

# BRÁS CUBAS: O SOBRINHO DO TIO

## BRÁS CUBAS: NEPHEW'S UNCLE<sup>1</sup>

Ewerton de Sá KAVISKI\*

**Resumo:** O presente artigo tem como objetivo rediscutir a posição de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis, em relação ao romance oitocentista brasileiro. Pretende-se evidenciar as rupturas e as continuidades que o romance machadiano possui em relação à prosa de ficção anterior. Trata-se de traçar um fragmento de uma possível tradição interna do romance oitocentista. Para tanto, analisarei *A Carteira de Meu Tio* (1855), Joaquim Manuel de Macedo, de modo a evidenciar algumas relações, de continuidades e rupturas, com *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

**Palavras-chave:** Romance Oitocentista – Machado de Assis – Joaquim Manuel de Macedo.

**Abstract:** This article aims to discuss the position of Machado de Assis' *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, regarding Brazilian Nineteenth Century novel. It aims to underline the ruptures and continuities between Machado de Assis' novel and previous fiction prose. The idea is to map a fragment of a possible internal tradition in Brazilian novel. In order to do this, I will analyze *A Carteira de Meu Tio* (1855), written by Joaquim Manuel de Macedo, in order to establish some connections to *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

**Keywords:** Nineteenth-Century Novel – Machado de Assis – Joaquim Manuel de Macedo.

### Introdução

*Um Mestre na Periferia do Capitalismo* (1990), de Roberto Schwarz, representa um divisor de águas na fortuna crítica sobre a obra de Machado de Assis, em especial de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. É com a perspectiva elaborada por Roberto Schwarz que surge uma nova forma de ler a obra machadiana, muito diferente, ainda que complementar, das abordagens críticas até então realizadas<sup>2</sup>. Em linhas muito gerais, a inovação da leitura está justamente na articulação entre a obra de Machado de Assis e o andamento histórico e social do Brasil oitocentista; perspectiva em que a obra é encarada como a “redução estrutural” desse mesmo andamento histórico e social.

A partir dessa nova perspectiva, as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o romance que nos interessa aqui, surgem, por um lado, como uma obra em forte diálogo com o Brasil, revelando uma refinada reflexão de nossa experiência histórica e social; por outro, a obra aparece também como um dos momentos altos da tradição literária

---

\* Doutorando em Letras – Programa de Pós-graduação em Letras – UFPR, Rua Gen. Carneiro, 460, CEP: 80060-150, Curitiba, Paraná – Brasil. Bolsista CAPES. E-mail: [ekaviski@bol.com.br](mailto:ekaviski@bol.com.br).

brasileira, em que se encontra uma síntese entre forma literária e matéria local. O valor desse romance estaria justamente na forma de organização da narrativa em torno de uma recorrência estilística, a *volubilidade* de Brás, que determinaria a estrutura romanesca até no detalhe. A centralidade da volubilidade no romance não aponta somente para o seu caráter estruturante, de princípio formal, para usar de uma expressão de Roberto Schwarz, mas também para o diálogo que a obra estabelece com a experiência histórica e social. A volubilidade também é a “redução estrutural” do andamento histórico e social do país no século XIX, que está relacionado diretamente com a experiência de nossas elites impressadas entre ideologia liberal e relações de produção escravistas. Nesse sentido, as *Memórias Póstumas* seriam a síntese artística de certa experiência brasileira. Residiria aí a originalidade e superioridade de Machado de Assis em relação a seus contemporâneos e a si próprio, no tocante a sua “primeira fase” (de *Ressurreição* a *Iaiá Garcia*). Originalidade e superioridade são implicações da visão forjada por Schwarz que nos interessa destacar:

Em que consiste a força do romance machadiano da grande fase? Há relação entre a originalidade de sua forma e as situações particulares à sociedade brasileira no século XIX? Que pensar do imenso desnível entre *Memórias póstumas de Brás Cubas* a nossa ficção anterior, incluídas aí as obras iniciais do mesmo Machado de Assis? Ou por outra, quais as mudanças que permitiram levantar ao primeiro plano da literatura contemporânea um universo cultural provinciano, desprovido de credibilidade, tangivelmente de segunda mão? (SCHWARZ, 1990, p. 9, grifo do autor).

As respostas a esta e outras perguntas estão na longa e excelente análise das *Memórias póstumas* presente em *Um Mestre na Periferia do Capitalismo*. Se não estivermos forçando a nota, e acreditamos este não ser o caso, a leitura de Roberto Schwarz coloca *Memórias Póstumas de Brás Cubas* em um lugar sem precedentes em nossa tradição literária, original na forma e no conteúdo; e, ao mesmo tempo, faz dessa mesma obra um monumento suficientemente contrastante em relação ao que veio antes. É claro que, em mais de um momento, Roberto Schwarz chama a atenção, por exemplo, para a continuidade que há entre o uso, centralizado pela volubilidade de Brás, de “apólogos, anedotas, vinhetas, charadas, caricaturas, tipos inesquecíveis” e “as formas bonachonas” presentes na prosa de ficção anterior:

Curiosamente o rigor sem falha com que Machado dobrou a forma do romance aos imperativos da volubilidade, rigor em que a parte da amargura e da descrença em face da sociedade contemporânea é grande, deu margem por sua vez ao aproveitamento de formas

bonachonas e bem aceitas de espelhamento social, num espírito que não desdiz da *Moreninha* de Macedo ou da crônica jornalística da época, o que terá facilitado o êxito de um escritor tão estranho (SCHWARZ, 1990, p. 49).

Ao reconhecer o aproveitamento machadiano de situações e figuras da tradição literária brasileira, Roberto Schwarz acentua exatamente uma diferença de nível entre Machado e os demais escritores – diferença esta que aquilata o poder de alcance da visão machadiana:

As figuras e situações não eram novas, pois andavam pela ficção de Martins Pena, Macedo, Manuel Antônio de Almeida e Alencar, bem como pelo humorismo jornalístico do período. Mas agora, mediante estes exercícios de futilidade escarninha, ganham altura de grande arte (SCHWARZ, 1990, p. 57).

Nesse sentido, a questão que se coloca, do ponto de vista historiográfico, à reflexão de Roberto Schwarz está relacionada ao rebaixamento da tradição literária operado em seu estudo para a apreensão da originalidade e grandeza da obra machadiana. Parece-me que ainda está por se traçar, dentro da perspectiva de Schwarz, as linhas de continuidade entre Machado de Assis e seus antecessores. Trata-se de um esforço em se criar uma visão que compreenda a originalidade da obra machadiana, nos termos colocados por Schwarz, também como um aproveitamento da tradição literária precedente, tanto no sentido de *ruptura* como de *continuidade*<sup>3</sup>.

