



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Debora Fleck

Brás Cubas e o auto-retrato d'além-túmulo

Rio de Janeiro
2008

Debora Fleck

**BRÁS CUBAS E O
AUTO-RETRATO D'ALÉM-TÚMULO**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ana Lúcia Machado de Oliveira

Rio de Janeiro
2008

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

A848 Fleck, Debora.
Brás Cubas e o auto-retrato d'além túmulo / Debora Fleck. –
2008.
130 f.

Orientadora: Ana Lúcia Machado de Oliveira.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Letras.

1. Assis, Machado de, 1839-1908. Memórias Póstumas de Brás
Cubas – Teses. 2. Análise do discurso literário – Teses. 3.
Autobiografia na literatura – Teses. I. Oliveira, Ana Lúcia Machado
de.. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras.
III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação

Assinatura

Data

Debora Fleck

Brás Cubas e o auto-retrato d'além-túmulo

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira

Aprovado em: 28/03/2008

Banca examinadora:

Prof^a. Dr^a. Ana Lúcia Machado de Oliveira (Orientadora)
Instituto de Letras da UERJ

Prof^a. Dr^a. Fátima Dias Rocha
Instituto de Letras da UERJ

Prof^a. Dr^a. Bluma Waddington Vilar
Departamento de Letras da PUC-Rio

Rio de Janeiro
2008

Aos meus pais e ao meu irmão, lar eterno.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Bluma Vilar, orientadora do curso de especialização, uma das principais responsáveis pela minha decisão de tentar a prova do mestrado, e que, além disso, me ensinou o prazer de estudar Machado de Assis, demonstrando sempre imensa paixão pelo escritor.

Agradeço também à Ana Lúcia de Oliveira, orientadora dessa dissertação, professora impecável, exemplo de inteligência, sensibilidade e generosidade, que, através de suas leituras minuciosas e sugestões precisas, contribuiu de forma única para o desenvolvimento desse trabalho.

Agradeço ainda à Capes, por ter me concedido a bolsa de estudos, fundamental para a conclusão dessa pesquisa.

Einige werden posthum geboren
[Há homens que já nascem póstumos]

FRIEDRICH NIETZSCHE

Se, como eu suponho, for o seu livro recebido com as simpatias e animações que merece, não durma sobre os louros. Não se contente com uma ruidosa nomeada; reaja contra as sugestões complacentes do seu próprio espírito; aplique o seu talento a um estudo continuado e severo; seja enfim o mais austero crítico de si mesmo.

MACHADO DE ASSIS,
“Lúcio de Mendonça: Névoas matutinas”, 1872

RESUMO

FLECK, Debora. *Brás Cubas e o auto-retrato d'além-túmulo*. 2008. 130 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

Este trabalho pretende examinar como Machado de Assis conseguiu, através da escrita do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, problematizar não apenas este gênero literário, como também o discurso autobiográfico e a própria ficção. Nosso objetivo, portanto, foi analisar o livro dentro do livro, aquele escrito por Brás Cubas, e demonstrar que, através da criação desse artifício, o autor trouxe ao leitor uma discussão relevante sem, no entanto, apresentá-la com ares de tese. Em um primeiro momento, estudamos fundamentalmente os conceitos de autobiografia, romance autobiográfico, memórias e ficção, fundamentando-nos principalmente na teorização desenvolvida por Philippe Lejeune. Apresentamos também um breve panorama histórico do assunto, utilizando para isso, essencialmente, um ensaio de Luiz Costa Lima acerca das origens e dos diversos estágios por que passou o gênero autobiográfico. Em seguida, exploramos detalhadamente as noções de retrato e de auto-retrato, tanto na pintura como na literatura, ora por um viés histórico, ora por um viés conceitual, convocando historiadores da arte, filósofos e críticos literários, na tentativa de chegar a uma compreensão multidisciplinar do assunto. Finalmente, dedicamo-nos ao estudo das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, retomando os conceitos anteriormente examinados e buscando exemplos no texto que aproximem o livro escrito pelo defunto autor tanto da autobiografia quanto do auto-retrato.

Palavras-chave: autobiografia; auto-retrato; ficção.

ABSTRACT

This work intends to examine how Machado de Assis achieved, through the writing of the novel *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, the discussion of not only this literary genre, but also the autobiographical discourse and fiction in itself. Therefore, our objective was to analyze the book inside the book, the one written by Brás Cubas, and demonstrate that, through the creation of this artifice, the writer has brought to the reader a relevant discussion without, however, presenting that like a thesis. At first, we study mainly the concepts of autobiography, autobiographical novel, memoirs and fiction, using fundamentally the theories developed by Philippe Lejeune. We also introduce a brief historical panorama of the subject, using for that, essentially, an essay by Luiz Costa Lima concerning the origins and the different stages that the autobiographical genre has passed through. In sequence, we explore in detail the notions of portrait and self-portrait, in painting and in literature, through both a historical and a conceptual angle, gathering art historians, philosophers and literary critics, in the pursue of a multidisciplinary comprehension of the subject. Finally, we dedicate ourselves to the study of *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, resuming the previously examined concepts, and searching for examples in the text that approximate the book written by the dead author both to the autobiography and to the self-portrait.

Key words: autobiography; self-portrait; fiction.

SUMÁRIO

	BREVE INTRODUÇÃO A UMA <i>OBRA DE FINADO</i>	9
1	O EU DIANTE DO ESPELHO	14
1.1	O pacto autobiográfico e outros pactos.....	14
1.2	Breve panorama histórico: da Era Medieval a Rousseau.....	22
2	REPRODUÇÕES E PRODUÇÕES DO EU	28
2.1	A permanência da imagem.....	28
2.2	As encenações de si.....	45
3	A GRACIOSA FLOR DA ÁRVORE DOS CUBAS	49
3.1	“As <i>Memórias Póstumas de Brás Cubas</i> serão um romance?”.....	49
3.2	“O menino é pai do homem”.....	62
3.3	Sobre a esfera e o plano.....	68
3.4	A ficção transparente.....	80
3.5	O estilo ébrio.....	95
3.6	As múltiplas edições do eu.....	103
3.7	Auto-retrato e desejo de permanência.....	111
	ALGUMAS CONCLUSÕES EM TORNO DE UMA OBRA <i>QUE EM SI MESMA É TUDO</i>	120
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	126

BREVE INTRODUÇÃO A UMA OBRA DE FINADO

Considerada a obra-prima de François-René de Chateaubriand (1768-1848), *Mémoires d'outre tombe*, traduzida para o português como *Memórias de Além-Túmulo*, configurou praticamente o trabalho de uma vida inteira. Desde a idéia inicial, cuja concepção pode ser datada de 1803, até a redação da última linha, escrita em 1841, muito tempo se passou: exatos trinta e oito anos.¹ É importante ressaltar que a condição para a publicação da obra era que ela só deveria vir a público cinquenta anos após a morte do escritor, sendo conhecida enquanto ele vivesse apenas por um seleto grupo de amigos. Daí viria, portanto, a idéia do título. Ao longo dos anos, o projeto inicial foi sendo redefinido várias vezes, até que em 1832 ele parece ter ganhado seu feitiço final.

Muito mais do que retratar a própria vida, Chateaubriand comenta que pretendia, na verdade, escrever a “epopéia de seu tempo”, marcado por inúmeras transformações importantes, principalmente na sua pátria natal, a França. O escritor tentou até certo ponto manter a promessa de não fazer restrições na redação do texto, já que suas memórias só apareceriam muito tempo após sua morte e, assim, ele não precisaria se submeter, como havia feito até então, ao gosto tímido dos amigos, ou conter sua imaginação, nem teria que diminuir a intensidade do seu estilo. Porém, as coisas não acontecem como desejado: deparando-se com uma série de dificuldades financeiras, Chateaubriand concorda com a criação da “Sociedade proprietária das *Memórias de Além-Túmulo*”, que passa a garantir ao escritor uma renda mensal à qual ele jamais tivera acesso e deixa-o livre para modificar o texto até os seus últimos momentos. Assim, ele termina de escrever as partes finais do livro em 1841, mas mantém no início de cada capítulo a data do primeiro esboço, de modo a deixar marcado que a composição da obra se desenrolou por quase toda a sua vida.

Apesar dos planos, Chateaubriand precisa lidar com mais um imprevisto: apressada em receber de volta os adiantamentos pagos, a tal “Sociedade” passa a exigir que a obra seja publicada logo após a morte dele, não aceitando esperar longos anos, como inicialmente fora acordado. E, mais grave ainda: ela decide vender em 1844, ao diretor de *La Presse*, o direito de publicar as *Memórias* em seu jornal, no formato de folhetim, antes do aparecimento em volumes. Chateaubriand, já velho, não consegue se defender desse tipo de manobra, e a ocasião parece bastante oportuna para que pessoas próximas a ele se aproveitem para suprimir

¹ As informações sobre a obra *Mémoires d'outre tombe* podem ser encontradas no volume citado, na parte introdutória, assinada por Pierre Clarac.

o que pudesse ser visto em sua obra como muito ousado ou exaltado.² Ele não deixa, entretanto, de demonstrar suas mágoas, no interior do próprio texto memorialístico: “La triste nécessité qui m’a toujours tenu le pied sur la gorge, m’a forcé de vendre mes *Mémoires*. Personne ne peut savoir ce que j’ai souffert d’avoir été obligé d’hypothéquer ma tombe” (CHATEAUBRIAND, 1973, p. 6). Gérard Gengembre, responsável pela edição que consultamos, conclui: “En définitive, les *Mémoires* ne cessent de nous rappeler que l’écriture a partie liée avec la mort. Le seul moyen pour le réel et pour l’individu de ne pas sombrer dans le néant et de se réincarner dans l’univers des signes.” (GENGEMBRE, p. XLVII).

Chateaubriand morre em julho de 1848 e a publicação das *Memórias* no jornal *La Presse* tem início em outubro do mesmo ano. Logo, por uma questão absolutamente pragmática e fora do alcance de seu autor, o título do livro – *Mémoires d’outre-tombe* – perde praticamente a razão de ser.

Resgatamos essa história, pois não se pode ignorar que o título *Memórias Póstumas de Brás Cubas* faz uma referência explícita às *Memórias* de Chateaubriand.³ Além disso, é curioso que uma das traduções do romance machadiano para o francês, datada de 1948, tenha exatamente por título *Mémoires d’outre-tombe de Braz Cubas*.⁴ Assim, podemos reforçar a hipótese de que a idéia para escrever o livro de 1881 tenha surgido exatamente a partir da leitura do escritor e político francês. Já que Chateaubriand não conseguiu alcançar o desejo de ter sua obra publicada anos depois da própria morte, podendo, portanto, abrir verdadeiramente o coração, Machado cria a figura “impossível” do defunto autor Brás Cubas para que este escreva efetivamente um livro póstumo.⁵ É então apenas através da ficção que parece ser possível finalmente livrar-se dos olhos da opinião e “mofar” do mundo, sendo realmente sincero; mas há aqui um paradoxo inegável: se a ficção supõe um mundo inventado, imaginado, e se é apenas nesse mundo que se pode ser realmente sincero, *então não se pode*

² Em 1846, por exemplo, a divisão das *Memórias* em quatro partes, baseada nas diferentes etapas e carreiras vividas pelo autor, desaparece misteriosamente. Na concepção original, a primeira etapa contemplaria a infância e juventude; a segunda, a época de soldado e viajante; a terceira, a vida literária; e a última, diria respeito à ocupação de memorialista, revivendo a vida na medida em que a escrevia.

³ No livro *O olhar oblíquo do bruxo*, Marta de Senna aponta outra possibilidade para a idéia de Machado criar um narrador que escreve depois de morto: “Em *Viagem sentimental* era o prefácio que se deslocava para o ‘meio’ do livro. Aqui, é o próprio momento de escrever que, de forma inverossímil, é deslocado para além-túmulo. Não resisto a sugerir que a idéia de criar um narrador a escrever memórias póstumas possa ter sido soprada a Machado pelo prefácio do autor de *Moll Flanders*, de Daniel Defoe”. Logo em seguida, ela cita o prefácio em questão: “Não podemos, com efeito, dizer que esta história é levada até o fim da vida dessa famosa Moll Flanders, tal como ela mesma diz chamar-se, porque ninguém pode escrever sua própria vida até o fim total, a não ser que se possa escrever *depois de morto*.” (SENNA, 1998, p. 31).

⁴ Trata-se de uma tradução de René Chadebec de Lavalade. Paris: Rd. Émile-Paul frères, 1948. Fonte: Academia Brasileira de Letras.

⁵ Ao longo deste trabalho, veremos como, apesar do título, as *Memórias Póstumas* se aproximam muito mais do gênero autobiográfico do que do gênero memorialístico, ainda que esta distinção seja muito sutil.

ser verdadeiramente sincero. Assim, construindo uma situação inverossímil, Machado nos faz pensar sobre questões relevantes acerca do próprio ato de criar ficções e também sobre os fingimentos cotidianos que nos dizem respeito, ou seja, utilizando-se exatamente do recurso ficcional, ele denuncia outras tantas ficções com as quais temos que lidar diariamente.

Pode-se afirmar que *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, publicada originalmente na *Revista Brasileira* ao longo de 1880 e transformada em livro no ano seguinte, talvez seja a obra mais estudada de Machado de Assis, quiçá de toda a nossa literatura. Seja porque marca a virada da chamada primeira fase para a segunda, seja porque introduz inúmeros exemplos de intertextualidade, promovendo o início de um longo diálogo com a tradição literária ocidental, ou, então, porque parodia o discurso autobiográfico, tratando de pensar o próprio gênero e a literatura em geral, ou ainda, porque denuncia certa realidade brasileira da época, o fato é que o romance parece apresentar uma fonte inesgotável de análise. Sílvio Romero, José Veríssimo, Eugenio Gomes, Augusto Meyer, Lúcia Miguel Pereira, Alfredo Pujol, Afrânio Coutinho, Astrojildo Pereira, Antonio Candido, Dirce Côrtes Riedel, Mário de Andrade, Roberto Schwarz, Raymundo Faoro, Alfredo Bosi e Luiz Costa Lima são apenas alguns nomes de destaque que compõem o fecundo rol de estudiosos machadianos.

Neste ano do centenário da morte de Machado, nos arriscamos a penetrar nesta obra que, além de já analisada pelos maiores críticos de nossa literatura, é também permeada por máscaras e disfarces, o que transforma qualquer afirmação categórica em um potencial passo em falso. Mesmo conscientes das dificuldades, temos a convicção de que vale a pena continuar lendo e debatendo a obra de nosso mais célebre escritor, que ainda tem muito a nos oferecer e continua rendendo ótimas análises.

Em síntese, esta dissertação pretende examinar como Machado de Assis conseguiu, através da escrita de um romance, problematizar não apenas este gênero literário, como também o discurso autobiográfico e a própria ficção. Nosso objetivo, portanto, é analisar o livro dentro do livro, aquele escrito por Brás Cubas, e demonstrar que, através da criação desse artifício, o autor trouxe ao leitor uma discussão relevante sem, no entanto, apresentá-la com ares de tese. Ou seja, utilizando uma forma adequada aos padrões da época – século em que o romance atingia seu auge –, ele introduziu aos poucos um debate que, sem dúvida, não foi completamente compreendido pelos seus contemporâneos. Admitindo a hipótese de Luiz Costa Lima de que Machado teria sido um criador de palimpsestos,⁶ é possível dizer que há nas *Memórias* pelo menos duas camadas de leitura: uma mais superficial e outra mais densa,

⁶ Para maiores detalhes, ver: “O palimpsesto de Itaguaí” (LIMA, 1991).

camuflada. Nesse sentido, o crítico supõe que haveria no nosso escritor uma verdadeira “política do texto”, que consistiria em:

[...] compor um texto aparente, “segundo”, capaz de interessar a seus leitores “cultos” pelo sóbrio casticismo da linguagem, seus polidos torneios, suas personagens de pequenos vícios e inofensiva aparência. Sob esses traços, eram deixadas as marcas de um texto “primeiro”, que a impressão tipográfica antes velava que apagava. (LIMA, 1991, p. 253)

A própria idéia de manter as aparências estaria plenamente de acordo com o que Machado denunciava naquela sociedade oitocentista retratada nas *Memórias Póstumas*. Assim, se o ato de fingir era um comportamento aceito por todos, premissa básica para a boa convivência social entre damas e cavalheiros, o escritor não deixa de aderir à moda, fazendo uso sistemático de insinuações e ironias, evitando assim que o texto ficasse demasiadamente óbvio e atribuindo ao leitor a tarefa de preencher os espaços vazios. A verdade é que Machado, sabendo “jogar o jogo”, “deixou assim de dar na vista e, considerado pacato cidadão, estabelecido e com profissão certa, pôde rasurar seguro seu texto, reservando a si a habilidade de dar piparotes sob a frase impressa” (idem, p. 254). Portanto, sem optar pelo recurso de empregar cores fortes e frases eloqüentes, ele preferiu adotar um caminho mais sutil e silencioso,⁷ conseguindo assim ultrapassar a sua época e manter o interesse de leitores formados mais de um século depois de seu nascimento. Sobre o aspecto que as composições machadianas apresentam, Costa Lima conclui: “Sua primeira camada é de aparência aguada e insossa. As entrelinhas, entretanto, contrabandeiam pequenos indícios de camada borrada, o texto-palimpsesto.” (idem, *ibid.*). Dessa forma, o que tentaremos, no presente trabalho, é penetrar nestas camadas mais profundas do texto, conscientes de que elas, por sua vez, também podem conter pequenas armadilhas habilmente fabricadas pelo romancista. É por isso que estaremos sempre atentos ao comentário preciso de Antonio Candido sobre a linguagem machadiana:

[ela] tem a simplicidade densa que é produto extremo do requinte e a fascinante clareza que encobre significados complexos, de difícil avaliação. Em face da sua obra, *toda conclusão do leitor é um risco*, porque nela o senso do mistério que está no fundo da conduta se

⁷ Eugenio Gomes, em “O microrealismo de Machado de Assis”, reproduz o trecho escrito pelo próprio Machado em crônica: “Eu gosto de catar o mínimo e o escondido. Onde ninguém mete o nariz, aí entra o meu, com a curiosidade estreita e aguda que descobre o encoberto.” O crítico afirma que essa exploração do pormenor teria levado o escritor a adotar a *hipérbole às avessas*, cultivando um estilo sintético, uma arte da concisão, com o objetivo de encurtar e reduzir ao mínimo o que era descritivo, sem deixar de se abandonar às digressões. Gomes conclui: “O que se encobre ou se deixa apenas entrever desperta mais viva curiosidade ou excitação do que a nudeza sem véus.” (GOMES, 1958, p. 61).

traduz por um desencanto aparentemente desapaixonado, mas que abre a porta para os sentidos alternativos e transforma toda noção em ambigüidade (CANDIDO, 2004a, p. 68).

