

MEMÓRIAS DE JOAQUINS: ENTRE MACEDO E MACHADO

Maria José Cardoso Lemos
(UERJ)¹

*On doit exiger de moi que je cherche la vérité,
mais non que je la trouve.*
Denis Diderot

RESUMO: A comunicação visa pensar o alcance do diálogo estabelecido entre Machado de Assis e Joaquim Manuel de Macedo, principalmente no que concerne aos romances **Memórias póstumas de Brás Cubas** e **Memórias do sobrinho de meu tio**, no emprego que fazem de um narrador em primeira pessoa, mas que se mantém distanciado, conforme ressalta Flora Süssekind. O interesse aqui, além de retratar relações de Machado com a então incipiente literatura brasileira, é redimensionar o que Alfredo Bosi chama de “hipótese da dissociação autor-narrador” para pensar o uso da sátira e do cinismo como crítica da sociedade e do próprio narrador.

¹ Doutora em Letras pela Université de la Sorbonne Nouvelle -Paris 3, professora visitante do Departamento de Letras da UERJ. E-mail: maselemos@gmail.com

PALAVRAS-CHAVE: Sátira. Intertextualidade. Machado de Assis. Joaquim de Macedo.

ABSTRACT: This presentation is a reflection on the dialogue between Machado de Assis and Joaquim Manuel de Macedo, namely the one regarding the novels **Memórias póstumas de Brás Cubas** and **Memórias do sobrinho de meu tio**, in which they make use of a first-person (narrator, although one that remains at distance, as Flora Süssekind points out. Besides retracing the relationships of Machado with the incipient Brazilian literature of that time, our interest here is to rethink what Alfredo Bosi calls the “hypothesis of author-narrator dissociation”, in order to reflect on the use of satire and cynicism as a form of criticism of society and the narrator himself.

KEYWORDS: Satire. Intertextuality. Machado de Assis. Joaquim de Macedo.

Qual é o alcance do diálogo estabelecido entre Machado de Assis e Joaquim Manuel de Macedo, principalmente no que concerne ao **Memórias póstumas de Brás Cubas** e ao **Memórias do sobrinho de meu tio**?

Em 1958, Temístocles Linhares, no ensaio “Macedo e o romance brasileiro”, ressaltou a importância do **Memórias do sobrinho de meu tio** na obra de Macedo, que, na tentativa de escapar ao rótulo de escritor para mocinhas, buscava redimensionar, em meados de 1860, sua carreira literária passando a tratar de assuntos políticos e sociais. E acrescenta Linhares:

quem pode negar tenha Macedo se antecipado ou aberto caminho ao autor de **Memórias póstumas** nesses divertimentos ou processos de higiene mental destinados a fazer rir ao mesmo tempo que a fazer sentir a fragilidade do homem e de toda uma organização social e política? (nº 14, p. 97-103). (apud SERRA, 2004, p. 142)

Também Flora Süssekind, na introdução à edição que organizou do **Memórias do sobrinho de meu tio** em 1995, ressalta a importância de Macedo para Machado, principalmente no que concerne ao uso que habilmente faz Macedo de um narrador que, embora escreva em primeira pessoa, o que o aproxima do leitor, consegue se manter distanciado:

Macedo serviria de interlocutor fundamental para que Machado de Assis forjasse o método narrativo de seus romances pós-**Memórias póstumas de Brás Cubas**: uma primeira pessoa usada “com intenção distanciada e inimiga”, como o definiu Roberto Schwarz nos seus estudos sobre o romance machadiano. (SÜSSEKIND,1995, p. 18)

Apesar destas constatações, pouco se tem estudado sobre as relações entre Machado e Macedo, e, quando isto acontece, o foco de interesse se resume apenas no Macedo romântico, cronista de costumes de sua época. Nosso intuito aqui é tentar relacionar alguns aspectos narrativos que surgem em um “segundo Macedo” com o que acostumou-se chamar “a segunda fase” de Machado.

O foco que mais nos interessa é a figura do narrador distanciado que aparece em ambas as **Memórias**. Será importante para tal redimensionar o que Alfredo Bosi chama de “a hipótese da dissociação autor-narrador” (BOSI, 1999, p. 38), levantada tanto por Roberto Schwarz quanto por alguns críticos estrangeiros, como Hellen Caldwell e John Gledson. Ou seja, para estes críticos, haveria uma instância autoral dissociada do narrador, e, desta forma, a necessidade de desvendá-la ideologicamente para se entender o que o escritor Machado de Assis pretendia criticar com suas obras. Assim, estes críticos têm trabalhado no sentido de encontrar a “verdade” dos textos machadianos.

A hipótese de dissociação se torna mais produtiva se acrescentarmos ao autor real e ao narrador a figura de um autor suposto. Neste caso, o gênero *memórias* se torna uma estratégia

importante à tarefa de se criar um autor suposto que, embora não se confunda com o autor real, dele se aproxima. Para Abel Barros Baptista esta dissociação estabelece um jogo infinito de máscaras, abrindo uma indecisão entre memória e ficção. Assim, Machado de Assis complexifica a estratégia de Macedo para problematizar a questão da autoria, da capacidade de narrar e refletir, de viver e pensar, da pluralidade de perspectivas, traços típicos da modernidade, já renunciando um problema que aparecerá em Fernando Pessoa, Valery Larbaud ou mesmo em Borges.