O objetivo do presente artigo é justamente sugerir algumas reflexões nesse sentido. Para tanto, pretendo apontar algumas relações de continuidade e ruptura entre *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) e *A Carteira de Meu Tio* (1855), de Joaquim Manoel de Macedo. Trata-se de sugerir possíveis relações estruturais e ideológicas entre as duas obras de modo a se chamar a atenção para a forte relação que há entre a obra de Machado de Assis e à obra de Joaquim Manoel de Macedo. Diríamos que uma possível matriz nacional para *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é *A Carteira de Meu Tio*, romance satírico pouco lembrado pelos estudiosos da Literatura oitocentista brasileira.

#### *A Carteira de Meu Tio*

O que mais chama atenção, diria, em o narrador de *A Carteira de Meu Tio* (1855) é sua retórica cara-de-pau – tradução de uma insolência e falta de escrúpulos por parte daquele que narra –, e que enforma grande parte das digressões críticas sobre a política

do Segundo Reinado. Essa retórica está perfeitamente formulada já nos primeiros parágrafos da “Introdução et cetera”:

Eu digo as coisas como elas são: há só uma verdade neste mundo, é o Eu; isto de pátria, filantropia, honra, dedicação, lealdade, tudo é peta, tudo é história, ficção, parvoíce; ou (para me exprimir no dialeto dos grandes homens) tudo é poesia (MACEDO, 2001, p. 10).

Note-se a impertinência enunciada: o narrador assume, claramente, uma constelação de valores que o tornam, numa certa chave de valores oficiais, um impostor mau-caráter – como haveria de notar seu próprio tio em conversa com o sobrinho: “[...] tens as duas principais qualidades que são indispensáveis ao homem que quer subir: és impostor e atrevido” (MACEDO, 2001, p. 14). Trata-se de um esforço de clara afronta, por parte do narrador, aos leitores de seu relato de impressões de viagem, num atrevimento revestido de uma sinceridade insolente. E é por essa “sinceridade” de “eu-digo-as-coisas-como-elas-são”, sem nenhum escrúpulo, que o narrador literalmente joga na cara do leitor, já no primeiro parágrafo da “Introdução et cetera”, uma regra pessoal e que ele reputa a sua época: “[...] cada um trate de si antes de tudo e de todos” (MACEDO, 2001, p. 9). Atente-se para a maneira como se estrutura e sustenta a retórica cara-de-pau do sobrinho-narrador: por meio de uma insolência e atrevimento que se revestem de um valor-desculpa – a sinceridade<sup>4</sup>.

A retórica cara-de-pau, que produz uma estridência ao longo de todo o romance, repete-se, por exemplo, na apresentação formal do narrador ao leitor. Ele não hesita em reduzir sua identidade como indivíduo à identidade do tio, que é rico e, portanto, “alguém”: “Senhores, eu sou sem mais nem menos o *sobrinho de meu tio*: não se riam, que não há razão para isso: queriam o meu nome de batismo ou de família?... não valho nada por ele, e por meu tio sim, que é um grande homem” (MACEDO, 2001, p. 11, grifo do autor). E interrogado pelo tio, páginas à frente, sobre o que pretendia ser, a resposta saiu cinicamente pronta: “Tenho assentado que devo continuar a ser sempre o sobrinho de meu tio” (MACEDO, 2001, p. 13). Insolência e atrevimento que são reforçados, ainda quando o narrador se dirige ao leitor sobre isso que ele chama de seu “estúpido vício da franqueza”, chamando-os ou de “patetas” ou advertindo-os para onde seguir, caso o critiquem:

Aquele que enrugar a fronte com esta minha franqueza ou é um velhaco ou um tolo: se for velhaco, não espere que eu lhe dê satisfações; pode ir seguindo a sua derrota; abra as velas de seu barco, faça boa viagem, pois que lhe sopra vento galerno e propício, e não se importe comigo.

Agora se for tolo, o remédio é antigo e sabido: - peça a Deus que o mate e... *et cetera*. (MACEDO, 2001, p. 9).<sup>5</sup>

Bem observado, todas as citações que exemplificam a constância dessa retórica cara-de-pau foram retiradas da “Introdução et cetera”, onde esse traço marcante do narrador de *A Carteira de Meu Tio* é construído e explicitado propositalmente. Mais que isso: a insistência em enfatizar, pelas citações, essa retórica cara-de-pau revela que ela, a retórica, é, pela recorrência, um princípio de organização interna do romance, pois arma o olhar que compõe a narração. Nesse sentido, a “Introdução et cetera” desempenha um papel importante para o início do romance: ela demarca claramente esse *ethos* do narrador. Ela funciona como a enunciação-encenação desse princípio, indicando por qual nota os capítulos que compõe a narrativa são escritos. Se não forçamos a comparação, estamos diante de um comportamento volúvel e caprichoso, que também será o princípio formal das *Memórias Póstumas*. Adiantamos, entretanto, que ao se assumir essa função estruturante da introdução não se deve pensar que há uma correspondência mecânica e orgânica com a execução dos capítulos: ao contrário, como pretendemos demonstrar, *os quatro capítulos do romance não sustentam o princípio formal de organização da economia narrativa* – diferença significativa para se perceber um possível parentesco entre as duas narrativas.

Voltando ao princípio formal propriamente dito: naturalmente que toda essa insolência e cara-de-pau do narrador possuem uma dimensão crítica dentro do romance. Vira e mexe, o narrador complementa esses momentos de sinceridade atrevida com as seguintes observações: “Eu gosto de cingir-me aos usos de minha terra” (MACEDO, 2001, p. 11); “A regra, à que me cingi, não tem nada de vil nem de baixa; e a prova é que ela nos vem dos grandes, que não são vis, e se observa no poleiro político, que não fica embaixo” (MACEDO, 2001, p. 9). O emparelhamento entre aquilo que o narrador assume serem suas atitudes e a sintonia que essas mesmas atitudes possuem com o meio social provoca um efeito curiosamente crítico: o momento dessa retórica cara-de-pau é o momento também de crítica (in) direta, que, ao ser executada, faz do narrador um falador engraçado e crítico de si mesmo e, pelo emparelhamento, dos outros. Daí os momentos de auto-elogio, de dissertar sobre si mesmo e de exercício de insolência e boçalidade serem galvanizados por um crivo crítico feroz. Daí, também, as reflexões, observações e comentários-alfinetadas do narrador sobrinho-de-seu-tio terem que ser lidos, por vezes, de trás pra frente<sup>6</sup>. O dado fundamental – para entender a organização interna da narrativa – que se tira desse aspecto do romance é o seguinte: *o arsenal*

*crítico é enunciado e – o que é mais importante – convive no âmbito da retórica cara-de-pau do narrador.*

