindo pícaros e neopícaros estaria a necessidade de ambos de

“se valerem da astúcia para sobreviverem num meio hostil, no qual a concentração da riqueza e a desvalorização do trabalho impõem a marginalidade. Nessa marginalidade, a sobrevivência ou a possível ascensão social dependem de recursos que parodiam aqueles utilizados pela classe dominante para chegar lá e se manter nessa situação: apenas sobe quem pula. A maior novidade dos neopícaros quiçá esteja em que eles são capazes de formular um projeto social alternativo, em lugar de - como o pícaro clássico - simplesmente procurarem a integração na classe dominante.”(ibid. p.83)

Se levarmos em conta a definição de González para o que ele denomina “núcleo intertextual originário”, ou seja, uma definição que abarque os primórdios da picaresca espanhola, veremos que *Galantes Memórias* poderia, sem maiores especulações, ser lido como um romance picaresco.

Estamos perante uma falsa autobiografia na qual, apesar de o narrador contar sua vida, o faz através de um diário e de um livro de memórias com seus respectivos capítulos parcialmente intercalados (além das cartas), mas de maneira que aquilo que é dito num determinado momento seja contradito posteriormente, fazendo com que soem falsos, por exemplo, o heroísmo e as virtudes do personagem-narrador, deixando-nos desconcertados primeiramente e descrentes ou desconfiados (do narrador) no decorrer da narração, até que percebamos tratar-se de um embuste através do qual esse mesmo narrador, “anti-herói definido como marginal à sociedade”, desmistificando a si mesmo, tece “a síntese crítica do processo de tentativa de ascensão social pela trapaça”, resultando ao final a sátira das sociedades brasileira e portuguesa da primeira metade do século passado.

Apenas uma passagem de olhos por *Galantes Memórias* permite-nos constatar que a sociedade, na qual se insere o anti-herói Chalaça, desvaloriza o trabalho - a nobreza, via de regra, vive de privilégios e/ou de outros mecanismos mantenedores do usufruto do trabalho alheio, como, por exemplo, os dois casamentos de D. Pedro I. Apesar de ser filho bastardo de um nobre com uma criada, Chalaça não herdou o nome de seu pai legítimo. Seu objetivo, referido várias vezes no romance, é integrar-se à nobreza. Para conseguir seu intento, trapaceia. Uma de suas tentativas de ascensão pela trapaça falha porque a baronesa de Lyon vem a falecer antes que se concretizasse o casamento, porém Chalaça é bem sucedido em suas investidas para com a viúva de D. Pedro. Ora, a busca de uma esposa nobre que lhe permitisse adentrar no reino dos nobres, em *Galantes Memórias* não passa de um recurso que parodia a prática instituída entre a nobreza para a preservação da casta e privilégios.

Apesar de se fazerem presentes em *Galantes Memórias* os atributos de um pícaro ou neopícaro, como a astúcia, o meio hostil, a desvalorização do trabalho, a

marginalidade, a trapaça, Chalaça não é portador de um projeto social alternativo - que poderia aproximá-lo dos neopícaros. Ele apenas procura integrar-se na classe dominante e, dessa maneira, ser-nos-ia lícito, em acordo com a proposta de González, aproximá-lo mais daqueles modelos iniciais da picaresca espanhola.

Fechando o parêntese, em *Galantes Memórias*, num momento em que D. Pedro está com a saúde debilitada, Chalaça, numa ante-sala, lê o *Lazarillo de Tormes*, protótipo do romance picaresco, publicado em 1554 e de autoria incerta. Parece-nos que a referência não é gratuita, porque tanto *Lazarillo de Tormes* quanto *Galantes Memórias* narram as artimanhas de seus anti-heróis, ambos de nascimento nada nobre, rumo a uma ascensão financeira. Também em ambos a ironia se faz presente no discurso do narrador, porém de maneira mais acentuada em *Galantes Memórias*. Além disso, Lázaro casa-se com uma criada (de seu senhor, o arcipreste de São Salvador), cuja idoneidade é bastante duvidosa, pois amigos de Lázaro comentam o envolvimento amoroso dela com o arcipreste. A Lázaro pouco importa a infidelidade da esposa, colocando em primeiro plano o seu interesse por uma situação financeira estável.

Assim, além da referência explícita ao *Lazarillo de Tormes* no corpo de *Galantes Memórias*, temos nas duas obras um personagem central caracterizado como anti-herói, um narrador irônico (que se vale da ironia para instalar um discurso duplo, ambíguo, de forma que um termine por desmontar o outro), e temos ainda o casamento de Lázaro que se atualiza no do pai de Chalaça - o ourives, e também no de Calimério, uniões nas quais os maridos são pagos para purificar a anterior relação amorosa ilícita de suas atuais esposas.

A referência ao *Lazarillo de Tormes* faz-nos crer que José Roberto Torero pretendeu, via narrador de *Galantes Memórias*, lembrar-nos o parentesco entre essas obras. Esse parentesco, além dos traços comuns com o romance picaresco, assinalados

acima, passa pelo anti-heroísmo de Lázaro e Chalaça, pela ironia dos dois narradores, e pelo casamento interesseiro de Lázaro, (pago pelo arcipreste), o casamento do pai de Chalaça -o ourives (pago pelo Visconde de Vila Nova da Rainha), e o casamento de Calimério (pago por Chalaça). Ademais, os títulos longos (dos capítulos) presentes nas duas obras apenas reforçam a hipótese de que se trata de uma retomada, ou melhor, de um diálogo que o romance de Torero mantém com *Lazarillo de Tormes*, uma relação dialógica, intertextual, mas não paródica.

No decorrer da leitura de *Galantes Memórias* é difícil ao leitor de Machado de Assis não perceber um certo diálogo que este romance mantém com *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Neste último o narrador Brás Cubas, no capítulo XV, afirma: “Gastei trinta dias para ir do Rossio Grande ao coração de Marcela”. E logo adiante, no capítulo XVII: “Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis; nada menos”. No capítulo 3 de *Galantes Memórias*, o narrador, referindo-se à Baronesa de Lyon, diz que “Seis jantares, duas óperas e três diamantes depois, conquistei o seu coração” (p. 16-17). Torero retoma as metáforas machadianas e as parafraseia, fundindo-as numa só.

