

O ROMANCE DO PASTOR IRLANDÊS E A NARRATIVA POLIFÔNICA DO BRUXO DO COSME VELHO

Nícea Helena Nogueira (CES/JF)

RESUMO

Laurence Sterne e Machado de Assis utilizaram as técnicas da sátira menipéica como um canal de expressão para o sentido carnavalesco do mundo na literatura, subvertendo a ordem literária vigente em suas respectivas épocas. **A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy** e **Memórias póstumas de Brás Cubas** sugerem um mundo colocado do avesso, pela suspensão das leis, das proibições e das restrições da vida normal, aceitas como normas. Para estabelecer os pontos convergentes entre **Tristram Shandy** e as **Memórias póstumas**, propomos a aproximação dos romances tomando como fundamentação teórica o estudo de Mikhail Bakhtin sobre os conceitos de monologia e polifonia.

Palavras-chave: Laurence Sterne. Machado de Assis. Sátira menipéica. Monologia. Polifonia.

ABSTRACT

Laurence Sterne and Machado de Assis used the techniques of Menippean satire as a mode of expression of the carnival spirit of the world in literature, subverting the existing literary status quo of their respective times. **The life and opinions of Tristram Shandy gentleman** and **Memórias póstumas de Brás Cubas** arose in the world turned upside down, by the suspension of laws, the prohibitions and restrictions of normal life, accepted as the norm. In order to establish points of convergence between **Tristram Shandy** and **Memórias póstumas**, we propose an approximation of the novels, taking as our theoretical basis, the study of Mikhail Bakhtin on the concepts of monology and polyphony.

Keywords: Laurence Sterne. Machado de Assis. Menippean satire. Monology. Polyphony.

Tanto o escritor irlandês Laurence Sterne (1713 – 1768) quanto Machado de Assis (1839-1908), o bruxo do Cosme Velho¹, utilizaram as técnicas da sátira

¹ Epíteto de Machado de Assis que surgiu, no meio literário, com a publicação do poema: “A um bruxo, com amor”, de Carlos Drummond de Andrade.

menipéia, como um canal de expressão para o sentido carnavalesco do mundo na literatura, subvertendo a ordem literária vigente em suas respectivas épocas. **Tristram Shandy** e **Memórias póstumas de Brás Cubas** sugerem um mundo colocado do avesso, pela suspensão das leis, das proibições e das restrições da vida normal, aceitas como normas dentro do discurso literário de seus contemporâneos. Invertem a ordem hierárquica e fazem desaparecer o medo resultante das desigualdades sociais; acabam com a veneração, a piedade, a etiqueta e abolem as distâncias entre os homens, ao instalar uma nova forma de relações humanas, renovando, assim, o mundo da literatura.

A coincidência do mesmo gênero narrativo, a sátira menipéia, é uma forma de aproximação entre Sterne e Machado e, conseqüentemente, suas obras. Ao beberem na mesma tradição literária, os autores a perpetuam no sentido de fornecer, ao leitor, uma visão de mundo questionadora e moderna, ao negar uma verdade universal, rica lingüisticamente e com uma acentuada consciência de todas as etapas do processo ficcional. Isso faz com que entendamos melhor quais caminhos Sterne e Machado trilharam na produção de romances contestadores, ambos com um forte traço de atualidade, que desafiam o leitor continuamente, convidando à reflexão sobre o que escrevem, ao mesmo tempo em que valorizam a inteligência e a perspicácia do público na compreensão de suas obras.

Uma das características da sátira menipéia que Sterne e Machado melhor souberam desenvolver, em suas narrativas, é a variedade de estilos e multiplicidade de vozes, seja de seus narradores ou de seus personagens. Entretecendo os romances, há um discurso em constante diálogo com o leitor, não apenas direto, como também indireto. Mas esse diálogo não se restringe aos seus narradores e suas respectivas audiências. Ele abrange também os personagens, a sociedade a que pertencem, os valores que defendem, os interesses de cada indivíduo participante da narrativa. Isso nos leva a Mikhail Bakhtin (MORRIS, 1994, p. 48)² e seu conceito de dialogismo, em que o discurso não se constrói sobre si mesmo, mas se elabora em vista do outro, que perpassa, atravessa e condiciona o discurso do eu.

Para o crítico russo, não há existência nem significado, nem palavra ou pensamento que não esteja em diálogo ou que não tenha uma relação dialógica com o outro, que não traga em si a intertextualidade no tempo e no espaço. A interação verbal é a realidade fundamental da linguagem. Tanto na história de um indivíduo, como na história da espécie humana, a linguagem não nasce dentro

² Consideramos essa edição de Pam Morris, em língua inglesa, como o melhor texto para citar Bakhtin, já que os originais estão em russo e as traduções em português não contemplam todos os pontos aqui abordados.

do ser humano isolado, mas na interação entre dois ou mais seres humanos. Bakhtin afirma que o diálogo se encontra até no discurso, ou na expressão verbal que não seja explicitamente interativa (MORRIS, 1994, p. 49). Isto se dá porque, todas as expressões verbais envolvem a importação e a naturalização da fala de outros; todas incluem tensões internas, colaborações, negociações, que são comparáveis ao intercâmbio verbal entre indivíduos.

As palavras não são neutras, elas são todas de segunda mão, já pertenceram a outras pessoas. E ao incorporá-las no seu próprio uso, o indivíduo teve que dialogar com essa outra pessoa, lutar para assumir a posse delas. Por dialogia, Bakhtin entende a descrição do mundo da produção de significado e das trocas simbólicas; mundo este que não é formado como um universo dividido entre bons e maus, novos e velhos, vivos e mortos, certos e errados, verdadeiros e mentirosos, mas como um universo formado de signos, cujos valores e significados não eram dados e estáticos e, sim, extremamente ambíguos e mutáveis (MORRIS, 1994, p. 50).

Bakhtin nos diz ainda que a combinação orgânica do diálogo filosófico, dos sistemas de símbolos elevados, do fantástico e da aventura com o naturalismo rude, presente na sátira menipéia, é preservada em todos os estágios subseqüentes do desenvolvimento da linha dialógica da prosa romanesca (MORRIS, 1994). Assim, entendemos que o uso da menipéia proporcionou, tanto a Sterne quanto a Machado, a possibilidade de representar a percepção dialógica da consciência humana.

Entretanto, no modo em que constróem seu discurso dialógico, Sterne e Machado entram em oposição. A diferença se instala no relacionamento ideológico, expresso em **Tristram Shandy** e nas **Memórias póstumas de Brás Cubas**, entre o autor e as personagens. Enquanto que a sátira menipéia, de Sterne, retém basicamente uma visão monológica do romance, Machado se adianta e oferece, dentro de sua menipéia, uma visão polifônica do romance e do mundo.

Para entendermos melhor essa divergência entre Sterne e Machado, recorreremos a uma definição contrastiva de monofonia e polifonia, dentro da teoria bakhtiniana, em que podemos entender monofônico como sinônimo de monológico:

o diálogo é condição da linguagem e do discurso, mas há textos polifônicos e monofônicos, segundo as estratégias discursivas

acionadas. No primeiro caso, o dos textos polifônicos, as vozes se mostram; no segundo, o dos monofônicos, elas se ocultam sob a aparência de uma única voz. Monofonia e polifonia de um discurso são, dessa forma, efeitos de sentidos decorrentes de procedimentos discursivos que se utilizam em textos, por definição, dialógicos. Os textos são dialógicos porque resultam do embate de muitas vozes sociais; podem, no entanto, produzir efeitos de polifonia, quando essas vozes ou algumas delas deixam-se escutar, ou de monofonia, quando o diálogo é mascarado e uma voz, apenas, faz-se ouvir (BARROS, 1994, p. 6).