O 2º Macedo: crônicas, memórias e romances satíricos

Joaquim Manuel de Macedo, em sua primeira fase, teve relevante papel na consolidação do romance brasileiro. Em 1844 publicou **A moreninha** que alcançou grande sucesso junto ao público pela simplicidade folhetinesca e pelo uso da linguagem corrente, sem nunca ferir a suscetibilidade do leitor médio. Macedo figurou como propagador das histórias de intrigas sentimentais ligeiras, calcado que foi no folhetim, dirigido a uma burguesia já sedenta de vida social possibilitada pela urbanização que, aos poucos, ia transformando o antigo sistema patriarcal de família reclusa para a prática do salão. Macedo se especializou, então, na pintura dessa nova vida social, como pedagogo dessa nova modalidade de agir, ora criticando certos excessos mundanos, ora apontando inadequações ao então recente estilo moderno de vida.

Em meados de 1860, a voga realista toma a cena literária em Portugal e também no Brasil. Macedo, após alguns revezes no campo político, se vê em dificuldades financeiras. Necessita, então, aumentar seus leitores que mudavam de perfil. Passa, assim, a satirizar a vida política, fazendo crítica aos desmandos e às incompatibilidades de certas práticas públicas com a modernização pretendida pela jovem nação.

Em 1865 publica **O culto do dever**, em que critica a aristocracia da corte, desiludido que estava pois naufragava em sérios problemas financeiros, uma vez que “usou na vida pessoal o código moral idealizante, paradigma ficcional da classe média” (SERRA, 2004, p. 125). Machado de Assis criticou este romance pela inserção de personagens reais na ficção, que não deveria se misturar aos fatos: “se a missão do romancista fosse copiar os fatos, tais quais eles se dão na vida, a arte era coisa inútil; a memória substituiria a imaginação. [...] O poeta daria a demissão e o cronista tomaria a direção do Parnaso” (apud SERRA, 2004, p. 127). Como assinala Tânia Serra, Machado também “acha errado Macedo dizer que não é o autor do romance”. (SERRA, 2004, p. 127).

A partir de 1867, Macedo começa a escrever **Memórias do sobrinho de meu tio**, que publica em 1868, e é a continuação de **A carteira de meu tio**, romance quixotesco de 1855, sendo que ambos se relacionam sem dúvida, como veremos mais adiante, com **O sobrinho de Rameau** de Diderot. Outro romance satírico dessa nova fase de Macedo é **A luneta mágica**, publicado em 1869, também com forte influência das crônicas jornalísticas e dos chamados diálogos e contos filosóficos.

A propósito de **A luneta mágica**, Temístocles Linhares insiste em ver clara influência de Macedo sobre Machado: “A verdade é que muitos de tais episódios lembram Machado, o que faz supor pelo menos tenha sido Macedo uma das suas leituras preferidas, embora muita gente possa achar desprimorosa para o autor de **Dom Casmurro** essa influência de leitura [...]”. (apud SERRA, 2004, p. 147) Começam a surgir com Macedo as então chamadas sátiras romanceadas, em que se utiliza a estratégia de criticar a sociedade através da perspectiva narrativa em primeira pessoa, de um narrador-personagem cínico ou parvo, estratégica em parte retomada por Machado.

Roberto Schwarz, no ensaio “Acumulação literária e nação periférica”, afirma que em Machado “as liberdades narrativas

peculiares à segunda fase começam sob o signo de Sterne” (SCHWARZ, 2000, p. 230), acrescentando ainda o diálogo travado com os folhetins e com as crônicas publicadas nos jornais da época. Com efeito, com os jornais surge a necessidade de agradar o leitor, traço que aparece desde cedo em Macedo e que é retomado também em sua segunda fase cômica e satírica, que Schwarz não menciona.

Assim, Schwarz alia Machado apenas a “uma corrente de comicidade muito mais franca e popular [é] formada por França Junior, Manuel Antonio de Almeida e Martins Pena” (Idem, 2000, p. 236), deixando Macedo de lado. Neste momento, o teatro que se inspirava em Alexandre Dumas tinha como objetivo a moral e a educação do público, através dos chamados dramas de casaca. É preciso dizer que era o que havia de mais avançado naquele momento, pois ligado ao movimento liberal, à vontade de educar o espectador, para fazer prevalecer o bom senso burguês. Foram neste sentido tanto o teatro quanto os romances satíricos de Macedo e também o teatro de Machado.

Em **A luneta mágica**, o personagem narrador Simplício experimenta sucessivamente a visão do mal, a visão do bem, e por fim adquire a visão do bom senso, quando então se cala. Simplício é também o nome do personagem do famoso **Diálogos sobre os dois maiores sistemas do mundo** de Galileu Galilei cuja publicação em 1632 custou-lhe a prisão. Nestes diálogos, gênero popular para divulgação do pensamento filosófico e científico de então, Galileu reproduz uma conversa entre três personagens: Salviati, que defende as teses de Copérnico; Sagredo, um observador neutro; e Simplicius, defensor de Aristóteles e Ptolomeu, este último, um pouco mais que um idiota, ridicularizado do princípio ao fim.

