

O Mundo Destituído de Sentido: Uma Análise do Autor-Criador em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e em *São Bernardo*

The World without Meaning: An Analysis of the Author-Creator in *Posthumous Memoirs Of Brás Cubas* and *São Bernardo*

Ruan Kelvin da Silva Santos¹

Universidade Regional do Cariri

Resumo: Este artigo intenta apresentar uma proposta de interpretação acerca da posição do autor-criador nos romances *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *São Bernardo*. Em nossa análise, buscamos enfatizar a postura melancólica assumida por Brás Cubas e por Paulo Honório diante do mundo representado por eles. Considerando, pois, o autor-criador como uma posição estético-formal e axiológica a partir da qual temos acesso aos eventos narrados (BAKHTIN, 2000), isto é, à obra, compreendemos que, em ambos os romances, os autores-criadores se colocam, reiteradamente, numa relação negativa com o herói e com o mundo que representam, suscitando a imagem de um mundo destituído de um sentido *a priori*, o que terá como reflexo o tom melancólico dado à narrativa de suas vidas. Dessa forma, entendemos que nesses romances temos excelentes arquétipos da forma romanesca contemporânea, marcada pela crise da posição daquele que narra (ADORNO, 2003) perante o conteúdo da narrativa – a vida. Segundo a interpretação que propomos, tanto Brás Cubas como Paulo Honório narram suas vidas sob o prisma do desencantamento, da falta de propósito da matéria narrada que constitui suas biografias.

Palavras-chave: Teoria Dialógica; Autor-criador; *Memórias Póstumas de Brás Cubas*; *São Bernardo*; Melancolia.

Abstract: This article intends to present a proposed interpretation of the author-creator's position in the novels *Posthumous Memoirs of Brás Cubas* and *São Bernardo*. In our analysis, we seek to emphasize the melancholic posture assumed by Brás Cubas and Paulo Honório before the world they represent. Considering the author-creator as an aesthetic-formal and axiological position from which we have access to the narrated events (BAKHTIN, 2000), that is, to the work, we understand that, in both novels, the author-creators repeatedly place themselves in a negative relationship with the hero and the world they represent, raising the image of a world devoid of *a priori* meaning, which will be reflected in the melancholic tone given to the narrative of their lives. In this way, we understand that in these novels we have excellent archetypes of the contemporary novel form, marked by the crisis of the narrator's position (ADORNO, 2003) before the content of the narrative - life. According to the interpretation we propose, both Brás Cubas and Paulo Honório narrate their lives through the prism of disenchantment, of the lack of purpose of the narrated matter that constitutes their biographies.

Key-words: Dialogic theory; Author-creator; *The Posthumous Memoirs of Brás Cubas*; *São Bernardo*; Melancholy.

Submetido em 10 de janeiro de 2022.

Aprovado em 4 de agosto de 2022.

¹ Mestrando pela Universidade Regional do Cariri. Email: ruan-rk80@hotmail.com

Introdução

Segundo Adorno (2003, p. 55), o romance contemporâneo vive um paradoxo: “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração”. No curso do desenvolvimento histórico da forma romanesca, a matéria da narração (a vida) e a posição de um autor-criador capaz de totalizá-la entram em conflito, pois na modernidade nos deparamos com uma nova relação valorativa dos sujeitos com a vida, e em consequência, com a narração, dado que “[...] se desintegrou a identidade da experiência, a vida articulada em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite” (ADORNO, 2003, p. 56).

Benjamim (1987, p. 201), por sua vez, vê na própria origem do gênero romance um sintoma da decadência da posição do autor-criador, pois “a origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los”. Em outras palavras, segundo o autor, o romance surgiu como forma literária em resposta à incapacidade dos sujeitos modernos de compartilhar experiências e à sua busca incessante de sentido, afinal, diante do romance, o leitor “procura realmente homens nos quais possa ler ‘o sentido da vida’ [...] porque esse destino alheio [...] pode dar-nos o calor que não podemos encontrar em nosso próprio destino” (BENJAMIM, 1987, p. 214).

Vemos, assim, que “na transcendência estética [do romance] reflete-se o desencantamento do mundo” (ADORNO, 2003, p. 58). A perda do sentido “imaneente” da vida se reflete na própria posição do autor-criador no romance contemporâneo, destituído da “pretensão de verdade” à qual seu discurso se destina, embora muitas vezes ele busque dela escapar (ADORNO, 2003). Devido a isso, a “correção da perspectiva” do autor-criador moderno tornou-se inevitável: foi preciso renunciar à tentativa de “dominar artisticamente a mera existência” (ADORNO, 2003, p. 55) e abolir a distância estética fixa, típica do romance tradicional (ADORNO, 2003).

Isso, por sua vez, traduziu-se muitas vezes num tom narrativo melancólico e/ou irônico, reflexo da impotência do autor-criador diante do próprio conteúdo e material que organiza por meio da sua perspectiva. Como consequência, a própria forma do romance, a disposição dos fatos narrados, a linguagem empregada etc. assumem os contornos de um espelho (mesmo que às vezes opaco) que nos revela a posição axiológica assumida pelo autor-criador diante do mundo por ele representado (BAKKTIN, 2000).

É a partir dessa compreensão que buscaremos apresentar a nossa interpretação acerca da posição do autor-criador nos romances *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *São Bernardo*. Apesar de suas particularidades, enxergamos, em ambos os romances, autores-criadores que se colocam, de modo reiterado, numa relação negativa com o mundo que representam, suscitando a imagem de um mundo destituído de sentido. Melancolia e ironia parecem atravessar as lentes por meio das quais Brás Cubas e Paulo Honório nos dão acesso aos eventos de suas vidas, depostas de um sentido *a priori*. Entendemos, pois, em consonância com Bakhtin (2000), que a posição do autor-criador reflete a sua avaliação emotiva-volitiva em relação ao herói e ao seu mundo. Dessa forma,

[...] quando o autor fala de seu herói [...], expressa sua relação do momento com um herói já criado e determinado, transmite a impressão que este produz nele como imagem artística e expressa a relação que teria com um ser vivo, determinado, encarado de um ponto de vista social, moral ou outro; [...] a reação ativa do autor se manifesta na estrutura, que ela mesma condiciona, de uma visão ativa do herói percebido como um todo, na estrutura de sua imagem, no ritmo de sua revelação, na estrutura de entonação e na escolha das unidades significantes da obra. (BAKHTIN, 2000, p. 28).

O autor-criador se constitui como uma posição axiológica e ativa a partir da qual temos acesso ao herói e aos acontecimentos de sua vida, isto é, à obra. É ele “o depositário da tensão exercida pela unidade do todo acabado, o todo do herói e o todo da obra, um todo transcendente a cada um dos seus constituintes considerado isoladamente” (BAKHTIN, 2000, p. 32). O autor-criador está, assim, numa relação dialógica e valorativa com o herói e o seu mundo. A partir de sua posição excedente e valorativa, o autor-criador dá acabamento ao herói e ao seu mundo: o acabamento estético destes decorre desses “valores que lhe são transcendentais, [...] inorgânicos na [sua] autoconsciência [...] e não participam do mundo da sua vida que procede de seu interior, [...] em outras palavras, do mundo que é o do herói vivo fora do autor [...]” (BAKHTIN, 2000, p. 41). Ainda segundo Bakhtin (2000), o próprio acontecimento estético depende dessa relação valorativa entre duas consciências que não coincidem – a do autor-criador e a do herói.