Por monológico, entende-se o romance que possui vários personagens, que são sempre veículos de posições ideológicas, para exprimir apenas o ponto de vista do próprio autor da obra, ou seja, sua visão do mundo, porta-voz de uma ideologia dominante; desta forma, mesmo que nesses romances muitos personagens falem, todos eles exprimem unicamente a voz do autor. Seguindo este raciocínio, é monológico todo discurso que tenta negar a natureza dialógica da existência, que recusa reconhecer sua responsabilidade como destinatário e que finge ser a palavra final sobre qualquer tópico.

O romance polifônico é aquele em que cada personagem possui sua própria autonomia, exprimindo suas opiniões particulares, independente de que elas coincidam ou não com a ideologia defendida pelo narrador da obra. A polifonia ocorre quando a fala dos personagens é perceptível no plano da enunciação, ao expressar seu pensamento particular de tal modo que o número de posturas ideológicas, dentro do romance, será proporcional ao número de personagens com direito de fala. Portanto, os discursos do autor e/ou narrador e das personagens se interagem em termos de igualdade.

Neste estudo, pretendemos demonstrar que o discurso do narrador, de **Tristram Shandy**, é essencialmente monológico. Tristram impõe seus pontos de vista e deixa pouco ou nenhum espaço para vozes individuais dos personagens, que povoam sua história. As constantes interrupções, das falas dos personagens, são o primeiro indício desse processo. Entretanto, o discurso de Brás Cubas, em **Memórias póstumas de Brás Cubas**, é, inegavelmente, polifônico. Aí temos um narrador que cede lugar a diferentes discursos, mostrando a diversidade da alma humana, enquanto expõe suas fraquezas e vaidades.

A VOZ ÚNICA DO CAVALHEIRO INGLÊS

É interessante notar que, apesar de seu caráter subversivo, ao violar as

convenções literárias contemporâneas, aceitas como norma para uma produção artística de real valor, **Tristram Shandy** acaba por apresentar um discurso autoritário. Entende-se, aqui, autoritário como único, que impõe-se sobre os demais e nega aos outros o direito de fala e expressão. Resta, ao leitor, a impressão de que, apenas a completa algazarra do estilo shandiano, pode ser considerada como a forma de expressão verdadeira e autêntica de narração. Todo o resto é hipocrisia e superficialidade. Desta forma, ao denunciar sistemas autoritários, a narrativa de Tristram também se torna autoritária.

Por vezes, essa voz autoritária do narrador de Sterne é endereçada diretamente ao leitor e afirma o caráter didático que quer impor à obra, como manual de originalidade narrativa. Ao repreender, com certa dose de humor, uma leitora imaginária, por achar que ela não prestou atenção na informação, contida no final do capítulo anterior, Tristram acrescenta ao seu discurso, endereçado, agora, a uma audiência imaginária:

É um terrível infortúnio para este meu livro, mas ainda mais para a República das Letras, — dado o que aquele é totalmente absorvido pela consideração desta, — que o mesmíssimo e vil prurido de novas aventuras em todas as coisas esteja tão fortemente incutido em nossos hábitos e humores, — e tão totalmente preocupados nos vemos em satisfazer dessa maneira a impaciência de nosso desejo, — que só as partes mais avultadas e mais carnaís de uma composição são deglutidas: — As sutis insinuações e as ardilosas comunicações da ciência voam, como espíritos, para cima; — e a pesada moralidade escapa-se para baixo; e tanto uma como a outra ficam tão perdidas para o mundo como se tivessem sido deixadas dentro do tinteiro.

Espero que o leitor masculino não haja deixado passar por alto tantas insinuações tão singulares e curiosas quanto esta em que a leitora feminina foi surpreendida. Espero que ela possa exercer seus efeitos: — e que todas as boas pessoas, tanto masculinas como femininas, possam ter sido ensinadas, pelo exemplo dela, tanto a pensar como a ler (STERNE, 1984, p. 95-96).

O narrador chama a atenção, do leitor, para os detalhes dos fatos que conta. Ao mesmo tempo, repreende a dama imaginária pelo descuido da leitura e ratifica sua asserção sobre um leitor do gênero masculino. O didatismo fica por conta de sua pretensão, de querer ensinar aos seus leitores não somente uma

leitura eficiente, mas, também, como pensar.

Essa preocupação volta, constantemente, ao texto do romance, quando o narrador embarca em suas digressões, esperando que o leitor acompanhe eficientemente o fio de seus pensamentos — novamente ensinando-o a pensar —, ou, então, quando interrompe um capítulo para tratar de um assunto completamente diverso do atual. Outras vezes, ele suspende a fala de um personagem no meio, para retomá-la algumas páginas à frente. Isso mantém o narrador em constante domínio sobre o processo de leitura.

Outras vezes, Tristram retém uma informação, como se estivesse querendo fazer suspense e manter o interesse na leitura de seu livro. Logo nos primeiros capítulos, do primeiro volume, essa intenção do narrador fica muito clara:

No começo do capítulo anterior, informei-vos *quando* exatamente eu nasci; — mas não vos informei *como*. Não; esse particular estava inteiramente reservado para um capítulo em separado; — além disso, senhor, como somos de certo modo perfeitos estranhos um para o outro, não teria sido de bom tom fazer-vos saber, de uma só vez, tantas circunstâncias comigo relacionadas. — Deve o senhor ter um pouco de paciência (STERNE, 1984, p. 53).

Algumas páginas adiante, Tristram informa ao leitor os acontecimentos que envolveram a parteira, que assistiu ao seu nascimento, a pedido de sua mãe, e instrui: “Deixai de lado o livro e eu vos concederei meio dia para conjecturardes quais foram as razões desse procedimento” (STERNE, 1984, p. 59). No final do mesmo capítulo, falando sobre os infortúnios do pároco Yorick, que havia ajudado a parteira a regulamentar sua profissão, o narrador aconselha:

Mas para saber por que vias veio tal a ocorrer, — e para tornar o conhecimento útil aos leitores, insisto em que leiam os dois capítulos seguintes, os quais contêm um esboço da vida e do comportamento do pároco, esboço que levará consigo sua própria moral. — Uma vez feito isso, e se nada nos detiver no caminho, prosseguiremos com a parteira (STERNE, 1984, p. 64).

Após representar a morte de Yorick com uma página em preto, Tristram volta à narrativa da parteira, abrindo um novo capítulo com o parágrafo abaixo:

Faz tanto que o leitor desta obra rapsódica viu-se afastado da parteira que é mais do que hora de mencioná-la novamente, tão-só para incutir na mente do leitor que ainda existe um corpo que tal no mundo, a quem, tanto quanto posso ajuizar do meu plano nesse momento, — vou apresentá-lo de uma vez para sempre. Mas como pode ser abordada matéria nova, e muitos assuntos inesperados interporem-se entre o leitor e mim, assuntos que talvez exijam solução imediata, — seria conveniente cuidar de que a pobre mulher não se perdesse, entretentes; — visto que, quando ela se tornar necessária, de maneira alguma poderemos passar sem ela (STERNE, 1984, p. 75).

A personagem da parteira entra na narrativa, como nas palavras do próprio Tristram, quando for necessária. Fica evidente, na passagem acima, a manipulação do narrador, o senhor da história. A parteira apenas serve como figurante, nos eventos que envolveram o nascimento do narrador. Assim sendo, durante a narrativa deste episódio, ela entra e sai de cena conforme Tristram determina. Esta manipulação percorre a representação de todos os personagens do romance. Mesmo seus parentes mais próximos, como o pai e o tio, que são admirados e louvados pelo narrador, tanto pela erudição e excentricismo, como pela bondade de coração, não fogem do corte quando este se faz necessário para os propósitos do cavalheiro.