No prólogo *Ao leitor*, presente nas *Memórias Póstumas*, encontramos:

Que Stendhal confessasse haver escrito um de seus livros para cem leitores, coisa é que admira e consterna. O que não admira, nem provavelmente consternará é se este outro livro não tiver os cem leitores de Stendhal, nem cinquenta, nem vinte, e quando muito dez. Dez? Talvez cinco. (OC, p. 513)

No Capítulo 5 de *Galantes Memórias*, o narrador se põe a pensar na herança que pretende receber através do testamento da falecida amante:

[...] acho que receberia uns dez mil francos. Talvez vinte. Não, dez estaria justo. Vinte mil francos para um amante poderia comprometer sua reputação. [...] Um futuro marido merece pelo menos cinquenta ou sessenta mil. [...] Ora

sessenta mil. Cem mil! Menos do que cem mil francos serão uma consumada injustiça! (p.24-25)

Na *Bíblia Sagrada*, livro do Gênesis, encontramos:

“Abraão aproximou-se e disse: ‘Fareis o justo perecer com o ímpio? Talvez haja cinquenta justos na cidade: fá-lo-eis perecer? Não perdoaríeis antes a cidade, em atenção aos cinquenta justos que nela se poderiam encontrar? Não, Vós não poderíeis agir assim, matando o justo com o ímpio, e tratando o justo como o ímpio! Longe de vós tal pensamento! Não exerceria o Juiz de toda a terra a justiça?’ O Senhor disse: “Se eu encontrar em Sodoma Cinquenta justos, perdoarei a toda a cidade em atenção a eles”. Abraão continuou: “Não leveis a mal, se ainda ousar falar ao meu Senhor, embora seja eu pó e cinza. Se porventura faltar cinco aos cinquenta justos, fareis perecer toda a cidade por causa desses cinco? “Não a destruirei, respondeu o Senhor, se nela eu encontrar quarenta e cinco justos”. Abraão insistiu ainda e disse: “Talvez só haja aí quarenta” – “Não destruirei a cidade por causa desses quarenta”. Abraão disse de novo: “Rogo-vos, Senhor, que não vos irriteis se eu insisto ainda! Talvez só se encontrem trinta!” - “Se eu encontrar trinta, disse o Senhor, não o farei”. Abraão continuou: “Desculpa, se ousar falar ainda ao meu Senhor: Pode ser que só se encontrem vinte”. – “Em atenção aos vinte não a destruirei”. Abraão replicou: “Que o Senhor não se irrite se falo ainda uma última vez! Que será, se lá forem achados dez? - E Deus respondeu: “Não a destruirei por causa desses dez”. (Gênesis, 18, 23-32)

O procedimento utilizado pelo narrador bíblico é retomado pelo narrador machadiano, que por sua vez é retomado pelo narrador de *Galantes Memórias*. Machado e o texto bíblico utilizam-se de uma escala decrescente, enquanto Torero faz o contrário. Além disso, a passagem bíblica traz consigo a seriedade própria desse discurso, e a reflexão machadiana é auto-referencial, e também séria, pois aponta para o caráter distinto de sua obra frente ao que se produzia naquele momento. O narrador de Torero, além de inverter a ordem decrescente, gera o riso ao fazer prognósticos com relação ao testamento de sua ex-amante, que veio a falecer antes do casamento

O processo analógico é um recurso utilizado por Machado de Assis. Nas *Memórias Póstumas*, um exemplo encontra-se no capítulo IX. Delírio-Virgília-juventude-meninice-nascimento: este é o trajeto analógico utilizado ali pelo narrador para ir da morte ao nascimento. Em *Galantes Memórias* vamos ter algo semelhante, no

capítulo 10. Como não conseguisse dormir, o narrador resolve escrever sobre uma lembrança que lhe veio durante o jantar :

Enquanto tomava meu caldo verde - por sinal um tanto aguado -, entrava pela janela um forte odor de esterco. O cheiro fez-me pensar em jumentos; os jumentos lembraram-me estábulos; os estábulos levaram-me até o nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo e este acabou por me fazer pensar no seminário de Santarém [...] (p.37-38).

Neste exemplo, o texto de Torero parece outra vez dialogar com o de Machado ao utilizar-se de um mesmo processo - a analogia, que no caso de Torero engloba esterco-jumentos-estábulo-Cristo-Seminário-juventude.

O apelo ao narratário (leitor virtual) é um recurso largamente utilizado por Machado de Assis. Eis alguns exemplos em *Galantes Memórias*:

“Se tu és amigo da gramática, hás de ter reparado que escrevi ‘a’ em vez de ‘uma’”(p. 127). “Há inimizades que são seculares, não precisas ir longe para constatá-lo. Abre tua janela. (...) Digo que se fores aos livros não encontrarás melhor resposta do que se fizeres a pergunta ao próprio cão. (...) Vamos ao campo das nações civilizadas. Lá encontrarás ingleses e franceses consumindo-se em grandes escaramuças. Não Basta? Vai até os Céus: lá verás...” (p. 178)

Parece-nos que José Roberto Torero, ao retomar certos recursos utilizados por Machado de Assis, acaba estilizando-os.

Conforme o Massaud Moisés⁶⁶, a apóstrofe designa “a derivação ou interrupção do orador ou do poeta, para dirigir-se a alguém fora do contexto em que se situa. Usualmente em forma exclamativa”. É também, a nosso ver, um recurso tipicamente machadiano, retomado por Torero. Eis alguns exemplos das *Memórias Póstumas*: “Ó palmatória, terror dos meus dias pueris [...]” (capítulo XIII); “Tu que me lês, se ainda fores viva, quando estas páginas vierem a luz, - tu que me lês Virgília amada, não

⁶⁶ MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12ª ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

reparas [...]”(capítulo XXVII); “Pobre Eugênia! Se tu soubesses que idéias me vagavam pela mente fora naquela ocasião!”(capítulo XXXIII); “Abençoadas pernas! E há quem vos trate com desdém ou indiferença”(capítulo LXVI); Multidão, cujo amor cobicei até a morte, era assim que eu me vingava às vezes de ti...”(capítulo XCIX).

