

O RENDIMENTO DA ANÁLISE DA EXPRESSÃO EM "MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS"

David Shepherd
Universidade Federal do Paraná

RESUMO

Neste trabalho foi enfocada uma das características do estilo de Machado de Assis em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, isto é, a análise que o autor faz de sua própria expressão. O livro *Machado de Assis e a Análise da Expressão*, de Maria Nazaré Lins Soares, foi usado como parâmetro e ponto de partida. Estudou-se como essa análise de linguagem se relaciona com a caracterização de personagens, com o estabelecimento da relação narrador-leitor e com a própria atitude crítica do autor no tocante a determinados tipos de discurso. Esboçou-se, finalmente, uma tentativa de crítica da análise puramente imanentista e uma sugestão de abordagens mais abrangentes do mesmo romance.

I. INTRODUÇÃO

Machado de Assis foi um romancista bem aceito e até aclamado por seu leitor comum contemporâneo, que com ele se identifica, acreditando partilhar de seus valores e idéias. O mesmo poderíamos dizer da crítica literária da época que, com exceção de alguns poucos como Mário de Alencar, Graça Aranha e Constâncio Alves, admirava-o a partir do culto da forma pela forma. Embora equivocados nos motivos, podemos dizer que lhe prestavam o justo reconhecimento. O mesmo não acontece com a geração que sucedeu a sua morte, da qual Sílvio Romero¹ é eficaz representante. Fundamentado numa postura crítica radical, com pretensões ao cientificismo, viu na obra de Machado apenas as linhas de uma estrutura formal sem conteúdo. Maior injustiça não se lhe poderia fazer. E esta foi rapidamente reparada pelas gerações posteriores, que tomaram a si a tarefa

¹ ROMERO, S. *História da literatura brasileira*. 2.ed. Rio de Janeiro, Garlier, 1902-1903.

de reparação desse equívoco, procurando através das abordagens mais diversas o entendimento do enigma que constituiu sua obra. Alfredo Pujol,² Eugênio Gomes,³ Alcides Maia⁴ e, mais contemporaneamente, Lúcia Miguel Pereira⁵ e Barreto Filho⁶ foram alguns dos estudiosos que, apoiados numa visão historicista e biográfica da produção literária, tentaram fornecer os elementos necessários à compreensão dessa produção. São análises válidas que, procurando explicar o texto a partir de elementos externos a ele, pecam pelo peso excessivo dado a esses elementos em detrimento daqueles que lhe são internos. Do lado oposto se coloca a crítica imanentista que, centrada exclusivamente no texto literário, procura dali extrair toda a matéria para sua análise. É este o caso da crítica realizada por Maria Nazaré Lins Soares⁷ em seu trabalho de tese sobre a obra de Machado de Assis. Não nos cabe aqui o julgamento da validade de seu enfoque, exclusivamente apoiado numa postura estilística. Teoricamente, acreditamos que tal postura pode resultar numa captação limitada da obra, o que poderia ser evitado se além desse único enfoque lingüístico (pois a estilística é uma sucursal da lingüística do ponto de vista literário) o objeto literário fosse também abordado através de outras variáveis tais como as sociais, históricas, psicológicas, etc.

Entretanto, como o próprio título que nos foi sugerido (*O Rendimento da Análise da Expressão em "Memórias Póstumas de Brás Cubas"*) do trabalho a desenvolver aponta para que nos inclinemos sobre esta linha de abordagem, tentaremos, a partir da tese acima, desenvolver algumas idéias próprias sobre o tema.

II. A ANÁLISE DA EXPRESSÃO

A tarefa inicial, e que nos parece indispensável, é a definição das linhas básicas em que se apóia o trabalho de Maria Nazaré Lins Soares. A primeira delas fundamenta-se na identificação da postura metalinguística do autor, ou seja, a capacidade que tem Machado em analisar a própria obra, na medida em que constrói. No caso de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, essa auto-análise se realiza a partir da voz do personagem com o qual o autor se identifica (personagem-