No capítulo que abre este trabalho, abordaremos alguns elementos teóricos que serão fundamentais para o nosso estudo. Optamos por dividi-lo em duas partes: a primeira dedica-se a examinar conceitos básicos, como autobiografia, romance autobiográfico, memórias e ficção, fundamentando-se principalmente na teorização desenvolvida por Philippe Lejeune. Em um segundo momento, apresentamos um breve panorama histórico desse assunto, de modo a contextualizar melhor o nosso objeto, utilizando para isso, essencialmente, um ensaio de Luiz Costa Lima acerca das origens e dos diversos estágios por que passou o gênero autobiográfico, que não pode de forma alguma ser tomado como noção atemporal.

No segundo capítulo, também teórico, são exploradas detalhadamente as noções de retrato e de auto-retrato, tanto na pintura como na literatura, ora por um viés histórico, ora por um viés conceitual. Historiadores da arte, filósofos e críticos literários são, portanto, convocados na tentativa de buscarmos uma compreensão multidisciplinar do assunto.

Finalmente, no terceiro capítulo desta dissertação, dedicamo-nos ao estudo do texto literário, objetivo que orientou a nossa escolha pelo tema. Assim, retomando muitos dos conceitos examinados nas primeiras partes, praticamos o exercício de penetrar nas *Memórias Póstumas*, para de lá extrairmos os exemplos que comprovem as nossas hipóteses. Sempre que possível, buscamos reproduzir trechos do romance de modo que as afirmações ficassem mais claras. Esta parte final está dividida em sete subitens, que, sem dúvida, estão relacionados entre si; a divisão foi feita meramente por uma questão de organização, que, esperamos, não atrapalhe a coerência do todo.

Para concluir, reforçando a idéia de que Brás Cubas é em primeiro lugar defunto e só depois autor, analogamente, podemos dizer que Machado de Assis é antes leitor, do que autor. Assim, se a morte foi a condição fundamental para o surgimento da escrita em Brás, a leitura desempenhou o mesmo papel impulsionador para Machado. Sem essa dimensão, seria impossível imaginarmos uma obra com tamanho poder reflexivo e crítico; assim, sem deixar de reafirmar a importância da leitura da tradição, veremos nas páginas a seguir alguns dos motivos que ajudam a entender como Machado conseguiu estabelecer uma voz singular na nossa literatura.

CAPÍTULO 1

O EU DIANTE DO ESPELHO

[...] memórias e autobiografias são substitutos dos espelhos. Se estes, metálicos e implacáveis, assinalam o desgaste dos traços, o torpor dos olhos, a redondez do ventre, fechamo-nos contra a maldade dos espelhos e procuramos nos rever no que fomos, como se o percurso da antiga paisagem nos capacitasse a nos explicar ante nós mesmos.

Luiz Costa Lima

1.1 O pacto autobiográfico e outros pactos

Para iniciar nosso trabalho, convocaremos algumas definições teóricas importantes que permeiarão o restante desse estudo, sendo retomadas em diferentes momentos, de acordo com a pertinência de cada tópico. Trata-se fundamentalmente de conceitos sobre autobiografia, romance autobiográfico e autobiografia ficcional, que servirão de base para as nossas considerações futuras. Por se tratar de um tema já muito debatido pela crítica, sabe-se que há uma bibliografia vastíssima, que, obviamente, não poderá ser completamente abordada. Buscaremos, portanto, concentrar nossos esforços na contemplação dos críticos mais consagrados e nos estudos mais relevantes para o nosso propósito.

Um desses nomes escolhidos é o de Philippe Lejeune, crítico que, ao escrever o texto *L'autobiographie en France*, em 1971, tornar-se-ia uma das principais referências teóricas no assunto. Sabendo que se tratava de um fenômeno historicamente limitado, o autor, com extrema cautela, tenta propor uma definição para o termo “autobiografia”, mesmo tendo consciência dos riscos que tal tarefa poderia implicar. Eis como ele inicialmente define o termo: “Nous appelons autobiographie le récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence, quand il met l'accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.” (LEJEUNE, 1998, p. 10). O campo delimitado incluiria um período de aproximadamente dois séculos de história e estaria restrito à literatura européia.⁸

⁸ O autor afirma, em *Le pacte autobiographique* (1975), que a decisão de restringir historicamente a sua pesquisa não significa que não tenha existido literatura pessoal antes de 1770 ou fora da Europa, e sim, que a maneira com que nós pensamos hoje em dia a autobiografia torna-se anacrônica ou pouco pertinente fora desse campo estabelecido.

Já no caso das *memórias*, Lejeune explica que o autor se comportaria mais como uma testemunha. O objeto do discurso, neste caso, ultrapassaria de longe o indivíduo; ele colocaria os fatos de acordo com o seu ponto de vista, mas o verdadeiro foco seria a história de grupos sociais aos quais ele pertenceria. Imbuída de um foco diferente, a *autobiografia* apresentaria como assunto principal precisamente o indivíduo. Desse modo, podemos afirmar que o desejo de escrever a história de uma época – *memórias* – ou de escrever a história de uma pessoa – *autobiografia* – demarcaria a principal diferença entre esses dois gêneros, muitas vezes confundidos ou até utilizados como sinônimos.⁹

É claro que teoricamente a distinção é mais fácil do que quando nos deparamos com as obras. Muitas delas tendem para os dois lados, tornando difícil a categorização em um ou outro gênero. O importante é entender em quais aspectos um texto se aproxima mais de um relato de memórias, e em quais aspectos ele está mais próximo de uma narrativa autobiográfica, mesmo que não consigamos ao fim demarcar um campo exato. Ambos os gêneros fazem parte de uma mesma família, o que conduz a inevitáveis semelhanças.

Além de constituir uma narrativa em que predominam as lembranças íntimas, na autobiografia, segundo a especificação de Lejeune, haveria um esforço no sentido de ordenar as recordações e de fazer assim a história da personalidade do autor. Ele resume: “Écrire son autobiographie, c’est essayer de saisir sa personne dans sa totalité, dans un mouvement récapitulatif de synthèse du moi.” (idem, p. 13). Em outras palavras, é como se a pessoa pudesse ser explicada pela sua história – assim, revisitando a infância e a adolescência dos indivíduos, seria possível entender como eles chegaram a ser o que são. O crítico francês escreve ainda que um dos critérios para se saber se um livro é uma autobiografia, é observar se a narração da infância ocupa um espaço importante, ou melhor, se o autor se preocupa em descrever o conjunto de fatos que contribuíram para ele ser quem é – a gênese de sua personalidade.

Seria ainda próprio da autobiografia a interrogação sobre si mesma, o que faria com que houvesse no gênero a presença explícita, e às vezes até mesmo indiscreta, do narrador: além da relação constante entre passado e presente, a própria escrita seria colocada em cena. Assim, pode-se afirmar que o autobiógrafo estaria o tempo todo se posicionando ora em relação ao seu passado, ora em relação à sua escrita.

⁹ O crítico francês Jean-Philippe Miraux esclarece bem essa diferença: “Le mémorialiste inscrit l’histoire de sa vie dans l’histoire des événements, et cette inscription constitue la dominante de son oeuvre; cela ne signifie pas qu’il ne sera pas, à certains moments, un autobiographe. Tout est question de proportions. À l’inverse, l’autobiographe peut être, dans quelques chapitres ou fragments de son livre, mémorialiste: il inscrit alors l’histoire dans le récit de sa vie, particulièrement lorsque l’histoire, dans sa dimension tragique, rejoint l’intimité profonde de l’écrivain.” (MIRAUX, 1996, p. 40)

Ao olhar para o passado, ou seja, quando o narrador encara o personagem que ele foi, haveria duas situações possíveis: a *identificação* ou o *distanciamento* (Cf. idem, pp. 50-51). No caso da *identificação*, tratar-se-ia de observar os efeitos e tentar buscar as causas que os explicassem. O crítico nomeia duas figuras fundamentais nesse caso: o “*déjà alors*” (já então, já àquela época) e o “*encore aujourd’hui*” (ainda hoje, ainda atualmente). O “*déjà alors*” serviria como forma de identificar as fontes da personalidade, seria um verdadeiro inventário de origens e momentos decisivos; o “*encore aujourd’hui*” envolveria a lembrança intensa que faz renascer o passado. Ao contrário, no caso do *distanciamento*, o autobiógrafo sentiria dificuldade em compreender quem ele fora e de se reconhecer no seu passado, provocando ora sentimentos nostálgicos, ora sentimentos de repúdio. Este jogo sobre a distância entre o narrador e o personagem (ele mesmo) estaria presente principalmente nos momentos da narração da infância, em que há uma natural diferença de idade entre os dois “eus”.

Outra relação relevante de distanciamento presente na autobiografia seria a do narrador consigo mesmo. Ele se contemplaria ao escrever a narrativa, antecipando, com isso, o olhar crítico do leitor. Podemos dizer, nesse caso, que estariam então presentes a tematização do próprio ato de escrever e as etapas do processo de composição de um texto sobre si.

Quanto à questão da memória – fundamental no caso das narrativas autobiográficas –, Lejeune afirma que ela agiria de forma imprevisível ao ser requisitada pelo narrador na busca de redescobrir seu passado. A memória faria com que algumas recordações fossem persistentes enquanto outras apenas viessem à tona depois de anos de esquecimento, ou, ainda, permanecessem para sempre no reino do olvido. O autobiógrafo se depararia, portanto, com a dificuldade constante de recompor o passado, precisando lidar com o caráter fragmentário e lacunar da memória.

Além do esquecimento, o crítico mostra como a desordem das lembranças constituiria uma importante questão para a autobiografia. Diferentemente da narrativa, a memória não se mostra estruturada como uma história, mas apresenta tamanha riqueza e complexidade que a narrativa linear dificilmente é capaz de reproduzir. Sendo assim, ela é muito mais obscura e confusa em seu estado bruto do que quando transposta para o papel.

Lejeune comenta que, no caso da biografia, a ordem *cronológica* é geralmente a mais adotada, até porque não se trata de recuperar a memória do biógrafo e sim os eventos da vida do biografado. Provavelmente é mais simples tratar de lembranças quando estas não são as nossas, e não estão emaranhadas nos fios da nossa memória. Já no caso da autobiografia, mais

do que uma ordem *cronológica*, os autores seguiriam uma organização *lógica*, na tentativa de acompanhar o labirinto da memória e buscar o *sentido* da vida.

“Écrire son histoire, c’est essayer de se construire, bien plus qu’essayer de se connaître” (idem, p. 58). Nesta afirmação, encontra-se uma questão fundamental: escrever sobre si é *construir* um si mesmo, e não um se *descobrir*.¹⁰ Nesse sentido, autobiografar-se nada mais é do que se autoconstruir. Segundo o ensaísta, também para a psicanálise a autobiografia seria mais uma tentativa de construção da personalidade do que uma busca de conhecimento.

Em *Le pacte autobiographique* (1975), Lejeune retoma o mesmo tema do livro anterior, fazendo algumas ressalvas e aprimorando o estudo inicial. A própria definição de autobiografia muda ligeiramente: “Récit rétrospectif en prose qu’une *personne réelle* fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité.” (LEJEUNE, 1975, p. 14, grifo meu). A troca de “alguém” por “uma pessoa real” especifica melhor o fato de que só se pode pensar em autobiografia de indivíduos de verdade, e não de personagens, criaturas inventadas, tratando-se, nesse caso, de romance.

A presença da tripla identidade entre *autor-narrador-personagem* definiria, para Lejeune, o conceito de autobiografia, distinguindo este “gênero” de outras formas de escrita íntima. A identidade entre o narrador e o personagem principal é marcada, principalmente, pelo emprego da primeira pessoa – narração autodiegética, de acordo com a terminologia de Gérard Genette (Cf. GENETTE, 1972, pp. 203 ss.). Já para a identificação do narrador com o autor, o estudioso enfatiza a importância do *nome próprio* – critério bastante simples, mas fundamental:

C’est donc par rapport au nom propre que l’on doit situer les problèmes de l’autobiographie. Dans les textes imprimés, toute l’énonciation est prise en charge par une personne qui a coutume de placer son nom sur la couverture du livre, et sur la page de garde, au-dessus ou au-dessous du titre du volume. C’est dans ce nom que se resume toute l’existence de ce qu’on appelle l’auteur: seule marque dans le texte d’un indubitable hors-texte, renvoyant à une personne réelle, qui demande ainsi qu’on lui attribue, en dernier ressort, la responsabilité de l’énonciation de tout le texte écrit. (LEJEUNE, 1975, pp. 22-23)

Tirando casos excepcionais, a existência real dessa pessoa que coloca sua assinatura na capa do livro é inquestionável. Mesmo que os leitores não saibam quem é esse indivíduo,

¹⁰ Nas palavras de Jean Starobinski, citado por Jean-Philippe Miraux: “*Toute autobiographie – se limitât-elle à une pure narration – est une autointerprétation*”. (apud MIRAUX, 1996, p. 35, grifo meu).

não duvidarão de que se trata de alguém que existe ou existiu. Desse modo, o nome na capa funcionaria como uma espécie de “contrato social” estabelecido tacitamente entre autor e leitor. É como se houvesse ali a chancela que garantiria a existência empírica de um responsável por aquele texto.¹¹

O *nome próprio* seria, portanto, essencial porque a autobiografia teria como pressuposto, condição *sine qua non*, a presença de identidade de nome entre o autor (tal como figura na capa), o narrador e o personagem de quem se fala. Se, antes, Lejeune mencionava a necessidade de identidade entre autor-narrador-personagem, aqui ele é mais categórico, afirmando que na autobiografia deve haver *identidade de nome* entre as três “entidades”, ou seja, o nome do autor deve ser igual ao nome do narrador e do personagem. Através deste critério bastante trivial, ele acredita que somos capazes de definir também todos os outros tipos de “literatura íntima”.

O crítico convoca como contra-exemplo um outro gênero, o *romance autobiográfico*, no qual não haveria identidade de nome entre autor, narrador e personagem – tratando-se, conseqüentemente, de ficção. Apesar disso, o leitor poderia suspeitar que o escritor, por algum motivo desconhecido, teria achado melhor se esconder atrás de um nome fictício de personagem do que revelar sua identidade. Tratando-se de uma forma bem mais fluida do que a autobiografia propriamente dita, abarcando diferentes níveis de “semelhança” entre autor e personagem, faltaria a esse gênero o que Lejeune chamou de *pacto autobiográfico*.

Em *L'autobiographie en France*, o autor escrevera que, no *plano interno* do texto, não haveria nenhuma diferença entre autobiografia e romance autobiográfico, já que este poderia perfeitamente imitar os procedimentos utilizados pelo primeiro para nos convencer da autenticidade do discurso. No entanto, no texto de 1975, ele retifica essa informação:

Ceci était juste tant qu'on se bornait au texte moins la page du titre; dès qu'on englobe celle-ci dans le texte, avec le nom de l'auteur, on dispose d'un critère textuel général, l'identité du nom (auteur-narrateur-personnage). Le pacte autobiographique, c'est l'affirmation dans le texte de cette identité, renvoyant en dernier ressort au nom de l'auteur sur la couverture (idem, p. 26).

Aqui fica clara a distinção entre semelhança e identidade. O leitor pode suspeitar o quanto quiser de que haja semelhanças entre o personagem e o autor, pode até fazer as

¹¹ No caso do pseudônimo, Lejeune afirma que se trata também de um nome de autor, não mudando em nada a questão da identidade. Diferente do nome do estado civil, não seria exatamente um nome falso, mas sim um segundo nome, sendo pouco utilizado no caso das autobiografias, onde geralmente o autor “desmascara” o(s) seu(s) pseudônimo(s) em vez de se valer dele(s).

suposições mais descabidas ou mirabolantes; todavia, quanto à identidade, esta ou existe ou não existe, sem meio-termo, já que não se trata de uma questão interpretativa, mas sim factual.

Para outro autor, Philippe Gasparini, que publicou em 2004 o livro *Est-il je?*, o *romance autobiográfico* misturaria dois códigos praticamente incompatíveis: o romance, ficcional; e a autobiografia, referencial. A principal característica do gênero seria a ambigüidade, que estaria fundamentada na questão da identidade do protagonista: ora ele estaria próximo do autor, impondo uma leitura autobiográfica, ora ele se distanciaria, apontando para uma recepção romanesca.

Esta categoria está situada, portanto, numa fronteira, num cruzamento, fazendo com que a sua delimitação seja muitas vezes problemática. De acordo com o autor, o gênero agruparia aquelas narrativas em que uma dupla recepção é possível: ficcional e autobiográfica. Desse modo, parcelas de ficcionalidade e de referencialidade se combinariam, em diferentes proporções, formando um resultado indefinível. Diferente do que acontece no caso da autobiografia, o *romance autobiográfico* não poderia ser definido exclusivamente por um critério onomástico, mas sua identificação estaria ligada à recepção, seria uma hipótese fundamentada não sobre regras, mas sim sobre uma série de indícios.

