

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Letras

Luciana Brandão Leal

MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS: o narrador melancólico

Belo Horizonte
2013

Luciana Brandão Leal

MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS: o narrador melancólico

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras – Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Melânia Silva de Aguiar

Belo Horizonte
2013

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Leal, Luciana Brandão
A848m.YI Memórias Póstumas de Brás Cubas: o narrador melancólico / Luciana Brandão Leal. Belo Horizonte, 2013.
124f.: il.

Orientadora: Melânia Silva de Aguiar
Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
Programa de Pós-Graduação em Letras.

1. Assis, Machado de, 1839-1908. Memórias Póstumas de Brás Cubas – Crítica e interpretação. 2. Ficção brasileira. 3. Melancolia na literatura. 4. Memória na literatura. 5. Narração. I. Aguiar, Melânia Silva de. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

SIB PUC MINAS

CDU: 869.0(81)-3.09

Luciana Brandão Leal

MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS: o narrador melancólico

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras – Literaturas de Língua Portuguesa.

Prof^a. Dr^a. Melânia Silva de Aguiar (Orientadora) – PUC Minas

Prof^a. Dr^a. Marta de Senna (UFRJ / Fundação Casa de Rui Barbosa)

Prof. Dr. Audemaro Taranto Goulart – PUC Minas

Belo Horizonte, maio de 2013.

As teses escolares dedicam-se a pais, a parentes, a amigos; o amor é tese para uma só pessoa. (Machado de Assis, 1996)

A você, Renato, com muito amor e carinho.

AGRADECIMENTOS

*Merci, merci, merci.
Estou empapelado!
Deixo, feliz, aqui,
o meu muito obrigado
a ti.*

(Carlos Drummond de Andrade, 2010)

Agradeço, de maneira muito especial, à minha querida professora Dra. Melânia Silva de Aguiar, pela competência e pela criteriosa orientação. Obrigada por suas observações tão valiosas, e por apontar os meus erros com rigor e com afeto.

Agradeço aos estimados professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUC Minas. Todos muito afáveis e competentes, empenhados em nos mostrar a função humanizadora da Arte, nas suas mais diversas manifestações. As disciplinas ministradas por cada um destes grandes estudiosos da Literatura contribuíram para minha formação como professora, e, especialmente, como leitora.

Aos meus queridos pais, pelas orações e pelo desejo real de que eu seja, sobretudo, feliz.

Aos meus irmãos, Paulo Vitor e Ana Luiza, tesouros da minha vida.

Aos meus cunhados, Alexandre e Débora, que são também meus irmãos.

Aos queridos amigos do grupo de pesquisas GEPOM – pela companhia sempre agradável e pelos valiosos momentos de aprendizado.

Aos meus amigos, tão amados, especiais e necessários, cada um à sua maneira.

Às meninas da Secretaria: Vera, Berenice e Rosário. Obrigada por tantas gentilezas e por todos os momentos de desabafo.

À CAPES, pelo apoio financeiro.

RESUMO

Esta Dissertação propõe uma leitura de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, a partir do estudo da melancolia tal como ela se manifesta na voz do narrador autodiegético, Brás Cubas, e da análise desse traço para além do universo ficcional em que a narrativa se inscreve. É sintomática a advertência do autor/narrador ao afirmar ter escrito suas memórias com “a pena da galhofa e a tinta da melancolia”, sugerindo uma filiação estética a modelos, até essa época, pouco ou nada explorados em nossa história literária e, ainda, ecoando um traço próprio, pessoal, de quem viveu em um determinado espaço-tempo, eivado de contradições e injustiças sociais. Nos dois casos, pode-se perguntar até que ponto essas memórias de além-túmulo, “ficcionalis”, já por sua própria condição de terem sido escritas por um defunto-autor, traduzem aspectos do “real vivido”, e até que ponto se fazem atemporais, universais em sua filosófica visão pessimista e desenganada dos homens e da existência. Os conceitos de “melancolia”, “memória”, “simulacro”, “ironia”, entre outros, assim como os subsídios teóricos trazidos pela fortuna crítica do autor, foram fundamentais para o desenvolvimento das ideias e o resultado final.

Palavras-chave: Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, ficção, história, melancolia, memória e narração.

ABSTRACT

This dissertation presents a possible reading for *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, by Machado de Assis, considering the study of melancholia as it is manifested in the first-person narrator, Brás Cubas, and the analysis of this feature beyond the fictional environment that composes the novel. The author/narrator's warning that those memories were written with "the pen of mockery and the melancholia ink" seems to be symptomatic, as it suggests aesthetic filiations to models that were, up to this time, little or not explored at all in Brazilian literary history. Besides, it brings a personal trace, from the author who lived in a space and time filled with contradictions and social injustices. In both cases, it is possible to wonder how those fictional memoirs from above-the-tomb, written by a dead-author, dialogue with the experienced reality of Machado de Assis, as well as to question the non-temporality of those aspects, that always reflect the author's pessimistic and sceptic philosophic perspective. The concepts of "melancholia", "memory", "simulacra", "irony", among other, as well as the theory brought by the author's bibliography were key to the development of ideas and the final result.

Key-words: Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, fiction, history, melancholy, memory, narration.

Soneto da perda esperança

Perdi o bonde e a esperança.
Volto pálido para casa.
A rua é inútil e nenhum auto
Passaria sobre meu corpo.

Vou subir a ladeira lenta
em que os caminhos se fundem.
Todos eles conduzem ao
princípio do drama e da flora.

Não sei se estou sofrendo
Ou se é alguém que se diverte
por que não? na noite escassa
com um insolúvel flautim.
Entretanto há muito tempo
nós gritamos: sim! ao eterno.

(Carlos Drummond de Andrade, 2010)

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 MEMÓRIA E FICÇÃO: INTERFACES	24
2.1 O simulacro de uma autobiografia: relatos do defunto-autor.....	31
2.2 O historiador materialista e a tentativa de condensar na letra o vivido	41
2.3 A miséria decorrente da impossibilidade de narrar	47
3 O LEGADO DE BRÁS CUBAS: O PRÍNCIPE MELANCÓLICO	54
3.1 Marcado pelo signo de Saturno.....	63
3.2 Entre o riso e a melancolia: duas faces de Brás Cubas	77
3.3 O diálogo instituído: o “eu” e o “tu” do narrador e do leitor.....	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	93
REFERÊNCIAS	99



Fonte: *Melancholia I* -1514 (DÜRER apud SCLiar, 2003)

1 INTRODUÇÃO

*Estás sempre aí, bruxo alusivo e zombeteiro,
Que revolves em mim tantos enigmas.*
(Carlos Drummond de Andrade, 2010)

Machado de Assis foi quase unanimidade entre seus contemporâneos, sendo aclamado e reconhecido ainda em vida por sua impressionante carreira intelectual. Leitor empenhado, proprietário de uma vasta biblioteca e frequentador assíduo das bibliotecas públicas da Corte, tornou-se não apenas um notável escritor, mas também um dos intelectuais mais eruditos da literatura brasileira. Aos cinquenta anos já era considerado, segundo José Veríssimo, “a mais alta expressão do nosso gênio literário” (VERÍSSIMO *apud* CALBUCCI, 2010, p. 14), juízo crítico que perdura até os dias atuais, reiterado por especialistas que se tornaram referência quando se trata de abordar valorativamente os escritores de nosso país.

No contexto literário do século XIX, as exigências de verossimilhança eram sustentadas pela concepção de que a arte deveria representar a realidade. Exigência que Machado de Assis logo tratou de transgredir e deformar. O ficcionista brasileiro não se limitou à cópia e reprodução de dados, pois, para ele, a simples narração de um fato não constitui um romance. No ensaio crítico *O Culto do Dever*, o escritor afirma: “Se a missão do romancista fosse copiar os fatos, tais quais eles se dão na vida, a arte seria uma coisa inútil; a memória substituiria a imaginação.” (ASSIS, 1955, p. 64).

Os apontamentos críticos feitos em *O Culto do Dever* são reiterados por Mário de Andrade, quando estabelece em seu *Prefácio Interessantíssimo* a diferença entre o “belo da arte” e o “belo da natureza”, além de citar os grandes artistas como “deformadores da natureza”:

Belo da arte: arbitrário, convencional, transitório – questão de moda. Belo da natureza: imutável, objetivo, natural – tem a eternidade que a natureza tiver. Arte não consegue reproduzir natureza, nem este é seu fim. Todos os grandes artistas, ora consciente (Rafael das Madonas, Rodin do Balzac, Beethoven da Pastoral, Machado de Assis do Brás Cubas), ora inconscientemente (a grande maioria) foram deformadores da natureza. Donde infiro que o belo artístico será tanto mais artístico, tanto mais

subjetivo quanto mais se afastar do belo natural. Outros infiram o que quiserem. Pouco me importa. (ANDRADE, 1987, p. 30)

Em “Machado de Assis do Brás Cubas” o que prevalece é a interpretação e a transfiguração da realidade, não apenas o registro fotográfico de fatos transcorridos. No momento em que a obra de arte impõe deformações à realidade, transportando-a esteticamente, a própria realidade se torna mais compreensível, e, na mesma medida, as verdades sócio-históricas se revelam.

Ao expor as múltiplas nuances de nossa disparidade social, num período de transição da aristocracia rural para o domínio da burguesia, a ficção machadiana é, sem dúvida, marcada pelos parâmetros realistas, mas não se deixa enrijecer em categorias. Para Afrânio Coutinho, o escritor não foi homem de escolas, “retirou de todas as tendências estéticas aquilo que interessava à formação da sua” (COUTINHO, 1990, p. 15). Um homem consciente de seu ofício, Machado de Assis fundamentou sua produção literária em bases teóricas e filosóficas, além de no estudo da arte clássica de todos os tempos, e pôde transitar pelo Romantismo, o Realismo, o Naturalismo, o Simbolismo e o Impressionismo. Afrânio Coutinho argumenta:

Naturalmente, é realista a arte machadiana. Mas de um realismo mitigado, antes um realismo impressionista. Nem toda realidade o interessava. Sabia dela selecionar aquilo que servisse para retratar a impressão, a sensação, a emoção criadas no espírito pela sua presença. (...) Em suma, a arte machadiana não é do mundo exterior, e se a realidade lhe interessa, se cenas exteriores às vezes se impõem, é tudo na medida em que o exterior aparece aos olhos do artista testemunhando uma emoção de momento. Por isso, ele é tão profundo psicólogo e não surpreende que a análise interior tenha constituído seu forte. (COUTINHO, 1990, p. 81)

Sílvio Romero embora tenha afirmado que Machado de Assis fora “um notável fluminense” e “um ilustre romancista”, nega-lhe o louvor em relação ao estilo, reclamando que as cores locais não aparecem na produção literária do escritor. Na opinião do crítico: “Faltava-lhe imaginação vivace, alada, rápida, apreensora, capaz de reproduzir as cenas da natureza ou da sociedade, e daí a sua incapacidade descritiva e seu desprazer pela paisagem.” (ROMERO, 1954, p. 1621).

As queixas de Sílvio Romero sobre a ausência da paisagem, de descrições ou cenas da natureza – tão abundantes em José de Alencar – se estendem da prosa à poesia machadiana. Apesar dos apontamentos feitos pelo ilustre pesquisador, tal

aspecto é hoje visto de outro modo pela crítica literária que se debruça sobre as obras do ficcionista. Roberto Schwarz, por exemplo, contraria os argumentos de Sílvio Romero, e justifica: “Sendo o único universal, Machado era também o mais nacional entre nossos autores” (SCHWARZ, 2000, p. 10). O escritor fluminense manteve em sua obra um “brasileirismo” não apenas superficial, e, pode-se dizer também, prossegue Roberto Schwarz, “que ele reivindicava o melhor do legado romântico – o sentimento da historicidade – contra a aliança em voga de pitoresco e patriotismo, que naquela altura já se revelava uma prisão para a inteligência.” (SCHWARZ, 2000, p. 09).

O Bruxo de Cosme Velho buscou assegurar aos brasileiros o direito à universalidade, e mesmo imbuído de seu tempo e de seu país, revelou questões que ultrapassavam tais limites. Ele próprio afirmava ser possível escrever como “homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço.” (ASSIS, 1955, p. 135).

A ficção machadiana propõe uma encenação histórico-social complexa, expressão da sociedade real, alheia às idealizações. As questões sobre as quais tratou Brás Cubas, por exemplo, continuam tão latentes hoje, quanto no momento da concepção de suas memórias, revelando que se trata de uma narrativa que não “envelheceu”. “Não porque fosse jovem, mas porque as circunstâncias que ela cala e frente às quais compôs a sua voz e personagem continuam de pé.” (SCHWARZ, 2000, p. 11).

Memórias Póstumas de Brás Cubas é um romance ímpar no Realismo e na história da Literatura, devido à complexidade de sua construção textual e originalidade inquestionável. Ao conceber um narrador que decide contar sua história depois de morto, Machado de Assis transforma radicalmente o panorama da literatura brasileira, além de revelar, com peculiar ironia, os bastidores da sociedade da época. Em *Um mestre na periferia do capitalismo*, Roberto Schwarz apresenta sua tese sobre essa trama singular:

O dispositivo literário capta e dramatiza a estrutura do país, transformada em regra da escrita. E, com efeito, a prosa narrativa machadiana é das raríssimas que pelo seu mero movimento constituem um espetáculo histórico-social complexo, do mais alto interesse. (SCHWARZ, 2000, p. 11)

Elaborada com rigor, a ficção parece ecoar a realidade, neste livro que, como afirma o narrador, Brás Cubas, “é escrito com pachorra” (ASSIS, 2012, p. 34). Há um dado interessante, contado por Regina Zilberman (2004), que pesquisou as fontes primárias de *Memórias Póstumas*: o ficcionista fluminense trabalhou por quase vinte anos aprimorando essa obra. Dado sugestivo de que ele lhe atribuía importância suficiente para não abandoná-la, e da aproximação entre Brás Cubas e Machado de Assis.

Não foi, entretanto, apenas Machado de Assis que concedeu a este livro um lugar distinto em sua trajetória. Muitos críticos literários o consideram o marco da transformação estética do romancista, o “divisor de águas”, sobre o qual escreve Alfredo Bosi:

Quando o romancista assumiu, naquele livro capital, o foco narrativo, na verdade passou ao defunto-autor Brás Cubas delegação para exhibir, com o despejo dos que já nada mais temem, as peças do cinismo e da indiferença com que via montada a história dos homens. A revolução dessa obra, que parece cavar um fosso entre dois mundos, foi uma revolução ideológica e formal: aprofundando o desprezo às idealizações românticas e ferindo no cerne o mito do narrador onisciente, que tudo vê e tudo julga, deixou emergir a consciência nua do indivíduo, fraco e incoerente. O que restou foram as memórias de um homem igual a tantos outros, o cauto e desfrutador Brás Cubas. (BOSI, 1994, p. 177)

Publicado em 1881, o romance apresenta as experiências de um solteirão, rico e desocupado, típico herdeiro da elite brasileira do século XIX – “um Cubas!”. Logo nas primeiras linhas, há uma dedicatória agressiva e macabra, diagramada em forma de epitáfio: “Ao verme, que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver, dedico como saudosa lembrança, estas Memórias Póstumas.” (ASSIS, 2012, p. 21). Em seguida, o prólogo é destinado ao leitor, e introduz os cento e sessenta capítulos, cujos episódios contemplam fatos do nascimento, em 1805, à morte, em 1869. Sob a perspectiva da primeira pessoa, a trama é elaborada a partir do relato do narrador-observador, que conduz o leitor sob o prisma de sua visão de mundo, seus sentimentos e reflexões sobre a vida.

No prólogo, “Ao leitor”, Brás Cubas estabelece a linhagem à qual pertence: “Se adotei a forma livre de um Sterne [...]” (ASSIS, 2012, p. 24). De fato, como interpreta Marta de Senna (2008), ele se aventura pela técnica dos deslocamentos proposta por Sterne, quando em *Viagem Sentimental* escreve seu prefácio no “meio” do livro. Rouanet (2007), inspirado em Merquior (1972), observa também que assim

como Tristram Shandy, outro narrador de Sterne, Brás Cubas se vincula à tradição literária denominada sátira menipeia, que tem como uma das principais características o narrador distanciado. No romance machadiano, esse distanciamento é levado ao extremo, pois há um deslocamento no tempo da escrita: *post-mortem*. O pacto ficcional é, então, estabelecido e o narrador dialoga com o “seleto grupo” que será capaz de apreender suas “rabugens de pessimismo”, que ele, dissimuladamente, diz não saber se meteu ou não na obra. A esse grupo atento, o defunto-autor não precisa explicar “o processo extraordinário que *empregou* na composição destas Memórias, trabalhadas *lá* no outro mundo.” (ASSIS, 2012, p. 25).

No capítulo primeiro, “Óbito do autor”, o narrador se empenha em definir sua condição, dando pistas aos leitores sobre como estas memórias devem ser lidas. Quem nos fala não é propriamente um autor-defunto, mas um defunto-autor. Isso consiste em realçar seus privilégios não como os de um escritor que morreu, mas de um morto que é capaz de escrever. Se ler uma obra de um autor-defunto é coisa das mais corriqueiras, o mesmo não se pode dizer da obra de um defunto-autor.

Quando define seu defunto-autor, Machado de Assis radicaliza o formato do romance em primeira pessoa, o que o legitima como um escritor originalíssimo. “A técnica narrativa do defunto-autor é, de fato, uma invenção machadiana” (SOUZA, 2006, p. 29). O leitor não encontrará um narrador por trás do narrador, mas sim uma personagem, aquele que Brás Cubas foi e já não é mais, porque o eu de agora rejeita, de certa forma, o eu de outrora. Na condição de defunto-autor, Brás adquire a autoconsciência que lhe permite julgar sua vida passada, podendo, assim, “denunciar o disfarce externo do próprio rosto” (SOUZA, 2006, p. 29).

Wilton Cardoso ressalta que esta é, em suma, “uma obra difusa, que tem mais isto de especial: é um livro de memórias, e de memórias póstumas – obra de finado.” (CARDOSO, 1958, p. 140).

A morte do protagonista define que a narrativa será amparada em dois tempos. O primeiro é, sobretudo, o tempo cronológico, em que a enunciação corresponde a um encadeamento lógico: nascimento, infância, adolescência, os estudos em Coimbra, retorno ao Brasil e morte. O outro, o tempo psicológico, apresenta o autor além-túmulo, condição que lhe assegura um olhar privilegiado sobre os acontecimentos passados, além da possibilidade de contá-los a seu bel-prazer. Brás Cubas altera a ordem dos episódios, propõe digressões, antecipações,

elipses, e manipula os fatos à revelia. A “volubilidade” desse narrador, diz Roberto Schwarz (2000), que é extrema, promove constante infração de alguma norma.

Uma das manifestações da soberania do herói de *Memórias Póstumas* é a sua maneira arbitrária de tratar o tempo e o espaço. “Déspota em tudo – adverte Sérgio Paulo Rouanet – ele quer ser também senhor do tempo.” (ROUANET, 2007, p. 192). No capítulo XIII, “Um salto”, Brás Cubas evidencia sua arbitrariedade temporal: “Unamos agora os pés e demos um salto por cima da escola, a enfadonha escola, onde aprendi a ler, escrever, contar, dar cacholetas, apanhá-las, e ir fazer diabruras, ora nos morros, ora na praia, onde quer que fosse propício a ociosos.” (ASSIS, 2012, p. 62).

Exercendo seu poder de onisciência autobiográfica, o narrador interliga e funde os episódios, submetendo-os à falta de rigor das lembranças, e justifica: “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, 2012, p. 156).

O pseudo-memorialista narra de uma situação privilegiada, apartado dos embates humanos que continuam cá na Terra, o que lhe confere um poder supremo: o de dizer o que pensa, sem pudor ou medo de proferir juízos de valor; “pois não há nada tão incomensurável como o desdém dos finados.” (ASSIS, 2012, p. 89). Ao assumir essa condição, ele demonstra ter conhecimento de suas vantagens, podendo manifestar-se livremente sobre a complexidade humana. Como bem observa o finado-autor:

Na vida, o olhar da opinião, o contraste dos interesses, a luta das cobiças obrigam a gente a calar os trapos velhos, a disfarçar os rasgões e os remendos, a não estender ao mundo as revelações que faz à consciência (...). Mas, na morte, que diferença! que desabafo! que liberdade! Como a gente pode sacudir fora a capa, deitar ao fosso as lantejoulas, despregar-se, despintar-se, desafeitar-se, contestar lisamente o que foi e o que deixou de ser! Porque, em suma, não há vizinhos, nem amigos, nem inimigos, nem conhecidos, nem estranhos; não há plateia. O olhar da opinião, esse olhar agudo e judicial, perde a virtude, logo que pisamos o território da morte. (ASSIS, 2012, p. 88-89)

De menino peralta, merecedor da alcunha de “menino diabo”, Brás Cubas passa à adolescência conturbada, apaixonado pela prostituta Marcela – a “linda Marcela” (ASSIS, 2012, p. 65). O fato de a primeira experiência sexual do

adolescente acontecer com uma prostituta desconstrói o ideal do amor romântico, e revela afinidade com os critérios realistas. Marcela é uma mulher ambiciosa, que, como nos conta Brás Cubas, o amou “durante quinze meses e onze contos de réis; nada menos.” (ASSIS, 2012, p. 71). A bela dama espanhola se aproveita da paixão desmedida do rapaz para “dar as cartas” no relacionamento, o que ela faz com ousadia e segurança.

As personagens femininas se destacam nessa obra pelos valores negativos, ao contrário da ficção romântica, onde as mulheres eram geralmente dotadas de atributos admiráveis, sobretudo a pureza e a inteligência, características idealizadas pelos padrões em voga. Marcela e Virgília, no entanto, são mulheres de caráter ambíguo, dissimuladas e interesseiras. A representação dessas figuras femininas confirma o pensamento de Alfredo Bosi: “Se o universo físico está submetido às leis do movimento, o universo moral está submetido às leis do interesse.” (BOSI, 2007, p. 29).

Dentre os valores sociais e morais predominantes no século XIX, o adultério feminino era extremamente mal visto, o que na figura de Virgília é agravado pela hipocrisia e pela ambição. A esposa de Lobo Neves é apaixonada por Brás Cubas, mas ama, sobretudo, a si mesma; por isso não está disposta a abandonar os privilégios sociais que o casamento lhe garante. No capítulo “A casinha”, o protagonista delibera fugir com sua amante, mas recebe dela uma resposta negativa, e conclui: “Vi que era impossível separar duas cousas que no espírito dela estavam inteiramente ligadas: o nosso amor e a consideração pública.” (ASSIS, 2012, p. 152). A dissimulação sustenta o jogo de aparências. “Virgília era capaz de iguais e grandes sacrifícios para conservar ambas as vantagens, e a fuga só lhe deixava uma.” (ASSIS, 2012, p. 152).

A impunidade das diabruras do pequeno Brásinho é um traço recorrente, o que se estende para a vida adulta. Aliás, quando adulto, ele não contradiz o “menino diabo” que sempre foi. Desde a infância, a educação do rebento é marcada pela ausência de limites e pela inexistência de qualquer lei ou autoridade. Se o pai o repreendia, fazia isso por “simples formalidade: em particular, dava-lhe beijos.” (ASSIS, 2012, p. 52). Certo dia, o traquinas quebrou a cabeça de uma escrava, porque ela lhe recusou uma colher do doce de coco que estava fazendo. Não contente com a agressão física, o travesso “deitou um punhado de cinza ao tacho, e,

não satisfeito da travessura, foi dizer à mãe que a escrava é que estragara o doce ‘por pirraça’ [...]” (ASSIS, 2012, p. 52).

Os mimos exagerados desde a infância e a adolescência, as aventuras eróticas, as viagens de passeio pela Europa, a formação medíocre no curso de Direito, o relacionamento adúltero, as frustrações, a solidão e a velhice... uma trajetória movimentada, mas completamente banal. Brás Cubas não se casa; não consegue finalizar o emplasto destinado a “aliviar a nossa melancólica Humanidade” (ASSIS, 2012, p.30), medicamento que o notabilizaria na sociedade; consegue se eleger deputado, mas sua atuação é insignificante; e não gera filhos.

A trama ficcional não apresenta grandes feitos, nenhum acontecimento significativo se desenvolve por completo. Como observa Saraiva (1993), a sequência narrativa da vida do protagonista mostra-se pobre, sobretudo se for comparada à complexidade evidente na cadeia discursiva.

O romance termina, como nos conta o narrador, em um capítulo que é todo de negativas: “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, 2012, p. 256).

A essência desta obra está justamente nas repetidas frustrações, nas perdas, nos detalhes. Como nos lembra Wilton Cardoso (1958), Brás Cubas nada mais é que um indivíduo que nasceu rico e viveu burguêsmente uma existência vadia e vazia. Os leitores permanecem na expectativa do desfecho que a história parece prometer, mas, ao fim, o que sobressai é o vazio da existência do protagonista. Fica claro que o mais importante não é a concretização ou não das veleidades de Brás Cubas, mas o direito de cultivá-las, que está restrito apenas a uns poucos da sociedade da época. Este romance poderia ser interpretado como a história dos caprichos da elite brasileira do século XIX, contexto do qual o herói de *Memórias Póstumas* é um distinto representante.

Nos episódios “A flor da moita”, “A borboleta preta”, “Coxa de nascença”, e “Bem-aventurados os que não descem”, o protagonista descreve o encontro entre ele e Eugênia, filha ilegítima de D. Eusébia e Vilaça. A menina nasceu coxa, o que, no ponto de vista do narrador, foi resultado de uma falha – o adultério – perspectiva determinista aclarada na passagem: “[...] E eu com os olhos em 1814, na moita, no Vilaça, e a suspeitar que não podias mentir ao teu sangue, à tua origem [...]” (ASSIS,

2012, p. 104). Brás Cubas era nobre e esbanjava saúde; enquanto a menina mancava, era coxa de nascença. O narrador, cínico, indaga: “Porque bonita, se coxa? Porque coxa, se bonita?” (ASSIS, 2012, p. 103). Em outras palavras, pede uma justificativa para tal incoerência: moças coxas não deveriam ser bonitas, enquanto moças bonitas não poderiam ser coxas.

Na descrição de Eugênia, as qualidades morais são ressaltadas, a fim de compensar a simplicidade da moça e o problema físico. Brás se remete a ela como “minha Vênus manca”, referindo-se à “deusa do amor e da beleza”, expressão que, segundo Letícia Malard (2012), demonstra orgulho, nobreza e majestade. O narrador chega a considerar que tal defeito “era no corpo; não era outra coisa no espírito” (ASSIS, 2012, p. 102). Entretanto, a diferença de classe e o “estigma no corpo” (BOSI, 2006, p. 10), as marcas da assimetria – pobre e manca – fazem com que ele não corresponda à paixão de Eugênia.

A hipocrisia e o cinismo operam no discurso do narrador, que comunica à moça sua partida imediata, fazendo-o através de palavras cordiais e desculpas vazias, “tudo hipérboles frias”, de cujo descaramento ele tem toda consciência: “Alcansei-a a poucos passos, e jurei-lhe por todos os santos do céu que eu era obrigado a descer, mas que não deixava de lhe querer muito; tudo hipérboles frias, que ela escutou sem dizer nada.” (ASSIS, 2012, p. 106-107).

Para Alfredo Bosi, Brás Cubas mostra-se leviano, satisfeito de sua superioridade, e, sobretudo, sugere o desprezo pela moça, filha da bastardia, marcada pelo defeito físico. O crítico literário reflete sobre qual seria o papel deste episódio na teia de significações de *Memórias Póstumas*, e conclui:

Parece-me que um dos seus alvos é o de configurar de modo ambivalente o eu do narrador, fazendo-o capaz não só de praticar vilezas, como desfrutador que foi desde a infância, mas de sobrepensá-las e dizê-las promovendo seu julgamento pelo outro, aquele leitor virtual que penetra como uma cunha na sua consciência. (BOSI, 2006, p. 14).