2 PUJOL, Alfredo. *Machado de Assis: conferências*. São Paulo. Sociedade de Cultura Língüística. 1917.

3 GOMES, Eugênio. *Machado de Assis na palavra de Eugênio Gomes*. Salvador, Universidade da Bahia, 1959.

4 MAIA, Alcides. *Machado de Assis: algumas notas sobre o humor*. 2.ed. Rio de Janeiro. Academia Brasileira. 1942.

5 PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. São Paulo. Fd. Brasileira. 1949.

6 BARRETO FILHO. *Introdução a Machado*. 2.ed. Rio de Janeiro. Agir, 1980.

7 SOARES, Maria Nazaré Lins. *Machado de Assis e a análise da expressão*. Rio de Janeiro. I.N.L. 1968.

autor), personagem esse que critica seus próprios recursos discursivos ou expressivos empregados, justificando as escolhas feitas dentro das diferentes possibilidades que a linguagem lhe oferece. Decorrente da primeira, a preocupação subsequente de Maria Nazaré é revelar como essa auto-análise se constrói através da crítica ao uso do lugar-comum e da linguagem enfática, crítica esta que por sua eficácia irá resultar na recuperação desses recursos tradicionais, transfigurando-os e atingindo por seu intermédio curiosos efeitos de humor. O terceiro ponto que aborda refere-se ao resultado atingido pela utilização desses recursos. Ao criticar a própria produção, Machado oferece ao leitor espaço para que com ele realize a crítica, estabelecendo-se o diálogo entre o leitor e o autor através do autor-personagem.

A análise de Maria Nazaré irá desenvolver-se a partir dos itens acima referidos, destacando-se alguns pontos com os quais concordamos e aos quais tentaremos acrescentar alguma contribuição pessoal. Assim, concordamos com a idéia de que em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* o leitor tenha diante de si uma obra em progressão, que se vai realizando a partir das escolhas justificadas pelo narrador (autor-personagens), as quais podem ou não merecer do leitor a aprovação esperada. Iremos mais longe ao acrescentar que esse próprio autor-personagem distancia-se da sua própria estória ao assumir a forma de um cadáver que analisa sua vida através do filtro de cristal da morte. Nesta cômoda posição pode perceber e criticar todos os arroubos a que levam a emoção humana não depurada.

A esse personagem identifica-se o autor (Machado de Assis), que irá através dele construindo as outras personagens que despreza ou respeita, atribuindo-lhes no primeiro caso as formas de expressão verbal que se caracterizam pelo lugar comum ou ênfase. Salienta através desses recursos a inadequação entre a visão que a personagem tem de si mesma e sua realidade efetiva. No segundo caso, o das personagens as quais preserva do ridículo e da inadequação, Machado, através de Brás Cubas, salienta-lhes a reserva e o decoro vocabular ou fornece-lhes elementos para que realizem sua própria crítica enquanto personagens. Conclui-se que se a análise dos próprios recursos expressivos e discursivos é a atitude característica de Machado em "Memórias Póstumas", o autor a realiza através de crítica aberta ao uso do lugar e da linguagem enfática. E acrescenta-se que, através da caracterização pejorativa das personagens que utilizam essa linguagem, Machado marca a distância existente entre sua própria expressão e aquela referente ao personagem criticado.

A galeria de personagens que utilizam o “estilo sublime” é, em *Memórias Póstumas*, bastante vasta. Já em suas primeiras linhas uma delas aparece na figura do “bom e fiel amigo” que profere o discurso fúnebre, que se segue:

Vós, que o conhecestes, meus senhores, vós podeis dizer comigo que a natureza parece estar chorando a perda irreparável de um dos mais belos caracteres que têm honrado a humanidade. Este ar sombrio, estas gotas do céu, aquelas nuvens escuras que cobrem o azul como crepe funéreo, tudo isso é a dor crua e má que lhe rói a natureza as mais íntimas entranhas; tudo isso é um sublime louvor ao nosso ilustre finado. (p. 16)

A reiteração de metáforas bombásticas e falsas (ar sombrio, gotas do céu, nuvens escuras que cobrem o azul como um crepe funéreo) que constroem o lugar-comum do luto e da tristeza é quebrada pelo comentário mordaz do próprio defunto: “Não, não me arrependo das vinte apólices que lhe deixei” (p. 16). Ao ridículo do discurso acrescenta-se aqui o ridículo da situação da qual Brás Cubas imediatamente se afasta, cumprindo o distanciamento em relação à estória já referido anteriormente e aproximando-se do leitor a quem convoca como cúmplice na sua irreverência.

Passando por algumas situações e personagens que merecem de Machado (Brás Cubas) a desaprovação cética e irônica de que é exemplo Marcela, que o “amou durante quinze dias e onze contos de réis” (p. 52), chegamos ao capítulo XIX (“A Bordo”), onde o estereótipo dessas situação e personagem cristalizam-se na figura do capitão. O diálogo que se passa entre Brás Cubas e o capitão na amurada do navio é mais um exemplo de retórica fácil e pomposa utilizada por um personagem não privilegiado por Machado.