Além do *romance autobiográfico*, Gasparini também pensa outra categoria, chamada por ele de *autobiografia ficcional*. Esta última simularia “[...] une énonciation autobiographique sans prétendre qu’il y ait identité entre l’auteur et le héros-narrateur.” (GASPARINI, 2004, p. 20). Não se trataria de um gênero novo, mas, pelo contrário, de uma fórmula que já seria conhecida e difundida desde a Antigüidade. Podemos pensar ainda nos romances picarescos do século XVI para vermos como não estamos falando de uma invenção recente. A ficcionalidade desses romances poderia ser deduzida, a princípio, a partir da diferença de nome entre o autor real e o narrador. Além disso, muitos destes romances reuniram também um prefácio no qual o autor real fingiria reproduzir um testemunho escrito ou oral de um terceiro, de modo a garantir a recepção romanesca do livro. Estamos falando, então, não de autobiografia, mas sim de ficção de autobiografia, de imitação de um gênero e, acima de tudo, de romance, já que a identidade do narrador se distingue claramente daquela do autor.

Podemos concluir que no caso da *autobiografia ficcional* não há, como no *romance autobiográfico*, ambigüidade: trata-se indubitavelmente de ficção. O título do livro de Gasparini é, nesse sentido, muito apropriado: *Est-il je?* Ou seja, ao se deparar com um romance autobiográfico o leitor é levado, ao longo do texto, a se questionar diversas vezes se

é o próprio autor que conta sua vida ou se é apenas o relato de um personagem fictício. Será que o pronome em terceira pessoa, “ele”, é na verdade um em primeira pessoa, “eu”? O interessante é que o gênero geralmente mantém a ambigüidade, não deixando o leitor se decidir entre uma coisa ou outra, o que possivelmente indica que não importa se a narrativa estabelece ou não alguma relação com a própria vida do autor. É como se este quisesse propositadamente nos confundir, para que ficássemos convencidos de que a mania de tentar desvendá-lo através de sua obra é absolutamente despropositada e inútil.

Voltemos novamente ao texto de Lejeune para abordarmos algo relevante, ainda não mencionado aqui: trata-se do “contrato” que o texto implicitamente estabelece. Essa espécie de “pacto” determina a atitude que o leitor deve ter diante do que lê; é como se tacitamente as “regras do jogo” fossem logo definidas.¹² Está claro que, no caso em que a identidade não é afirmada, tratando-se portanto de ficção, o leitor tentará, mesmo assim, e contra a vontade do autor, estabelecer semelhanças. Já no caso em que a identidade é afirmada, como na autobiografia, ele tentará encontrar diferenças, deformações. Em poucas palavras, o leitor tenderia, portanto, a buscar sempre as “rupturas no contrato”.

Simetricamente oposto ao pacto autobiográfico, estaria o *pacto romanesco*, assim definido pelo crítico: “[...] pratique patente de la non-identité (l’auteur et le personnage ne portent pas le même nom), attestation de fictivité (c’est en general le sous-titre roman qui remplit aujourd’hui cette fonction sur la couverture...)” (LEJEUNE, 1975, p. 27). Além dos dois casos já mencionados, haveria ainda um outro tipo de pacto, ao qual a autobiografia e a

¹² A título de exemplo, podemos nos referir ao caso do livro *Memórias de uma infância 1939-1948*, de Benjamin Wilkomirski, relatado por Márcio Seligmann-Silva, em *O local da diferença*. O livro de Benjamin narra a infância do menino passada em campos de concentração na Polônia. Publicado em 1995, ele obteve imediatamente um amplo sucesso, recebeu diversos prêmios e foi considerado um marco tanto para estudiosos da Shoa como para a crítica literária. A grande e terrível surpresa veio em 1998, quando um escritor e jornalista – da segunda geração de sobreviventes do Holocausto – escreveu para o jornal suíço *Weltwoche*, apontando a farsa de Benjamin Wilkomirski: seu livro não passava de ficção. O autor, na verdade, se chamava Bruno Doessekker, e não era nem judeu nem de origem judaica – tinha criado, não se sabe por quais motivos, talvez por publicidade, uma espécie de autobiografia fictícia. Márcio Seligmann ressalta que não se trata de defender que é impossível escrever textos ficcionais a partir de episódios reais e traumáticos, como o Holocausto, o que, aliás, já fora feito brilhantemente, como no livro *Yossel Rakover dirige-se a Deus*, de Zvi Kolitz. A grande questão aqui seria a honestidade do autor, que, em nenhum momento, inseriu marcas de ficção em seu texto, nada que pudesse deixá-lo ao menos ambíguo. Márcio Seligmann, que havia escrito resenha em 1998 sobre o livro, elogiando-o e comentando que a leitura da obra não deixaria ninguém indiferente, se pergunta, após o desmascaramento, numa contra-resenha: “Como ler os *Fragmentos* como se se tratassem de uma ficção? Basta tentar para que o leitor se depare com uma obra que não funciona mais e até mesmo beira o mau gosto.” (p. 116). O absurdo da idéia de Bruno/Benjamin seria simular uma falsa identidade, concedendo até mesmo entrevistas para a fundação *Survivors of the Shoa!* Para Márcio Seligmann, ele teria se satisfeito ao utilizar uma concepção “pós-moderna” absolutamente relativista quanto à distinção entre o real e a ficção. Sua atitude ultrapassou de longe a liberdade de criação do artista, transformando-se em insulto contra a memória dos sobreviventes. O exemplo, ainda que chocante, serve para mostrar a importância dos pactos implícitos nos textos: “Cada gênero literário possui as suas ‘regras’, propõe um determinado ‘jogo’ com o leitor”, o que não quer dizer que somos ingênuos: “Sabemos que não existe uma autobiografia ‘pura’, sem ‘correções estéticas’, que ela é apenas uma construção motivada pelo que vivemos” (idem, p. 116).

biografia estariam ligadas, mas com o qual a ficção não se preocuparia: o *pacto referencial*. Os textos submetidos a ele, em oposição às formas ficcionais, buscariam trazer informações sobre uma “realidade” exterior, submetendo-se, portanto, a provas de verificação. Nesses casos, o objetivo não seria apenas a verossimilhança, mas sim a identidade com o verdadeiro – não o “efeito de real”, mas sim a “imagem do real” (Cf. *idem*, p. 36).

Esta referencialidade, ou seja, esse apoio em fatos exteriores ao texto, seria característica da chamada “escrita íntima”. O pacto referencial se pareceria, portanto, com o pacto estabelecido, por exemplo, por historiadores e jornalistas; contudo, Lejeune enfatiza que haveria algumas diferenças importantes. A exatidão dos fatos, no caso da autobiografia, não é o mais capital, diferente do que acontece no discurso jornalístico ou histórico: “Dans l’autobiographie, il est indispensable que le pacte référentiel soit *conclu*, et qu’il soit *tenu*: mais il n’est pas nécessaire que le résultat soit de l’ordre de la stricte ressemblance.” (*idem*, pp. 36-37). Mais do que a precisão do que está sendo narrado, a referencialidade da autobiografia estaria na intenção de contar a própria vida, na pretensão do autor à sinceridade.¹³ Tratando do mesmo assunto, eis um exemplo que Philippe Gasparini propõe em seu texto, bem ilustrativo desse fenômeno: “Le lecteur ne croit pas nécessairement que Rousseau dit toujours la vérité. Mais il le crédite d’un effort mémoriel pour retracer son passé.” (GASPARINI, 2004, p. 19).

Para finalizar com as palavras de Philippe Lejeune, podemos dizer que a autobiografia englobaria ao mesmo tempo um *modo de leitura* e um *tipo de escrita*; em síntese, caracterizar-se-ia fundamentalmente por um *efeito contratual* historicamente variável.

¹³ Nesse mesmo sentido, Jean-Philippe Miraux afirma que a lei do gênero seria muito mais aquela relacionada à sinceridade do que à verdade. Assim, os fatos narrados só existem após serem modificados por uma perspectiva interna: “La sincérité remplace la vérité; du moins, la sincérité intérieure est infiniment plus fiable que la vérité rationnelle, froide et objective; on voit que les faits ne signifient objectivement rien; ils ne signifient que vécus à travers la perception du narrateur-personnage qui, sincère, les relate. L’écriture sincère est un flot ininterrompu de mots et de phrases qui expriment du dedans la vérité intime de l’être.” (MIRAUX, 1996, p. 51).

1.2 Breve panorama histórico: da Era Medieval a Rousseau

Após tratarmos de alguns conceitos teóricos relevantes, cabe agora fazermos outras considerações sobre o nosso tema, que dizem respeito a uma abordagem mais histórica do assunto, igualmente essencial para os próximos passos deste estudo.

Luiz Costa Lima, em seu artigo “Júbilos e misérias do pequeno eu”, mostra que a autobiografia tende a ser apresentada como uma questão atemporal, de incidência praticamente infinita. Tal idéia, errônea, ignoraria por completo o fato de que a individualidade é um conceito histórico, e que portanto não existiu desde sempre, assim como a própria literatura.

O crítico afirma que a autobiografia supõe o reconhecimento do valor do eu individual. Ora, seria um anacronismo absurdo imaginar, por exemplo, que o escritor da antigüidade compartilhasse da nossa idéia de individualidade: àquele momento, a vida só adquiria sentido se estivesse submetida a um modelo comunitário; do contrário, enquanto vida privada, ela não fornecia nenhum interesse público. Mesmo na Idade Média, é incorreto pensarmos em autobiografia, já que o sujeito não teria então dimensões psicológicas, mas assumiria uma forma vicária. Como parece evidente, nos períodos em que a opção individual se resume a escolher entre um ou outro modelo de vida, a particularidade de cada indivíduo desaparece, dando lugar a um modelo de conduta geral, impessoal. Assim, fica demonstrada a contradição em pensarmos a forma autobiográfica como existente desde tempos remotos (Cf. LIMA, 1986, p. 256).

Seria apenas a partir do Renascimento que as condições para o despontar da autobiografia apareceriam, vindo à tona a questão da individualidade. Costa Lima convoca a socióloga húngara Agnes Heller para explicar de que forma esse momento histórico trouxe novas perspectivas para o indivíduo:

[...] durante o Renascimento, progressivamente se dissolve a vivência medieval da *comunitas* e o indivíduo se encontra perante si mesmo, obrigado a ter atuações diversas, mesmo antagônicas, sem que cada uma delas pudesse se justificar pela adoção de um modelo coletivo, de inspiração política ou religiosa (apud LIMA, 1986, p. 257).

A vida renascentista já não mais comportaria um ideal de conduta una, coletivamente orientada e previamente ensinável. Apesar de podermos falar – ainda que com certa cautela –, em autobiografia a partir do Renascimento, não há, segundo Costa Lima, um ponto claro de ruptura drástica com o mundo precedente, mas sim um processo lento de modificação de

valores e conceitos. Não é que antes do Renascimento não houvesse introspecção, mas foi necessário um certo movimento de secularização para que o lado introspectivo fosse menos dirigido ao “divino” do que às próprias “entranhas”. É nesse sentido que o ensaísta se detém na análise de alguns exemplos de textos medievais, renascentistas e modernos, culminando com as *Confessions*, de Rousseau, para pensar a questão.

Costa Lima toma o texto medieval (1132-1136) de Pedro Abelardo como exemplo do que não poderia ser chamado ainda de autobiografia, já que na época o indivíduo era somente uma realidade empírica, apenas adquirindo valor de acordo com o modelo escolhido: “Seus sofrimentos são pessoais só à medida que representam manchas e perdas quanto ao modelo a que o indivíduo se incorporou.” (LIMA, 1986, p. 262). Haveria um movimento de transição gradual, em que o homem foi progressivamente se transformando, passando pela fase renascentista, até chegar à noção moderna que dele temos:

Entre a dominância da concepção religiosa da Idade Média e a plenitude da secularização da vida, se interpõe a ciência “mágica” – i.e., a ciência que não vê limites para as determinações que estabelece – do Renascimento, tão bem representada pelo papel concedido à astrologia. À medida que os astros deixam de ser tomados como determinantes absolutos e passam a ser vistos como passíveis de efeitos polares, uma nova concepção de homem, com o papel do livre-arbítrio, se torna mais iminente. Essa iminência, ao precipitar-se, constitui a concepção moderna de indivíduo (idem, p. 281).

O crítico citado afirma ainda que não pretende estabelecer uma data de nascimento para a autobiografia,¹⁴ mas que é possível dizer que a noção de indivíduo moderno ainda não se apresenta nos dois primeiros terços do século XVI. A presença incontestada de tal forma se daria apenas no século XVIII, apesar de muito antes Montaigne já haver escrito seus *Ensaio*s.

Depois de um passeio por textos medievais e renascentistas, Costa Lima se detém na análise das *Confessions* (1764-1770) de Rousseau, para ele, o verdadeiro “paradigma da autobiografia”. Diferentemente dos outros exemplos apresentados, tal texto faria parte, sem dúvida, do gênero autobiográfico, já que apresentaria o objetivo de desvendar o eu através de suas motivações, ainda que longínquas, ocultas ou mesmo desagradáveis. (Cf. idem, p. 283). Rousseau empregaria nas *Confessions* uma certa *causalidade psíquica* – o que teria sido apontado por Philippe Lejeune como característica típica do gênero autobiográfico, segundo

¹⁴ Wander Melo Miranda, na introdução do seu livro *Corpos escritos*, intitulada “A ilusão autobiográfica”, aponta que a noção de autobiografia como conhecemos hoje teria surgido a partir da formação do individualismo moderno, datada da época das Luzes, e de 1789, com a Declaração dos Direitos dos Homens e Cidadãos. Haveria, portanto, uma íntima relação entre o surgimento desta forma discursiva e a ascensão da burguesia como classe dominante.

já examinamos; ou seja, haveria em seu texto a tentativa de estabelecer uma relação de causa-efeito entre a infância e a idade madura. Nas palavras do crítico: “Essa forma de causalidade será incorporada às expectativas que acompanharão o gênero autobiográfico. E a maioria dos leitores virá a esperar que o autobiógrafo mostre o seu eu em uma linha férrea de coerência [...]” (LIMA, 1986, p. 284).

Esta reevocação do passado, que está na base do discurso autobiográfico, representaria, para outro estudioso, Wander Melo Miranda, uma dupla cisão, relativa tanto ao tempo quanto à identidade: “É porque o *eu* reevocado é diverso do *eu* atual que este pode afirmar-se em todas as suas prerrogativas. Assim, será contado não apenas o que lhe aconteceu noutro tempo, mas como um outro que ele era tornou-se, de certa forma, ele mesmo.” (MIRANDA, 1992, p. 31). É como se a primeira pessoa fosse tratada praticamente como uma terceira, como um outro.

O crítico em questão levanta ainda mais um ponto pertinente, que diz respeito ao próprio caráter da memória: sendo ela inegavelmente seletiva, “modifica, filtra e hierarquiza a lembrança” (idem, p. 34). Em outras palavras, a memória não se coloca como passiva diante das nossas recordações, em face do nosso passado: ao contrário, ela manipula os dados, em vez de simplesmente armazená-los. Assim, a visão retrospectiva proporcionada pela autobiografia permitiria que o caos da experiência humana fosse ordenado pela reflexão, que organizaria o passado, buscando dar-lhe algum sentido (Cf. idem, *ibid.*).

Voltando ao texto de Costa Lima, observamos que ele ressalta como Rousseau estaria preocupado nas suas *Confessions* com o comércio consigo mesmo; estaria interessado em ver a si mesmo e aos outros sem máscaras, descobertos, nus. Em síntese, tratar-se-ia da “descida ao inferno na própria intimidade” (LIMA, 1986, p. 287). O escritor não pretendia se mostrar como um homem excepcional, mas, ao contrário, banal: nem melhor nem pior que os outros. No entanto, seu grande mérito seria a pretensão à sinceridade, a vontade de se mostrar tal qual era e qual tinha sido.

Ao leitor, é concedido o papel de juiz,¹⁵ mas um juiz que não é completamente livre para julgar: ou ele inocenta o acusado, “ou, do contrário, é por ser um covarde incapaz de arrancar a máscara com que se exhibe.” (idem, *ibid.*). Rousseau não encara seus erros como incomuns, mas se diz igual aos demais, afinal, era humano – e que atirasse a primeira pedra

¹⁵ O exemplo a seguir, extraído do Livro IV das *Confessions*, exemplifica bem o que Costa Lima afirma: “Je voudrais pouvoir en quelque façon rendre mon âme transparente aux yeux du lecteur, et pour cela je cherche à lui montrer sous tous les points de vue, à l’éclairer par tous les jours, à faire en sorte qu’il ne s’y passe pas un mouvement qu’il n’aperçoive, afin qu’il puisse juger par lui-même du principe qui les produit.” (ROUSSEAU, 1972, p. 261).

quem nunca havia errado. Nenhum homem poderia se declarar melhor do que ele, mesmo com todas as confissões de seus atos injustos ou condenáveis.

A grande novidade, portanto, de seus escritos, de acordo com o próprio Rousseau, seria a sua completa sinceridade: ele não ocultaria nada, nem mesmo os episódios mais vis de sua biografia, estaria a serviço da verdade, ainda que dolorosa.¹⁶ Tais episódios seriam justificáveis, de modo que ele busca ao longo do livro explicar as suas motivações, racionalizar suas razões, tentando angariar a absolvição perante o leitor-juiz. Sobre isso, Costa Lima comenta, ironicamente: “A sinceridade de Rousseau tem isso de peculiar: seus atos não são maus senão quando só vistos pela metade; quando suas motivações não são conhecidas. Deixe-se o seu autor explicá-los e ver-se-á a nobreza que o dirigia” (idem, p. 290). O professor que assina a introdução à edição das *Confessions* consultada neste trabalho, Bernard Gagnebin, escreve que a pretensão de Rousseau de falar tudo, de não esconder nada, seria absolutamente ilusória, afinal, será que o homem pode realmente se conhecer por completo? Não apresentaria ele a tendência de se valorizar em vez de se difamar? Ou seja, o espelho diante do qual ele se coloca não devolveria necessariamente uma imagem deformada de seu próprio rosto?