Ao se desvelar sob os olhos do leitor, o defunto-autor obriga ao juízo moral e, assumindo a máxima autoridade sobre o percurso da obra, deixa o leitor totalmente atento. A irreverência é também demonstrada quando o narrador circula pelos domínios da tradição. Assim, desde o começo do romance, apresenta-se como um

narrador-personagem que domina a tradição ocidental com especial desenvoltura, mas possui aparente gosto pela demolição. Como enfatiza Roberto Schwarz,

A todo momento Brás exhibe o figurino do gentleman moderno, para desmerecê-lo em seguida, e voltar a adotá-lo, configurando uma inconseqüência que o curso do romance vai normalizar. É como se a conduta ilustrada fosse credora de respeitosa consideração, tanto quanto de escárnio, e funcionasse ora como norma indispensável, ora como trombolho – complementaridade que se delineia um modo de ser. (SCHWARZ, 2000, p. 19-20).

A leitura de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é guiada pelo sarcasmo do protagonista, que, embora pertencente à classe dominante, cumpre a função de revelar o império de interesses e a iniquidade social. O riso e a ironia, ambos sarcásticos, são marcas de um “espírito alerta que não se entrega” (BOSI, 2007, p. 55). Para Sérgio Paulo Rouanet (2007), por mais risonho que o livro pareça, há nele um teor amargo e áspero. Um olhar que “morde e assopra” (BOSI, 2007, p. 11). Além disso, o herói, ao comportar-se como um príncipe tirano, amparando-se nos poderes que sua classe social lhe confere, torna-se também vítima da melancolia.

“Donde vem esse sol negro?”, pergunta-se Julia Kristeva (1987, p. 11). Segundo ela, a melancolia caracteriza-se por um desequilíbrio humoral, que por alguns momentos ou de forma crônica se instala num indivíduo. Um desânimo profundamente penoso, estado permanente de tristeza, a perda do interesse pelo mundo e a autopunição são exemplos de traços mentais do melancólico. Na mesma medida dessa tendência depressiva, aparece uma feição irônica, ostensivamente crítica, e, principalmente, autocrítica. Desta forma, a ironia não se contrapõe à negatividade, é, na verdade, uma transfiguração da própria negatividade.

A ironia, estrutura discursiva que se relaciona com a sagacidade, é, na concepção de Lélia Parreira Duarte (2006), uma faculdade mais intelectual, portanto, mais próxima da mente que dos sentidos. O riso, um dos efeitos da ironia, é uma característica exclusiva do homem, não compartilhada pelos outros animais. Pode ser visto como sinal de alegria; entretanto, é também uma forma de subverter a morte e tudo aquilo que a representa – as limitações da vida e a fragilidade do corpo. “O riso pode revelar o sofrimento em toda sua crueza.” (DUARTE, 2006, p. 51). Ao basear-se na antífrase, na inconstância de sentidos e na ambigüidade, a ironia aproxima-se da literatura, além de pressupor a existência de um emissor e um

receptor. Tal recurso comunicativo serve à tessitura literária, na medida em que a aproxima do leitor ativo, atento, perspicaz – aquele que é capaz de reconhecer as armadilhas presentes no bosque da ficção.

Wolfgang Iser (2002), em seu ensaio “O Jogo do Texto”, propõe que autor-texto-leitor são intimamente conectados em uma relação cujo produto é algo que até então não existia. Esta abordagem contradiz a noção tradicional de representação, o sentido aristotélico no qual a função mimética é dupla: tornar perceptíveis as formas da natureza ou completar seu sentido incompleto.

A partir da concepção moderna que privilegia a inter-relação entre autor-texto-leitor, a realidade não mais é vista como objeto de representação, mas como material a partir do qual o inédito é criado. Assim justifica o autor alemão:

Razões históricas explicam a mudança em foco. Sistemas fechados, como o cosmos do pensamento grego ou da imagem de mundo medieval, priorizavam a representação como mimesis por considerarem que todo o existente – mesmo que se esquivasse à percepção – deveria ser traduzido em algo tangível. Quando, no entanto, o sistema aberto, o componente mimético da representação declina, o aspecto performativo assume o primeiro plano. O processo então não mais implica vir aquém das aparências para captar um mundo inteligível, no sentido platônico, mas se converte em um “modo de criação de mundo”. (ISER, 2002, p. 105-106).

Esse “modo de criação de mundo”, proposto por Iser, é metaforizado pelo conceito de “jogo” onde autor e leitor atuam ludicamente.

O próprio texto é resultado de um ato intencional pelo qual um autor se refere e intervém em um mundo existente, mas conquanto o ato seja intencional, visa a algo que ainda não é acessível à consciência. Assim o texto é composto por um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo e, por fim, interpretá-lo. (ISER, 2002, p. 107)

Ao leitor é guardada a tarefa de vislumbrar as muitas trilhas possíveis presentes no real representado no texto. Apresentando-se como ficção, há, automaticamente, um contrato que se estabelece entre autor e leitor, determinando que o mundo textual não deve ser concebido como realidade, mas “como se fosse” realidade. Eis, então, uma encenação do real e não apenas denotação ou repetição de uma verdade identificável.

Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, a opção pela ficção autobiográfica favorece a composição psicológica do narrador autodiegético, além de permitir a descrição subjetiva das demais personagens da trama. Através deste “simulacro de vida confessada”, Machado de Assis, como genuíno homem de seu meio e de seu tempo, busca expressar, sob a forma de arte literária, a verdade histórica e social – aproximando, assim, a obra literária e o real vivido. No primeiro capítulo, “Memória e Ficção: interfaces”, serão discutidas as temáticas: autobiografia, ficção, história, memória e simulacro.

No segundo capítulo, cujo título é “O legado de Brás Cubas: o príncipe melancólico”, propõe-se uma reflexão sobre a melancolia presente nesta obra machadiana, na qual o defunto-autor incorpora a aflição e o desencanto para exibir com crueza os abismos humanos, demonstrando ter conhecimento de sua condição e do próprio tempo. Tomado pelo sentimento de “desconcerto do mundo”, Brás Cubas revela a arbitrariedade das normas sociais, o triunfo da insensatez sobre a razão, a escassez e a fragilidade da virtude.

A linguagem se faz possível porque o locutor se apresenta como sujeito, além de remeter a si mesmo como *eu* no discurso. Logo, a existência do *eu* pressupõe outra pessoa, que lhe é exterior e torna-se seu eco – ao qual se diz *tu* e que responde *tu*. Em *Problemas de Linguística Geral I*, Benveniste (2005) afirma que a enunciação permite que os sujeitos ocupem papéis distintos e complementares na cena enunciativa, o que faz desta relação intersubjetiva um processo constante de troca de experiências. É através do discurso e da ação que os indivíduos se manifestam uns frente aos outros, processo situado em um tempo e espaço que não é apenas físico, mas também o espaço linguístico da enunciação. Na concepção de Benveniste:

Desde que o pronome *eu* aparece num enunciado, evocando – explicitamente ou não – o pronome *tu* para se opor conjuntamente a ele, uma experiência humana se instaura de novo e revela o instrumento linguístico que a funda. (BENVENISTE, 2005 p. 69)

A miséria de Brás Cubas é compartilhada por toda humanidade, no momento em que se transforma no “legado da nossa miséria” (ASSIS, 2012, p. 256); e, apesar de universal, “soa inquietantemente privatizada para o universo restrito de um ‘nós’,

de um 'eu' e um 'tu' que foram se construindo, desde a primeira página do livro: o 'eu' e o 'tu' do narrador e do leitor." (SENNA, 2008, p. 39).

Com a "pena da galhofa e a tinta da melancolia", o narrador machadiano esmiúça o "absurdo dos laços e dos seres" (KRISTEVA, 1987, p.12), torna-se testemunha da insensatez humana. A propagação desta denúncia implica a autenticidade de um testemunho; trata-se de um livro de memórias, mas são memórias póstumas; logo, o defunto-autor está protegido pelo distanciamento, pois o lugar do morto é o lugar privilegiado para desvendar as verdades que estão por trás dos atos humanos. Vem daí a sinceridade com que Brás Cubas expõe e realça sua mediocridade: "advirta que a franqueza é a primeira virtude de um defunto." (ASSIS, 2012, p. 88). Como ressalta Alfredo Bosi: "As lembranças, fazendo-se estrategicamente póstumas, puderam ser autodestrutivas até o limite do niilismo." (BOSI, 2006, p. 45). A narrativa póstuma apoia-se na lucidez suprema, porque pressupõe o conhecimento do sentido total da vida, e garante ao narrador a autoridade máxima para se pronunciar sobre a própria existência e sobre o mundo.

2 MEMÓRIA E FICÇÃO: INTERFACES

Um verme principiou a roer as sobrecasacas indiferentes
e roeu as páginas, as dedicatórias e mesmo a poeira dos retratos
Só não roeu o imortal soluço de vida que rebentava
que rebentava daquelas páginas.
(ANDRADE, 2010, p. 268)

Como resistir à aura que emana das fotografias antigas? Nelas eternidade e morte unem-se formando um complexo de beleza e melancolia.
(SELLIGMAN-SILVA, 2003, p.120)

Por que o homem tem tanta necessidade de falar de si e contar os fatos que experimentou? Costa Lima (1986) propõe uma reflexão sobre tais questionamentos em “Júbilos e misérias do pequeno eu”, e esclarece que desde que o Ocidente converteu a individualidade em valor, evento relacionado à ascensão da burguesia e datado de meados do século XVIII, “a impaciência de viver se desdobrou na impaciência de contar” (LIMA, 1986, p. 243), transformando a narrativa real ou fingida de uma vida em um tipo de relato histórico. A partir de então, as manifestações literárias buscaram realçar a subjetividade, em um processo marcado pela valorização da intimidade.

Esta interiorização psicológica foi acompanhada pela rearticulação do domínio espacial: a arquitetura passou a valorizar os ambientes interiores, o espaço domiciliar tornou-se uma espécie de refúgio, protegido da hostilidade exterior. O aparecimento das salas de visitas nas casas burguesas, por exemplo, ilustra esta forma de privatização da vida, pois promove a cisão entre o universo privado e o público.

Vale lembrar que a esfera pública, fundada nos estratos da burguesia, ao mesmo tempo complementa a esfera da intimidade familiar, na medida em que a privacidade de uma se funda na dimensão pública da outra. “A subjetividade do indivíduo privado se refere à esfera pública.” (BETELLA, 2007, p. 115). É nesse momento que emerge o interesse pela auto-observação, além da curiosidade e simpatia pelas revelações alheias. Os experimentos literários que nasceram das relações íntimas das famílias burguesas influenciaram a constituição de gêneros

literários, transformando a manifestação privada da subjetividade em domínio público. Assim, como sugere Betella, "um gênero típico e verdadeiras obras-primas da literatura do século XIX derivam da subjetividade dos epistolários e dos diários: o romance burguês e toda a narração psicológica em forma autobiográfica." (BETELLA, 2007, p. 114).

A autobiografia surge a partir da nova configuração ideológica do mundo ocidental, e, especialmente, da necessidade do indivíduo moderno. Betella (2007) acredita que essa tradição surgiu na França, dentre outros fatores, pela maior liberdade dos franceses em admitir suas dificuldades emocionais, o que favoreceu a transposição de experiências íntimas para a forma de arte literária. Não se pode negar a existência da escrita de si antes de 1770, entretanto, a forma como a autobiografia é pensada hoje torna-se impertinente fora desse contexto.

A partir do século XIX, o interesse pelo "eu" cresce significativamente, contando com as contribuições de diversas áreas do conhecimento e da arte, a fim de ampliar as reflexões sobre a mentalidade burguesa, entre elas a noção de indivíduo, a introspecção e a autorreflexão. "Surgem as maneiras de acentuar o caráter subjetivo das percepções e de conceber o 'eu' como invenção, isto é, de criá-lo na medida em que é descrito." (BETELLA, 2007, p. 22). Tal preocupação intensifica o interesse pela escrita e pela leitura de biografias, diários, romances epistolares e autobiografias, reforçando o desejo de conhecer e desvendar o espaço interior dos indivíduos.

O discurso memorialista contém várias outras formas correlatas: autobiografias, diários, autorretratos, confissões; e, em todas elas, é tênue o limiar entre o que de fato aconteceu e o que é ficção. As reflexões propostas neste capítulo procuram elucidar como a memória encena a ficção, e, em contrapartida, como a ficção encena a memória; além de ambas encenarem a História. As memórias narradas possibilitam o resgate criador de uma experiência compartilhada; ainda que se desenvolvam sob vicissitudes individuais, não se restringem aos limites do eu escrito.

Para Philippe Lejeune (2008), a autobiografia consiste em uma narrativa retrospectiva em prosa, em que um sujeito real tece relatos de sua própria existência, evidenciando sua história individual e as nuances de sua personalidade. Mesmo apresentando uma clara definição para o gênero, Lejeune faz algumas

concessões ao dizer que essas características não devem ser consideradas de forma absolutamente rigorosa, uma vez que certas condições podem não ser preenchidas totalmente. A condição fulcral, segundo o crítico francês, é a identidade entre autor, narrador e personagem. Nesse caso, não há meio-termo, “é tudo ou nada”. “Uma identidade existe ou não existe. Não há gradação possível e toda e qualquer dúvida leva a uma conclusão negativa.” (LEJEUNE, 2008, p. 15).

Na maioria das vezes, o texto autobiográfico é escrito em primeira pessoa, são narrativas autodiegéticas. Tal predileção é confirmada pelo coro dos autobiógrafos: “Eu, somente eu” (ROUSSEAU *apud* LEJEUNE, 2008, p. 19) ou “Do eu misturado comigo, fazes a recidiva.” (MONNIER *apud* LEJEUNE, 2008, p. 19).

É essencial enfatizar o fascínio exercido por uma forma literária tão íntima, que expõe um ponto de vista e propõe um pacto ao leitor. As narrativas em primeira pessoa despertam no leitor certa simpatia, e pedem a ele um voto de confiança. Enquanto o foco literário da terceira pessoa é abrangente, a primeira pessoa oferece uma perspectiva mais estreita, com acesso privilegiado à vida introspectiva do sujeito enunciador.

Uma marca indubitável para o reconhecimento desse gênero, e de suas formas correlatas – memórias, diários, autorretrato e autoensaio – é o “nome próprio”. “Nos textos impressos, a enunciação fica inteiramente a cargo de uma pessoa que costuma colocar seu nome na capa do livro e na folha de rosto, acima ou abaixo do título.” (LEJEUNE, 2008, p. 25). É esse nome que resume a existência do autor empírico, aquele que é responsável pela publicação do livro e receberá os direitos autorais provenientes dele. Se houver identidade entre as categorias autor-narrador-personagem, o pacto autobiográfico é estabelecido, e remete ao nome do autor já anunciado. Sobre esse contrato que é firmado com o leitor, Philippe Lejeune afiança:

As formas do pacto autobiográfico são muito diversas, mas todas elas manifestam a intenção de honrar sua assinatura. O leitor pode levantar questões quanto à semelhança, mas nunca quanto à identidade. Sabe-se muito bem o quanto cada um de nós preza seu nome próprio. (LEJEUNE, 2008, p. 26)

Lejeune (2008) esclarece ainda que o pseudônimo não é exatamente um nome falso e não fere o contrato autobiográfico, desde que o autor empírico seja

conhecido por esse “nome de pena”. Tomemos como exemplo o livro *Minha Vida de Menina*, de Alice Dayrell Caldeira Brant (1999), escrito no final do século XIX, mais precisamente entre 1893 e 1895. Esse é um peculiar exemplo da escrita de diários, gênero ainda pouco valorizado pela literatura brasileira, talvez por se tratar de um relato bastante fiel à realidade de quem o escreve, e se constituir de revelações de interesse particular. “Íntimo por seu conteúdo e por sua destinação.” (LEJEUNE, 2008, p. 224). Os relatos cotidianos da adolescente diamantinense surgiram do “hábito de escrever o que sucedia”, tornando-se uma “composição quase diária” (MORLEY, 1999, p.13), mas sem intenção artística. A publicação só aconteceu alguns anos depois, por iniciativa da autora, que garante não ter alterado o conteúdo dos relatos, exceto pequenas correções e substituição de alguns nomes. Para publicação, Alice adotou o pseudônimo Helena Morley, o que não afeta a autenticidade do pacto autobiográfico, e não prejudica, absolutamente, a identificação entre autora, narradora e personagem. Nesse caso, o pseudônimo literário é tão autêntico quanto o primeiro nome, “ele indica simplesmente esse segundo nascimento que é a escrita publicada.” (LEJEUNE, 2008, p. 24).

O pseudônimo, assim definido como nome de autor, não pode ser confundido com um nome dado a uma personagem fictícia, ou ao narrador autodiegético fictício, mesmo que ele assuma a responsabilidade pela enunciação. Caso o nome criado para uma personagem for fictício, e não aquele inscrito na capa do livro, teremos uma ficção autobiográfica.

Acontece que a autobiografia e a biografia são textos ditos referenciais, o que não se aplica a nenhuma forma de ficção. Os textos referenciais, tal como o discurso jornalístico ou histórico, partem da proposição de relatar a realidade tal qual ela é. O objetivo não é criar uma ilusão de realidade, mas a semelhança com o verdadeiro. “Não o ‘efeito do real’, mas a imagem do real.” (LEJEUNE, 2008, p. 36).

Mesmo que as prerrogativas do pacto autobiográfico e do nome próprio sejam identificadas, vale lembrar que as reminiscências não se limitam à narração, já que são atravessadas pela interpretação que o reminescente faz de si e da vida, e pelos mascaramentos comuns àquele *eu* que pretende se expor ao outro. Mesmo que o compromisso firmado pelo autor seja com a verdade, isso “não impede o risco permanente do deslizamento da autobiografia para o campo ficcional.” (MIRANDA, 1992, p. 30)

As memórias não são intencionalmente falsas e não têm a pretensão de ser uma narrativa ficcional. Pelo contrário, o “nome próprio” é real, e nos conta como aquele sujeito pensa ter vivido. A palavra latina *persona* remete às máscaras usadas pelos atores, através das quais podiam falar – o termo pode vir, segundo Scliar (2003), de *per sonare*, que significa “soar através”. Luiz Costa Lima, ao definir os conceitos de *Persona e Sujeito Ficcional*, é enfático ao declarar:

Exercer um papel não é necessariamente uma forma de desonestidade. O elogio da autenticidade, na verdade, apenas confessa que continuamos guiados pela antiga dicotomia entre aparência e essência. Segundo ela, o desempenho de papéis seria uma forma de nos comprometermos com o teatro do mundo, em que aceitaríamos ser atores. (LIMA, 1991, p. 41).

A relevância do pacto autobiográfico é confirmada pela atitude do leitor em relação à leitura e determina suas expectativas frente ao relato: se a identidade for afirmada – no caso do discurso autobiográfico – o leitor tende a buscar deformações entre a vida revelada do sujeito enunciadador e do sujeito do enunciado. No caso da ficção autobiográfica, o leitor é tentado a estabelecer semelhanças entre o discurso ficcional e a existência empírica do autor. Nos dois casos, a tendência do leitor é se comportar como um “cão de caça”, ou seja, “procurar as rupturas do contrato (qualquer que seja ele).” (LEJEUNE, 2008, p. 26).

O que diferencia, então, o romance autobiográfico de uma legítima autobiografia? A pura análise textual não apresentará diferenças. Os apelos que a autobiografia utiliza para assegurar ao leitor a autenticidade do relato podem ser imitados pelo romance.

A primeira publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* aconteceu de forma fragmentada, na *Revista Brasileira*, e os capítulos inéditos apareceram entre 15 de março de 1880 e 15 de dezembro de 1880. Em média dez capítulos eram apresentados por quinzena, totalizando cento e sessenta, número com o qual a obra foi finalizada. Ao organizar o texto em livro, em 1881, Machado de Assis fez algumas alterações, como a inclusão do prólogo assinado por Brás Cubas, que precede a narrativa e é destinado “Ao leitor”.

Alguns anos depois, em 1899, Machado de Assis incluiu também o “Prólogo da quarta edição”, texto assinado por ele, em que anuncia as pequenas retificações feitas na edição publicada na *Revista Brasileira*, além de responder aos

questionamentos dos críticos literários sobre o romance. Em uma carta enviada ao ficcionista fluminense, Capistrano de Abreu revela sua perplexidade diante da originalidade da obra, e questiona: “As *Memórias Póstumas de Brás Cubas* são um romance?” (ABREU *apud* ASSIS, 2012, p. 23). Enylton Sá Rego conta que na carta que Capistrano de Abreu enviou a Machado de Assis, citou também as palavras de Valentim Magalhães, um amigo que os dois tinham em comum: “O que é Brás Cubas, em última análise? Romance? Dissertação moral? Desfastio humorístico?” (MAGALHÃES, *apud* REGO, 1989, p. 09). Wilton Cardoso explica a razão para tantas perguntas:

Com efeito, à parte do tom insólito para o meio e para a época, releve notar que a intriga romanesca é aí a tal ponto reduzida, os sucessos de tal modo carecem de relevo e as peripécias da ação se mostram de tal forma pobres, que é insignificante o choque de situações ou o encontro dos caracteres. (CARDOSO, 1958, p. 139).

A resposta, Machado de Assis deixa a cargo de Brás Cubas, que diz “que sim e que não, que era romance para uns e não o era para outros.” (ASSIS, 2012, p. 23). Segundo o finado-autor,

Trata-se, na verdade, de uma obra difusa (...). Acresce que a gente grave achará no livro umas aparências de puro romance, ao passo que a gente frívola não achará nele o seu romance usual; ei-lo aí fica privado da estima dos graves e do amor dos frívolos, que são as duas colunas máximas da opinião. (ASSIS, 2012, p. 25).

No “Prólogo da quarta edição”, o autor empírico também apresenta o protagonista dessas *Memórias*: “O que faz do meu Brás Cubas um autor particular é o que ele chama ‘rbugens de pessimismo’” (ASSIS, 2012, p. 24). Sugere ainda: “Não digo mais para não entrar na crítica de um defunto, que se pintou a si e aos outros, conforme lhe pareceu melhor e mais certo.” (ASSIS, 2012, p. 24).

A interpretação dessa obra sob os preceitos estabelecidos por Lejeune evidencia que nesse caso não há identidade entre as figuras do autor (nome grafado na capa do livro), do narrador e do protagonista. Trata-se, então, do simulacro de uma autobiografia, o que implica um efeito de ficcionalidade, transvestido do efeito de realidade.

As autobiografias e romances autobiográficos tendem a ser “ocupações do outono da vida” (SONTAG, 2005, p. 48), seus narradores, na maioria das vezes, se ocupam da escrita de memórias quando chegam à velhice. Susan Sontag propõe uma interessante reflexão: “Uma vez que só a vida completa revela a sua forma e o sentido que uma vida pode ter, uma biografia que se pretende definitiva deve esperar até a morte do seu tema.” (SONTAG, 2005, p. 48). A autora admite ainda que essa limitação das autobiografias reais é também compartilhada por quase todas as autobiografias ficcionais:

Por mais próximo do ponto ideal de observação a que a idade avançada possa levar o autobiógrafo fictício, ele ou ela ainda estará escrevendo no lado errado da fronteira, além da qual uma vida, uma história de vida, enfim faz sentido. (SONTAG, 2005, p. 48).

A partir das reflexões de Susan Sontag, concluímos que Machado de Assis assegurou, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o projeto de autobiografia em sua realização ideal. Desenvolvendo a técnica do “discurso vivido”, o romancista busca apreender a subjetividade do protagonista. Brás Cubas, enquanto pseudo-memorialista, pode “descalçar as botas” (ASSIS, 2012, p. 107), e transformar-se em um sujeito capaz de refletir sobre o tempo vivido. Nessa obra, a opção pela ficção autobiográfica também se justifica porque algumas extravagâncias ecoam perfeitamente na voz do narrador em primeira pessoa. Susan Sontag elucida:

Desacelerar, avançar ligeiro, saltar períodos inteiros; comentar demoradamente, refrear os comentários – tudo isso feito por um “eu” tem um peso diferente, uma outra sensação, do que quando dito a respeito de outra pessoa ou em seu nome. (SONTAG, 2005, p. 49).

Há ainda alguns sentimentos que ganham maior expressividade quando enunciados em primeira pessoa. O pessimismo e a melancolia, por exemplo. Além disso, quando decide escrever um romance autobiográfico, Machado de Assis quer privilegiar o diálogo entre o seu narrador, Brás Cubas, e o leitor de *Memórias Póstumas*, dispensando intermediários. O narrador machadiano pode, em determinado ponto do livro, pedir ao leitor que tenha paciência com a tendência da narrativa, ou mesmo prometer a ele emoções fortes e conhecimentos novos.

2.1 O simulacro de uma autobiografia: relatos do defunto-autor

O simulacro nunca é o que oculta a verdade – é a verdade que oculta o que não existe. O simulacro é verdadeiro. (O Eclesiastes, apud BAUDRILLARD, 1981).

Jean Baudrillard (1981), nas primeiras páginas do livro *Simulacros e Simulação*, apresenta uma fábula de Borges como a mais bela alegoria da simulação. Nessa fábula, os cartógrafos do Império desenhavam um mapa de forma tão detalhada, que o mesmo acabava por cobrir o território representado – alegoria de como o duplo pode acabar se confundindo com o real.

“Dissimular é fingir não ter o que se tem. Simular é fingir ter o que não se tem.” (BAUDRILLARD, 1981, p. 09). A primeira ação remete à presença, enquanto a segunda, à ausência. Para esclarecer o segundo caso, Baudrillard cita como exemplo alguém que simula ter uma doença, recolhe-se à cama, e faz crer a todos que está mal. A simulação determina no sujeito algumas sugestões de sintomas. Logo, para Baudrillard, “fingir, ou dissimular, deixam intacto o princípio da realidade: a diferença continua a ser clara, está apenas disfarçada, enquanto que a simulação põe em causa a diferença do verdadeiro e do falso, do real e do imaginário.” (BAUDRILLARD, 1981, p. 10).

É necessário refletir sobre a questão: “O simulador está ou não doente se produz verdadeiros sintomas?” (BAUDRILLARD, 1981, p. 10). O sujeito não pode ser tratado nem como doente nem como não-doente. Fica o impasse para a psicologia e para a medicina: já que qualquer sintoma pode ser simulado, então a doença também é simulável. Surgem então as doenças psicossomáticas, e os sintomas passam do domínio do orgânico para o domínio do inconsciente. Supõe-se que tal sintoma (agora no domínio do inconsciente) é verdadeiro, mais verdadeiro que o outro. O discurso de simulação não pode ser desmascarado, porque também não é falso. Limítrofe é a distinção entre o verdadeiro e o falso, do sintoma produzido e do sintoma autêntico. “Se ele imita tão bem um louco, é porque o é.” (BAUDRILLARD, 1981, p. 11).

A representação parte do princípio de equivalência do signo e do real – mesmo que tal equivalência seja utópica, é uma verdade primeira, um axioma

fundamental. Ao contrário da representação, a simulação parte da utopia, do fundamento da equivalência, relegando toda referência. Sobre tal aspecto, reflete Baudrillard: “Enquanto que a representação tenta absorver a simulação interpretando-a como falsa representação, a simulação envolve todo o próprio edifício da representação como simulacro.” (BAUDRILLARD, 1981, p. 13).

A análise de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, à luz de Baudrillard, evidencia que as exigências de verossimilhança impostas pelo Realismo são substituídas pela representação como simulacro. Ao declarar: “A obra em si mesma é tudo” (ASSIS, 2012, p. 26), o narrador salienta que a sua vida e realidade existem a partir do momento em que são enunciadas, logo, prestigia a ficcionalidade.