— Algum temporal? disse eu.

— Não, respondeu ele estremecendo, não, admiro o esplendor da noite. Veja, está celestial.

O estilo desmentia da pessoa, assaz rude e aparentemente alheia a locuções rebuscadas. (p. 57)

Brás Cubas pressente a disparidade entre a realidade do capitão e o que ele finge ser — “um marujo poeta” (p. 60) — e, por conseguinte, o ridículo da situação. Neste momento, através da utilização da linguagem enfática, Machado realiza a crítica àquele personagem mostrando a inadequação entre sua própria figura e a linguagem que utiliza.

Por ocasião da morte de sua esposa, o capitão a descreve através de frases enfáticas, lugares-comuns esvaziados de expressividade, evidenciando mais uma vez esta distância entre o ser e o parecer. Ele comenta: "Morreu como uma santa (...) entreguemo-la à cova que nunca mais se abre" (p. 59).

A situação é em si mesma melodramática. Brás Cubas a registra dando-nos por um momento a impressão de que a atmosfera trágica termina por contaminá-lo. Isso acontece no momento em que será lançado ao mar o corpo da esposa do capitão falecida a bordo:

Grande silêncio. A vaga abriu o ventre, acolheu o despôjo, fechou-se — uma leve ruga — e se foi andando. Eu deixei-me estar alguns minutos à popa com os olhos naquele ponto incerto do mar em que ficava um de nós... (p. 59)

Mas essa impressão logo se desfaz quando, fugindo ao clima mórbido, antes proposto, Brás Cubas emenda o longo período trágico com uma frase trivial, quebrando assim mais uma vez o enfático na descrição: "Fui dali ter com o capitão, para distraí-lo" (p. 59).

A seqüência desse episódio demonstra que o capitão, "marido estremoso", preocupa-se na verdade mais com seus versos do que mesmo com a esposa recém-morta. Essa é mais uma maneira pela qual o autor reforça a superficialidade de sentimentos de uma personagem por ele desprezada.

A falsa ênfase constitui compensação para a estreiteza da realidade anterior. Essas personagens ironizadas por Machado têm um discurso repleto de lugares-comuns, de frases feitas, de máximas, clichês ou frases ditas por outras pessoas, que, de tanto circularem, perdem seu valor expressivo original. Dessa forma, as personagens não precisam ser descritas em seus detalhes e pormenores, pois se constroem a partir da própria expressão de que se utilizam. Melhor dizendo, a forma de expressão das personagens é o elemento que melhor as caracteriza. Entretanto, Machado algumas vezes faz questão de aliar a esse recurso a descrição da imagem.

É dito, a respeito do Dr. Vilaça, que ele tem uma "longa cabeleira de rabicho, casaca de seda e uma esmeralda no dedo", mas mais forte do que essa descrição é a fala ridícula posta em sua boca pelo autor, tornando-o o protótipo do personagem que deseja ridicularizar, ou seja, o político, o orador de jantar, etc.

Eis o comentário de Brás Cubas, personagem assumida por Machado de Assis em termos de identificação, a respeito do Dr. Vilaça: "... ia caminho, a acumular adjetivo sobre adjetivo, advérbio sobre advérbio, a desfiar todas as rimas de tirano e usurpador" (capítulo XII) (p. 41). Machado sintetiza aí seu horror à linguagem pomposa que se caracteriza por adjetivação abundante, que nada acrescenta, pela repetição enfática de palavras ou ainda pela reiteração de significado em enumeração.

Mais adiante, no mesmo capítulo, o autor evidencia as limitações do Dr. Vilaça mais ainda. Vilaça não era homem de idéias próprias e, portanto, tinha que recorrer a frases feitas, até mesmo em seus arroubos amorosos na moita com Dona Eusébia.

— Ninguém nos vê. Morrer, meu anjo? Que idéias são essas! Você sabe que eu morrerei também... que digo?... morro todos os dias, de paixão, de saudade...

Eusébia levou o lenço aos olhos. O glosador vasculhava na memória algum pedaço literário, e achou este, que mais tarde verifiquei ser de uma das óperas do Judeu.

— Não chores, meu bem; não queiras que o dia amanheça com duas auroras. (p. 43)

O estilo jornalístico, feito de chavões e fórmulas tradicionais e estereotipadas é também objeto de crítica em "Memórias Póstumas...". Maria Nazaré⁸ chama atenção para a presença desses lugares-comuns no resumo do programa do jornal que Brás Cubas pensava fundar com o fim de divulgar as idéias do Humanismo de Quincas Borba.