Enquanto a Sra. Shandy estava em trabalho de parto, os dois homens da casa, Walter e Toby, conversavam na sala de visitas como de costume. A conversa é perturbada pela agitação no andar superior, onde o obstetra e a parteira se revezavam na assistência ao nascimento do narrador. Walter indaga Toby sobre o que pode estar acontecendo para que, tal barulho, os impeça de ouvir suas próprias vozes. Toby começa a falar mas, logo após a primeira palavra, é interrompido pelo narrador:

— O que poderão estar fazendo, irmão? — disse meu pai,
— que mal podemos ouvir o que estamos nós mesmo dizendo?
— Penso, replicou meu tio Toby, tirando o cachimbo da

boca e batendo-lhe o fornildo duas ou três vezes contra a unha do seu polegar esquerdo, conforme dava início à frase, — penso, diz: — Mas para penetrardes devidamente os sentimentos de meu tio Toby em relação a este assunto, tereis de penetrar-lhe um pouco o caráter, cujos lineamentos vos darei em seguida, e depois do diálogo entre ele e meu pai poderá continuar outra vez (STERNE, 1984, p. 99).

Mas ao contrário do anunciado, Tristram não começa a falar do tio. Inicia uma digressão, de mais de uma página, que não tem absolutamente nada a ver com o episódio narrado nesse capítulo. Não há a mínima associação de idéias que possa justificar a digressão. Ao final desta, observa: “Mas esqueci-me do meu tio Toby, a quem deixamos todo este tempo sacudindo as cinzas do cachimbo” (STERNE, 1984, p. 100).

A intenção de controlar o texto e os efeitos de sua leitura, é exposto francamente no final do primeiro volume do romance. Ainda no constante diálogo com o leitor, apesar de impor sua voz, de tentar fazer deste diálogo um solilóquio com todos os recursos narrativos disponíveis, Tristram revela suas intenções como narrador onisciente. Ainda descrevendo o caráter do tio, declara:

Quais fossem as perplexidades do meu tio Toby, — é coisa impossível de adivinhardes; — se o pudésseis adivinhar, — eu coraria; não como um parente, — não como um homem, — nem mesmo como uma mulher, — mas coraria como autor; na medida em que me empenho, e não pouco, nisto de o meu leitor não ter podido adivinhar jamais o que quer que fosse. E nisso, senhor, sou de humor tão exigente e singular que, se julgasse fôsseis capaz de formar o menor juízo ou conjectura, convosco mesmo, do que iria aparecer na página seguinte, — eu a arrancaria do meu livro (STERNE, 1984, p. 112).

O suspense que quer manter e a falta de fatos previsíveis asseguram ao narrador o poder da expectativa, que julga ser vital para manter o interesse na obra. Tristram alcança seu intento quando torna, cada capítulo de sua história, único. Parece haver uma idéia fixa neste controle da narrativa, quase até uma obsessão, fato tão característico dos discursos ditatoriais. A violência literária, de

arrancar uma página do livro, soa como uma ameaça ao leitor imaginário, que vem fielmente seguindo as etapas da narração.

A fala do personagem Toby só é retomada no capítulo VI, do segundo volume. Até lá, Tristram se delicia em suas digressões, enquanto conta a história do tio para ilustrar a exposição de seu caráter. Conta como Toby foi ferido em ação, como desenvolveu seu cavalinho de pau, a ponto de desenvolver uma obsessão, e como teve o cabo Trim ao seu lado, fielmente, por todo o percurso desde o sítio a Namur, na Bélgica, onde o ferimento aconteceu, até Shandy Hall, nas charnecas de Yorkshire, condado da Inglaterra. Só depois de tudo relatado em meticulosos detalhes, o leitor é avisado, dois capítulos antes, que a conversa na sala de visitas será retomada: “Reconheço que, uma vez feito isso, será hora de voltarmos à lareira da sala de estar, onde deixamos meu tio Toby no meio de uma frase” (STERNE, 1984, p. 122). A retomada da fala de Toby dá-se por meio de substituição. Tristram nos conta como, Trim e Toby, construíram a maquete das fortificações dos campos de batalhas em que participaram, e adverte:

Como meu tio Toby e o Cabo Trim avieram-se com a coisa, — e a história de suas campanhas, de modo algum pobre de acontecimentos, — poderão constituir-se numa subtrama não destituída de interesse na epítase e desenvolvimento deste drama. — De momento, esta cena deve ficar para trás, — e ser substituída pela lareira da sala de estar” (STERNE, 1984, p. 128).

Na abertura do capítulo seguinte, lê-se novamente a pergunta endereçada a Toby, cuja resposta ficou suspensa após a primeira articulação.

— Que poderão estar fazendo, irmão? — Creio, replicou o tio Toby, — tirando, como vos disse, o cachimbo da boca e sacudindo-lhe as cinzas ao iniciar a frase, — creio, replicou, ³ que não seria demais tocarmos a sineta (STERNE, 1984, p. 128).

A censura também aparece na fala das personagens, como poderia ser esperado em um discurso monológico. Tristram analisa esta censura,

³ Interessante observar que, no texto original em inglês, a frase do tio Toby começa com “I think” tanto no capítulo do volume anterior como quando o narrador retoma sua fala. O texto traduzido para o português traz, na primeira vez “Penso...” e na segunda “Creio...”.

sistematicamente, como a justificá-la quando seu tio refere-se ao traseiro de sua mãe. Elizabeth ainda está em trabalho de parto, quando Walter pergunta a Toby como ela pode ter insistido em ser atendida pela parteira, quando tem o competente Dr. Slop à sua cabeceira. A isso, Toby responde: “Minha irmã, atrevo-me a dizer, acrescentou, não gostaria de permitir a um homem aproximar-se tanto do seu ****[sic]” (STERNE, 1984, p. 129). A análise dos asteriscos, feita pelo próprio narrador e baseada na possibilidade de Toby ter completado a frase ou não, e se acaso o fez, como teria sido, traz em si um tom quase militar quando Tristram diz: “— Oh compatriotas meus! — sede delicados; — cuidado com vossa linguagem; — e nunca, oh! nunca vos esqueçais de que minúsculas partículas vossa eloquência e vossa fama dependem” (STERNE, 1984, p. 129).

Sendo o tio um militar, temos nessa advertência um amalgamento da voz do narrador com a do personagem. Elas soam em unísono, no mesmo compasso e defendendo a mesma visão de mundo. Tristram, dessa forma, aproxima-se do discurso de Toby para se apoderar dele, fazendo com que o leitor o identifique com o seu.

Até a imaginação do leitor torna-se uma preocupação do narrador. A falta de modéstia beira a pretensão de dizer que a arte de escrever, competentemente dominada, é o seu caso. E que essa nada mais é do que o diálogo, afirma Tristram. Diz que o respeito mais verdadeiro que o autor pode mostrar, pela inteligência do seu leitor, é compartilhar com este a tarefa de imaginar.

De minha parte estou-lhe continuamente fazendo cortesias dessa espécie e empenhando-me o quanto posso em manter-lhe a imaginação tão ocupada quanto a minha própria.

Agora é a vez dele; — forneci uma ampla descrição da triste queda do Dr. Slop e do seu triste aparecimento no salão dos fundos; — a imaginação do leitor deve agora continuar por sua conta durante algum tempo (STERNE, 1984, p. 136).

Mas nem a imaginação do leitor fica fora do controle de Tristram. Na linha seguinte, começa a ditar os passos desta mente, supostamente liberta do narrador, e passível de escolha própria.

Cuide ele então de imaginar que o Dr. Slop narrou a sua história,— com as palavras e com os agravantes que a fantasia

do leitor tenha escolhido. Suponha o leitor que Obadiah tenha igualmente contado a sua história, e com tão pesadas mostras de fingida preocupação quantas estime mais adequadas para contrastar as duas figuras que se defrontam. — Imagine ele ainda que meu pai subiu as escadas para ir ver minha mãe. E, para concluir, esse trabalho de imaginação, — imagine o doutor lavado, — esfregado, — cumulado de condolências, — e felicitações, — calçando um par de escares de Obadiah e dirigindo-se para a porta, prestes a entrar em ação (STERNE, 1984, p. 137).