Podemos entender, desse modo, o autor-criador como “uma posição estético-formal cuja característica básica está em materializar uma certa relação axiológica com o herói e seu mundo: ele os olha com simpatia ou antipatia, distância ou proximidade, [...], júbilo ou melancolia, e assim por diante” (FARACO, 2005, p. 38). Considerando, pois, a concepção bakhtiniana de autor-criador, em diálogo com a fortuna crítica consolidada em

torno dos dois romances supracitados, buscaremos evidenciar nossa interpretação acerca da relação axiológica que Brás Cubas e Paulo Honório estabelecem com as narrativas de suas vidas.

1. O mundo burguês e sem sentido de Brás Cubas

Certamente, Brás Cubas figura entre um dos mais icônicos autores-criadores da literatura brasileira, talvez mais pela forma como narra do que necessariamente pelo conteúdo da sua narrativa (uma vida que nada produziu, além da feliz sorte de jamais ter necessitado conquistar nada com o “suor do próprio rosto”). Podemos dizer que a sua perspectiva é única e original no contexto em que se inscreve não só devido à condição de defunto autor, mas sobretudo à sua condição de sujeito burguês a zombar de si mesmo, levando consigo o mundo e os valores burgueses.

Brás Cubas, dessa forma, diverte e surpreende o leitor “mediano” – dado que suas memórias estão privadas da “estima dos graves e do amor dos frívolos” (ASSIS, 2007, p. 09) – na medida em que desmascara o despropósito mesmo de narrar: sua narrativa não se presta a nada, a não ser ao preenchimento do tempo, seu (no além) e do leitor (ainda preso a um mundo melancólico e tedioso). Já no prólogo de suas memórias, Brás Cubas deixa bem nítida a posição valorativa que assumirá em relação às suas memórias: “obra de finado”, escrita com “pena da galhofa e a tinta da melancolia” (ASSIS, 2007, p. 09).

Daí em diante, somos apresentados a um autor-criador impertinente e ciente de sua impertinência: a afronta direta ao leitor será uma de suas marcas mais distintivas. Nas palavras de Schwarz (2000, p. 14), essa persistência na afronta se sedimenta não apenas como característica psicológica de Brás Cubas, mas como técnica que define o ritmo narrativo. Segundo o autor, “[...] o narrador [Brás Cubas] a todo momento invade a cena e ‘perturba’ o curso do romance. Essas intromissões, que alguma regra sempre infringem, são o recurso machadiano mais saliente e famoso” (SCHWARZ, 2000, p. 14). Temos, assim, “*um narrador voluntariamente importuno e sem credibilidade*” (SCHWARZ, 2000, p. 15, grifo do autor).

A posição assumida no prólogo ganha, então, forma: a vida de Brás Cubas se apresenta como um evento linear e totalizável somente na aparência. O curso da narração revela, ao contrário, a descontinuidade de sentido da vida humana, “totalizável” apenas graças aos benefícios de recorte oferecidos pela memória. Brás Cubas, ciente disso e declarando tal ciência ao leitor, não se preocupa em manter uma distância fixa e em

apresentar uma narrativa linear, mas constantemente nela intervém para dar lugar a reflexões, anedotas, divagações, conselhos e outras interrupções naquilo que deveria ser a “essência” do que comumente esperamos de uma autobiografia, isto é, a apresentação progressiva e linear da vida do autor. Brás Cubas, nesse sentido, é um claro contraventor das normas que ordenam a construção de uma vida/narrativa com “sentido”, como deixa explícito no capítulo 71, ao dedicar ironicamente uma de suas interrupções a uma crítica ao leitor acostumado à “narrativa direta e nutrida”:

Começo a arrepender-me deste livro. Não que ele me canse; eu não tenho que fazer; e, realmente, expedir alguns magros capítulos para esse mundo sempre é tarefa que distrai um pouco da eternidade. Mas o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica; vício grave, e aliás ínfimo, porque **o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direta e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem...** (Assis, 2007, p. 88, grifo nosso).

Nesse e em outros capítulos, vemos que a posição assumida por Brás Cubas encontra ressonância na própria forma do romance, constituído de 160 “magros capítulos” recheados de toda sorte de futilidades e de desvios do que se esperaria ser o fio condutor da narrativa. Contudo, isso não quer dizer que Brás Cubas não ambiciona defender sua posição. Nele podemos observar, como aponta Schwarz (2000, p. 16), “a intenção de mostrar superioridade [...], ainda que inseparável da situação narrativa risível. Assim, prestígio e desprestígio estão juntos na empostação da linguagem [...]”. Tal ambiguidade (proposital) atravessará todo o curso da narração e constitui reflexo da posição valorativa de Brás Cubas diante de si (tanto na condição de autor-criador quanto na de herói da própria narrativa) e da realidade que intenta representar. Temos à nossa frente um autor-criador que apresenta o herói e seu mundo destituídos de fixidez, de estabilidade, isto é, de sentido. Consequentemente, sua posição como autor-criador será incerta, intercambiante por causa de sua assumida desconfiança perante o próprio ato de narrar. Isso, por sua vez, coloca-o em constante conflito com o leitor, que geralmente se verá incapaz de definir, de uma vez por todas, as reais intenções subjacentes às imposturas narrativas de Brás Cubas. Dessa forma, entendemos que:

Paradoxalmente, o artifício retórico e a insinceridade ostensiva fazem efeito de nudez, a mais indiscreta, pelo desejo que revelam de manipular as aparências. Por uma inversão que está na base da literatura moderna, a desconfiança diante da figuração

— cuja inocência está posta em dúvida — não abole a realidade, mas a desloca para o próprio ato de representar, que se torna seu fundamento último, sempre interessado. Nestas circunstâncias, a questão não é de saber se Brás é um memorialista consciencioso, um piadista cara-de-pau, um esnobe ou um cultor de sacrilégios, mas sim de acompanhar o movimento de vontade que se realiza através deste desfile de encarnações, um tanto à nossa custa. Em lugar da convenção de veracidade, que as infrações do narrador a todo momento impedem de se formar, cria-se entre autor e leitor uma relação *defacto*, uma luta pela fixação do sentido e também pela rotulação recíproca — que espécie de manhoso é este narrador? que espécie de infeliz é este leitor? — em que um procura rebaixar o outro. Assim, a representação flui francamente no elemento da vontade, ou melhor, do arbítrio, e a objetividade é no máximo uma aparência de que Brás ocasionalmente gosta de se valer. (SCHWARZ, 2000, p. 18, grifo do autor).

A própria narração, portanto, configura-se como arbítrio da vontade de Brás Cubas. Nisso está, porém, a sua força: não é preciso simular a ilusão de objetividade. Também devido a isso, “[...] o narrador não permanece igual a si mesmo por mais de um curto parágrafo, ou melhor, muda de assunto, opinião ou estilo quase que a cada frase. Com ritmo variável, a mobilidade vai da primeira à última linha do romance” (SCHWARZ, 2000, p. 21). Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, temos, dessa forma, um autor-criador “volúvel” (SCHWARZ, 2000), que a partir de sua posição axiológica dá forma e conteúdo às suas memórias.