No capítulo 20 de *Galantes Memórias* o narrador invoca Rocha Pinto - que lhe auxiliara na escolha da vestimenta para a recepção à Rainha: “Ah, se a milésima parte dos homens dessa terra tivesse as tuas maneiras, meu bom Rocha Pinto, quanto mais não seríamos estimados entre as nações e quão melhor não seria a nossa reputação nos salões da Europa!” (p.72) No capítulo 57, após presentear Inês com a gargantilha de ouro que recebeu da Baronesa, o narrador, debochadamente, invoca a defunta, sua ex-amante: “[...] Ah, minha adorada Baronesa Marie Louise, aí está para que valeu o teu testamento.”(p.202)

Noutro trecho temos:

Recebi agora a pouco um cálido beijo, (...) Um beijo como este, dirá um moralista, não deve ser entendido senão como um sinal de agradecimento, mas vede que eu disse ter sido um cálido beijo na mão [...]
Bem-aventurado sou, oh doce Inês, por ter-te a recrear-me o pensamento [...] Eu te daria agora um outro beijo, Inês [...]
Essa, querida Inês, parece uma condição [...] (p. 193-194)

“Como vês, querida Inês, esse seria um dia [...]”(p.196)

Pensamos que, à maneira de Machado, Torero abusa desta figura de estilo.

Por fim, um exemplo que também nos parece merecer ser citado aqui e que se encontra no início do conto “A Cartomante”: “Hamlet observa a Horácio que há mais cousas no céu e na terra do que sonha a nossa filosofia” (*OC*, v. II, p. 477). Em *Galantes Memórias*, o autor abre o capítulo 57 do romance da seguinte maneira: “No bolso da casaca de um homem alheado como eu pode haver mais mistérios do que nos indecifráveis desígnios de Deus” (p. 200). Torero provoca a aproximação entre os “indecifráveis desígnios de Deus” e os propósitos nada cristãos de seu narrador para

com Inês, provocando, desta forma, um rebaixamento (SANT'ANNA, 1991, p. 11-15). Assim, essa relação intertextual pode ser lida como uma paródia.

Tanto a apóstrofe, como o apelo ao narratário, o processo analógico, a ordem decrescente de nosso primeiro exemplo, a paródia acima, são indícios que nos dão conta do quanto Machado se faz presente em *Galantes Memórias*. Essa presença machadiana marcante parece-nos intencional: ao criar seu romance, Torero faz com que *Galantes Memórias* resvale em Machado, principalmente nas *Memórias Póstumas*, seu paradigma. Como consequência desse ir e vir resulta um reflexo das mais célebres memórias da literatura brasileira, de maneira que aquilo que em Machado é fina ironia, em *Galantes Memórias* torna-se estilização⁶⁷, pois o narrador de Torero, propositadamente e sem desmerecimento para seu criador, assume uma voz ou roupagem farsesca.

Apesar de já termos feito referência à *Bíblia Sagrada* em alguns momentos deste nosso trabalho, vejamos agora alguns exemplos que atestam o propósito de Torero em aproximar, via intertextualidade, a *Bíblia* e *Galantes Memórias*.

Um primeiro exemplo aparece já no primeiro capítulo do romance: “Enganosa é a graça, vã a formosura” (p.13). Esta passagem tem sua fonte no livro dos Provérbios (Prov. 31: 30), sendo um elogio à mulher virtuosa. No contexto para o qual este trecho foi transportado, Chalaça tenta convencer seu cocheiro, Calimério, das vantagens de se namorar uma senhora de sessenta anos. Como outros argumentos não funcionaram, valendo-se da religiosidade de Calimério, Chalaça lança mão do trecho acima. Nesse momento da leitura do romance, ainda não sabemos quem seja a “senhora”. Apenas nos

⁶⁷ Entendemos a estilização como a concebe Mikhail Bakhtin, como uma “fusão de vozes”. Na paródia, uma segunda voz “[...] entra em antagonismo com a voz original que a recebeu, forçando-a a servir a fins diretamente opostos”. Isto não acontece na estilização, que, em relação ao estilo de um outro, só é possível “em uma única direção [...]” – a que o texto original propusera (BAKHTIN, Mikhail. *La destruction. Change*. Paris, n. 2, s. d., apud SANT'ANNA, 1991, p. 14), sem, portanto, “traição ao seu significado primeiro” (SANT'ANNA, 1991, p. 24)

capítulos seguintes é que iremos tomando contato com ela e, ao mesmo tempo, percebendo o interesse financeiro que se oculta nas palavras afáveis do narrador dirigidas a ela - a baronesa. Dessa maneira, há um rebaixamento, na medida em que o sentido sagrado da frase bíblica adquire um sentido profano, vulgar: um sentido de argumento favorável ao casamento movido por interesse financeiro.

Diz o evangelho que Jesus, ao ser tentado pelo demônio, citando uma passagem do Deuteronômio (Deut 8: 3), respondeu-lhe: “Está escrito: Não só de pão vive o homem, mas de toda palavra que procede da boca de Deus”(Mt 4: 4). No final do capítulo 41 de *Galantes Memórias*, referindo-se à conversa que teve com uma prostituta em sua visita à casa de lady Bloomfield, diz o narrador: “[...] nem só de fornicção passamos essa noite.” Torero opõe pão à fornicção e palavra de Deus à palavra de Dedé (que dá a Chalaça argumento para desmascarar Caetano Gamito). Ao proceder desta maneira, Torero dessacraliza o versículo bíblico.

No capítulo 61, João da Rocha Pinto informa a Chalaça que Inês está grávida, e solicita que Chalaça arrume-lhe (compre) um marido para que ela não perca seu *bom* nome. Torero, via ironia, dessacraliza o mito da virgindade de Maria, mãe de Jesus Cristo (Is 7: 14; Lc 1: 30-35), pois José é comparado a um marido contratado, comprado, com o intuito de se evitar escândalo provocado por gravidez fora do casamento oficializado.

A dessacralização também se faz presente no capítulo 57 de *Galantes Memórias*. O *Magnificat* é um cântico de ação de graças - que foi entoado por Maria por ocasião de sua visita a Isabel (Lc 1: 46-55). Mas em *Galantes Memórias*, ao descobrir no bolso da casaca a gargantilha de ouro herdada da Baronesa e com a qual presenteará Inês, Chalaça diz: “Uma alegria fora de medidas encheu-me o coração e minha alma entoou um magnificat”.

O texto de Torero mantém para com o texto bíblico uma relação de dessacralização, de carnavalização, pois, nos três exemplos, este último é rebaixado, denegrado. Tais exemplos constituem uma intertextualidade paródica, na qual o sagrado, atributo do texto bíblico, cede lugar ao profano (sentido atribuído pelo romance).

Há ainda uma paráfrase de Camões. O terceiro verso de *Os Lusíadas* “por mares nunca dantes navegados” ressurge em *Galantes Memórias* na carta que Chalaça envia ao Marquês de Barbacena, capítulo 60, onde vamos encontrar: “[...] e o vosso ministério faria o Brasil mergulhar num mar de felicidades nunca antes imaginadas, [...]” (p.214-215). Ao valer-se do discurso alheio, Chalaça procura imprimir ao seu relato ares de erudição.