O ficcional não tem em seu horizonte o compromisso com a verdade, entretanto, isso não significa dizer, absolutamente, que o ficcional abole a verdade. Costa Lima justifica que a contribuição do romance apenas se diferencia daquela que é esperada do filósofo e do cientista. “O operador destes, o conceito, tem por certo uma função crítica, auxiliar de sua ‘vocação’: em seu limite, estabelecer outra concepção e outra forma de atuação sobre o mundo.” (LIMA, 1991, p. 51). Já o texto ficcional não tem a função de nos “ensinar” melhores formas de convivência, e esse é seu mérito: “nunca operacionalizador, o texto ficcional só cumpre sua ‘vocação’ quando é potencialmente crítico.” (LIMA, 1991, p. 51). Diz Costa Lima:

Sua possibilidade de ser decorativo só cessa quando a sua criticidade é atualizada. Desse ponto de vista, sua vantagem está na proximidade que guarda quanto às experiências do dia a dia. O que vale dizer, não tendo a verdade como seu horizonte, ele a reencontra em forma de questão. É a vida das *personae* que se põe em questão. Esta, observe-se, não é peculiaridade do romance, mas resultante do próprio distanciamento que todo o ficcional supõe. O ficcional se encontra com a verdade à medida que questiona as práticas da verdade. (LIMA, 1991, p. 51)

A literatura sempre se preocupou com questões de identidade, e de forma implícita ou explícita, apresentou personagens que se definiram e foram definidas pelas diversas combinações de forças: os dados do passado, as próprias escolhas e os fatores sociais. Os romances ocidentais reiteram a perspectiva de um “eu essencial”, reforçando que esse eu emerge de encontros dolorosos com o mundo; de forma que os embates concernentes à identidade ocorrem no interior do indivíduo e entre o indivíduo e o grupo. As personagens se posicionam contra as normas sociais, ou agem determinadas por essas expectativas. Jonathan Culler, em

“Identidade, Identificação e o Sujeito”, assegura: “A identidade fundamental das personagens emerge como o resultado de ações, de lutas com o mundo, mas aí essa identidade é postulada como sendo a base, até mesmo a causa dessas ações.” (CULLER, 1999, p. 109).

Muitas vezes as abordagens teóricas sobre a identidade parecem redutoras quando comparadas às sondagens propostas pelos romances, que através de casos singulares suscitam a reflexão sobre problemas gerais. A personagem literária é uma criatura da imaginação do artista, inserida num espaço e tempo fictícios, mas que possui traços análogos aos da pessoa humana, e representa um espaço e temporalidade reais. Na obra de ficção, a realidade particular é apenas um pretexto para afirmação da realidade geral: a condição humana no mundo concreto. Considerando estas propriedades concernentes ao romance, Culler estabelece:

Quando os romances se preocupam com identidades de grupo – o que significa ser mulher, ou filho da burguesia – frequentemente exploram como as exigências da identidade de grupo restringem as possibilidades individuais. (CULLER, 1999, p. 110)

O protagonista de *Memórias Póstumas* nasceu em 1805, filho de Bento Cubas e descendente do tanoeiro Damião Cubas, “que floresceu na primeira metade do século XVIII.” (ASSIS, 2012, p. 31). Damião Cubas trabalhou também como lavrador e comerciante, acumulou fortuna, e, em seguida, passou “o grosso cabedal a um filho, o licenciado Luiz Cubas.” (ASSIS, 2012, p. 32). Luiz Cubas estudou em Coimbra, foi amigo particular do vice-rei Conde da Cunha, e sua ascensão social valeu o primeiro nome da família, ao menos segundo a versão corrente no clã, uma vez que Damião Cubas fora apenas um tanoeiro, “e talvez mau tanoeiro” (ASSIS, 2012, p. 32). A falsificação das origens familiares, descrita no capítulo “Genealogia”, remete a um passado de mentiras, confirmado pelo percurso da família durante o período colonial. A riqueza gerada por Damião Cubas, entretanto, é mantida pelos herdeiros e se conserva até o fim, já que ao falecer Brás Cubas deixa trezentos contos e reconhece: “coube-me a boa fortuna de não comprar o pão com o suor do meu rosto.” (ASSIS, 2012, p. 256).

As mentiras sobre a origem da família não foram suficientes, já que o nome Cubas cheirava excessivamente à tanoaria. Bento Cubas logo tratou de inventar um ancestral nobre e guerreiro para a família, com objetivo de vincular sua origem à

linhagem de um feito admirável. A primeira tentativa foi justificar a tradição entroncando-se na família do homônimo capitão-mor, Brás Cubas, fundador da vila de São Vicente (na verdade, o Brás Cubas histórico fundou a vila de Santos), no século XVI. Manobra mal sucedida, pois os descendentes do capitão-mor não aceitaram a proximidade forjada. Bento Cubas partiu para invenção de que o apelido “Cubas” “fora dado a um cavaleiro, herói nas jornadas da África, em prêmio da façanha que praticou, arrebatando trezentas cubas aos mouros.” (ASSIS, 2012, p. 32).

Após muito esforço, a família “escapou à tanoaria nas asas de um calembour” (ASSIS, 2012, p. 32). Observa-se, no evento citado, o “triunfo do signo público”, ou seja, a vida em sociedade exige máscaras que as personagens vão adotando de acordo com a necessidade, a fim de elevar ou manter o próprio *status*. Para Merquior, em última análise, “o ‘reino da opinião’, o prestígio dos medalhões, se enraízam na natureza profunda do bicho homem.” (MERQUIOR, 1979, p. 165). Brás Cubas também enfatiza que “o que importa é a expressão geral do meio doméstico, e essa aí fica indicada – vulgaridade de caracteres, amor das aparências rutilantes, do arruído, frouxidão da vontade, domínio do capricho, e o mais.” (ASSIS, 2012, p. 55).

Brás, quando jovem, almeja ser qualquer coisa: “Naturalista, literato, arqueólogo, banqueiro, político, ou até bispo – bispo que fosse – uma vez que fosse um cargo, uma preeminência, uma grande reputação, uma posição superior.” (ASSIS, 2012, p. 80).

O narrador torna claro que vai pintar sua imagem apoiado nos parâmetros sociais. O que lhe garante identidade é, sobretudo, o ato público. Rouanet reflete sobre o comportamento de Brás Cubas e toda classe social que ele representa, concluindo que “no fundo, os homens não são dirigidos por princípios morais, mas pelo medo à opinião. Esta é uma força civilizadora, e funciona como uma solda, consolidando a família.” (ROUANET, 2007, p. 110).

A casa materna é um espaço importante e bastante explorado pelos textos memorialísticos. Todavia, nessa obra, a menção ao espaço doméstico é feita de maneira indireta, no capítulo “Um episódio de 1814”, no qual o narrador descreve um elegante jantar dado por seu pai em comemoração à primeira queda de Napoleão Bonaparte. “Não se contentou a minha família em ter um quinhão anônimo no

regozijo público; entendeu oportuno e indispensável celebrar a destituição do imperador com um jantar [...]” (ASSIS, 2012, p. 56). As referências ao espaço familiar primam pelo exibicionismo e rompem com o sentido emblemático de abrigo e aconchego. Brás Cubas age como se estivesse inventariando o patrimônio dos pais: “a velha prataria”, “as toalhas de Flandres”, “as grandes jarras da Índia”, “os castiçais”, “as arandelas”, “as vastas mangas de vidro”, enfim, “todos os aparelhos do luxo clássico.” (ASSIS, 2012, p. 57). À descrição do narrador, saltam os objetos de valor: parâmetro do prestígio social da família.

“Dessa terra e desse estrume é que nasceu esta flor.” (ASSIS, 2012, p. 55). Na tentativa de pintar sua imagem através do ato público, Brás Cubas faz observações bastante peculiares. Sobre Lobo Neves, seu rival, afirma: “um homem que não era mais esbelto do que eu, nem mais elegante, nem mais lido, nem mais simpático” (ASSIS, 2012, p. 116); e reitera, desta vez, alardeando sua superioridade: “eu, que valia mais, muito mais do que ele [...]” (ASSIS, 2012, p. 123).

O defunto-autor principia o relato de sua vida pelos últimos pensamentos, testemunhados por Virgília, que fora seu grande amor da juventude. Regride, então, do velório à doença, intercalando entre esses dois pontos a ocasião de sua morte e o delírio. O primeiro episódio contado é cronologicamente o último a ter ocorrido. No capítulo “Transição”, o finado explica a passagem cronológica:

E vejam agora com que destreza, com que arte faço eu a maior transição deste livro. Vejam: o meu delírio começou em presença de Virgília; Virgília foi o meu grão pecado da juventude, não há juventude sem meninice; meninice supõe nascimento; e eis aqui como chegamos nós, sem esforço, ao dia 20 de outubro de 1805, em que nasci. Viram? Nenhuma juntura aparente, nada que divirta a atenção pausada do leitor: nada. De modo que o livro fica assim com todas as vantagens do método, sem a rigidez do método. Na verdade, era tempo. (ASSIS, 2012, p. 48)

O método existe, aliás, é indispensável, “todavia é melhor tê-lo sem gravata nem suspensórios, mas um pouco à fresca e à solta [...]” (ASSIS, 2012, p. 48). Para justificar a escolha do método, o defunto-autor explica também por que iniciar suas memórias pelo fim: isso torna o relato “mais galante e mais novo”. O uso vulgar é começar pelo nascimento, entretanto, para esse protagonista, “a campa foi outro berço”. A propósito, o término da existência é a condição para a redação das memórias. Por privilegiar o novo método, o livro difere do Pentateuco, confrontando, também, seus narradores.

Ao lembrar o hebreu Moisés – herói do antigo testamento – Brás Cubas ressalta qual é “a diferença radical entre este livro e o Pentateuco” (ASSIS, 2012, p. 27): o precursor bíblico, apesar de também ter narrado sua vida depois de morto, privilegiou os acontecimentos vividos, e só depois relatou sua morte. Roberto Schwarz propõe uma reflexão sobre a forma dessacralizada como o narrador machadiano retoma as palavras bíblicas: “O que dizer da comparação entre as Memórias e o Pentateuco, sutilmente vantajosa para as primeiras, gabadas pela originalidade? Trata-se, em suma, de um show de impudência” (SCHWARZ, 2000, p. 17).

Regina Zilberman (2008) especula a origem do herói do antigo testamento, e lembra que Moisés nasceu entre os judeus escravizados no Egito, foi adotado pela irmã do faraó e criado como membro da realeza. Nesse âmbito de poder, recebera educação digna de um príncipe. Entretanto, ao descobrir sua verdadeira ascendência, Moisés abandona a família que o adotou e se dedica à luta pela liberdade de seu povo. A ele compete, então, a emancipação do povo hebreu, o que só acontece graças à aliança do herói com a divindade. Ao reinaugurar a nação à qual pertencia, Moisés transmite um conjunto de normas, fundamentadas nas tábuas da Lei. Tentando aproximar os dois heróis fundadores – Moisés e Brás Cubas – Zilberman declara:

A alusão ao bíblico Moisés não se limita, porém, à função de desculpar a possível falta de verossimilhança do processo de produção da obra. Há, efetivamente, a coincidência entre o estado do hebreu e o de Brás Cubas, ambos supostamente defuntos, que podem narrar, de modo aceitável, sua trajetória na época em que viveram. A comparação com Moisés sugere, porém, outras coincidências, pois aquele indivíduo, acredite-se ou não em sua existência histórica, carrega consigo significações consistentes, decorrentes da biografia que lhe é atribuída. (ZILBERMAN, 2008, p. 63)

A pesquisadora justifica ainda: no momento em que Brás Cubas faz referência a Moisés e sugere ao leitor que os compare, ele se posiciona em uma linhagem similar, ressaltando sua qualidade de herói fundador, “protagonista de uma narrativa de origem.” (ZILBERMAN, 2012, p. 64).

O herói de *Memórias Póstumas* ao mesmo tempo em que se identifica com o herói fundador, delinea a imagem malévola que o acompanha. Em várias circunstâncias, o narrador se apresenta como diabólico; desde criança, o pequeno Brásinho já era merecedor da alcunha de menino diabo. Quando a morte se

aproxima, por exemplo, Brás diz sentir um prazer satânico em mofar do mundo que abandonava. Em uma arguta interpretação, Regina Zilberman (2008) afirma que a caracterização diabólica desta personagem é dada, sobretudo, pelo seu nome de batismo: Brás. Substantivo próprio derivado da sílaba inicial de Brasil, país onde o herói nasceu, que também recebera tal nome em decorrência da madeira que aqui era abundante, responsável por enriquecer os navegadores que desbravaram este território nos primeiros anos da colonização. O pau-brasil, por sua vez, era assim chamado devido a sua cor de brasa, vermelha como o demônio. Em decorrência disso, logo que o nome da árvore transferiu-se para o local de onde ela era extraída, houve a imediata rejeição por parte dos sacerdotes que aqui se instalaram com o intuito de catequizar os habitantes nativos; “mas a colônia continuou Brasil, trazendo sempre no nome o estigma infernal que lhe havia selado o nascimento.” (SOUZA *apud* ZILBERMAN, 2008, p. 67).

O nome Brasil, sugerido pela cor de brasa, sintetiza o inferno, de modo que estas terras eram naturalmente diabólicas. Brás, na qualidade de protagonista desta narrativa de origem, recebera o mesmo nome de sua terra. Tal nome, além de se referir à nação que ele traduz, evidencia também o caráter infernal daquele espaço. A caracterização do narrador machadiano coincide com a história do Brasil, “sugerindo que ao protagonista compete alegorizar a nação de que é o fundador.” (ZILBERMAN, 2008, p. 68).

Em outra alusão ao antigo testamento, o taciturno Brás Cubas tenta convencer seus leitores: “Creiam-me, o menos mau é recordar; ninguém se fie da felicidade presente; há nela uma gota de baba de Caim.” (ASSIS, 2012, p. 37). A “gota de baba de Caim”, diz Marta de Senna (2003), lembra a amargura que envolve tal personagem bíblica, desencadeada pela preferência que o Senhor manifesta em relação a seu irmão, Abel. Tal referência, embora feita de maneira sutil, pode ser compreendida no âmbito de reflexão do narrador, que assegura serem ilusórias a felicidade passada e a presente, conquanto que a passada seja mais vantajosa, uma vez que de lembranças “se goza sem doer”.

Marta de Senna chama atenção para o modo como as referências bíblicas aparecem em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, e declara que tais citações são feitas, geralmente, de maneira cínica e profana. A autora ressalta que o uso da Escritura não professa nenhum tipo de fé; ao contrário, “ela é invocada por um

incrêu culto, que dela se vale como um recurso de estilo, apostando que o leitor (afinal, não passarão de cinco, seletíssimos) será capaz de localizar a fonte.” (SENNA, 2003, p. 31).

Os episódios citados endossam que os procedimentos intertextuais em *Memórias Póstumas* acontecem das mais diversas formas: citações, paródias, paráfrases ou colagens e acabam por instaurar comicidade no que deveria ser trágico. A intertextualidade permite a transgressão do narrador aos discursos pré-estabelecidos como ideais para o homem; assim, pode desestruturá-los, proferindo “provocações que se sucedem em uma gama que vai da gracinha à profanação.” (SCHWARZ, 2000, p. 17).

O defunto-autor, vivíssimo, aliás, também esmiúça o artefato a partir do qual constrói a narrativa, além de expor os procedimentos da escrita. Juracy Assmann Saraiva lembra que para Brás Cubas, narrar não é reproduzir fielmente os fatos vividos, mas “pôr em ação as regras que concretizam o relato, de modo a dimensionar uma ilusão de vida.” (SARAIVA, 1993, p. 44).

O narrador exercita a metalinguagem e usa este recurso com tamanha propriedade, que deixa claro, através das próprias falas e as das personagens, que o processo de composição de um livro é árduo e permeado por escolhas que agradem ao leitor, ou ao menos, o intriguem. Ocupa-se de duas questões: contar sua história de vida e revelar as estratégias para se construir uma narrativa, destacando os padrões realistas que preponderam sob o enredo. Não se restringe, entretanto, à exposição das mazelas da sociedade; experimenta, de forma ousada, novos padrões para o ato de narrar. Rouanet propõe uma bela comparação: “O livro é uma oficina de vidro, em cujo interior o artífice vai martelando, limando, forjando juntas, escolhendo e refugando materiais, corrigindo a sobra, começando de novo.” (ROUANET, 2007, p. 105).

Os julgamentos morais que Brás Cubas faz sobre a vida são extensivos ao texto. Escreve e refaz, buscando aprimorar o estilo, perseguindo uma escrita sofisticada para revelar as atitudes indignas dos homens. No capítulo “Uma reflexão imoral”, por exemplo, as ponderações do defunto-autor percorrem as questões de estilo e a conduta de Marcela:

Ocorre-me uma reflexão imoral, que é ao mesmo tempo uma correção de estilo. Cuido haver dito, no capítulo XIV, que Marcela morria de amores por

Xavier. Não morria, vivia. Viver não é a mesma coisa que morrer; assim o afirmam todos os joalheiros deste mundo, gente muito vista na gramática. (ASSIS, 2012, p. 70-71)

O sujeito da enunciação difere do protagonista, ator do enunciado, uma vez que o “eu” que narra já não é mais o que foi no passado. O narrador se descreve a partir do futuro, com o olhar voltado para o que ele já não é; e isso cria, segundo Patrick Pessoa,

A imagem especular de si mesmo em tempos idos e vividos, que, como qualquer imagem especular, duplica, diferencia, pressupõe a identificação (aquele outro sou eu) na medida mesma em que a despedaça (aquele outro não sou mais eu). (PESSOA, 2008, p. 159).

A autoavaliação constitui-se como um exercício de habilidade e técnica para o finado-autor. Ao analisar os fatos pregressos, ele admite: “Fui dos mais malignos do meu tempo, arguto, indiscreto, traquinas e voluntarioso.” (ASSIS, 2012, p. 51). No percurso da narrativa, Brás se apresenta com sinceridade: revela o menino malcriado que foi, a má formação acadêmica, o comportamento tumultuário e petulante – “um fiel compêndio de trivialidade e presunção.” (ASSIS, 2012, p. 87). Brás Cubas reconhece o vazio de sua vida passada, e procura, através da construção das memórias, uma irônica redenção; busca a perfeição pelo avesso, especialmente porque não a conquistou em vida. A morte representa, então, uma possibilidade de mudança, além de ser o lugar da compreensão, da avaliação e do julgamento. Assim, segundo Saraiva, “a biografia do herói prescinde do disfarce, e ele pretende mostrar-se na sua ambivalência, distinguindo o que aparentava ser do que efetivamente foi.” (SARAIVA, 1993, p. 48).

Mestre em astúcias e traquinagens, o finado autor busca sua absolvição, insinua ironicamente: “mea culpa, mea maxima culpa”! O narrador tenta suavizar as marcas que possam denegri-lo, mas tudo acaba em pura galhofa, porque ao desmascarar-se publicamente, quer servir de espelho e reflexo, projetando o seu eu desvalorizado no leitor, indicando-lhe as falências e a erosão da figura social.

A manipulação do tempo influi significativamente nesse romance. Depois de hesitar se contaria suas memórias a partir do começo ou do fim, o narrador se decide pelo fim. As memórias começam a ser contadas pelo “fim dos fins” (BOSI, 2008, p. 129); são póstumas, ou seja, vêm depois da vida e da morte. “Póstumo é o

superlativo de *post*, é o que vem depois de tudo: da vida e da morte. É mais do que posterior, é o depois absoluto.” (BOSI, 2007, p.129). O narrador aparece deslocado no tempo da enunciação, encontra-se num tempo ulterior em relação à história, que é constituída de eventos vividos e inteiramente conhecidos.

Juracy Assmann Saraiva assinala que “tanto Scherazade quanto Brás Cubas são narradores que vivem na medida em que narram, mas somente Brás Cubas encontra, na superação da vida, a possibilidade de interpretá-la.” (SARAIVA, 1993, p. 47). O contexto de distância temporal absoluta implica outras distâncias: afetiva, ética e psicológica. Existe uma relação de transcendência frente aos fatos narrados, o que permite ao defunto-autor selecionar os eventos que deseja relatar, além de lhe assegurar o poder de tudo saber, já que conhece os desfechos dos fatos e situações que protagonizou.

Mesmo lidando com narradores fictícios, Machado de Assis faz questão de diferenciar seus memorialistas. Em *Memorial de Aires*, por exemplo, a opção pela escrita de um diário, segundo as concepções desse gênero, não permite ao narrador conhecer o desfecho de todos os acontecimentos no momento em que escreve. Ao passo que as memórias, contadas após todos os eventos lembrados, podem ser reorganizadas ao gosto do reminescente. Brás Cubas simula uma postura neutra, mas o que o ocorre é exatamente o contrário: é ele quem seleciona os episódios e expõe a subjetividade das personagens. A narração, vista da perspectiva da morte e filtrada pela consciência de um defunto, sugere um enunciador que detém todo o sentido da existência humana. Desta forma, ele se configura como um narrador parcial e manipulador, sobre o qual Betella argumenta:

Exercendo magistralmente a volubilidade, Brás Cubas, como narrador, radicaliza a conciliação entre o pedantismo e a sabedoria. Estridente ao chamar a atenção, abusa deliberadamente em todos os sentidos, desde no contra-senso de ser um memorialista morto, até na imprudência e nos diferentes graus de provocações. A afronta e as sucessivas perturbações estabelecem o ritmo do romance e, ao mesmo tempo, representam uma atitude de classe – constituem regra de composição e estilização de uma conduta baseada na impunidade. (BETELLA, 2007, p. 49)

Letícia Malard (2012) sugere que o caráter perturbador desta narrativa está na “identidade” do narrador (autor-defunto / defunto-autor). Brás Cubas, segundo ela, é “duplamente abjeto” e a narrativa é “denegada abjetamente”,

No jogo primeiro do enunciado e da enunciação. Escritura cadavérica remetida de um eu situado no espaço da utopia, do não-lugar materialista do morto, para um outro situado no mundo dos vivos, que a rejeitará por não encontrar nela a marca escritural expectada – romance. (ASSIS, 2012, p. 264).

Ao resgatar as lembranças do herói morto, o romance machadiano culmina na batalha ficcional contra a morte e o esquecimento; e, além de preencher as lacunas da história oficial, configura-se como uma forma de resistência à historiografia dominante. O próprio ato de escrever já representa uma forma de resistência, deseja-se que o passado não se perca, escreve-se para não morrer, pois a concretização do texto desafia a finitude. A partir dessa concepção, encontramos a justificativa de por que o herói precisa estar morto: a enunciação se dá de um local subterrâneo, representando as vozes degradadas e relegadas ao silenciamento.

O memorialista está localizado “à beira da vida”, o que lhe permite apreciar os fatos decorridos de uma perspectiva estranha, “sem jamais se ver em sintonia com os próprios atos e suas mais íntimas sensações.” (CARDOSO, 1958, p. 160). A dicção subterrânea confere o tom diferenciado às memórias de Brás Cubas: aquele sentimento amargo e áspero, sobre o qual o narrador chama atenção no prólogo, e que mediará o diálogo com o leitor, mostrando-lhe, ao final, um saldo negativo.

2.2 O historiador materialista e a tentativa de condensar na letra o vivido

São comuns na literatura latino-americana obras que tematizam o que não foi contemplado pela história oficial, e se propõem a preencher as lacunas deixadas, recobrando o que poderia ter sido dito e não foi. Romances que pretendem transmitir grandes e importantes revelações históricas, de surpreendente profundidade e amplitude. Como foi explicitado através das reflexões de Costa Lima (1991), não significa dizer que o romancista está ocupado em perseguir a verdade, como é a função do historiador. Mas, ao representar o passado, os costumes e as ações dos homens, o romancista compartilha a tarefa do historiador, e o primeiro tem a seu favor a possibilidade de mostrar os fatos de forma mais sutil.

A objetividade da História não passa de um mito, uma vez que todo discurso é permeado pela ideologia de seu locutor. Em uma entrevista publicada no livro *História e nova História*, Georges Duby critica a abordagem puramente técnica proposta pelo historicismo, além de enfatizar que a busca por uma “verdade histórica objetiva” é uma tarefa vã. Duby assegura que “o historiador conta uma história, uma história que ele forja recorrendo a um certo número de informações concretas.” (DUBY, 1986, p. 11). Assim, o estudioso recomenda que a nova História seja escrita a partir da reconstituição feita por “testemunhas”, pois as narrativas constituem importantes relatos sobre a sociedade, as mentalidades e ideologias de uma época.

No célebre ensaio “Sobre o conceito de História”, Walter Benjamin oferece uma distinção entre o historicista e o historiador materialista. Para ele, o historicista propõe uma imagem “eterna” do passado, enquanto o materialista faz desse passado “uma experiência única” (BENJAMIN, 1994, p. 231). O filósofo defende que nada pode ser perdido para a história, mesmo os pequenos acontecimentos. O historiador materialista sabe disso, portanto, não é aquele que narra uma história de sucessos, ao contrário, seus relatos explodem em fragmentos e estilhaços, em ruínas. “O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido.” (BENJAMIN, 1994, p. 224). A partir desse amontoado de ruínas, o historiador materialista escreve uma espécie de anti-história, a história da barbárie, sobre a qual se impôs aquela proveniente da cultura dominante. Jeanne Marie Gagnebin, em *História e Narração em Walter Benjamin*, escreve:

O esforço do historiador materialista é no sentido de não deixar essa memória escapar, mas de zelar pela sua conservação, de contribuir na reapropriação desse fragmento de história esquecido pela historiografia dominante. (GAGNEBIN, 1994, p. 72).

O autor berlinense destaca que articular historicamente o passado não se restringe a conhecê-lo como ele de fato foi. Significa, na verdade, apropriar-se de uma reminiscência, tal como um clarão, e fixar esta imagem do passado como ela se apresenta, acumulando “ruína sobre ruína” (BENJAMIN, 1994, p. 226). As revelações memorialísticas de Brás Cubas permitem a escrita da anti-história, aquela que ao invés de registrar o passado de forma definitiva, acabada e

irremediável, busca o acréscimo de sentidos, conferindo-lhe caráter inacabado. Em “História de 15 dias”, Machado de Assis antecipa o pensamento de Walter Benjamin:

Um contador de histórias é justamente o contrário do historiador, não sendo um historiador, afinal de contas, mais do que um contador de história. Por que essa diferença? Simples, leitor, nada mais simples. O historiador foi inventado por ti, homem culto, letrado, humanista; o contador de histórias foi inventado pelo povo, nunca leu Tito Lívio, e entende que contar o que se passou é só fantasiar. (ASSIS *apud* FIGUEIREDO, 2008, p. 85).

É importante ressaltar, na concepção de Alfredo Bosi, que a historicidade que se inscreve em uma obra de ficção traz consigo dimensões da imaginação, da memória e do juízo crítico de seu autor. “Os olhos do romancista refletem os objetos de sua observação” (BOSI, 2007, p. 14), mas valores culturais e estilos de pensar atravessam a visão de mundo do escritor, que, no caso de Machado de Assis, se afasta completamente da ideologia dominante, a fim de julgá-la. É por esse motivo que o romance é o reino das possibilidades, inclui tanto os fatos historicamente identificáveis, quanto aqueles que poderiam ter acontecido, mas não aconteceram. O crítico literário esclarece:

A imaginação, mesmo quando parece mimética, é heurística: descobre na personagem de ficção virtualidades e modos de ser que a coisa empírica não entrega ao olhar supostamente realista e, na verdade, apenas rotulador. (BOSI, 2007, p. 32).