De sua posição volúvel e refratante, Brás Cubas, então, reordena a sua vida sob uma tonalidade risível, irônica, mas melancólica, marcada por fracassos sucessivos. Exemplo disso encontramos já nos primeiros capítulos. Começando a narrativa pelo fim, apresenta-nos o seu último projeto em vida, o “Emplastro Brás Cubas” – surgido apenas pouco antes da fatídica “sexta-feira do mês de agosto de 1869” – renunciando, todavia, o seu fracasso, dado que “foi menos a pneumonia do que uma ideia grandiosa e útil a causa de minha morte” (ASSIS, 2007, p. 12), isto é, embora ainda não dê os detalhes (dados posteriormente no capítulo 05), ele anuncia que morreu antes de concretizar tal projeto, além de revelar que este estaria relacionado à causa de sua morte. Assim, Brás Cubas destrói qualquer expectativa de sucesso que o leitor pudesse atribuir à sua “grandiosa ideia”. Mais do que isso: apesar do anunciado fracasso, Brás Cubas narra o surgimento “mágico”, súbito da ideia e a certeza de seu sucesso; gaba-se do seu propósito cristão - “aliviar a nossa melancólica humanidade” (ASSIS, 2007, p. 12) – ao mesmo tempo em que afirma as “vantagens pecuniárias” do seu produto imaginário, para logo em seguida colocar tudo isso em segundo plano e confessar sua verdadeira motivação – “o amor da glória”:

Agora, porém, que estou cá do outro lado da vida, posso confessar tudo: o que me influenciou principalmente foi o gosto de ver impressas nos jornais, mostradores, folhetos, esquinas, e enfim nas caixinhas do remédio, estas três palavras: Emplasto Brás Cubas. Para que negá-lo? Eu tinha a paixão do arruído, do cartaz, do foguete de lágrimas. Talvez os modestos me arguam esse defeito; fio, porém, que esse talento me hão de reconhecer os hábeis. Assim, a minha ideia trazia duas faces, como as medalhas, uma virada para o público, outra para mim. De um lado, filantropia e lucro; de outro lado, sede de nomeada. Digamos: — amor da glória. (ASSIS, 2007, p. 12).

Vemos, nesse fragmento, uma perspectiva narrativa tomada pela força de uma imaginação que sobrepuja o desfecho factual da ideia – o seu fracasso – e ignora suas contradições e oculta qualquer fundamento racional que desse amparo ao seu “medicamento sublime”. Embora beire o devaneio, Brás Cubas nos deixa a impressão de que sua retórica deve ser considerada suficiente para tornar crível o sucesso do emplastro, ideia reafirmada sempre que ele julga cabível no romance, confirmando o status de “ideia fixa” (levada até mesmo para a vida após a morte). No entanto, num tom de ironia e desfaçatez, Brás Cubas “naturalmente” revela ao leitor que sua ideia revolucionária não logrou êxito porque uma “[...] corrente de ar [...] vence em eficácia o cálculo humano, e lá se ia tudo. Assim corre a sorte dos homens” (ASSIS, 2007, p. 15). A imagem desse autor-criador se confirma volúvel através dos jogos de aparência que ele conduz – ora reafirma uma posição vitoriosa (na aparência), ora reafirma uma posição melancólica, que destrói a primeira, como podemos também ver no seguinte trecho, no qual Brás Cubas faz sua última menção ao emplastro que deveria levar seu nome à glória:

Entre a morte do Quincas Borba e a minha, mediaram os sucessos narrados na primeira parte do livro. O principal deles foi a invenção do emplastro Brás Cubas, que morreu comigo, por causa da moléstia que apanhei. Divino emplastro, tu me darias o primeiro lugar entre os homens, acima da ciência e da riqueza, porque eras a genuína e direta inspiração do céu. O acaso determinou o contrário; e aí vos ficais eternamente hipocondríacos. (ASSIS, 2007, p. 152).

A supremacia desse ponto de vista melancólico, todavia, não se restringe ao emplastro, seu maior “sucesso” e “fracasso”. Outros eventos selecionados por Brás Cubas para a constituição de suas memórias desnudam uma perspectiva que vê um mundo melancólico e sem sentido, no qual os desejos, os sonhos e outras motivações humanas não encontram ressonância nem amparo – a realidade contradiz o homem burguês e suas ideologias.

A partir dessa mesma perspectiva melancólica, Brás Cubas narrará outros dois “projetos” de grande importância na sua vida: casar-se com Virgília e obter um cargo de

deputado. Ambos os projetos, porém, não nascem de sua iniciativa, mas de uma proposta de seu pai, que vê no casamento com Virgília, filha do Conselheiro Dutra, “uma influência política”, uma dupla oportunidade de bem encaminhar na vida o filho bacharel, tanta na esfera privada quanto na pública. O casamento é representado, então, não como meio de satisfação amorosa, mas como arranjo, necessidade política, econômica e social, que esvazia a aspirada união de seu conteúdo romântico. Brás Cubas deixa isso bem claro quando nos dá a primeira descrição “física e moral” de Virgília em sua juventude, destituída de qualquer idealização amorosa:

Naquele tempo contava apenas uns quinze ou dezesseis anos; e era talvez a mais atrevida criatura da nossa raça, e, com certeza, a mais voluntariosa. **Não digo que já lhe coubesse a primazia da beleza, entre as mocinhas do tempo, porque isto não é romance, em que o autor sobredoura a realidade e fecha os olhos às sardas e espinhas;** mas também não digo que lhe maculasse o rosto nenhuma sarda ou espinha, não. Era bonita, fresca, saía das mãos da natureza, cheia daquele feitiço, precário e eterno, que o indivíduo passa a outro indivíduo, para os fins secretos da criação. Era isto Virgília, e era clara, muito clara, **faceira, ignorante, pueril,** cheia de uns ímpetos misteriosos; **muita preguiça e alguma devoção, — devoção, ou talvez medo; creio que medo.** Aí tem o leitor, em poucas linhas, o retrato físico e moral da pessoa que devia influir mais tarde na minha vida; era aquilo com dezesseis anos. (ASSIS, 2007, p. 48-49, grifo nosso).

Embora, de início, vacile quanto à proposta do pai, rapidamente Brás Cubas cede aos benefícios da pretensa união: “Vencera meu pai; dispus-me a aceitar o diploma e o casamento, Virgília e a Câmara dos Deputados. [...] Aceitei-os; meu pai deu-me dois fortes abraços. Era o seu próprio sangue que ele, enfim, reconhecia” (ASSIS, 2007, p. 50). Essa valoração melancólica em torno do sentido da vida amorosa naquele cenário burguês se confirma em outros dois pretensos relacionamentos de Brás Cubas, anteriores ao com Virgília.

O primeiro deles, envolvendo Marcela, sua primeira paixão, era mediado pelo dinheiro, pelo capital. Embora, no início, Brás Cubas nos afirme haver pureza e algum outro sentimento nobre alimentando aquela relação, logo ele troca de posição (como autor-criador volúvel que é) e nos presenteia com a sua célebre conclusão/avaliação a respeito de Marcela e de tudo o que viveram juntos: “... Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis; nada menos” (ASSIS, 2007, p. 34). O segundo, por sua vez, envolveu Eugênia, “a flor da moita”, que embora suscitasse sentimentos elevados em Brás Cubas e fosse uma moça de “graça virginal”, de “compostura de mulher casada” (ASSIS, 2007, p. 51) e de muitas outras qualidades, é logo preterida devido a um problema físico,

ela era coxa:

O pior é que era coxa. Uns olhos tão lúcidos, uma boca tão fresca, uma compostura tão senhoril; e coxa! Esse contraste faria suspeitar que a natureza é às vezes um imenso escárnio. Por que bonita, se coxa? por que coxa, se bonita? Tal era a pergunta que eu vinha fazendo a mim mesmo ao voltar para casa, de noite, sem atinar com a solução do enigma. (ASSIS, 2007, p. 54).