Outro diálogo importante que **A luneta mágica** trava é com **Verdade das ciências contra os cétricos e os pirrônicos** de 1625 do padre Marin Mersenne, muito usada pelos positivistas do

século XIX. Esta obra consiste também em um diálogo entre um alquimista, um cético e um filósofo cristão, onde Mersenne desenvolve sua concepção de ceticismo mitigado ou construtivo para afirmar que, se não podemos tudo conhecer, apenas nos é dado conhecer algo sobre as aparências e efeitos, é a partir deles que devemos nos guiar. Mas se o conhecimento é advindo da experiência sensorial, ou seja, dos efeitos que variam de pessoa a pessoa, devemos nos pautar pelo senso comum, ou, melhor ainda, pelo bom senso.

Este tipo de ceticismo relativiza as oposições, pois tudo dependeria de um ponto de vista; assim, refuta-se a noção maniqueísta de Bem e Mal. Ninguém poderia ser somente “bom” ou apenas “mal”. Desta maneira, Macedo critica a própria forma folhetinesca em que abundam personagens caricatos, divididos entre o herói e o vilão.

Assim, como conclui Richard Popkin, “o ceticismo mitigado agora assimilado por Auguste Comte torna-se [...] filosoficamente respeitável” (POPKIN, 2000, p. 211), abandona-se a busca da certeza absoluta e aceita-se o conhecimento científico como guia para a vida prática, usando-se de modo racionalista o ceticismo. Nesse viés, Macedo critica os excessos românticos que se afastavam da vida prática para transitar em um romantismo mais combativo e crítico. Como bem analisou Roberto Schwarz, havia em Macedo uma vontade de estar em sintonia com as contradições da modernidade europeia; pode-se entender, nesse sentido, essa voga cética macediana, que resulta em um ceticismo edulcorado, funcionando como verniz de modernidade.

Em **A luneta mágica**, Macedo também utiliza uma narrativa em primeira pessoa conduzida pelo personagem principal, Simplício, mancebo rico que sofre de miopia – tanto física como moral – assim ele duvida de sua própria capacidade narrativa ironizando sua posição social, desvelando a hipocrisia tanto do interior de seu lar, onde deveria reinar “a paz doméstica”, quanto

da vida social, estratégia que também se aproxima da utilizada nas memórias de Brás Cubas.

Macedo precisa reverter a própria lição do bom senso que impõe o silêncio para poder criticar a vida social de sua época, utilizando-se do romance cômico, ligeiro, que não ferisse as suscetibilidades do público médio guiado por um narrador simplório. Vai nesse senso, talvez, a declaração final de Simplício, que um dia haveria de escrever um livro que relatasse sua visão do bom senso. Assim, o bom senso prega o sigilo: não criticar ninguém, daí a necessidade de se utilizar um narrador entre cínico e parvo, sem autoridade moral, que ousasse narrar sua visão, sempre parcial, da realidade.

Como vimos, a questão do leitor e de sua suscetibilidade é uma preocupação importante para Macedo em sua tarefa, presente na primeira fase, de implantar o gosto pela leitura, porém, seus romances satíricos do “segundo Macedo” não serão bem recebidos pelo público. A questão do leitor também aparece em Machado. Afinal, como criticar sem cair no dogmatismo, na mediocridade do leitor médio ou se impor como superior a ele? Se aquele que tem bom senso não pode criticar, será imprescindível a estratégia de utilização do narrador parvo e desabusado, um narrador ambíguo, aquele que “morde e sopra”.

O leitor, o narrador distanciado e o suposto autor

Em 1862, Macedo publica **Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro**, em que reúne, num primeiro volume, 44 crônicas publicadas no **Jornal do Comércio**. O livro se abre com um prólogo endereçado “aos meus leitores”, no qual Macedo explica certos detalhes de seu trabalho, como a vontade de “salvar do olvido muitas coisas e muitos fatos cuja lembrança vai desaparecendo” (MACEDO, 2004 b, p. 18).

Pede desculpas pela sua inabilidade como escritor, uma vez que tem sido censurado pelos sábios e eruditos o fato de ele ter escrito “quase sempre em tom brincalhão” e epigramático e também por misturar gêneros, ou seja, porque mistura “verdade histórica com tradições inaceitáveis e lendas imaginadas”. (Idem, 2004 b, p. 19)

Mas declara Macedo que sua finalidade é agradar ao povo:

Os eruditos e os sábios rir-se-iam de mim.

[...]

Ora, escrevendo eu também para o povo esta obra, cuja matéria é árida e fatigante, não quis expô-la ao risco de não ser lida pelo povo, que prefere os livros amenos e romanescos às obras graves e profundas.

[...]

Acertei ou erreí, procedendo assim?

Decida o público, que é meu juiz, e qualquer que seja a sua decisão.

Quer me absolva, quer me condene,

..... Fico contente. (Idem, 2004 b, p. 19/20).