A partir das questões suscitadas pelo texto de Rousseau, Costa Lima se questiona e nos faz pensar sobre alguns pontos fundamentais: *a autobiografia deve ser encarada como verdade ou como mentira? Faria ela parte da literatura?* Eis a resposta a que ele chega:

Tomar a autobiografia como confissão da verdade – ou, caso não o seja, como uma fraude – significa considerá-la *documento* de uma vida, o qual, de sua parte, supõe que o eu que se narra se mantém em uma posição constantemente igual, i.e., que vê hoje o seu passado do mesmo modo que o via enquanto passava (idem, p. 293).

¹⁶ Já no início do primeiro livro, Rousseau se compromete com o seu leitor: “Je forme une entreprise qui n’eut jamais d’exemple et dont l’exécution n’aura point d’imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature; et cet homme ce sera moi.” Mais à frente, ele escreve o que pronunciaria diante do juiz, no momento do “juízo final”: “Voilà ce que j’ai fait, ce que j’ai pensé, ce que je fus. J’ai dit le bien et le mal avec la même franchise. Je n’ai rien tu de mauvais, rien ajouté de bon, et s’il m’est arrivé d’employer quelque ornement indifférent, ce n’a jamais été que pour remplir un vide occasioné par mon défaut de mémoire; j’ai pu supposer vrai ce que je savais avoir pu l’être, jamais ce que je savais être faux. Je me suis montré tel que je fus; méprisable et vil quand je l’ai été, bon, généreux, sublime, quand je l’ai été [...]” (ROUSSEAU, 1972, pp. 24-25). Outro exemplo do próprio texto nos ajuda a compreender melhor o que está sendo debatido: “Dans l’entreprise que j’ai faite de me montrer tout entier au public, il faut que rien de moi ne lui reste obscur ou caché; il faut que je me tienne incessamment sous ses yeux; qu’il me suive dans tous les égarements de mon coeur, dans tous les recoins de ma vie; qu’il ne me perde pas de vue un seul instant, de peur que, trouvant dans mon récit la moindre lacune, le moindre vide, et se demandant: Qu’a-t-il fait durant ce temps-là? il ne m’accuse de n’avoir pas voulu tout dire.” (ROUSSEAU, 1972, p. 102).

O ensaísta continua se indagando: *pode a autobiografia ser encarada como um documento, mesmo sabendo-se que o eu que se narra está em constante mudança e exerce diferentes papéis?* A resposta é, claro, negativa:

Não, a autobiografia não pode ser tomada como um documento histórico, pois é apenas o testemunho do modo como alguém se via a si mesmo, de como formulava a crença de que era o *outro* que atendia pelo nome de *eu* – um outro sem dúvida aparentado ao eu que agora escreve, com reações semelhantes e uma história idêntica, mas sempre um outro, a viver sob a ilusão da unidade (idem, p. 294).

Ao afirmarmos que a autobiografia não é um documento, estaríamos portanto automaticamente inserindo-a no campo da literatura? Costa Lima afirma que as fronteiras que separam o gênero ficcional do gênero autobiográfico não são absolutas: “filões ficcionais trabalham na idéia que nos fazemos de nós mesmos”, assim como “experiências cotidianas se metamorfoseiam em manifestações ficcionais” (idem, p. 300). Haveria entre os dois gêneros algo como uma espécie de diferentes graus de contaminação de um e de outro lado: seria absolutamente ilusório pensarmos na autobiografia pura ou na pura ficção – furtadas de qualquer influência estranha. Apesar desta inegável flexibilidade, o ensaísta reforça a idéia de que ficção e autobiografia são espécies discursivas distintas, mesmo que uma apresente inevitavelmente elementos da outra, em maior ou menor proporção.

Além de não se confundir com a ficção, a autobiografia também não se confundiria com o documento histórico. Sendo ela, portanto, autônoma tanto em relação a uma quanto a outro, Costa Lima se questiona acerca de qual seria o estatuto próprio à autobiografia, qual a sua peculiaridade. Para isso, ele primeiro tenta caracterizar a função do historiador, que pretende ser relativamente isento a respeito do que descreve e analisa e que possui a pretensão de aportar uma “verdade” sobre o seu objeto, deixando, apesar disso, a ingenuidade positivista, já ultrapassada, de lado. Tais regras não valeriam, evidentemente, para o papel do ficcionista, cujo limite não seria a verdade, mas sim as possibilidades de pensar a existência, de acordo com seus valores e com o seu imaginário (Cf. idem, pp. 301-302). Finalmente, o memorialista se colocaria entre as duas figuras – suas memórias representariam uma *versão personalizada da história*: “Em relação ao historiador, não pode dizer senão que apresenta um testemunho de boa fé; i.e., que é assim que sente haver sido em certa situação ou haver presenciado certo acontecimento”; já do outro lado, em relação ao ficcionista, “não pode declarar senão que seus direitos são outros; mais limitados por um lado, pois não pode inventar o que não se tenha passado; mais personalizados por outro, porque trata do que viveu na carne” (LIMA, 1986, p. 302).

Nesse mesmo sentido, Wander Melo Miranda afirma que a autobiografia tende a assimilar técnicas e procedimentos próprios e característicos da ficção, assim como do discurso referencial, variando de acordo com o grau de contaminação que sofre de uma e de outra via. Logo, o paradoxo do gênero consistiria precisamente no fato de que ele pretenderia, simultaneamente, ser um discurso verídico e uma manifestação artística, o que o colocaria entre a transparência referencial e a pesquisa estética. Dessa forma, os textos poderiam variar desde o simples currículo, até a complexa elaboração poética. (Cf. MIRANDA, 1992, p. 30)

Finalizando com os *júbilos e as misérias do pequeno eu*, cabe aqui reproduzir o seguinte trecho, que resume com nitidez e propriedade o estatuto particular da autobiografia e sua posição relativa a outras formas discursivas:

Porque vive das imagens, de seu lento depósito, a autobiografia não pode ser um documento puro, pronto a ser diretamente utilizado pelo historiador. Porque não se pode entregar livre à plena química do ficcional, o território deste lhe é interditado. Mas isso não significa que parcelas suas não se possam destacar e não possam então aspirar a ser lidas como partes doutra zona discursiva. [...] *Por sua posição discursiva, a autobiografia sofre de uma permanente instabilidade e tende ora se inclinar para o discurso histórico, ora para o discurso ficcional* (LIMA, 1986, p. 306, grifo meu).

CAPÍTULO 2

REPRODUÇÕES E PRODUÇÕES DO EU

*Ao me retratar, gravo minha imagem no vão desejo
de permanecer, de fugir ao tempo que apaga os rastros.
O auto-retrato é uma introspecção, um olhar sobre si mesmo.*

Iberê Camargo

2.1 A permanência da imagem

Antes de começarmos a tratar especificamente do auto-retrato, acreditamos ser interessante ampliar um pouco o nosso estudo, de modo a pensarmos sobre o retrato, essa grande família que inclui entre seus membros a representação de si mesmo. Ainda que correndo o risco de nos desviarmos de certa forma do nosso percurso, parece válido abrir esta pequena fresta, através da qual podem surgir novas descobertas, interessantes para a presente investigação.

No *Dicionário* organizado por Antonio Houaiss, encontramos a seguinte definição para o vocábulo *retrato*: “Imagem de uma pessoa (real ou imaginária) reproduzida pela pintura, pelo desenho ou escultura.” – é evidente que não são apenas esses exemplos de manifestações artísticas que podem reproduzir a imagem de uma pessoa, cabendo colocarmos depois de “escultura” um *et cetera*. Não era preciso, no entanto, recorrer ao dicionário: todos conhecemos o significado da palavra, mesmo que não saibamos exatamente como explicá-la. Talvez isso se deva à presença massiva da tecnologia digital em nossos dias, ao alcance de todos, que são assim transformados em potenciais fotógrafos. Dessa forma, com novos modelos de câmeras surgindo todos os dias, parece mesmo muito distante o período da história em que os retratos usavam como suporte a tela, o papel, ou a argila. Faremos a seguir uma breve digressão para entendermos como esse gênero artístico sobreviveu ao longo dos séculos e quais eram suas principais funções, muito antes do surgimento da fotografia, que, juntamente com outras modalidades de reprodutibilidade técnica das obras de arte, modificou de forma significativa a própria natureza da arte.¹⁷

¹⁷ Para maiores esclarecimentos, consultar o célebre ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, de Walter Benjamin (1994).

Restringiremos inicialmente o assunto ao campo das artes plásticas, e acompanharemos nas próximas páginas um certo panorama histórico da questão, utilizando para isso principalmente o livro *Retrato e sociedade na arte italiana*, de Enrico Castelnuovo. Apesar de a obra focar especificamente a pintura italiana, a maioria dos comentários mostra-se válida para as artes em geral.

Segundo o autor, mesmo que o retrato não tenha configurado uma prática corrente em todos os tempos e lugares, ele poderia ser considerado um dos gêneros mais difundidos e procurados, durante séculos, por aqueles que desejavam ter a imagem de pessoas queridas ou de personalidades poderosas. O que dizer então dos homens que almejavam ver reproduzida a imagem do próprio rosto? Que motivações teriam eles? Castelnuovo convoca uma resposta atribuída a Aristóteles, na qual o filósofo grego diz que as imagens teriam o potencial de mostrar que *tipo de pessoa* eram os retratados ou ainda de fazer com que eles fossem mais bem reconhecidos. Já no caso dos retratos de poderosos ou de pessoas queridas, a explicação estaria num romance de Friedrich Dürrenmatt: este tipo de pintura daria uma certa tranquilidade para seus observadores, ou donos, servindo como pontos de referência, ou mesmo fazendo as vezes de identidade social, através do estímulo a um certo senso de pertencimento.

Citando um texto de 1584, escrito pelo teórico Gian Paolo Lomazzo (1538-1600), Castelnuovo mostra como o hábito de retratar alguém ou de retratar a si mesmo é antigo:

O costume de pintar ao natural, isto é, de fazer dos homens imagens tão semelhantes a si mesmos que qualquer um os reconhece ao vê-las, creio que seja tão antigo que nasceu simultaneamente à própria arte de pintar, a qual a princípio não tinha outro fim que o de fazer as imagens dos grandes homens, ou seja, seus retratos, como *idoli in terra* [ídolos na terra]. (apud CASTELNUOVO, 2006, p. 13)

O retrato representava, portanto, fundamentalmente a pintura dos “grandes homens”, tais como imperadores, membros da aristocracia, da corte, pontífices, monarcas, etc. Durante muito tempo, acreditou-se numa “função mágica” do retrato, no sentido em que, substituindo o próprio modelo e multiplicando sua presença em lugares sagrados e importantes, ele cumpriria finalidades políticas e religiosas, de afirmação de poder e de subordinação.

Concentrando-se no viés histórico, o crítico afirma que o retrato, a partir da Idade Média e durante séculos, ficaria restrito a uma certa “tipicidade”, não podendo de forma alguma ser considerado autêntico; ou seja, ele existiria apenas para algumas categorias, como a dos papas, por exemplo, e para situações sociais muito específicas – “pinturas

comemorativas, monumentos funerários, imagens de clientes ou destinatários de uma obra” (CASTELNUOVO, 2006, p. 18).

Apenas a partir dos séculos XIII e XIV é que a situação começaria a mudar: do retrato “típico”, retorna-se ao retrato do indivíduo. Vale ressaltar aqui que não se trata então da noção moderna de indivíduo que temos hoje.¹⁸ Ainda não se poderia falar em retrato fisionômico, mas os artistas já demonstrariam a vontade de romper com o sistema figurativo medieval e com a concepção de retrato vigente até então, como explica Castelnuovo. Para isso, antigas fórmulas foram retomadas, buscando-se no mundo clássico um certo “naturalismo perdido”. Um exemplo desse período seriam os inúmeros retratos do imperador Frederico II e de seus conselheiros, que eram colocados nas portas das cidades, demonstrando haver um sentido político preciso na confecção de tais obras.

Segundo o crítico italiano, algumas décadas depois surgem exemplos de retratos que apresentavam uma impressionante semelhança fisionômica com seus modelos: máscaras eram moldadas diretamente sobre o rosto dos defuntos e passavam a fazer parte dos monumentos funerários. Essa prática – conhecida da Idade Clássica, depois abandonada, e só muito mais tarde retomada –, simultaneamente mórbida e curiosa, revelaria a tentativa de guardar “uma *imagem precisa e verídica* dos traços exteriores do modelo [...] Já não se está diante do imperador, do pontífice, do bispo, mas do homem particular que, numa determinada época, ocupou aquele cargo” (idem, p. 20, grifo meu). Pode-se dizer que é a partir de então que vai aumentando o interesse pela individualização, primeiramente na escultura e só mais tardiamente no âmbito da pintura. O retrato em madeira do rei francês Jean le Bon (1319-1364), que se encontra hoje no museu do Louvre, teria sido, de acordo com Castelnuovo, o primeiro retrato autônomo da pintura européia, marcando o início de um período em que o personagem é destacado da cena mais ampla, e passa a ser representado isoladamente.

Na arte florentina do século XV, os retratos “autônomos” seriam pouco numerosos e adotariam um único esquema de apresentação – o perfil. Tal situação seria completamente diferente da excepcional qualidade, quantidade e variedade, por exemplo, do retrato flamengo do mesmo período. A preferência exclusiva pela fórmula de perfil, evidenciando a influência clássica e apresentando ecos da medalha antiga, poderia indicar sua utilização para fins de celebração e comemoração¹⁹ (Cf. idem, p. 31). Esse tipo de retrato, de acordo com Jean-Marie Pontévia (1986), é completamente diferente do retrato da face, pois não compreende

¹⁸ Para maiores esclarecimentos, consultar o texto de Luiz Costa Lima, já mencionado nesta dissertação, “Júbilos e misérias do pequeno eu”.

¹⁹ A comemoração, por exemplo, pode ser uma espécie de homenagem a um defunto.

ainda um olhar; tratar-se-ia de uma representação de caráter solene e estático, em que o sujeito estaria ausente, assim como qualquer forma de expressividade. Talvez seja exatamente por isso que tal manifestação artística não tenha durado muito; segundo o crítico, teria sido impossível resistir às seduções do retrato de face, que já comportaria um certo olhar, um sorriso, ou uma expressão, enfim, em outras palavras, um sujeito.

Além do retrato de perfil, outro tipo de retrato existente na Florença do século XV é o “civil”, encontrado nos grandes afrescos das igrejas e em alguns painéis. Castelnovo conclui que, durante a primeira metade do *quattrocento* florentino, o retrato tinha como finalidade mais a celebração do que a descrição de caracteres. Diferente dessa realidade, o retrato do príncipe tinha um significado e uma função importantes nos ambientes de corte, como em Ferrara ou Lombardia, assumindo o papel de celebrar o senhor, exaltando seu poder, sua riqueza e seu luxo (Cf. CASTELNUOVO, 2006, pp. 36-37).

Em torno da metade do século XV, a situação começaria a mudar em Florença, quando surge o primeiro retrato individual representado de frente – *Retrato de um homem*, atribuído a Andrea del Castagno, hoje na National Gallery of Art, em Washington. Castelnovo afirma que não se sabe o que estaria por trás da mudança de fórmula (da representação de perfil para a representação de frente) nem quem seria o personagem representado – possivelmente, um membro da família Torregiani –, mas o fato é que começa então a se desenvolver na cidade o gosto pelo “busto-retrato”:

Em muitos casos trata-se de bustos em homenagem a defuntos, glória da família, *cujas imagens se deseja conservar, exhibir e honrar*; em outros, mais simplesmente, dos senhores da casa ou daqueles que a mandaram construir; em outros, ainda, de moças que deixaram a morada paterna a fim de se casar. (CASTELNUOVO, 2006, p. 38, grifo meu)

Veneza, caso distinto tanto de Florença como das cortes, ofereceria uma situação muito particular: seus retratos do final do século XV estariam entre os maiores da pintura européia da época, muito em razão da chegada de Antonello de Messina (1430-1479), “um pintor formado no sul de Aragão, tão aberto às influências nórdicas, educado para compreender o valor profundamente específico, nuançado, pessoal de cada rosto humano e não o valor cívico, comemorativo, estereotipado (...)” (idem, p. 49). Em resumo, de modo diferente do que prevalecia em Florença, os retratos venezianos, em vez de estarem associados exclusivamente a funções genealógicas e históricas, serviriam na época já como objetos de fruição estética.

Nos primeiros anos do século XVI, a caracterização psicológica e a personalidade do modelo ganham destaque. Já na segunda metade do século, os artistas passariam a exaltar de maneira minuciosa as características físicas dos retratados, que eram instalados em poses altamente rígidas. Por trás das mudanças percebidas nas artes, estariam, segundo Castelnovo, a mudança da função da imagem e as transformações por que passavam as diversas regiões italianas.²⁰

O chamado “retrato de Estado” (re)adquire importância, ressaltando o caráter público do modelo e da imagem: nas palavras do crítico mencionado, “Trata-se de evidenciar os sinais característicos do exercício do poder, quer nos trajes, nos atributos e na pose, quer na expressão do olhar. O retrato se despersonaliza, ressaltam-se mais os caracteres públicos que os privados.” (idem, p. 54). Apesar da inevitável impressão de *déjà-vu*, o crítico comenta que não se volta, obviamente, à Idade Média, e não se abandonam os avanços formais adquiridos nos séculos anteriores. Essa despersonalização mostraria os indivíduos não em suas características particulares, mas como representantes de certa classe social; através da representação minuciosa não só dos modelos, mas também de objetos e símbolos de status, ficariam evidenciadas as distinções das figuras retratadas.