A apresentação do problema de nascença de Eugênia, seguido do modo como Brás Cubas o percebe e avalia – como escárnio da natureza –, em detrimento de todas as outras qualidades da jovem, confirmam o primado das aparências e a superficialidade do dilema no qual o autor-criador diz se encontrar. Mais uma vez, pois, deparamo-nos com a sua volubilidade. Ele enaltece os traços morais que deveriam nortear sua visão de mundo (segundo, é claro, os preceitos do mundo burguês-cristão que intenta representar), para depois lhes retirar o sentido, o propósito, por meio do choque desses valores com a concretude da realidade, cujo curso leva os homens à contradição.

Eugênia podia deter todos os traços morais desejáveis a uma mulher do seu tempo, mas era coxa! E Brás Cubas, já prenunciando possíveis julgamentos do leitor, prontamente se defende e sustenta, mediante uma retórica permeada de ironia, o ponto de vista adotado por ele naquele momento da narrativa: “Eu cínico, alma sensível? Pela coxa de Diana! Esta injúria merecia ser lavada com sangue, se o sangue lavasse alguma coisa nesse mundo. Não, alma sensível, eu não sou cínico, eu fui homem” (ASSIS, 2007, p. 55). Brás Cubas, pois, não abraça a ambição de defender os ideais morais e éticos burgueses nos moldes dos “romances tradicionais” com os quais seu leitor estaria habituado, afinal, o sangue não lava crime nenhum do mundo. Voltemos, agora, a Virgília e ao cargo de deputado.

É a partir do capítulo 37 que Brás Cubas começa a se deter mais demorada e detalhadamente no desenvolvimento de seu romance com Virgília (não sem interrupções no curso da intriga principal), além de, claro, na sua pretensão de ocupar um lugar na Câmara, inicialmente indissociável do seu interesse pela moça. No entanto, entre ele e seus objetivos surge novo empecilho. Se com Marcela, o impedimento surgiu sob a forma da intervenção do pai, que o enviou à Europa para se tornar “doutor” (titulação que o leva rapidamente a se esquecer de Marcela); se com Eugênia, sob a forma do “escárnio da natureza”; no caso de Virgília, o problema tinha o nome de Lobo Neves, que rapidamente tira das mãos de Brás Cubas não só Virgília, mas também a sonhada posição de deputado.

Tão rápido e efetivo que o autor-criador, num único e curto capítulo, novamente acaba com qualquer expectativa de sucesso que o leitor pudesse erigir:

Positivamente, era um diabrete Virgília, um diabrete angélico, se querem, mas era-o, e então... **Então apareceu o Lobo Neves, um homem que não era mais esbelto que eu, nem mais elegante, nem mais lido, nem mais simpático, e todavia foi quem me arrebatou Virgília e a candidatura, dentro de poucas semanas, com um ímpeto verdadeiramente cesariano.** Não precedeu nenhum despeito; não houve a menor violência de família. Dutra veio dizer-me, um dia, que esperasse outra aragem, porque a candidatura de Lobo Neves era apoiada por grandes influências. Cedi; tal foi o começo da minha derrota. Uma semana depois, Virgília perguntou ao Lobo Neves, a sorrir, quando seria ele ministro.

— Pela minha vontade, já; pela dos outros, daqui a um ano.

Virgília replicou:

— Promete que algum dia me fará baronesa?

— Marquesa, porque eu serei marquês.

Desde então fiquei perdido. Virgília comparou a águia e o pavão, e elegeu a águia, deixando o pavão com o seu espanto, o seu despeito, e três ou quatro beijos que lhe dera. Talvez cinco beijos; mas dez que fossem não queria dizer coisa nenhuma. O lábio do homem não é como a pata do cavalo de Átila, que esterilizava o solo em que batia; é justamente o contrário. (ASSIS, 2007, p. 61-62, grifo nosso).

Brás Cubas, portanto, apresenta Lobo Neves como um homem “seu igual”, em nada tão superior a ele – fosse do ponto de vista físico ou social – que justificasse tal reviravolta. Porém, ironicamente, o cálculo que orientava suas intenções de relacionamento com Virgília se virou contra ele – agora tornado um “pavão” frente ao concorrente, uma “águia” –: Virgília e o pai também viam o casamento como um arranjo de ascensão social, e Lobo Neves, devido ao apoio que sua candidatura já encontrava na Câmara, parecia convir melhor às expectativas do pai e da filha, afinal, esta se tornaria “marquesa” por meio desse casamento. Assim, mesmo a aparente adesão de Brás Cubas à lógica de mercado subjacente ao casamento, depois se converte num olhar melancólico sobre essa instituição social, notadamente contraditória. A sua avaliação final em torno de sua vida “amorosa” permanece, pois, negativa. Podemos entrever isso no capítulo 47, no qual, após a morte do pai e a repartição da herança com Sabina, sua irmã, Brás Cubas faz um balanço do que vivera até ali:

Marcela, Sabina, Virgília... aí estou eu a fundir todos os contrastes, como se esses nomes e pessoas não fossem mais do que modos de ser da minha afeição interior. Pena de maus costumes, ata uma gravata ao estilo, veste-lhe um colete menos sórdido; e depois sim, depois vem comigo, entra nessa casa, estira-te nessa rede que me embalou a melhor parte dos anos que decorreram desde o inventário de meu pai até 1842. Vem; se te cheirar a algum aroma de toucador, não cuides que o mandei derramar para meu regalo; é um vestígio da N. ou da Z. ou da U. — que todas essas letras maiúsculas embalarão aí a sua elegante abjeção. Mas, se além do aroma, quiseses outra coisa, fica-te com o desejo, porque eu não guardei retratos, nem cartas, nem memórias; a

mesma comoção esvaiu-se e só me ficaram as letras iniciais. [...] **Vivia; deixava-me ir ao curso e recurso dos sucessos e dos dias, ora buliçoso, ora apático, entre a ambição e o desânimo. Escrevia política e fazia literatura. Mandava artigos e versos para as folhas públicas e cheguei a alcançar certa reputação de polemista e de poeta. Quando me lembrava do Lobo Neves, que era já deputado, e de Virgília, futura marquesa, perguntava a mim mesmo por que não seria melhor deputado e melhor marquês do que o Lobo Neves, — eu, que valia mais, muito mais do que ele, — e dizia isto a olhar para a ponta do nariz...** (ASSIS, 2007, p. 65-66, grifo nosso).