Em *Galantes Memórias* comparecem várias expressões e frases latinas. Vamos apresentá-las na ordem em que aparecem no romance.

- “Quae fuerunt vitia, mores sunt”: Esta é a epígrafe do romance, atribuída a Sêneca e à qual demos a seguinte tradução: *as coisas que foram vício são costumes*. Parece-nos que com esta epígrafe Torero está a sugerir-nos que a sociedade retratada em seu romance está dominada pelo vício ou mais que isto: nela o vício tornou-se instituição (costumes).

- “situação *ante-coitum*”(p.18): A expressão *ante-coitum* é utilizada pelo narrador quando este se põe a lembrar sua relação sexual com a sexagenária Baronesa Marie-Louise. Ao utilizar-se do latim nessa situação um tanto cômica, o autor aproxima o erudito do vulgar, provocando o rebaixamento carnavalesco do primeiro.

-“*ad usum regis*” (p.66): O narrador está a falar de sua função de alcoviteiro, mais especificamente dos maridos que resistiam em emprestar suas esposas “para uso do rei”. O latim, língua nobre, novamente é utilizado em contexto vulgar.

- “verificar ‘in loco’ em que estado se achavam a cidade e a província” (p.83): O narrador está se referindo à cidade de São Paulo, foco de uma rebelião contrária a D. Pedro.

- “vanitas vanitatum”(p. 92): Esta expressão abre o livro do Eclesiastes. Segundo Renzo Tosi⁶⁸, a citação completa é *Vaidade das vaidades! Tudo é vaidades (Vanitas vanitatum, et omnia vanitas)*, e refere-se “a um conceito próprio da cultura mesopotâmica, o de que qualquer ação humana é absolutamente vã e inútil”, sendo “ainda bem conhecida e usada para indicar o caráter ilusório da existência humana, tendo inspirado vários provérbios nas várias línguas européias [...]” (TOSI, 1996, p. 243). Em *Galantes Memórias*, com esta expressão o narrador refere-se ao alarido das palmas e elogios que recebeu das autoridades da cidade de São Paulo, quando ali esteve precedendo e preparando a chegada de D. Pedro. A vaidade, a sede de glória, se concretizada, contraria o sentido de “caráter ilusório da existência humana” presente no versículo bíblico citado. Desta maneira, o personagem-narrador estaria degradando o sentido da citação bíblica ao valorizar o alarido das palmas.

- “ad hoc”(p.108): para isso. Esta expressão aparece quando o narrador se põe a argumentar em favor de sua “*tese sobre a perfeita evacuação das fezes e seus efeitos sobre o entendimento humano*”, segundo a qual se deve preencher com leitura o vazio deixado pelas fezes. Aqui parece-nos interessante transcrever todo o fragmento:

“É sabido de todos que muitos homens e mulheres - principalmente estas últimas - defendem a tese de que o momento em que se realiza o despejamento das fezes deve ser consagrado ad hoc, ou seja, não pode ser confundido com nenhuma outra atividade, por mais ligeira que seja, sob pena de tornar imperfeita a defecação” (p. 108).

⁶⁸ TOSI, Renzo. *Dicionário de Sentenças Latinas e Gregas*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

Este e os três parágrafos seguintes sugerem uma paródia de discurso filosófico. Com relação à expressão *ad hoc*, Torero promove novamente um rebaixamento carnavalesco, porque o termo latino erudito - que é geralmente utilizado na linguagem jurídica e/ou administrativa - é deslocado para um contexto totalmente vulgar: o da diarreia coletiva provocada pela costeleta de porco servida no jantar do dia anterior, na cidade de Santos.

- “*In hoc signo vinces*” (p.120): com este sinal vencerás. Esta frase, segundo Renzo Tosi, “deriva de um episódio da vida de Constantino”, que após ter sonhado “com uma cruz em que estas palavras estavam escritas, [...] adotou a cruz, símbolo dos cristãos, como insígnia do seu exército, mandando gravá-la em todos os escudos, e obteve a vitória [...]” sobre o adversário (TOSI, 1996, p. 567). Em *Galantes Memórias* esta frase aparece na medalha da Cruz e da Espada, que o narrador diz ter recebido por haver comandado a dissolução da Assembléia Constituinte, e com a qual venceu também o desinteresse das mocinhas (p. 120). A expressão latina diz “*com este sinal vencerás*”. Se aceitarmos que não houve propriamente luta, mas apenas rendição dos constituintes, a vitória que se sobressai é a do narrador-personagem para com as mulheres. Estaremos então novamente diante de um rebaixamento carnavalesco.

- “*in medio stat virtus*”(p. 197): no meio está a virtude. Para Renzo Tosi, esta frase, que é

“[...] citada com freqüência para afirmar que é preciso comportar-se com moderação e, ao escolher, dar preferência à alternativa que permita ficar distante das hipóteses extremas, é a transposição latina de um provérbio grego de ascendência aristotélica: de fato, esse é o princípio que informa toda a *Ética para Nicômaco* (...), onde, tanto no que se refere à moral quanto ao comportamento, a virtude é o resultado da ‘mediação’ entre tendências - e vícios - de sentidos opostos. (...) Na literatura latina, são importantes um trecho de *Tusculanae disputationes* de Cícero (4,20,46: *In omnibus fere rebus mediocritatem esse optumam*, ‘em quase tudo o caminho do meio é o melhor’ [...] e um verso das *Epístolas* de Horácio (1,18,9: *Virtus est medium vitiorum et utrinque reductum*, ‘a virtude é o ponto médio entre dois defeitos, equidistante de ambos’)” (ibid., p. 795).

Em *Galantes Memórias* a frase latina aparece no início do capítulo 56. Eis o trecho:

“Lembrei-me hoje da minha teoria dos fluxos de sangue e constatei que esse meu desassossego só poderia ter bom remédio numa descida de parte do sangue que se concentrou demasiadamente nas salas do meu cérebro. Uma caminha faria bem, por certo, mas a longa viagem do sangue do cérebro até a planta dos pés poderia estafar-me, de maneira que decidi cortar essa viagem pela metade. In medio stat virtus. Gritei por Calimério e fomos até a casa de lady Bloomfield” (p.197).

Ora, entre o cérebro e a planta dos pés está a virtude, ou seja, o pênis . Torero promove novamente um rebaixamento carnavalesco ao relacionar a frase ao baixo-material-corporal, trazendo-a para o contexto do prostíbulo de lady Bloomfield.