Já Brás Cubas, no seu famoso prólogo “Ao leitor”, ao contrário de Macedo que opta pelo tom brincalhão para agradar o povo, declara que escreveu “com a pena da galhofa e da melancolia” correndo risco de não agradar nem aos graves nem aos frívolos “que são as duas colunas máximas da opinião”, mas que ainda assim espera “angariar as simpatias da opinião.” Como salienta Roberto Schwarz (2000, p. 242), em Machado, “a ousadia literária [...] consistia em salientar isso mesmo, agredindo as condições da leitura confiada e passiva, ou melhor, chamando o leitor para a vida desperta”. Como já visto, a utilização do leitor/narratário não é apenas comum em Shandy, mas também em autores do século XIX, assim como nos brasileiros, a partir da crônica, e principalmente Macedo, mas também nos europeus, como Stendhal e Baudelaire e indiretamente em Flaubert e Eça de Queiróz.

A obra **Memórias do sargento de milícias** de Manuel Antonio de Almeida foi publicada em dois volumes entre 1854-5. A história, também próxima da crônica histórica, surge para o autor a partir de conversas com Antônio César Ramos, sargento aposentado, que teria conhecido o major Vidigal, o célebre chefe de polícia que aparece nas **Memórias**. A história se passa entre o reinado de Dom João VI, “Era no tempo do Rei”, e o 1º Reinado. Diferentemente das outras “memórias” aqui tratadas, foi escrita em 3ª pessoa, tendo sido publicada primeiramente em jornal. Na sua primeira edição não traz o nome do autor, constando apenas a assinatura “por um brasileiro”, o que a aproxima do Brás de Machado. Outro aspecto interessante é que as **Memórias de Brás Cubas** começam em 1805 e termina em 1869, respectivamente ano do nascimento e da morte do defunto-autor. A última data é de um ano depois da publicação das “memórias” de Macedo², e o seu início é o momento em que se passam as memórias de Almeida, ou seja, as histórias são contemporâneas entre si.

É preciso ressaltar que a sátira, a crônica, a memória trabalham nesta relação entre a não ficção e a ficção. Nestas obras romanescas encontramos tanto a sátira social, quanto a literária, pois, além de criticarem a sociedade de sua época, colocaram em causa o gênero romanesco tradicional e o papel do leitor ingênuo.

A voga satírica é devedora de tradições passadas que ressurgem no século XIX. Foi somente em 1822 que os diálogos de Galileu foram publicados, depois de longa censura aos livros que defendiam o sistema heliocêntrico. É também desta época a primeira edição d’ **O sobrinho de Rameau** de Diderot, que, tendo sido escrito também em forma de diálogo entre 1762 e 1772, não

²Nesta voga de memórias surgem, em 1878, as **Memórias da rua do Ouvidor** de Macedo que saíram em folhetins anônimos no **Jornal do Comércio** de 22 de janeiro a 10 de junho deste mesmo ano.

foi publicado por Diderot, que talvez temesse represálias. Depois de sua morte, o manuscrito foi para a Rússia. De lá aparentemente chegou às mãos de Schiller que o mostrou a Goethe que o traduziu para o alemão em 1805. Mas tarde, em 1821, ele será traduzido do alemão para o francês e publicado na França. Somente em 1891 o original será publicado na França, ou seja, posteriormente às **Memórias do sobrinho de meu tio**. Então, sem dúvida, Macedo³ entrou em contato com este livro – direta ou indiretamente – através da tradução feita por Goethe e, assim como o livro de Galileu, **O sobrinho de Rameau** deve ter conhecido um grande sucesso de público, atualizando o gosto pelo gênero.

Ao falar sobre a escolha de um narrador como sobrinho do tio, o que por si só já estabelece um distanciamento interno, Flora Süssekind reforça a influência de Diderot uma vez que “esse outro sobrinho também se desqualifica, com petulância, ao longo do diálogo diderotiano.” (SÜSSEKIND, 1995, p. 16) E assinala ainda outras influências da própria tradição brasileira como

da ficção humorística da primeira geração romântica brasileira. Em especial dos **Excertos das memórias e viagens do coronel Bonifácio de Amarante** (1848), de Manuel de Araújo porto Alegre, relato fantasioso de viagens, cuja primeira edição em livro, em 1852, acrescentaria, às aventuras de Bonifácio, anotações e histórias de seu sobrinho Tibúrcio, que, acrescido de contornos políticos, parece ter servido de modelo para o narrador-protagonista de **A carteira de meu tio** e **Memórias do sobrinho de meu tio**.

O sobrinho de Rameau é cínico e amoral e, desta forma, adere com facilidade aos jogos da vida social, às aparências. Mas ao final confessa que segue este estilo de vida por falta de coragem, uma

³No Brasil, a primeira publicação de **O sobrinho de Ramoau** (com esta grafia) é de 1857, não constando o nome do tradutor. Agradeço ao meu orientando de iniciação científica, Luiz Felipe Andrade Silva, esta pesquisa.

vez que seríamos todos dependentes e acanalhados. Defende, assim, a hipocrisia, a riqueza, a adulação.⁴

Se, através da figura do sobrinho de Rameau, Diderot traça um ponto de vista divergente do seu, estabelece porém uma tensão paradoxal entre seu ponto de vista, que se aproxima do personagem do filósofo, e a perspectiva do sobrinho de Rameau. Assim, o filósofo se sente atraído pelo sobrinho que, através de seu aspecto bufão e cínico, denuncia uma sociedade feita de máscaras pela inversão de papéis que ele provoca.

