

**Este material foi originalmente palestra – *Aspetos ideológicos e estilísticos em romances de Machado de Assis* – proferida em 4/7/2008 no auditório do Departamento de Cultura da SMEC da Prefeitura Municipal de Canoas, RS.  
Autor e expositor: Cicero Galeno Lopes**

## **Marcas ideológicas e estilísticas em romances de Machado de Assis**

### **Introdução**

Não é muito fácil definir atividades artísticas simultaneamente atualizadoras, prospectivas e retrospectivas. A literatura aparece nesse âmbito. Costumo conceituá-la, a partir de reflexões do prof Donald Schüler, como reflexão sobre o mundo, que tem características próprias. Ao estudioso da literatura cabe, sobretudo, o exame dessas condições diferenciais identificadoras. É nelas que a arte literária aparece com suas especificidades com maior clareza.

Na tentativa de defini-la, costumo dizer que o texto literário é bifacial. Como as duas páginas da folha de papel, as duas faces do texto literário são inseparáveis, porque lhe são intrínsecas. As duas faces do texto literário são a forma (ou estilo) e a ideologia (ou ideário). A forma, como em qualquer arte, é preponderante e prioritária para o estabelecimento da classificação. É, portanto, definidora do caminho de estudo a quem o empreende. Por esse motivo, mais uma vez apoiado em conclusão do prof Schüler, a literatura se constrói por diferenciação e não por superação. Por isso, a seqüência histórica da literatura se mostra sempre em variações, nas escolas literárias, nos estilos de época e nos estilos discursivos individuais em cada obra. Por essa razão, podem-se ler estilos diversos simultaneamente, e todos mantêm razão de permanência. É mais ou menos como se ouvirem estilos musicais epocais diversos em mesma situação e oportunidade.

Foi a diferenciação que permitiu a permanência de obras como *O Uruguai* de Basílio da Gama, *Canção do exílio* e *O canto do piaga* de Gonçalves Dias, *Ruínas vivas* de Alcides Maya, *Lendas do Sul* de Lopes Neto, *O tatu* de Donald Schüler, entre muitos que poderiam igualmente ter sido citados. Assim foi, também, com Machado de Assis.

Depois dessa introdução teórica generalizante, focalizemos o trabalho romanesco de Joaquim Maria Machado de Assis.

### **Desenvolvimento**

O corte indispensável no cópuz da obra machadiana que fazemos aqui se justifica por vários motivos. Entre eles, a extensão, a diversidade, a complexidade dela. No caso deste evento, também porque houve outras mesas que trataram

genericamente sobre vida e obra e especificamente sobre o conto. Assim, nossa atenção focaliza os romances.

Foi a marca diferencial, que estabelece as variantes formais da literatura, que permitiu, p. ex., estudos como o do prof Bagby Júnior, publicados sob o título de *Machado de Assis e seus primeiros romances*. Das variações de forma, mesmo que sejam do mesmo autor, deriva a bipartição da obra do autor homenageado no centenário de falecimento, sobre a qual pretendemos discorrer agora, ainda que brevemente. A bipartição, segundo a crítica em geral – obras românticas e obras realistas e parnasianas –, contudo, não é unânime.

A obra de Machado de Assis (MA) tem incontáveis estudiosos no Brasil e no exterior. Tendo a optar por estudiosos que conheçam nossa cultura e dela participem ou dela tenham participado, porque as variantes literárias não dependem apenas dos autores. As culturas dos leitores também provocam variações interpretativas. Por isso citei já Schüler e Bagby Júnior. Isso me permite lembrar que Schüler viu em Machado prosa que adjetivou de “fraturada” e que Bagby Júnior não apoia a divisão dos romances machadianos em românticos e realistas.

Examinemos a questão da fratura da prosa. Nós nos restringiremos, aqui, aos fatos de que MA rompeu sequências anteriores e fraturou internamente a narrativa concebida como tessitura de memória sem fendas. Desarticulou, enfim, a narrativa de linearidade histórica sem ou com poucos interstícios, apesar de não ter sido o primeiro. Moldou-a com cortes e questionamentos, incluídos os metanarrativos. O capítulo 71 de *MPBC (Memórias póstumas de Brás Cubas)*, *O senão do livro*, merece ser lembrado a esse respeito:

Começo a arrepende-me deste livro. Não que ele me canse; eu não tenho que fazer; e, realmente, expedir alguns magros capítulos para esse mundo sempre é tarefa que distrai um pouco da eternidade. Mas o livro é enfadonho, cheira e sepulcro, traz certa contração cadavérica; vício grave, e aliás ínfimo, porque o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direita e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem...