Era a fina flor dos programas; prometia curar a sociedade, destruir os abusos, defender os sãos princípios da liberdade e conservação; faria um apelo ao comércio e à lavoura; citava Guizot e Ledru-Rollin, e acabava com essa ameaça, que o Quincas Borba achou mesquinha e local: "A nova doutrina que professamos há de inevitavelmente derribar o actual ministério". (p. 262)

Além da crítica à linguagem jornalística, encontra-se implícita nessa descrição do programa do jornal uma crítica ao movimento do positivismo, filosofia reinante na época.

Machado de Assis também critica o elogio fácil, de farta adjetivação e metáforas. A filha de Cotrim é referida como “o lírio do vale”, “a flor das damas do seu tempo” e é “linda como os amores”. (p. 262) Quincas Borba diz de seu amigo Brás Cubas: “um dos mais gloriosos membros da passada câmara”. (p. 263)

Passemos agora ao segundo ponto fundamental explorado por Maria Nazaré Soares: a habilidade de Machado de Assis em reabilitar a linguagem enfática e o lugar-comum através da constante autocritica do narrador.

Brás Cubas é personagem que utiliza também o lugar-comum e a ênfase, mas o faz de forma bem distinta da dos personagens que Machado de Assis quer ridicularizar. Ao perceber o emprego de um lugar-comum, ele o aponta, indicando dessa forma que esse tipo de discurso existe, mas que não deve ser aceito.

No capítulo XXIV, há um bom exemplo desse reconhecimento:

Senhores vivos, não há nada tão incomensurável como o desdém dos finados. (p. 70)

e imediatamente depois, no início do capítulo XXV:

Ui! lá me ia a pena a escorregar para o enfático. Sejamos simples, como era simples a vida que levei na Tijuca. (p.71)

Ao apontar seu lugar-comum, Machado faz uso dele como parte intrínseca da narrativa. Ele se antecipa ao leitor na crítica do uso da frase menos expressiva e se utiliza dela para atrelar um novo capítulo à estrutura de sua estória.

Vejamos mais um exemplo dessa técnica de recuperação, que desta vez é feita em dois estágios:

O espírito, como um pássaro, não se lhe deu da corrente dos anos, arrepiou o vôo na direção da fonte original, e foi beber da água fresca e pura, ainda não mesclada do enxurro da vida.

Reparando bem, há aí um lugar comum. Outro lugar comum, tristemente comum, foi a consternação da família. (p. 67)

Mai suma vez Brás Cubas se apercebe do uso da mesma imagem e da mesma construção frásica e a elabora, enriquecendo-a e dando a ela uma nova coloração.

... Levou-lhas a vida, que é um enxurro perpétuo. Se o leitor ainda se lembra do capítulo XXIII, observará que é agora a segunda vez que eu comparo a vida a um enxurro, mas também há de reparar que desta vez acrescento-lhe um adjetivo — perpétuo —. E Deus sabe a força de um adjetivo, principalmente em países novos e cálidos. (p. 175)

Vimos que Brás Cubas converte a falsa ênfase num processo verdadeiro de intensidade emocional ou filosófica. Esse narrador-autor é autocrítico e percebe a inadequação de sua ênfase e a refere. Antecipa-se ao leitor real no julgamento ou crítica e dessa forma recupera a expressão criticada, dando-lhe nova expressividade.

Mesmo que não seja diretamente interpelado pelo narrador, como no caso do capítulo XXIII, já mencionado, o leitor real se apercebe do processo de discussão da linguagem efetuado pelo mesmo narrador. Este é também um leitor dentro do romance e um leitor com capacidade crítica altamente valorizável, como é o leitor externo (real), a quem se dirige Machado de Assis.

A vigência desse leitor implícito no próprio narrador permite ainda a Machado de Assis abordar os fatos por meios indiretos, em linha sinuosa, que é uma das características de seu estilo em Brás Cubas, fenômeno confessado no próprio romance:

O livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica: vício grave e aliás ínfimo, porque o maior defeito do livro é tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer e o livro anda devagar; tu amas a narração direita e nutrita, o estilo regular e fluente e este livro e o meu estilo são como os ebrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, unham, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem. (p. 150)

Como vimos, Brás Cubas é o personagem com quem o autor se identifica e a quem ele transfere a tarefa de crítica da linguagem enfática e a transformação do lugar-comum, e um dos muitos exemplos da recusa nítida do discurso enfático é o capítulo XL ("Notas"). Com *flashes* curtos, rápidos, secos, Brás Cubas descreve a morte e enterro do pai, esclarecendo no final que: "Isto, que parece um simples inventário, eram notas que eu havia tomado para um capítulo triste e vulgar que não escrevo" Esse capítulo tem apenas 12 linhas mas consegue formar um quadro completo da "tragédia morte."