Rafael (1483-1520) e Ticiano (1490-1576) são exemplos de grandes retratistas da corte, do *State portrait*. Castelnovo comenta que Ticiano, por exemplo, conseguia aliar em seus retratos duas perspectivas aparentemente inconciliáveis: rodear seus modelos de toda uma aura simbólica, repleta de atributos, instrumentos e objetos cheios de alusões, sem que eles parecessem, no entanto, despersonalizados. Em outras palavras, é como se o artista fosse capaz de sintetizar personalidade e status, atingindo o que muitos outros pintores não teriam conseguido, já que resvalavam inevitavelmente para a representação do “tipo”.

Outro ponto a ressaltar é que o retrato atinge no século XVI um alto grau de popularidade, fazendo com que camadas sociais menos elevadas também passassem a ser representadas. É nesse período que retratos de artesãos se multiplicam: são alfaiates, açougueiros, sapateiros, etc. Como parece evidente, tal mudança de paradigma desencadeou reações não muito favoráveis: “enquanto na época dos romanos só se representavam príncipes e vencedores, hoje a arte de pintar ao natural difundiu-se de tal modo que perdeu quase toda a dignidade [...]” (LOMAZZO apud CASTELNUOVO, 2006, p. 66).

Quem seria digno de ser retratado (de que classe social) e de que forma deveria sê-lo? A esta pergunta, Castelnovo nos concede alguns indícios de resposta. Os reis e os

²⁰ A situação não pode ser generalizada para todas as regiões da Itália; assim como o retrato encontra diferentes formas de realização de acordo com as diferentes localidades.

imperadores, por exemplo, deveriam ser retratados não como efetivamente eram, mas sim de forma idealizada. Era preciso que os retratos estivessem tomados por uma atmosfera de majestade, nobreza e gravidade, ou seja, por uma aura que elevasse os personagens. Assim, os atributos e os trajes contribuía para esse objetivo e os defeitos da natureza precisavam ser habilmente escondidos, disfarçados. Os verdadeiramente “dignos” de representação eram, sem dúvida, imperadores, papas, reis, príncipes, e até poetas, desde que cada um deles fosse devidamente retratado de acordo com o decoro. Resumindo, muito mais vital do que a semelhança ao modelo, era a *conformidade da imagem à função*.

Os últimos anos do século XVI seriam cruciais para a história do retrato italiano. Há uma condenação por parte da Igreja Católica no que diz respeito à idealização exercida pela pintura da época. Trata-se, na realidade, de uma espécie de censura à falsificação e de uma forma de apelo à verdade, como se os pintores devessem ser praticamente historiadores, de modo a reproduzir apenas os fatos, sem desfigurá-los. O retrato começa, a partir de então, a evoluir para o cotidiano e o imediato, levando a pintura a se “humanizar”, ou seja, a diminuir a distância em relação às cenas normais de todas as famílias. Nessa época surge também, não por acaso, o “retrato caricato”, representando um sinal de mudanças significativas, já que ele se posiciona de forma polêmica e chistosa contra a “despersonalização”. Castelfnuovo compara: se o retrato “despersonalizante” tentava adaptar “aquilo que era”, “àquilo que deveria ser”, “o retrato caricato pretende, ao contrário, privilegiar o privado, o peculiar, o irrepitível, acentuando ‘aquilo que é’ para assinalar, ridicularizando-a, a vaidade da pretensão ‘àquilo que deveria ser’” (idem, pp. 74-75). Bem diferente das telas suntuosas, realizadas com o propósito de gerar sentimentos de respeito, obediência e admiração, a caricatura era feita quase sempre de improviso e estava destinada a desaparecer em um breve espaço de tempo, além de ser reservada a uma modesta e confidencial circulação.

Tratando do início do século XVII, Castelfnuovo comenta que não existe então um estilo dominante, mas sim diversas possibilidades para a arte do retrato. Destacam-se nomes como Caravaggio (1571-1610) e Annibale Carracci (1560-1609), que, partindo de princípios diferentes, tentaram criar novas fórmulas para substituir antigos esquemas, como os do maneirismo tardio. Pintores flamengos de destaque, como Rubens (1577-1640) e seu discípulo Van Dyck (1599-1641), visitaram a Itália e lá estudaram obras de grandes mestres, como Ticiano e Paolo Veronese. Apesar de toda a riqueza e variedade do retrato italiano no século XVII, o busto barroco de Bernini (1598-1680) se impõe, a partir de 1620, de tal forma, que praticamente abafa as outras manifestações. Segundo Castelfnuovo, ele desejava atingir, através da escultura, a mesma capacidade expressiva e ilusionista da pintura, ainda que sem o

poder de utilizar as cores; para isso, o artista procurava buscar meios capazes de conseguir esses efeitos. Manifestando uma vontade de personalizar o retrato, atingindo o nível da expressão e do movimento, ele desejava criar um

[...] retrato espontâneo, semelhante, amavelmente mundano, profundamente expressivo, um retrato em movimento, que pretende reter as expressões mais habituais, captadas no instante em que se volta a cabeça, em que se despenteiam os cabelos, em que a boca se entreabre (idem, p. 82).

Bernini será também adepto da caricatura, já que esta pressupõe a hiperindividualização dos modelos, o que era um de seus objetivos. Nas obras-primas dos últimos trinta anos, o artista teria dado maior ênfase à gravidade, à consciência de prestígio e responsabilidade social, propondo uma reflexão moral mais elaborada. Até o final, o escultor teria dominado o século, com sua extraordinária capacidade de observação, individualizando os retratos, que se tornavam assim inimitáveis. Em síntese, suas invenções, suas mudanças de estilo marcaram o retrato do *seicento* italiano.

É no século seguinte que o retrato atingiria seu apogeu na Europa. Se no século anterior prevalecera o retrato em mármore e pedra, o pastel torna-se o meio consagrado do XVIII, com seu toque ligeiro e preciso, ténue, tendo como representante por excelência Rosalba Carriera (1675-1757). Nada é por acaso: o pastel funcionaria bem para o objetivo de “[...] despojar a imagem do homem de toda uma embaraçosa bagagem histórica, da pompa e do peso traje, de toda a panóplia alegórica, do código rígido dos gestos e das atitudes, para redescobri-la nuançada, livre e direta [...]” (idem, pp. 85-86).

Em Veneza, porém, a situação é outra: as fórmulas convencionais dos retratos de aparato, em que os trajes apresentam grande importância, ainda predominavam: as formas das vestimentas, assim como os tecidos e as cores, produziam significados, que podiam ir desde a maior simplicidade até a máxima pompa (Cf. idem, p. 86). Ora, a temática é recorrente; novamente nos deparamos com o *State portrait*, que demonstra a sua vitalidade: doges, procuradores, generais são pintados com toda a magnificência, através de signos que reforçam seu poder e sua grandeza. Existem, portanto, famílias inteiras que sustentam as funções do “retratista oficial”. Desse modo, o desejo de poder e de perpetuação da imagem parece continuar sendo o maior mecenas das artes.

Quanto ao século XIX, o retrato italiano teve um destino modesto, “sofrendo cronicamente de falta de vigor e estofamento” (idem, p. 98). Enquanto em outros países da Europa despontam o romantismo, o realismo ou o impressionismo, uma crise sem precedentes

começa a abalar a Itália, que parece esquecer a capacidade que tivera durante séculos de exprimir visualmente as tendências de uma época, de uma sociedade. A enorme abundância e fertilidade de artistas italianos que influenciavam todo o resto do continente com novas técnicas e soluções para o retrato parecia ter chegado ao fim. Contrariando os séculos anteriores, portanto, a Itália participa de forma apenas marginal do retrato no século XIX, conforme nos explica o crítico em foco: “Isso se deve à grave crise expressiva que condena seus artistas ao provincianismo e às carências mentais e materiais daquele grupo social de onde haviam saído, em outros países, os clientes dos retratos ‘grandes-burgueses’” (idem, p. 100).

O novo contato da Itália com a cultura européia só aconteceria com o nascimento da vanguarda, cujos representantes, mais conscientes, tinham a preocupação de permanecer em contato com o que estava sendo produzido no resto do mundo. Após esse período, surge a percepção de que o retrato nas artes plásticas estaria na iminência de morrer de vez, principalmente devido ao surgimento da fotografia e à alienação da sociedade capitalista.²¹

Resumindo o que foi dito nas páginas anteriores, podemos afirmar que o retrato ocupou um papel importante ao longo da história, cumprindo funções bem determinadas. Seja servindo como elemento de afirmação de poder, como meio para guardar a imagem de pessoas queridas, instrumento de (auto)celebração ou ainda como símbolo de *status*, o retrato foi progressivamente deixando de representar apenas os poderosos para incluir nas telas também as pessoas comuns, em cenas mais cotidianas e menos pomposas. Vimos ainda como ele variou entre a “tipicidade” e a individualização dos modelos: os artistas passaram a ser preocupar cada vez mais com a expressão, o sentimento e a caracterização psicológica, em vez de se deterem exclusivamente no estereótipo. Em outras palavras, o retrato oscilou entre despersonalização e personalização, entre caráter público e caráter privado dos indivíduos, entre representação de uma classe e afirmação de uma personalidade. Em alguns momentos, o importante era chegar o mais perto possível dos traços fisionômicos dos retratados, ao passo que em outros, a semelhança era o que menos importava, contando na verdade apenas a adequação do modelo à sua situação. Podemos observar ainda um uso recorrente na história da pintura: o retrato como forma de homenagear os defuntos, evidenciando a tentativa de conservar viva a memória dos mortos. Aos poucos, esse tipo de representação foi passando de uma espécie de arte “funcional”, utilitária, com objetivos históricos e genealógicos específicos, para constituir também uma obra de reconhecido valor estético, digna de fruição.

²¹ Novamente, remeto para o texto de Walter Benjamin, já citado em nota.

Aproximando-nos dos séculos XVIII e XIX, é possível notar a crescente valorização da espontaneidade, do movimento, e a conseqüente humanização dos retratos em comparação a períodos anteriores, em que a pose rígida e os símbolos repletos de significados levavam naturalmente à idealização das figuras representadas.

Muito do que vimos aqui especificamente sobre o retrato pode ser também válido para pensarmos outros tipos de manifestações artísticas que acompanham os mesmos passos. Há um pano de fundo histórico que certamente influenciou diversas formas de expressão dos seres humanos. A questão do indivíduo, por exemplo, já comentada através do texto de Luiz Costa Lima, é importante para entendermos tanto o surgimento de formas autobiográficas quanto o aparecimento dos retratos autônomos, em que os indivíduos vão aos poucos se tornando o foco das representações, em contraponto a um momento em que eram apenas símbolos ou tipos. Assim, vimos como o Renascimento é um marco fundamental para essa transformação, no sentido em que abre espaço tanto para o progressivo aparecimento de escritas de cunho pessoal, em que o sujeito passa a pensar e escrever sobre si mesmo, como para a representação pictórica de indivíduos e de sua expressividade, sem que estejam necessariamente a serviço de um objetivo religioso ou de representação de uma classe.

Após esse breve panorama histórico do retrato italiano, em que tomamos contato com as funções e feições que tal expressão artística foi adquirindo ao longo dos séculos, é válido agora nos concentrarmos no texto *Le Regard du Portrait*, de Jean-Luc Nancy. Trata-se de uma abordagem completamente diferente, mais preocupada em pensar questões filosóficas ligadas ao retrato, sem pretensões históricas como as do estudo de Castelnovo. No entanto, o texto em questão servirá como complemento ao que foi tratado nas páginas precedentes, já que apresenta uma estrutura repleta de conceitos e definições, acima de qualquer preocupação evolutiva ou cronológica, ainda que em alguns momentos isto seja inevitável.

De início, Nancy nos apresenta o que seria o significado mais comum encontrado para a palavra *retrato*: “*Répresentation d’une personne considérée pour elle-même.*” (NANCY, 2000, p. 11). Tal definição, apesar de simples e correta, não seria suficiente para dar conta do termo, demarcando uma espécie de função ou finalidade: “*Réprésenter une personne pour elle-même, non pour ses attributs ou ses attributions, ni pour ses actes ni pour les rapports où elle s’est engagée. L’objet du portrait est au sens strict le sujet absolu: détaché de tout ce qui n’est pas lui, retiré de toute extériorité.*” (idem, pp. 11-12). Na opinião do crítico, a explicação acima levantaria alguns pontos importantes para a filosofia, como, por exemplo, a questão do *sujeito* – quem seria esse indivíduo que constitui o centro do retrato, esse *sujeito absoluto*? À definição proposta inicialmente, ele acrescenta uma outra, que credita a Jean-Marie Pontévia,

na qual o retrato é entendido como um quadro que se organiza em torno de uma figura (Cf. idem, p. 13). Agregando as duas explicações, Jean-Luc Nancy chega à seguinte fórmula: “Un tableau s’organise autour d’une figure en tant que celle-ci est proprement en elle-même la fin de la représentation, à l’exclusion de toute autre scène ou rapport, de toute autre valeur ou enjeu de représentation, d’évocation ou de signification” (idem, p. 14). Este seria o verdadeiro retrato, também chamado pelos historiadores da arte de “retrato autônomo”,²² já que o personagem não estaria envolvido em nenhuma atividade; nada que desviasse o modelo de si mesmo deveria estar contemplado, e uma das únicas ações possíveis consistiria no próprio ato de pintar, o que aparece freqüentemente no caso dos auto-retratos, por exemplo.

Para o filósofo, o retrato não consistiria simplesmente em revelar uma identidade ou um “eu”. Por mais que se busque exatamente isso em muitos casos, pintar um indivíduo não implicaria apenas reproduzi-lo ou revelá-lo, mas sim produzi-lo, inventá-lo. (Cf. idem, p. 16). Nesse sentido, pode-se dizer que a arte de representar uma figura humana supõe que exista um trabalho de imaginação, mesmo de criação, o que faz com que a pintura se diferencie, por exemplo, da fotografia automática, em que o sujeito é literalmente “revelado”. O mesmo valeria, na opinião de Nancy, para o caso do auto-retrato, que apenas apresentaria a circunstância distinta de reunir o modelo e o pintor na mesma figura, não gerando nenhuma mudança fundamental. Se pensarmos na autobiografia, baseando-nos naquilo que já foi dito nas seções anteriores, veremos que a construção de um sujeito perpassa todas essas manifestações artísticas: tanto no retrato, como no auto-retrato e na autobiografia não é correto pensarmos na ingênua “revelação” de um “eu”, mas sim na construção, na criação e ilusão de um sujeito.

Le Regard du Portrait está organizado em três capítulos, fazendo referência às três instâncias inseparáveis que, segundo o autor, o retrato articularia simultaneamente: *Ressemblance* (semelhança), *Rappel* (lembração) e *Regard* (olhar). A justificação dos temas poderia ser traduzida da seguinte forma: o retrato se assemelha (a mim), o retrato (me) lembra, o retrato (me) olha (Cf. idem, p. 35).

Na primeira das três partes, o autor começa definindo o que seria a *ressemblance* e qual a sua ligação com o retrato: “Ressembler paraît être toute l’affaire du portrait, qui peut ainsi constituer à bon droit le paradigme de l’art représentatif, aussi nommé fort à propos ‘figuratif’” (idem, p. 37). O retrato estaria, portanto, fundamentalmente calcado na

²² Como vimos no texto de Castelnuovo, o retrato autônomo é uma das formas do retrato, mas não a única. Trata-se, na verdade, de uma manifestação que teria surgido em um determinado momento histórico, mas que antes não fazia o menor sentido.

semelhança e, por esse motivo, teria tido uma finalidade prática muito bem determinada ao longo da história: tratar-se-ia de um serviço de “verdade” e de “homenagem”. Os retratistas que pintam os turistas no meio das ruas das grandes cidades, por exemplo, fascinam porque aqueles que buscam seus serviços procuram se “reconhecer” nas telas – quanto mais semelhante, melhor. Nesses casos, a *identificação com o modelo* é essencial para que o trabalho seja reconhecido como de qualidade. Porém, o mesmo não acontece com todo e qualquer retrato:

[...] si l’identification du modèle est essentielle à un portrait conçu pour la reconnaissance, elle ne l’est pas à l’art du portrait, et même au point qu’on peut très légitimement dire que le modèle est inessentiel au portrait, ou plus exactement qu’il en est l’essentiellement absent dont seule importe l’absence, et non la reconnaissance (idem, pp. 39-40).

Nesse sentido, Nancy comenta que geralmente admiramos os retratos que contemplamos sem nunca termos acesso aos modelos que lhes deram origem – e isso não faz com que apreciemos menos o valor estético de tais obras. Curiosamente, pode até ser que hoje em dia estimemos alguns retratos que tenham sido julgados insatisfatoriamente em seu tempo, do ponto de vista do reconhecimento (Cf. idem, p. 40).²³ Seguindo essa linha de raciocínio, outro autor francês, Jean-Marie Pontévia, também citado por Nancy em alguns momentos, escreve que o que define o retrato não é de forma alguma a semelhança, já que podemos conhecer muitos modelos apenas através dos retratos que os representam, o que não nos impede, entretanto, que continuemos a chamá-los de retratos e ainda que possamos dizer se eles são bons ou ruins (PONTÉVIA, 1986, p. 12).