- “Triste est omne animal post coitum, praeter mulierem et gallum.” (p.199): Depois do coito, todo animal é triste, menos a mulher e o galo. Segundo Paulo Ronai⁶⁹, em seu *Dicionário Nova Fronteira de Citações*, esta frase é atribuída a Galeno. Em *Galantes Memórias*, ao utilizá-la, o narrador refere-se ao fato de Dedé assumir “uma expressão menos jubilosa” após o coito. Se levarmos em conta o sentido de erudição inerente ao uso da língua latina, veremos que novamente ela é deslocada para um ambiente vulgar, o prostíbulo, constituindo novamente um rebaixamento carnavalesco, mas não da sentença, que admite essa ambientação, e sim do idioma.

- “corpus alienum” (p.214). Segundo Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, essa expressão latina tem o significado de “corpo estranho”, sendo que no campo jurídico, onde geralmente é utilizada, tem o sentido de “matéria estranha ao objeto da lide” (FERREIRA, 1986). Em *Galantes Memórias*, na carta desaforada que envia ao Marquês de Barbacena (que se encontra com lepra), o narrador considera “*corpus alienum* ao objeto desta carta o desperdiçar tinta em lamentar o vosso estado [do marquês] e desejar pronto restabelecimento, porque é sabido de todos que esse mal não tem remédio.” O

⁶⁹ RONAI, Paulo. *Dicionário Nova Fronteira de Citações*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

narrador continua em tom de deboche: “Que as notícias do meu bem passar vos sirvam, ao menos, como alívio e conforto à melancolia dos vossos dias” (p. 214). A expressão latina é deslocada do campo jurídico para o âmbito da comicidade, uma vez que ela se refere à perda de tempo em se “lamentar” e “desejar pronto restabelecimento” a um leproso.

Revedo as citações acima podemos dizer: primeiro, que Torero, com o intuito de provocar o riso do leitor, desloca as expressões latinas de seus contextos originais para um outro vulgar, e quando isto não ocorre, o próprio idioma em seu valor de língua erudita acaba sendo rebaixado. Em segundo lugar também podemos dizer que, de certa maneira, o autor empresta verossimilhança à narrativa na medida em que seu narrador, sendo um ex-seminarista, estudou e deveria dominar o latim. Em terceiro lugar, apesar desse traço de verossimilhança apontada, fica-nos a certeza de que o narrador composto por Torero utiliza-se apenas do lugar-comum, ou seja, sua suposta erudição soa-nos falsa na medida em que ele se vale apenas de expressões e frases latinas consagradas - procedimento que vai ao encontro do traço marcante desse narrador-personagem: a hipocrisia. Por fim, é admirável o tema que o leva a fazer uso de sua suposta sapiência: sexo.

Além das citações latinas acima referidas, encontramos no romance grande quantidade de frases feitas também em português, as quais, por tratar-se de um mesmo “caso”, serão comentadas posteriormente, em conjunto.

Além da guerra de ditos populares entre o Marquês de Barbacena e Chalaça, presente no capítulo 38 (p.137) e de outros recursos lingüísticos afins já analisados nos itens *narrador* e *personagens*, apontamos abaixo as frases feitas encontradas no romance e a indicação, entre parênteses, daqueles que as proferiram.

- “[...] cabeça mais vazia que copo de bêbado”. (p.11 - narrador)

- “[...] de um só exemplo não se pode fazer uma lei”. (p.12 - narrador)
- “O que conta não é o número, mas a disciplina”. (p.15 - narrador)
- “Hoje é o dia mais infeliz da minha vida”. (p.20, repetida nas páginas 30 e 188 - narrador)
- “Quem não viu Lisboa, não viu coisa boa”. (p.40 - narrador)
- “[...] não me deixará *na companhia dos morcegos*”. (p.41 - narrador)
- “Não venci o dragão, mas pisei um rato”. (p. 73 - narrador)
- “Quem o inimigo poupa, nas mãos lhe morre”. (p. 95 - Carlota)
- “Ninguém pode servir a dois senhores”. (p.95 - Rocha Pinto) Apesar de bíblica, esta frase tornou-se popular.
- “[...] quando dois senhores se enfrentam, manda a prudência que se espere para saber qual dos dois continuará de pé”. (p.95 - Chalaça)
- “[...] a bravura é inimiga do relógio”. (p. 122 - narrador)
- “Em tempos de figos, muitos amigos”. (p. 124 - narrador)
- “Só Deus é eterno”. (p.163 - Rocha Pinto) Este dito popular constitui um rebaixamento carnavalesco uma vez que Rocha Pinto o utiliza referindo-se à morte fálica de D. Pedro. Tanto o sagrado quanto o real (nobre) são rebaixados.
- “[...] não é porque há uma nuvem no céu que o sol deixa de brilhar”. (p.166 - Rocha Pinto)
- “[...] está a caminho do céu”. (p.170 - Rocha Pinto)
- “Hoje é o dia mais feliz da minha vida”. (p.207 - narrador)
- “Quando tiveres problemas com teu espírito, cansa teu corpo”. (p. 197 - narrador)
- “[...] a virtude é a mãe da felicidade”. (p. 210 - Caetano Gamito)
- “Sem a viga mestra do respeito, da fidelidade e do horror à concupiscência, toda casa ruirá”. (p.210 - Caetano Gamito)

- “Bem está o que bem acaba”. (p. 212 - narrador)

- “As sementes da paz estão frutificando [...]”. (p.216 - Rocha Pinto)

Reverendo os exemplos acima e o que dissemos das frases e expressões latinas, constatamos que a linguagem formular, deliberadamente utilizada em *Galantes Memórias*, aponta para a carência de domínio de uma linguagem própria que leva à utilização de um discurso alheio. Neste sentido, parece-nos que todos os exemplos mencionados indiciam a hipocrisia daqueles personagens (ou do narrador) que os enunciam, ou, de modo mais amplo, metonimicamente denunciam a hipocrisia e a mediocridade da sociedade da qual fazem parte.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nosso estudo de *Galantes Memórias* procurou, através da análise dos elementos pré-textuais e para-textuais, das categorias da narrativa e da intertextualidade, abarcar os recursos utilizados por José Roberto Torero em sua composição, tendo em vista a hipótese de que tais recursos poderiam nos levar a uma possível leitura para o romance.