Os romances machadianos da segunda fase abordam diferentes etapas do desenvolvimento social e político do Brasil, no decorrer do século XIX. Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* temos uma análise criteriosa de uma oligarquia bastante segura de si, fundamentada na escravidão e no domínio de classes – o que pôde ser mantido com certa tranquilidade, mesmo que tenha havido a necessidade da autojustificação. A obra, publicada em 1880/1881, buscou representar a classe senhorial no período em que vivera o ápice de seu poder e prestígio social, ou seja, de 1840 até a crise política que resultou na lei de 28 de setembro de 1871, a *Lei do Ventre Livre*.

Quem percorre tal narrativa, identifica uma teia de relações sociais, familiares e da vida pública. São relações assimétricas, nas quais prevalece a disparidade. Alfredo Bosi propõe uma imagem bastante interessante para esclarecer melhor a lei

imane de dessa formação social: uma escada composta por degraus de diferentes alturas, nos quais os indivíduos se posicionam conforme foram beneficiados pela “roda da fortuna”; ou seja, “em posições objetivamente assimétricas, nunca podem olhar-se ou falar-se como verdadeiros pares.” (BOSI, 2007, p. 153).

Esta é uma estratégia para a compreensão das íntimas conexões que existem entre a obra de Machado de Assis e a história social do tempo que ela reflete. Sociedade em que o capital é adquirido comodamente através do trabalho escravo, e, se consideradas as relações de dependência, qualificam-se como paternalistas. No livro *Machado de Assis: historiador*, Sidney Chalhoub propõe uma análise das estruturas de autoridade e exploração vigentes no Brasil, no final do século XIX, e ressalta:

A ideologia de sustentação do poder senhorial incluía a imagem de que aquela era uma sociedade em que os pontos de referência – ou seja, de atribuição e formulação de consciência de lugares sociais – definiam-se todos na verticalidade. (...) No mundo construído por tal ideologia, mundo sonhado (*pelos senhores*), a medida do sujeito são as relações pessoais nas quais está inserido. Não existe lugar social fora das formas instituídas – formalmente, mas também pelo costume – de hierarquia, autoridade e dependência. (CHALHOUB, 2003, p. 60)

O paternalismo é a prática social que se ampara na autoridade dos senhores em relação aos servos, que podem ser escravos ou dependentes, desde que mantenham a linhagem hierárquica em que prevalece a submissão, combinando decisões arbitrárias e inquestionáveis, com elementos sentimentais e concessões graciosas. Uma peculiaridade dessa prática é a tentativa de disfarçar a autoridade sob os véus da proteção, mas o que predomina é a vontade senhorial. Sidney Chalhoub reflete acerca desta tecnologia de dominação, e faz considerações sobre o sistema paternalista:

O mundo era representado como mera expansão dessa vontade, e o poder econômico, social e político parecia convergir sempre para o mesmo ponto, situado no topo de uma pirâmide imaginária. O paternalismo, como qualquer outra política de domínio, possuía uma tecnologia própria, pertinente ao poder exercido em seu nome: rituais de afirmação, práticas de dissimulação, estratégias para estigmatizar adversários sociais e políticos, eufemismos, e, obviamente, um vocabulário sofisticado para sustentar e expressar todas essas atividades. (CHALHOUB, 2003, p. 58)

O império da vontade de Brás Cubas é aclarado quando o narrador descreve as personagens secundárias Dona Plácida e Prudêncio. A existência da primeira é marcada pelo sofrimento: “Chamamos-te para queimar os dedos nos tachos, os olhos na costura, comer mal, ou não comer, andar de um lado pro outro, na faina, adoecendo e sarando, com o fim de tornar a adoecer e sarar outra vez...” (ASSIS, 2012, p. 161). Além da vida de trabalhos, doenças e da falta de perspectivas, Dona Plácida serve ainda de alcoviteira para que Brás e Virgínia possam desfrutar do amor adúltero, em uma casinha alugada na Gamboa, planejada para manter as aparências. “Obrigando-a a um papel torpe, depois de uma longa vida de trabalho e privações. Medianeira não era melhor que concubina, e eu tinha-a baixado a esse ofício, à custa de obséquios e dinheiros.” (ASSIS, 2012, p. 162). Essa passagem elucida a prática do “favor”, bastante comum nas relações paternalistas. O acordo entre as personagens, edificado sob a ótica do “favor”, é um exemplo do exercício do poder e da inviolabilidade da vontade senhorial, numa forma peculiar de domínio, na qual os caprichos de Brás ficam evidentes.

A arbitrariedade do narrador triunfa sobre a impotência das outras personagens, permitindo uma assimilação do antagonismo de classe em nosso país. A cáustica ironia que permeia a narrativa desnuda uma vida que é fruto da “conjunção de luxúrias vadias”. “É de crer que Dona Plácida não falasse ainda quando nasceu, mas se falasse podia dizer aos autores de seus dias: – Aqui estou. Para que me chamastes?” (ASSIS, 2012, p. 161). No capítulo CXLIV, “Utilidade relativa”, Brás Cubas considera a única utilidade de D. Plácida, pois, sem a interferência dela, “talvez os *seus* amores com Virgília tivessem sido interrompidos, ou imediatamente quebrados, em plena efervescência.” (ASSIS, 2012, p. 242). A conclusão do protagonista é que a pobre mulher viera à vida exclusivamente para servir a suas veleidades. “Utilidade relativa”, ele reflete, esbanjando ironia, “mas que diacho há absoluto nesse mundo?” (ASSIS, 2012, p. 242).

Com Prudêncio, nota-se como a estrutura social se incorpora ao indivíduo, pois essa personagem revela-se uma alegoria da mentalidade senhorial. O negro foi escravo de Brás Cubas, e sofreu, na infância, as humilhações e espancamentos do senhor. A rotina de ambos, enquanto crianças, é assim descrita pelo protagonista:

Prudêncio, um moleque de casa, era o meu cavalo de todos os dias; punha as mãos no chão, recebia um cordel nos queixos, à guisa de freio, eu

trepava-lhe ao dorso, com uma varinha na mão, fustigava-o, dava mil voltas a um e outro lado, e ele obedecia, – algumas vezes gemendo, – mas obedecia sem dizer palavra, ou, quando muito, um – “ai, nhonhô!” – ao que eu retorquia: – “Cala a boca, besta!” (ASSIS, 2012, p. 52).

O Sr. Bento Cubas, diante das maldades do filho, pouco lhe repreendia, considerava que aquelas atitudes eram apenas travessuras, e dava-lhe pancadinhas na cara enquanto exclamava: “Ah! brejeiro! Ah! brejeiro!” (ASSIS, 2012, p. 53). O pai justificava que a educação permissiva do rebento era fruto de um novo sistema educacional, próprio e superior.

O tratamento dado ao escravo pelo pequeno “nhonhô” acentua, sobretudo, as atitudes agressivas do protagonista, além da classificação utilitária que o adulto Brás Cubas impõe às pessoas ao seu redor, assim como no caso de D. Plácida.

Prudêncio compra sua liberdade e, em determinada ocasião, Brás Cubas o encontra, depois de alforriado, e o vê açoitando um escravo que desobedecera a suas ordens. “Era um preto que vergalhava o outro na praça. O outro não se atrevia a fugir; gemia somente estas únicas palavras: – ‘Não, perdão, meu senhor; meu senhor, perdão!’” (ASSIS, 2012, p. 153). Após breve espanto, exclama o narrador: “Parei, olhei... Justos céus! Quem havia de ser o do vergalho? Nada menos que o meu moleque Prudêncio, – o que meu pai libertara alguns anos antes.” (ASSIS, 2012, p. 153). Usando de sua autoridade senhorial, Brás Cubas pede a Prudêncio para parar logo com aquilo, no que é prontamente atendido: “Pois não, nhonhô. Nhonhô manda, não pede.” (ASSIS, 2012, p. 153). Prudêncio não hesita em atender ao pedido de seu ex-dono, com o qual não tinha mais nenhum tipo de dívida nem obrigação a cumprir.

Como se observa na passagem acima, Prudêncio tinha passado a ser dono de escravo e, desfrutando dessa condição privilegiada, tratava outro ser humano como ele próprio fora tratado anteriormente, como um animal. “Era um modo que o Prudêncio tinha de se desfazer das pancadas recebidas, – transmitindo-as a outro.” (ASSIS, 2012, p. 154)

Eu, em criança, montava-o, punha-lhe o 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, 2012, p. 154)

Sobre esses homens e mulheres encontrados no Brasil Império e denominados por Alfredo Bosi (2007, p. 17) “avatares literários”, temos as seguintes considerações de Plekhanov:

A psicologia das personagens adquire enorme importância aos nossos olhos, exatamente porque é a psicologia de classes sociais inteiras, ou pelo menos de certas camadas sociais; e, sendo assim, podemos verificar que os processos que se desenvolvem na alma das diferentes personagens são o reflexo consequente do movimento histórico a que pertencem. (PLEKHANOV *apud* BOSI, 2007, p. 13)

Essas palavras reforçam a ideia de que seja possível estabelecer íntimas conexões entre a obra de Machado de Assis e a história social do tempo que ela reflete, como “um vasto exemplário de partes e sub-partes de um conjunto historicamente dado – de que a narrativa seria documento.” (BOSI, 2007, p. 14). O “discurso-história” (MIRANDA, 1992, p. 31) é um documento diferente daquele que interessa à historiografia dominante, porque sua função é revelar a história oficial a contrapelo, e privilegiar o sentido que se perdeu.

2.3 A miséria decorrente da impossibilidade de narrar

O salto é grande, mas o tempo é um tecido invisível em que se pode bordar tudo, uma flor, um pássaro, uma dama, um castelo, um túmulo. Também não se pode bordar nada. Nada em cima do invisível é a mais sutil obra deste mundo e, acaso, do outro. (Machado de Assis, 1998)

Muitos pensadores se dedicaram à reflexão sobre a importância da memória, tanto como fato coletivo quanto individual. Regina Zilberman (2004) constata que Platão, por exemplo, atribui à reminiscência relevância fundamental em seu sistema filosófico – é esse o veículo através do qual é possível acessar o conhecimento puro, na medida em que reposiciona o sujeito na direção da verdade e do ser. Para o filósofo, é através da lembrança que o indivíduo retorna ao mundo das ideias, realidade única e verdadeira, da qual fomos privados em decorrência da corrupção da alma, em contato com o mundo profano.

Platão aponta, entretanto, para os perigos enfrentados pela memória, dentre eles a invenção da escrita, capaz de substituí-la, e, conseqüentemente, provocar seu desaparecimento, relegando-a a condição de recordação. No pensamento platônico, a memória não compreende o documento escrito, porque essa faculdade humana depende de um processo de interação verbal, onde os falantes se posicionam em busca do conhecimento e da verdade. “Esta será alcançada, quando um deles, o mais sábio, voltar-se para dentro de si mesmo e, por meio da maiêutica – o parto das ideias – alcançar o conhecimento do ser.” (ZILBERMAN, 2004, p. 20). No diálogo em que Sócrates discute com Fedro, tem-se as seguintes considerações:

Tal coisa tornará os homens esquecidos, pois deixarão de cultivar a memória; confiando apenas nos livros escritos, só se lembrarão de um assunto exteriormente e por meio de sinais, e não em si mesmos. Logo, tu não inventaste um auxiliar para a memória, mas apenas para a recordação. Transmites aos teus alunos uma aparência de sabedoria, e não a verdade, pois eles recebem muitas informações sem instrução e se consideram homens de grande saber embora sejam ignorantes na maior parte dos assuntos. Em consequência serão desagradáveis companheiros, tornar-se-ão sábios imaginários ao invés de verdadeiros sábios. (PLATÃO *apud* ZILBERMAN, 2004, p. 19).

Apesar de desconfiar da escrita, Platão reconhece o poder da fala, da oralidade e da comunicação enquanto alternativa para o conhecimento. A rememoração possibilita a retomada salvadora pela palavra de um passado que poderia desaparecer no silêncio e no esquecimento.

Em seu consagrado estudo sobre o narrador, o filósofo Walter Benjamin faz considerações sobre a narrativa, fruto da tradição oral e marcada pela posse coletiva, confrontando-a com o romance, que é resultado da escrita solitária e de propriedade exclusiva do escritor. Walter Benjamin é categórico ao afirmar: “A arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente.” (BENJAMIN, 1994, p. 197). O autor berlinense argumenta que enquanto as narrativas orais compartilhavam o conhecimento do viajante ou o conhecimento do passado, o narrador do romance não interpreta os fatos, transmitindo-os “como uma informação ou um relatório”.

Entre o narrador da experiência e seu interlocutor se estabelece o domínio de um saber que pode ser perpetuado, uma vez que se inscreve na memória. As verdadeiras narrativas, segundo Benjamin, “têm sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária.” (BENJAMIN, 1994, p. 200). Essa dimensão utilitária

compreende tanto os ensinamentos morais quanto sugestões de ordem prática, que podem ser enunciados através de provérbios e conselhos. “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes.” (BENJAMIN, 1994, p. 201).

O primeiro indício da modernidade que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance. O narrador do romance, ao persistir na análise psicológica dos acontecimentos, tende a sobrecarregá-los de explicações para que se tornem inteligíveis, o que dificulta a memorização. Juracy Saraiva interpreta o ensaio de Walter Benjamin e conclui: “Para o crítico, o romance prenuncia a morte da arte de narrar, pois relega sua matéria artesanal – a vida humana – e faz calar o narrador, cuja sabedoria se forja nessa matéria.” (SARAIVA, 1993, p. 33). Além disso, o tratamento dispensado aos eventos mostra não só a distância do narrador do romance face à vida, mas também diante do ato que realiza. Diz Walter Benjamin: “O romancista segrega-se. 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.” (BENJAMIN, 1994, p. 201).

A expressão privilegiada da experiência tradicional – prossegue Benjamin (1994) – é a palavra do moribundo, não porque ele tenha qualquer saber secreto a revelar, mas o limiar da morte aproxima, numa repentina intimidade, o mundo dos vivos e o outro mundo, o desconhecido. A proximidade da morte, como situação limite, distingue o moribundo dos demais homens, fazendo-o conhecedor de um mistério incalculável. Como os viajantes que voltam de longe, os agonizantes são contemplados pela suprema autoridade que a última viagem lhes confere. Na fonte da verdadeira transmissão da experiência há esta autoridade que não é proveniente da sabedoria particular, mas daquela partilhada pelo grupo.

Em “Experiência e Pobreza”, Benjamin (1994) aponta as possíveis causas para a ausência da palavra comum, e, por conseguinte, para o esfacelamento da narrativa. O crítico remete ao comportamento da burguesia no final do século XIX, quando esse processo de perda de referências coletivas começou a ficar patente. No domínio psíquico, os valores individuais e privados substituem progressivamente as crenças em certezas coletivas. A autora Jeanne Marie Gagnebin explica:

Benjamin situa neste contexto o surgimento de um novo conceito de experiência, em oposição àquele de Erfahrung (Experiência), o do Erlebnis (Vivência), que reenvia à vida do indivíduo particular, na sua inefável preciosidade, mas também na sua solidão. (GAGNEBIN, 1994, p. 68)

Do ponto de vista de Brás Cubas, ele não pode ser definido como o “narrador Experiente”, com base no estudo consagrado de Walter Benjamin. O defunto-autor acredita que não transmitirá nenhum legado para a humanidade, nada além de um passatempo descartável. No início do livro, o protagonista supõe que seu empreendimento terá pouquíssimos leitores, “nem cinquenta, nem vinte, e quando muito, dez. [...] talvez, cinco” (ASSIS, 2012, p. 25); e esses leitores não encontrarão no romance o que procuram.

Na essência desta obra está a valorização da percepção do protagonista – um sujeito cuja paixão é pelo “arruído, pelo cartaz, pelo foguete de lágrimas” (ASSIS, 2012, p. 31) – o que resulta em uma perspectiva bastante singular, mediada pela intolerância à insipidez alheia. Para Brás Cubas, não existe troca de experiências, o que prevalece é a incapacidade de dar ou receber um verdadeiro conselho.

Benjamin (1994) enfatiza que o grande narrador tem sempre suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais. No caso de Brás Cubas, o ócio é um componente especial, o defunto-autor aproveita seu tempo livre para produzir uma espécie de justificativa da própria existência. Existência que também fora ociosa, uma vida marcada pela ausência de trabalho ou qualquer tipo de projeto consistente, além da colheita de bens herdados. Afrânio Coutinho explica que a inatividade é um importante elemento para compreensão da personalidade de Brás Cubas, a ausência do trabalho é uma consequência da visão pessimista em relação ao mundo, “pois a vida não vale a pena de nenhum esforço.” (COUTINHO, 1990, p. 86).

O narrador de *Memórias Póstumas* encontra-se essencialmente só, possuído pela sensação de existir em isolamento – o que é uma característica do indivíduo moderno. “A solidão, aliás, é causa e consequência da melancolia, assim como a inatividade.” (SCLIAR, 2003, p. 72). Separado dos homens pelo abismo da incomunicabilidade, Brás Cubas faz julgamentos acerca do que viu e ouviu, mas é incapaz de partilhar tais experiências. Moacyr Scliar justifica por que a emergência do individualismo traz consigo a melancolia:

Esta irrupção do individualismo não é vista sem reservas. Pode resultar em autoafirmação, mas resulta também em angustiante, melancólico desamparo, consequência do esgarçamento do tecido social. E talvez não seja uma sábia postura diante do mundo. Bacon dirá que um homem voltado para si próprio tem um “pobre centro de atividade”, e Pascal considerará o propósito de se autorretratar um “tolo projeto”. (SCLIAR, 2003, p. 46).

No romance, a ideia da morte é onipresente, e, por isso, perde sua força de evocação. A morte do protagonista é relatada sem tragicidade, como fruto do acaso, uma pneumonia causada por uma corrente de ar, e não se configura como um acontecimento dramático. “Um solteirão que expira aos sessenta e quatro anos, não parece que reúna em si todos os elementos de uma tragédia.” (ASSIS, 2012, p. 29). Brás Cubas morre “tranquilamente, metodicamente, ouvindo os soluços das damas, as falas baixas dos homens [...]”. Uma orquestra de morte “muito menos triste do que podia parecer.” (ASSIS, 2012, p. 29). A morte o encontra justo na ocasião em que ele, ironicamente, pensava em perpetuar-se através da inscrição de seu nome na embalagem do emplasto: “Emplasto Brás Cubas”. “De um lado, filantropia e lucro; de outro lado, sede de nomeada. Digamos: – amor da glória.” (ASSIS, 2012, p. 31). A morte não é trágica, nem conserva o caráter exemplar, não há sabedoria ou autoridade na palavra do agonizante – o que prevalece é o desdém pelo mundo dos vivos, que certamente repetirão todos os erros contados por ele.

A morte não é trágica, especialmente porque reaparece diversas vezes ao longo do texto, o que alivia seu impacto. No decorrer da narrativa, várias mortes se sobrepõem, reduzindo-a a condição de lugar-comum.

Há em cada empresa afeição ou idade um ciclo inteiro de vida humana. [...] No dia em que o jornal amanheceu morto, respirei como um homem que vem de longo caminho. De modo que se eu disser que a vida humana nutre de si mesma outras vidas, mais ou menos efêmeras, como nosso corpo alimenta seus parasitas, creio não dizer uma coisa inteiramente absurda. (ASSIS, 2012, p. 247-248)

O último capítulo do livro é todo de negativas. Brás Cubas não alcançou a celebridade do emplasto, não foi ministro, não foi califa, não conheceu o casamento. “Não houve míngua nem sobra.” (ASSIS, 2012, p. 256). Ao término do romance e da vida, o que resta é um capítulo só de negativas; como já foi dito anteriormente, Brás não teve filhos, não transmitiu a nenhuma criatura “o legado da nossa miséria.” (ASSIS, 2012, p. 256).

Na perspectiva melancólica do defunto-autor, a narrativa e a vida coincidem neste ponto: ambas são estéreis, não semeiam nada. As palavras finais ditas por ele reiteram, ironicamente, que a única experiência que pode ser ensinada na modernidade é a de sua própria impossibilidade.

Se considerarmos o ponto de vista do narrador, o título do romance ganha uma nova significação: é possível afirmar que estas memórias são póstumas não apenas porque foram escritas por um defunto, mas também por estarem fadadas ao esquecimento, pois mortificam tudo o que tocam, ao evocar melancolicamente o homem e seu destino trágico. A melancolia sopra um “vento morno” sobre as lembranças de Brás Cubas, e torna-se a única medianeira entre a vida e a morte.

Apesar dos indícios apontados insistentemente pelo narrador, é necessário considerar que o legado de Brás Cubas continua tão vivo na atualidade quanto fora no século XIX. O texto machadiano oferece ao leitor uma “multiplicidade de máscaras”, que podem ser retiradas conforme a visão de cada época. A narrativa sobrevive e configura-se como um antídoto contra a morte e o esquecimento, uma vez que as palavras inscritas no papel desafiam a ação do tempo. As belas palavras de Ayres explicam como os livros resistem às investidas da morte e perpetuam experiências:

Considerando que as pirâmides, colunas e estátuas de todos os materiais se danificam ou são destruídas pelo tempo ou simplesmente ficam em ruínas... , que cidades inteiras se afundam, desaparecem ou ficam cobertas de água, enquanto que os livros e escritos são imunes a essa destruição, já que se alguns desaparecem num lugar ou país, podemos encontrá-los facilmente em inúmeros outros, e deixando falar a experiência humana, conclui-se que não há nada mais duradouro e imortal que os livros. (apud BENJAMIN, 2011, p. 146-147)

O desdobramento do defunto-autor encontra seu correlato no leitor, para quem ele transmite sua “teoria das edições humanas”. A morte como experiência-limite garante a Brás Cubas o aval necessário para decodificar tudo aquilo que permanecera insondável em vida. A partir do momento que o protagonista decide narrar suas memórias, partilhando suas experiências com o leitor, ele não apenas se desnuda frente ao seu interlocutor, como também, através da “projeção especular”, permite que o leitor reflita sobre si mesmo.

Como o viajante que retorna mais sábio dos lugares por onde passou, ou o velho que traz em si as experiências vividas, Brás Cubas pode partilhar o

conhecimento resultante da passagem de uma condição para outra, “com a pachorra de um homem já desafrontado da brevidade do século” (ASSIS, 2012, p. 34); e ganha autoridade para pronunciar-se sobre sua própria existência e sobre a condição humana. “O conhecimento recapitulativo lhe mostra sua face multiplicada entre os homens, seus julgamentos também os contaminam.” (SARAIVA, 1993, p. 54). A leitura de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é sempre um exercício “radical”, no sentido estrito do termo, o de tomar as coisas pela raiz, ou seja, em suas verdades mais profundas e significativas.

3 O LEGADO DE BRÁS CUBAS: O PRÍNCIPE MELANCÓLICO

No céu também há uma hora melancólica.
Hora difícil, em que a dúvida penetra as almas.
Por que fiz o mundo? Deus se pergunta.
E se responde: Não sei.
(ANDRADE, 2010, p. 275)

Vivo: uma morte viva, carne cortada, sangrante, tornada cadáver, ritmo diminuído ou suspenso, tempo apagado ou dilatado, incorporado de aflição... Ausente do sentido dos outros, estrangeira, acidental à felicidade ingênua, eu tenho de minha depressão uma lucidez suprema, metafísica. Nas fronteiras da vida e da morte, às vezes tenho o sentimento orgulhoso de ser a testemunha da insensatez do Ser, de revelar o absurdo dos laços e dos seres. (KRISTEVA, 1987, p. 12).

Nos versos supracitados, de Carlos Drummond de Andrade, o sentimento de tristeza corresponde ao *pathos* melancólico, e revela o instante em que o Criador manifesta a falta de sentido em seu ato de criação. A perda é um sentimento recorrente no melancólico, traço evidente na personalidade de Brás Cubas. A melancolia presente no olhar do narrador machadiano será investigada, neste segundo capítulo, a partir da conjunção de elementos que expressam uma negatividade latente, mesclada à ironia e ao humor sarcástico.

A melancolia (do grego *mélas*: negro e *khólos*: bile) é caracterizada por um desequilíbrio humoral, que provoca a oscilação entre dois estados psíquicos opostos: o humor depressivo e o humor exaltado. Desde a Antiguidade, a melancolia tematizou registros das mais diversas áreas: do âmbito literário ao filosófico, da medicina às artes plásticas. No princípio da Idade Média Ocidental, surge um novo termo para designar esse sentimento: *acedia* ou *acídia* (do grego *akedia*: indiferença). “A *acedia* era o primeiro fundamento da tristeza.” (BENJAMIN, 1994, p. 225). O termo tem sentido de inércia, abatimento do corpo e do espírito, falta de interesse e vontade, ou mesmo melancolia profunda.

A Antiguidade atribuía a afecção melancólica à produção excessiva da *atrabilis*, também conhecida como bile negra. Esse transtorno seria decorrente de um desequilíbrio ocorrido no baço, cujo nome em inglês, *spleen*, ainda hoje representa uma alusão à melancolia. Hipócrates de Cós (460-377 a.C) e seus

seguidores justificavam que a “doença do corpo e da alma” era fruto do desequilíbrio entre os quatro humores básicos do corpo: o sangue, a linfa, a bile amarela e a bile negra, que seriam responsáveis, respectivamente, pela conformação dos temperamentos sanguíneo, fleumático, colérico e melancólico. Esses componentes, quando em perfeito equilíbrio, permitiriam a saúde corporal e mental do indivíduo; mas, segundo o “Pai da Medicina”, quando há excesso da bile negra, ocorre a perda do amor pela vida, “uma situação na qual a pessoa aspira à morte como se fosse uma bênção.” (*apud* SCLIAR, 2003, p. 70).

A partir da conformação dos temperamentos sanguíneos, alguns autores, especialmente os árabes, no século IX, estabeleceram a relação entre os humores e os planetas. O humor sanguíneo corresponderia a Júpiter, o colérico a Marte, o fleumático a Vênus, e o melancólico a Saturno, planeta distante, de lenta revolução. No corpo humano, seria o planeta longínquo o norteador do baço, produtor da bile negra. Walter Benjamin (2011) explica que para a ciência do mundo árabe o estudo sobre a melancolia está profundamente ligado à doutrina da influência dos astros. “E entre essas influências só a mais funesta, a de Saturno, presidia à disposição de ânimo melancólica.” (BENJAMIN, 2011, p. 155). Saturno: “um astro pouco auspicioso” (SCLIAR, 2003, p. 74), cuja luz, triste e fraca, evoca, desde os primeiros tempos, as tristezas e provocações da vida. Tal associação era inevitável e continua válida até a atualidade, podendo ser confirmada pelo uso do adjetivo “soturno”, que é sinônimo de melancólico. Diz Walter Benjamin:

A meditação profunda do espírito perturbado é atribuída à influência de Saturno, que, como planeta supremo, o mais afastado da vida cotidiana, é responsável por aquela funda contemplação que leva a alma a desviar a atenção das coisas exteriores para o interior, fazendo-a subir cada vez mais alto e finalmente lhe concede o saber supremo e dons proféticos. (BENJAMIN, 2011, p. 155).

A bile negra teria poderosa ação sobre a mente humana, daí a recorrente associação da melancolia aos indivíduos geniais. Considerando o famoso questionamento de Aristóteles, que busca responder: “Por que todos os que foram homens de exceção, no que concerne à filosofia, à ciência do Estado, à poesia ou às artes, são manifestamente melancólicos?” (ARISTÓTELES, 1998, p. 81); Moacyr Scliar explica que “o temperamento melancólico é um temperamento metafórico, propenso, pois, à criação – na filosofia, na poesia, nas artes.” (SCLIAR, 2003, p. 70).