Sintetizando e explicitando tudo o que foi dito até aqui: a retórica cara-de-pau do narrador expressa uma questão fundamental para a construção da narrativa – a encenação de um narrador que, arrimado à sombra do tio, traz para o centro da narrativa sua posição de classe e todas as implicações que dela derivam; armando, a princípio, um olhar sobre a realidade local pela lógica dos *de cima*. Isto é, a retórica cara-de-pau é a expressão de alguém da classe dominante assumida pelo narrador. Nesse sentido, poder-se-ia dizer que *A Carteira de Meu Tio* é um exercício de ficcionalização de um narrador e de sua posição social – mas, cabe dizer, uma ficcionalização de classe que se realiza parcialmente, pois, há três outros aspectos que se devem levar em conta: (a) o narrador, por vezes, perde a retórica cara-de-pau e faz realmente críticas diretas, com intenções marcadamente corretoras e que expressam desejo de mudança; (b) a presença do compadre Paciência, voz antagônica do sobrinho-narrador, que suspende a retórica cara-de-pau desse narrador com suas intervenções e explicitações de sentido, imprimindo uma direção de significado crítico àquilo que aparentemente era só um exercício de insolência e atrevimento do narrador. O terceiro aspecto (c) está relacionado com os dois anteriores e diz respeito a uma questão formal, fundamental para se entender o uso da narrativa em primeira pessoa na prosa de ficção oitocentista: por trás da narrativa, ou acima dela, há uma figura mais forte do que o sobrinho-narrador – uma instância autoral, que controla e usa o narrador e o compadre Paciência, principalmente, de modo que a intenção crítica do romance fique evidente. É por isso que a ambigüidade que a retórica cara-de-pau do narrador poderia provocar é neutralizada pelas falas do compadre Paciência que diz tudo com todas as letras. Na falta do compadre, como é o caso do início do romance, o narrador suspende a retórica cara-de-pau e, temporariamente, assume – ou deixa que a voz autoral assumira – uma retórica mais politicamente correta. Nessa síntese se advinha o movimento interno do romance. O ato de ficcionalização de um narrador – com uma posição de classe marcada e sua insolência e atrevimento, que timbram certa cretinice e mau-caratismo – é boicotado pela intenção de crítica social à política do Segundo Reinado. A vacilação do movimento interno do romance revela justamente um problema de forma, como veremos, fundamental para se entender a constituição de uma voz narrativa mais organicamente entrosada à matéria narrada.

Há um duplo movimento na voz do sobrinho-narrador de *A Carteira de Meu Tio* que é contraditório, porque possui *orientações* diferentes: por um lado, essa voz formula comentários que revelam um descaramento e aceitação das práticas políticas e sociais (patronagem, conciliação, corrupção, mentira), numa retórica muito cara-de-pau; de outro, essa mesma voz faz diversas críticas corretivas que põe as mesmas práticas políticas e sociais descaradas num limbo moral. No plano da estrutura narrativa, o duplo movimento persiste: há um narrador insolente que nos informa de suas opiniões políticas; e uma intenção, que circunscreve o discurso romanesco como um todo, de crítica empenhada sobre algumas práticas políticas do Segundo Reinado. Esse duplo movimento está registrado, por exemplo, em um parágrafo-comentário como o que se segue. Depois de dizer que tinha “[...] a Constituição do Império na conta de uma espécie de sorvete” (MACEDO, 2001, p. 74), o narrador comenta:

Realmente diverti-me muito a leitura da Constituição; lembrou-me que aquele nenê, que lia, *soletrando*, devia aborrecer tanto o pobre livrinho, que o privava de estar fazendo travessuras, como certos tamanhões, que o lêem *por cima*, desprezando seus ditames, atacam suas bases, sofismam os seus princípios, exatamente porque o orgulhoso livrinho pretende levantar imaginárias barreiras aos abusos de poder (MACEDO, 2001, p. 74, grifo do autor).

O duplo movimento pode ser intuído pelo desnível que há entre a irreverência da comparação com o sorvete e a constatação crítica do narrador sobre o que alguns políticos fazem com a Constituição. Num nível mais detalhista, a evidência textual de uma seriedade crítica no excerto, incompatível com a irreverência da comparação, está, diria, no uso dos verbos *desprezar*, *atacar* e *sofismar* e dos substantivos *tamanhões* e *abusos de poder*. É como se houvesse uma alternância de duas vozes: o narrador-canastrão e o narrador-crítico-empenhado. Se no excerto a sensação da duplicidade do narrador é sutil, no romance é gritante: o discurso do sobrinho narrador oscila entre a desfaçatez de classe, para usarmos de uma expressão de Roberto Schwarz, e a crítica empenhada das práticas políticas da mesma classe a qual ele pertence. Às vezes, essas duas direções estão no mesmo comentário, como no excerto acima; outras vezes, estão em comentários separados, mas não menos antagônicos, pois se contradizem ao se tomar o romance como um todo. Deriva-se desse último caso, por exemplo, o estranhamento que causa o defensor da política do EU, fazer críticas como a que se segue:

O cobrador retirou-se, dando uma risada, mas eu não fiz caso: estava então convencido de que quem paga o tributo da barreira de uma estrada adquire o direito de achar estrada boa, a menos que o governo, que levanta a barreira, não queira passar por estelionatário: pobre tolo! Tinha-me esquecido de que em honra e glória desta instituição chamada barreira, que tem aproveitado a outras nações, e que na nossa se acha completamente desacreditada pela incúria do governo [...] (MACEDO, 2001, p. 32-33).

O excerto acima mostra que a cretinice dos comentários some para dar lugar a uma crítica séria. O narrador cara-de-pau – impostor e atrevido nas palavras de seu tio – desaparece para que outra voz apareça: oposta e preocupada em criticar severamente o sistema político cujo eixo estruturante – a lógica do Eu –, o sobrinho-narrador compartilha, como atestam seus comentários-cara-de-pau anteriores. É como se o sobrinho-narrador tivesse esquecido toda a sua insolência e assumido uma nova retórica: *a retórica político-reformadora*. Essa reflexão crítica, com a retórica trocada, prossegue parágrafos à frente: “[...] Pareceu-me ver a negligência do governo da província dormindo o sono da indiferença em um leito de lamaçal, por baixo da crosta torrada pelo sol, que eu via cobrindo aquele tremendo atoleiro” (MACEDO, 2001, p. 33). Atente-se para o uso do narrador em primeira pessoa que resulta dessa esquizofrenia narrativa: ainda que os verbos estejam conjugados em primeira pessoa, o tom retórico trocado remete a outra entidade, o que faz pensarmos – levado em conta a expressão “pobre tolo!”, na penúltima citação, e o uso passivo do verbo parecer, na última – em *uma segunda voz, cuja natureza, por vezes, parece ser de terceira pessoa*<sup>7</sup>. Dito de maneira direta: a troca de retóricas leva a ver no uso de uma primeira pessoa, uma terceira pessoa escondida. Um descompasso, dentro da voz narrativa, muito sugestivo: a encenação ficcional do sobrinho-narrador é suspensa e aparece na boca de cena outra entidade narrativa séria: a pista do descompasso – a troca de uma retórica cara-de-pau por outra político-reformadora<sup>8</sup>.