Arrolamos sete itens no tópico “Elementos pré-textuais e para-textuais em *Galantes Memórias*”. Vimos que desde a capa o autor inicia o romance trapaceando, pois apresenta como verdadeiro (“trazidas à luz por José Roberto Torero”) o que é fictício. Nas orelhas do livro uma nova trapaça: Torero lança mão de um suposto texto psicografado por D. Pedro I, no qual entrevemos a propositada voz do autor empírico inserida nessa outra voz de D. Pedro, principalmente quando este afirma que “a ciência da história fica mais bela se enfeitada pela arte do mentir”; no agradecimento, não creditando co-autoria ao agraciado (Marcus Aurelius Pimenta), o autor novamente revela-se um trapaceiro; no prefácio, nova trapaça do autor empírico ao desenvolver João da Rocha Pinto e João Carlota como duas personagens (ficcionalis) distintas, quando sabemos que, segundo relatos históricos, João Carlota era o apelido de João da

Rocha Pinto; as notas de rodapé revelam-se também uma forma de o autor trapacear, pois, transpostas do discurso científico para o ficcional, servem para passar ao leitor a impressão de seriedade da obra, de maneira que esta venha a ser lida como verdade histórica; na epígrafe, ao escolher a sentença de Sêneca (“as coisas que foram vício são costumes”), Torero promove a carnavalização do romance, pois, através dela, critica e degrada, os vícios e a hipocrisia social que seu narrador procura enaltecer; conforme a “apresentação dos editores”, o romance foi-lhes apresentado como diários de Francisco Gomes da Silva, no entanto figura-lhes apenas como “fruto da mais pura liberdade ficcional”, ecoando uma discussão atual - a discussão acerca dos limites da ficção e da história.

Estamos diante de um autor empírico trapaceiro que se utiliza de vários artifícios para imprimir uma suposta seriedade a sua narrativa, como o texto psicografado, as notas de rodapé e a apresentação dos editores. Valendo-se da voz de outrem, Torero pretende dotar sua narrativa de verdade histórica, mesmo que isto implique a utilização da trapaça.

As categorias de tempo, espaço e ação também acenam para o que verificamos acima. No diário e nas memórias, a sucessividade das ações é marcada, respectivamente (quando não o é concomitantemente), pela vida de Chalaça e de D. Pedro e por eventos históricos brasileiros e portugueses dos quais estes dois personagens participaram, de maneira que tais eventos propiciam efeito de sentido de relato histórico. As pormenorizações cronológicas apenas reforçam a suposta seriedade desejada pelo narrador. Temos então a combinação entre um plano ficcional e um plano factual que nos leva a ler o que poderia ter sido a história do Brasil do Primeiro Império e/ou a história de Portugal das primeiras décadas do século XIX. Sendo a história a voz que dá sustentação ao romance, encontramos-nos novamente diante de um artifício do autor:

apresentar como histórica uma narrativa ficcional, trapaceando e apagando os limites entre a história e a ficção. Ao procurar dotar o ficcional de verdade histórica, o autor empírico termina revelando o conluio entre ele e o narrador do romance para trapacear. Dessa maneira teremos a possibilidade de ler *Galantes Memórias* como uma grande farsa.

O espaço que comparece em *Galantes Memórias* é o espaço propício ao cultivo da hipocrisia, da dissimilação e da lascívia. O autor contrapõe espaços nobres a atitudes vis (de D. Pedro e de Caetano Gamito), ou espaços vis a personagens que aspiram à nobreza (os “conselheiros” Chalaça, Rocha e Carlota). Ao fazer essa aproximação do nobre com o vil, Torero realiza uma sátira da sociedade da época a que se referem os eventos diegéticos, cujo efeito será o riso do leitor.

Dissemos que em *Galantes Memórias* estamos perante um narrador limitado, intruso e irônico. Torero constrói seu narrador limitado quanto à análise dos personagens – isto é, um narrador que narra apenas o que vê, que não adentra a mente de seus personagens – porque deseja que ele apenas denuncie, através do relato, a hipocrisia da sociedade. O narrador é também intruso, intromete-se na narrativa, via de regra com o intuito de retardá-la, causando o suspense. É através de suas intrusões que procura simular erudição, como acontece com as pseudoteorias com as quais vai salpicando a narrativa. Sua falsa erudição casa-se bem com o culto da aparência reinante no romance. Por fim, o narrador é também irônico, utiliza-se da “linguagem do avesso”, para usar expressão de Affonso Romano de Sant’Anna⁷⁰. A ironia utilizada pelo narrador em *Galantes Memórias* é a ironia retórica - conforme já dissemos, aquela que é utilizada com a finalidade de sátira social. Ela é intencional, uma vez que o narrador deseja fazer-se compreender, é um disfarçe (o narrador utiliza-se de certas sutilezas,

⁷⁰ SANT’ANNA, Affonso Romano de. Esaú e Jacó. In: *Análise Estrutural de Romances Brasileiros*. Petrópolis, Vozes, 1973. p 129.

simula dizer uma coisa quando de fato pretende dizer o contrário), e é também, na maioria das vezes, um juízo negativo, uma depreciação, chegando, às vezes, a realizar-se como paródia. Como pudemos verificar pela análise dos títulos de *Memórias para Servir...*, o que ocorre em *Galantes Memórias* é que a ironia do narrador provoca, no leitor, um sentimento de estranhamento, geralmente causado pelo exagero, que só será devidamente digerido no decorrer do relato, quando se constata tratar-se de um discurso irônico.

Essas três características do narrador imbricam-se. O narrador é limitado porque o autor deseja pintar a hipocrisia da sociedade. Ao intrometer-se com suas pseudo-teorias, revela-se um ser medíocre, que deseja passar-se por culto, utilizando-se de supostas teorias que não vão além do senso comum. E, ao simular erudição, como ocorre nas citações bíblicas e nas sentenças latinas, revela-se também irônico. No plano do autor, deparamo-nos com a criação de um narrador que faz de si e dos demais personagens instrumento de crítica social.

As personagens, como vimos dizendo, espelham a hipocrisia. São todos descritos exteriormente porque o narrador é limitado. Generalizando, os três criados (Chalaça, Rocha Pinto e Carlota) são caracterizados pela lascívia e pelas artimanhas (trapaças) para não perderem privilégios junto à corte, pois, apesar de serem criados, vivem como nobres; Barbacena, Gamito e Chalaça trazem em si o comportamento dissimulado (trapaças), o gosto pela ironia, pelas flores de retórica, pelas futilidades; Dona Amélia pauta-se pela austeridade moral; Calimério e Inês pela servidão, sendo que esta última acaba por servir também aos apetites sexuais de Chalaça. D. Pedro, alegre, lascivo e ditador nas memórias, torna-se triste, reservado, lacrimoso, e liberal, em política, no diário. São, geralmente, personagens marcados por poucos traços,

caracterizados apenas exteriormente, preocupados em manter a aparência e garantir privilégios conquistados.