Observamos, assim, que Brás Cubas esvazia de sentido suas vivências acumuladas até ali, dando-lhes, novamente, contornos melancólicos. Não doera apenas a perda de Virgília pelo que ela “era” e o que significava para a ascensão social do autor-criador, mas sobretudo pela falta de razão e de significado para a direção que sua vida tomou: perdera o casamento e o cargo de deputado devido à pura “arbitrariedade” do mundo. Em síntese, sua vida se resumira, até aquele momento, a fracassos sucessivos, frutos da casualidade. Casualidade esta que será também a razão da posterior relação extraconjugal entre Brás Cubas e Virgília, como ele próprio destaca, fruto apenas da oportunidade:

Um dia vimo-nos, tratamos o casamento, desfizemo-o e separamo-nos, a frio, sem dor, porque não houvera paixão nenhuma; mordeu-me apenas algum despeito e nada mais. Correm anos, torno a vê-la, damos três ou quatro giros de valsa, e eis-nos a amar um ao outro com delírio. A beleza de Virgília chegara, é certo, a um alto grau de apuro, mas **nós éramos substancialmente os mesmos, e eu, à minha parte, não me tornara mais bonito nem mais elegante. Quem me explicará a razão dessa diferença? A razão não podia ser outra senão o momento oportuno. [...] compreendi logo toda a grandeza da minha evolução. Tinha vindo de importuno a oportuno.** (ASSIS, 2007, p. 73, grifo nosso).

A vida é, logo, avaliada como uma sucessão de oportunidades ou de falta de oportunidades. Os sujeitos, mesmo quando permanecem os mesmos, isto é, quando não agem para efetuar alguma mudança interna ou externa, vivem felicidades e/ou infortúnios, já que seus destinos não dependem somente da sua vontade, do seu desejo. Nesse mesmo sentido, aproveitando a nova “oportunidade” que lhe surge com o retorno de Virgília após alguns anos, mais uma vez Brás Cubas, com muita naturalidade, desconsiderará todo o “sofrimento” passado por ele e iniciará um relacionamento extraconjugal com Virgília.

Esse entendimento da vida, como uma sucessão de janelas de oportunidades às quais os sujeitos precisam se adequar, estende-se inclusive às questões de ordem moral, como podemos ver resumido em uma das reflexões propostas por Brás Cubas – a “lei sublime da equivalência das janelas” (ASSIS, 2007, p. 69). Se a ideia do relacionamento

extraconjugal com Virgília podia se tornar pesarosa à consciência de Brás Cubas, a ponto de o impedir de viver aquela oportunidade, segundo ele basta apenas compensar a má conduta por meio de alguma boa ação qualquer – como a devolução de uma moeda de ouro perdida – que a contrabalance, restituindo-se, assim, o equilíbrio de sua consciência:

[...] a restituição da meia dobra foi uma janela que se abriu para o outro lado da moral; entrou uma onda de ar puro [...]. Assim eu, Brás Cubas, descobri uma lei sublime, a lei da equivalência das janelas, e estabeleci que o modo de compensar uma janela fechada é abrir outra, a fim de que a moral possa arejar continuamente a consciência. (ASSIS, 2007, p. 69).

Vemos, dessa forma, que Brás Cubas apresenta, com a desfaçatez que lhe é habitual, a devolução de uma moeda como uma ação de “grande” virtude, capaz de devolver a paz à sua consciência, perturbada antes pelo desejo de se envolver com Virgília. Assim, até mesmo a moral é representada como um valor que está condicionado à circunstância e à vontade dos homens: o peso moral do potencial adultério, que parecia afligir a consciência de Brás, logo é anulado por meio de um mero artifício retórico do autor-criador, que relativiza a questão moral, ignorando novamente as contradições de seu discurso.

Nesse e em outros vários episódios de suas memórias, Brás Cubas se mostra, então, um autor-criador que ignora a norma. Dessa forma, “contar absurdos como se fossem verdade, desconsiderar o homem comum, sacrificar o eterno à novidade, desacatar a religião etc, são condutas ditas erradas, de que Brás faz praça enquanto tais” (SCHWARZ, 2000, p. 18). Entendemos, inclusive, que disso também decorre sua postura melancólica diante dos fatos de sua vida: as normas que deveriam ordenar o mundo (burguês) são representadas em suas contradições, destruindo a aparente estabilidade de sentido conferida a esse mundo. Toda a sequência de fracassos narrada por Brás Cubas se torna um espelho de um “mundo abandonado por deus” (LUKÁCS, 2000) e/ou por outras forças que pudessem tornar a existência algo coeso e coerente.

Para apresentarmos um último exemplo disso, tomemos a questão da paternidade. Ao final de suas memórias, Brás Cubas afirma que sua vida fora um todo de negativas, entre as quais o fracasso do projeto de paternidade é apresentado com um profundo teor melancólico: “[...] ao chegar a este outro lado do mistério, achei-me com um pequeno saldo, que é a derradeira negativa deste capítulo de negativas: – não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria” (ASSIS, 2007, p. 152). Todavia,

a partir do capítulo 86, quando Brás Cubas descobre a gravidez de Virgília e pressupõe que o filho fosse dele, a paternidade é representada com uma tonalidade de esperança e de felicidade, o que contrasta claramente com a avaliação final supracitada:

Um filho! Um ser tirado do meu ser! Esta era a minha preocupação exclusiva daquele tempo. [...] Eu só pensava naquele embrião anônimo, de obscura paternidade, e uma voz secreta me dizia: é teu filho. Meu filho! E repetia estas duas palavras, com certa voluptuosidade indefinível, e não sei que assomos de orgulho. Sentia-me homem. (ASSIS, 2007, p. 105).

Vemos, novamente, um antagonismo entre as posições assumidas por Brás Cubas ao longo do romance: afinal, ter um filho é sinônimo de felicidade, de orgulho, ou de perpetuação da miséria humana? Embora não possamos dar uma resposta final, entendemos que o curso do desenvolvimento dos fatos nos permite afirmar que Brás Cubas percebe o mundo a partir de uma posição axiológica marcadamente melancólica e volúvel devido à própria necessidade do autor-criador de representar um mundo que frequentemente põe empecilhos à conquista da felicidade, exigindo flexibilidade quanto às posturas que serão assumidas.

Nesse sentido, podemos dizer que Brás Cubas efetivamente desejou ser pai, contudo, mais uma vez, um acontecimento fora de seu controle impede o êxito do projeto: Virgília tem um aborto, já nas primeiras semanas de gravidez. Talvez disso decorra o tom melancólico final dado à questão da paternidade. Podemos, porém, ainda citar outros fatores que poderiam tornar amarga a questão da paternidade para Brás Cubas: as incertezas de sua relação extraconjugal com Virgília, que tornava também incerta a possibilidade de ter outro filho após o aborto; as dúvidas que provavelmente o acompanhariam quanto à real paternidade da criança (seria dele ou de Lobo Neves?); a flagrante indisposição de Virgília para ter outros filhos, entre outras razões.

Em suma, a configuração final do curso de sua vida, um conjunto de fracassos à revelia de sua vontade e dos seus projetos, parece-nos ser um dos elementos subjacentes ao ponto de vista melancólico adotado por Brás Cubas.

2. O mundo capitalista e sem sentido de Paulo Honório

Em *São Bernardo*, também temos acesso a um autor-criador peculiar, Paulo Honório, que se propõe a contar a dinâmica da sua vida perante os próprios olhos e os do leitor, de modo a desvendar para ambos os meios pelos quais conquistou tudo o que possui

e como se tornou a pessoa que ora escreve sua biografia. Desde o início de sua composição, ele se revela um homem capitalista, progressista, disposto a fazer qualquer coisa para alcançar seus desejos, que deveriam ser satisfeitos o mais rapidamente possível, revelando-se, por isso, um autor-criador incomum: tem pressa em narrar e relaciona-se com sua matéria narrativa como um proprietário diante de sua mercadoria.