Para exemplificar algumas de suas proposições, Nancy, no texto que estamos trabalhando, convoca o importante *Auto-retrato* de Johannes Gump, possivelmente de 1646, que é reproduzido no livro. Tal quadro é especialmente interessante para pensarmos algumas questões do nosso trabalho. Vemos na tela o dorso de um pintor com um pincel à mão; à sua esquerda, há um espelho refletindo sua imagem, e à sua direita, a tela em que ele se pinta. O comentário de Nancy, muito preciso, será fundamental para a nossa pesquisa: “Comme beaucoup d’autoportraits, il est moins consacré à la représentation d’une personne qu’à la représentation de l’acte ou du procédé de la représentation.” (NANCY, 2000, p. 41). A representação do modelo, portanto, não é o mais importante – o tema por excelência do *Auto-*

²³ Nancy dá o exemplo da Mona Lisa, um dos quadros mais importantes de todos os tempos, cuja identidade, no entanto, ainda permanece incerta.

retrato de Johannes Gump, assim como de muitos outros auto-retratos, é o próprio ato de pintar, o próprio processo artístico.²⁴ Neste exemplo, os bastidores ficam expostos na tela; ou seja, o procedimento do artista é colocado em cena, fazendo com que o objeto principal do quadro seja exatamente a própria pintura, como sugere Nancy; é o *pintar* que está em jogo.

Pode-se observar que há duas representações distintas do rosto do artista dentro do quadro: a do espelho, em que ele vira modelo de si mesmo, e a da tela que ele pinta. Trata-se, no entanto, de duas semelhanças distintas, o que faz com que o quadro acabe tematizando a diferença entre elas. A imagem do espelho e a imagem do retrato são praticamente idênticas: a variação, segundo Nancy, estaria nos olhares, o que ele explica detalhadamente no seguinte trecho:

[...] le regard du miroir plonge dans celui du peintre qui *se* regarde; celui du portrait, en revanche, regarde de côté, c'est-à-dire restitue le mouvement des yeux que le peintre doit faire pour passer du miroir à la toile. De ce fait, le regard du portrait ne *se* regarde plus, mais regarde celui qui regarde la toile – et par conséquent il regarde le peintre en train de peindre, le “même” qui devient ainsi “autre”, et il regarde aussi, du “même” coup, un futur spectateur du tableau. Le regard du ou dans le miroir est fixé sur l'original ou le modèle, celui du ou dans le tableau se porte sur le peint/dre (idem, p. 42).

Além de toda essa questão em torno dos olhares, há ainda, no quadro, a presença do próprio pintor. No entanto, trata-se de uma presença um tanto quanto misteriosa, já que ele se encontra de costas para nós, espectadores. Aquilo a que temos acesso se resume ao gesto da mão munida do pincel; enxergamos apenas uma sombra, um dorso obscuro. É exatamente o que comenta a professora Lucia Teixeira sobre esta pintura: “[...] aquele que se olha e se pinta não se mostra, não se dá a ver, afinal. De costas para o espectador, o olhar desse que se pinta se movimenta entre espelho e cavalete, para desdobrar o eu em reflexo narcísico e figura pintada” (TEIXEIRA, 2005, p. 126). Para a autora, no fundo, todos os auto-retratos apresentariam como temática a inapreensibilidade de uma única face, ou seja, a impossibilidade de captar o registro de um sujeito uno e fixo.

O auto-retrato sobre o qual tratamos nos parágrafos acima é extremamente rico e fornece elementos para longas discussões, problematizando inclusive a própria arte. Nancy ainda especula que o retrato poderia ter sido pintado por um outro artista que pintaria toda a cena diante de si, sem mesmo ver o rosto do primeiro pintor, que poderia por sua vez estar mascarado (Cf. NANCY, op. cit., p. 47). Ora, é como se ele dissesse que tudo pode ser

²⁴ A mesma encenação do ato de pintar se observa no famoso quadro de Velázquez, “Las meninas” (1656), magnificamente analisado por Michel Foucault, em *As palavras e as coisas* (1990).

ficcional, configurando na verdade um disfarce, com uma ou mais máscaras: trata-se, portanto, de um típico exemplo de *mise en abyme*, de efeito vertiginoso. Apesar de se tratar de uma tela riquíssima de significados e interesses, que poderia até mesmo constituir objeto de uma dissertação ou tese, é preciso concluir esse parêntese dedicado a Johannes Gump, uma vez que precisamos avançar em nosso estudo.

Partiremos então para uma questão bastante trabalhada por Nancy, e também por outros estudiosos das artes. Vejamos: ao tomarmos contato com um retrato, e apenas com ele, sem acesso a informações externas, é impossível sabermos se ele foi realizado com base em um modelo ou não. Dessa forma, o filósofo conclui que este tipo de pintura não se assemelharia a um original, mas sim à *idéia de semelhança a um original*. Ou seja, mais do que a referência a um modelo, o retrato seria semelhante a um “se assemelhar” (idem, pp. 48-49). Tal idéia pode ser também observada nos escritos de Jean-Marie Pontévia, em que ele comenta: “Pourquoi un portrait est-il encore ‘ressemblant’ après plusieurs siècles? Ou plutôt ‘à quoi’, ou ‘à qui’ ressemble-t-il encore? A cette question il n’y a qu’une réponse possible: il [est] ressemblant en tant qu’il ressemble à un portrait.” (PONTÉVIA, 1986, pp. 12-13). Assim, dado que o modelo desapareceu, e que não há mais ninguém para reconhecê-lo na tela, o que constituiria a qualidade do retrato? Como poder avaliá-lo? Ora, no momento em que o personagem estivesse entretido com alguma atividade, ele deixaria de fazer parte de um retrato, já que neste o modelo apenas se mostraria ocupado em se assemelhar, em ser o modelo de si mesmo, ou melhor, em ser um *modelo de semelhança* (Cf. idem, pp. 16-17). Ainda de acordo com o crítico em questão, um bom retrato seria aquele que imitaria o inimitável, caso contrário, estaríamos diante de um “retrato-robô”, e o quadro se transformaria em pintura de um gênero, representação de certo *tipo* de homem.

Neste ponto, acredito que possamos fazer um importante paralelo com a literatura. Se, no caso do retrato, o que realmente importa é a semelhança à *idéia de se assemelhar*, e não necessariamente a semelhança a um modelo, já que este é, na maioria das vezes, inacessível, de forma análoga, se pensarmos especificamente sobre a literatura, podemos dizer que o que conta não é a identidade com o real, mas sim o chamado “efeito de real”. Em outras palavras, ela não está preocupada com a questão da verdade, mas sim com a problemática da verossimilhança. No caso da autobiografia, por exemplo, vimos que, por mais que ela mantenha uma relação com o “modelo”, parcelas de ficcionalidade são inevitavelmente agregadas para compor o texto, mesmo sem a plena consciência do escritor. É evidente que o material narrado não pode, ou não deveria, ser um completo disparate, ainda mais quando se trata da autobiografia de uma personalidade pública, mas, por outro lado, o leitor não tem

acesso a todos os dados da vida do autor, sendo impossível e infrutífero averiguar se tudo o que é contado por ele é realmente verdadeiro ou não, além de não se conseguir alcançar também os pensamentos, sentimentos e julgamentos íntimos de cada um, por mais público que o indivíduo seja.

Após esses últimos parágrafos em que nos concentramos na idéia de *Ressemblance*, seguiremos agora para a segunda seção do livro de Nancy, dedicada ao *Rappel* e assim intitulada. Logo de início, ele propõe a seguinte definição, que explica uma das principais funções do retrato, a de imortalizar o que é mortal, ou de tornar presente uma ausência:

Le portrait est fait pour *garder* l’image en l’absence de la personne, que cette absence soit un éloignement ou la mort. Il est la présence de l’absent, une présence *in absentia* qui n’est donc pas seulement chargée de la reproduction des traits, mais de présenter la présence en tant qu’absente: de l’évoquer (voire de l’invoquer), et aussi d’exposer, de manifester le retrait où se tient cette présence. Le portrait rappelle la présence, aux deux valeurs du mot “rappel”: il fait revenir de l’absence, et il remémore dans l’absence. C’est ainsi que le portrait immortalise: il rend immortel dans la mort (NANCY, op. cit., pp. 53-54).

Trata-se aqui da função do retrato de lembrar, de nos fazer recordar de alguém que esteja longe, ou mesmo que esteja morto, e de torná-lo de certa forma presente, de proporcionar um “efeito de presença” – que pode ser considerada como uma tentativa de diminuir as distâncias entre as pessoas. Diferente da máscara mortuária, que apresenta o próprio morto, o retrato apresentaria a morte, colocando-a em cena.

É através da lenda do surgimento da pintura que essa função de *lembrança* pode ser logo evidenciada. De acordo com a história de amor que estaria nas origens das artes pictóricas, a que temos acesso através do primeiro volume da coleção *A pintura: textos essenciais*, organizada por Jacqueline Lichtenstein, observamos como a história do retrato se confunde com a história da própria pintura:

Trabalhando com a terra, Butades de Sícion, um oleiro, foi o primeiro a inventar, em Corinto, a arte de modelar retratos em argila, graças a sua filha. Ela, apaixonada por um jovem que partia para o estrangeiro, traçou numa parede o contorno da sombra de sua face à luz de uma lamparina. Seu pai, aplicando-lhe argila, confeccionou um modelo e o colocou no fogo para endurecer, junto com os outros vasos de barro (PLÍNIO, o velho, 2004, p. 86).

Para o crítico francês Edouard Pommier,²⁵ citado por Lucia Teixeira no artigo “‘Sou, então, pintura’: em torno de auto-retratos de Iberê Camargo”, o retrato apareceria como “signo de uma ausência, expressão de uma nostalgia, resposta à morte” (apud TEIXEIRA, 2005, p. 124). Nesse mesmo sentido, a ensaísta brasileira afirma que o retrato “se insurge contra a ausência e se afirma como a contraparte do esquecimento, ganhando poderes de evocação” (idem, *ibid.*). Portanto, podemos concluir que o desejo de reconhecimento e de perpetuação da imagem estariam desde o início no centro da existência da arte e, mais especificamente, do retrato.

As palavras-chave para pensar o retrato na sua relação com a lembrança seriam, na opinião de Jean-Luc Nancy: glória, amor e morte. Assim, analisando o quadro *Portrait de jeune homme*, de Lorenzo Lotto (1506-1507), ele escreve que estaria anunciado ali, como em inúmeros outros retratos, a excelência do modelo e como este teria merecido ser assim conservado e mantido presente em sua ausência. Não podemos saber, no entanto, de que tipo de ausência se trata: não temos conhecimento se a razão do quadro é de amor, de glória ou de morte, se de todas as três juntas, ou mesmo um outro motivo qualquer. (Cf. NANCY, *op. cit.*, pp. 58-59).

Mais do que a lembrança de uma *identidade*, o retrato colocaria em questão a lembrança de uma *intimidade*; é como se ele nos convocasse para essa intimidade, nos levasse em sua direção, atraindo o nosso olhar. Para isso, contribuem vários elementos presentes nas telas, que fazem com que sejamos tragados para aquela realidade. Nas palavras de Nancy, o retrato não teria surgido para trazer à tona recordações de existências queridas e admiradas, não devendo ser tratado como um monumento.²⁶ Pelo contrário, ele teria despontado para lembrar o sujeito de si mesmo, para fazê-lo voltar-se permanentemente em direção a si próprio (Cf. *idem*, p. 64).

Indo um pouco mais além do que Nancy escreve nas páginas dedicadas ao *Rappel*, podemos ressaltar que a lembrança não evoca apenas o lado afetivo, como muitas vezes o próprio termo sugere. É possível pensar nela também através de outros ângulos, como, por exemplo, a lembrança de que existe uma hierarquia, ou seja, a lembrança do poder, a recordação dos “grandes”, daqueles que estão acima, ou ainda, a lembrança de certa religiosidade, de certo “temer” a Deus. Já vimos anteriormente, através das páginas de Castelnuovo, que o retrato desempenhou diversas funções ao longo da história e que uma de

²⁵ A citação refere-se ao livro *Théories du portrait, de la Renaissance aux Lumières* (1998).

²⁶ Aqui o crítico faz a ressalva de que, a partir do momento em que o retrato se aproxima mais de um monumento, ele deixaria de ser um retrato.

suas principais motivações – atravessando diversos períodos – teria sido a de retratar os poderosos, a nobreza, os reis, os papas, o que demonstraria muito mais do que a simples vaidade desses indivíduos de se verem retratados e de terem seu *status* afirmado: a representação pictórica tinha também a função de lembrar aos seus súditos e fiéis a imensa supremacia que os cercava. Evidencia-se, nesse ponto, uma espécie de vontade de realizar a propaganda de si mesmo, de promover a autocelebração e assim manter submissos e apaziguados os subordinados e os crentes, recordando-lhes dos seus devidos lugares e da diferença entre as classes, assim como o contraste entre santidades e pecadores. Além dos exemplos mencionados acima, o retrato nos recorda, em última instância, da nossa própria mortalidade, da nossa trajetória incondicionalmente finita.

É nesse sentido que podemos afirmar que a questão da lembrança estaria muito associada também a uma busca de eternidade, de eternização da própria imagem, como se os retratados quisessem que as gerações futuras não lhes deixassem cair no simples esquecimento, do mesmo modo que aconteceria com o restante dos homens comuns. Ao se verem retratados, é provável que os modelos se sentissem menos frágeis e finitos, e acalentassem certa ilusão da imortalidade, ainda que apenas através de uma imagem. O mesmo pode ser pensado para a autobiografia, que representa, de algum modo, a vontade dos indivíduos de legar para a posteridade o registro escrito de uma vida, como se desse modo ela passasse a fazer mais sentido, e se tornasse um pouco menos fugaz. Portanto, o desejo humano de permanência pode se manifestar através de diferentes formas artísticas, desde a pintura de um retrato, a escrita de uma autobiografia, ou mesmo a composição de uma sinfonia – é possível que todos estes exemplos tenham como objetivo último ou implícito a vontade de sobrevivência do ser humano mesmo depois da morte.

Passando para a última seção do livro de Nancy, em que ele trata do *Regard*, observamos sua afirmação de que, antes de tudo, o retrato olha: “dans le regard peint la peinture devient regard” (idem, p. 72). É preciso ressaltar que o olhar não emanaria apenas do olho: mas sim de todos os poros do rosto, da boca, das narinas, das orelhas – a face como um todo contribuiria para a sua criação. Na opinião do crítico em questão, o olhar seria um dos grandes temas e preocupações da pintura, que foi aos poucos desenvolvendo técnicas para captá-lo melhor e torná-lo cada vez mais verossímil. Apesar de sua evidente importância, esse olhar pintado não visaria nenhum objeto em particular, tratando-se de um olhar direcionado ao pintor/espectador ou ainda a um “exterior” indeterminado. Em outros casos, poderia ser considerado ainda um olhar meio perdido, ou recolhido em si mesmo. Em resumo, nas

palavras de Nancy: “Le regard du portrait ne regarde rien, et regarde le rien. Il ne vise aucun objet et il plonge dans l’absence du sujet.” (idem, p. 74).

O filósofo francês estabelece também a diferenciação entre *voir* e *regarder*. O primeiro estaria restrito ao domínio dos objetos, estando ligado apenas a uma questão de ótica e, portanto, ao sentido físico da visão; poderíamos traduzi-lo por “ver”, que implicaria por sua vez uma função imediata, instantânea, involuntária. Já o segundo, representado, por exemplo, no retrato, colocaria em cena um sujeito, que seria, portanto, solicitado a agir ativamente – poderíamos traduzi-lo pelo verbo “olhar”, que suporia certa contemplação, uma atividade do pensamento, menos imediata e mais reflexiva, voluntária. Nesse caso, não se trataria apenas de um simples órgão da visão, mas sim de um olhar voltado simultaneamente para si e para um outro; poderia também ser entendido como algo que salta, que sai de si mesmo, não em direção a um objeto específico, mas sim como uma forma de abertura para o mundo.

Deixando ligeiramente de lado as considerações de Nancy a respeito do *Regard* e tentando estabelecer um contraponto com a literatura, podemos insinuar que ela também nos lançaria um certo olhar. Evidente que este não pode ser encarado como o mesmo olhar da pintura, mas talvez possa ser vislumbrado através do diálogo que o texto estabelece com o leitor, esteja ele explicitamente contemplado em suas páginas ou não. Ao nos “olhar”, ou seja, ao nos convocar para preencher suas lacunas e desempenhar um papel ativo na interpretação de suas linhas, o texto faz com que nos voltemos para nós mesmos e que repensemos muitas das nossas convicções, ainda que de forma indireta e inconsciente. Se o espectador de um retrato é tragado para o seu interior através do olhar elaborado pelo pintor – olhar que, como vimos, não é formado apenas a partir do olho –, nós, leitores, também mergulhamos nas profundezas da obra literária por meio dos apelos lançados em nossa direção. É claro que podemos contemplar apenas irrefletidamente o que está diante de nós, seja uma pintura, seja um livro, ou mesmo uma fotografia; não obstante, haverá sempre a possibilidade de adentrarmos mais a fundo no objeto, exercitando de forma inteligente a potencialidade do nosso olhar.

2.2 As encenações de si

Para Philippe Lejeune, o auto-retrato poderia ser considerado uma *encenação* de si para o outro, *como um outro* (LEJEUNE, 1986, pp. 81-82, grifos meus). A palavra encenação, em destaque, é importante para entendermos o caráter inerentemente ficcional do auto-retrato: ele será – por mais que se busque o contrário – sempre uma idealização, uma construção, ainda que baseada, claro, em um modelo real. Aquele que está representado na tela se pinta da forma como gostaria que os outros o vissem ou da forma como se vê, que, por sua vez, é sem dúvida diferente daquela em que os outros efetivamente o vêem. Dessa maneira, o auto-retrato conta com uma particularidade definidora: o pintor ganha outra função além daquela com a qual já está habituado, ele passa a ser também o modelo para a sua própria obra de arte, e, assim, começa igualmente a se enxergar como um “outro”. Em muitos exemplos de auto-retratos, observamos que o pintor não esconde o método utilizado para pintar a própria imagem, deixando que o espectador testemunhe os bastidores da configuração da tela.²⁷ Jean-Marie Pontévia brinca com as palavras em francês para falar desse procedimento bastante recorrente na pintura: “Le peintre se peint en train de se peindre peignant” (PONTÉVIA, 1986, p. 39). Veremos mais adiante a importância dessa meta-referencialidade típica do auto-retrato.