Se para Diderot a arte deve partir da realidade, porém, não se confunde com ela, assim esta tensão nunca é resolvida. Como explica Marcelo Jacques de Moraes, para Diderot:

Imitar a natureza não significa, pois, reproduzi-la mas dirigir ao mundo histórico, justamente, um novo olhar, disseminando – por que não? – um novo gosto possível. Daí parecer-me possível inferir em Diderot a consciência moderna – de que Baudelaire seria o grande disseminador quase um século mais tarde – que concebe o artista como uma espécie de testemunha de seu presente ou, mais do que isso, como aquele que produz um olhar sobre esse presente, um olhar que ao mesmo tempo o afirma e dele dessoa. (MORAES, 2003, p. 130)

Assim, a arte estaria buscando sentido na realidade, mas também fabricando sentidos através dos olhos do leitor ao mediar sua capacidade de observador. Para Diderot, a dimensão

⁴ Roberto Schwarz, em seu ensaio “Acumulação literária e nação periférica”, analisa a obra de Machado dividindo-a em duas partes: a primeira seria as dos romances em que apareceria a questão: de, não sendo possível escapar às relações de dependência e favor, haveria uma saída para evitar-se a humilhação que tal situação engendraria? Neste sentido penso que é interessante relacionar-se o pensamento de Diderot sobre estas questões, que, como em Machado, são articuladas não só do ponto de vista histórico, mas também do ponto de vista dito *universal*, sem que um destes fatores seja possível sem o outro. O que é interessante, porém, ao invés de se pensar a obra como evolução, seria entender como são articulados os diferentes pontos de vista narrativos nos textos machadianos.

moral da arte estaria na produção de uma experiência subjetiva capaz de criar alteridade. Talvez fosse importante relacionar o pensamento artístico de Diderot para trabalhar a obra de Machado fora de certa tradição crítica associada ao moralismo e à estética realista do século XIX e que perdura até os nossos dias.

Se, em **O sobrinho de Rameau**, existem duas vozes tensionadas, a dele e a do filósofo, entre a razão do filósofo e a razão cínica do sobrinho, e, mesmo que esta última esteja sendo colocada em questão com maior ênfase por Diderot, mas isso sem garantia, sem solução nesse diálogo, nas **Memórias do sobrinho de meu tio** encontramos um narrador distanciado, capaz de tecer considerações cínicas ao seu próprio comportamento. Mas este narrador, por ser bastante caricatural, precisa ser contraposto, seja pelo compadre Paciência, seja pelo pós-escrito explicativo e moralizante, que se coloca no lado antagônico ao sobrinho e que se aproxima do próprio escritor, Macedo, conhecido por sua virtude extremada.

O que aparece como bastante original em Diderot é que ele subverte a forma usual dos diálogos filosóficos desde os modelos platônicos ou mesmo os já aqui citados, como os de Galileu e o de Mersenne, cuja finalidade era, através da ironia socrática, superior, revelar a verdade. No diálogo diderotiano, travado entre ELE, o sobrinho, e o EU do filósofo, ou seja, entre um ele-desabusado e amoral e um eu-filósofo virtuoso, surge uma contaminação recíproca entre estes dois personagens, estabelecendo-se um diálogo tipicamente moderno, sem uma verdade previamente imposta e a ser revelada, traço do ceticismo de Diderot.

Pelo que foi dito, seria possível afirmar que o Brás Cubas se aproxima mais de Diderot do que do edulcorado sobrinho de Macedo. Diderot, que foi influenciado por sua vez por Laurence Sterne, em cuja obra aparecem as digressões e os comentários do narrador que entrelaça o motivo filosófico ao motivo estético da técnica romanesca, num contínuo vaivém, radicaliza por sua vez, assim como Machado, o tom cômico-ligeiro de Sterne.

Mas, em todos estes textos, está presente um novo estatuto do narrador, que, ao invés de preservar a ilusão romanesca, prefere revelar continuamente sua presença, comentando seu próprio texto, explicando suas atitudes e se dirigindo ao leitor, ou melhor, ao “narratário” para melhor o distinguir do leitor real. Parece que o narrador quer que o leitor participe das decisões que toma, mas ao mesmo tempo o confunde, fornecendo-lhe pistas ambíguas e colocando em xeque o realismo do texto ficcional. Com efeito, este leitor-narratário é introduzido como um personagem que necessita ser educado para adquirir espírito crítico, mas esta tarefa se complexifica, uma vez que o próprio narrador duvida de sua capacidade crítica e de sua sabedoria, construindo um jogo de dobra e desdobra, de distanciamento e de atratividade entre o narrador e o leitor.

Enylton de Sá Rego, em seu livro **O calundu e a panaceia**, retomando José Guilherme Merquior, trabalha a influência da sátira menipeia e da tradição luciânica em Machado de Assis. Uma das principais características da obra de Luciano de Samosata é o aproveitamento sistemático “do ponto de vista do *kataskopos* ou observador distanciado, que, como um espectador desapaixonado, analisa não só o mundo a que se refere como também a sua própria obra literária, a sua própria visão de mundo”. (SÁ REGO, 1989, p. 45/46).