Entretanto, essa genialidade tem um preço: “esse talento os arrebatava e os conduz pela vida como um ‘barco sem lastro’.” (SCLIAR, 2003, p. 70).

Aristóteles (1998) compara os efeitos da bile negra aos do vinho no organismo humano, e justifica que ambos, além de determinarem a excepcionalidade do indivíduo, definem também sua volubilidade. O pensador grego explica que os efeitos da embriaguez são semelhantes aos da melancolia, porque desencadeiam comportamentos inconcebíveis quando confrontados ao estado de lucidez. Aristóteles sugere:

O vinho, com efeito, tomado em abundância, parece deixar as pessoas totalmente da maneira como descrevemos os melancólicos, e sua absorção produz um muito grande número [sic] de caracteres, por exemplo, os coléricos, os filantropos, os apiedados, os audaciosos. (ARISTÓTELES, 1998, p. 83).

A partir desta comparação, o filósofo estabelece que os melancólicos são indivíduos volúveis, que deambulam entre os estados de euforia e depressão, nesse caso, demonstrando profundo desinteresse pela vida. Entretanto, ao aproximar as reações causadas pelo vinho e pela bile negra, Aristóteles faz questão de marcar uma diferença: os efeitos do vinho são provisórios, ao passo que, no melancólico, os efeitos da bile negra são permanentes, porque decorrem da natureza do indivíduo. “O vinho, portanto, cria a exceção no indivíduo não por muito tempo, mas por um curto momento, enquanto que a natureza produz esse efeito para sempre, por todo tempo em que se vive.” (ARISTÓTELES, 1998, p. 87).

Em seu livro *Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil*, Moacyr Scliar faz menção ao compêndio *A anatomia da melancolia*, de Robert Burton, datado de 1621 e publicado na Inglaterra, que se tornou uma referência significativa sobre o tema. O autor inglês aborda essa experiência humana de forma peculiar, e defende que a melancolia deve ser diferenciada da tristeza, sentimento que, em certa medida, é uma reação normal aos confrontos existenciais. Para Burton, a melancolia aproxima-se da depressão por ser uma doença, mas não é só uma doença, é uma “experiência existencial.” (BURTON *apud* SCLIAR, 2003, p. 58). Uma tristeza que se diferencia das demais por ser duradoura, “uma condição existencial envolta em aura filosófica, o que lhe dava dignidade e distinção.” (SCLIAR, 2003, p. 58).

A obra de Burton se insere em um contexto bastante peculiar: uma época de grandes mudanças econômicas, políticas e sociais. Nesse período, os movimentos culturais e sociais concediam especial destaque às realizações individuais, e essas eram fundamentadas, especialmente, no conhecimento clássico. Como observa Moacyr Scliar, “a expressão ‘Homem renascentista’ refere-se a uma pessoa que, além de participar ativamente da vida social, possui ampla cultura e domina várias habilidades.” (SCLIAR, 2003, p. 12).

Nesse contexto, a sociedade europeia já não era mais predominantemente agrária, surgia uma forte tendência à economia mercantil, fortalecida pelo comércio marítimo, que se desenvolvera graças ao domínio da construção naval. Além disso, foi uma época marcada pela revolução do pensamento e pelo progresso científico. A partir dessas descobertas, sobressai uma nova compreensão de tempo e de espaço. Segundo Scliar, à medida que as cidades foram crescendo e que os trâmites econômicos se expandiram, houve a necessidade de medidas mais modernas para contar o tempo, mais exatas e individualizadas. Concomitantemente, emerge uma nova consciência de espaço, influenciada pelas descobertas geográficas, e, sobretudo, em decorrência do desenvolvimento da cartografia. “Os mapas permitiram uma nova visão do mundo e serviram de instrumento à divisão do poder, como mostra a linha de Tordesilhas.” (SCLIAR, 2003, p. 15).

Tal progresso, entretanto, não aconteceu de forma gratuita: os Estados modernos se constituíram em meio a guerras e conflitos. A incerteza quanto ao futuro acarretava uma verdadeira bipolaridade emocional, desencadeando sentimentos antagônicos: otimismo e pessimismo, euforia e desânimo. “A visão do mundo ficará perturbada e essa perturbação transparecerá na cultura renascentista.” (SCLIAR, 2003, p. 17). Sobre o *pathos* melancólico que sobressai neste contexto, Moacyr Scliar argumenta:

O indivíduo passa a sentir-se ‘essencialmente só’, possuído pela sensação de existir em isolamento – como se fosse uma estátua pensante, dotada de olhos que podem enxergar, ouvidos que podem escutar, de um cérebro que pode raciocinar – mas incapaz de estabelecer contato com outras estátuas falantes, ou com o mundo como um todo, do qual está separado pelo abismo da incomunicabilidade. (SCLIAR, 2003, p. 18).

A Renascença discutiu essa temática de forma bastante acentuada, tendo como ponto de partida a concepção aristotélica, que aproximava a melancolia da

genialidade; ou seja, retomava a afecção melancólica como traço peculiar aos homens de exceção. Maria Rita Kehl, em prefácio escrito para o livro *Luto e Melancolia*, sumariza a longa tradição do pensamento ocidental que relaciona o humor oscilante dos melancólicos a um traço de genialidade: “Homem de gênio, poeta, criador, homem destinado a trazer sobre os ombros o *sentimento do mundo*, de humor oscilante, dado a extremos.” (FREUD, 2011, p. 24). A meditação profunda era então considerada própria de quem é triste, pois, como assinala Walter Benjamin, aqueles que meditavam e iam mais fundo, “viam-se na existência como um campo de ruínas preenchido por ações não concluídas e inautênticas.” (BENJAMIN, 2011, p. 144).

A “epidemia da melancolia” (SCLIAR, 2003, p. 81) influenciou profundamente os intelectuais renascentistas. Maria Rita Kehl explica que esta é uma época de rápidas transformações, o que causa no melancólico o sentimento de perda, além da necessidade de refletir e criar uma obra capaz de reorganizar a ordem do mundo. Segundo Kehl: “Vem daí a importância do papel representado pelo melancólico, como um sujeito que teria perdido seu lugar no laço social e sente necessidade de reinventar-se, no campo da linguagem.” (FREUD, 2011, p. 27).

Um exemplo advindo das artes plásticas é o famoso quadro *Melancolia I*, do artista Albrecht Dürer, datado de 1514. Essa obra representa, *a priori*, “uma mudança de paradigma” (SCLIAR, 2003, p. 82). Moacyr Scliar estabelece que no período renascentista, “a melancolia já não é uma entidade médica; não é doença: é metáfora.” (SCLIAR, 2003, p. 82).

A escolha dessa imagem não é fortuita, já que muitos teóricos propuseram análises dessa obra de Dürer, por ser significativa como alegoria da melancolia. Walter Benjamin o fez em seu livro *Origem do drama trágico alemão*, buscando explicitar como as características do quadro poderiam traduzir a afecção melancólica.

No quadro de Dürer (1514), a melancolia é representada como uma mulher “alada”, que tem potencial para alçar voos intelectuais, entretanto, encontra-se em uma postura contemplativa; está imóvel, como se lhe faltasse ânimo para mudar de posição ou escrever, o que parece ser sua intenção primeira. A mulher segura o queixo com uma das mãos e tem o olhar perdido, “está sentada, imóvel, na clássica posição dos melancólicos.” (SCLIAR, 2003, p. 82). A expressão de sua face é de

tristeza e desânimo, não é “exatamente uma face escura, mas escurecida.” (SCLIAR, 2003, p. 82).

Nota-se a presença de muitas ferramentas de trabalho, objetos geométricos e utilitários, por exemplo, o serrote, a ampulheta, o martelo e a balança. Todos esses objetos estão sem uso, e evidenciam a imobilidade da cena. “Os instrumentos da vida ativa estão espalhados pelo chão como objeto de um eterno ruminar.” (BENJAMIN, 2011, p. 146). Um dos objetos que chama a atenção é a ampulheta, que apresenta a mesma quantidade de areia nas duas partes, como se o tempo estivesse estagnado, parado. Scliar lembra a análise de Benjamin para explicar o excesso de objetos nessa cena:

A abundância de objetos na obra de Dürer é significativa. A transação entre o melancólico e o mundo, diz Benjamin, faz-se através das coisas, não das pessoas. Acumular – riquezas, roupas, obras de arte, propriedades – é o imperativo dessa nova época, mesmo que depois as coisas fiquem sem uso, como acontece na gravura. Mesmo que o destino final dessas coisas seja a decadência, as ‘ruínas sobre ruínas’ que o Anjo da História, de Benjamin, vê na trajetória da humanidade. (SCLIAR, 2003, p. 85).

O cão que repousa ao lado da figura feminina está adormecido e também alude à melancolia, uma imagem bastante metafórica, porque, segundo Scliar (2003), no Renascimento, era constante a associação entre um cão negro e a memória – ambos fiéis companheiros. “Memória às vezes sombria, como evidenciado pela própria cor escura do animal, mas memória, de qualquer jeito, cuja presença correspondia à obsessão renascentista de evocar, lembrar.” (SCLIAR, 2003, p. 83). A bile negra estaria, na concepção desse autor, associada à capacidade de lembrar. O processo mnemônico corresponde ao ato de “voltar-se para dentro de si mesmo” (SCLIAR, 2003, p. 83) e ausentar-se do mundo, o que decerto traria mais melancolia, afinal, “não há memória sem melancolia, não há melancolia sem memória.” (PROUST apud SCLIAR, 2003, p. 83).

Há na cena outra figura alada, que parece escrever freneticamente, em oposição à mulher, que permanece passiva. Acredita-se que esta dualidade remete aos estados psíquicos próprios do melancólico: o humor exaltado e o depressivo. Tal dicotomia pode ser entendida também como se a figura “frenética” representasse o pensamento excessivo, enquanto a mulher seria uma alegoria da apatia, alguém que é incapaz de concretizar o que a mente hábil determina. Isso sugere que a

capacidade excepcional do melancólico é uma capacidade puramente intelectual, e não o impele à ação.

Com a chegada do século XVIII, Pinel apresenta suas observações clínicas sobre os sintomas da melancolia, o que serve de base para o desenvolvimento do saber psiquiátrico do século XIX, que entende este desequilíbrio humoral como uma doença mental. O conceito de melancolia proposto por Burton passa ser visto como antiquado, e Jean-Etienne Esquirol (1772-1840), discípulo de Pinel, diz que este termo é adequado apenas para os artistas e filósofos. Para as “pessoas comuns”, propõe o termo “lipemania” (do grego: lupe, tristeza, desgosto). Neste mesmo período, Jean Pierre Falret (1794-1870) aproxima a melancolia e a mania, dizendo que ambas constituem ciclos da mesma doença. Além disso, no final do século, Emil Kraepelin integrou a melancolia à loucura maníaco-depressiva, assimilando-a, em seguida, à psicose maníaco-depressiva.

Surgem, por toda a Europa, os estabelecimentos destinados a segregar os doentes mentais. Moacyr Scliar (2003) faz referência a um tipo de embarcação bastante peculiar, a “Nau dos Insensatos”¹, que percorria os grandes rios do continente, recolhendo os loucos a fim de levá-los aos hospitais psiquiátricos. A melancolia, na modernidade, passa a ser uma péssima notícia, pois a sociedade não está disposta a tolerar os acometidos por este transtorno mental. Scliar esclarece que era preciso remover os doentes das cidades, porque eles eram improdutivos, desocupados, e muito mal-vistos, em uma época que privilegiava o trabalho e o acúmulo de bens. Por isso, “os loucos eram mau exemplo e deviam ser confinados em lugares especiais.” (SCLIAR, 2003, p. 95).

O século XX trouxe para a reflexão sobre a melancolia a contribuição de Sigmund Freud. O “pai da psicanálise” retoma a antiga acepção de melancolia, tomando-a não apenas como uma doença, mas como uma alteração subjetiva. No ensaio *Luto e melancolia*, Freud relaciona esses dois sintomas à intolerância frente à perda de um objeto amado – “de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, liberdade, ideal etc.” (FREUD, 2011, p. 47) – o que desperta o sentimento profundamente amargo, além da indiferença social e o

¹ Segundo Scliar (2003), o quadro de Bosch (1450-1516), exposto no *Louvre*, é um exemplo significativo que faz referência à loucura – e representa a “Nau dos Insensatos”.

retraimento do eu. Freud (2011) aponta nos melancólicos uma disposição patológica, e assim define as reações comuns a esse afeto:

A melancolia se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima, que se expressa em autorrecriações e autoinsultos, chegando até a expectativa delirante de punição. (FREUD, 2011, p. 47).

Estes mesmos traços aparecem nos enlutados, exceto um: no luto não há perda da autoestima. “No luto é o mundo que se tornou pobre e vazio; na melancolia é o próprio ego.” (FREUD, 2011, p. 53). O sujeito melancólico apresenta uma diminuição extraordinária da autoestima, um empobrecimento do ego em grande escala, o que é descrito por Freud:

O doente nos descreve seu ego como indigno, incapaz e moralmente desprezível; ele se recrimina, se insulta e espera ser rejeitado e castigado. Humilha-se perante os demais e tem pena dos seus por estarem eles ligados a uma pessoa tão indigna. Não julga que lhe aconteceu uma mudança, mas estende sua autocrítica ao passado: afirma que ele nunca foi melhor. O quadro desse delírio de inferioridade – predominantemente moral – se completa com insônia, recusa de alimento e uma superação – extremamente notável do ponto de vista psicológico – da pulsão que compele todo ser vivo a se apegar à vida. (FREUD, 2011, p. 53)

Em *Luto e Melancolia*, o psicanalista evidencia que apesar das semelhanças entre essas duas pulsões, o trabalho do luto consiste em que, findada a elaboração da dor, o sujeito consiga substituir o objeto perdido por outro, e, conseqüentemente, volte à vida. Freud ressalta que “a perda do objeto de amor é uma oportunidade extraordinária para que entre em vigor e venha à luz a ambivalência das relações amorosas.” (FREUD, 2011, p. 65). Esse processo falha quando abordamos a melancolia, porque o sujeito melancólico não sabe exatamente o que lhe falta, e não consegue completar o processo de elaboração da dor. A partir de tal reflexão, Freud conclui: “A inibição melancólica nos dá uma impressão mais enigmática, porque não podemos ver o que absorve tão completamente os doentes.” (FREUD, 2011, p. 53).

Sigmund Freud classifica a melancolia com um tipo de “neurose narcísica” e alerta que “uma parte das características da melancolia é tomada de empréstimo ao luto e outra parte do processo de regressão da escolha narcísica de objeto ao narcisismo.” (FREUD, 2011, p. 65). O psicanalista sugere que em função da

identificação do ego com o objeto perdido, há um retorno da libido em direção ao eu, por isso, no melancólico, a perda do objeto pode se transformar na perda do próprio ego. Maria Rita Kehl explica que algumas ideias retomadas por Freud em *Luto e Melancolia* (1915), foram anunciadas em *Introdução ao Narcisismo* (1914), porque aí se lê:

O autoerotismo participa dos modos de satisfação da libido do eu. (...). Além da satisfação libidinal autoerótica, o infans haverá de identificar-se com o objeto privilegiado que ele representa frente ao amor e ao desejo de seus pais. A partir desse ponto, está estabelecida a base para a formação da unidade do ego freudiano, fonte de investimento libidinal e dessa forma particular de amor a que chamamos narcisista. Nesse ponto da constituição psíquica, Freud haverá de encontrar, em 1915, a relação narcísica com um objeto frustrante que marca a estrutura da melancolia. (FREUD, 2011, p. 17).

O conceito freudiano parte da interpretação do mito de Narciso, “flor do luto e da morte”, um sujeito que se apaixona por si mesmo – como se o ego fosse o objeto do próprio amor. Urânia Tourinho, em comentários publicados no livro *Luto e Melancolia*, sintetiza o mito de Narciso, a fim de esclarecer a analogia proposta por Freud:

Narciso foi aquele que, ao se contemplar nas águas de uma fonte, fascinado pela beleza de sua imagem, enamora-se dela. Desesperado por não poder alcançar o objeto de seu amor, morre à beira d’água. De seu corpo ferido e sangrando surge uma flor: o narciso. Entre ele e sua imagem faltou a presença de um terceiro, que o retirasse da trama especular. Faltou-lhe a presença desse Outro que lhe daria reconhecimento, matriz do sentimento de si, base da formação do eu (ego). Narciso fica aprisionado na fascinação de olhar a própria imagem como se fosse um outro. (FREUD, 2011, p. 117).

O termo narcisismo passou a identificar o homem moderno: individualista, muito preocupado consigo mesmo, com a própria aparência e o *status* social. Os grandes progressos da ciência e da técnica não o tornaram mais feliz, ao contrário, o homem está cada vez mais voltado para si e indiferente ao outro. Em busca de atingir um ideal culturalmente e socialmente estabelecido, o indivíduo moderno é submetido a uma série de frustrações. A sociedade moderna incentiva o desenvolvimento de patologias narcísicas, dentre elas, a melancolia.

3.1 Marcado pelo signo de Saturno

Um som remoto e brando
rompe em meio a embriões e ruínas,
eternas exéquias e aleluias eternas,
e chega ao despistamento de teu pectenê.
O estribeiro Oblivion
bate à porta e chama ao espetáculo
promovido para divertir o planeta Saturno.
(Carlos Drummond de Andrade, 2010)

O termo “impressionista”, diz Merquior, antes aplicado à pintura de Monet, foi também utilizado para qualificar as “correntes literárias do tardio Oitocentos”, cujos autores compartilhavam a intenção de captar a “aparência vívida da realidade humana.” (MERQUIOR, 1979, p. 150). Assim como um quadro impressionista busca registrar os traços mais sutis do ambiente, o estilo impressionista, nas letras, deixa transparecer os estados psicológicos com maior nitidez, promovendo “a pintura refinada das impressões subjetivas, dos estados d’alma dos personagens.” (MERQUIOR, 1979, p. 150).

Escrito pelo genial representante nacional do espírito e da letra da literatura impressionista, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* sugere aspectos da falência do homem moderno, a falta de valores autênticos, a irracionalidade e a incapacidade de transmitir experiências.

A percepção do tempo, o sentido de ruína, a perda do sentido da existência, a falência moral e social são motivos capitais na ficção impressionista. O tema da decomposição – sob diversos prismas – constitui-se como o cerne deste romance machadiano. Aliás, a consciência da passagem do tempo traz a certeza da perecibilidade de tudo. É esta angústia da transitoriedade a nota trágica das reminiscências de Brás Cubas. O correr do tempo conduz à dissolução de toda e qualquer perspectiva, conduz ao nada.

A leitura de *Memórias Póstumas* evidencia a trajetória de um sujeito egoísta e perdulário, cheio de vontades e caprichos, desfrutador das mordomias que o dinheiro lhe assegurava; mas também abatido e angustiado pelos fracassos e perdas que a vida lhe impôs, mesmo tendo nascido em berço de ouro. O finado-autor admite: “Foi assim que me encaminhei para o *undiscovered country* de Hamlet,

sem as ânsias nem as dúvidas do moço príncipe, mas pausado e trôpego, como quem se retira tarde do espetáculo.” (ASSIS, 2012, p. 28).

Hamlet refere-se ao *undiscovered country* – expressão metafórica para a morte – no trecho mais conhecido da tragédia de Shakespeare, em que o príncipe da Dinamarca declama o famoso *To be or not to be*. Nesse momento, Hamlet faz alusão à morte como um “país desconhecido”, de onde nenhum viajante pôde regressar, e, como interpreta Marta de Senna:

O *undiscovered country* onde se acha o narrador Brás Cubas é o lugar da narrativa, sem dúvida, mas o retardamento, ou a ausência de ação, o torpor psicológico e social de Brás personagem e, acima de tudo, a indecibilidade de Brás narrador, sua volubilidade, são evidências inequívocas da presença da tragédia no romance, saindo ambos (e nós) enriquecidos por ela. (SENNA, 2008, p. 53-54).

O estado de espírito de Brás Cubas, prossegue Marta de Senna, é semelhante ao de Hamlet, que, como ele, era “um poço de dúvidas” (SENNA, 2008, p. 52); e, em decorrência disso, é acometido por uma espécie de paralisia da ação. A melancolia de Hamlet faz-se explícita na seguinte passagem da tragédia:

Hamlet: (...) Ultimamente – e por que, não sei – perdi toda alegria, abandonei até meus exercícios, e tudo pesa de tal forma em meu espírito, que a Terra, essa estrutura admirável, me parece um promontório estéril; esse maravilhoso dossel que nos envolve, o ar, olhem só, o esplêndido firmamento sobre nós, majestoso teto incrustado com chispas de fogo dourado, ah, pra mim é apenas uma aglomeração de vapores fétidos, pestilentos. Que obra-prima é o homem! Como é nobre em sua razão! Que capacidade infinita! Como é preciso e bem-feito em forma e movimento! Um anjo na ação! Um deus no entendimento, paradigma dos animais, maravilha do mundo. Contudo, para mim, é apenas a quintessência do pó. O homem não me satisfaz; não, nem a mulher também (...). (SHAKESPEARE, 2009, p. 56).

Ao comparar-se a Hamlet, Brás Cubas se aproxima do príncipe melancólico, que mesmo dotado de imaginação peculiar, é incapaz de vingar a morte do pai – o que o deixa profundamente desiludido com o mundo. Moacyr Scliar justifica o comportamento de Hamlet: “A melancolia é uma resposta ao mundo doente do qual ela própria se origina. A imagem do ‘príncipe melancólico’, assim com a do ‘monarca melancólico’, não era rara à época.” (SCLIAR, 2003, p. 89). Walter Benjamin reflete sobre o “moço príncipe”, cuja vida foi dedicada ao luto:

Só numa vida de príncipe como esta a melancolia se resolve, encontrando-se consigo mesma. O resto é silêncio, pois tudo o que não foi vivido está destinado à ruína neste espaço assombrado pela palavra, meramente ilusória, da sabedoria. Só Shakespeare conseguiu fazer brilhar a centelha cristã a partir da rigidez do melancólico, uma rigidez barroca tão antiestoica como anticristã. (BENJAMIN, 2011, p. 166)

O herói de *Memórias Póstumas* é um sujeito por natureza hipocondríaco e melancólico, um estado de espírito propenso à reflexão insistente sobre as coisas e as formas de agir dos homens. Retomando os preceitos estabelecidos por Aristóteles – sobre o homem de gênio e a melancolia - Augusto Meyer explica: “O mal começa com a consciência demasiadamente aguda, pois o excesso de lucidez mata as ilusões indispensáveis à subsistência da vida.” (MEYER, 2008, p. 18).

Walter Benjamin (2011) esclarece que a bile negra desafia permanentemente o espírito a dirigir-se para um ponto e a concentrar-se nele, para aí se entregar à contemplação. Como a bile negra é em si mesma semelhante ao centro do mundo, ela obriga a investigar o centro de todas as coisas singulares, e leva à compreensão das mais profundas verdades.

Em sua empreitada memorialística, Brás Cubas se empenha no processo de autoconhecimento, que abrange duas áreas: uma mais ampla, da natureza humana, e a outra mais específica, ligada a sua experiência individual. Desse modo, ele pode analisar-se introspectivamente, investigando a anatomia de sua própria melancolia – e nada melhor que a opção pelo gênero autobiográfico. O defunto-autor resolve escrever uns magros capítulos para “distrair um pouco da eternidade” (ASSIS, 2012, p. 156), mas acaba por traçar um autorretrato, em que revela sua verdadeira face e a mediocridade de sua vida passada.

Talvez cause estranheza o fato de o narrador alardear suas baixezas e sua indignidade, não demonstrando nenhum sentimento de vergonha ou arrependimento. No melancólico, diz Freud, sobressai o desejo de comunicar ao mundo os próprios defeitos, como se nesse rebaixamento ele encontrasse um tipo de satisfação. Freud explica que esse tipo de comportamento é comum na melancolia, porque os sujeitos atormentados por tal patologia acreditam que:

Queixar-se é dar queixa, no velho sentido do termo; eles não se envergonham nem se escondem, porque tudo de depreciativo que dizem de si mesmos no fundo dizem de outrem. E estão bem longe de dar provas, perante os que os cercam, da humildade e da submissão que conviriam a

peças tão indignas; pelo contrário, são extremamente incômodas. (FREUD, 2011, p. 59-60).

Nosso herói, um dos arautos do pessimismo machadiano, acredita que a Natureza é má e madrasta, indiferente ao homem e a seus esforços. A maior inspiração desse pessimismo fora Pascal, leitura a qual Machado de Assis se dedicou desde muito cedo. Assim como Pascal, Machado não confiava no homem e maldizia a vida; mas o primeiro confiava em Deus, e tinha perspectivas de bem-aventuranças futuras. Em contrapartida, o escritor brasileiro era mais radical, como nos lembra Afrânio Coutinho: “Para Machado, o mundo era mau, o mal predominando sobre o bem, a dor sobre o prazer, a dor sendo a única realidade, pois da sua cessação é que decorre o prazer.” (COUTINHO, 1990, p 63). Pascal é lembrado em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, entre outras vezes, pela fala de Quincas Borba:

Pascal é um dos meus avôs espirituais; e, conquanto a minha filosofia valha mais que a dele, não posso negar que era um grande homem. Ora, que diz ele nesta página? – E o chapéu na cabeça, bengala sobraçada, apontava o lugar com o dedo. – Que diz ele? Diz que o homem tem “uma grande vantagem sobre o resto do universo: sabe que morre, ao passo que o universo ignora-o absolutamente”. Vês? (...) Parece-me (se não vai nisso alguma imodéstia), que a fórmula de Pascal é inferior à minha, sem, todavia, deixar de ser um grande pensamento, e Pascal um grande homem. (ASSIS, 2012, p. 240-241)

O defunto-autor também discorda de Pascal, quando garante que o homem não é um caniço pensante, mas uma errata pensante, pois “cada estação da vida é uma edição que corrige a anterior, e que será corrigida também, até a edição definitiva, que o editor dá de graça aos vermes.” (ASSIS, 2012, p. 94). Errata, como se sabe, é a lista de erros tipográficos de um impresso, corrigida no final da edição ou descartada. A definição de Pascal, diz Letícia Malard, aponta para a fraqueza do ser humano, se comparado a outros animais, mas superior a eles porque é dotado de capacidade mental. No momento em que substitui “caniço” (Pascal) por “errata”, afiança Malard, “o narrador metaforiza o homem num livro em constante mutação, até virar pó.” (ASSIS, 2012, p. 95).

Brás Cubas narra seu delírio em um capítulo significativo, considerado por Letícia Malard (2012) um dos mais “famosos, originais e de mais difícil interpretação da literatura brasileira.” (ASSIS, 2012, p. 47). A compreensão desse célebre registro

é condição fulcral para o entendimento do niilismo propagado no romance, pois o delírio é uma espécie de tese de que a narrativa da vida de Brás Cubas será confirmação. Esse capítulo aborda os grandes temas filosóficos, como a origem da vida, a civilização, a (in)felicidade e a insignificância do homem frente à Natureza.

O narrador adverte, a princípio, sobre a novidade daquilo que ele pretende contar: “Que me conste, ainda ninguém relatou o próprio delírio; faço-o eu, e a ciência mo agradecerá.” (ASSIS, 2012, p. 39). Além disso, tenta instigar o leitor que “não é dado à contemplação destes fenômenos mentais” (ASSIS, 2012, p. 39), garantindo a ele: “É interessante saber o que se passou na minha cabeça durante uns vinte a trinta minutos.” (ASSIS, 2012, p. 40).

O delírio precede a morte do protagonista e é repleto de símbolos, mediadores do diálogo entre ele e a Natureza ou Pandora. Nesse diálogo, vão se delineando alguns temas que posteriormente serão abordados pelo defunto-autor – como se fosse uma “profissão de fé” de um sujeito desencantado. No período de desordem mental, Brás Cubas dá forma e expressão a seus últimos pensamentos, e, através deles, comunica sua concepção de vida, além de uma filosofia existencial.