Tristram guia a imaginação do leitor, dando-lhe todas as direções a seguir no caminho que ele, o narrador, escolheu. Sua voz se sobressai, como a indicar a direção para atingir o fim que ele determinou, como o mais adequado, ao episódio. O leitor é, mais do que nunca, uma marionete em suas mãos, como também o são seus personagens. Enquanto o leitor está visualizando o Dr. Slop, pronto para exercer seu ofício, o narrador dá um grito para deter o personagem: “— Alto, alto, caro Dr. Slop! — contém a tua mão obstétrica; devolve-a sã e salva ao teu seio para que não se esfrie; — pouco sabes dos obstáculos; — pouco conheces das ocultas causas que lhe retardam a atuação!” (STERNE, 1984, p. 137). Tudo isso para informar, ao personagem, que este havia esquecido o fórceps em casa e que teria que mandar Obadiah, o empregado de Shandy Hall, ir buscá-lo. Mas o narrador não está perto do personagem, ele não faz parte da cena, não está presente e não pode ser ouvido. E como poderia, se é a narrativa de seu próprio nascimento? Mas, apesar disso, o médico é detido na ação e temos, em seguida, Walter a recomendar a Obadiah que vá bem depressa, como se tivesse escutado o grito do narrador. Nesta passagem, Tristram faz com que o plano da enunciação se confunda com o plano da ação, reafirmando assim seu poder sobre todos.

Este poder que exerce, o tempo todo, de controle da narrativa, faz de Tristram um narrador autoritário. Abafa as vozes dos percursos em conflito, em que se perde a ambigüidade das múltiplas posições, em que o discurso se cristaliza e se faz discurso da verdade única, absoluta e incontestável — a verdade do narrador. Parece-nos que ele está sempre dando ordens, ao seu público, para que ora pare, ora continue; para que releia as páginas anteriores; pule para frente, logo depois para trás; suspenda, temporariamente, o que foi dito e assim por diante. Consegue que o leitor fique à sua mercê e tenta impressioná-lo com sua erudição, presença de espírito e genialidade. Todo este processo é realizado de forma extremamente intencional, fazendo de Tristram um dos narradores auto-conscientes mais expressivos da literatura inglesa.

AS MÚLTIPLAS VOZES DO ARISTOCRATA BRASILEIRO

O tratamento, que Brás Cubas dispensa ao seu leitor, é completamente diferente daquele dispensado ao leitor de **Tristram Shandy**. A subjugação controlada e detalhada dá lugar a um verdadeiro diálogo de vozes múltiplas no qual, o narrador e os personagens, se revezam para compor a história como um todo; história esta contada ao leitor que está ali para ouvir o que ainda resta para ser dito sobre a miséria da condição humana. Cabe-lhe o endereçamento de um narrador que está mais preocupado em contar a sua vida, ao seu modo, do que com os efeitos de leitura que seu livro possa produzir. Também recebe sugestões e conselhos para considerar e desconsiderar o que é dito. Mas tudo se passa em uma atmosfera muito menos controlada e menos tensa do que aquela do cavalheiro inglês. Em **Memórias póstumas de Brás Cubas**, o narrador desempenha o aristocrata brasileiro que alterna esta sua condição com a do crítico da própria aristocracia a que pertence. Para isso, deixa que os personagens falem para que exponham a sua própria sordidez e constituam assim visões diferentes do “legado da nossa miséria”, expressão que conclui o romance.

Para abordar a polifonia em **Memórias Póstumas de Brás Cubas**, recorreremos ao conceito de volubilidade do narrador machadiano desenvolvido por Roberto Schwarz (1990). As vertiginosas trocas na maneira de ser de Brás pressupunham os recursos intelectuais e estilísticos dos mais esclarecidos na sociedade de então. Quanto à composição literária, o efeito simultâneo de domínio e desprestígio tem relação com o reflexo da vida narrada sobre a voz que a está narrando. Ao passo que a leitura progride, o público é familiarizado com o ritmo e a abrangência da imaginação de Brás e seu senso de superioridade.

Os personagens que povoam as páginas do romance de Machado não são acidentais em relação ao narrador volúvel. Este apresenta cada figura como um todo, deixando implícito que cada um é para si o centro de seu próprio mundo, e que cada pequeno mundo é relevante para todo o livro. Assim a polifonia se estabelece no texto de Brás por meio de sua volubilidade, que se estende até a representação de diferentes tipos de estruturas de enunciação: o discurso direto, o indireto e o indireto livre⁴.

Entretanto, pelo caráter memorialista que possui, o que predomina na narrativa do defunto-autor é o discurso indireto. Brás incorpora à sua própria voz

⁴ O discurso indireto livre também é conhecido como “discurso mímico”, “discurso irônico”, “discurso velado”, “discurso cênico” e “discurso direto impropriamente dito”. Mas prevaleceu a primeira denominação. [definição minha]

as informações dos personagens, contentando-se a transmitir ao leitor apenas o conteúdo. No plano da expressão, esse tipo de discurso pressupõe o relato de caráter predominantemente informativo, sem o traço teatral e atualizador do discurso direto. Os diálogos são incorporados à trama sob uma forte subordinação semântico-sintática, estabelecida por meio de correspondências verbais entre a frase reproduzida e a frase introdutora. Na intenção de ressaltar o que o personagem diz, Brás utiliza o discurso indireto com o efeito de esmaecer as realidades concretas de tempo e lugar a que seus personagens estariam vinculados. Isto é, o discurso indireto serve para que o volúvel Brás ressalte o pensamento e a essência significativa do enunciado reproduzido, deixando em segundo plano as circunstâncias e os detalhes acessórios que o envolvem. Assim Brás reafirma sua superioridade como narrador por estar contando sua vida da eternidade.

Apesar de uma primeira leitura das **Memórias póstumas de Brás Cubas** parecer que Brás filtra as falas dos personagens por meio de um discurso subjetivo, por ser este indireto, pretendemos mostrar que sua intenção é realmente o contrário e que isso não prejudica a polifonia da obra.

1 A VOZ DE BRÁS

Brás espera que seu leitor desconfie dele já que, o que tem a contar, esbarra, muitas vezes, na narrativa fantástica. E consciente dessa possibilidade, relata já no primeiro capítulo: “Morri de uma pneumonia; mas se lhe disser que foi menos uma pneumonia, do que uma idéia grandiosa e útil, a causa da minha morte, é possível que o leitor não me creia, e todavia é verdade. Vou expor-lhe sumariamente o caso. Julgue-o por si mesmo” (ASSIS, 1986, p. 514). O leitor aqui é, sem dúvida, mais independente, não por ser digno de crédito melhor do que o de Tristram, mas por ser Brás mais indiferente ao que possam pensar de sua história. O desprezo com que trata a todos acaba por se estender também, muitas vezes, ao leitor, reafirmando a superioridade com que este quer se revestir, para dar a impressão da maior imparcialidade possível.

Em **Memórias póstumas de Brás Cubas**, o foco narrativo está predominantemente centralizado sobre o personagem narrador, Brás, que é, ao mesmo tempo, sujeito da enunciação e sujeito do enunciado. O “eu” que fala e o “ele” de quem se fala são representados pelo mesmo ator sincrético, que funciona como narrador da trama e como personagem que vive os fatos narrados. No parágrafo transcrito acima, “mas se lhe disser”, “vou expor-lhe” e

“julgue-o por si mesmo” interrompem o relato dos fatos para reavivar o contato com o leitor virtual. Este, que é o destinatário da obra, é chamado pelo narrador estabelecendo um diálogo fictício. Desta forma, o leitor da obra machadiana não é um ser distante e hipotético, mas real e presente no ato de locução. Como se Brás inserisse o discurso sobre sua vida num discurso maior que estaria tendo com o leitor.