E caem! – folhas misérrimas do meu cipreste, heis de cair, como quaisquer outras belas e vistosas; e, se eu tivesse olhos, dar-vos-ia uma lágrima de saudade. Essa é a grande vantagem da morte, que, se não deixa boca para rir, também não deixa olhos para chorar... Heis de cair.

A narrativa propriamente dita se interrompe, como se percebe. O narrador, teoricamente chamado de intruso, comenta técnicas do autor ficcional e o demonstra conhecedor teórico de recursos que, no entanto, deixa de lado. Mofa do estilo da

narrativa romanesca que se praticava então e da vida de aparências; mostra-se mordaz com a presunção.

Como ri de si mesmo, ri também do e com o leitor. O capítulo 136 (também de *MPBC*) é composto de duas linhas: uma é o título, *Inutilidade*; a outra contém um período com duas orações coordenadas, com truncamento inicial, caraterísticos de frases orais e de autores pouco afeitos à tarefa da escrita: “Mas, ou muito me engano, ou acabo de escrever um capítulo inútil”. Nesse romance, introduziu também capítulos em que palavras só se leem nos títulos. O 55, *O velho diálogo de Adão e Eva*, contém os nomes dos dialogantes (Brás e Virgília) e linhas pontilhadas a seguir, com pontos de interrogação, de exclamação e sem pontuação especial. O 125, intitulado *Epitáfio*, contém o epitáfio da personagem Eulália, ex-namorada de Brás, em cinco linhas incompletas, sugerindo inscrição de lápide. De *como não fui ministro d’Estado* (cap. 139) é composto de seis linhas pontilhadas abaixo do título.

Esse conjunto de recursos técnicos lhe propiciou oferecer aos leitores maior participação interpretativa; vale dizer: ofereceu narrativas com ampla possibilidade de participação reflexiva dos leitores. Essa maior abertura à observação do mundo, ou seja, menor clareza inter e intraepisódica, permite que as nações culturais, mesmo apenas as do Brasil, reflitam sobre o mundo, a partir dos mundos culturais que habitam e constituem. Subliminarmente, expõe noções básicas de texto literário, como a negação das obviedades, a execração das repetições, a construção da surpresa, a adoção do incomum sem afetação, o tortuoso caminho da elaboração da arte, a inovação no sentido de reelaboração, a fuga da clareza ou evidência de enredo, entre outras. Elas constroem o prazer da leitura, pela descoberta, pela complementação do enredo e pela iluminação que o texto propicia ao mundo, que passa, a partir de então, a ter novas nuances, depois outras, assim em frente, para sempre.

Os denominados (pela crítica geral) romances da primeira fase machadiana são os que MA procurou compor sob a égide da escola romântica brasileira: *Ressurreição* (1872), *A mão e a luva* (1874), *Helena* (1876), *Iaiá Garcia* (1878).

Nos quatro romances, MA tentou, ainda que frequentemente com ironia, focalizar a vida sob a ótica da literatura da escola literária predominante na época. Focalizou ambientes sociais burgueses, elaborou até personagens com nomes ingleses e com títulos de nobreza, focalizou o relacionamento amoroso como propulsor das ações individuais e sociais.

Em *Ressurreição*, considerando-se o título, o leitor talvez possa esperar que o amor desinteressado, apenas promovido e movido pelo sentimento, possa repor vida em quem ela não seja boa ou que perdeu a esperança da felicidade. Talvez até possa pensar em algum episódio místico. Não vai, entretanto, achar nem isso nem aquilo

nesse romance. Noutras palavras: a expectativa de que o sentimento consiga ressuscitar a vida, em quem ela já não vive, acaba frustrada. Vai encontrar, contudo, conexão entre interesses, que promovem a vida social, a partir de tendências pessoais e de caráter. A paixão amorosa aí não se mostra decisiva e até não conta. No último parágrafo da narrativa, lê-se:

Dispondo de todos os meios que o podiam fazer venturoso, segunda a sociedade, Félix é essencialmente infeliz. A natureza o pôs nessa classe de homens pusilânimes e visionários, a quem cabe a reflexão do poema: “perdem o bem pelo receio de o buscar”.