Segundo a mitologia grega, Pandora é o arquétipo da origem dos males da humanidade, dos desencontros e da infelicidade. “Primeira humana da mitologia pagã, tão bela e perfeita quanto as deusas.” (ASSIS, 2012, p. 42). Fora criada por Zeus para punir os homens que receberam as sementes de fogo roubadas por Prometeu. Epimeteu, irmão de Prometeu e marido de Pandora, confiou a ela uma caixa onde havia um terrível segredo. Apesar da proibição de abri-la, Pandora não resiste à curiosidade, abre a caixa e liberta os males, guardando apenas a esperança. Retida para sempre, a esperança perde o sentido de virtude, e se transforma na “voluptuosidade do nada”. A partir de então, foram os homens afligidos e atormentados por todos os males.

O narrador assim descreve a figura de mulher que se impôs a ele, fitando-o com os olhos rutilantes como o sol: “Tudo nessa figura tinha a vastidão das formas selváticas, e tudo escapava à compreensão do olhar humano.” (ASSIS, 2012, p. 42).

A Natureza ou Pandora se apresenta como “mãe e inimiga”, o que seria, a princípio, uma contradição, mas se confirma pela postura sempre indiferente aos apelos humanos. A colossal imagem se opõe ao narrador consternado, e, ao contrário de uma figura maternal e protetora, revela seu “rosto indiferente, como o

sepulcro”. (ASSIS, 2012, p. 43). “A feição única, geral, completa, era a da impassibilidade egoísta, a da eterna surdez, a da vontade imóvel.” (ASSIS, 2012, p. 43).

Prevalece o sentimento da perda do sentido, tão comum ao melancólico, do absurdo irremediável da condição humana. “Tu és absurda, tu és uma fábula” (ASSIS, 2012, p. 43), sugere o protagonista diante de uma realidade que ele não consegue aceitar ou entender. No período de confusão mental, o humor dominante é de angústia e espanto. “Estou sonhando, decerto, ou, se é verdade que enlouqueci, tu não passas de uma concepção de alienado, isto é, uma cousa vã, que a razão ausente não pode reger nem palpar.” (ASSIS, 2012, p. 43).

Brás Cubas é então levado para o alto de uma montanha, a fim de contemplar o espetáculo da humanidade, numa espécie de “condensação viva de todos os tempos” (ASSIS, 2012, p. 44). Os séculos passaram como um turbilhão aos olhos delirantes, e ele pôde reconhecer na humanidade seus flagelos e delícias, a glória e a miséria.

Aí vinham a cobiça que devora, a cólera que inflama, a inveja que baba, e a enxada e a pena, úmidas de suor, e a ambição, a fome, a vaidade, a melancolia, a riqueza, o amor, e todos agitavam o homem, como um chocalho, até destruí-lo como um farrapo. (ASSIS, 2012, p.44).

Traços profundos da personalidade do melancólico são assim revelados pelo delírio. A dor só se alivia pela indiferença, “sono sem sonhos”; ou pelo prazer, “que é uma dor bastarda”.

A dor cedia alguma vez, mas cedia à indiferença, que era um sono sem sonhos, ou ao prazer, que era uma dor bastarda. Então o homem, flagelado e rebelde, corria diante da fatalidade das cousas, atrás de uma figura nebulosa e esquiva, feita de retalhos, um retalho de impalpável, outro improvável, outro insensível, cosidos todos a ponto precário, com a agulha da imaginação; e essa figura, – nada menos que a quimera da felicidade, – ou lhe fugia perpetuamente, ou deixava-se apanhar pela fralda, e o homem a cingia ao peito, e então ela ria, como um escárnio, e sumia-se, como uma ilusão. (ASSIS, 2012, p. 45).

Ao contemplar tanta calamidade, o narrador solta um grito angustiado, e, mesmo em face desse horror, a Natureza ou Pandora permanece impassível, “escuta sem protestar nem rir; e não sei por que lei de transtorno cerebral, fui eu que

me pus a rir, – de um riso descompassado e idiota.” (ASSIS, 2012, p. 45). Augusto Meyer postula que para Brás Cubas a natureza é um imenso absurdo, e esta visão de mundo é sumarizada no delírio, que provoca o riso como reação inconsciente. O crítico literário justifica:

Pelo simples fato de saber que é vítima, o homem se eleva acima da fatalidade que o esmaga. E a ironia de Brás Cubas não tem outro sentido. Sabe que será devorado pela insaciável Pandora, porém ainda lhe resta o direito de rir de si mesmo e de tudo, e rir nesse caso é manifestar uma dignidade de *roi dépossédé*. (MEYER, 2008, p. 28-29)

Foi assim que o moribundo viu passar os séculos, “velozes e turbulentos”, pôde ver o “desfilarmos de todos eles, as raças todas, todas as paixões, o tumulto dos impérios, a guerra dos apetites e dos ódios, a destruição recíproca dos seres e das coisas.” (ASSIS, 2012, p. 46). Cada século trazia um tanto de luz e sombra, de glória e miséria, de verdade e de erro. Já enfiado do espetáculo, e por isso distraído, o narrador vê chegar o século presente:

Aquele vinha ágil, destro, vibrante, cheio de si, um pouco difuso, audaz, sabedor, mas ao cabo tão miserável como os primeiros, e assim passou e assim passaram os outros, com a mesma rapidez e igual monotonia. (ASSIS, 2012, p. 46).

Na perspectiva do narrador, a vida é um constante flagelo, ruínas sobre ruínas vão se amontoando. Nada resiste ao “enxurro da vida.” (ASSIS, 2012, p. 86). Marcela, que era linda, envelhece, sua extrema beleza se reduz a bexigas embaixo dos olhos. O amor por Virgília transforma-se em uma paixão adúltera, e, depois, em cinzas. A bela e altiva Eugênia é coxa. Eulália, a noiva de Brás, morre em decorrência da febre amarela, aos dezenove anos. Brás Cubas almejou ser pai e não conseguiu; quis ser ministro, mas o espaço em branco no capítulo “De como não fui ministro d’Estado” mostra outro objetivo frustrado. “Foi califa, mas só na imaginação de um louco, pois é Quincas Borba quem o nomeia.” (ROUANET, 2007, p. 51).

Os malogros do protagonista dão o tom especial ao romance. Numa vida em que nenhum projeto se conclui, afinal, nada é perseguido com firmeza. A narrativa evolui em um palco onde prevalece a “decomposição dos seres e das experiências” (MERQUIOR, 1979, p. 169), todas as relações e objetivos se esvaem, tudo

apodrece. Não por acaso, o defunto-autor avisa aos leitores que o livro “cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica.” (ASSIS, 2012, p. 156). As perdas, recorrentes na vida de Brás Cubas, são responsáveis por moldar seu caráter, um sujeito marcado pelo signo de Saturno.

Usualmente, quando eu perdia o sono, o bater da pêndula fazia-me muito mal; esse *tic-tac* soturno, vagaroso e seco parecia dizer a cada golpe que eu ia ter um instante menos de vida. Imaginava então um velho diabo, sentado entre dous sacos, o da vida e o da morte, a tirar as moedas da vida para dá-las à morte, e a contá-las assim: Outra de menos... Outra de menos... Outra de menos... (ASSIS, 2012, p. 132)

Urânia Tourinho reflete sobre as sucessivas perdas que se impõem à trajetória de qualquer indivíduo, e postula que o próprio nascimento é uma perda, uma vez que a criança chega ao mundo expulsa de seu acolhimento natural, o útero materno. “Ao nascer, ao perder o envoltório protetor da placenta, ela perde – perda materializada pelo corte do cordão umbilical; ao enfrentar o desmame, outra perda.” (FREUD, 2011, p. 118). A autora propõe a seguinte questão: “Será o melancólico um enlutado na vida, aquele que não consegue uma resolução para suas perdas?” (FREUD, 2011, p. 119). Amparada pelas definições de Freud, Tourinho busca compreender o lugar do luto e seu trabalho ao longo de nossas vidas, além de refletir sobre o enigma da melancolia:

Arriscaríamos dizer que luto e melancolia muitas vezes partilham uma mesma indagação, e que essas perdas que acontecem ao longo da vida poderão ou não ser significadas, simbolizadas, e receber um sentido que as farão caminhar na direção de um luto; em contrapartida, outra vicissitude poderá também ter lugar, e a perda ou as perdas permanecem no vazio da falta de sentido, questão central da melancolia, materializada na dor da existência. (FREUD, 2011, p. 119)

O primeiro momento em que Brás Cubas torna evidente sua melancolia é a ocasião da morte de sua mãe. Esta perda, que o defunto-autor traz arraigada na memória, é descrita de forma minuciosa, em um ritmo progressivo e cruel, semelhante ao cancro que corroeu o estômago daquela “senhora fraca, de pouco cérebro e muito coração.” (ASSIS, 2012, p. 53). O reminiscente descreve em minúcias a morte da mãe, no capítulo XXIII – “Triste, mas curto”:

Longa foi a agonia, longa e cruel, de uma crueldade minuciosa, fria, repisada, que me encheu de dor e estupefação. Era a primeira vez que eu via morrer alguém. Conhecia a morte de outiva; quando muito, tinha-a visto já petrificada no rosto de algum cadáver, que acompanhei ao cemitério, ou trazia-lhe a ideia embrulhada nas amplificações de retórica dos professores de coisas antigas, – a morte aleivosa de César, a austera de Sócrates, a orgulhosa de Catão. Mas esse duelo do ser e do não-ser, a morte em ação, dolorida, contraída, convulsa, sem aparelho político ou filosófico, a morte de uma pessoa amada, essa foi a primeira vez que a pude encarar. Não chorei; lembra-me que não chorei durante o espetáculo: tinha os olhos estúpidos, a garganta presa, a consciência boquiaberta. Quê? uma criatura tão dócil, tão meiga, tão santa, que nunca jamais fizera verter uma lágrima de desgosto, mãe carinhosa, esposa imaculada, era força que morresse assim, tratada, mordida pelo dente tenaz de uma doença sem misericórdia? Confesso que tudo aquilo me pareceu obscuro, incongruente, insano... (ASSIS, 2012, p. 86-87).

Uma declaração feita nesse capítulo chama a atenção do leitor: “Era a primeira vez que eu via morrer alguém [...]” (ASSIS, 2012, p. 86). O leitor perspicaz provavelmente se lembrará da morte de Leocádia, a mulher tísica do capitão, processo descrito no capítulo XIX, no decorrer da viagem de Brás a Coimbra. O narrador trata então de explicar o que para ele significa ser a “primeira vez”. No esclarecimento, elenca três formas diferentes de conhecer a morte: a primeira, de “oitiva”, é a maneira daqueles que só conhecem a morte de ouvir falar, maneira assaz distante e impessoal; a segunda maneira caracteriza-se pela visão da morte “petrificada no rosto de algum cadáver” (ASSIS, 2012, p. 86); a terceira, por fim, trata-se do conhecimento da morte de grandes personalidades históricas. Brás Cubas justifica que nenhuma dessas três formas representa um conhecimento autêntico, já que apenas a experiência da perda de uma pessoa amada é efetivamente “dolorida, contraída, convulsa.” (ASSIS, 2012, p. 86).

“Tal era o espetáculo, acerbo e curioso espetáculo!” (ASSIS, 2012, p. 44), declara o narrador, frente à “destruição recíproca dos seres e das coisas.” (ASSIS, 2012, p. 44). Curiosamente, nessas duas situações – na morte que o protagonista presenciara no navio e na morte da mãe – tem-se a ideia de “espetáculo”. Na primeira ocasião, ele confessa ter “fugido do espetáculo”, por considerá-lo repugnante. Na segunda, diz não ter chorado durante o espetáculo, pois “tinha os olhos estúpidos, a garganta presa, a consciência boquiaberta.” (ASSIS, 2012, p. 87).

Após a missa fúnebre, Brás Cubas resolve passar alguns dias no alto da Tijuca. O primeiro verdadeiro contato com a morte faz com que ele experimente o luto, e, por isso, a sensação é de perda do sentido, o que o leva a renunciar a tudo e

entrar num estado de introspecção espiritual. Nesta ocasião, o narrador lembra os versos de Shakespeare, referência à fala do hipocondríaco Jacques a Rosalinda: “Que bom que é estar triste e não dizer cousa nenhuma!” (ASSIS, 2012, p. 90); e faz, a seguir, o comentário:

Quando esta palavra de Shakespeare me chamou a atenção, confesso que senti em mim um eco, um eco delicioso. Lembra-me que estava sentado, debaixo de um tamarindeiro, com o livro do poeta aberto nas mãos, e o espírito ainda mais cabisbaixo do que a figura, – ou jururu, como dizemos das galinhas tristes. (ASSIS, 2012, p.90).

Aperta-lhe o peito uma dor taciturna, a que ele chama “volúpia do aborrecimento”. Esta sensação única é assim descrita pelo melancólico Brás Cubas: “Volúpia do aborrecimento: decora esta expressão, leitor; guarda-a, examina-a, e se não chegares a entendê-la, podes concluir que ignoras uma das sensações mais subtis deste mundo e daquele tempo.” (ASSIS, 2012, p. 90)

Esta situação de tristeza e solidão deu origem, no protagonista, à hipocondria: “Creio que por então é que começou a desabotoar em mim a hipocondria, essa flor amarela, solitária e mórbida, de um cheiro inebriante e subtil.” (ASSIS, 2012, p. 90). A hipocondria, popularmente conhecida como uma obsessão doentia por manter a própria saúde, tem como principal sintoma a preocupação excessiva com a morte. A simbologia da cor amarela é bastante significativa, como pontua Jean Chevalier: “Essa cor das espigas maduras do verão já anuncia a do outono, quando a terra se desnuda, perdendo seu manto de verdura.” (CHEVALIER, 2009, p. 41). Por isso, a flor amarela da hipocondria anuncia o declínio, a velhice, a proximidade da morte.

Passados sete dias, ainda na chácara, Brás Cubas tenta reagir ao estado melancólico, pois estava farto da solidão, “a dor aplacara” e ele decidiu que “era preciso viver” (ASSIS, 2012, p. 90). O pai, “partidário da vida brilhante” (SCHWARZ, 2000, p. 99), não perdeu tempo, chegou com “duas propostas na algibeira” (ASSIS, 2012, p. 92) e reavivou-lhe a memória, repetindo a velha sabedoria familiar:

Ah! brejeiro! Contanto que não te deixes ficar aí inútil, obscuro e triste; não gastei dinheiro, cuidados, empenhos, para te não ver brilhar como deves, e te convém, e a todos nós; é preciso continuar o nosso nome, continuá-lo e ilustrá-lo ainda mais. (ASSIS, 2012, p. 96)

Foram muitos incentivos; além disso, o pai trouxe-lhe dois projetos: “um lugar de deputado e um casamento.” (ASSIS, 2012, p. 92). Bento Cubas procura entusiasmar o filho, e afiança: “Olha que os homens valem por diferentes modos, e que o mais seguro de todos é valer pela opinião dos outros homens. Não estragues as vantagens da tua posição, os teus meios [...]” (ASSIS, 2012, p. 96-97).

Entre a sede da nomeada e a volúpia do aborrecimento, o narrador hesita. Decide, então, tornar à vida, optando pelo “amor da nomeada”:

E foi por diante o mágico, a agitar diante de mim um chocalho, como me faziam, em pequeno, para eu andar depressa, e a flor da hipocondria recolheu-se ao botão para deixar a outra flor menos amarela, e nada mórbida, – o amor da nomeada, o emplasto Brás Cubas. (ASSIS, 2012, p. 97).

No decorrer da narrativa, o protagonista deambula entre a “hipocondria” e o “amor da nomeada”, entre a “apatia” e o “bulício”, forças que movem o espírito de Brás Cubas. Como nos conta o próprio narrador, sua vida transcorre “ao curso e recurso dos sucessos e dos dias, ora buliçoso, ora apático, entre a ambição e o desânimo.” (ASSIS, 2012, p. 122).

Nosso herói é um saturnino, marcado pelo signo de Saturno, que é também o planeta das antíteses, o que justifica, em Brás Cubas, a correlação de atributos tão contraditórios. Para Walter Benjamin, tal como ocorre com a melancolia, Saturno é o planeta dos contrastes, e, por isso,

Investe na alma, por um lado com a indolência e a apatia, por outro com a força da inteligência e da contemplação; como ela, também ele ameaça os que lhe estão sujeitos, por mais distintos que sejam esses espíritos, com os perigos da hipocondria ou da demência extática (BENJAMIN, 2011, p. 156).

Sérgio Paulo Rouanet esclarece: “Como é de resto o caso do personagem mitológico que deu seu nome ao astro, por um lado o senhor da Idade de Ouro, e por outro um deus triste, destronado e humilhado.” (ROUANET, 2007, p. 232).

Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* há duas referências ao planeta Saturno, a primeira, feita no capítulo CIII; e a segunda, no capítulo CXXXV. No capítulo CIII, “Distração”, o protagonista relata o momento em que escuta, desinteressado, as queixas de Virgília, insatisfeita com o descaso do amante. Enquanto isso, Brás tinha os braços amparados no joelho, o olhar atento ao chão,

onde uma mosca e uma formiga se engalfinhavam. “Olhava para o chão onde uma mosca arrastava uma formiga que lhe mordida o pé.” (ASSIS, 2012, p. 198). Tal situação e tais agentes adquirem nessa passagem o valor de reduplicação do que está acontecendo com as personagens. “Pobre mosca! pobre formiga!” (ASSIS, 2012, p. 198). O prenúncio do fim da relação amorosa entre Brás Cubas e Virgília é ilustrado pela luta de dois insetos, que são separados pelas mãos de Brás, no momento em que ele afirma ter calculado a distância entre sua mão e o planeta Saturno.

Na segunda ocorrência, no capítulo CXXXV, “Oblivion”, o reminiscente contempla o espetáculo dos amores que se sucedem e se transformam em esquecimento, palavra grafada em versaletes: OBLIVION! (ASSIS, 2012, p. 232). A mudança dos tempos, “tempora mutantur”, é aclarada pelos dizeres: “cousa é não achar já quem se lembre de meus pais, e de que modo me há de encarar o próprio ESQUECIMENTO.” (ASSIS, 2012, p. 232). A efemeridade e a transitoriedade da vida são o cerne desse capítulo, constatações pertinentes ao espírito melancólico. O espetáculo da fugacidade da vida tem por finalidade divertir um astro: “Espectáculo cujo fim é divertir o planeta Saturno, que anda muito aborrecido.” (ASSIS, 2012, p. 232).

Podemos interpretar essas duas ocorrências como exemplos clássicos do comportamento de um sujeito melancólico, frente às frustrações impostas pela brevidade do tempo. Afrânio Coutinho escreve sobre o pessimismo que perpassa a obra machadiana, sobretudo nos romances da segunda fase: “trata-se de uma concepção, uma visão da existência e do mundo, uma filosofia, ou antes, uma atitude filosófica.” (COUTINHO, 1990, p. 19). Este pessimismo é aliado à consciência de que o homem está fadado às ruínas do tempo, isto porque impera, segundo o crítico literário,

A transitoriedade de tudo, o aspecto destruidor e corruptor do tempo, conduzindo à decadência física e à morte, a inanidade de qualquer esforço, pois o fim é o mesmo, o escoamento implacável, a perecibilidade do ser humano contrastando com o ideal da vida perpétua, a descontinuidade humana, o nada como fim de todas as coisas e seres. (COUTINHO, 1990, p. 86)

Inspirada pelas palavras de Jaques, personagem de Shakespeare, Regina Zilberman estabelece que a melancolia de Brás Cubas é uma “melancolia própria”. Vejamos as palavras de Jaques, retiradas de *As you like it*:

Não tenho a melancolia do letrado, que é emulação; nem a do músico, que é fantasia; nem a do cortesão, que é orgulho; nem a do soldado, que é ambição; nem a do legista, que é política; nem a da dama, que é amaneiramento; nem a do enamorado, que é tudo isso reunido; a minha é uma melancolia própria, composta de muitos simples, extraída de objetos múltiplos; e, é verdade, resultado da contemplação dos diversos espetáculos durante minhas viagens que, ruminados sem cessar por meu pensamento, envolvem-me numa tristeza sombria. (SHAKESPEARE *apud* ZILBERMAN, 2012, p. 68)

Esta “coloração específica”, diz Regina Zilberman (2012), é, em parte, provocada pela morte da mãe, como explicitado anteriormente; e, em outra parte, é herança dessa mãe. Esta afirmação é feita pela escritora gaúcha no livro *Brás Cubas autor Machado de Assis leitor*, e está fundamentada na pesquisa das fontes primárias de *Memórias Póstumas*. Tais apontamentos podem ser confirmados pelo trecho publicado na primeira edição do romance, que foi, mais tarde, suprimido, no qual o protagonista descreve a origem de seu temperamento melancólico:

Tão boa, tão simples, minha mãe guardava no fundo do coração uma sombra de melancolia, que eu herdei, como herdei do meu pae a fatuidade. De si mesma era melancolica; penso, entretanto, que os aspectos da vida lhe accrescentaram a tendência natural. Tinha coração de mais, uma sensibilidade melindrosa, exigente, doentia. Uma e outra dessas qualidades se combinavam e alternavam na minha pessoa. (ASSIS *apud* ZILBERMAN, 2012, p. 69).

A melancolia despertou, tempos depois, a necessidade da invenção de um emplasto anti-hipocondríaco. Brás Cubas descreve a situação em que foi tomado por esta ideia fixa:

Com efeito, um dia de manhã, estando a passear na chácara, pendurou-se-me uma ideia no trapézio que eu tinha no cérebro. Uma vez pendurada, entrou a bracejar, a pernear, a fazer as mais arrojadas cabriolas de volatim que é possível crer. Eu deixei-me estar a contemplá-la. Súbito, deu um grande salto, estendeu os braços e as pernas, até tomar a forma de um X: decifra-me ou devoro-te. (ASSIS, 2012, p. 30)

Uma ideia “quase” fixa, pois, como afirma o narrador, não há nada assaz fixo nesse mundo: “talvez a lua” ou “a finada dieta germânica.” (ASSIS, 2012, p. 34).

A propósito, Brás Cubas só não tratou a pneumonia que o levou à morte, porque trazia no cérebro uma “ideia fixa dos doudos e dos fortes” (ASSIS, 2012, p. 35), a invenção do emplasto. “Estando eu ocupado em preparar e apurar a minha invenção, recebi em cheio um golpe de ar; adoeci logo, e não me tratei.” (ASSIS, 2012, p. 35). Parece-nos que a verdadeira “ideia fixa” é explorar até a última instância o ridículo de um empreendimento atravessado na cabeça do narrador. No capítulo “Das negativas”, o reminiscente atesta mais um de seus fracassos, que embora tenha sido uma ideia “grandiosa e útil”, não apenas morre com ele, mas é também a causa de sua morte.

Divino emplasto, 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, 2012, p. 256).

O emplasto anti-hipocondríaco fracassou, o que já era esperado, porque, como observa Rouanet (2007), o narrador de *Memórias Póstumas* não era sério o suficiente para produzir coisa alguma. Além disso, eis o que sempre faltou a Brás Cubas: ousadia e determinação, sobrando-lhe melancolia e tédio.

A melancolia triunfa sobre a invenção que poderia curá-la, e isso não ocorre somente porque a morte do protagonista interrompeu a execução do projeto revolucionário, mas porque a ideia do medicamento era em si mesma pura galhofa, não passava de uma “pirueta de trapezista, que nunca ameaçaria realmente o reinado da melancolia.” (ROUANET, 2007, p. 221).

Já que a melancolia não pôde ser curada por nenhuma panaceia anti-hipocondríaca, resta ao narrador zombar de tudo e de todos, especialmente daqueles que julgam ser possível escapar deste destino trágico. De certa forma, Brás Cubas considera que a melancolia seja inerente à condição humana, mas, por outro lado, o fato de ser um melancólico, dotado de uma lucidez suprema e absoluta, o faz crer em sua superioridade em relação aos outros.

Brás Cubas morreu melancólico. Mais que isso, a melancolia foi também a causa de sua morte. No primeiro capítulo do livro, “Óbito do autor”, ele admite galhofeiramente: “Morri de uma pneumonia; mas se lhe disser que foi menos a

pneumonia, do que uma ideia grandiosa e útil, a causa da minha morte, é possível que o leitor não creia, e todavia é verdade.” (ASSIS, 2012, p. 29-30). Se essa foi a causa da morte do protagonista, foi também a origem do defunto-autor; portanto, tal sentimento cadencia o ritmo de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, e, por isso, “não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio.” (ASSIS, 2012, p.25).

3.2 Entre o riso e a melancolia: duas faces de Brás Cubas

Do lado esquerdo carrego os meus mortos.
Por isso caminho um pouco de banda.
(Carlos Drummond de Andrade – Cemitérios)

Algumas palavras duras,
em voz mansa, te golpearam.
Nunca, nunca cicatrizam.
Mas, e o humour?
(Carlos Drummond de Andrade, 2010).

José Guilherme Merquior (1972) propõe, em um estudo que revolucionou a interpretação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, que esse romance “é um representante moderno do gênero cômico-fantástico.” (MERQUIOR, 1972, p. 13). Baseado em estudos de Mikhail Bakhtin sobre Rabelais e Dostoievski, o pesquisador afirma que tal obra filia-se à tradição da sátira menipeia, gênero criado por Menipo de Gadara (século III a.C.), e difundido, na literatura ocidental, através da obra de Luciano de Samósata. Segundo conceituação de Merquior (1972), em *Gênero e estilo das Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o gênero cômico-fantástico apresenta as seguintes características: a ausência de qualquer atributo enobecedor na caracterização das personagens e em suas ações; a mistura do sério e do cômico; a absoluta liberdade do texto em relação aos ditames da verossimilhança; a representação de estados psíquicos alterados, como o delírio de Brás Cubas; e o uso constante de gêneros intercalados. Merquior volta a tratar do estilo narrativo machadiano em “Machado em perspectiva”, e reitera:

Podemos observar em Machado de Assis um dos usos mais singulares, mais originais e criativos de uma perspectiva que justamente baralhava gêneros, com um sentido altamente parodístico, criando situações cômicas

– daí o abundante uso da ironia, daí o sistemático uso do humorismo. A ilustração clássica aparece dentro de molduras fantásticas, como a do defunto-autor, que não é, como sabemos, um autor-defunto. (MERQUIOR, 1998, p. 37).

Enylton de Sá Rego (1989) reafirma os pressupostos de José Guilherme Merquior (1972), no livro *O calundu e a panaceia: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica*; e apresenta um detalhado estudo sobre as relações entre a obra do ficcionista brasileiro e a tradição da sátira menipeia. Segundo a tradição, diz Sá Rego (1989), Menipo nasceu em Gadara, cidade síria localizada ao sudeste do Mar da Galileia. Menipo de Gadara elaborou um tipo de sátira que desrespeitou as tradições literárias vigentes na época. Tais informações biográficas decorrem de Diógenes Laércio, que no século III deixou algumas anotações sobre o pensador sírio.

Retomando a longa tradição literária de Menipo, Luciano de Samósata concebeu “a maior e mais completa obra que liga a tradição grega da sátira menipeia às suas repercussões nos tempos modernos.” (SÁ REGO, 1989, p. 43). Enylton de Sá Rego apresenta as principais características da obra de Luciano:

1) Criação – ou continuação – de um gênero literário inovador, através da união de dois gêneros até então distintos: o diálogo filosófico e a comédia; 2) utilização sistemática da paródia aos textos literários clássicos e contemporâneos, como meio de renovação artística; 3) extrema liberdade de imaginação, não se limitando às exigências da história ou da verossimilhança; 4) estatuto ambíguo e caráter não-moralizante da maior parte de sua sátira, na qual nem o elemento sério nem o elemento cômico tem preponderância, mas apenas coexistem; 5) aproveitamento sistemático do ponto de vista do *kataskopos* ou observador distanciado, que, como um espectador desapaixonado, analisa não só o mundo a que se refere como também a sua própria obra literária, a sua própria visão de mundo. (SÁ REGO, 1989, p. 45).