Esta impressão inicial é confirmada, quase no final do romance, pela seguinte passagem:

Non acabarei, porém, o capítulo sem dizer quem vi morrer no hospital da Ordem, *adivinhem quem?*... a linda Marcela; e vi-a morrer no mesmo dia em que, visitando um cortiço para distribuir esmolas, achei... *Agora é que não são capazes de adivinhar...* (ASSIS, 1986, p. 638) [grifo meu].

Quem deve adivinhar não é nenhum personagem do enunciado e, portanto, só pode ser relacionado com o destinatário da enunciação, aqui no plural, os leitores da narrativa. Esse tom de conversa põe em evidência duas características do discurso do narrador Brás: a feição da oralidade, pela qual o leitor tem a sensação de estar ouvindo e não lendo as **Memórias póstumas de Brás Cubas**, e a maneira dramática de narrar, já que através do diálogo o leitor sente-se espectador. Essa eloquência de Brás Cubas convém muitíssimo à encenação da volubilidade, pois também, esta vê e fala descaradamente em causa própria.

Ao falar de Virgília pela primeira vez no romance, Brás apela para a imaginação do leitor, sem querer determinar o caminho que essa deve seguir, como fez Tristram. “Tinha então 54 anos, era uma ruína, uma imponente ruína. Imagine o leitor que nos amamos, ela e eu, muitos anos antes, e que um dia já enfermo, vejo-a assomar à porta da alcova...” (ASSIS, 1986, p. 518). Com um efeito de repetição, Brás inicia, o capítulo seguinte, com a mesma oração da última frase do capítulo anterior e continua a falar sobre a visita da dama ao enfermo. Não tenta direcionar a imaginação do leitor, mas deixa, em suspenso, a promessa da narrativa amorosa para os capítulos posteriores.

Uma tarde, na casa de Virgília, os dois namorados são surpreendidos pelo marido traído Lobo Neves. O narrador se preocupa com o susto que isso pode causar à leitora romântica e lhe dirige a fala diretamente: “Não tremas

assim, leitora pálida; descansa, que não hei de rubricar esta lauda com um pingo de sangue” (ASSIS, 1986, p. 577). O tom delicado, que emprega, diverge do utilizado por Tristram, na reapreensão à leitora desatenta.

Pouco adiante na narrativa, os possíveis leitores desatentos recebem do narrador um tratamento bem mais amistoso: “Podendo acontecer que alguns dos meus leitores tenham pulado o capítulo anterior, observo que é preciso lê-lo para entender o que eu disse comigo, logo depois que D. Plácida saiu da sala” (ASSIS, 1986, p. 586). No capítulo a que Brás se refere, D. Plácida conta a história de sua vida sofrida, infeliz e cheia de privações e como livrou-se de pedir esmolas, na velhice, ao aceitar a proteção de Virgília e Brás. A princípio, quando os amantes resolveram montar uma casa na Gamboa sob seus cuidados, D. Plácida tinha nojo do ofício de medianeira, mas com o tempo aceitou o encargo. Após receber de Brás, que tentava angariar-lhe a simpatia, um pecúlio para a velhice, livrou-se do nojo.

A advertência serve de introdução para o capítulo intitulado “Comigo”, onde Brás chama a atenção do leitor para o que se passa no seu pensamento em relação à existência da protegida de Virgília e sua condição de medianeira, no seu romance proibido. Em seguida, há a discussão de Brás com a sua própria consciência, da qual ele sai vencedor, sobre como ele usa a senhora para satisfazer seus próprios interesses e a compensação para a vida sofrida desta: à custa de dinheiro e favores para os amantes, D. Plácida tinha se livrado da pobreza extrema.

Se não fosse os meus amores, provavelmente D. Plácida acabaria como tantas outras criaturas humanas; donde se poderia deduzir que o vício é muitas vezes o estrume da virtude. O que não impede que a virtude seja uma flor cheirosa e sã. A consciência concordou, e eu fui abrir a porta para Virgília (ASSIS, 1986, p. 587).

Assim, a observação feita ao leitor funciona como um recurso para destacar a polifonia do romance. A voz de D. Plácida, no capítulo anterior, contando sua miserável existência, desperta a consciência de Brás, vai contra a canalhice de sua personalidade, mesmo que isso seja em vão, que não desperte nele nenhum remorso e que apenas sirva para demonstrar ao leitor, mais uma

vez, sua maneira egoísta de pensar.

Um bilhete de Virgília pede a Brás Cubas que socorra D. Plácida, no seu leito de morte. Brás não se comove com o pedido, apesar de D. Plácida ter-lhe sido tão útil em vida. Resolve atender o chamado apenas em consideração à sua antiga dama. A morte de D. Plácida é descrita por Brás como uma morte clandestina:

Depois do almoço fui à casa de D. Plácida; achei um molho de ossos, envolto em molambos, estendido sobre um catre velho e nauseabundo; dei-lhe algum dinheiro. No dia seguinte fila transportar para a Misericórdia, onde ela morreu uma semana depois. Minto: amanheceu morta; saiu da vida às escondidas, tal qual entrara (ASSIS, 1986, p. 630-631).

O pecúlio que Brás lhe havia deixado foi roubado por um carteiro da vizinhança, que a havia desposado apenas por interesse no dinheiro. D. Plácida morreu como condizia a sua condição social de filha bastarda, de um caso amoroso de um sacristão. Sua voz foi até o final da vida uma voz triste e miserável.

2 A VOZ DE QUINCAS BORBA

Quincas Borba é outro personagem com voz própria que representa, em **Memórias póstumas de Brás Cubas**, a crítica aos pretensos intelectuais brasileiros, que importavam da Europa as teorias filosóficas, sem se importarem que pouco se ajustassem à realidade de nosso País. Um exemplo disso nos relata José Veríssimo, uma testemunha da época, que descreve como as teorias “modernas” foram introduzidas no Brasil, no final do século XIX, citando Tobias Barreto, que propagou idéias e teorias naturalistas entre seus alunos em Recife, sendo que ele não tinha o completo conhecimento delas:

Carecendo da instrução científica, e especialmente biológica, para apreciar idoneamente as doutrinas de Darwin e seus discípulos ou êmulos, não poderia, sem impertinência, pronunciar-se sobre elas e menos professá-las. Aliás quase todos os nossos pseudofilósofos evolucionistas, transformistas ou darwinistas o foram, como ele, de palpíte. Um princípio, um conceito, uma

idéia sua, não se lhe conhece naqueles domínios. Não fez de fato senão expor, ao que parece com grande eloquência professoral, em todo caso, mesmo escrevendo, com grande calor comunicativo, a arrogância própria para impor, o que em filosofia, em crítica, em literatura, em direito, faziam os alemães, por cuja cultura se enrabichou com exclusivismo pouco abonatório do seu espírito crítico (SODRÉ, 1964, p. 239).

Temos até a impressão de que Veríssimo nos fala de Quincas Borba que, como o escritor pernambucano, incorpora por puro palpite, em seu discurso eloqüente sobre a sua filosofia Humanitas, a teoria de seleção natural e evolução das espécies, que o naturalista inglês Charles Darwin (1809-1882) desenvolveu em 1859.

