

Herdeiros de Machado de Assis

personagens do romance brasileiro atual

Regina Dalcastagnè

Professora de Literatura Brasileira / UnB

Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria.

BRÁS CUBAS

Já lá se vão mais de cem anos desde que Brás Cubas, um defunto-autor, se pôs a contar sua história “com algumas rabugens de pessimismo”¹. Segundo as crônicas, quando suas *memórias póstumas* foram publicadas, em 1881, o leitor brasileiro estava mais impressionado com os malogros do jovem e virtuoso Raimundo: um mulato que ignorava a própria cor e que acabaria sucumbindo vítima das artimanhas sórdidas de um cônego e dos preconceitos raciais da época². Talvez a trama ainda romântica de um escandaloso livro naturalista tivesse mais apelo que as divagações mordazes de um defunto, para quem uma paixão da adolescência era lembrada em termos de meses e cifras gastas³ — mas Machado de Assis fez aí uma revolução que continua ecoando até hoje.

Entregar a narração a um morto, que, teoricamente, deveria falar com imparcialidade distante, só fez ressaltar o comprometimento de todo e qualquer discurso. Deixar Brás Cubas exibir a própria incoerência, desnudando-se enquanto homem (que já não era, mas foi um dia) e enquanto narrador, significava revelar o artifício da construção, sugerindo uma literatura que desmascarasse também a si mesma. Se a proposta não pôde ser absorvida naquele final de século, basta abrir os melhores romances brasileiros publicados nestes anos 90 para reconhecer em meio a suas páginas a presença zombeteira desse fantasma que ri de si e da vã pretensão dos homens.

Brás Cubas contaminou nossa literatura. Não há mais certezas dentro dela, não há ninguém que nos conduza à verdade alguma — apenas sujeitinhos confusos, que tropeçam na narrativa,

esbarram em outras personagens, perdem o fio da meada. Podem ser eminentes pesquisadores universitários, como o professor Rennon de *Uma noite em Curitiba*⁴, ou jovens retardados como aquele de *Gaspar e a linha Dnieperpetrovsk*⁵. Sejam renomados críticos de arte, como Antônio Martins de *Um crime delicado*⁶, pobres coitados com amnésia, como o Magro de *As confissões prematuras*⁷, ou paranóicos buscando uma explicação para o mundo, como o Daniel de *Teatro*⁸, todos eles tentam impor seu olhar sobre o mundo, mas mentem, se enganam, são enganados, se enroscam na malha do próprio discurso e tombam.

Seres declaradamente ficcionais, eles não estão aí para nos dar lições de vida, ou exemplos reconfortantes, apenas exibem seus fracassos, suas dúvidas, seus eventuais sucessos. O professor Rennon, de *Uma noite em Curitiba*, por exemplo, nos é apresentado a partir de suas longas e patéticas cartas de amor para uma atriz de televisão. Mas quem organiza o livro não é ele, e sim seu filho (que Rennon previne ser um rebelde e drogado). Lado a lado, são submetidos ao nosso juízo dois discursos: o do pai e o do filho. Cada um constrói a si e ao outro — e se contradizem, se chocam, se complementam. Servem, antes de mais nada para apontar a não confiabilidade do discurso do outro. Temos, então, o esfacelamento de dois narradores que lutam, talvez inutilmente, para impor a sua versão e a sua identidade. Ao leitor, cabe o ônus da escolha (e a consciência de que nos situamos no mundo a partir de nossas opções).

Já em *Um crime delicado*, encontramos um narrador que, embora se julgue sujeito, não passa de objeto da sua própria história. Arrogante crítico de artes, suposto dono de seu discurso, Antônio Martins é enredado numa trama que outros manipulam. Acreditando-se co-autor da

obra que interpreta, uma vez que indica os caminhos que o artista deve seguir, ele não percebe quando um pintor, Vitório Brancatti, decide preparar, junto da obra, a reação que o crítico terá. Performático, Brancatti exhibe, ao final, como arte sua, os comentários do crítico publicados nos jornais. Em suma, a visão parcial que Martins tem do conjunto o faz ser engolido por uma narrativa que se vai construindo paralelamente, à sua revelia. O outro — que ele acreditava preso em suas mãos — de repente cresce e se faz ver, não como objeto de seu olhar, mas como novo discurso, também parcial, também legítimo.

Assim, se no primeiro romance nos deparamos com dois narradores que se entrecrocaram e se caluniam em busca do reconhecimento da sua identidade, no segundo esbarramos com um homem que acredita estar contando a sua história mas que na verdade, sem perceber, abre espaço para que outra narrativa se concretize, incluindo-o apenas como uma personagem risível. Em *As confissões prematuras* também temos vozes e versões diferentes tentando se sobrepor. O embate entre um homem que perdeu a memória e aquele que tenta arrancar dele uma história esquecida (e talvez sequer vivida) toma novas proporções quando o “autor” do livro entra em cena. Meio atrapalhado, confessando a própria incompetência, ele vai privilegiando o desmemoriado, dando-lhe o foco narrativo. Até que o outro se insubordina, confrontando-se com o “autor” e questionando toda a condução do relato.