Como a obra de Luciano encontrava-se em relativa obscuridade na segunda metade do século dezanove, desperta a atenção o fato de Machado de Assis possuir em sua biblioteca particular dois exemplares das *Obras Completas* desse autor, traduções francesas datadas de 1874. É ainda mais significativo o fato de que é exatamente a partir desse período, finais da década de 70, que a ficção machadiana passa por mudanças consideráveis, culminando na publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Luciano de Samósata reconhecia que o caráter inovador de sua forma literária devia-se à união do “diálogo filosófico” e um “gênero inferior – a comédia popular.” (*apud* SÁ REGO, 1989, p. 47). Entretanto, o autor enfatizava que o híbrido não garante a inovação estética da obra literária, porque, segundo ele:

Para produzir uma obra agradável, não basta unir dois gêneros excelentes, o Diálogo e a Comédia; é preciso que a combinação seja harmoniosa, que tenha boas proporções. Pois é verdade que da união de duas coisas belas pode resultar um todo monstruoso, e a prova disso é o hipocentauro. (*apud* SÁ REGO, 1989, p. 47-48).

Machado de Assis demonstra ter aprendido com louvor as lições deixadas por Luciano, que afirma ter se apropriado do Diálogo, considerado por quase todos “aborrecido e árido”, ensinando-o “a caminhar com os pés na terra, à maneira dos homens.” (*apud* SÁ REGO, 1989, p. 49). Além disso, diz o escritor de Samósata, “obriguei-o a sorrir [...], e com esta aliança conquistei o apreço dos ouvintes” (*apud* SÁ REGO, 1989, p. 49). Através da mistura do sério e do cômico, a obra luciânica rompe com as convenções que regulavam os gêneros tradicionais de sua época, inaugurando uma nova linguagem, própria dos textos híbridos. Enylton de Sá Rego conclui: “Sua linguagem é essencialmente ambígua, dessacralizando todas as verdades absolutas, solapando inclusive as próprias afirmações.” (SÁ REGO, 1989, p. 51).

Baseado nos preceitos de José Guilherme Merquior (1972) e Enylton de Sá Rego (1989), Sérgio Paulo Rouanet afirma que as afinidades estruturais entre Sterne, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis são fruto da filiação desses artistas à tradição luciânica. O crítico literário estabelece:

Sterne seria um ‘descendente’ de Menipo de Gandara. Xavier de Maistre e Garrett teriam também aderido à mesma tradição, pela mediação de Sterne. E finalmente veio Machado de Assis, que ‘adotou’ a forma menipeia, em parte indo às fontes antigas (há em *Memórias Póstumas* uma alusão direta à mais luciânica das obras de Sêneca, a *Apokolokyntosis*, e a presença de Luciano é muito visível em contos e crônicas), em parte através de Sterne e seus sucessores europeus. (ROUANET, 2007, p. 225).

Rouanet (2007) propõe um termo para designar a forma literária de Machado de Assis, especialmente em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*: “forma shandiana”. Isso acontece porque o clássico brasileiro apresenta grandes semelhanças com o

livro *A vida e as opiniões de Tristram Shandy, cavaleiro*, de Laurence Sterne. A “forma shandiana” é caracterizada pela presença constante e arbitrária do narrador, ilustrada pelo pronome “eu”, que marca a narrativa em primeira pessoa; pela digressividade e fragmentação da narrativa, pelo tratamento peculiar e subjetivo dado ao tempo e ao espaço; pela interpenetração do riso e da melancolia. O autor de *Riso e melancolia* ressalta as características fundamentais do narrador imaginado por Laurence Sterne:

Tristram é um melancólico, assombrado pelo fantasma da transitoriedade, do tempo que foge, da morte. Não surpreende, assim, que um dos livros mais lidos (e plagiados) por Sterne seja a *Anatomia da Melancolia*, de Robert Burton. Mas o narrador insere invariavelmente essas reflexões num contexto em que elas se tornam cômicas. (ROUANET, 2007, p. 202)

O autêntico estilo shandiano, lembra Rouanet, está no riso. O riso, para os antigos pensadores, seria o melhor antídoto contra a melancolia, e esse pensamento é compartilhado por Tristram Shandy:

Se este livro é escrito contra alguma coisa, saibam Vossas Excelências, é escrito contra a hipocondria, para, através de uma elevação e depressão mais frequentes e mais convulsivas do diafragma, e das sacudidas dos músculos intercostais e abdominais produzidas pelo riso, expulsar para o duodeno a bÍlis e os outros sucos amargos da bexiga, fÍgado e pâncreas dos súditos de Sua Majestade, com todas as paixões adversas que lhe são inerentes. (STERNE *apud* ROUANET, 2007, p. 203).

Os autores clássicos diferenciavam os dois tipos de riso: o patológico, visto como sintoma da loucura; e o medicinal, responsável por purgar o corpo e o espírito dos sintomas da bile negra. Nesse caso, o riso era visto como antídoto contra o excesso da bile negra. Moacyr Scliar justifica: “Era preciso contrapor à melancolia algum antídoto espiritual para evitar que o ar do tempo se tornasse inespírável. E assim surge o entusiasmo.” (SCLIAR, 2003, p. 106).

A explicação histórica sobre a convicção de que o riso seria capaz de neutralizar os efeitos da melancolia originou-se a partir de cartas apócrifas escritas por Hipócrates de Cós, posteriormente publicadas no livro *Sobre o riso e a loucura*. Tais documentos relatam uma visita de Hipócrates a Demócrito, que, na opinião dos moradores de Abdera, parecia ter enlouquecido, pois ria muito e de tudo, “um riso muito extravagante, muito distante do usual.” (HIPÓCRATES, 2011, p. 52).

Hipócrates encontrou seu amigo e filósofo no alto de uma elevada colina, sentado debaixo de uma árvore, escrevendo com entusiasmo e vigor. Ao seu redor, vários corpos de animais estavam esquartejados. Demócrito não parava de rir, mas justificou a Hipócrates que não havia perdido a sanidade, e que escrevia um livro sobre a loucura e as possíveis formas de curá-la. Por isso, dissecava os animais, na expectativa de descobrir a origem e a natureza da bile negra, por ser esta a causa da loucura, do delírio e da melancolia. Enquanto não descobria a cura para a melancolia, o riso parecia ser a melhor forma de resistência. Segundo Demócrito, ele estava rindo da loucura da humanidade, o que, concluiu o Pai da Medicina, era prova de grande sabedoria. Hipócrates declara: “Ó Demócrito, homem de grande reputação [...], tu que me impressionaste tanto por tua sabedoria. Volto como arauto da tua pesquisa e pensamento acerca da verdadeira natureza humana.” (HIPÓCRATES, 2011, p. 62). Moacyr Scliar analisa tal episódio e afiança: “Riso e sarcasmo passaram assim a ser vistos como parte de uma concepção filosófica do mundo.” (SCLIAR, 2003, p. 112). O riso fora considerado, então, um remédio contra a melancolia, e, em forma de uma gargalhada, seria capaz de “sacudir o melancólico, de arrancá-lo à sua passiva (e irritante) imobilidade.” (SCLIAR, 2003, p. 113).

Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* o que parece é que a função do riso é desacreditar que a melancolia pode ser curada. O gosto do humor do narrador machadiano é outro: “acre e angustiante.” (MERQUIOR, 1972, p. 13). Em Machado de Assis, o humor é uma atitude eminentemente filosófica, mas esta “filosofia” não tem conteúdo positivo. No prólogo publicado a partir da quarta edição dessa obra, o romancista fluminense avisa:

O que faz do meu Brás Cubas um autor particular é o que ele chama “rabugens de pessimismo”. Há na alma deste livro, por mais risonho que pareça, um sentimento amargo e áspero, que está longe de vir de seus modelos. É taça que pode ter labores de igual escola, mas leva outro vinho. (ASSIS, 2012, p. 24).

O sabor cáustico da obra machadiana destoa imediatamente de seus modelos. Como postula José Guilherme Merquior: “Essa ironia álgida, eivada de ‘rabugens de pessimismo’, como confessa o finado autor, é muito diversa do humorismo eminentemente simpático e sentimental de Tristram Shandy.”

(MERQUIOR, 1979, p. 167). No romance brasileiro, o riso não tem objetivo terapêutico e não é responsável por purgar o corpo e o espírito dos humores melancólicos, ao contrário, o riso acentua a melancolia. Parece incoerente, mas como explica Kehl (2011), um melancólico que ri de tudo não é tão contraditório quanto parece; nesse caso o riso pode ser sinal de desapego em relação a tudo o que os outros valorizam.

O riso patológico é evidenciado no momento em que a Natureza ou Pandora ri, no episódio do delírio: “A figura soltou uma gargalhada, que produziu em torno de nós o efeito de um tufão; as plantas torceram-se e um longo gemido quebrou a mudez das coisas externas.” (ASSIS, 2012, p. 42). Nessa passagem, o riso funciona principalmente em sua dimensão ameaçadora; ecoa ruidoso, expressão de melancolia, de ironia, de desespero. “O cômico deixa de ser o antídoto do luto. Pelo contrário, ele se torna o lado interno do luto.” (ROUANET, 2007, p. 233).

Vladimir Propp, em *Comichidade e Riso*, recorre à definição do historiador soviético R. Iurêniev para enumerar os diferentes aspectos do riso:

O riso pode ser alegre ou triste, bom e indignado, inteligente e tolo, soberbo e cordial, indulgente e insinuante, depreciativo e tímido, amigável e hostil, irônico e sincero, sarcástico e ingênuo, terno e grosseiro, significativo e gratuito, triunfante e justificativo, despudorado e embaraçado. Pode-se ainda aumentar esta lista: divertido, melancólico, nervoso, histérico, gozador, fisiológico, animalesco. Pode ser até um riso tétrico! (IURÊNIEV *apud* PROPP, 1992, p. 27-28).

Falta nesta lista, observa Propp, o riso de zombaria, no qual o vasto campo da sátira se baseia; além disso, é exatamente esse tipo de riso que mais se encontra na vida e na tessitura de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

O defunto-autor acredita ser possível rir do homem em quase todas as suas manifestações; a ele não escapa nem o domínio do sofrimento, pois, nesses casos, podem ser ridículos os aspectos da pessoa, seus comportamentos e caráter (ou a falta dele). Trata-se de uma satisfação maligna de rebaixar e zombar, anunciar os abismos humanos. Brás Cubas admite: “Eu, prestes a deixar o mundo, sentia um prazer satânico em mofar dele, em persuadir-me que não deixava nada.” (ASSIS, 2012, p. 38). A conduta do narrador confirma a reflexão de Propp: “tanto a vida física quanto a vida moral e intelectual do homem podem tornar-se objeto de riso.” (PROPP, 1992, p. 29).

O olhar galhofeiro do narrador não se detém diante de nada, não deixa sobrar “pedra sobre pedra” (SCHWARZ, 2000, p. 21). No “riso mau” (PROPP, 1992, p. 159) os defeitos são aumentados, inflamados, uma forma de cultivar os sentimentos ruins e a maledicência. Desse riso, em geral, se comprazem as pessoas que não creem em nenhum impulso ou atitude nobre, que detectam em todo lugar a falsidade e a hipocrisia, os misantropos – convictos de que por trás das ações humanas não há nenhuma louvável motivação. “Este riso é pseudotrágico, às vezes tragicômico.” (PROPP, 1992, p. 159). Propp assegura que diferentemente dos outros tipos de riso, o “riso mau” não está diretamente ligado à comicidade, mas, mesmo não surgindo da comicidade, ele pode ser por si só objeto de humor, pelo mesmo princípio pelo qual podem sê-lo os defeitos humanos. Vladimir Propp esclarece:

Este tipo de riso pode tornar-se objeto de tratamento cômico, mas por si só ele permanece fora do âmbito da comicidade. Psicologicamente o riso maldoso aproxima-se do riso cínico. Um e outro originam-se de sentimentos ruins e maldosos. (PROPP, 1992, p. 160).

Dentre os instrumentos linguísticos usados pelo finado-autor para suscitar o riso, destaca-se a ironia. A ironia desperta inquietações, propõe questionamentos e contesta os valores pré-estabelecidos. Eduardo Calbucci, que se dedicou ao estudo dos processos enunciativos na obra de Machado de Assis, explica:

Necessariamente, para que exista ironia, é preciso que haja duas vozes contrárias, uma marcada no enunciado (o ‘pensamento em causa’) e outra pressuposta (‘outro pensamento’) manifestando valores opostos (ligando-se ao ‘pensamento em causa por uma relação de contrários’). Semioticamente, ao deparar com a ironia, estamos diante de um discurso polifônico, em que se nota uma fenda, uma cisão, um descompasso programado entre enunciado e enunciação. (CALBUCCI, 2010, p. 159-160).

Como adverte Carlos Drummond de Andrade, nos versos da poesia “A um bruxo, com amor”: “A dúvida/ apalpa o mármore da verdade, a descobrir/ a fenda necessária.” (ANDRADE, 2010, p. 323). Para que exista ironia, é essencial que haja contraste entre a “aparência” e a “realidade”. Tais ideias podem ser confirmadas pela argumentação de Vladimir Propp:

Próxima do paradoxo está a ironia. Sua definição não apresenta muitas dificuldades. Se no paradoxo conceitos que se excluem mutuamente são reunidos apesar da sua incompatibilidade, na ironia expressa-se com as

palavras um conceito mas se subentende (sem expressá-lo por palavras) um outro, contrário. Em palavras diz-se algo positivo, pretendendo, ao contrário, expressar algo negativo, oposto ao que foi dito. A ironia revela assim alegoricamente os defeitos daquele (ou daquilo) de que se fala. (PROPP, 1992, p. 125).

Na verdade, quando um defeito é apontado por meio da qualidade que se opõe a ele, o aspecto negativo é realçado, torna-se evidente. Como assinala Saraiva “A ironia faz migrar para o cômico efeitos instaurados pelo trágico e, para o trágico, efeitos radicados no cômico, de modo que as relações transtextuais reafirmam a heterogeneidade de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.” (SARAIVA, 1993, p. 79).

No capítulo “Óbito do autor”, Brás Cubas narra seu enterro e lamenta, de uma maneira sarcástica, que apenas onze amigos lhe acompanharam até o cemitério. Os argumentos que o defunto-autor usa para justificar a pequena popularidade do seu funeral são ridículos. Ele reconhece: “Verdade é que não houve cartas nem anúncios. Acresce que chovia...” (ASSIS, 2012, p. 28). Um dos poucos presentes, “daqueles fiéis da última hora”, resolveu discursar à beira da cova sobre o “ilustre finado”, palavras que não disfarçaram o tom de bajulação:

Vós, que o conhecestes, meus senhores, vós podeis dizer comigo que a natureza parece estar chorando a perda irreparável de um dos mais belos caracteres que tem honrado a humanidade. Este ar sombrio, estas gotas no céu, aquelas nuvens escuras que cobrem o azul como um crepe funéreo, tudo isso é a dor crua e má que lhe rói à natureza as mais íntimas entranhas; tudo isso é um sublime louvor ao nosso ilustre finado. (ASSIS, 2012, p. 28).

O narrador exclama: “Bom e fiel amigo!”, para depois piscar para o leitor, mostrando o que estava por trás de tantos elogios: “Não, não me arrependo das vinte apólices que lhe deixei.” (ASSIS, 2012, p. 28).

O tom exclamativo é típico do deboche. A ironia é particularmente expressiva na linguagem falada, quando faz uso de uma particular entonação escarnecedora. No romance, a pontuação, a ênfase e os vazios do texto cumprem essa função.

Lélia Parreira Duarte explica que a ironia serve à literatura, porque “busca um leitor que não seja passivo” (DUARTE, 2006, p. 19), mas esteja atento às “piscadelas” do autor-modelo. O leitor precisa ser também capaz de perceber que a linguagem não tem significados fixos, e, por isso, “o texto lhe pode apresentar armadilhas e jogos de enganos dos quais deverá, eventualmente, participar.”

(DUARTE, 2006, p. 19). Na passagem citada, quando Brás Cubas exclama: “Bom e fiel amigo!”, espera que o público reconheça a incredulidade de sua reflexão. A contradição entre as palavras e as ideias revela que o narrador vê simultaneamente o verso e o reverso da situação. Em *Ironia e humor na literatura*, Lélia Parreira Duarte afiança:

O riso relaciona-se, assim, com a tragicidade da vida, mas também com a capacidade de distanciamento: o prazer de pensar, o gosto do engano e a possibilidade de subverter provisoriamente, através do jogo, a condenação à morte de tudo aquilo que a representa. (DUARTE, 2006, p. 51).

A descrição da personagem Marcela é também bastante escarninha. Com Marcela, Brás aprende que tudo tem um preço, inclusive o amor: “Era o meu universo; mas ai triste! não o era de graça. Foi-me preciso coligir dinheiro, multiplicá-lo, inventá-lo.” (ASSIS, 2012, p. 68). O defunto-autor ironiza a verdadeira motivação do afeto da linda Marcela. Fica então exposta a relação amor/dinheiro, uma das primeiras lições da vida do narrador. A bela dama espanhola, amiga dos rapazes e do dinheiro, é um retrato fiel da verdadeira intenção que move as relações amorosas e humanas. Ciente disso, Brás afirma: “Certo é que os diamantes corrompiam-me um pouco a felicidade; mas não é menos certo que uma dama bonita pode muito bem amar os gregos e os seus presentes.” (ASSIS, 2012, p.75). Neste “universal comércio dos corações” (ASSIS, 2012, p. 71), troca-se afeto por sedas, colares, brincos e anéis; afinal, questiona o narrador: “Bons joalheiros, que seria do amor se não fossem vossos dices e fiados?” (ASSIS, 2012, p. 71).

O que quero dizer é que a mais bela testa não fica menos bela, se a cingir um diadema de pedras finas, nem menos bela, nem menos amada. Marcela, por exemplo, era bem bonita, Marcela amou-me... Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis; nada menos. (ASSIS, 2012, p. 71).

As palavras de Brás Cubas revelam, ironicamente, a verdade que está por trás do amor de Marcela: as sedas e as joias que ela ganhava de presente. “O amor dura o tempo da boa vontade dos joalheiros em fiarem aos enamorados.” (MURICY, 1988, p. 103).

Elódia Xavier considera a presença das figuras femininas na obra machadiana, e reitera:

Na desconstrução do amor romântico, as personagens femininas têm uma interação maior do que as figuras masculinas. Se, para Machado, o ser humano é imperfeito por natureza – basta lembrar as palavras do narrador de Esaú e Jacó, ao parodiar o provérbio popular: “a ocasião faz o furto, o ladrão nasce feito” – no caso da construção das personagens femininas seu ceticismo fala mais alto; são ambíguas, dissimuladas, quando não declaradamente traidoras. (XAVIER, 1998, p. 110)

No capítulo “O verdadeiro Cotrim”, Brás Cubas faz uma descrição moral de seu cunhado, e por detrás dos elogios, como as afirmações de que ele “era um modelo” e “possuía um caráter ferozmente honrado”, o memorialista deixa transparecer o tom acentuadamente irônico. Na realidade, Cotrim, além de avaro, era cruel e desumano. Como se isso não bastasse, era ainda vaidoso, tinha o hábito de subordinar a filantropia à consideração pública, mandando para os jornais as notícias dos benefícios que praticava, sob a justificativa de que “as boas ações eram contagiosas quando públicas.” (ASSIS, 2012, p. 221). A conduta de Cotrim, por claro exemplo, introjeta o outro lado da moral, que se interessa pelo proveito próprio. Vejamos a descrição que o narrador apresenta de seu cunhado Cotrim em uma das magistrais ironias do livro:

Talvez pareça excessivo o escrúpulo do Cotrim, a quem não souber que ele possuía um caráter ferozmente honrado. Eu mesmo fui injusto com ele durante os anos que se seguiram ao inventário de meu pai. Reconheço que era um modelo. Argüiam-no de avareza, e cuide que tinham razão; mas a avareza é apenas a exageração de uma virtude e as virtudes devem ser como os orçamentos: melhor é o saldo que o *deficit*. Como era muito seco de maneiras tinha inimigos, que chegavam a acusá-lo de bárbaro. O único fato alegado neste particular era o de mandar com frequência escravos ao calabouço, donde eles desciam a escorrer sangue; mas, além de que ele só mandava os perversos e os fujões, ocorre que, tendo longamente contrabandeado em escravos, habituara-se de certo modo ao trato um pouco mais duro que esse gênero de negócio requeria, e não se pode honestamente atribuir à índole original de um homem o que é puro efeito de relações sociais. A prova de que o Cotrim tinha sentimentos pios encontrava-se no seu amor aos filhos, e na dor que padecia quando lhe morreu Sara, dali a alguns meses; prova irrefutável, acho eu, e não única. Era tesoureiro de uma confraria, e irmão de várias irmandades, e até irmão remido de uma destas, o que não se coaduna muito com a reputação da avareza; verdade é que o benefício não caíra no chão: a irmandade (de que ele fora juiz) mandara-lhe tirar o retrato a óleo. Não era perfeito, decerto; tinha, por exemplo, o sestro de mandar para os jornais a notícia de um ou outro benefício que praticava, — sestro repreensível ou não louvável, concordo; mas ele desculpava-se dizendo que as boas ações eram contagiosas, quando públicas; razão a que se não pode negar algum peso. Creio mesmo (e nisto faço o seu maior elogio) que ele não praticava, de quando em quando, esses benefícios senão com o fim de espertar a filantropia dos outros; e se tal era o intuito, força é confessar que a

publicidade tornava-se uma condição *sine qua non*. Em suma, poderia dever algumas atenções, mas não devia um real a ninguém. (ASSIS, 2012, p. 221-222).

Segundo Augusto Meyer, é possível surpreender, no íntimo da alma de Machado de Assis, a inexorável sombra do niilismo, sombra que o persegue e condiciona o comportamento irônico:

Em todo esse dar de ombros que é a obra de Machado, há um espectador que julga, mas se compraz na vaidade do espetáculo. Sem espetáculo, acabou-se o vício gostoso da ironia. Quem humoriza tem de certo modo a ilusão do camarote, pensa que está acima dos outros, pobres diabos lá na plateia. É verdade que o humor envolve uma forma de autoironia, como se tratasse de evitar o ridículo dessa ilusão. Mas o humorista depende do seu espetáculo e afirma o direito de julgar. O mundo é absurdo, a vida é uma farsa, diz ele. Traçou, portanto, na exuberância da realidade uma perspectiva singular e, pelo determinismo do ponto de vista, tornou-se o escravo de sua ilusão. O homem do camarote, com toda sua “visión binocular del cosmos”, também dogmatiza, também inventa uma tábua de valores. (MEYER, 2008, p. 81).

José Guilherme Merquior define que são três as funções da arte literária: a edificação moral, o divertimento e a problematização da vida; mas ressalta que a era contemporânea cultiva preferencialmente a última:

A hipertrofia da visão problematizadora é, desde o romantismo, uma característica fundamental das letras; de tal modo as grandes obras literárias se foram concentrando nesse objetivo, nessa atitude crítica ante a existência, que a edificação e o divertimento se viram quase excluídos da literatura de alta qualidade. (MERQUIOR, 1979, p. 153).

O crítico literário assinala que “de Goethe para cá, os textos predominantemente destinados a inculcar ideias morais estabelecidas, ou a distrair o espírito, situam-se à margem dos valores literários.” (MERQUIOR, 1979, p. 153). Aos empreendimentos literários modernos cumpre a função de discutir o sentido da existência, problematizando a conduta do homem e sua forma de estar no mundo. Merquior garante que o maior mérito da obra de Machado de Assis está em ter introduzido nas letras brasileiras essa orientação problematizadora, o que é próprio de toda grande obra de arte, mas não existia no Brasil antes dele.

Machado universalizou decisivamente a mensagem da literatura brasileira. Com ele é que as nossas letras, enfim compenetradas da função

predominante da literatura da era contemporânea – a função problematizadora da vida – passaram a enfrentar com força e originalidade o desafio das mais altas produções do espírito ocidental. (MERQUIOR, 1979, p. 185).

A partir daí ocorreu uma verdadeira revolução formal e conceitual em nossa literatura. A grandeza de Machado de Assis está em articular o trabalho literário ao aprofundamento filosófico, dialogando com as vozes decisivas da literatura ocidental. Em *Memórias Póstumas*, o caráter inquietante do humor de Brás Cubas deriva justamente da sua propensão inquisitiva e filosófica, características da visão problematizadora.

As reflexões do taciturno Brás Cubas, fundamentadas na melancolia e no riso, inquietam leitores de todos os tempos, reafirmando sua ilimitada capacidade de problematização. A atualidade dessa obra não foi suplantada por nenhuma das expressões da nossa vanguarda, ao contrário, o romance continua capaz de surpreender pela extravagância romanesca. Além disso, o livro conserva o mesmo tom provocativo de outrora, e inúmeras opções formais que ainda não foram superadas pela invenção de nossos escritores.

3.3 O diálogo instituído: o “eu” e o “tu” do narrador e do leitor

O diálogo entre os narradores machadianos e seus leitores é amplamente investigado pelos críticos literários que se debruçam sobre as obras desse autor, e apontam tal característica como uma das principais manifestações da genialidade e do estilo literário do ficcionista fluminense. Antecipando o pensamento da Estética da Recepção, Machado de Assis torna explícito seu empenho em organizar e conduzir a recepção de sua obra. Ubiratan Machado, por exemplo, destaca que tal prática foi desenvolvida pelo escritor muito antes da publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Segundo ele,

A prática jornalística diária exerceu uma influência sensível sobre a atividade de Machado de Assis como escritor. Obrigou-o a escrever com simplicidade e graça, a evitar ‘os colarinhos do estilo grave’. Como cronista, se habituaria a flertar com o leitor, a instigá-lo, a dialogar com ele, o que se tornaria uma marca de seus romances da maturidade. (MACHADO, 1998, p. 21).

José Guilherme Merquior salienta que neste livro capital é a moldura fantástica do gênero ora chamado cômico-fantástico, ora chamado cômico-sério que permite ao narrador a célebre técnica dos “piparotes ao leitor”. Para Merquior, essa técnica se manifesta nos grandes romances machadianos, nos inúmeros e esplêndidos contos, além das crônicas, “onde naturalmente tais procedimentos são considerados quase de rigor.” (MERQUIOR, 1998, p. 37).

Em *Memórias Póstumas*, o espectador está presente, e, mais que isso, é um interlocutor participativo. Um recurso linguístico amplamente utilizado é o emprego do vocativo, que tem como finalidade sustentar o diálogo com o leitor, e (re)velar as malícias do discurso do protagonista. O narrador parece se importar com os possíveis julgamentos dos leitores, e a jocosa consideração aflora nas expressões “fino leitor”, “amado leitor”, “leitor amigo”, “alma sensível”; todavia, tal respeito não é mantido, e começam os insultos: “leitor obtuso”, “leitor ignaro”, dentre tantos outros. Como observa Alfredo Bosi (2006), “a relação do narrador com o leitor move-se através de todas as variações de sadismo desde a aparente deferência até a aberta agressão.” (BOSI, 2006, p. 25).