Em *A mão e a luva*, o casal central se encaixa, como a luva na mão, mas por identificações mundanas consideradas vis, como a ambição.

- A ambição não é defeito.
- Pelo contrário, é virtude; eu sinto que a tenho e que hei de fazê-la vingar. Não me fio só na mocidade e na força moral; fio-me também em você, que há de ser para mim uma força nova.
- Oh! Sim! exclamou Guiomar.

Esse trecho pertence ao último capítulo.

Em *Helena*, aparecem vários vícios sociais e arbitrariedades individuais, sempre decorrentes da corrupção de costumes e interesses esquivos e escusos. A protagonista aceita a falsidade sobre quem é de fato e com isso impossibilita a si própria o relacionamento amoroso, como os textos caracteristicamente românticos em geral costumavam prever. (Com isso, não quero dizer que os textos românticos terminem sempre pela vitória do amor. Em casos modelares para o nosso Romantismo, como o de *Iracema*, a morte ronda, em decorrência de deslize ideológico de um ou de mais de um dos protagonistas. No caso da ameríndia América, que dá título à narrativa, ela consegue salvar o filho, mas não consegue manter a felicidade do amor e paga com a vida a prevaricação. É tradicional na pedagogia das culturas que o erro provoque castigo.) Helena não suporta a vergonha de ver descoberta a mentira (apesar de ter sido vítima e não autora dela: seu erro foi ter calado) e procura a morte. Quem segue o amor desinteressado, pelo fato do próprio amor, não alcança o que objetiva, como fica sugerido em *Ressurreição*, *A mão e a luva* e *Helena*.

Em *Iaiá Garcia (IG)*, jogos de interesse casamenteiro dominam a aliança dos casadouros. O fundo histórico da narrativa é a Guerra do Paraguai, que nossos vizinhos de língua espanhola chamam de Guerra do Brasil. Em leitura observadora, parece que as guerras se cruzam: a dos interesses inescrupulosos dos impérios e as dos interesses de permanência de estados sociais. Apesar disso, *IG* é romance machadiano, em que o amor preserva o pouco que vida deixa: “Alguma coisa escapa ao naufrágio das ilusões” (último período do capítulo derradeiro).

Sobressaem em todos esses romances, portanto, não a perspectiva da realização individual, ainda que com sofrimentos, como ritual místico de salvação. Destacam-se, isso sim, o planejamento e a clara determinação de que há outras e mais poderosas forças no homem, que podem mostrar-se nada dignificantes a olhares ético-religiosos e ideológico-sociais. O que se costuma designar como virtude, de fato, é o que a sociedade apregoa, mas não demonstra valorizar. Assim, pois, a insinceridade e a ganância são preponderâncias narcísicas incontornáveis.

Esses romances são narrados em terceira pessoa. A narrativa de terceira pessoa possibilita que se escondam as intimidades do narrador. Permite também que o narrador seja *perdoado* por não permitir que os próprios personagens se explicitem por jeito próprio, porque, também na vida concreto-sensorial, é difícil alguém poder dizer que conhece alguém. Os personagens se mostram, nesses romances, naturalmente, pela palavra do narrador, mas especialmente pela reprodução que o narrador expõe das falas dos personagens, na composição dialogal.

Examinemos agora romances que a crítica geral classifica como realistas. São *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), *Casa velha* (1885), *Quincas Borba* (1891), *Dom Casmurro* (1900), *Esaú e Jacó* (1904), *Memorial de Aires* (1908). Nós nos fixaremos no primeiro, no terceiro e no quarto, que são os mais lidos, estudados, citados e discutidos, provavelmente de toda a literatura brasileira.

A crítica nacional define *MPBC* como a obra iniciadora do Realismo entre nós (1881). Se o Romantismo já periclitava na narrativa machadiana anterior, a partir desse romance os vestígios dele se diluem. O Realismo, como o Naturalismo, fundamenta-se na utopia da objetividade, surgida com o Positivismo, em que o sujeito (cognicente) seja posto em elipse (ou eclipse) ou eliminado.