Bem observado, percebe-se que essa segunda voz aparece, enquanto formulação clara, em momentos específicos da narrativa – embora esteja ostensivamente atrás de cada frase. Ela surge quando se quer *realmente* fazer uma crítica – isto é, quando se quer explicitar a crítica imanente ao romance. Dentro das falas do sobrinho-narrador, essa voz aparece para explicitar a crítica que a própria retórica cara-de-pau do narrador já veicula. É como se a crítica não pudesse subsistir no romance de outra forma que não a dita com todas as letras. Nessa mesma linha de raciocínio, pressente-se que, quando



uma personagem – em especial, o compadre Paciência – emite um juízo crítico definitivo, é essa segunda voz que está por detrás da personagem.

Para quem tenha lido o romance com a mínima atenção, deve ter parecido estranho que ainda não se tenha falado no forte intuito a provocar o riso do qual *A Carteira de Meu Tio* está revestida. Com efeito, esse é um dado fundamental para entender a presença das duas vozes narrativas. A retórica cara-de-pau e a crítica empenhada, no que pesem as diferenças entre si e a dubiedade que timbram na estrutura romanesca, visam claramente a imprimir no romance uma marca satírica e burlesca. Esses dois recursos formais, que despertam o riso fácil, possibilitam a convivência, no mesmo discurso, das duas vozes acima destacadas: a voz cara-de-pau do narrador, cujas falas fazem rir; e aquela segunda voz, cuja seriedade e empenho crítico são marcantes. Esse cunho satírico e burlesco reveste a estrutura do romance de uma intenção corretiva. Machado de Assis, ao criticar a peça *A Torre em Concurso* (1863), de Joaquim Manuel de Macedo – também uma crítica aos costumes políticos da época –, tocou exatamente nesse ponto formal melindroso: “Nada menos cômico que aquela sucessão de cenas grotescas; mas, através de todas elas, *não se perde a intenção satírica do autor*”, pois “[...] sobram as tintas carregadas, acumuladas no intuito de criticar os costumes políticos” (ASSIS, 1959b, p. 251, grifo meu). Sob essa chave, Machado de Assis reclama muito, na peça, de um recurso que também é utilizado em *A Carteira de Meu Tio*. A personagem Batista, a certa altura do trecho, muda de partido por conta de uma desavença e diz: “Faço o que muitos tem feito; arranjo a vida; estou passado.” Para Machado esse é o pior tipo de observação a ser feita quando se tem por objetivo fazer rir: “Esta maneira de repisar a observação cômica, tira-lhe a energia e o efeito; cai na sátira; já não é o personagem, é o autor quem exprime por boca dele um juízo político” (ASSIS, 1959b, p. 253). Essas observações que Machado faz, para além de um sistemático trabalho de desmonte da fama de Macedo, sugerem uma conclusão sobre a natureza da segunda voz em *A Carteira de Meu Tio*: é a manifestação da instância autoral, de um Macedo-crítico dentro do discurso romanesco.

Com efeito, a segunda voz no romance parece se arrimar à voz externa pressuposta em uma narrativa cuja intenção, destacadamente, é fazer uma sátira a algo externo ao texto. O que faz de alguns episódios alegorias a situações históricas concretas. Aliás, esse pragmatismo dos comentários – criticar algo realmente existente – concorre para o reconhecimento do autor nessa segunda voz. Tamanho é o pragmatismo do livro que a certa altura do romance – trata-se do episódio da casinha em chamas – foi

apensa à narrativa uma nota de roda-pé, claramente voz do autor e que é similar e complementar, em termos de orientação, a essa segunda voz:

O autor desse livro está convencido de que na Província do Rio de Janeiro, a mais civilizada do Império, não se observam fatos como esse que aí vai imaginado; mas, desgraçadamente, em outras províncias, e com especialidade em algumas do Norte, têm tido lugar não poucos atentados tão horrorosos como esse; e pois que está no pensamento do autor atacar os abusos, e a desmoralização, acredita ele que pode bem supor praticados nesta ou naquela província, onde fizer viajar seu herói, as ilegalidades e os crimes que em qualquer outra parte do Império se tem observado (MACEDO, 2001, p. 67).

Essa nota de roda-pé dá ensejo a outro aspecto da narrativa que corrobora a aproximação entre segunda voz e autor. O recuo ideológico, que a narrativa dá a certa altura, em seu potencial crítico reforça essa sobreposição. O recuo revela certo receio de punição que só poderia recair no nome que o livro leva na capa: Joaquim Manuel de Macedo<sup>9</sup>. Quando, por exemplo, o compadre Paciência se exalta em uma de suas críticas, no final do capítulo 2; ele logo alinhava com a seguinte observação: “[...] *a monarquia brasileira é bela como uma obra do céu*, e não se pode por modo algum identificar com os tais maganões, que, se os julgarmos por suas obras, devem ser feios como um pé de pato!” (MACEDO, 2001, p. 38, grifo nosso). O insolente sobrinho-narrador demonstra o mesmo receio de ser mal interpretado, quando ele faz uma ressalva ao maniqueísmo *rico-desonesto e pobre-honrado*:

Bem entendido: eu não trato aqui do homem honrado e rico, que teve desde o berço honra e riqueza, nem de muitos e muitos que, trabalhando incessantemente e ajudados sempre pela fortuna, conseguiram chegar à opulência sem o menor sacrifício da honestidade. Faço os meus cumprimentos a todos esses senhores; desejo-lhes uma saúde e cem anos de felicidades; mas ponham-se de largo, que o meu negócio agora não é com eles. Homens de bem, ricos e pobres... à retaguarda: tratantes ricos – à frente!... (MACEDO, 2001, p. 49-50).

É quase um medo a represálias que essas passagens de recuo crítico expressam. Daí, talvez, as críticas mais fortes estejam na boca do compadre Paciência, pois isenta, assim, o narrador e seu “representante real”, o autor, de responsabilidade ao que se vai criticando na narrativa<sup>10</sup>. Aliás, o recuo ideológico se reforça ao final do livro: o compadre Paciência – que encarna a partir do final do capítulo 2 a voz contra o sistema político vigente – serve de bode expiatório, promovendo, no plano ideológico, uma conciliação da narrativa denunciadora com o sistema até então criticado. Após uma longa e divertida discussão, mesclada de xingamentos e bordoadas, Paciência termina

ironicamente preso e com a única promessa de ser solto pela intervenção de um maioral, no caso o tio do sobrinho-narrador: “Tornando, porém, ao meu compadre, não tenho remédio senão ir tocar os pauzinhos para tirá-lo da enxovia” (MACEDO, 2001, p. 163). O recuo ideológico fica explícito, porque o potencial modificador do romance, representado pelo compadre Paciência, em relação ao sistema vigente desce ralo abaixo quando a figura que encarna a mudança é vencida por esse mesmo sistema. O conflito que a narrativa poderia provocar acaba, no final das contas, neutralizado ideologicamente pela prisão de Paciência e sua relocação, no sistema, como dependente de um maioral – reforçando, no limite, o mundo de hierarquias.