No tópico dedicado à intertextualidade e linguagem formular, em relação a cada um procuramos apontar onde ocorria e o porquê de tal procedimento do narrador.

Quanto à intertextualidade, de nossa análise sobressai um traço comum na relação que se estabelece entre *Galantes Memórias* e as demais obras.

Para com o *Lazarillo de Tormes*, Torero faz com que o narrador de *Galantes Memórias* se aproprie, por três vezes, do episódio do casamento de Lázaro e do discurso do *Lazarillo* quando retoma seus títulos quilométricos e a ironia ali presente. (Recordemos aqui que a dissimulação presente na ironia é também uma forma de trapaça - traço marcante do pícaro).

Para com a *Bíblia* temos sempre uma relação intertextual paródica, ou seja, sempre que retomado o texto bíblico é rebaixado, carnavalizado. Retomando o texto bíblico, o narrador simula erudição, porém também revela sua hipocrisia (moral ou religiosa) ao aproximar o texto sagrado de seus apetites sexuais.

Com relação às obras machadianas, em *Galantes Memórias* Torero faz com que o narrador as retome pelo veio da ironia. Porém o que esse narrador consegue é apenas uma estilização que, contraposta à ironia machadiana, revela o caráter farsesco de *Galantes Memórias* e a mediocridade (mediania) de seu narrador, incapaz de escrever suas memórias sem o suporte da voz de outrem. Isto, a nosso ver, deixa perceber que há uma coerência interna nas *Galantes Memórias*, que teria sido intencionalmente elaborada de maneira a colocar-se num tom abaixo em relação às *Memórias Póstumas*, sem desmerecimento para a obra de Torero nem para o autor empírico, que a concebeu tal qual ela se apresenta.

No que se refere à linguagem formular, assinalamos as ocorrências em língua latina e em língua portuguesa. Ao utilizar-se do latim, o narrador procura passar-se por erudito. Entretanto, o que se percebe é que, como ele recorre, em português ou latim, somente a fórmulas, ou seja, a expressões ou frases já consagradas, cai no lugar-comum, revelando-se carente de domínio de uma linguagem própria, simula, apenas aparentando erudição que não possui. De resto, a linguagem formular contribui para fixar a dissimulação como traço caracterizador do narrador-protagonista, atributo que, por sua vez, espelha o estado de hipocrisia reinante na sociedade referida pelo romance.

Tais considerações a respeito da linguagem de *Galantes Memórias* apontam-nos um romance que, guardando certa semelhança com o romance picaresco, revela-nos um narrador dissimulado que promove uma imitação do discurso de outrem, e que, além da própria mediocridade, da hipocrisia da sociedade, revela também o caráter farsesco de sua obra.

Quanto a *Memórias Póstumas*, a análise dos elementos pré-textuais e para-textuais permite considerar que, se em *Galantes Memórias* a presença de elementos pré-textuais e para-textuais tinha a preocupação de aproximar a narrativa de uma narrativa dotada de verdade histórica, nas *Memórias Póstumas* a preocupação é, apesar do desconcerto experimentado pelo leitor ante os vários recursos ali utilizados (referimo-nos ao título, aos prólogos, à dedicatória aos vermes, ao primeiro capítulo), a preocupação é torná-la coerente internamente, possibilitando o efeito de sentido de uma narrativa realista. É o que se percebe, por exemplo, no início da narrativa propriamente dita (o capítulo I), quando o autor suposto afirma tratar-se de um defunto autor e não de um autor defunto. Não estamos diante do disfarce do manuscrito encontrado e publicado por outrem, como na obra de Torero. Afirma-se, ali, que a obra foi escrita após a morte de seu autor (suposto), e que a aparência risonha, que poderia aproximá-la da obra de

Sterne, Xavier de Maistre ou Almeida Garret, pode enganar, uma vez que traz o riso amargo da melancolia. O leitor constata, frente a todos os recursos pré-textuais e para-textuais dos quais se vale o romancista, que a ficção se faz presente já a partir da capa do livro, como nas *Galantes Memórias*. A diferença, além da estratégia do manuscrito, que inexistente nas *Memórias Póstumas*, estaria no riso, que se pode perceber já na comparação entre os dois títulos: se de um lado temos memórias “póstumas”, campo semântico da morte, de outro temos memórias “galantes” (elegante, mas também significando engraçada, divertida), que contrasta com o pólo negativo da morte.

Também chama-nos a atenção a presença, nas duas obras, do elemento fantástico: em Machado temos o defunto autor, enquanto que em Torero nos deparamos com um defunto (D. Pedro I) que psicografa o atestado de veracidade das *Galantes Memórias*.

Vimos que, em *Galantes Memórias*, tempo, espaço e ação confluem para o efeito de narrativa histórica pretendido por Torero. As pormenorizações temporais, como as datas e os eventos narrados, a fuga da corte portuguesa para o Brasil (1808), a viagem de D. Pedro às cidades de São Paulo e Santos, a Independência brasileira (1822), a constituição de 1824, a viagem de D. Pedro ao Rio Grande do Sul (1826), a expulsão do secretário Francisco Gomes da Silva (sem data específica), a abdicação (1831), a retomada do poder em Portugal, em favor da princesa Maria da Glória, são dados que contribuem para aquele efeito desejado. Apenas não se pode esquecer que o próprio autor empírico (Torero), em conclusão com o narrador (Chalaça), vai minando o relato e propiciando a leitura do mesmo ora como ficção, ora como narrativa dotada de verdade histórica, ficando ao leitor a impressão de encontrar-se perante uma farsa. No que se refere aos espaços, às ações e à linguagem dos principais personagens, há a aproximação de espaços nobres com atitudes fúteis, a utilização de uma linguagem

elevada para se falar de futilidades, ou seja, procedimentos que levam ao riso. A perspectiva limitada do narrador dá-nos a ver apenas o que ele, sem nenhum distanciamento crítico, também vê. O que ele vê, sempre, é o que todo o rol de personagens, incluindo ele próprio, também vê: as alternativas para manterem-se sob a proteção do soberano, manter a posição que ocupam ou, trapaceando, galgar novas posições. Um jogo no qual a dissimulação pode decidir a partida, e que quando desvelada leva o leitor ao riso.