Assim, para Sá Rego, o narrador como observador distanciado pode assumir aspectos distintos, seja como aquele que vê o mundo do alto ou como mero observador de suas personagens, ou ainda, como um narrador presente no texto que não adere a nenhum ponto de vista. Ressalta, assim, a importância deste ponto de vista distanciado:

Em nossa opinião, é através da utilização do ponto de vista distanciado que Luciano consegue ao mesmo tempo afastar-se das convenções dos gêneros literários vigentes em sua época e,

paradoxalmente, renová-las, isto é, dar-lhes nova vida através de sua hibridização; é ainda o distanciamento que lhe permite o uso da paródia para aquele fim; é ele ainda que possibilita a relativização do conceito de veracidade, na produção de uma arte sobretudo imaginativa; e, finalmente, é esse mesmo distanciamento que o mantém avesso a uma posição ética moralizante, posto que relativiza não só as outras como a sua própria verdade, mantendo assim a posição tradicional do *spoudogeloion*.” (SÁ REGO, 1989, p. 66/67).

Este tipo de narrador consegue enfim manter pontos de vista oblíquos instaurando a ambiguidade, conduzindo o leitor a uma leitura séria e uma cômica. Como um narrador autor-reflexivo que barrocamente assistisse à sua vida como um grande teatro, acaba por instaurar um distanciamento irônico típico desta posição de observador do mundo e estabelece, assim, distâncias em contínuo vaivém entre o autor, suas idealizações, o autor implícito, e o narrador.

É interessante observar que o momento culminante de distanciamento do narrador, no caso de Brás Cubas, se dá no capítulo VII, quando sofre o célebre delírio e do “alto de uma montanha” vê desfilar o flagelo dos séculos. Em Macedo, na obra de 1855, **A carteira de meu tio**, o maior distanciamento do narrador se dá, por sua vez, quando o sobrinho sofre uma visão após ter ficado “de todo fora de mim”. Assim, parece-lhe que se “achava em um lugar tão alto”, que se considerou “transportado ao mundo da lua, ou pelo menos encarapitado em cima da pedra do Corcovado”. Se em Machado a visão do alto possibilita ver a fatalidade das coisas e da própria humanidade, em Macedo, o alto se territorializa na pedra do Corcovado, no Rio de Janeiro, de onde pode ver o seu século e as mazelas políticas do Brasil de então. Estes narradores buscam aqui uma perspectiva privilegiada, uma visão do alto, possível de ser encontrada apenas enquanto “delírio”, para aquele que está no “mundo da lua”.

José Raimundo Maia Neto explica o uso da estratégia de um narrador em primeira pessoa, porém distanciado, que surge na

segunda fase da obra de Machado de Assis, através da morte de Brás Cubas, do isolamento de Bentinho, que se torna casmurro, e do afastamento da vida ativa do aposentado Conselheiro Aires. O distanciamento possibilita a auto-reflexividade e o narrador “está assim em condições de observar a finitude que permeia a vida” (MAIA NETO, 2007, p. 96), afastado que está das agitações e divertimentos da vida exterior. Maia Neto critica com veemência a leitura dos que “afirmam que as perspectivas de Brás Cubas, Dom Casmurro e Aires são falsas ou parciais no sentido de não apresentarem a verdade completa presente nos romances” (MAIA NETO, 2007, p. 27). Para ele, ao dissociar o narrador em primeira pessoa do autor, instância que deteria a verdade, estabelecendo a ideia de um “narrador em primeira pessoa não confiável”, esta crítica estaria presa às mais tradicionais correntes hermenêuticas.

Com efeito, qualquer narrador, e não apenas aquele em primeira pessoa, pode não ser confiável, uma vez que diz o seu ponto de vista, o que torna tal afirmação improdutiva. Mesmo o narrador onisciente apenas teoricamente conseguiria “enxergar” a verdade como totalidade, mas é sempre uma estratégia autoral, com pretensões dogmáticas. O que ocorre no caso dos narradores em primeira pessoa que escrevem suas memórias é que eles possibilitam evidenciar, pela criação de um autor suposto, o jogo ficcional que recai sobre qualquer tipo de narrador. A criação de um narrador distanciado, como é o caso principalmente de Brás Cubas, tem como função evidenciar e estabelecer um contraponto contínuo entre o personagem, sujeito do enunciado, aquele que atua, e o narrador, sujeito da enunciação, autor distanciado que narra sua história pessoal.

Neste mesmo sentido, Alfredo Bosi, em **O enigma do olhar**, descarta o que ele chamou de “a hipótese da dissociação autor-narrador”, segundo a tese de Helen Caldwell, John Gledson e Roberto Schwarz, entre outros. Assim, pergunta Bosi (1999, p. 38), “o narrador mente, de propósito, e só o autor e alguns leitores mais avisados conhecem a verdade verdadeira e historicamente irrefutável?”