Por último, interessa destacar que o pragmatismo atribuído à narrativa também é uma razão para a existência de uma relação conflituosa entre as duas vozes narrativas. A presença de uma segunda voz aponta para o fato de que o exercício de ficcionalização de narrador-personagem, vil e descarado, não se sustenta no romance. As críticas ao sistema político, que informam essa segunda voz, tornam a ficcionalização do sobrinho-narrador cediça – isto porque não permitem que a retórica cara-de-pau se sustente, necessitando uma alternância com uma retórica mais séria, reformadora e empenhada. Assim, na medida em que as críticas ganham espaço na fatura dos romances, o narrador ficcionalmente arranjado se apaga em função de outro possuidor de um tom mais sério, quase-pragmático. No limite, já se adivinha, pode-se dizer que a ficcionalidade abre espaço para o pragmatismo literário, típico de certa parcela de nossa Literatura oitocentista. Vejamos a pertinência dessa observação: por um lado, a retórica cara-de-pau é a expressão, dentro do romance, do estatuto ficcional da narrativa, pois encena um sobrinho-narrador e uma posição social em ação; por outro, a substituição dessa retórica por outra, político-reformadora, mais séria e direta, é a suspensão também do estatuto ficcional da narrativa, redimensionando o romance só a uma função mais pragmática – fazendo de *A Carteira de Meu Tio* um quase panfleto político.

#### *Um episódio significativo que Machado de Assis certamente leu*

Temístocles Linhares, nos três artigos intitulados “Macedo e o Romance Brasileiro”, publicados na *Revista do Livro*<sup>11</sup>, foi o primeiro crítico, como já notou Tânia Serra (1994), a tentar resgatar a obra de Macedo do limbo a que foi relegado por Sílvio Romero, ao excluir sua produção romanesca da *História da Literatura Brasileira* (1888); e José Veríssimo, que tachou seus romances de talhados por um só molde.

Nesse resgate, *A Carteira de Meu Tio* (1855), juntamente com sua continuação *Memórias do Sobrinho de Meu Tio* (1867-68) e *A Luneta Mágica* (1869), desempenham um papel significativo, já que revelam uma faceta de Macedo ignorada pela tradição crítica. E que minam justamente a opinião cristalizada sobre a obra do romancista.

O valor atribuído a esses romances fez com que Temístocles Linhares sugerisse uma influência em Machado de Assis (1959b, p. 105, grifo do autor):

Mas a verdade é que muito de tais episódios lembram Machado, o que faz supor pelo menos tenha sido Macedo uma de suas leituras preferidas, embora muita gente possa achar desprimorosa para o autor de *Dom Casmurro* essa influência de leitura<sup>12</sup>.

Flora Süssekind (1996) fez a mesma observação comparativa e aproximativa entre os dois escritores na introdução para a mais recente edição das *Memórias do Sobrinho de Meu Tio* e no ensaio *O Sobrinho pelo Tio*. Com efeito, se tomarmos, por exemplo, o comentário do sobrinho-narrador, registrado naquela retórica cara-de-pau e marcado pela insolência, sobre o despotismo com que o indivíduo da classe superior trata alguém inferior na escala social, poderíamos lembrar o episódio, de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, em que o negro Prudêncio, alforriado pelo pai de Brás Cubas, é visto açoitando outro negro:

E quanto à chamada prepotência do rico sobre o pobre, entendo que ela é muito natural. Todo o homem manda e quer ser obedecido; mas na escala social uns mandam mais do que outros, e mesmo assim todos mandam; até o *pretinho* escravo manda ao gato e ao cachorro que tem na sua senzala; depois do escravo vem o pobre, que está dois furos acima do cachorro e do gato, e um acima do escravo, que por isso lhe obedece: ora, segundo a ordem natural, o pobre devia obedecer também a alguém, e, portanto, cumpre que obedeça ao rico, assim como o cachorro e o gato obedecem ao pretinho escravo, e este ao pobre. Isto é lógica de ferro! Não há dúvida nenhuma, eu nasci para ser jornalista de um ministério que pague bem! (MACEDO, 2001, p. 70).

A semelhança entre *A Carteira de Meu Tio* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas* não se restringe unicamente a essa lembrança de natureza temática – lembrança, diga-se de passagem, que tomada exclusivamente em si não passa de uma mera e fraca relação<sup>13</sup>. A relação vai muito mais além. Bem pesadas as leituras de ambos os romances, os narradores encenam “uma desfaçatez de classe” na narração. Ou seja, o modo pelo qual a narrativa é contada faz dos romances, irmãos: os narradores se valem de um *ethos* que é associado à “classe dirigente” e que os caracteriza como impostores de marca maior. Nesse sentido, diria que o princípio formal de organização da matéria

ficcional em ambas as narrativas é parecido: nas duas narrativas vemos uma retórica cara-de-pau sendo exercitada a cada observação, reflexão e comentário dos narradores – um exercício que possui um lastro de desmascaramento crítico.

Sob essa chave, a passagem acima destacada de *A Carteira de Meu Tio* e o episódio do vergalho em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* parecem se aproximar de maneira surpreendente. O denominador temático comum das duas narrativas, a consciência de hierarquias, é informado por uma perspectiva de classe e um recurso formal, a retórica cara-de-pau. Com efeito, em ambos os episódios, o narrador assume, no nível do enunciado, a naturalidade e desejo de manutenção das hierarquias; ambos possuem certo cinismo e displicência no tratamento dessa questão – comportamento típico de quem está de cima; e, por fim, ambos os narradores filosofam sobre o tema da hierarquia, para reforçar a verdade indestrutível de suas reflexões; e assegurar suas posições de classe. É isso tudo que encontramos naquela passagem de *A Carteira de Meu Tio*, e nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*:

Saí do grupo, que me olhava espantado e cochichava as suas conjeturas. Segui caminho, a desfiar uma infinidade de reflexões, que sinto haver inteiramente perdido; aliás, seria matéria para um bom capítulo, e talvez alegre. Eu gosto dos capítulos alegres; é o meu fraco. Exteriormente, era torvo o episódio do Valongo; mas só exteriormente. Logo que meti mais dentro a faca do raciocínio achei-lhe um miolo gaiato, fino, e até profundo. Era um modo que o Prudêncio tinha de se desfazer das pancadas recebidas – transmitindo-a a outro. Eu, em criança, montava-o, punha-lhe um freio na boca, e desancava-o sem compaixão; ele gemia e sofria. Agora, porém, que era livre, dispunha de si mesmo, dos braços, das pernas, podia trabalhar, folgar, dormir, desagrilhoado da antiga condição, agora é que ele se desbancava: comprou um escravo, e ia-lhe pagando, com alto juro, as quantias que de mim recebera. Vejam as sutilezas do maroto! (ASSIS, 1978, p. 100).

Se parece que há similaridade entre os dois focos narrativos e a forma de caracterização desses mesmos focos, não é menos verdade que há uma diferença brutal nesse mesmo aspecto formal – o que faz de ambas as experiências desiguais em termos de fatura das obras. A pista para essa diferença pode ser formulada da seguinte maneira: aquilo que o excerto do romance de Macedo expressa *diretamente*; no texto machadiano, está *indiretamente* presente, inscrito por baixo da narrativa, fazendo do romance machadiano, como já notou Costa Lima (1984, p. 260), um palimpsesto. Em outras palavras: há, no romance de Machado de Assis, um movimento de encobrimento da lâmina crítica, o que faz tudo ser dito em meias palavras, mas não menos ferinamente.