Se continuarmos a examinar a abordagem que Brás Cubas faz desse tema, veremos que sua recusa em tocar nele se estende a outras mortes, que são igualmente descritas secamente. A de Quincas Borba é apenas mencionada. A de Dona Plácida é assim referida: "No dia seguinte fi-la transportar para a Misericórdia, onde ela morreu uma semana depois. Minto, amanheceu morta" (Capítulo CXLIV). (p. 206) A morte de Nhá-Loló se resume em um epítafio, com o narrador se explicando da recusa em narrá-la: "O epítafio diz tudo. Vale mais do que se lhes narrasse a moléstia de Nhá-Loló, a morte, o desespero da família e o enterro. Ficam sabendo que morreu" (capítulo CXXVI). (p. 365) E acrescenta: Se não contei a morte, não conto igualmente a missa do sétimo dia".

A única concessão é a morte da mãe, que não é descrita em detalhes. Há especulações sobre a morte de uma pessoa querida. Mas, ao fim do capítulo, a realização: "Triste capítulo; passemos a outro alegre" (capítulo XXIII) (p. 68)

Vimos que uma situação inteira (a morte, o enterro) pode tornar-se lugar-comum se carregada em sua descrição. Os lugares-comuns que serão transformados também aparecem em provérbios, adágios e modos populares de se dizer algo que, pela sua própria natureza sentenciosa, são aproveitados por Machado de Assis. Ele os desfigura em um de seus elementos, mas não os torna totalmente irreconhecíveis, porque permanece a estrutura frásica de base. O autor alcança, dessa forma, um efeito de surpresa e humor. No capítulo CXIX, "Parênteses", temos uma coleção de exemplos só ba forma de máximas que "podem servir de epígrafe a discursos sem assunto": "Matamos o tempo; o tempo nos enterra", "Crê em ti, mas nem sempre duvides dos outros". (p. 225)

O leitor de Brás Cubas tem que estar sempre atento, voltado para as indecisões do narrador, para as suas entrelinhas. Ao convocá-lo, o narrador procura o melhor caminho a tomar dentro do seu estilo de "ébrio". Assim, o autor conjectura sobre a validade ou não da inclusão de um determinado capítulo. Isso acontece no capítulo LXXII:

Talvez suprima o capítulo anterior, entre outros motivos há aí, nas últimas linhas, uma frase muito parecida com despropósito, e eu não quero dar passo à crítica do futuro. (p. 151)

Isso imediatamente faz com que o leitor pare e volte ao capítulo anterior para verificar a existência ou não do despropósito. No capítulo seguinte Brás Cubas reconhece a lentidão

de sua narrativa por causa das digressões: "O despropósito me fez perder outro capítulo. Que melhor não era dizer as coisas lisamente sem todos esses solavancos" (p. 153)

O capítulo XCVIII, cujo sugestivo título é "Suprimido", é bem típico desse reconhecimento do enfático, da reabilitação do mesmo e da convocação do leitor à feitura da obra. Falando sobre Nhá-Loló:

Achei-lhe certa suavidade etérea casada ao polido das formas terrenas — expressão vaga e condigna de um capítulo em que tudo há de ser vago.

(...)

Estou com vontade de suprimir este capítulo. O declive é perigoso. Mas enfim eu escrevo as minhas memórias e não as tuas, leitor pacato. (p. 193)

E depois de falar sobre a dualidade de Nhá-Loló, o "anjo" e o "animal", ele acrescenta: "... não, decididamente suprimo este capítulo". (p. 194)

As memórias da juventude são também objeto de crítica de Machado. Não as memórias em si, mas o modo pelo qual elas vêm à tona — prolixo e descriptivo. No capítulo CXVI, "filosofia das Folhas Verdes", o autor reconhece que pode não ser do agrado do leitor lembrar-se da juventude com muitos detalhes de gosto duvidoso. Por isso é melhor fazê-lo de forma direta ainda que gasta. Machado reconhece que a forma "cantar uma saudade", apesar de explorada, é preferível como forma poética. Faz, assim, a reabilitação do lugar-comum, reconhecendo que dentro de determinado contexto seu uso é imprescindível.