O narrador de *MPBC* é Brás Cubas (BC), um morto que narra a própria vida. A primeira fratura aberta é a desconsideração relativamente à verossimilhança externa, i. é, relativamente à impossibilidade de isso ocorrer no mundo concreto-sensorial. Despido das “lantejoulas” que a vida social impõe, do outro lado da vida, BC não tem buçal nem cabresto. Começa por narrar a própria agonia. Assume, na alucinação, estranhas figuras e é arrebatado por um hipopótamo. Os onze amigos que vê se despedirem dele no sepultamento têm alguma razão de gratidão; sobre o orador fúnebre, diz: “Bom e fiel amigo! Não me arrependo das vinte apólices que lhe deixei” (cap. 1). Quem não se manifesta publicamente, denunciando algum sentimento de ausência é Virgília, sua antiga noiva (arranjada). Casada com Lobo Neves (LN), manteve relacionamento amoroso extraconjugal com o personagem-narrador. “Virgília comparou a águia e o pavão, e elegeu a águia”, nos diz o narrador. As mulheres, desde os romances anteriores, conservaram sempre a supremacia das razões sobre

os sentimentos, na hora das decisões e na busca de próprio bem-estar e interesses. LN lhe deu vida de aparências sociais; Brás, encontros furtivos e prazeres que o casamento não lhe permitiria. BC morreu solteiro, com 64 anos; por isso, segundo o texto, não havia muitos motivos de sentimentos de lástima sobre a morte dele. Nas compensações para a solidão, ele vê as vantagens de não ter passado a ninguém “o legado da nossa miséria”. Negativos são os resultados, mas, segundo o narrador, saiu quite da vida. As ilusões animam, mas não sustentam a vida. Se em *IG* “alguma coisa escapa ao naufrágio das ilusões”, em *MPBC* tudo soçobra.

*Dom Casmurro (DC)* tem sido considerada sua obra-prima. A narrativa conta a história de um casal, Bentinho e Capitu. Quem narra a história é Dom Casmurro, isto é, Bentinho já avançado em idade e, então, sozinho. Como no romance anterior, a narração é executada em primeira pessoa. A perspectiva do narrador é pretérita; vale dizer: o narrador olha para trás, examina a vida já vivida, e a conta, a seu modo. Está preso à circunstância da solidão e ao desejo de voltar no tempo. Procura segunda oportunidade de viver, a partir do que mais agradavelmente recorda, pelo menos nos adereços da vida juvenil. A segunda oportunidade negada gera a amargura. Daí o título, que, segundo conta o narrador, foi-lhe dado por um rapaz que viu essa única vez, que casualmente o encontrou no bonde e procurou ler alguns poemas românticos ao (então) solitário (e amargo) Bentinho. Como Bentinho não lhe prestou atenção, o jovem o alcunhou: casmurro. Na tentativa de desfazer a má impressão causada ao rapaz, ainda tentou convencê-lo de que ouviu e que os poemas são bons. É, claro, o enraizado costume do jogo falso da palavra social.

Em *Quincas Borba*, o narrador está em terceira pessoa. Esse recurso carrega a narrativa a universo menos pessoal. De maneira irônica, as reflexões tratam dos descuidos e imprevidências da vida. Contrapõe a vida sem esforço à vida de necessidades. O fantasma da loucura percorre a obra. Ainda no âmbito das negativas, em que a vida é pródiga, como se lê nos três romances agora comentados, a chamada de subida na vida é penosa, especialmente no começo e no fim. Rubião, homem simples, ascende repentinamente à condição de homem abastado. Quincas Borba (QB), filósofo ensandecido, mas não estúpido nem absurdo, lhe deixa a fortuna e o cão, também de nome Quincas Borba. QB, já aparecido em *MPBC*, segundo BC, no fim da vida mostrava “[...] uns olhos em que, de longe em longe, fulgurava um raio de razão, triste como uma lágrima...”. No limiar entre a condição humana racional e a condição cínica (de cão), Rubião precisa manter o animal, enquanto ele (o cachorro) viver, para poder ter direito a usufruir a fortuna. Onde há dinheiro, há frestas e olhos. Rubião é solteiro e vive só. Cristiano Palha o aproxima de Sofia, sua esposa dele (como costumava escrever Machado), jovem, graciosa e bela. (Não é possível não