Para apreender a diferença entre os dois romances – diferença sutil para a apreensão crítica, mas gritante na leitura dos dois textos –, basta evocar o tipo de humor formulado pelas duas narrativas: nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, domina aquele humor “[...] mais amigo da insinuação venenosa que da denúncia” (SCHWARZ, 1990, p. 106), enquanto que em *A Carteira de Meu Tio*, a sátira e o burlesco tomam conta de todas as observações, gerando o padrão inverso ao humorismo machadiano: Macedo é muito mais amigo da denúncia com todas as letras. Essa diferença é crucial porque revela a diferença daquele princípio formal que irmana as duas narrativas. Embora semelhantes, os comentários críticos dos narradores se materializam na narrativa diferentemente: na *Carteira de Meu Tio*, eles foram proferidos pelo narrador e sua segunda voz; nas *Memórias*, eles se dispersam ao longo das situações narrativas – estão embutidos nas ações, fatos e, principalmente, no *próprio comportamento do narrador*<sup>14</sup>.

Atente-se para como se formulam nos romances as duas críticas aparentadas. Para o humor macediano, há a necessidade de repisar aquilo que está subentendido na própria encenação cara-de-pau do narrador, com aquela frase final: “Isto é lógica de ferro! Não há dúvida nenhuma, eu nasci para ser jornalista de um ministério que pague bem!” (MACEDO, 2001, p. 72). Não bastasse toda a encenação do sobrinho cretino enunciando seu discurso de classe, “manda quem pode obedece quem tem juízo”, surge essa frase quase de uma auto-ironia, que repete e explicita o tom de censura por detrás das frases de sua retórica cara-de-pau. Essa frase, lembro, é manifestação daquela segunda voz. Já nas *Memórias Póstumas*, Brás Cubas se limita a lembrar de uma anedota:

Este caso faz-me lembrar um doido que conheci. Chamava-se Romualdo e dizia ser Tamerlão. Era a sua grande e única mania, e tinha uma curiosa maneira de a explicar. - Eu sou o ilustre Tamerlão – dizia ele. – Outrora fui Romualdo, mas adoeci, e tomei tanto tártaro, tanto tártaro, tanto tártaro, que fiquei Tártaro, e até rei dos Tártaros. O tártaro tem a virtude de fazer Tártaros. Pobre Romualdo! A gente ria da resposta dele, mas é provável que o leitor não se ria, e com razão; eu não lhe acho graça nenhuma. Ouvida, tinha algum chiste; mas assim contada, no papel, e a propósito de um vergalho recebido e transferido, força é confessar que é muito melhor voltar à casinha da Gamboa; deixemos os Romualdos e Prudências (ASSIS, 1978, p. 100-101).

Note-se a diferença: para a crítica existir, não há suspensão da retórica cara-de-pau do narrador nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, como acontece n’*A Carteira de meu tio*. A crítica se agudiza na mesma medida em que se acentua a desfaçatez de

Brás Cubas. Ou seja: embora os dois romances encenem um narrador justamente para poder desqualificá-lo – junto com os valores que esses mesmos narradores encarnam –; as *Memórias Póstumas de Brás Cubas* sustentam algo que não é sustentado em *A Carteira de Meu Tio*: a ficcionalidade da narrativa. Ou dito de outra forma: o romance de Machado sustenta a retórica cara-de-pau, índice de ficcionalidade dos romances. Daí a diferença entre a frase-crítica repisada pelo sobrinho-narrador; e a anedota contada por Brás Cubas cuja função, no romance machadiano, é a mesma que da frase-crítica: de desmascaramento de questões sociais. Para se testar a viabilidade dessa distinção sugerida acima – a suspensão da ficcionalidade em *A Carteira de Meu Tio* – atente-se para o alto grau de pragmatismo, já apontado mais acima, que há em algumas passagens do relato do sobrinho-narrador e da *despragmatização* de todo o texto machadiano.

Bem analisado o que foi dito até aqui, todos os pontos de convergência e divergência conduzem a uma questão formal muito importante para se entender as diferenças entre *A Carteira de Meu Tio* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, bem como avaliar melhor a originalidade e inovação que o romance de Machado de Assis inaugura em nossa Literatura. O burlesco no livro de Macedo produzia, como indicamos mais acima, um efeito de dupla voz em uma narrativa em primeira pessoa. Mais que isso, essa segunda voz poderia ser perfeitamente identificada, pela sua função mais pragmática no discurso romanescos, a figura do autor sem necessidade de muitas ressalvas. A substituição do burlesco pela ironia e a prevalência do estatuto ficcional sobre o pragmático fazem ver que as *Memórias Póstumas de Brás Cubas* conseguiram resolver um problema sério para o uso da narrativa em primeira pessoa. Essa diferença parece ter sido perfeitamente apreendida por Flora Süssekind (1995, p. 18, grifo do autor):

[...] se o emprego de um narrador que conta a própria história costuma servir de meio seguro de aproximação do leitor, a tarefa mais difícil de Macedo, aí, parece ser, então, o exercício de um constante distanciamento, capaz de desqualificar uma primeira pessoa narrativa todavia onisciente. No que, não é difícil perceber, Macedo serviria de interlocutor fundamental para que Machado 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.

A diferença entre *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *A Carteira de Meu Tio* é justamente o apagamento daquela segunda voz “estranha” encontrada na narrativa de Macedo. Nas *Memórias Póstumas*, a segunda voz é substituída graças ao (a) ato de

sustentar a retórica cara-de-pau ao longo de toda a narrativa, bem como (b) à substituição do burlesco pela ironia – e conseqüentemente, já se adivinha, (c) à manutenção integral da ficcionalidade ao longo do texto machadiano. Por conta dessa diferença, o recuo ideológico que há em *A Carteira de Meu Tio*, como assinaléi mais acima, não existe nas *Memórias Póstumas*: “[...] Brás Cubas mostra que a sua disposição escarvinha não vai ficar na literatice metafísica [...]. O seu ânimo não hesita diante do ‘mau gosto’ incisivo, e só se completa na *ofensa* e na *conspuração*” (SCHWARZ, 1990, p. 20-21). Essa falta de recuo ideológico mostra que Machado de Assis adaptou a fórmula macediana para fugir daquele “medo a represálias”. As *Memórias Póstumas* sustentam todo um arsenal crítico aos valores vigentes. Mas não de peito aberto. Para isso o romance de Machado de Assis faz uso de um recurso formal, entre outros, muito alardeado pela crítica que mascara suas intenções de “ofensa” e “conspuração”: a ironia. É graças a esse recurso que a retórica cara-de-pau se sustenta, porque a associação entre primeira pessoa e autor é desfeita por essa figura de estilo.