Assim, o autor suposto, como assinala Abel Baptista (2000, p. 152), tem como função “tornar irrecuperável a estabilidade do autor efetivo”, tornando-o objeto de interrogação incessante. O bruxo do Cosme Velho propositalmente instaura um jogo de máscaras ao queimar suas correspondências, seus manuscritos, apagando ao máximo seus traços biográficos, dissipando possíveis identidades.

A ficção de autor acaba por quebrar o princípio de unificação e de homogeneização de um conjunto de obras assinadas por Machado que, na dita “segunda fase”, compartilha e embaralha a autoria com Brás Cubas, Dom Casmurro e o Conselheiro Aires. Estes não são simplesmente narradores, mas “autores supostos preocupados com a literatura, fundamentando em critérios de natureza literária as decisões que tomam no processo de organização do discurso.” (BAPTISTA, 2000, p. 161).

As memórias como gênero

O gênero memórias difere da autobiografia na medida em que, diferentemente desta, o princípio de identidade entre narrador e o objeto de sua narração não coincide totalmente uma vez que nas memórias não se trata simplesmente de um sujeito que se conta, ele é ainda testemunho de seu tempo, principalmente quando a história interfere na sua própria vida. Então, pode-se dizer que é um gênero que serve de maneira conveniente à sátira social e política, como é o caso de Macedo e em parte de Machado.

O exemplo romântico de Chateaubriand, com o seu **Memórias de além-túmulo** (1848), difere porém destes aspectos, pois, nesse caso, se a escrita se nutre dos eventos do presente, estes servem principalmente para despertar a memória afetiva do escritor que antecipa de certa maneira o trabalho proustiano, como também encontramos em Brás Cubas. Mas as memórias de Chateaubriand,

que levariam mais de 40 anos para serem escritas, também foram alvo de críticas, pois visavam também eternizar seu autor. Ou como explica no prólogo do **Memórias do sobrinho de meu tio** o autor-narrador, a função das memórias póstumas é poder gozar a vida mesmo depois de morto. Assim explica o sobrinho do tio, num escárnio ao autor francês que com certeza não escapou a Machado:

Desçam porém ao âmago das cousas que não hão de achar contradição: o assunto de todas **Memórias** é sem dúvida e sempre a desarrumação do passado; mas o seu motivo, como o de todos os escritos e livros, é gozo do presente, é a satisfação da vaidade do autor: até nas próprias **Memórias de além-túmulo** o homem, furioso por não poder escapar à morte, goza, escrevendo-as, a consolação, *sui generis* de preparar um logro à morte, revivendo e immortalizando-se nos aplausos e na admiração que a sua obra deve excitar.

Todavia cumpre-me declarar que nenhuma destas considerações influiu no meu ânimo, provocando-me a escrever.

As minhas **Memórias** são nada mais e nada menos do que uma desforra e um castigo. (MACEDO, 1995, p. 50)

Dentro desta perspectiva, o autor-narrador de Macedo declara que a finalidade de sua narrativa seria “uma desforra e um castigo”, mas acrescenta também a ideia da vaidade – uma vez que tem como único princípio de conduta o “amor do eu” – e do logro à morte. Não podemos deixar de remeter estas características ao Brás Cubas de Machado; neste caso, mesmo o narrador distanciado, o defunto-autor, ainda estaria atuando na cena do mundo.

Como salienta Tania Serra (2004, p. 140), **Memórias do sobrinho de meu tio** “inaugura, ainda, outros aspectos estilísticos que não tínhamos visto aparecer, como a utilização da ironia, e uma narrativa digressiva bem no estilo da inglesa do século XVIII, dir-se-ia mesmo “*hobby-horsically* tristram shandiana”.

De fato, o sobrinho de meu tio declara querer confessar quem é, e que não teme isto, tomando posição diversa do sobrinho de

Rameau, que tem medo. Somente assumindo francamente quem ele é, ele poderá ao mesmo tempo dizer “o que eles são, e o que eles fazem, e que cuidadosamente procuram esconder.” (MACEDO, 1995, p. 53) Mas sabiamente o sobrinho toma a precaução de, ao confessar quem é, não confessar entretanto seu nome, se protegendo astutamente no anonimato.

Flora Sússekind esclarece a diferença entre o procedimento de Macedo e o de Machado da seguinte forma:

Macedo, em vez de disseminar a tensão que sugere pelo seu processo de definição dos personagens (marcados, em geral, por traços únicos, exemplares) ou pela trama político-matrimonial (o que só se dá no episódio da conquista bipartidária de Chiquinha) de **Memórias do sobrinho de meu tio**, não consegue sustentá-la sequer no plano da narração. Daí a utilização de uma voz antagônica, que se contrapõe, veemente, ao longo das memórias, à do sobrinho-narrador: a do incorruptível compadre Paciência. Daí, no “Pós-escrito” do livro, uma súbita alteração de foco, introduzindo-se ainda uma outra voz, que toma a palavra e, em tom sério, ralha diretamente com os políticos e o governo, explicando que todo o livro não passara, na verdade de “um longo sermão”. (SÜSSEKIND, 1995, p. 18)

Talvez a crítica aqui traçada por Sússekind a Macedo o ligue mais estreitamente a Sterne do que ao próprio Machado. Com efeito, Augusto Meyer, ao ressaltar a originalidade de Machado em relação a Sterne, aproximou Brás Cubas do “homem subterrâneo” de Dostoiévski pelo tom de amargura, como salienta Alfredo Bosi em seu livro **Brás Cubas em três** (2006).