mencionar a necessidade de o leitor prestar atenção aos nomes desses e de todos os personagens. Sem isso, a leitura enfraquece um tanto.) Depaupera-se a fortuna, pois não há bolsa sem abertura. Os amigos desaparecem. Sofia fica ao lado do marido; Rubião, ao lado do QB-cão. É indispensável preservar a segurança. O amor de Cristiano e Sofia, se havia, tirou o que pôde, mas continuou sem brilho. Rubião morreu só, mas não apenas ele morreu assim. A todos a quem se presta atenção – sussurra a narrativa – o brilho fica nas lantejoulas. Esse é o olhar realista da narrativa nesses três romances. Por esse motivo há quem os designe como pessimistas. A distância entre pessimismo e realismo, nos romances da segunda fase, é quase nula.

Em todos os romances aqui comentados, os relacionamentos amorosos se intensificam e explodem em triângulos. (Os triângulos são míticos, no sentido original e antropológico do termo, i. é, narrativas institutivas de noções e conceitos, que nalguns casos viraram religiões. O triângulo é simbólico dos pontos genitais humanos. Deuses foram construídos assim, imaginados em trindades. Assim, detêm simbologia de poder de criação.)

A utilização de narradores em primeira pessoa, na segunda fase, rompeu com o universo exterior visível e penetrou no âmago mais do homem do que do indivíduo. MA certamente percebeu que a terceira pessoa narrativa não permite o que permite a introspecção, que ele conheceu na literatura, p. ex., na produção poética ultraromântica. Isso aparece, portanto, como contradição. As contradições, no entanto, provocam surpresas.

## **Conclusão**

No primeiro conjunto de romances, define-se a questão entre os que se entregam ao amor sentimental ou o fingem publicamente por interesses ou fraquezas pessoais e os que racionalizam as alianças, planejam e as executam como as planejam. No segundo grupo, não se modifica substancialmente a questão. Em *MPBC*, Brás, noivo, desiste do casamento com Virgília, que se casa com LN. Mais tarde se torna amante dela. LN desconfia quase sabendo do caso de Virgília, mas as convenções e os interesses públicos o mantêm ligado a ela. Brás morre solitário e abandonado. O casal, cada um a seu modo, amarga a solidão dolorida da falsa relação. Em *DC*, o casamento de Bento com Capitu se fende com a entrada de Escobar no círculo de relações. Escobar, quando colega de Bento na escola, fora o melhor aluno de matemática da classe. Para provar particularmente suas habilidades em *cálculos* ao *amigo* Bento, pede-lhe que diga quantos escravos tem Dona Glória, mãe do Bentinho, e a quanto aluga os serviços deles. Quer-lhe mostrar que é capaz de dizer imediatamente quais são os rendimentos dela, apenas com isso. Demonstra

depois interesse em casar-se com ela, apesar das diferenças etária e social. Casa-se com Sancha, amiga de Capitu, que alguma vez demonstrou aberturas amorosas a Bentinho. Instaura-se a dúvida sobre as possibilidades de Capitu e Escobar, e a vida desaba. Envia o filho ao exterior para estudos; ele não volta mais; morre lá. Capitu, que o acompanhava, também falece. Muitas tentativas de pequenos casos amorosos e de “atar as duas pontas da vida” depois, Bento-Dom Casmurro também morre... só. Em *QB*, o filósofo e seu herdeiro, desconfiados um do outro, mas cada qual com única chance um no outro, morrem tristemente sós. Rubião precisa divulgar a filosofia (Humanitismo) elaborada por QB-homem e manter consigo para sempre QB-cachorro. Um só tem o outro, mas nem um nem outro estão convencidos de que é bem ou bom o que fazem. Um quer sobreviver à morte, na obra filosófica que escreveu; outro quer sobreviver à solidão esbagaçando os bens que herdara do falecido, um pouco homem, um pouco cão. (Seria premonição casual do que teríamos em nossa contemporaneidade, em que a solidão e a insegurança aproximam as pessoas dos cães, como se esses fossem também humanos?).

O Positivismo realista, que se opôs ao Liberalismo romântico, pressupunha o abandono do indivíduo-sujeito como foco de reflexão. O objeto focado é que deveria ser conhecido. Acreditava-se então que era possível ao homem conhecer o objeto, sem as particularizações do observador.

Porto Alegre, julho de 2008.

CGL