A princípio, Brás parece tratar seu interlocutor como um parceiro, convidando-o a participar da tessitura do livro: “Vou expor-lhe sumariamente o caso. Julgue-o por si mesmo.” (ASSIS, 2012, p. 30). Entretanto, logo começam os desaforos e as afrontas. Quando Brás propõe sua teoria sobre a importância da ponta do nariz, por exemplo, julga que o leitor lhe fará uma objeção, e dispara: “Leitor obtuso, isso prova que nunca entraste no cérebro de um chapeleiro.” (ASSIS, 2012, p. 125). Além de “tapado”, o leitor é também distraído: “Se esse mundo não fosse uma região de espíritos desatentos, era escusado lembrar ao leitor que eu só afirmo certas leis, quando as possuo de veras.” (ASSIS, 2012, p. 194). Como se não bastasse, o leitor é chamado de ignorante: “Leitor ignaro, se não guardas as cartas da juventude, não conhecerás um dia a filosofia das folhas velhas.” (ASSIS, 2012, p. 111-112).

Que noções de leitor estariam embutidas nos vocativos empregados por Brás Cubas? Seriam indivíduos de “carne e osso” ou uma instância puramente textual? Como esclarece Guimarães:

É possível afirmar com segurança que os leitores a que os narradores machadianos se dirigem nos romances de Machado de Assis não se

constroem à imagem e semelhança dos seus leitores empíricos – reais ou potenciais – também é possível dizer que esses leitores figurados não estão completamente dissociados do leitor empírico, que afinal constitui a finalidade de todo e qualquer texto. (GUIMARÃES, 2012, p. 32).

Os “romances da maturidade” são marcados pelo pessimismo em relação ao homem e ao destino humano, e essa perspectiva norteia o diálogo entre o narrador e o leitor machadiano. Como observa Ubiratan Machado, surgem os narradores que “parecem deliciar-se em atirar ácido nas feridas alheias” (MACHADO, 1998, p.25), atormentados pela ideia do nada, sobretudo no que diz respeito à indiferença da Natureza, e à precariedade de tudo.

A união da melancolia e do riso deixa transparecer o ressentimento do narrador em relação à Natureza, que é “às vezes um imenso escárnio” (ASSIS, 2012, p. 103). Patrick Pessoa explica que esse é principal alvo de Brás Cubas, pois a Natureza, na opinião dele, não é o que deveria ser. Segundo o crítico literário,

Essa articulação entre melancolia e ressentimento, se por um lado é evidente – a melancolia sempre se refere a um sentir de novo, a um sentir, como atual e insuportável, uma dor passada que, em princípio, deveria ter ficado para trás ou ao menos perdido aquela intensidade paralisante – por outro, é menos visível, na medida em que as representações tradicionais da prostração melancólica, como a de Dürer, por exemplo, tendem a encobrir o trincar de dentes e a ira que, ao menos no caso de Brás Cubas, estão associados ao temperamento melancólico. (PESSOA, 2008, p. 202-203).

Esse ressentimento também atinge os outros homens, que são incapazes de reconhecer o “enxurro da vida” (ASSIS, 2012, p. 86), vivendo apenas as “quimeras da felicidade.” (ASSIS, 2012, p. 45). “Se os homens não sabiam que tudo era nada e que tudo redundaria em nada, ele, Brás Cubas, encarregar-se-ia de mostrar-lhes.” (PESSOA, 2008, p. 153).

Através do diálogo com seus leitores, Brás Cubas pretende compartilhar o sentimento trágico em relação ao homem e à sociedade. Os homens, deserdados pela Natureza, se perdem em uma luta desordenada e sem fim, que é motivada simplesmente pelo irracionalismo da vontade.

Regina Zilberman (2012) retoma o estudo das fontes primárias de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e afirma que a primeira edição dessa obra, trazia como epígrafe os versos de *As you like it*, de Shakespeare: “I will chide no breather in the world but myself; against whom I know most faults”; traduzidos pelo autor fluminense

como: “Não é o meu intento criticar nenhum fôlego vivo, mas a mim somente, em quem descubro muitos senões.” (ASSIS *apud* ZILBERMAN, 2012, p. 67).

A partir da segunda edição, esse trecho é substituído pela famosa dedicatória em forma de epitáfio: “Ao verme, que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver, dedico como saudosa lembrança, estas Memórias Póstumas.” (ASSIS, 2012, p. 21). Regina Zilberman reflete sobre a alteração feita na edição publicada na *Revista Brasileira*, e conclui:

A troca do trecho extraído da comédia de Shakespeare pela famosa dedicatória que abre *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é, provavelmente, o aspecto mais notável da passagem da primeira para as edições seguintes da obra. (ZILBERMAN, 2012, p. 67).

Na primeira epígrafe, a mensagem é marcada pela humildade e pelo reconhecimento da própria insignificância frente ao mundo, características que não condizem com a personalidade volúvel e rebelde de Brás Cubas. “Menos ainda com o caráter indisciplinado, o temperamento imoderado e o culto à ociosidade que caracterizam a figura do protagonista do romance.” (ZILBERMAN, 2012, p. 67).

Brás Cubas mostra-se agressivo no trato com o leitor, importunando-o, desafiando-o, estabelecendo um embate constante. Como interpreta Guimarães,

Brás Cubas comporta-se como um ser superior: ora como vizinho malcriado que, postado do lado de lá de um muro imaginário, parece incansável em sua tarefa de disparar desaforos contra o interlocutor que imagina existir do lado de cá, num terreno contíguo ao seu. (GUIMARÃES, 2012, p. 159).

Entretanto, diz Guimarães (2012), esse embate não chega à ruptura, o que inviabilizaria o livro, pois não há literatura sem leitor e sem público, entidades fundamentais para realização do processo literário.

No percurso do romance, o narrador chama a atenção do leitor para o fato de que a literatura “se dá por meio do livro”; e esta “materialidade”, garante Guimarães (2012), é abordada por todos os ângulos; inclusive pela alusão aos vermes – totalmente indiferentes ao que roem – alegoria do leitor, também indiferente ao que lê.

Dizer algo e “desdizer” imediatamente é um procedimento constante no livro. Logo após garantir que “a obra em si mesma é tudo”, o narrador revela-se

preocupado com a simpatia da opinião, demonstrando que suas memórias foram escritas para serem lidas e apreciadas pelo público. A obra, portanto, não se basta, pois depende da aceitação dos leitores. Contradizendo-se, mais uma vez, Brás Cubas finaliza o prólogo prometendo um “piparote” aos maus leitores. Como postula Guimarães:

O que à primeira vista se apresenta como deferência, termina em tom de ameaça, e esse jogo entre o profundo desdém e a extrema consideração com o leitor, cujo objetivo principal é chamar e manter a atenção, desenrola-se ao longo de todo o romance. (GUIMARÃES, 2012, p. 163).

Brás começa um capítulo dizendo que seria melhor suprimir o capítulo anterior, mas não suprime nada. Diz que a “genealogia moral” de Lobo Neves merece um capítulo, mas decide que é melhor não escrever sobre isso, e não escreve mesmo.

O narrador descumpra as regras que ele mesmo acaba de definir, tudo isso de uma hora para outra, em alta velocidade, sem interrupções. Tudo o que Brás faz tem por medida seus próprios interesses e veleidades. Ao final, o romance acaba em nada, toda esta superioridade acaba de maneira absolutamente desoladora. Esta é uma das particularidades literárias de Machado de Assis: o leitor ri o tempo inteiro, entretanto, o conjunto expressa uma profunda tristeza.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No extraordinário ensaio “A novidade das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*”, Roberto Schwarz estabelece que essa não é apenas a primeira grande obra de Machado de Assis, mas também o primeiro grande romance da nossa literatura, uma obra-prima do século XIX, responsável por “desmanchar o acanhamento histórico de nossa cultura, de arrancá-la à sua irrelevância.” (SCHWARZ, 1998, p. 47).

Para justificar esta guinada estética e qualitativa na obra machadiana, Schwarz (1998) defende que em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* a elaboração da “forma” transcende o espaço ficcional, propondo a representação de uma realidade extra-literária, através do conteúdo e da forma.

Ao conceber um narrador que conta suas memórias depois de morto, condição que seria “ideal” para o registro autobiográfico, Machado de Assis imprime uma extraordinária mobilidade ao enredo de *Memórias Póstumas*. Desde as primeiras linhas do romance, temos um sujeito volúvel, que diz: “Algum tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim” (ASSIS, 2012, p.27), e, o que parecia uma reflexão, revela-se, nas linhas seguintes, como o interesse de propor algo galante e novo. A partir daí, a “volubilidade narrativa” é levada ao extremo: o narrador caprichoso conta-nos sua vida, também recheada de caprichos, de uma forma caprichosa. Segundo Schwarz, “tudo isso leva a uma espécie de universalização do capricho, a uma espécie de magnificação monstruosa deste.” (SCHWARZ, 1998, p. 50).

Esta volubilidade tem sua manifestação máxima em relação ao leitor. O narrador se comporta de forma desrespeitosa desde o primeiro momento, quando infringe uma regra básica: a de começar as coisas pelo começo e terminar pelo fim. As afrontas ao leitor acontecem em vários planos: desde a manipulação do tempo, passando pela arquitetura geral da narrativa, até os constantes “piparotes” prometidos já no prólogo. Brás Cubas “deita e rola”, aproveitando, ao máximo, seu poder de “tudo saber”, que é dado apenas àquele que já viveu todos os acontecimentos, e pode contá-los de maneira arbitrária. Esta conduta desabusada

não estava presente nos romances da primeira fase, nos quais os narradores eram muito mais comportados que o desrespeitoso herói de *Memórias Póstumas*.

Nos primeiros romances, afirma Schwarz, a manifestação da “vontade arbitrária” das classes sociais privilegiadas existe enquanto tema. “Ela está presente como problema, como característica de um certo tipo de personagem e como característica de classe.” (SCHWARZ, 1998, p. 50). Já na segunda fase, nas obras da maturidade, a “vontade arbitrária” se manifesta também enquanto forma, é um princípio de organização da narrativa. A partir do momento em que o conteúdo vira forma, salienta Roberto Schwarz, “passa a determinar a totalidade do romance, tudo passa por sua impregnação.” (SCHWARZ, 1998, p. 62).

Machado de Assis revela, pela voz de seus narradores, a irracionalidade e a imoralidade que dominam as ações e as relações humanas. Como nos diz Brás Cubas, no capítulo “A ponta do nariz”, os homens agem apenas em proveito próprio, movidos por interesses e pelo acúmulo de vantagens. Aliás, segundo o defunto-autor, “Há duas forças capitais: o amor, que multiplica a espécie, e o nariz, que a subordina ao indivíduo. Procriação e equilíbrio.” (ASSIS, 2012, p. 125).

Mesmo partindo da intenção poética comprovada no texto, e considerando que esta é a instância decisiva para a interpretação da obra literária, acredita-se que os traços biográficos de Machado de Assis foram determinantes para composição da melancolia de Brás Cubas, como verdadeiros sintomas de uma arguta leitura histórica e social. A finalidade deste estudo não se limitou à identificação de possíveis correspondências entre o mundo da ficção, as pseudo-memórias de Brás Cubas, e o mundo real, as possíveis revelações autobiográficas de Machado de Assis. Entretanto, ao se entregar ao mundo da ficção, baseado no conceito de simulacro, o leitor poderá surpreender o caráter específico de sua verdade, encontrar fora da realidade o segredo da própria realidade.

Sigmund Freud afiança, como se viu, que o sujeito melancólico apresenta uma visão mais profunda da verdade quando comparado a outras pessoas. “Ele nos parece igualmente ter razão e capta a verdade apenas com mais agudeza do que outros, não melancólicos.” (FREUD, 2011, p. 55). Depois de morto, entregue à melancolia, Brás Cubas pode analisar e compreender os fatos transcorridos. Esta duplicação Brás Cubas / narrador-protagonista é essencial para o entendimento da

obra, uma vez que a reflexão do primeiro, que acontece em um momento bastante peculiar, nutre de algum sentido a existência do segundo, o protagonista.

Assim como Brás Cubas está protegido pelo distanciamento da morte, o “homem subterrâneo”, o melancólico, está desintegrado da vida, apartado, e, por isso, atribui-se “exclusivos direitos de vida” (MEYER, 2008, p. 17).

Por trás das cabriolas e do riso, Machado de Assis deixa transparecer sua face sombria, a face de um homem corroído pelo niilismo. Os momentos reveladores deste “homem subterrâneo” se repetem “como um leitmotiv pessoal e mostram a fisionomia íntima sob a transparência das caretas.” (MEYER, 2008, p. 16).

Na passagem transcrita do capítulo XCIX de *Memórias Póstumas* é possível reconhecer a voz autoral, diluída no plano ficcional: “O voluptuoso, o esquisito, é insular-se o homem no meio de um mar de gestos e palavras, de nervos e paixões, decretar-se alheado, inacessível, ausente.” (ASSIS, 2012, p. 194).

Insular-se é um movimento próprio do homem melancólico, o que não é determinado pela autocontemplação, mas pelo tédio e pela incapacidade de aceitar ou compreender a “voluptuosidade do nada”.

No decorrer do século XIX, Machado registrou as transformações sociais a que ia assistindo, além daquelas que ele pressentia, articulando-as a um olhar filosófico sobre os homens e suas relações. Tornou-se então um verdadeiro representante do espírito trágico. Não se limitou às aparências e penetrou na essência dos acontecimentos, realçando a face dolorosa da vida, o mal absurdo e irremediável.

Como salienta Afrânio Coutinho (2011), o posicionamento filosófico de Machado de Assis, a sua visão trágica sobre o mundo e sobre o homem, constituiu-se a partir da leitura de importantes obras literárias e filosóficas do pensamento universal; influências que encontraram terreno fértil no espírito de um homem já desencantado, conformando sua visão totalmente pessimista. Dentre os filósofos preferidos, destaca-se a leitura de Pascal, como já dito, de quem o escritor brasileiro se confessou leitor precoce e assíduo. Na concepção de Machado, era necessário conhecer o homem em suas múltiplas nuances, para, então, compreender o mundo. Diz Afrânio Coutinho, referindo-se ao mundo de Pascal: “Essa atmosfera, impregnada de jansenismo, apresenta toda uma concepção do homem, da vida e do

seu objeto, essencialmente pessimista, que satisfaz inteiramente às necessidades de explicação do escritor.” (COUTINHO, 2011, p. 05).

A visão trágica em relação à Natureza e à existência, em Machado, é sumarizada no Delírio, e se desdobra por todo o livro. Tal passagem pode ser interpretada como uma síntese do pensamento filosófico machadiano. “A narrativa do delírio, que conduz Brás Cubas ao encontro com a soberana do duplo domínio vital e mortal, dramatiza o movimento involutivo rumo ao caos [...]” (SOUZA, 2006, p. 111). Neste capítulo, o homem é visto como um ser frágil, que se debate, em vão, contra a Natureza, que é má e madrasta. Um ser desatinado pelas paixões, repleto de misérias, e eternamente ludibriado por falsas quimeras. “Figura nebulosa e esquiva, feita de retalhos, um retalho de impalpável, outro de improvável, outro de invisível, cosidos todos a ponto precário, com a agulha da imaginação.” (ASSIS, 2012, p.45). Prevalece o espanto de Brás diante do trágico: a eterna surdez de uma Natureza indiferente.

Um ponto resolvido para a crítica literária é que Machado de Assis não foi um praticante disciplinado do romance realista. Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o autor fluminense retoma, de maneira bastante singular, uma importante tradição literária que surgira no século III a.C, denominada Sátira Menipeia. No caso de Brás Cubas, a narrativa se inscreve em uma situação completamente fantástica: quem nos fala é um defunto-autor. Algo, como avalia Merquior, “muito arbitrário do ponto de vista da verossimilhança – quer dizer, deliberadamente afastado da verossimilhança.” (MERQUIOR, 1998, p. 38). Autores muito estimados de Machado, assim como Sterne, também recorreram a esta tradição literária, que primava pela união de duas faces aparentemente opostas: o sério e o cômico, riso e melancolia.

O riso machadiano é uma forma de protesto contra a loucura, o absurdo. Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o humor não tem nada de ético ou condescendente, é pura galhofa! O riso ganha ares ruidosos, de denúncia, de escárnio, pois quer revelar o absurdo de tudo, ridicularizar a razão e a lógica, assim como aqueles que nelas creem.

Este espírito trágico não aparece de forma tão pungente nas obras que antecederam a publicação de *Memórias Póstumas*, nos romances da primeira fase. A partir da concepção do melancólico Brás Cubas, o “divisor de águas” da escrita machadiana, a análise do comportamento humano e dos privilégios de classe torna-

se mais profunda, por isso, esta não é uma obra que se manteve presa ao tempo e espaço em que foi escrita. É, na verdade, uma obra atemporal e universal, pois trata dos aspectos mais íntimos e essenciais do homem. “Só a genialidade criadora, diz Afrânio Coutinho, construiria a obra de arte imorredoura que saiu de sua pena.” (COUTINHO, 1990, p. 13).

O drama que se encena em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, mesmo tratando de uma sociedade com questões e particularidades bem definidas, e reafirmando assim o compromisso de Machado de Assis com seu tempo e seu país, é universal, “podendo, pois, situar-se em tantos tempos e lugares quantos são aqueles nos quais se encontra o ser humano”, como nos lembra, a propósito de outros trabalhos do autor, Melânia Aguiar (2013).

Ao final desta dissertação, pautada na investigação da melancolia presente na voz do narrador machadiano, conclui-se que este sentimento dá o tom às memórias de Brás Cubas, determinando o que será lembrado e o que será esquecido. O estudo da melancolia para além do universo ficcional confere o acesso privilegiado à perspectiva do narrador e, portanto, à compreensão de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. As experiências deste filho abastado da elite brasileira, seus amores, veleidades e frustrações são o ponto de partida para uma crítica social explícita. Tais memórias ficcionais, escritas além-tumulo, traduzem aspectos do “real vivido”, enfatizando a falência moral, as injustiças e os privilégios praticados pela elite brasileira do século XIX, personificada na figura de Brás Cubas.

Em sua prosa impressionista, contaminada pelo espírito da zombaria, Machado de Assis demonstra estar intimamente ligado ao esfacelamento do sentido da existência, ao sentido de ruína. Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Machado ostenta qualidades admiráveis: a ruptura com a idealização romântica, o caráter artesanal (forma-conteúdo) do texto literário, o universalismo da visão artística e, sobretudo, o caráter reflexivo e problematizador de sua criação estética.

Encontramos, então, uma possível resposta para a célebre questão sugerida por Ítalo Calvino: Por que ler os clássicos? “Dizem-se clássicos aqueles livros que constituem uma riqueza para quem os tenha lido e amado.” (CALVINO, 2007, p. 10). Um clássico da literatura se constitui como tal pela constante tensão entre questão e resposta, entre problema e solução, que pode provocar, apesar das sucessivas leituras, uma nova compreensão, e determinar a retomada do diálogo do presente

com o passado. Na verdade, como nos diz Calvino, “um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer.” (2007, p. 11).

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Melânia Silva de. **Entre o contingente e o universal**. Texto inédito a sair em 2013.

ANDRADE, Carlos Drummond. **Antologia Poética**. 65ª edição. Rio de Janeiro: Editora Record, 2010.

ANDRADE, Mário de. **Poesias Completas**. Belo Horizonte: Itatiaia. São Paulo: Edusp, 1987.

ARISTÓTELES. **O homem de gênio e a melancolia: o problema XXX, I**. Trad. Jackie Pigeaud e Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. São Paulo: Editora Ática, 1999.

ASSIS, Machado de. **Contos Escolhidos: Machado de Assis**. 3ª ed. São Paulo: Editora Martin Claret, 2008.

ASSIS, Machado de. **Esaú e Jacó**. São Paulo: Editora Escala, 1998.

ASSIS, Machado de. Instinto de Nacionalidade. In: **Obras Completas de Machado de Assis: Crítica Literária**. São Paulo: W.M. Jackson Inc. Editores, 1955, p. 129-149.

ASSIS, Machado de. Memorial de Aires. 14ª Ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

ASSIS, Machado de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. Estabelecimento do texto, vocabulário, notas, estudos e comentários de Leticia Malard. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

ASSIS, Machado de. O Culto do Dever. In: **Obras Completas de Machado de Assis: Crítica Literária**. Paulo: W.M. Jackson Inc. Editores, 1955, p. 60-71.

ASSIS, Machado de. **Quincas Borba**. São Paulo: Zero Hora/Klick Editora, 1997.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. Lisboa: Antropos, 1981.

BENJAMIN, Walter. **A Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras Escolhidas I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 114-119.

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

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 223-233.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística Geral I**. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. 5ª edição. Campinas, SP: Pontes Editores, 2005.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

BETELLA, Gabriela Kvacek. **Narradores de Machado de Assis**: A sociedade enganosa dos cadernos do conselheiro (Esaú e Jacó e Memorial de Aires) e a simulada displicência das crônicas (Bons Dias! e A Semana). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Nankin, 2007.

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

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Editora Cultrix. 1994.

BOSI, Alfredo. **Machado de Assis**. São Paulo: Publifolha, 2002.

BOSI, Alfredo. **Machado de Assis**: o enigma do Olhar. 4ª edição. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

CALBUCCI, Eduardo. **A enunciação em Machado de Assis**. São Paulo: Nankin: Edusp, 2010.

CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CÂNDIDO, Antônio. A literatura e a vida social. In: **Literatura e Sociedade**. 9ª edição Rio de Janeiro: Ouro sobre azul. 2006, p. 27-44.

CARDOSO, Wilton. **Tempo e memória em Machado de Assis**. Belo Horizonte, 1958.

CHALHOUB, Sidney. **Machado de Assis**: historiador. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, com a colaboração de: André Barbault [et al]. Trad. Vera da Costa e Silva [et al]. 24ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

COUTINHO, Afrânio. A formação filosófica e a atitude espiritual. In: **Machado de Assis e linha**. Ano 04, número 07, junho/2011. p. 01-28. www.machadodeassis.net. Acesso dia 10 de outubro de 2012.

COUTINHO, Afrânio. **Machado de Assis na Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1990.

CULLER, Jonathan. Identidade, Identificação e Sujeito. In: **Teoria Literária**: uma introdução. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999, p. 107-117.

CULLER, Jonathan. **Teoria Literária**: uma introdução. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999, p. 107-117.

DUARTE, Lélia Parreira. **Ironia e humor na literatura**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.

DUBY, Georges. **História e Nova História**. Tradução: Carlos da Veiga Ferreira. São Paulo: Teorema, 1986.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FANTINI, Marli. (Org.) **Crônicas da antiga corte**: literatura e memória em Machado de Assis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

FAORO, Raymundo. **Machado de Assis**: A Pirâmide e o Trapézio. São Paulo: Ed. Nacional, 1976.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. A morte em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. In: FANTINI, Marli. (Org.) **Crônicas da antiga corte**: literatura e memória em Machado de Assis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 77-90.

FREUD, Sigmund. **Luto e Melancolia**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP: Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin**: Os cacos da história. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. **Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura do século 19**. 2 ed. São Paulo: Nankin: Edusp, 2012.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Editora Centauro, 2004.

HIPÓCRATES (460-377 a.C.). **Sobre o riso e a loucura**. Organização e tradução: Rogério Gimenes de Campos. São Paulo: Hedra, 2011.

ISER, Wolfgang. **A Literatura e o Leitor**. Textos de Estética da Recepção. Org. Luiz Costa Lima. 2ª edição revista e ampliada. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

JAUSS, H. R. **A História da Literatura como provocação à Teoria Literária**. São Paulo: Ática, 1994.

KRISTEVA, Júlia. **Sol negro: depressão e melancolia**. Tradução: Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LIMA, Luiz Costa. Júbilos e misérias do pequeno eu. In: **Pensamento nos trópicos** (Dispersa demanda II). Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 40-56.

LIMA, Luiz Costa. **Pensamento nos trópicos** (Dispersa demanda II). Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 40-56.

LIMA, Luiz Costa. **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986.

MACHADO, Ubiratan. O enigma do Cosme Velho. In: SECCHIN, Antônio Carlos et. AL. **Machado de Assis: uma revisão**. Rio de Janeiro: In-Fólio, 1998, p. 17-30.

MALARD, Leticia. [Estabelecimento do texto, vocabulário, notas, estudos e comentários]. In: ASSIS, Machado de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

MERQUIOR, José Guilherme. **De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1979.

MERQUIOR, José Guilherme. **Gênero e estilo das Memórias Póstumas de Brás Cubas**. Revista Colóquio/Letras, Lisboa, n.8, 1972, p. 12-20

MERQUIOR, José Guilherme. Machado em perspectiva. In: SECCHIN, Antônio Carlos et. AL. **Machado de Assis: uma revisão**. Rio de Janeiro: In-Fólio, 1998, p. 33-45.

MEYER, Augusto. **Machado de Assis, 1935 – 1958**. 4ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio / ABL, 2008.

MIRANDA, Wander Melo. **Corpos escritos**: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.

MORLEY, Helena. **Minha vida de menina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MURICY, Kátia. **A razão cética**: Machado de Assis e as questões de seu tempo. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

NORA, Pierre. Entre Mémoire et Histoire – La problématique dês lieux. In: **Les Lieux de Mémoire**. Paris: Gallimard, 1997.

PESSOA, Patrick E. C. **A segunda vida de Brás Cubas**: a filosofia da arte de Machado de Assis. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e Riso**. São Paulo: Editora Ática, 1992.

ROMERO, Sílvio. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1954, p. 1615 -1638.

ROUANET, Sérgio Paulo. **Riso e Melancolia**: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SÁ REGO, Enylton José de. **O calundu e a panaceia**: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

SARAIVA, Juracy Assmann. **O Circuito das Memórias em Machado de Assis**. São Paulo: EDUSP, 1993.

SCHWARZ, Roberto. A novidade das Memórias Póstumas de Brás Cubas. In: SECCHIN, Antônio Carlos et. AL. **Machado de Assis**: uma revisão. Rio de Janeiro: In-Fólio, 1998, p. 47-64.

SCHWARZ, Roberto. **Ao Vencedor as Batatas**. 4ª edição. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1992.

SCHWARZ, Roberto. **Um Mestre na Periferia do Capitalismo**: Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

SCLIAR, Moacyr. **Saturno nos trópicos**: a melancolia europeia chega ao Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, memória, literatura**: o Testemunho na Era das Catástrofes. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 2003.

SENNA, Marta de. **Alusão e zombaria**: considerações sobre citações e referências na ficção de Machado de Assis. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2003.

SENN, Marta de. **Citações e alusões na ficção de Machado de Assis**. Disponível em: <www.machadodeassis.net>. Acesso em: 25 jan. 2013.

SENN, Marta de. **O olhar oblíquo do Bruxo**: ensaios machadianos. 2ª edição revista e modificada. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2008.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2009.

SONTAG, Susan. Vidas póstumas: o caso de Machado de Assis. In: **Questão de ênfase: ensaios**. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das letras, 2005, p. 47- 60.

SOUZA, Ronaldo de Melo. O estilo narrativo de Machado de Assis. In: SECCHIN, Antônio Carlos et. AL. **Machado de Assis: uma revisão**. Rio de Janeiro: In-Fólio, 1998, p. 65-79.

SOUZA, Ronaldo de Melo. **O romance tragicômico de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.

XAVIER, Elódia. Machado de Assis: mestre do desmascaramento. In: SECCHIN, Antônio Carlos et. AL. **Machado de Assis: uma revisão**. Rio de Janeiro: In-Fólio, 1998, p. 47-64.

ZILBERMAN et al. **As pedras e o arco**: fontes primárias, teoria e história da literatura. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

ZILBERMAN, Regina. **Brás Cubas autor Machado de Assis leitor**. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2012.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da Recepção e História da Literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

ZILBERMAN, Regina. Memórias Póstumas de Brás Cubas: à procura da história. In: FANTINI, Marli. (Org.) **Crônicas da antiga corte**: literatura e memória em Machado de Assis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 61-76.