Leitor ignaro, se não guardas as cartas da juventude, não conhecerás um dia a filosofia das folhas velhas, não gozarás o prazer de ver-te ao longe, na penumbra, com um chapéu de três bicos, botas de sete léguas e longas barbas assírias, a bailar ao som de uma gaita anacreôntica. Guarda as cartas da juventude.

Ou, se não te apraz o chapéu de três bicos, empregarei a locução de um velho marujo, familiar da casa de Cotrim; direi que, se guardares as cartas da juventude, acharás ocasião de "cantar uma saudade" (...) como expressão poética é o que se pode exigir de mais triste. (p. 219)

Notamos a presença de imagens de tradição clássica em vários capítulos. Na maioria dos casos, Machado faz uso

dessas imagens de forma bastante eficaz — ele as rejeita ou as ridiculariza, trazendo à narrativa uma nota de bom-humor. Vejamos o início do capítulo em que ele descreve sua aproximação com Marcela:

Gastei trinta dias para ir do Rocio Grande ao coração de Marcela, não já cavalgando o corcel do cego desejo, mas o asno da paciência a um mesmo tempo manhosso e teimoso. Que, em verdade, há dois meios de granjeiar a vontade das mulheres: o violento, como o touro da Europa, e o insinuativo, como o cisne de Leda e a chuva de ouro de Danae, três inventos do padre Zeus, que, por estarem fora de moda, aí ficam trocados no cavalo e no asno. (p. 48)

O narrador menciona as tradições clássicas na conquista da mulher amada, mas reconhece que tais expedientes estão fora de moda, não fazem parte do estilo (literário) vigente na época. Justificando a escolha feita por corcel do desejo e asno da paciência, que são expressões cristalizadas, gastas e sem efeito expressivo, despe a sua relação com Marcela de quaisquer refinamentos e o torna comum, terra-a-terra.

No capítulo XLV, Brás Cubas se arrepende de usar uma expressão gasta e a substitui por outra mordaz, conferindo à narrativa humor e ironia: “Marcela morria de amores pelo Xavier. Não morria, vivia. Viver não é a mesma coisa que morrer; assim o afirmam todos os joalheiros deste mundo...”.

Quando anos mais tarde, já adulto, Brás Cubas se encontra com Marcela, ela lhe causa repulsa. Brás Cubas tenta afastar-se rapidamente do lugar. A descrição de seus sentimentos, de sua confusão é feita em tom grandiloquente. A seleção vocabular é visivelmente retórica: “Naquela espécie de garganta entre o passado e o presente, almejava por sair à planície do futuro. O pior é que a sege não andava” (p. 96) Entretanto, esse efeito retórico é quebrado, com a volta à realidade das frases do cotidiano, como “o pior é que a sege não andava”. (p. 96) Há uma negação dos lugares-comuns usados anteriormente através de uma frase de cunho coloquial.

No exemplo acima, o narrador não comenta a súbida quebrada da ordenação de imagens românticas e a volta à realidade, mas o leitor sente que isso se passa no parágrafo, através da mudança léxica e sintática. O mesmo não acontece no exemplo a seguir, onde Brás Cubas como que se jus-

tifica perante o leitor com relação à seleção de palavras usadas e chama atenção para o objetivo que ele narrador quer atingir:

O orador era Lobo-Neves. A onda da vida trouxe-nos à mesma praia, como duas botilhas de naufrágos, ele contendo o seu ressentimento, eu devendo conter o meu remorso; e emprego esta forma suspensiva, dubitativa ou condicional, para o fim de dizer que efetivamente não continha nada, a não ser a ambição de ser ministro. (p. 238)

Há um número de exemplos semelhantes em Brás Cubas, onde o autor se justifica diante da inadequação de determinada construção. O resultado estático da utilização dessa técnica por Machado de Assis em Brás Cubas é não apenas a revalidação expressiva da linguagem por ele utilizada (que por si mesma é gasta), mas também uma espécie de comprometimento do autor com o leitor. Este se vê compelido por sua conivência com o narrador-personagem (e também leitor) a participar da narrativa como num diálogo. Este resultado é muito bem colocado por Maria Nazaré Soares:

O narrador desdobra-se em leitor ao pôr na balança sua expressão. E se esse leitor não passa de sua consciência crítica, é impossível ao leitor real, mesmo quando não diretamente chamado pelo narrador, não se identificar com ela, não se sentir posto em causa. É como se de repente fosse chamado também a escrever a história ou, pelo menos, fosse tomado em consideração pelo narrador, quando este escolhe, julga ou caracteriza a expressão de que faz uso.⁹