Isso já começa a ser revelado nos dois primeiros capítulos, nos quais Paulo Honório nos narra o seu atual projeto: a escrita de um livro que conteria a narrativa da sua vida. Mas, para isso, inicialmente, dividiu “os trabalhos” (como bom capitalista que é) para que a conclusão da obra se desse logo:

Antes de iniciar este livro, imaginei construí-lo pela divisão do trabalho. Dirigi-me a alguns amigos, e quase todos consentiram de boa vontade em contribuir para o desenvolvimento das letras nacionais. Padre Silvestre ficaria com a parte moral e as citações latinas; João Nogueira aceitou a pontuação, a ortografia e a sintaxe; prometi ao Arquimedes a composição tipográfica; para a composição literária convidei Lúcio Gomes de Azevedo Gondim, redator e diretor do Cruzeiro. Eu traçaria o plano, introduziria na história rudimentos de agricultura e pecuária, faria as despesas e poria o meu nome na capa. (RAMOS, 1994, p. 05).

Temos, então, uma grande quantidade de informação lançada abruptamente para o leitor, que se verá mergulhado em nomes e referências que lhe são totalmente estranhas: quem é Padre Silvestre? João Nogueira? Arquimedes, Gondim? O que é o Cruzeiro e qual a sua relação com estes? Dessa forma, em um único parágrafo, “[...] todos esses personagens surgem [...] sumariamente caracterizados. Através da função que cada um deles cumpriria na execução coletiva do projeto” (LAFETÁ, 1994, p. 192). Paulo Honório se mostra eufórico e animado com o projeto, “já vendo os volumes expostos” e a venda destes devido ao modo como foi organizado o desenvolvimento dos trabalhos e à boa crítica, ambos comprados “mediante lambujem”, eliminando-se, assim, todas as dificuldades que pudessem aparecer. No entanto, em meio a toda essa animação, Paulo Honório, sem preocupar-se com os tradicionais mecanismos de escrita necessários à realização de uma “devida transição” entre os eventos narrados, novamente de modo abrupto, no mesmo parágrafo, anuncia a falha do projeto em razão dos desentendimentos com os seus “colaboradores”:

Estive uma semana bastante animado, em conferências com os principais colaboradores, e já via os volumes expostos, um milheiro vendido graças aos elogios que, agora com a morte do Costa Brito, eu meteria na esfomeada Gazeta, mediante lambujem. Mas o otimismo levou água na fervura, compreendi que não nos

entendíamos. João Nogueira queria o romance em língua de Camões, com períodos formados de trás para diante. Calculem. Padre Silvestre recebeu-me friamente. Depois da Revolução de Outubro, tornou-se uma fera, exige devassas rigorosas e castigos para os que não usaram lenços vermelhos. Torceu-me a cara. (RAMOS, 1994, p. 05).

Desentendimentos estes que, em um único mês, já tornaram o projeto, como estava sendo executado, inviável para concretizar a ambição de Paulo Honório, que queria logo ver os “rendimentos” desse empreendimento, porém como ele os tinha concebido: “O resultado foi um desastre. [...]. Três tentativas falhadas num mês! [...] Abandonei a empresa, mas um dia destes ouvi novo pio de coruja e iniciei a composição de repente, valendo-me dos meus próprios recursos [...]” (RAMOS, 1994, p. 07-08). O leitor, então, por meio de narração eufórica e incontida (LAFETÁ, 1994), é apresentado, em apenas três páginas, a um autor-criador extremamente objetivo, “seco”, que não se delonga em descrições nem em comentários acerca do mundo que o circunda e que também não aceita “prolixidade”. Características estas que só virão a se consolidar à medida que os capítulos avançam. Temos, pois, diante de nós, um autor-criador que se relaciona com o mundo representado a partir de uma posição valorativa notadamente objetificante, mas também melancólica, sobretudo a partir da segunda parte do romance.

No mundo de São Bernardo, Paulo Honório destitui de sentido tudo aquilo que não está a serviço dos seus projetos ou que ainda está fora de seu controle: o mundo triste do combate pela sobrevivência, no qual o sujeito deve se tornar predador para evitar se tornar a presa. Paulo Honório enxerga no mundo apenas relações entre proprietários e propriedades, entre fortes e fracos, entre ricos e pobres e assim por diante.

Como consequência disso, nas primeiras páginas da narrativa, ele nos alerta que a seleção do material que comporá sua biografia subordina-se a essa lógica, pois apenas os fatos decisivos (mais “fortes”, portanto,) tomarão algum espaço no romance. Paulo Honório não mencionará “particularidades que julgue acessórias”: “[...] Talvez deixe de mencionar particularidades úteis, que me pareçam acessórias e dispensáveis. [...] De resto vai arranjado sem nenhuma ordem [...]. Não importa. Na opinião dos caboclos que me servem, todo caminho dá na venda” (RAMOS, 1994, p. 08).

A seguir, conforme advertiu aos leitores, apresenta sua infância, adolescência e os primeiros anos de sua vida adulta de modo muito sumário, genérico. Com o mesmo ritmo sintético e incisivo, Paulo Honório então revela seus objetivos de vida – todos relacionados ao dinheiro – para depois se deter naquilo que realmente lhe interessa: a aquisição de São Bernardo, narrada a partir do quarto capítulo.

Dáí em diante, com a perspectiva valorativa assumida por ele no presente, Paulo Honório se volta para o passado como o “rolo compressor em que se transformou” (LAFETÁ, 1994, p. 198), tal qual o fez na narração do projeto de elaboração do seu livro: em cinco curtos capítulos, ele passa de um pobre negociante ao rico proprietário de São Bernardo – os vários empecilhos aos seus projetos são vencidos um a um, como se todos se curvassem à sua vontade. Contudo, nesse momento, dada a importância da matéria para Paulo Honório, já temos maior detalhamento, sobretudo sob a forma de um obsessivo controle do tempo (LAFETÁ, 1994) e do espaço, além da descrição minuciosa do capital empregado na aquisição da fazenda:

A última letra se venceu **num dia de inverno. Chovia** que era um deus-nos-acuda. **De manhã cedinho** mandei Casimiro Lopes selar o cavalo, vesti o capote e parti. **Duas léguas em quatro horas. O caminho era um atoleiro sem fim.** Avistei as chaminés do engenho do Mendonça e a faixa de terra que sempre foi motivo de questão entre ele e Salustiano Padilha. [...] Dirigi-me à casa-grande, que **parecia mais velha e mais arruinada debaixo do aguaceiro. Os muçambês não tinham sido cortados.** Apeei-me e entrei, batendo os pés com força, as esporas tinindo. Luís Padilha dormia **na sala principal, numa rede encardida, insensível à chuva que açoitava as janelas e às goteiras que alagavam o chão.** [...] Afetei comiseração e prometi pagar com dinheiro e com uma casa que possuía na rua. **Dez contos.** Padilha botou **sete contos na casa e quarenta e três em São Bernardo.** Arranquei-lhe **mais dois contos: quarenta e dois pela propriedade e oito pela casa.** Arengamos ainda **meia hora** e findamos o ajuste. Para evitar arrependimento, levei Padilha para a cidade, **vigiei-o durante a noite. No outro dia, cedo,** ele meteu o rabo na ratoeira e assinou a escritura. Deduzi a dívida, os juros, o preço da casa, e entreguei-lhe **sete contos e quinhentos e cinquenta mil réis.** Não tive remorsos. (RAMOS, 1994, p. 19-24, grifo nosso).