Personagens que fogem do controle abrem múltiplas possibilidades para a literatura. Afirmam-se como vozes diferenciadas não só em relação a narradores e a outras personagens, mas também em relação ao “autor”, que tanto pode aparecer como uma figura externa e distante, apesar de comprometida — como acontece em *As confissões prematuras* —, quanto se imiscuir fisicamente na trama, como em *Gaspar e a linha Dnieperpetrovski*. Nessa história, que acompanhamos através do olhar de um rapaz retardado, o “autor” invade a narrativa para acompanhar mais de perto o movimento de suas criaturas. Quando tudo começa a sair da linha, ele se vê obrigado a explicar-lhes que elas não existem, são apenas invenção sua. Pensa deter, assim, o fluxo dos acontecimentos, até descobrir, horrorizado, sua própria condição: é, ele também, ilusão, criatura de uma de suas personagens.

Com isso, somos impedidos de deixar de enxergar esses homens e mulheres que habitam os romances — mesmo os mais “realistas” deles — como artifício, construção de um outro. Ainda que se julguem donos de seu destino e de seu discurso, todos eles fazem parte de uma realidade (literária) maior e mais complexa, sobre a qual não têm controle. Daí a confusão mental, os atropelos, as incertezas que tomam conta dos narradores contemporâneos. A exceção é Daniel, de *Teatro*. Enquanto narra ele constrói um sentido, dá lógica à ilogicidade do mundo, faz com que tudo — crimes, antigas paixões, notícias de jornal, filmes pornôis — se encaixe numa ordem estrita. Só que aí a adesão do leitor também é impossível, uma vez que o romance está descrevendo justamente um processo paranóico: “uma visão parcial tentando compreender a totalidade do mundo”⁹.

Daniel não aceita o acaso, não permite que os dados desconexos de sua realidade não se enquadrem na lógica que construiu. Talvez ele ficasse melhor ambientado se vivesse dentro de um romance do século 19, transformando-se num daqueles narradores oniscientes, que preenchem todos os vazios e controlam todas as situações. Mas aqui, num romance dos nossos dias — que celebra o inconcluso, o fragmentado, o ambíguo — ele é apenas mais um paranóico. Está irremediavelmente perdido entre as certezas que cria para si e as infinitas possibilidades que eclodem ao seu redor.

Por isso, quando Umberto Eco dizia que “à parte as muitas e importantes razões estéticas, acho que lemos romances porque nos dão a confortável sensação de viver em mundos nos quais a noção de verdade é indiscutível, enquanto o mundo real parece um lugar mais traiçoeiro”¹⁰, ele certamente não estava pensando no romance contemporâneo — e a literatura brasileira serve de exemplo. O espaço da ficção é tão ou mais traiçoeiro que o da realidade. Não há a intenção de confortar ninguém, tampouco de estabelecer verdades definitivas. Reafirmam-se, no texto, a imprevisibilidade do mundo e as armadilhas do discurso.

Foram citados, neste artigo, apenas cinco romances. Embora eles não esgotem as múltiplas faces da ficção brasileira contemporânea, são representativos de suas vertentes mais sedutoras. Mesmo que de forma indireta, são todos herdeiros de Machado de Assis, de seus narradores comprometidos, parciais, falíveis; dão

continuidade às existências miseráveis de Brás Cubas e Dom Casmurro, jogam com suas regras (e quebram-nas sempre que lhes convém, como eles próprios faziam). Sendo assim, o leitor pressuposto pelo romance contemporâneo não é muito diferente daquele que Machado pretendia criar com sua narração provocativa, auto-delatora — um leitor que se disponha a ser mais do que testemunha crédula de dramas alheios, que se reconheça dentro da narrativa a partir das escolhas que faz.

O legado de Brás Cubas é muito maior do que ele poderia supor.

Notas

¹ ASSIS, Machado de — *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em *Obras completas*, vol. 1. Rio de Janeiro:

Aguilar, 1959, p. 513.

² *O mulato*, de Aluísio Azevedo, também publicado em 1881.

³ “Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis; nada menos”. ASSIS, *op. cit.*, p. 536.

⁴ TEZZA, Cristovão — *Uma noite em Curitiba*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

⁵ CAPPARELLI, Sérgio — *Gaspar e a linha Dnieperpetrovski*. Porto Alegre: L&PM, 1994.

⁶ SANT’ANNA, Sérgio — *Um crime delicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

⁷ MIGUEL, Salim — *As confissões prematuras*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1998.

⁸ CARVALHO, Bernardo — *Teatro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

⁹ Id., p. 63.

¹⁰ ECO, Umberto — *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 97.