A voz de Quincas Borba, com fortes ecos do evolucionismo darwiniano, está presente em **Memórias póstumas de Brás Cubas** quando esse desenvolve suas teorias, como a do benefício, ao expor as conclusões do que Brás chama ironicamente de “uma boa filosofia humanística” em discurso direto:

— Não me podes negar um fato, disse ele; é que o prazer do beneficiador é sempre maior do que o do beneficiado. Que é o benefício? é um ato que faz cessar certa privação do beneficiado. Uma vez produzido o efeito essencial, isto é, uma vez cessada a privação, torna o organismo ao estado anterior, ao estado indiferente. (...) Não havendo nada que perdue, é natural que a memória se esvaeça, porque ela não é uma planta aérea, precisa de chão. A esperança de outros favores, é certo, conserva sempre no beneficiado a lembrança do primeiro; mas este fato, aliás um dos mais sublimes que a filosofia pode achar em seu caminho, explica-se pela memória da privação, ou, usando de outra fórmula, pela privação continuada na memória, que repercute a dor passada e aconselha a precaução do remédio oportuno. Não digo que, ainda sem esta circunstância, não aconteça, algumas vezes, persistir a memória do obséquio, acompanhada de certa afeição mais ou menos intensa; mas são verdadeiras aberrações, sem nenhum valor aos olhos de um filósofo (ASSIS, 1986, p. 633).

Brás fica sem entender a filosofia do amigo e pede que lhe explique mais, ao que Quincas rebate: “Não se explica o que é de sua natureza evidente”. Suas vozes não se fundem. Poucas linhas adiante, conclui: “sendo tudo uma simples

irradiação de Humanitas, o benefício e seus efeitos são fenômenos perfeitamente admiráveis” (ASSIS, 1986, p. 634). A fala de Quincas Borba encerra o capítulo intitulado “Teoria do Benefício”, com se tivesse deixado Brás de boca aberta, sem nenhum argumento para contradizer o amigo de infância.

Vemos aqui que a voz do filósofo louco representa, no romance, uma caricatura do quanto a ciência determinista e o positivismo dogmático tentavam aprisionar, o homem e seu universo, numa jaula de casualidades e condicionamentos, igualando o mundo da cultura ao mundo da natureza, a lei da cidade à lei da selva. Vale lembrar que, em suas críticas literárias, Machado de Assis era contrário a este tipo de intelectualismo e caricaturiza os pseudofilósofos no personagem Quincas Borba, que defende, em seu sistema filosófico do Humanitismo, a sobrevivência do mais forte, que se impõe a qualquer valor ou conduta moral.

Após a temporada de dez meses, em Barbacena, Quincas Borba retorna à casa de Brás já sofrendo de loucura. Havia queimado os quatro volumes do manuscrito da sua filosofia para que pudesse aperfeiçoá-lo quando o rescrevesse.

Brás nos conta como foi seu fim, utilizando os três tipos de discurso: direto, indireto e indireto livre.

Vinha demente. Contou-me que, para o fim de aperfeiçoar o Humanitismo queimara o manuscrito todo e ia recomeçá-lo. *A parte dogmática ficava completa, embora não escrita; era a verdadeira religião do futuro.*

— Juras por Humanitas? perguntou-me.

— Sabes que sim.

A voz mal podia sair-me do peito; e aliás não tinha descoberto toda a verdade cruel. Quincas Borba não só estava louco, mas sabia que estava louco, e este resto de consciência, como uma frouxa lamparina no meio das trevas, complicava muito o horror da situação. Sabia-o, e não se irritava contra o mal; ao contrário, dizia-me que era ainda uma prova de Humanitas, que assim brincava consigo mesmo (ASSIS, 1986, p. 638) [grifo meu].

No início desta passagem, o narrador descreve o insano Quincas por meio de discurso indireto e introduz o discurso indireto livre pouco antes de iniciar o discurso direto de Quincas, que pede a Brás para jurar sua crença na filosofia que ele próprio desenvolveu: “A parte dogmática ficava completa, embora

não escrita”. Esta informação, que provém de Quincas como a justificar seu procedimento demente de queimar o manuscrito, aparece liberada de qualquer liame subordinativo do discurso indireto, conservando a fala do personagem na forma que teria sido realmente proferida, mas sem o verbo introdutor *dicendi* nem os travessões característicos do discurso direto. Evitando o acúmulo de *quês* e os cortes das aposições dialogadas, o discurso indireto livre permite uma narrativa mais fluente, de ritmo e tom mais artisticamente elaborados. É importante o papel do contexto para a apreensão da fala do personagem nos trechos em discurso indireto livre, pois a passagem do que seja relato por parte do narrador e enunciado real do locutor é muitas vezes extremamente sutil. Em síntese, é como se no meio de uma narrativa discursiva indireta se inserisse a fala do personagem em estado puro e sem nenhum aviso de que agora é a voz deste, e não do narrador, que se ouve.

Ainda no mesmo estilo de enunciação, Brás complementa com “era a verdadeira religião do futuro”, que disse apenas por sentir pena do amigo e não porque realmente acreditasse no sucesso de Humanitas. Pouco tempo depois, Quincas Borba morreu na casa de Brás Cubas, “jurando e repetindo sempre que a dor era uma ilusão” (ASSIS, 1986, p. 639). Assim, ele encontra o fim da vida de filósofo, sempre fiel ao seu próprio discurso, até na demência.

3 A VOZ DE MARCELA

A voz de uma outra personagem também se opõe à do narrador Brás. A espanhola Marcela, o primeiro amor de Brás na adolescência, representa, no romance, a mulher cortesã, que faz da prostituição na alta sociedade seu meio de vida. Ele a conheceu na noite em que a proclamação da independência foi anunciada. A descrição inicial de Marcela está repleta de detalhes minuciosos de sua aparência. Porém, Brás logo constata que ela não tinha escrúpulos, era gananciosa por dinheiro e prezava as amizades masculinas. Seus amores eram de temporada. No ano em que Brás a conheceu, ela “morria de amores” pelo tuberculoso, mas rico, Xavier. Dois anos antes, amara Duarte. Antes deste, um desembargador que a presenteou com uma baixela da Índia. Porém, seu encantamento pelo o rapaz de dezessete anos era definitivo e arrasador, mas custou à família Cubas onze contos de réis. E durou quinze meses, como o defunto-autor nos conta.

Ao final desses, o pai decide mandá-lo para Portugal, onde cursaria a

Universidade de Coimbra. A decisão foi tomada com o intento de separar Brás de Marcela e acabar com a obsessão do rapaz. Quando Brás quis que ela o acompanhasse, à Europa, a resposta foi um sonoro não. Fiel apenas ao seu papel de cortesã, Marcela recusa a viagem com uma desculpa à altura do papel que desempenha como prostituta urbana. Ela diz: “não posso ir respirar aqueles ares, enquanto me lembrar de meu pobre pai, morto por Napoleão...” (ASSIS, 1986, p. 537). Marcela não poderia deixar os privilégios já adquiridos junto à sociedade carioca que, em troca de sua beleza e amores, garantia-lhe a sobrevivência. No Rio de Janeiro, tinha sua casa própria, seu círculo de amizades que, enquanto durasse seu encanto, permaneceriam ao seu lado. E Brás era um rapazote sem renda própria, movido apenas por seus impulsos juvenis. A Europa, ao lado dele, não teria nada a oferecer-lhe, apenas decepção e miséria.

Anos mais tarde, ao encontrar Marcela velha e sem a beleza de outrora, Brás observa que nada havia mudado no caráter da ex-namorada. O encontro imprevisto revela-lhe, agora, a cortesã espanhola com o rosto pálido e coberto por bexigas. Na mão, ostentava um diamante. Marcela possuía uma loja de ourivesaria, legado de um de seus ex-amores. Desejosa de manter a proteção dos amigos do passado, Marcela presta-lhe um favor, mandando trocar o vidro do relógio, motivo da entrada de Brás na sua loja:

Disse ela então que desejava ter a proteção dos conhecidos de outro tempo; ponderou que mais tarde ou mais cedo era natural que me casasse, e afiançou que me daria finas jóias por preços baratos. Não disse preços baratos, mas usou uma metáfora delicada e transparente (ASSIS, 1986, p. 558).