Apesar disso, “a apropriação da fazenda é contada com a mesma objetividade que caracteriza todo o romance” (LAFETÁ, 1994, p. 197). Segundo Lafetá (1994, p. 197), a passagem do tempo é medida por Paulo Honório porque “confere exatidão e veracidade à história narrada, objetivando-a em um tempo preciso e conhecido”, o tempo do vencimento das promissórias, fator essencial para o êxito de seu plano. O detalhamento do espaço também pode ser interpretado como uma expressão simbólica dessa voz narrativa que controla e transforma tudo o que toca: a fazenda é descrita como decadente sob a administração de Luís Padilha – “Achei a propriedade em cacos: mato, lama e potó como os diabos. A casa-grande tinha paredes caídas, e os caminhos estavam quase intransitáveis. Mas que terra excelente!” (RAMOS, 1994, p. 15) –, o que se contrapõe à opulência presente nas descrições desse espaço após a ação de Paulo Honório, que

eliminou o Mendonça – latifundiário adversário – e venceu os primeiros anos da implementação da agricultura na fazenda, trazendo, assim, o “progresso” àquelas terras.

Dessa forma, a primeira parte do romance – a conquista de São Bernardo – é marcada por um ritmo narrativo no qual se destaca a posição de um autor-criador que impõe o seu desejo ao mundo representado, sem duvidar, sem vacilar ou contestar o teor de suas ações, o que se reflete na linguagem e na *forma composicional* do romance. Nesse mesmo sentido, segundo Lafetá (1994, p. 200), podemos dizer que Paulo Honório “[...] nada problematiza, de nada duvida, em ponto algum vacila. [Para ele,] Tudo o que importa é possuir e dirigir o mundo. Para tanto, ele conhece os meios. E não pensa sobre eles, aplica-os” (LAFETÁ, 1994, p. 200). Tal posição fica evidente, por exemplo, no seguinte trecho:

A verdade é que nunca soube quais foram os meus atos bons e quais foram os maus. Fiz coisas boas que me trouxeram prejuízo; fiz coisas ruins que deram lucro. E como sempre tive a intenção de possuir as terras de S. Bernardo, considereei legítimas as ações que me levaram a obtê-las. (RAMOS, 1994, p. 39).

Nota-se, assim, que para Paulo Honório, o parâmetro do que é “bom” ou “ruim” não se encontra em valores morais e/ou éticos pré-estabelecidos, definidos, mas no lucro que pode advir da ação empreitada, o que torna “legítima” toda ação que gere rendimento. Desse modo, aquilo que está fora da dimensão do lucro, da relação entre proprietário e propriedade, não adquire valor para Paulo Honório. Os seus empregados, por exemplo, nos são apresentados não como homens e mulheres, mas como bichos, propriedades adquiridas e mantidas por meio do seu capital, a quem a qualidade do tratamento dado se limita à contenção da margem de lucro. Isso se verifica mesmo após o suicídio de Madalena, que provoca (como buscaremos comentar mais à frente) em Paulo Honório certa necessidade de revisão da perspectiva adotada por ele:

Bichos. As criaturas que me serviram durante anos eram bichos. Havia bichos domésticos, como o Padilha, bichos do mato, como Casimiro Lopes, e muitos bichos para o serviço do campo, bois mansos. Os currais que se escoram uns aos outros, lá embaixo, tinham lâmpadas elétricas. E os bezerrinhos mais taludos soletravam a cartilha e aprendiam de cor os mandamentos da lei de Deus. Bichos. Alguns mudaram de espécie e estão no exército, volvendo à esquerda, volvendo à direita, fazendo sentinela. Outros buscaram pastos diferentes. – Se eu povoasse os currais, teria boas safras, depositaria dinheiro nos bancos, compraria mais terra e construiria novos currais. (RAMOS, 1994, p. 185-186).

Esse sentimento de propriedade, todavia, não se reduz à relação entre Paulo Honório e seus empregados. Conforme já colocamos, essa posição valorativa se estende a tudo o que é tocado pela voz desse autor-criador. Nesse romance, “os personagens e as coisas surgem [...] como meras modalidades do narrador, Paulo Honório, ante cuja personalidade dominadora se amesquinham, frágeis e distantes” (CANDIDO, 2006, p. 32). Eis o caso também de Madalena, objetificada pelo desejo de Paulo Honório, que nela vislumbra inicialmente não o amor, mas a progenitora de um herdeiro, a quem caberia futuramente gerir a fazenda: “Amanheci um dia pensando em casar. Foi uma ideia que me veio sem que nenhum rabo de saia a provocasse. Não me ocupo com amores, devem ter notado, [...] o que sentia era desejo de preparar um herdeiro para as terras de S. Bernardo” (RAMOS, 1994, p. 57).

É, porém, justamente com o casamento com Madalena (a partir do qual se ancora a segunda parte do romance) que a posição axiológica assumida por Paulo Honório começa a ser problematizada, o que resultará num abalo definitivo do sentido do mundo por ele representado. Até o seu casamento, o ponto de vista orientado pelo lucro domina qualquer outro sentido que pudesse ser dado ao curso de sua vida: tudo se reduzia a uma questão de força e de dinheiro, e Paulo Honório simplesmente obliterava os demais sentidos possíveis por meio da sua voz dominante, na qual ressoavam o poder do dinheiro e da força bruta, incontestes até ali. Todavia, como colocado por Candido (2006, p. 36), o sentimento de propriedade desse autor-criador entrará em choque com o amor que ele desenvolve por Madalena:

O sentimento de propriedade, acarretando o de segregação para com os homens, separa, porque dá nascimento ao medo de perdê-la e às relações de concorrência. O amor, pelo contrário, unifica e totaliza. Madalena, a mulher – humanitária, mãos-abertas –, não concebe a vida como relação de possuidor a coisa possuída. Daí o horror com que Paulo Honório vai percebendo a sua fraternidade, o sentimento incompreensível de participar da vida dos desvalidos, para ele simples autômatos, peças da engrenagem rural.

Entendemos que o horror diante das ações humanitárias de Madalena desestabiliza a perspectiva (capitalista) de Paulo Honório, o que se traduzirá num olhar ciumento e desconfiado em relação a Madalena, isto é, gerará um conflito entre o sentimento afetivo e o de posse, ambos lançados sobre ela, com a predominância deste sobre aquele. Com a vitória do sentimento de propriedade, eis que Madalena, enfim, comete suicídio. A partir daí surge, segundo compreendemos, não necessariamente a busca por redenção, mas o

predomínio de uma perspectiva melancólica que destrói os sentidos conferidos por Paulo Honório à fazenda e ao filho (este, enxergado como uma extensão daquela e totalmente esquecido após a morte de Madalena). O mundo que se resumia a relação entre possuidor e possuído perde a sua razão de ser, e disso nasce, inclusive, a necessidade de escrever o livro:

Faz dois anos que Madalena morreu, dois anos difíceis. E quando os amigos deixaram de vir discutir política, isto se tornou insuportável. Foi aí que surgiu a ideia esquisita de [...] compor esta história. [...] Sou um homem arrasado. Doença? Não. [...] O que estou é velho. [...] Cinquenta anos gastos sem objetivo, a maltratar-me e a maltratar os outros. [...] Quantas horas inúteis! [...] Quanto às vantagens restantes – casas, terras, móveis, semoventes, consideração de políticos, etc. – é preciso convir em que tudo está fora de mim. Julgo que desnorteei numa errada. [...] Estraguei minha vida estupidamente. [...] Madalena entrou aqui cheia de bons sentimentos e bons propósitos. Os sentimentos e os propósitos esbarram com a minha brutalidade e egoísmo. (RAMOS, 1994, p. 183-190).