Na sátira de Machado, diferentemente de Macedo que estava estritamente ligada à história local, aparece, além de uma preocupação com o seu tempo, uma sondagem universal e filosófica. Assim, como escritor de seu tempo, Machado não se restringe ao aspecto localista, porém seu aspecto universal advém de uma prática local e histórica, o que a singulariza. Sua obra instaura um movimento

constante, entre o distanciamento e a territorialização, necessário para estabelecer, como já prefigurava Diderot, um olhar corrosivo e interrogativo de sua atualidade, “um olhar que ao mesmo tempo a afirma e dela dessoa”.

Uma conclusão

Como visto, para José Raimundo Maia Neto, assim como para Alfredo Bosi, é desnecessário supor que a narração de **Brás Cubas** “represente uma autossátira, isto é, o desenvolvimento de um ponto de vista oposto ou, de algum modo, alheio à percepção que Machado de Assis tinha da sociedade brasileira ou da humanidade em geral” (BOSI, 1999, p. 39). Para Bosi, “não se trata[va] de um jogo de exclusões, de preto e branco, de mentira e verdade, de narrador *vs.* autor, mas de um movimento de inclusão de Brás Cubas em Machado de Assis.” (BOSI, 1999, p. 39).

Assim, instaura-se uma atração entre Machado e Brás Cubas, mas, como acontece entre o filósofo e o sobrinho de Rameau de Diderot, ocorre também uma dissociação, criando uma tensão corrosiva entre os pontos de vista. Estabelece-se um jogo de máscaras entre autor, autor suposto e narrador, um distanciamento inimigo, como diz Schwarz, no sentido de forçar um novo olhar em outra posição. O gênero memórias possibilita a invenção de sujeitos que experimentam situações diversas, em diferentes perspectivas. Esta experiência da ficção do autor em Machado pressente a questão essencial da modernidade, como explica Foucault, “de saber se se pode pensar diferentemente do que se pensa, e perceber diferentemente do que se vê, [é] indispensável para continuar a olhar ou a refletir”. (FOUCAULT, 1989, p. 43).

A figura do narrador distanciado que aparece nas **Memórias do sobrinho de meu tio**, mas também em **A luneta mágica** narrado que é em primeira pessoa, em que o próprio narrador miope

duvida da sua própria capacidade narrativa, é levada a um nível de tensão máxima em Machado que afasta qualquer possibilidade de uma visão do bom senso, de um ponto privilegiado pela instauração do paradoxo, que, como paixão pelo pensamento, descobre que não se pode estabelecer um senso único, pois é próprio do sentido não ter direção, não ter “bom sentido”, afrontando assim o bom senso e o senso comum, deixando sempre sob suspeita as certezas existentes.

Mas é hora de nos distanciarmos um pouco da vida literária, das relações dialógicas inerentes ao que se chama em nosso tempo literatura, pois, como adverte Brás Cubas em seu prólogo, “a obra em si mesmo é tudo”.

Referências bibliográficas

BAPTISTA, Abel Barros. **A formação do nome: duas interrogações sobre Machado de Assis**. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

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

_____. **Machado de Assis: o enigma do olhar**. São Paulo: Ática, 1999.

CANDIDO, Antonio. O honrado e facundo Joaquim Manoel de Macedo. In: _____. **Formação da literatura brasileira**. v. 2, Belo Horizonte: Itatiaia, 1975.

DELEUZE, Gilles. **A lógica do sentido**. Tradução Luiz Roberto Salinas Fortes, São Paulo: Perspectiva, 2000.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade II: o uso dos prazeres**. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

JACQUES, Marcelo. Denis Diderot: imagem, alteridade e valor. In: **Revista Terceira Margem**, Rio de Janeiro, v. VII, n. 8, p. 126-144, 2003.

MACEDO, Joaquim Manuel de. **Memórias do sobrinho do meu tio**. Org. Flora Süssekind. São Paulo: Companhia da Letras, 1995.

_____. **A luneta mágica**. São Paulo: Martin Claret, 2004 a.

_____. **Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro**. v. 1. São Paulo: Planeta, 2004 b.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Porto Alegre: LPM, 1997.

MAIA NETO, José Raimundo. **O ceticismo na obra de Machado de Assis**. São Paulo: Annablume, 2007.

POPKIN, Richard. **História do ceticismo de Erasmo a Spinoza**. Tradução Danilo Marcondes de Souza Filho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2000, 211p.

SCHARWZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Editora 34, 2001.

_____. **Um mestre na periferia do capitalismo**. São Paulo: Duas cidades/ Editora 34, 2000.

SERRA, Tania. **Joaquim Manuel de Macedo ou os dois Macedos: a luneta mágica do II Reinado**. Brasília: Editora UNB, 2ª edição, 2004.

SÜSSEKIND, Flora. Introdução. In: Macedo, Joaquim Manuel de. **Memórias do sobrinho do meu tio**. São Paulo: Companhia da Letras, 1995.