Em *Memórias Póstumas*, tempo e espaço e até mesmo as ações pouco significam diante da riqueza da instância enunciativa. Tempo e espaço são subjetivados. O relato dos anos e da vida do Brás estudante, em Coimbra, ocupa dois parágrafos, e tem a função de caracterizar sua mediocridade (*OC*, 542). A Independência brasileira serve para, ironicamente, o narrador referir sua independência, o início de sua relação com Marcela (*OC*, p. 533). A pobreza do enredo contrasta com a volubilidade do narrador, que a todo momento interrompe o fluxo da história para digressões de toda ordem, que se realizam, muitas vezes, via procedimento intertextual, num pleno diálogo com a cultura ocidental. O ponto de vista onisciente e distanciado propiciado pela morte permite ao narrador saber tudo de si e dos outros, pois não é o mesmo ponto de vista que ele tinha em vida. O defunto autor viveu e está recordando e por isso pode apontar problemas. Sua fragmentação em eu-narrante e eu-narrado permite-lhe a auto-análise, assim como a análise psicológica dos demais personagens, que tendem a ganhar profundidade.

Galantes Memórias é composto por uma narrativa híbrida que acolhe em si uma narrativa constituída por memórias, um diário e algumas cartas. Apesar disso, pelos traços que guarda com o núcleo intertextual originário da picaresca espanhola, conforme visto no segundo capítulo deste nosso trabalho, pensamos tratar-se de um romance

picaresco.

4 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALGRANTI, Leila Mezan. *D. João VI: os bastidores da Independência*. São Paulo: Ática, 1987.

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. A visão irônica nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*. In: *Machado, Rosa & Cia - ensaios sobre literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008, p. 33-45.

ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um Sargento de Milícias*. 17. ed. São Paulo: Ática, 1990.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

BAPTISTA, Abel Barros. *A formação do nome: duas interrogações sobre Machado de Assis*: Campinas. SP: Editora da Unicamp, 2003.

BÍBLIA, Português. *Bíblia Sagrada*. Trad. Centro Bíblico Católico. 58. ed. rev. São Paulo: Ave Maria, 1987.

BOSI, Alfredo. *Brás Cubas em três versões: estudos machadianos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. “Figuras do narrador Machadoiano”. *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 23 e 24, p. 126-162, jul. 2008.

CÂNDIDO, Antônio. Dialética da malandragem. In: _____. *O Discurso e a Cidade*. São Paulo, Duas Cidades, 1993, p. 19-54.

CÂNDIDO, Antônio. A Personagem do Romance. In: CÂNDIDO et al. *A Personagem de Ficção*. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis: historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

DUARTE, Leila Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1986.

GENETTE, Gérard. *Discurso da Narrativa*. Trad. de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, s.d.

GENETTE, Gérard e LEWIN, Iane E. *Paratexts: Threshold of the Interpretation (literature, culture, Theory)*. Cambridge. Iniv. Pr. 1997.

GONZÁLEZ, Mário. *O Romance Picaresco*. São Paulo: Ática, 1988.

GUIMARÃES, A. C. d'Araújo. *A Corte no Brasil: figuras e aspectos*. Porto Alegre, Globo, 1936.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público no século 19*. São Paulo: Nankin Editorial: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

JOBIM, José Luís. “Narrativa e História”. In: _____. *Formas da teoria: sentidos, conceitos, políticas e campos de força nos estudos literários*. 2. ed. Rio de Janeiro: Caetés, 2003.

JOBIM, José Luís. “Foco narrativo e memórias no romance machadiano da maturidade”. In: SECCHIN, Antônio Carlos; BASTOS, Dau; JOBIM, José Luís (orgs.). *Machado de Assis: novas perspectivas sobre a obra e o autor, no centenário de sua morte*. Rio de Janeiro: De Letras ; Niterói, RJ: EdUFF, 2008.

KRISTEVA, Júlia. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LAZARILLO de Tormes. Trad. Ricardo Alberty. Lisboa: Editora Verbo, 1971.

MACHADO DE ASSIS. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2006. (Volumes I e II)

MACHADO, Ubiratan (org). *Machado de Assis: roteiro da consagração (crítica em vida do autor)*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

MARIANO, Ana Salles e OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte de (orgs). *Recortes machadianos*. São Paulo: EDUC, 2003.

MAYA, Alcides. *Machado de Assis (algumas notas sobre o humour)*. Rio de Janeiro: Livraria Editora “Jacinto Silva”, 1912.

MERQUIOR, José Guilherme. “Gênero e estilo das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*”. *Colóquio/Letras*, nº 8, jul. 1972.

MEYER, Augusto. *Ensaios escolhidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

- _____. *Machado de Assis: 1935-1958*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12ª ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- PEREIRA, Astrojildo. *Machado de Assis: ensaios e apontamentos avulsos*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da literatura brasileira: prosa de ficção: de 1870 a 1920*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- REGO, Enylton de Sá. *O Calundu e a panacéia. Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1989.
- RONAI, Paulo. *Dicionário Nova Fronteira de Citações*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *Riso e melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. Esaú e Jacó. In: *Análise Estrutural de Romances Brasileiros*. Petrópolis, Vozes, 1973. p 103 – 133.
- _____. *Paródia, Paráfrase e Cia*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1991.
- SARAIVA, Juracy Assmann. “*Memórias Póstumas de Brás Cubas: edição e errata*”. In: *O circuito das Memórias em Machado de Assis*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 1993. p. 43-92.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- _____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

SETUBAL, Paulo. *As Maluquices do Imperador*. 1.ed. São Paulo: Livraria Zenith, 1927.

SILVA, Francisco Gomes da. *Memórias*. Rio de Janeiro: Valverde, 1939.

_____. *Memórias Offerecidas à Nação Brasileira*. Londres: L. Tompson, 1831.

TACCA, Oscar. *As Vozes do Romance*. Trad. Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Almedina, 1983.

TORERO, José Roberto. *Galantes Memórias e Admiráveis Aventuras do Virtuoso Conselheiro Gomes, O Chalaça*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

TOSI, Renzo. *Dicionário de Sentenças Latinas e Gregas*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ZILBERMAN, Regina. Minha teoria das edições humanas: *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e a poética de Machado de Assis. In: ZILBERMAN, Regina et alii. *As Pedras e o Arco: fontes primárias, teoria e história da literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 17-117.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)