Os verbos declarativos acima “disse”, “ponderou” e “afiançou” introduzem a fala da personagem Marcela que aparece em orações subordinadas substantivas, desenvolvidas no discurso indireto de Brás. Mas quem disse, quem ponderou e quem afiançou foi Marcela e não o narrador. Aqui temos um exemplo claro de que não é por utilizar o discurso indireto que a subjetividade do ponto de vista do narrador irá se sobrepor à fala da personagem. A voz que ouvimos é da cortesã, ainda prenhe pelo interesse de obter favores, pela curiosidade quanto à vida pessoal dele e pela certeza que ainda lhe poderia ser útil na venda de jóias para a futura esposa. Continuaria assim a prestar ao rapaz os seus favores, agora não mais físicos, mas melhores, seriam os econômicos. Na cena

da relojoaria, Brás se comporta como um cavalheiro e fala pouco. Quase não ouvimos sua voz. Mas a atenção está em Marcela, ainda fiel à postura da cortesã de outrora.

O primeiro amor de Brás não resistiu à ação do tempo e das bexigas, tornando-se uma sombra apagada e aviltada. Da belíssima Marcela, de 1822, resta apenas um ser decrépito, precocemente, e comido pela doença. Mas o gosto pelas vantagens lucrativas ficou intacto. E a voz de Marcela, no último encontro com Brás, possui ainda o mesmo timbre contaminado pelo dinheiro e pelo amor ao lucro. Marcela volta a aparecer novamente na narrativa de Brás por ocasião de sua morte. Este a encontra no hospital da ordem de caridade, a que havia se afiliado nos últimos anos de sua velhice e onde Marcela entrara na véspera. Brás testemunha a morte da espanhola que agora estava “feia, magra, decrépita [...]” (ASSIS, 1986, p. 638).

4 A VOZ DE VIRGÍLIA

A amante Virgília possui sua voz própria de dama da sociedade carioca, ainda que para defender os mesmos interesses e valores pouco abonatórios de Brás Cubas e para demonstrar um caráter muito semelhante ao do narrador. Sua apresentação, nos primeiros capítulos, postada ao lado do leito de morte de Brás, a narrar as novidades dos círculos sociais da corte brasileira, soa como a aproximar os dois personagens mesmo há tanto tempo separados. É ao ouvir a voz dela que Brás Cubas consegue desdenhar do mundo que está prestes a deixar. E o narrador faz questão de frisar que ela não deixava passar nada. Virgília garantia-lhe isso:

— Que idéias essas! interrompeu-me Virgília um tanto zangada. Olhe que não volto mais. Morrer! Todos nós havemos de morrer; basta estarmos vivos.

E vendo o relógio:

— Jesus! são três horas. Vou-me embora.

— Já?

— Já; virei amanhã ou depois.

— Não sei se faz bem, retorqui; o doente é um solteirão e a casa não tem senhoras...

— Sua mana?

— Há de vir cá passar uns dias, mas não pode ser antes de sábado.

Virgília refletiu um instante, levantou os ombros e disse com

gravidade:

— Estou velha! Ninguém mais repara em mim. Mas, para cortar dúvidas, virei com Nhonhô (ASSIS, 1986, p. 519).

Mesmo na velhice e através de seu próprio discurso, Virgília continua a ser dissimuladora, calculista e basicamente inconfiável. Sua voz externaliza a visão nada favorável ao comportamento das elites, sempre preocupada com as aparências e a opinião pública que pode lançar “dúvidas” sobre sua moral. Como se o passado adúltero, que ainda viria a ser relatado em detalhes pelo narrador, já tivesse ficado realmente debaixo do tapete, impune, escondido e mofado.

A dissimulação de Virgília ecoa com a de Brás, assim como sua vida regida pela prioridade de seus próprios interesses. Por isso, ela escolhe Lobo Neves para ser seu marido e dispensa a corte de Brás. “Promete que algum dia me fará baronesa?” (ASSIS, 1986, p. 561), ela pergunta ao pretendente e rival do narrador. Imediatamente Lobo Neves promete-lhe um título de nobreza se se casasse com ele, apesar de não ser mais esbelto, nem mais elegante ou mais simpático que Brás. Sua candidatura à carreira política era apoiada por “grandes influências”. Enfim, casar-se com Lobo Neves era muito mais vantajoso para ela do que com Brás. Ela o deixa com seu espanto e seu despeito, apesar dos beijos que lhe dera.

Para Virgília, o amor não entrava em consideração na escolha de um casamento, embora o narrador nos deixe a dúvida de que ela tenha, algum dia, realmente lhe amado. Anos depois, ao propor a fuga no auge das emoções do romance adúltero, Brás recebe como resposta um sonoro “nunca”, já que Virgília era incapaz de separar o amor da opinião pública, mas era, como ele nos conta, “capaz de iguais e grandes sacrifícios para conservar ambas as vantagens, e a fuga só lhe deixava uma” (ASSIS, 1986, p. 581).

Acomodando-se à situação do adultério, Virgília abandona, gradualmente, o temor ou a vergonha quando encontra-se com Brás, na casinha da Gamboa. Apesar de Brás afirmar que a intensidade do amor era a mesma de outrora, o romance entra numa fase de tranquilidade e simplicidade, perdendo o gosto de aventura e perigo dos primeiros dias. E é Virgília que retrata inicialmente essa mudança. A consciência de sua beleza e charme, reforçadas pela vaidade, aumenta a confiança de que Brás a ama e a induz à sua volubilidade para aceitar a corte de outros admiradores, com igual naturalidade.

Quando o narrador confessa-lhe o ciúme da satisfação e alegria que demonstrava perto de outros homens, Virgília finge espanto, pasmando-se a ponto de confundir Brás apenas com um sorriso de ternura e piedade, ao exclamar apenas “Ora, você!” (ASSIS, 1986, p. 588). Tudo acaba em risos, mas Brás confessa que foi enganado, estando consciente da dissimulação da amada.

Na última vez em que menciona Virgília no romance, Brás está no enterro de Lobo Neves e aborrece-se ao ver que chorava a morte do marido com sinceridade, pelo menos, essa era a impressão que dava.

Ao sair o enterro, abraçou-se ao caixão, aflita; vieram tirá-la e levá-la para dentro. Digo-vos que as lágrimas eram verdadeiras. Eu fui ao cemitério; e, para dizer tudo, não tinha muita vontade de falar; levava uma pedra na garganta ou na consciência (ASSIS, 1986, p. 634-635).

O som do pranto de Virgília perseguiu Brás por algum tempo, depois que deixou o cemitério. Perplexo, Brás constata que Virgília tinha traído Lobo Neves com a mesma sinceridade com que chorava sua morte. Mas, no final, compreende que a postura da amiga não podia ser outra. As lágrimas públicas lhe redimiam o adultério.

Assim, o papel que a voz de Virgília desempenha em **Memórias póstumas de Brás Cubas** expressa os mesmos valores egoístas e mesquinhos do narrador, mas sem submeter-se a ele em todos os momentos. São vozes paralelas a trilhar o mesmo caminho, pois pertencem a mesma classe social. Por ser fiel aos seus próprios interesses em momentos importantes de sua vida, Virgília reafirma os mesmos valores de Brás.

5 A VOZ DE LOBO NEVES

O marido, Lobo Neves, também desenvolve um discurso próprio dentro de **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Ele é o político que conduz sua vida sempre levando em consideração a opinião pública. Brás compara Neves com uma águia, enquanto vê a si mesmo como um pavão, por ocasião da escolha de Virgília para o casamento. Lobo Neves admirava a esposa e, no início do casamento, o ressentimento por ainda não ter alcançado a glória pública roía-lhe o espírito. Na carreira política, era ambicioso por caráter e temperamento e

essa ambição governa sua vida, a ponto de preferir ignorar o caso amoroso entre Virgília e Brás, para não cair no ridículo de marido traído.