E isto nos traz ao terceiro e último ponto fundamental. Percebemos que o “estilo de ébrio”, que anda devagar, que dá guinadas, que não é regular nem fluente, opera em dois níveis: no nível da composição do romance propriamente dito e no nível da frase. No nível da frase aparece em sentenças como estacatos musicais, sincopadas (ver descrição do enterro do pai de Brás Cubas). No nível da composição do romance, aparece não só na análise crítica da expressão, mas também nas reflexões de toda a natureza, nas chamadas ao leitor, nas próprias considerações sobre as idas e vindas do livro.

⁹ SOARES, p. 54.

Esse conjunto de expedientes divide a relação leitor-narrador / tempo em duas relações: temos o leitor real lendo o tempo passado do narrador e temos o leitor real lendo o tempo presente desse narrador agora leitor, quando analisa suas próprias dificuldades. Esse tipo de técnica, explorada em romances do século XVIII, como *Tristam Shandy*, e mais modernamente por autores como John Fowles, especificamente em *The French Lieutenant's Woman* e *Daniel Martin*, descaracteriza o proceder interpretativo de todo narrador que é refletir à distância. Brás Cubas é o narrador que reflete com o leitor à medida que analisa sua própria expressão. Esse recurso traz como consequências principais o encurtamento da distância espacial e temporal entre o narrador e o leitor e o delineamento marcante entre o "eu" narrado e o "eu" narrador.

A configuração de Brás Cubas narrador como ser único, distanciado do personagem Brás Cubas quando vivo, é evidenciada quando o narrador diz claramente que suas palavras ou atitudes de agora não foram as mesmas de quando jovem. Ele se dá o direito de reinterpretar suas emoções de outrora e vê-las sob um prisma diferente, de um "defunto" crítico. Vejamos um exemplo do capítulo LXXIX, quando Brás Cubas dá um ultimato a Virgílio sobre sua condição de amante:

... eu iria vê-la em casa e só em casa, em presença do marido, para não lhe dizer nada, à espera do efeito da minha intimação. Deste modo poderia conciliar as duas forças. Agora, que isto escrevo, quer-me parecer que o compromisso era uma buria, que essa piedade era ainda um aformado de egoísmo, e que a resolução de ir consolar Virgílio não passava de sugestão de meu próprio padecimento. (p. 162)

A interpelação do leitor como tal também ocorre freqüentemente em *Memórias Póstumas*... A realidade de um narrador como um "eu" que escreve vem mais à tona quando o mesmo faz a análise de seus próprios recursos expressivos. Consideremos as divagações filosóficas no exemplo abaixo, tiradas do capítulo CL:

De modo que, se eu disser que a vida humana nutre de si mesma outras vidas, mais ou menos efêmeras, com o corpo alimenta os seus parasitas, creio não dizer uma coisa inteiramente absurda. Mas para não arriscar essa figura menos nítida e adequada, prefiro uma imagem astronômica... (p. 268)

Vemos aí uma tentativa de refazer aos olhos do leitor um período que talvez não tenha saído tão claro ou expressivo quando o desejado. A aproximação com o leitor é feita por vezes de forma velhada, como no exemplo anterior, ou de forma aberta, especificamente quando Brás Cubas, falando de sua dificuldade em dar forma à narrativa, pede ajuda ao leitor:

Era fixa a minha idéia, fixa como... Não me ocorre nada que seja assaz fixo nesse mundo... Veja o leitor a comparação que melhor lhe quadrar... p. 19)

Podemos, portanto, dizer que o leitor é um “cúmplice” da obra, e sua relação com o narrador é de interdependência. As vezes é um cúmplice elogiado (fino leitor, leitor pacato, leitora plácida), às vezes é um leitor criticado (leitor obtuso, curioso leitor, caro crítico). Qualquer que seja a forma que assuma, mais ou menos íntima (tu, você, nós, vós), o leitor tem uma participação na obra, e uma participação valorizável, pois é a ele que Brás Cubas expõe seus receios, dificuldades de autor e personagem e com quem participa da feitura da obra. O leitor é, portanto, uma espécie de consciência crítica de Brás Cubas.