#### *Tradição interna*

Diante das relações sugeridas aqui entre *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *A Carteira de Meu Tio*, não deixa de soar muito estranho um recente comentário como o de Alfredo Bosi (2006, p. 22, grifo do autor):

Rememorando ações sem grandeza e armando as cabriolas de uma consciência mutável, Brás desenvolve uma tática narrativa que não tem precedentes na história do nosso romance. Máximas ora atrevidas, ora desenganadas, teorias extravagantes, anedotas à primeira vista sem ligação com o contexto, digressões de vários tipos, ziguezagues com quebras de ordem temporal e espacial, interlocuções frequentes e às vezes petulantes com o leitor fazem parte de um estilo que lembra *A vida e as opiniões do Cavalheiro Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, e a *Viagem à roda de meu quarto*, de Xavier de Maistre, obras alegadas no prólogo das *Memórias* como inspiração e modelo da sua ‘forma livre’<sup>15</sup>.

O comentário desloca claramente Machado de Assis de nossa tradição literária. E esse deslocamento, guardadas as devidas diferenças de perspectivas, também está na visão crítica de Roberto Schwarz: a originalidade da obra machadiana rompe com a tradição literária anterior, ainda que se encontrem resquícios aqui e acolá de certos procedimentos humorísticos. E quando incorporados, esses procedimentos passam por um aproveitamento estético que desmarca a sua origem na tradição literária brasileira.



A sugestão de leitura apresentada propõe, de modo muito simplificado, outra entrada para se compreender a obra machadiana. O movimento feito aqui possui, no fundo, a intenção de entender a Literatura oitocentista brasileira em suas continuidades. Assim, as observações feitas por Temístocles Linhares e Flora Süssekind, embora esporádicas e sem grandes desdobramentos para as argumentações dos textos de onde foram tiradas<sup>16</sup>, podem desempenhar um papel mais importante do que um mero estudo comparativo. O papel ao qual me refiro é o de entender a obra de Machado de Assis não só na sua dimensão excepcional e, guardados os devidos cuidados com o termo, original – que, aliás, não negamos que haja –, mas como *uma acumulação histórica da nossa experiência literária*. A aproximação entre os dois textos pode levar a um melhor entendimento do lugar da obra de Machado de Assis em nosso sistema literário. Em sentido amplo, trata-se de combater o problema constitutivo de nossa tradição historiográfica em relação ao século XIX, como já assinalou Maria Cecília Boechat (2008, p. 39):

A obra [as *Memórias*], e seu autor [Machado de Assis], porém, continuam aparecendo, ainda hoje, como exceção, num contexto geralmente considerado fraco e relegado, em bloco, à categoria de literatura de baixa qualidade estética.

Trata-se, no limite, de um deslocamento de pressupostos para a prática historiográfica em Literatura<sup>17</sup>, que estabelecerá uma tradição interna no romance brasileiro. Todo esse movimento de, digamos, achar uma matriz brasileira para o romance que inaugura a fase madura de Machado de Assis teve essa razão de ser: buscar uma leitura onde se privilegiasse a continuidade entre os autores. O que sugerimos aqui foi mostrar que a originalidade de Machado é devedora de nossa tradição. Machado de Assis não foi só leitor de Sterne, Garrett e Stendhal. Ele também leu o “honrado e facundo” Dr. Macedinho.

### **Referências Bibliográficas**

- ASSIS, Machado de. *Crítica literária*. São Paulo: Mérito, 1959a. 29 v.  
\_\_\_\_\_. O teatro de Joaquim Manuel de Macedo. In: \_\_\_\_\_. *Crítica teatral*. São Paulo: Mérito, 1959b. v. 30.  
\_\_\_\_\_. *Memórias póstumas de Brás Cubas; Dom Casmurro*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.  
BOECHAT, Maria Cecília. Pela tradição interna do romance brasileiro. In: BASTOS, Alceno et al. *Estudos de literatura brasileira*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

- BOSI, Alfredo. *Brás Cubas em três versões: Estudos machadianos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BUENO, Luis. Guimarães, Clarice e antes. *Teresa*, São Paulo, n. 2, p. 249-259, 2001.
- CANDIDO, Antônio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades, 1970.
- GOMES, Eugênio. *Machado de Assis. Influências inglesas*. Rio de Janeiro: Pallas, 1976.
- LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário: razão e imaginação no Ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- LINHARES, Temístocles. Macedo e o romance brasileiro I. *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, n. 10, p. 111-117, 1958.
- \_\_\_\_\_. Macedo e o romance brasileiro II. *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, n. 14, p. 97-106, 1959.
- \_\_\_\_\_. Macedo e o romance brasileiro III. *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, n. 17, p. 127-135, 1960.
- MACEDO, Joaquim Manoel de. *A carteira de meu tio*. Porto Alegre: LPM, 2001.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.
- SERRA, Tânia. *Joaquim Manuel de Macedo ou os Dois Macedos: a luneta mágica do Segundo Reinado*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1994.
- SUSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- \_\_\_\_\_. Introdução. In: MACEDO, Joaquim Manuel de. *Memórias do sobrinho de meu tio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- \_\_\_\_\_. O sobrinho pelo tio. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 1, p. 30-43, 1996.

## Notas

- 
- <sup>1</sup> A primeira versão desse texto, ainda em seu esboço inicial, foi apresentada no XII Congresso Internacional da ABRALIC: *Centro, centros – Ética, Estética*.
- <sup>2</sup> Para um panorama da fortuna crítica sobre a obra de Machado de Assis até 1968, ver o ensaio de Antônio Candido, *Esquema de Machado de Assis* (1970).
- <sup>3</sup> Não se trata, obviamente, de afirmar que a visão crítica de Roberto Schwarz não considera as relações de continuidade entre a obra de Machado de Assis e seus antecessores. O que nos parece um aspecto aberto para discussão é a forma como se configuram essas relações de continuidade dentro das reflexões críticas de Roberto Schwarz. Acreditamos que Schwarz, grosso modo, opera um rebaixamento de nossa tradição literária oitocentista ao estabelecer relações de continuidade com a obra machadiana. O célebre ensaio “A importação do romance e suas consequências em Alencar” parece ser um bom exemplo da sombra que a obra de Machado de Assis projeta em um dos seus antecessores. E isso se deve não porque Roberto Schwarz está interessado em chamar a atenção para certa precariedade estética do romance oitocentista brasileiro, ainda que chame, mas porque está interessado em medir o alcance da prosa machadiana.
- <sup>4</sup> Machado parece se valer dessa mesma estrutura nas *Memórias*: atrevimento-insolência-sinceridade. Entretanto, a situação ficcional para que essa estrutura apareça repousa na condição do narrador: defunto autor.
- <sup>5</sup> O recurso de dialogar com o leitor, quase sempre em tom de deboche ou maus tratos, lembra muito a forma de comportamento do narrador machadiano, em especial *Brás Cubas*. Não só esse recurso formal: o uso de capítulos sem conteúdo ou o recurso ao pontilhado para compor todo um capítulo também estão presentes nos romances de Joaquim Manuel de Macedo, como *A Luneta Mágica* (1869).
- <sup>6</sup> A retórica cara-de-pau do sobrinho-narrador é, em linhas gerais, muito similar a volubilidade de *Brás Cubas*. Entretanto, os dois romances se distanciam em uma inflexão ideológica importante: a oscilação entre desfaçatez e crítica judiciosa do sobrinho-do-tio aposta em uma base de valores moralizantes, que apontam para a denúncia baseada na crença em mudanças a partir desses mesmos valores esclarecidos; já a volubilidade de *Brás* oscila entre norma e infração, sem um direcionamento ideológico que aponte para uma crença em soluções. O direcionamento moralizante está substituído, nas *Memórias Póstumas*,

---

pelo processo de representação inferiorizada do narrador no exercício de sua volubilidade, como bem nota Roberto Schwarz (1990, p. 43-46). Digamos, grosso modo, que está ausente na narrativa machadiana o estrangulamento moralizante presente em *A Carteira de Meu Tio*.