Uma das principais referências no assunto, o crítico francês Michel Beaujour, em seu livro *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*,²⁸ explica que a palavra “auto-retrato” a princípio não lhe agrada, pois remete imediatamente a pensar em figuras tais como Rembrandt e Van Gogh, quando, na verdade, seu objeto de estudo é a literatura. Nesse contexto, o termo teria sempre um caráter metafórico. Talvez a especificidade de cada manifestação artística – seja uma pintura, seja um livro – fosse prejudicada com a adoção desse termo. No entanto, apesar de não achar que “auto-retrato” defina com perfeição o que pretende estudar, o autor prefere adotá-lo em vez de criar mais um neologismo, até mesmo porque uma das características do gênero seria exatamente a *dificuldade de se autoneamar*, de se classificar.

De início, a ausência de uma narrativa contínua, assim como a ausência de uma “história sistemática da personalidade” distinguiria o auto-retrato da autobiografia. É através dessa dupla negação, proposta por Philippe Lejeune, e retomada por Beaujour, que nos

²⁷ Conforme vimos no *Auto-retrato* de Johannes Gump, por exemplo.

²⁸ Utilizarei neste trabalho a tradução para o inglês, *Poetics of the literary self-portrait*, da versão original em francês. As citações foram traduzidas livremente por mim.

aproximamos de uma definição do que seria o auto-retrato. Nesse sentido, a imagem de uma colagem ou de um *patchwork* – soma de cores, formas, padrões e tecidos diferentes –, serviria para pensarmos esse tipo de discurso, em que a narrativa encontra-se geralmente subordinada a uma ordem lógica, ou temática, em vez de puramente cronológica. Textos como os *Ensaio*s, de Montaigne, ou o *Ecce Homo*, de Nietzsche, fariam parte desse outro gênero, ou tipo de discurso, diferente da simples autobiografia, não podendo ser comparados, por exemplo, às *Confessions*, de Rousseau. Por esse motivo, Beaujour acredita que vale a pena encará-los como fórmulas distintas, de modo a apreender as suas particularidades.

Enquanto a questão da autobiografia já foi extensamente debatida pela crítica, que produziu inúmeros trabalhos sobre o tema, o auto-retrato, por outro lado, ainda se mostra um assunto pouco estudado, sendo mais tematizado nos próprios textos do gênero do que em estudos teóricos. Diante dessa situação, Beaujour afirma que, na maior parte dos casos, a crítica tenderia a pensar o auto-retrato da seguinte forma: “não é bem uma autobiografia”, ou “é um tipo de autobiografia”, sempre remetendo a essa comparação, como se ela fosse suficientemente explicativa. Discordando desse modelo, que apenas pensa pela via negativa ou restritiva, ele escreve:

Este gênero tenta criar coerência através de um sistema de referências cruzadas, anáforas, sobreposições, ou correspondências entre elementos homólogos e substituíveis, de tal forma que produza uma aparência de descontinuidade, de justaposição anacrônica, ou montagem, em oposição à sintagmática de uma narração [...] (BEAUJOUR, 1991, p. 3).

Seguindo essa linha, se pudesse ser traçada uma fórmula operacional para o auto-retrato, esta seria, na opinião de Beaujour: “Eu não vou dizer o que eu fiz, mas devo dizer *quem eu sou*” (idem, *ibid.*). Desse modo, mais do que narrar fatos e eventos significativos de sua vida, o auto-retratista estaria mais preocupado em mostrar quem é, em construir uma personalidade.

No caso da literatura, seria equivocado pensar que o auto-retratista “se descreveria” do mesmo modo que o pintor “representa” seu corpo e sua face percebidos no espelho. Com a escrita, o processo não ocorre da mesma forma: é exatamente durante a elaboração do texto que essa “personalidade” vai sendo aos poucos construída. Desse modo, a regra de associação de idéias funcionaria melhor para pensarmos o auto-retrato: é como se o pintor nunca soubesse claramente em que direção estaria indo, ou o que exatamente estaria buscando criar. É isso que Beaujour explica, ao convocar Philippe Lejeune, do *Le pacte autobiographique*, no momento em que ele analisa o livro *L'Age d'homme*, de Michel Leiris:

Assim, o método associativo permitirá a produção de um vasto *corpus* que combinará não apenas as narrativas de sonhos e fantasias, mas ainda memórias da infância e de experiências recentes, investidas igualmente da mesma função e reunidas juntas sob o mesmo espaço autobiográfico. Isto também permitirá a utilização de elos analógicos de modo a costurar o material inventariado (apud BEAUJOUR, 1991, p. 263).

Generalizando o exemplo visto acima, podemos afirmar que o auto-retrato convoca elementos aparentemente heterogêneos para conviverem em harmonia num mesmo espaço, sendo a conexão entre eles feita geralmente pelo viés analógico ou temático, diferente do que acontece nos textos autobiográficos, em que, na maioria dos casos, é a linearidade cronológica que organiza o discurso.

Outra característica importante do auto-retrato, segundo Beaujour, é o fato de haver, na maioria de seus representantes, uma certa teorização sobre o gênero. Trata-se de narrativas que, em maior ou menor grau, comportam uma auto-reflexão não apenas sobre o autor, mas também sobre o tipo de discurso – o primeiro plano destes textos estaria tomado pelo pensamento sobre a própria escrita, constituindo, assim, metanarrativas. Em resumo, o crítico sugere que o auto-retrato colocaria suas próprias cartas na mesa: desnudando – ou dramatizando – os processos dialéticos e as operações semânticas e lingüísticas que o criam, e tratando o livro em sua própria materialidade.

Adicionada a essa característica, haveria ainda a falta de qualquer proposta de utilidade ou funcionalidade. Por essa perspectiva, o gênero estaria, portanto, na contramão do que pregavam a retórica antiga ou mesmo as poéticas clássicas, para as quais a escrita deveria ter algum uso, fosse ele o de persuadir, culpar, dissuadir ou promover o elogio de alguém, por exemplo. Seguindo esse raciocínio, o discurso confessional teria um propósito muito claro: o da *exemplaridade*, o de fornecer bons modelos de comportamento. Já no caso do auto-retrato, haveria de modo geral uma transgressão desse paradigma, ou seja, uma negação dessa retórica utilitarista.

Resumindo o que vimos nos parágrafos acima, podemos afirmar que o auto-retrato seria, na concepção de Beaujour, uma construção polimorfa, muito mais heterogênea e complexa do que a narrativa autobiográfica. Não se trataria apenas de uma mera autodescrição, como o nome pode enganosamente sugerir, ao remeter às artes plásticas. Haveria, no auto-retrato, uma relação muito particular do “eu” com o mundo:

Não um retrato solipsístico – ou narcísico – de um “eu” apartado das coisas, nem uma descrição objetiva das coisas em si, independentemente da atenção que o “eu” dirige a elas, o auto-retrato,

ao contrário, representa a consciência textual das interferências e homologias existentes entre o “eu” microcômico e a enciclopédia macrocômica. É nesse sentido que se deveria ver no auto-retrato a imagem espelhada de um “eu” refletindo *en abyme* os espelhos enciclopédicos do “grande mundo”. (BEAUJOUR, op. cit., p. 26)

Em comparação com o auto-retrato pictórico, o auto-retrato literário teria algumas vantagens, principalmente a possibilidade de ser mais rico em termos de construção interior do personagem, de criação de uma personalidade. Por mais que os pintores tenham aprimorado suas técnicas ao longo dos séculos, buscando retratar as expressões de seus modelos e o lado interior dos caracteres, a palavra possui uma riqueza que, na maioria das vezes, a tela não consegue alcançar. De acordo com Maria Helena Werneck, no ensaio intitulado “Na tela e no palco, os limites da arte do retrato”, o crítico e escritor Denis Diderot teria denunciado “a falsificação que pode ocorrer quando se congela uma face, destituindo-a da diversidade de máscaras que o ser humano, tal como o ator num espetáculo, lança mão no seu dia a dia” (WERNECK, 1999). No caso da literatura, as possibilidades são maiores, já que o escritor conta com recursos diferentes daqueles que o pintor possui, podendo explorar os personagens através de diversos ângulos. Assim, por mais que não se possa abranger nunca a totalidade de uma personalidade, com todas as suas características e peculiaridades, podemos dizer que a matéria-prima da literatura pode gerar caracteres mais complexos e profundos do que os retratados nas telas pelos pintores: é o que ocorre, por exemplo, nas *Memórias Póstumas*, quando o leitor se depara com inúmeras máscaras utilizadas pelo protagonista, e não apenas uma; trata-se de vários perfis dentro de um mesmo livro, conforme veremos com mais detalhes posteriormente. Nesse sentido, a declaração de Diderot, após ver o retrato que um artista pintara dele, é exemplar; preocupado com a imagem que deixaria à posteridade, ele escreve: “Crianças, eu as previno: não sou eu. Eu tinha, num só dia, cem rostos diferentes, conforme o que me tocava. Era sereno, triste, sonhador, terno, violento, apaixonado, entusiasmado; mas nunca fui como ali me vêem.” (apud WERNECK, 1999). Ele destaca neste trecho a multiplicidade inerente ao ser humano, que o retrato pictórico é incapaz de abarcar de forma completa, sendo sempre redutor e simplificador, ou seja, insuficiente para dar conta dos indivíduos e de suas idiossincrasias.

CAPÍTULO 3

A GRACIOSA FLOR DA ÁRVORE DOS CUBAS

Sempre imparcial e verdadeiro, um espelho desvela aos olhos do espectador as rosas da mocidade e as rugas dos anos, não caluniando, nem lisonjeando ninguém. Entre todos os conselheiros dos grandes, é o único que lhes diz sempre a verdade.

Essa vantagem me induzira a desejar a invenção dum espelho moral, no qual todos os homens pudessem se ver com os seus vícios e com as suas virtudes. Pensava, até, em propor um prêmio a uma das tantas academias para tal descoberta, senão quando maduras reflexões me provaram a sua inutilidade.

Ah! É tão raro que a feiúra se reconheça, e quebre o espelho! Em vão os vidros multiplicam-se em torno de nós, e refletem com uma exatidão geométrica a luz e a verdade: no momento em que os raios penetram nos nossos olhos e nos pintam tais quais somos, o amor próprio faz deslizar o seu prisma enganador entre nós e a nossa imagem, e nos mostra uma divindade.

Xavier de Maistre

Depois de termos apresentado a discussão teórica sobre o tema central de nossa investigação, recorrendo a algumas interpretações críticas através das quais tivemos acesso a um panorama histórico, a definições e conceitos, passando ainda por um viés filosófico, iniciaremos neste capítulo a análise da própria obra ficcional.

O objetivo, portanto, é pensar o romance machadiano à luz das noções percorridas anteriormente, procurando entender em quais aspectos as *Memórias Póstumas* se aproximam ou se afastam de um ou outro conceito e por quais motivos. Buscaremos, ao longo dos tópicos, fornecer exemplos do próprio texto para que as idéias fiquem assim melhor desenvolvidas e de modo que não abandonemos o motivo central pelo qual estudamos literatura: o próprio texto literário.

3.1 “As *Memórias Póstumas de Brás Cubas* serão um romance?”

Se retomarmos a definição de autobiografia proposta por Philippe Lejeune em *Le pacte autobiographique*, fica evidente que pensar as *Memórias Póstumas* como um de seus representantes seria incorrer em grave e ingênuo equívoco. Recuperemos tal definição: “Récit

rétrospectif en prose qu'une *personne réelle* fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.” (LEJEUNE, 1975, p. 14, grifo meu). Ora, sabemos perfeitamente que Brás não é uma pessoa real, mas sim um personagem, criação de seu autor, Machado de Assis.

Embora estejamos falando também de uma narrativa em prosa, em que a vida de um personagem é narrada, ou a “história de sua personalidade”, não há nas *Memórias* o que Lejeune chamou de definidor da autobiografia: a identidade entre autor e narrador – e isto é claro –, apesar de haver identidade entre narrador e personagem. Se, desde o início do romance, seu caráter ficcional fica evidenciado, sendo reforçado a todo momento, será que podemos falar então em *ficção de autobiografia*?

Para nós, leitores pós-modernos, pós-utópicos, pós-tudo, a constatação da impossibilidade de as *Memórias* serem encaradas como um relato autobiográfico parece extremamente óbvia. Além do mais, temos a nosso favor uma vasta produção crítica, amadurecida já de mais de um século. É evidente que se trata de um romance, de uma narrativa ficcional – nada mais simples de se afirmar. Porém, na época em que o livro foi publicado, no final do século XIX, surgiram algumas dúvidas relativas a como classificar aquela obra tão “exótica” e fora dos padrões românticos ou naturalistas a que os leitores estavam acostumados; ou seja, fora do horizonte de expectativas daquele momento histórico.²⁹ No trecho abaixo, escrito por Capistrano de Abreu, isso fica evidente:

As *Memórias Póstumas de Brás Cubas* serão um romance? Em todo o caso são mais alguma coisa. O romance aqui é simples acidente. O que é fundamental e orgânico é a descrição dos costumes, a filosofia social que está implícita.³⁰

²⁹ Para contextualizar melhor a situação que havia no Brasil à época do autor de *Memórias Póstumas*, vejamos o que escreve Luiz Costa Lima em “Sob a face de um bruxo”: “Machado se deparava com duas poéticas: a romântica e a realista. O rumo que estabelece para si se contrapunha a ambas, porque nenhuma se ajustava ao tipo de reflexão que veio a desenvolver. O caminho real da poética romântica era o elogio da subjetividade criadora. [...] Dentro dessas condições, tal poética no máximo permitia a consciência do material lingüístico, constatável em Gonçalves Dias ou José de Alencar. Por via diversa, o mesmo limite afetava a poética do realismo. Sua palavra chave, estar atento à observação, punha o autor na prisão do mundo *perceptualmente tematizado*. [...] Ao descartar-se das duas poéticas vigentes no Brasil de sua época, Machado libertou-se de localizar sua empresa ficcional fosse sob o ângulo do eu que se conta a si mesmo, fosse sob o do eu que conta seus arredores. Nem seu umbigo, nem seu contorno, nem a fantasia, nem a percepção é o termo privilegiado. [...] Controlada pela reflexão, a fantasia se transforma em ficção – um pensar sobre o tempo histórico sem a procura de dominá-lo conceitualmente.” (LIMA, 1981, p. 58).

³⁰ O artigo completo, da Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 1881, está publicado no livro de Hélio de Seixas Guimarães, *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século XIX* (2004).

Se não se pode dizer das *Memórias Póstumas* que seriam uma obra autobiográfica, mas sim um romance, será que elas se encaixariam, por sua vez, no que Lejeune chamou de *romance autobiográfico*, pensando também nas observações de Philippe Gasparini?

Por um lado, parece que a resposta é afirmativa: um personagem de nome fictício, diferente por sua vez do nome do autor, e que narra sua própria vida. Porém, o leitor não deveria ter motivos para pensar que a história de Brás se confundiria com a de Machado de Assis, e que este teria criado um personagem fictício para, na verdade, expor os episódios de sua própria vida – camuflar através da ficção o que gostaria de dizer sobre si. Apesar de ser possível – e comum – pensar que muitas das idéias expostas no livro são, de certa forma, críticas em relação à sociedade em que o autor vivia, nenhum elemento do texto deveria nos fazer desconfiar de que Machado pretendia escrever sobre a sua própria vida ao criar o narrador em primeira pessoa. Se a ironia e a crítica social intrínsecas ao texto nos remetem ao intelectual Machado, os episódios da vida do personagem não deveriam nos levar a ele.

Vários críticos procuraram estabelecer, por exemplo, as relações entre Brás Cubas e Machado de Assis, tentando entender a obra através da vida do autor, ou entender o autor através de sua obra. Essa crítica de viés biográfico pensaria o livro como um exemplo disso que Lejeune chama de *romance autobiográfico*. Apesar de não haver obviamente a *identidade* de nome, muitos supuseram haver *semelhanças* entre o narrador e o autor do livro. Nessa perspectiva, não foram poucos os que mencionaram a doença do autor como decisiva para a criação de Brás Cubas e para a “virada” da segunda fase de seus romances. Lúcia Miguel Pereira, em *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico* (1936), demonstra essa vontade de explicar o autor através do personagem, ou o personagem a partir do autor: “Quem é, afinal, esse Brás Cubas? O primeiro dos tipos mórbidos em que Machado extravasou as próprias esquisitices de nevropata. Uma natureza complexa, cheia de contradições, ambicioso e retraído, vaidoso e displicente, apaixonado e indiferente.” (PEREIRA, 1988, p. 195). Outro crítico, Alfredo Pujol, em conferência pronunciada no curso literário da Sociedade de Cultura Artística de São Paulo em 1915, portanto anterior ao trabalho de Lúcia Miguel Pereira, também discorreu sobre as semelhanças entre autor e narrador no caso das *Memórias Póstumas*:

É que Machado de Assis, identificado com o seu personagem, saturou-o do instinto da sua infinita sensibilidade, transmitiu-lhe a sua maneira de perceber os quadros confusos e tumultuosos da comédia humana, infiltrou-lhe o segredo da sua originalidade dominativa na compreensão das tormentas e das alegrias da alma, ensinando-lhe essa doce piedade que o fez sofrer e sentir com os fracos e os humildes,

instilando-lhe o perfume e a sedução de uma forma harmoniosa e acariciadora, em que se resumem todas as graças e todas as elegâncias da nossa língua. (PUJOL, 2007, pp. 132-133, grifo meu)

Esta linha de pensamento foi recorrente, principalmente do início até meados do século XX, quando surgiram outras vertentes críticas, que foram ganhando maior projeção: os estudos “biográficos” foram aos poucos se provando insuficientes para a compreensão da complexidade da obra literária. Antonio Candido, no ensaio “Esquema de Machado de Assis”, em que faz uma breve passagem pelas diversas correntes críticas que tentaram entender a obra do autor, escreve especificamente sobre essa vertente interpretativa, surgida no decênio de 1930, e encabeçada por Lúcia Miguel Pereira, Augusto Meyer e Mário Matos:

É a etapa que poderíamos chamar de propriamente psicológica, quando os críticos procuravam estabelecer uma *corrente recíproca de compreensão entre a vida e a obra*, focalizando-as de acordo com as disciplinas em moda, sobretudo a psicanálise, a somatologia, a neurologia. (CANDIDO, 2004b, p. 20, grifo meu).

