

Metalinguagem em *Memórias Póstumas de Brás Cubas**

MARIA OSANA DE MEDEIROS COSTA

A obra de Machado de Assis abre um amplo espaço às questões psicológicas e artísticas. Há nela dois referenciais quase obsessivos: o homem e a arte. Machado, além de um extraordinário analista da alma humana, é também um surpreendente teorizador da arte. Seu universo ficcional encerra uma observação e uma reflexão sobre a condição humana, e ainda uma preocupação com a feitura do texto, com a construção da obra, com os artifícios estéticos, num exercício constante de metalinguagem.

Memórias póstumas de Brás Cubas é o romance que inicia a segunda fase da sua obra, a sua fase por excelência. O leitor encontra no romance não só o sutil analista e profundo conhecedor das ações humanas, mas também o mestre na prática da metalinguagem, rearticulando o tempo da vida e da morte aleatoriamente, numa recorrência constante à intertextualidade e à paródia. A linguagem artística, ambígua por sua própria natureza, revela aqui fundamentos estéticos ligados às experiências de vida, permitindo ao leitor ver a evo-

lução de embriões estéticos já presentes nos romances anteriores e chegados agora à maturidade.

Instala-se logo no início do romance o domínio da paródia, de um contracanto, ou de uma espécie de melodia acessória que serve de acompanhamento à principal. Inverte-se o espelho e a narrativa passa a refletir uma imagem também às avessas da realidade. Curiosamente, o leitor acha-se diante de dois Prólogos, onde estão expostos o objeto do discurso e o modo de construir esse objeto, como se pode ver nas palavras do narrador Brás Cubas e do autor Machado de Assis.

Trata-se, na verdade, de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo. Pode ser. Obra de finado. Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio.(p.513)

MACHADO DE ASSIS, *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1971, vol. I.

Toda essa gente viajou: Xavier de Maistre à roda do quarto, Garrett na terra dele, Sterne na terra dos outros. De Brás Cubas se pode talvez dizer que viajou à roda da vida.

O que faz o meu Brás Cubas um autor particular é o que ele chama “rabugens de pessimismo”. Há na alma deste livro, por mais risonho que pareça, um sentimento amargo e áspero, que está longe de vir dos seus modelos. (p.512)

O leitor está, portanto, diante de um metaromance, diante de uma constante insistência na feitura do livro, ao lado de uma dosagem de humor que “tem por fim desmistificar a ilusão ficcional pela ênfase na própria materialidade do livro”.(1) Há uma aparente identificação do romance com a vida, como se pode ver na seqüenciação dos capítulos, no movimento das personagens e no desenrolar das ações, e também no diálogo constante do narrador com o leitor. As interferências do narrador têm um duplo efeito sobre o leitor: explicam o processo de construção dessas memórias e transmitem a sua filosofia pessimista e determinista. O leitor é obrigado a aturar as importunações do narrador, se quiser entender a narrativa.

A ênfase na “materialidade do livro” é um dos pontos mais significativos da narrativa. Daí provêm a naturalidade da ficção, o tom de conversa do narrador e as constantes entradas e saídas das personagens na narrativa. Tudo acontece como se fosse o próprio ritmo da vida, ou como se o ritmo da vida e do livro fossem o mesmo. No seu delírio, Brás Cubas sentiu-se “Transformado na *Suma Teológica* de São Tomás, impressa num volume e encadernada em marroquim, com fechos de prata e estampas”, numa alusão ao corpo transformado em texto. Suas mãos eram “os fechos do livro”. (Cap.VII, p. 520)

No tempo da morte da mãe, o narrador era “um fiel compêndio de trivialidade e presunção”. (Cap. XXIV, p. 545) A linguagem era simples, “como era simples a vida” que levava na Tijuca, sem que “a pena” escorregasse para o enfático. (Cap. XXV, p. 546) Não se trata de um romance que “sobredoura a realidade e fecha os olhos às sardas e espinhas”. A semelhança da vida com o livro amplia-se com a teoria das edições humanas:

Deixa lá dizer Pascal que o homem é um caniço pensante. Não; é uma errata pensante, isso sim. Cada estação da vida é uma edição, que corrige a anterior, e que será corrigida também, até a edição definitiva, que o editor dá de graça aos vermes. (Cap. XXVII, p. 549)

No tempo do seu reencontro com Marcela estava o narrador na quarta edição da vida:

Lembra-vos ainda a minha teoria das edições humanas? Pois sabeí que, naquele tempo, estava eu na quarta edição, revista e emendada, mas ainda inçada de descuidos e barbarismos; defeito que, aliás, achava alguma compensação no tipo, que era elegante, e na encadernação, que era luxuosa....Era o que eu buscava saber, interrogando o rosto de Marcela. O rosto dizia-me que não; ao mesmo tempo os olhos me contavam que, já outrora, como hoje, ardia neles a flama da cabiça. Os meus é que não souberam ver-lha: eram olhos da primeira edição. (Cap. XXXVIII p.556-7)

O narrador vai associando sua vida ao livro, daí a presença constante do jargão editorial e gráfico no romance: prólogo, página, capítulo, capa, compêndio, edição, errata, encadernação, margem, vinheta, in-folio, leitor, autor, editor. Assim, quando dos amores de Brás Cubas e Virgília, um “beijo único” se tornou o “prólogo de uma vida de delícias, de terrores,

de remorsos”. Todo o livro da vida já está contido nesse prólogo. (Cap. LIII, p. 569) Aos cinquenta anos a vida de Brás Cubas “descia pela escada abaixo... capeada de dissimulação e duplicidade”. (Cap. CXXXIV, p. 625) A vida, como um livro, tem também suas edições, e cada uma delas, como acontece às edições do livro, é corrigida, melhorada e ampliada, até chegar à edição definitiva que o autor “dá de graça aos vermes”.