III. CONCLUSÃO

Certamente Machado sofreu influências externas dos autores ingleses Sterne e Swift, do século XVIII, em sua maneira de dirigir-se ao leitor. Dickens, vinte anos antes da publicação de *Memórias Póstumas...*, já publicava seu *Great Expectations* em formato de folhetim no semanário *All the Year Round*, forma essa que serviu para a apresentação de Brás Cubas ao leitor brasileiro. Machado foi também precursor de vários autores, inclusive Joyce, em usar a técnica do fim pelo começo (comparar a técnica narrativa de *Finnegans Wake* (*Fin Again* = O fim outra vez)). Entretanto, o estilo de Machado foi próprio, diferente daquele em moda na época naturalista).

Em *Memórias Póstumas...* constatamos que há uma crítica aberta da linguagem enfática e do lugar-comum. A partir dessa crítica e da recuperação expressiva dessas formas cansadas, Machado renova a linguagem. Sabemos que, por ser condicionante social, a linguagem atua como imposição ou coersão. Ao artista cabe a transgressão/criação de novas formas de dizer, e em *Memórias Póstumas...* essa criação se realiza a partir dessas formas criticadas.

Chamamos atenção ainda para o poder classificador que em Machado a linguagem pode assumir para a construção de personagens. Estas não precisam ser descritas, pois é através da linguagem que se identificam. Notamos que a expressão as classifica em dois grupos: as que se autocriticam e as inadequadas e ridicularizadas pelo autor.

Vimos, finalmente, no presente trabalho que é na linguagem que se estruturam personagens, narrativa e relação narrador-leitor. Machado experimenta com a linguagem e processa com o leitor uma avaliação de sua obra enquanto ainda em andamento.

Gostaríamos, entretanto, de acrescentar como último pensamento que achamos a análise meramente formal um tanto limitante na tentativa de desvendar os meandros de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Tendo utilizado o recurso da análise da forma, Maria Nazaré faz inegavelmente um belo trabalho mas temos consciência de que a abordagem desse romance só se faz completa quando enriquecida também de uma análise do contexto histórico, psicológico e biográfico em que o livro foi escrito. Porque Machado teve em mente mais do que o cultivo da forma preciosa: Os costumes, a política, a filosofia, todo esse jogo esotérico foi alvo de seu vasto iconoclasmo.

ABSTRACT

This paper represents an attempt to highlight one of many stylistic or discourse elements adopted by Machado de Assis in his novel "Memórias Póstumas de Brás Cubas", namely, the analysis which the author himself applies to his own utterances. In an effort to restrict the width of the discussion the book "Machado de Assis e a Análise da Expressão", by Maria Nazaré Lins Soares has been taken as a starting point. Within the limited scope of this paper a study will be made of how the analysis of utterances is linked to both the characterization of a number of personalities presented in the novel, to the way in which the author develops a dialogue between narrator and reader, and to the critical attitude which Machado de Assis adopts towards certain types of discourse represented in his work. Finally an endeavour will be made to take a critical view of the purist approach of previous analyses and a plea will be made for a more comprehensive vision of the novel in question.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 BARRETO FILHO. **Introdução a Machado.** 2. ed Rio de Janeiro, Agir, 1980.
- 2 COUTINHO, Afrânio. **Machado de Assis na literatura brasileira.** Rio de Janeiro, São José, 1960.
- 3 GOMES, Eugênio. **Machado de Assis na palavra de Eugênio Gomes.** Salvador, Universidade da Bahia, 1959.
- 4 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. **Memórias póstumas de Brás Cubas.** São Paulo, Edigraf, 1961.
- 5 ———. **Epitaph of a small winner.** Trad. William L. Grossman. New York, Nconday Press, 1952.
- 6 MAIA, Alcides. **Machado de Assis; algumas notas sobre o humor.** 2. ed. Rio de Janeiro, Academia Brasileira, 1942.
- 7 PEREIRA, Lúcia Miguel. **Machado de Assis; estudo crítico e biográfico.** São Paulo, Ed. Brasileira, 1949.
- 8 ———. **Prosa de ficção; 1870-1920.** 3. cd. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1973.
- 9 PUJOL, Alfredo. **Machado de Assis; conferências.** São Paulo, Sociedade de Cultura Lingüística, 1917.
- 10 RIEDEL, Dirce Cores. **O tempo no romance machadiano.** Rio de Janeiro, São José, 1950.
- 11 ROMERO, Silvio. **História da literatura brasileira.** 2. ed Rio de Janeiro, Garrier, 1902-1903.
- 12 SOARES, Maria Nazaré Lins. **Machado de Assis e a análise da expressão.** Rio de Janeiro, I.N.L., 1968.