<sup>7</sup> Há diversas passagens no romance em que a voz do narrador, na medida em que avança nos comentários e eles, os comentários, deixam da cretinice e passam à seriedade, transforma-se de primeira pessoa em terceira. Essa “sensação” parece ter uma razão de ser: a forte tendência do narrador em comentar sua própria fala. Um exemplo: “A Constituição do Império!... eu não sei como há insensatos que ainda acreditam nela, e lhe rendem cultos? Não posso de modo algum compreender a espécie de adoração que lhe tributa meu respeitável tio; pela minha parte, declaro que detesto a Constituição por três fortíssimas razões: primeiro, porque assim me assemelho a muitos dos grandes homens da minha terra; segundo, porque a Constituição do Império é um poema, e eu abomino a poesia; terceiro, porque ou ela há de ser sempre letra morta, e em tal caso é melhor enterrá-la já, que é obra de caridade dar sepultura aos mortos, ou tem de ser letra viva algum dia, e por isso mesmo é muito conveniente acabar com ela quanto antes, para que depois não nos venha dar água pela barba. *Reparem bem que estas razões não são de cabo de esquadra; não, senhor, são razões de figurão de farda bordada*” (MACEDO, 2001, p. 75, grifo meu). Após a leitura dessa passagem, fica a dúvida de quem é a fala no último período: do narrador? Ou de uma segunda voz? Repare bem que não há marcação de uma primeira pessoa no período...

<sup>8</sup> A pista não se resume somente em uma troca de retóricas. Também é uma contradição na própria voz do sobrinho-narrador. Volto ao “grande pensamento político” encontrado no lamarão pelo sobrinho-de-seu-tio: “[...] compreendi que a tal instituição das assembleias provinciais é um traste de luxo, que para nada presta, e que de nada serve ao país; quando muito, convém unicamente a certos meninórios, que delas fazem escadas para subir à assembleia geral” (MACEDO, 2001, p. 35). Destaco, em termos de contradição, que a seriedade do pensamento – e de fato, todo o episódio está registrado num tom sério – que o narrador parece ter “esquecido” que ele é um dos meninórios em questão. Aliás, é justamente por querer entrar na política que ele está empreendendo a viagem.

<sup>9</sup> Trata-se de um uso problemático da narração em primeira pessoa em que há um forte receio de foco narrativo e autor empírico serem confundidos. E, em parte, o receio é pertinente, se atentarmos, como Flora Süssekind (1995) já notou, que Macedo empresta muitos dados biográficos ao sobrinho-narrador.

<sup>10</sup> Ao analisar *Memórias do Sobrinho de Meu Tio* (1867-68), continuação d’*A Carteira*, Flora Süssekind (1996, p. 43) anota rapidamente: “Assim como o pós-escrito às Memórias do sobrinho de meu tio, por meio do qual se troca o ponto final do sobrinho-narrador por uma pausa de suspensão, parece dar voz, por fim, não mais a um político como o que detivera a palavra até ali, mas a alguém que pede ‘mais juízo’ ao governo e aos políticos. A uma outra figura de autor que procura descolar dessa autocaricatura narrativa enquanto ‘sobrinho do tio’.”

<sup>11</sup> Ver: *Revista do Livro*, nº 10, junho de 1958; nº 14, junho de 1959; e nº 17, março de 1960.

<sup>12</sup> *A carteira de meu tio* parece ter sido um pequeno sucesso editorial: saiu inicialmente na *Marmota*, de Paula Brito, a partir de 19 de janeiro de 1855. Nesse mesmo ano, apareceu a primeira edição em livro, seguidas de 2ª. ed. em 1859; 3ª. ed., em 1867; 4ª. ed. em 1880 e 5ª. ed. em 1896. Para além desses dados que provam a circulação do livro de Macedo, cabe destacar que Machado de Assis parece ter sido um leitor sistemático de sua obra, como as críticas reunidas em livro indicam. (ASSIS, 1959a, 29 v.).

<sup>13</sup> Noto, de passagem, que há outros episódios em *A Carteira de Meu Tio* que possuem ecos em contos de Machado de Assis.

<sup>14</sup> Como nota Flora Süssekind (1996, p. 31): o modo de narração escolhido por Macedo lida com “[...] uma forma, calculadamente problemática, de locução e de uso da primeira pessoa do singular, que parece ter sido reelaborada por Machado de Assis, na sua prosa, a partir de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.”

<sup>15</sup> A crítica literária (penso especialmente nos estudos de Eugênio Gomes e Sérgio Rouanet) parece não se ter dado conta de que os recursos formais tipicamente machadianos não remetem somente a Sterne, Garrett, Xavier de Maistre. Seria interessante rastrear, por exemplo, a presença da “forma shandiana”, para usar da feliz expressão de Sérgio Rouanet, na tradição literária brasileira anterior a Machado de Assis para compreender como o autor das *Memórias Póstumas* lida com certas soluções ficcionais anteriores para a construção dessa “forma livre”, presente nas *Memórias*.

<sup>16</sup> Gostaria de fazer jus ao texto introdutório de Flora Süssekind. O mérito desse texto é tentar traçar uma linhagem de nossa sátira oitocentista. Assim, ela recupera alguns textos que foram literalmente ignorados por nossa tradição crítica. Segundo Flora Süssekind, parece que, além das *Viagens em minha terra*, de Garrett, e *O sobrinho Rameau*, de Diderot; há outra narrativa brasileira aparentada com *A carteira de meu tio* e que teria servido de “modelo”: *Excertos das Memórias e Viagens do Coronel Bonifácio de Amarante* (1848), de Araújo Porto-Alegre.

---

<sup>17</sup> Esse deslocamento, em sentido amplo, foi sugerido e realizado por Luís Bueno em sua *Uma história do romance de 30*. Para o leitor interessado nesse assunto, remeto a esse livro, bem como a um artigo que resume a perspectiva adotada por Luís Bueno (2001, p. 249-259).

Artigo recebido em 10/08/2013. Aprovado em 22/09/2013.