Segundo Brás Cubas, “o maior defeito deste livro” é o leitor. O leitor, com quem ele dialoga, tem pressa, “e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem...” (Cap. LXXI, p. 583). Contudo, o maior diálogo do narrador é com a sua “pena”, com o seu “estilo”, com a feitura do romance, com o método adotado, “sem gravata, nem suspensórios”. (Cap. IX, p. 525) Diálogo que se amplia com o “papel”, entrevedo o próprio texto no caos donde emerge o cosmos ficcional.

A intertextualidade tem em *Memórias póstumas de Brás Cubas* uma extraordinária legibilidade. No diálogo travado com os intertextos predomina o recurso da paródia, “da imitação humorística de um modelo sério”.(2) Alguns desses intertextos podem ser vistos como arquétipos do próprio romance, como é o caso da recorrência a Sterne e Xavier de Maistre, dos quais o narrador usou a “forma livre” e acrescentou suas “rabugens de pessimismo” para fazer a sua viagem “à roda da vida”, como já foi dito.

Os trechos do *corpus* parodiado têm as mais diversas procedências: literárias, históricas, filosóficas, religiosas, mitológicas, etc. Diante desse acervo de conhecimento, impõe-se

ao leitor a seleção dos textos que falam da organização do romance. Daí por que, o lugar de honra dos intertextos parodiados cabe a *Hamlet* de Shakespeare. A própria tragédia está aqui transformada em comédia. Brás Cubas encaminhou-se para o *undiscovered country* de Hamlet “sem as ânsias nem as dúvidas do moço príncipe, mas pausado e trôpego como quem se retira tarde do espetáculo”. (Cap. I, p. 514) Enquanto a melancolia é a doença de Hamlet e a sua loucura um fingimento, em Brás Cubas é o desejo de curar a melancolia que o leva à loucura. Pode-se dizer também que o diálogo de Brás Cubas com a Natureza (Mãe) é uma paródia ao diálogo de Hamlet com o Spectro (Pai).

Enquanto a fatalidade designou Hamlet para a trágica missão de vingar a morte do pai, devendo, assim, matar seu tio e padrasto, a fatalidade também impõe a Brás Cubas aceitar ser secretário de Lobo Neves, e “resolver as cousas de um modo administrativo”. (Cap. LXXX, p. 590)

Que me cumpria fazer? Era o caso de Hamlet: ou dobrar-me à fortuna, ou lutar com ela e subjugar-la. Por outros termos: embarcar ou não embarcar. Esta era a questão. (Cap. LXXXIII, p. 592)

Considerando que “o significado poético remete a outros significados discursivos, de modo a serem legíveis, no enunciado poético, vários outros discursos”(3), pode-se sintetizar a questão da intertextualidade em *Memórias póstumas de Brás Cubas* dizendo que a multiplicidade de textos, que para ele foram convocados e parodiados em forma de diálogo, é “o lugar indispensável do nascimento do sentido desse texto”.(4)

Ao convocar Sterne, Xavier de Maistre, Stendhal, Shakespeare, Cervantes, Dante,

Pascal, Voltaire, Epicuro, Erasmo, Moisés, São Paulo, Cromwel, Napoleão Bonaparte, Zenon, Sêneca, Hipócrates e tantos outros nomes numa forma de apropriação de textos ou de alusões, Machado quis atuar sobre esses textos, num procedimento de quem conhece o fazer literário. E o sentido do romance aclara-se: é metalinguagem, é pesquisa, é indagação minuciosa sobre as propriedades do discurso literário; é poética.

Trabalhar um texto de Machado de Assis é sempre uma tarefa atraente e sedutora. As armadilhas da sua tessitura e a presença do insólito estão a cada momento exigindo uma maior participação do leitor. A cada passo uma nova descoberta, a cada descoberta uma nova certeza: Machado é ímpar na Literatura Brasileira. Mais ainda: se o leitor se der ao trabalho de fazer uma travessia pelo universo machadiano, vai perceber, com certeza, a evolução da consciência do escritor, e a tarefa literária como um exercício constante, consciente e artesanal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Trad. José Paulo Paes. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, p. 40.
2. TELES, Gilberto Mendonça. *Retórica do silêncio I*. 2. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1989, p. 43.
3. KRISTEVA, Julia. *Introdução à semântica*. São Paulo, Perspectiva, 1979, p. 174.
4. *Ibidem*, p. 176. ◆