Paulo Honório, dessa forma, projeta um tom melancólico sobre tudo o que construiu ao longo da vida. A vida que antes era avaliada e medida em torno de um objetivo específico – a posse de São Bernardo e de outros bens – é reavaliada e destituída do seu sentido inicial: a fazenda, a ascensão social, a obtenção de um herdeiro, o lucro, por fim, agora não significam nada, não representam mais objetivo algum.

Vemos, pois, que apesar do tom dominante assumido por Paulo Honório ao longo da narrativa, como se o mundo fosse refém de sua vontade, a perspectiva melancólica sobrepuja a primeira a partir do momento em que Paulo Honório percebe que não pode controlar Madalena, que não pode, na verdade, ter controle sobre o mundo. Com o fim do distanciamento temporal e a ascensão definitiva do tempo presente, a própria linguagem do romance se subordina à tonalidade melancólica: “a linguagem seca do romance do tempo do enunciado cede lugar à lamentação elegíaca do tempo da enunciação, e o ritmo rápido da narrativa é substituído pelos compassos mais lentos de uma reflexão problematizada, difícil, tortuosa [...]” (LAFETÁ, 1994, p. 214).

Cessado o sentimento de posse que ditava o tom da narrativa, Paulo Honório se revela um autor-criador que foi vencido pela vida, que o “inabilitou para as aventuras da efetividade e do lazer” (CANDIDO, 2006, p. 39). Se antes ele representava a vida com um sentido claro e obliterador – o enriquecimento –, ao final do romance ele nos deixa a impressão de um mundo (capitalista) agora sem sentido algum, cujos curso e lógica de funcionamento inutilizam o homem, seus feitos e seus desejos.

Considerações Finais

Segundo Lukács (2000, p. 55), “o romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade”. A posição do autor-criador contemporâneo parece se encontrar em xeque: seu ponto de vista, embora excedente em relação ao herói e ao seu mundo, não pode mais pretender a totalidade, não pode representar a vida abarcada por um sentido imanente. Como alternativa, a forma romanesca se estrutura em torno da representação da busca pelo sentido.

Ainda conforme Lukács (2000, p. 60), “a intenção fundamental determinante da forma do romance objetiva-se como psicologia dos heróis romanescos: eles buscam algo. O simples fato da busca revela que nem os objetivos nem os caminhos podem ser dados imediatamente [...]” (LUKÁCS, 2000, p. 60). No romance contemporâneo, o autor-criador, por meio da sua relação com o herói e o mundo representados, está em busca desse sentido, mesmo que provisório. O herói romanesco, então, abarcado pela consciência do autor-criador, constrói seu destino, pois para a sua consciência não há nada prefigurado que totalize o sentido de sua vida. Em outras palavras, “a consciência do herói [...] é cercada por todos os lados, presa como em um círculo, pela consciência que o autor tem do herói e do seu mundo cujo acabamento ele assegura” (BAKHTIN, 2000, p. 33). O herói e o mundo representados, portanto, estão impregnados dos valores que lhes são dados pelo autor-criador, responsável pelo acabamento da obra.

No caso das obras ora analisadas, propusemos a interpretação de que as posições axiológicas assumidas por Brás Cubas e por Paulo Honório são atravessadas por um tom melancólico em relação aos heróis e aos mundos objetos de sua narração, destituídos de um sentido *a priori*. Melancolia advinda justamente da ausência de um sentido imanente à vida representada. Embora possuam suas particularidades, como o emprego de um estilo e construção de formas composicionais distintos, ambos os autores-criadores se colocam reiteradamente numa atitude melancólica diante da matéria narrativa: os cursos de suas vidas são representados como desígnios da arbitrariedade do mundo.

Brás Cubas estabelece seus propósitos de vida e nos narra, com ironia e desfaçatez, uma sucessão de fracassos e sua impotência diante do mundo – sem emplastos, sem cargo de deputado, sem filhos, sem Virgília. A cada projeto que

estabelece, por menor que seja, vê-se confrontado com a força do mundo exterior, com suas convenções, injustiças e contradições, apesar de tirar proveito disso sempre que possível. Resta-lhe apenas a força de sua retórica, da perspectiva que constrói, que cria a ilusão de uma vida com algum “rumo”, com sentido. O despropósito torna-se propósito, e devido a isso, entendemos que Brás Cubas decide assumir uma posição volúvel (SCHWARZ, 2000), necessária à sua adequação às séries fortuitas de acontecimentos que recaíram sobre ele e definiram o seu destino.

Paulo Honório, por sua vez, na primeira parte de São Bernardo, parece ter total controle do seu destino, pois o sentimento de propriedade, que define o tom da posição axiológica assumida por ele, causa a impressão de que o autor-criador não problematiza a vida, de que o sentido desta reside na consumação de relações de poder mediadas pelo capital: ser proprietário ou propriedade, patrão ou empregado, essa seria a questão. O mais da vida seria apenas “acessório”. Contudo, como buscamos evidenciar, uma relação valorativa que se resumia a possuir e/ou ser possuído, revelava, na verdade, a ausência de sentido, confirmada nos efeitos da vida e da morte de Madalena sobre Paulo Honório, capazes de desestruturar rapidamente cerca de 50 anos de vida voltados ao propósito de “ganhar dinheiro”. O tom imperativo, objetivo e certo da narração dá então lugar à melancolia que dita o tom final adotado por Paulo Honório na segunda parte do romance.

Nossa interpretação, porém, é somente uma proposta entre as várias existentes acerca desses dois romances brasileiros, e certamente necessita de maior aprofundamento, o que não é possível dada a nossa limitação de espaço. Além disso, quando propomos a melancolia como uma perspectiva de análise para a relação entre os autores-criadores e suas narrativas, não objetivamos reduzir a ela, a posição axiológica de Brás Cubas e/ou de Paulo Honório. Seguramente, ao longo dos romances, os dois autores-criadores lidam com uma gama muito mais complexa de valores aqui não mencionados. Dessa forma, limitamos nosso estudo à busca de algumas evidências que pudessem confirmar a ausência de um sentido imanente à vida como um dos fatores determinantes do tom melancólico assumido pelos autores-criadores supracitados em variados momentos de suas narrativas.

Referências

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. *In: ADORNO, Theodor W. Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Livraria Duas Cidades Ltda; Editora 34, 2003. p. 55-63.

ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ciranda Cultural Editora; Distribuidora Ltda, 2007.

BAKHTIN, M. O Autor e o Herói. *In: Bakhtin, M. Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermanita Galvão G. Pereira. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In: BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

CANDIDO, Antonio. Confissão e ficção. *In: CANDIDO, Antonio. Confissão e ficção: ensaios sobre Graciliano Ramos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 17-97.

FARACO, Carlo Alberto. Autor e autoria. *In: BRAIT, Beth. Bakhtin: conceitos-chave*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2005. p. 37-60.

GRACILIANO, Ramos. *São Bernardo*. 59ª edição. Rio de Janeiro: Editora Record, 1994.

LAFETÁ, João Luiz. O Mundo à revelia. *In: RAMOS, Graciliano. São Bernardo*. 59ª edição. Rio de Janeiro: Editora Record, 1994.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.