Lobo Neves representa o típico político brasileiro do século XIX. Enquanto Brás fica aspirando a glória da carreira pública, Neves a conquista ao mesmo tempo em que se subjeta a ela. Numa crise de melancolia, abre o seu coração para Brás durante uma das visitas do aristocrata à sua casa.

— Sei o que lhe digo, replicou-me com tristeza. Não pode imaginar o que tenho passado. Entrei na política por gosto, por família, por ambição, e um pouco por vaidade. Já vê que reuni em mim todos os motivos que levam um homem à vida pública; faltou-me só o interesse de outra natureza. Vira o teatro pelo lado da platéia e, palavra, que era bonito! Soberbo cenário, vida, movimento e graça na representação. Escrevi-me; deram-me um papel que... Mas para que o estou a fatigar com isso? Deixe-me ficar com as minhas amofinações. Creia que tenho passado horas e dias... Não há constância de sentimentos, não há gratidão, não há nada... nada... nada... (ASSIS, 1986, p. 572).

O desabafo do marido de Virgília em discurso direto mostra que ele está consciente das amarguras e desilusões do meio em que vive e da profissão que escolheu. Mas esse desapontamento fica reservado para suas horas de reflexão, para o canto de sua consciência e não chega a impedir-lhe que siga seu caminho na política. Neves encarna todas as qualidades e defeitos necessários a um político de sucesso. Faz da dissimulação uma arte teatral e suas maneiras diplomáticas asseguram-lhe o lugar na ribalta. Tinha o dom necessário para enfrentar “seus tédios e desfalecimentos, as amarguras engolidas, as raivas sopitadas” (ASSIS, 1986, p. 572), sem deixar-se abater. Era, dessa forma, realmente superior a Brás no que diz respeito às suas ambições. Enquanto o narrador desiste ao primeiro obstáculo, Lobo Neves persiste. A vida política era, como ele mesmo admite, “um tecido de invejas, despeitos, intrigas, perfídias, interesses, vaidades” (ASSIS, 1986, p. 572). Entretanto, sabia tirar seus proveitos desta tapeçaria de ambições. Valsava na música dos interesses e sentia-se revigorado quando saciava sua vaidade.

Após o diálogo com Brás, Lobo Neves, ainda triste com a confissão, pede-lhe sigilo. Acha que a conversa poderia dar a impressão, a Brás, de que fraquejava e desculpa-se. Por um momento o leitor chega a acreditar na voz sombria e tristonha do político. Brás mostra-se superior, animando-lhe o espírito

e assegurando-lhe que nada demais havia sido discutido entre eles. Porém, no minuto posterior, vemos como o espírito de Lobo Neves é realmente talhado para a política. Recebe a visita de três políticos e reanima-se na dissimulação exigida por seu papel de anfitrião e logo esquece dos pesares que lhe perturbavam a alma.

Sempre que visitava os Neves, Brás era bem tratado e o marido nada suspeitava do caso amoroso. O narrador deixa no ar a dúvida se ele dissimulava ou ignorava seu romance com Virgília. Lobo Neves chega a convidar Brás para ser seu secretário, quando assumisse a presidência da província. Mas o incidente com a data de publicação da nomeação, um dia 13, revela que a ambição de Lobo Neves equipara-se ao seu caráter supersticioso e os planos de mudança da capital para o norte são desfeitos. Os dois apaixonados permanecem na casinha da Gamboa, e ao seu amor é dado o tempo para a perda da paixão e do sabor da aventura. Neste ínterim, um dia são surpreendidos pela chegada de Lobo Neves na Gamboa. Brás esconde-se e Virgília, com a ajuda de D. Plácida, consegue dissimular o marido e partir sem que ele descobrisse o amante. Segue-se então a segunda nomeação para o cargo de presidente de província e Lobo Neves, agora livre do número treze, prepara-se para deixar o Rio de Janeiro.

O casamento do político não está mais ameaçado pelo caso da esposa, que, por essa ocasião, já entrou em declínio. Brás encontra-se com Lobo Neves na rua do Ouvidor, onde falam do cargo para a presidência e de política. Aqui o narrador reflete sobre o caráter de Lobo Neves em detalhes e expõe a conveniência que este tinha em ignorar seu romance com Virgília. O marido não se mostra mais tão à vontade na sua presença. Aproveitou a oportunidade, quando um conhecido passou por perto, para se afastar de Brás Cubas em meio a muitos cumprimentos.

Se mostrasse seu ressentimento, em relação a Brás Cubas, Lobo Neves estaria confirmando seu conhecimento do adultério, ao mesmo tempo em que tornaria o caso público, já que os dois freqüentavam os mesmos ambientes e salões da sociedade imperial carioca. Restava-lhe apenas fingir que não sabia de nada e manter as aparências, dedicando a Brás a mesma atenção de sempre e tratando como um amigo de sua casa.

Mas o leitor, já informado anteriormente pelo narrador, sabe que a dissimulação é o principal instrumento de trabalho do político e, com o tempo, sua sensibilidade estaria endurecida e que teria esquecido dos detalhes amargos da situação. E a volubilidade da opinião pública garantia que, em breve, ela se ocuparia de outros assuntos, de outros escândalos e que a mancha que pairava sobre seu casamento não seria o alvo dos rumores da corte, terreno fértil para

novos comentários.

Lobo Neves opta por uma vida segura a ter que expor-se aos mexericos da corte ao pedir de Brás uma retratação. Esse procedimento vem confirmar sua preferência pela manutenção das aparências, para poder permanecer fiel ao seu papel de homem de vida pública. E foi assim até a morte, poucas semanas antes de ser nomeado ministro de Estado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar de pertencerem à mesma classe social, perseguirem os mesmos interesses e darem tanto valor à opinião dos outros, Virgília, Lobo Neves e Brás Cubas têm discursos próprios, defendendo suas posições no romance. Como narrador, Brás não abafa as demais vozes, não retira o espaço ocupado por elas, não as desmente. Ao contrário, deixa com que bradem ao seu modo, que revelem suas fraquezas e medos, que exponham seus pensamentos egoístas e sórdidos e, assim, confirmem sua opinião sobre o caráter de cada um.

A descrição do gênio indócil de Brás na infância já revela, no início de sua narrativa, sua postura ao lidar com as vozes dos personagens. Dessa forma, Brás antecipa o tratamento que dará aos personagens que lhe ajudam a contar sua vida, do outro lado da morte.

O caráter polifônico, de **Memórias póstumas de Brás Cubas**, é manipulado para ilustrar a personalidade de cada personagem que se desnuda e revela a miséria da alma humana, retificando o pessimismo do narrador. Na biografia do defunto-autor, não há lugar para boas ações e sentimentos nobres, já que é um romance urbano, onde o cenário e os coadjuvantes têm como principal função ressaltar a mesquinhez da sociedade aristocrata brasileira.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. Memórias póstumas de Brás Cubas. In: _____. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. p. 511-639.

BARROS, D. L. P. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: _____.; FIORIN, J. (Orgs.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. São Paulo: Edusp, 1994. p.1-9.

MORRIS, Pam. (Ed.) **The Bakhtin reader**: selected writings of Bakhtin, Medvedev, Voloshinov. Londres: Edward Arnold, 1994.

SCHWARZ, R. **Um mestre na periferia do capitalismo**: Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

SODRÉ, N. W. **História da literatura brasileira**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

STERNE, L. **A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy**. Trad. J. P. Paes. São Paulo: Nova Fronteira, 1984.