Apesar de os autores citados serem, sem dúvida, muito importantes e de terem trazido contribuições várias para a crítica machadiana, impondo uma leitura mais exigente da obra do escritor, Candido comenta que o lado negativo dessas interpretações residiria na “preocupação excessiva de buscar na vida do autor apoio para o que aparece na obra, ou vice-versa, utilizar a obra para esclarecer a vida e a personalidade” (idem, pp. 20-21).

Mesmo recordando as palavras de Lejeune no sentido de demonstrar que o romance autobiográfico configuraria uma forma bem mais fluida do que a autobiografia propriamente dita, abarcando diferentes níveis de “semelhança” entre autor e personagem, não estaríamos sendo precisos se tentássemos encaixar as *Memórias Póstumas* neste tipo de definição. Apesar de o livro ter sido interpretado muitas vezes nesse sentido, um estudo menos raso bastaria para que fôssemos levados a negar tal hipótese. Cabe ainda observar que afirmar o caráter de romance autobiográfico não nos ajudaria em nada a dar conta da riqueza e profundidade da obra. Transcrevemos aqui um dos trechos finais do ensaio de Candido, em que ele aconselha: “não procuremos na sua obra [de Machado] uma coleção de apólogos nem uma galeria de tipos singulares. Procuremos, sobretudo, as situações ficcionais que ele inventou” (idem, p. 32).

Luiz Costa Lima também enfatiza, no seu artigo “Sob a face de um bruxo”, a questão primordial da ficcionalidade em Machado de Assis: “Pensar sobre o mundo que o envolvia não é por certo especificidade machadiana. Criar ficcionalmente, contudo, a partir desta

reflexão, parece-nos sua singularidade” (LIMA, 1981, p. 57). Este é um ponto que merece particular atenção – a preocupação de Machado em afirmar e confirmar a ficcionalidade de seu romance. É como se, para não deixar dúvidas, ele lembrasse constantemente o leitor de que o que este tem em mãos, por mais que possua semelhanças com o mundo “real”, e faça inevitáveis referências a ele, é apenas um mundo criado, inventado: um mundo de papel.

A partir das definições vistas anteriormente, também não podemos afirmar que haja nas *Memórias Póstumas* o chamado *pacto de referencialidade*. Apesar de a narrativa da vida de Brás se situar em um momento histórico preciso – entre 1805 e 1869, ano de sua morte – e num espaço determinado – o Rio de Janeiro em constantes transformações –, o texto não pretende se submeter a nenhuma prova de verificação, assim como não aspira a servir de documento para fatos históricos ocorridos no Brasil daquele período. Ora, o leitor não irá procurar saber se naquele ano de 1869 morreu no Catumbi, na cidade do Rio de Janeiro, um senhor chamado Brás Cubas, ou se este esteve em Coimbra realizando seus estudos universitários. Por mais que faça referências a eventos que de fato ocorreram, ou ainda, que seus personagens lembrem indivíduos que viveram aqui em meados do século XIX, e que promova uma crítica contundente da sociedade daquela época, não podemos dizer que as *Memórias Póstumas* construam um pacto referencial com o seu leitor. Os fatos históricos, quando inseridos no romance, são de tal forma trabalhados pelo ficcionista, que fica muitas vezes difícil de distingui-los; além disso, eles passam a fazer parte de outro contexto e a apresentar novos significados e funcionalidades. Assim, lembramos que o livro de ficção estaria preocupado com a verossimilhança e não com a identidade com o verdadeiro, proporcionando o que Lejeune chamou de *efeito de real*. Nesse sentido, em *Memórias Póstumas*, apesar de o argumento inicial não ser verossímil – o “defunto-autor” –, todo o resto do livro proporciona *efeitos de real*.

Se não podemos pensar as *Memórias Póstumas* como uma narrativa autobiográfica, ou seja, se o livro não estabelece um *pacto autobiográfico* com o leitor, e também não acreditamos que se trate de um *romance autobiográfico*, o que podemos dizer da obra? Sem dúvida, o tipo de pacto que ela nos oferece é *romanesco* – é este o contrato estabelecido claramente entre Machado de Assis e seus leitores. Assim, o livro preenche os dois requisitos que Lejeune aponta como definidores desse tipo de “contrato”: a evidente não-identidade entre autor e personagem e, além disso, a transparência da própria ficcionalidade.

Mas podemos ir mais além: não estamos diante apenas de um romance; as *Memórias Póstumas* também configuram uma espécie de paródia do gênero autobiográfico; muitos elementos da literatura íntima estão ali presentes, ainda que de forma não convencional – não

é, portanto, totalmente sem propósito que muitos críticos se confundiram e buscaram estabelecer as relações de semelhança entre Brás e Machado. Assim, se a ficção pode tudo imitar, copiar, ela pode muito bem simular uma autobiografia ou uma narrativa de memórias. Baseado nisso, poderíamos, mais corretamente, chamar o romance de *pseudo-autobiografia*, *autobiografia ficcional*, ou ainda, *ficção de autobiografia*, já que além da encenação de uma escrita autobiográfica, ou seja, da teatralização da escrita memorialista, o aspecto ficcional da obra é patente. Talvez esse último termo – ficção de autobiografia – seja o melhor para definir o livro, já que coloca em primeiro lugar a palavra *ficção*, não deixando brechas para dúvidas e enfatizando o caráter fundamental destas *memórias*.

Faremos agora uma breve, mas importante, incursão na obra do ensaísta português Abel Barros Baptista, intitulada *A formação do nome – Duas interrogações sobre Machado de Assis*. Neste livro, o autor questiona, em determinado capítulo, a opinião de muitos críticos de que seria possível vislumbrar o escritor Machado de Assis através de seus personagens, como se fosse viável, diante de um texto do romancista, remover os disfarces e expor a verdadeira voz que estaria por detrás dos seres fictícios. No exemplo a seguir, tratando especificamente do capítulo do delírio, o crítico provoca a reflexão: “[...] se se entende que, no delírio, quem fala é o ‘genuíno Machado’ e não apenas Brás Cubas, por que razão se há de pensar que fala para explicitar a sua filosofia e não para relativizar ou parodiar uma filosofia que não partilha?” (BAPTISTA, 2003, p. 122). Não haveria nenhum elemento que nos fizesse concluir que a alegoria de Brás Cubas coincide com a alegoria de Machado de Assis, o que faz com que exista um risco patente e que talvez seja um dos maiores da ficção machadiana: “perder de vista a delimitação segura entre Machado de Assis e Brás Cubas, ou, mais precisamente, o risco de não conseguir estabelecê-la de uma forma estável.” (idem, p. 123).

Não se trata, para Baptista, de confundir Machado com Dom Casmurro ou Brás Cubas, o que seria completamente absurdo e superado, mas, sim, de verificar se é possível responder à pergunta: *o que diz a voz desses personagens sobre Machado?* Há uma probabilidade alta de que qualquer tentativa de associação entre autor e personagem resulte em frustração, o que pode ser deduzido do próprio espírito zombeteiro presente nos textos do autor, em que “tudo pode ser alegoria de tudo, onde todo o fingimento remete para outro fingimento, que pode muito bem ser o fingimento de pessimismo, ou o fingimento de uma ‘fisionomia íntima’ sob as ‘caretas’, elas mesmas fingidamente transparentes.” (idem, p. 124). Desse modo, as interpretações críticas sobre Machado estariam apoiadas, inevitavelmente, em terrenos frágeis, movediços. Muitos críticos argumentaram que Brás Cubas seria uma máscara de Machado de Assis, o seu *alter ego*; Abel Barros Baptista, no entanto, denuncia a

impossibilidade de decidir sobre tal idéia: “Mais do que qualquer outro, o nome Brás Cubas marca esse risco de indistinção entre a ‘fisionomia íntima’ e a máscara” (idem, p. 125). Assim, estaríamos diante do seguinte paradoxo, no que tange à relação entre o autor “real” e o narrador-personagem: mesmo sabendo que é preciso afirmar uma diferença entre eles, não seria possível demonstrá-la. A partir dessa constatação, haveria dois caminhos possíveis: ou aceitar que a diferença encontra-se na origem e que, portanto, é impossível delimitar as fronteiras exatas entre a “fisionomia íntima” e as “caretas”, ou recusar essa diferença e negar que Brás seja realmente distinto de Machado. No trecho a seguir, em que aprimora essa discussão, Baptista enfatiza como é infrutífero tentar encontrar o autor através do personagem, principalmente no caso de Machado, mestre dos disfarces:

[...] a máscara surge em primeiro plano, é o único meio de acesso ao rosto, mas é justamente convocada, antes do mais, como garantia de que existe um rosto sob a máscara. E então, ao mesmo tempo que se faz depender Machado de Brás Cubas, ilude-se a operação ao apresentá-la “mascarada” de operação de desmascaramento. Mas não se ilude o risco maior: o de encontrar não o verdadeiro rosto, mas uma ficção de verdadeiro rosto, ou, pior ainda, o risco de delimitar um rosto supondo-o verdadeiro, sem, no entanto, conseguir suprimir a suspeita de que talvez não seja senão uma ficção de verdadeiro rosto. Numa palavra, o risco de ter de aceitar que *a distinção entre o rosto e a máscara constitui a verdadeira máscara*, para a qual não poderá existir um rosto último capaz de sustentar a vertigem das máscaras, dos disfarces ou das caretas (idem, pp. 127-128).

Mesmo que os críticos ou leitores comuns tentem se apoiar em informações biográficas para vislumbrar o rosto que Brás Cubas *supostamente* esconderia, Baptista suspeita que *Machado sempre escapa habilmente*, evidenciando que os riscos desse tipo de interpretação são inevitáveis, mais do que prováveis.

Augusto Meyer – também citado por Baptista em *A formação do nome* –, autor do célebre ensaio “O homem subterrâneo”, acreditava ser possível “surpreender o autor sob a personagem”. No trecho a seguir, ele aparenta ter “descoberto” o que Machado estaria escondendo por debaixo das máscaras de suas criaturas ficcionais:

[...] na obra dele os momentos reveladores se repetem como um “leitmotiv” pessoal e mostram a *fisionomia íntima sob a transparência das caretas*. Por mais que ponha nas palavras uma graça incomparável, cheia de perfídias finas e de pulos imprevistos, não sabe disfarçar o pirronismo niilista que forma a raiz do seu pensamento. Com as diversas máscaras superpostas desse voluptuoso da acrobacia humorística, podemos compor uma cara sombria – a cara de um homem perdido em si mesmo e que não sabe rir. Perdido em si

mesmo, isto é, engaiolado na autodestruição do seu niilismo (MEYER, 1975, p. 16, grifo meu).

Esse rosto sombrio, pessimista, niilista estaria escondido habilmente atrás dos disfarces da ficção. É como se Augusto Meyer, neste ensaio, alertasse para a possibilidade de enxergar o “verdadeiro” Machado. Baseando-se nos personagens que o escritor criou, o crítico julgava ser possível conhecer o autor empírico dos textos: além do tédio, Machado teria um “ódio entranhado da vida”.

Em uma notinha neste mesmo ensaio, Meyer descreve o que seria a imagem “consagrada” de Machado, de modo a refutá-la, ou mostrar o que estaria por trás dela: “Estamos familiarizados com um Machado de Assis mais sereno, amigo do equilíbrio e da moderação, cético atento e amável, quase anatoliano. Imagem, aliás, que coincide com a atitude do escritor. Mas talvez essa atitude seja uma simples aparência.” (idem, p. 18). Mascarada sob essa aparência, estaria então a “verdadeira face machadiana”: o homem subterrâneo. Para comprovar a hipótese, o crítico nos dá até o exemplo de um capítulo das *Memórias Póstumas*, o do “Senão do livro”, em que Machado supostamente pediria a palavra para dizer a si mesmo certas verdades amargas, fazendo uma espécie de confissão, mesmo que indireta ou inconsciente, um certo desabafo, momento em que estaria usando o seu personagem Brás Cubas para falar, na realidade, de si mesmo. Tratar-se-ia de uma prerrogativa difundida nas narrativas ficcionais, mesmo sem a plena consciência dos autores, que “se confessam através das encarnações imaginárias, indiretamente, com uma sinceridade mais honesta do que na correspondência ou nos cadernos íntimos.” (idem, p. 19). Pode até ser que Meyer tenha razão, mas como se mostra possível, aos leitores, desvendar esses momentos “confessionais”? É claro que nas obras de ficção há um pouco – ou muito – do próprio autor, de suas experiências, de suas opiniões, sempre, mas isso não quer dizer que seja factível e principalmente que seja interessante tentar descobrir esses momentos, promovendo uma espécie de jogo de adivinhações.

Ainda no mesmo livro em que se encontra o ensaio citado acima, em uma seção intitulada “Relendo”, Augusto Meyer insiste no mesmo ponto: “A ‘forma livre de um Sterne ou de um Xavier de Maistre’, como escreve pela pena de Brás Cubas, serviu de modelo e sugestão ao seu *borboleteio em torno de si mesmo* [...]” (idem, p. 25, grifo meu). Assim, Brás seria apenas um pretexto para que Machado se confessasse e expusesse a sua “visão de mundo”. Além disso, Machado seria, na opinião do crítico, um “monstro cerebral”, apaixonado pela análise dos comportamentos e pelo espetáculo promovido pelos homens,

capaz de mergulhar profundamente nos subterrâneos da mente humana: haveria no escritor um inspirado “demônio íntimo” que solaparia, ao entrar em ação através da escrita, o homem tímido conhecido por todos.

A interpretação de Meyer, calcada na figura do “homem subterrâneo”, em analogia a Dostoievski, assim como na imagem do “monstro cerebral”, é muito tentadora e à primeira vista parece convincente. No entanto, é exatamente Abel Barros Baptista quem questiona essa tendência crítica – não só de Meyer, mas de muitos outros estudiosos – de tentar desmascarar o “genuíno Machado”, como se seus personagens fossem o principal meio de acesso para se chegar ao escritor. Ou como se fosse possível, finalmente, conhecer o escritor e a sua visão de mundo através da sua ficção. Na opinião do crítico português, Augusto Meyer, nas suas tentativas de desmascaramento, não teria criado ele próprio senão “ficções de Machado de Assis”. O “homem do subterrâneo”, ou o “homem sério, acadêmico e funcionário zeloso” seriam igualmente disfarces, máscaras.

Fechado esse parêntese dedicado a Augusto Meyer, voltemos ao texto de Abel Barros Baptista, no qual destacamos o trecho em que o crítico afirma que é preciso “distinguir cuidadosamente entre Machado de Assis e as figuras que, na sua ficção, ocupam o lugar de *autor suposto*”³¹ (BAPTISTA, op. cit., p. 130). Apesar de ser indispensável, essa distinção entre *autor efetivo* e *autor suposto* é também indecível. Baptista reafirma que é comum se tentar estabelecer, a partir da visão de mundo de Brás Cubas – se é que se pode delimitá-la –, a visão de mundo que Machado teria tentado transmitir ao inventar o personagem. Brás seria um *alter ego* ou um porta-voz das idéias de seu autor. Discordando dessa visão, ou da possibilidade de se ter essa idéia, o crítico português encerra o capítulo:

Um romance não pode transmitir a concepção do mundo do seu autor, mas pode obrigar-nos a pensar o mundo ao pôr em cena a singularidade de uma experiência. Não se trata da significação do romance, mas do sentido com que o romance se abre às significações possíveis (idem, p. 131).

O autor suposto teria o papel de expor ficcionalmente o processo de assinatura de autor. Isso é feito no interior da própria ficção: “[...] não haverá autor suposto sem essa peculiar ficção em que alguém se apresenta assinando um texto e dizendo que o assina *depois de uma outra assinatura se ter proposto à leitura*” (idem, p. 151). Ora, se pensarmos nas *Memórias Póstumas*, esse expediente do *autor suposto* fica claro: se Machado é o *autor*

³¹ Abel Barros Baptista define *autor suposto* da seguinte forma: “[...] a figura do autor suposto constitui um procedimento que transporta a figura do autor para o interior da ficção sem o retirar totalmente do exterior da ficção [...]” (BAPTISTA, 2003, p. 139).

efetivo do texto, já que há a sua assinatura na capa, a assinatura “original”, Brás é o *autor suposto*, já que também exibe a sua assinatura – por exemplo, na nota “Ao leitor” que precede o início da narrativa. Como parece evidente, a construção desse *autor suposto* é de responsabilidade de um outro; é, portanto, uma figura ficcional.

Baptista reitera que todos os romances da chamada segunda fase machadiana estariam baseados fundamentalmente na *ficção de autor*, no expediente do *autor suposto*, que se comporta como se não houvesse mais ninguém entre ele e o leitor. No caso de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o título cumpriria, logo de início, a função de “fronteira ficcional”, pertencendo sem dúvida a Machado, que dessa forma declararia definitivamente a paternidade da obra e sua conseqüente unidade. Em seguida, através da dedicatória e da nota ao leitor,³² é a vez de Brás se estabelecer como autor suposto:

Brás Cubas não é, pois, um simples narrador, nem um autor cujo livro, por qualquer razão misteriosa ou desconhecida, ficou inédito à espera que alguém o encontrasse, mas um *autor*, que afronta o século e o público com a audácia que se conhece, reagindo e falando *como se* o seu livro estivesse à disposição do “fino leitor” na livraria em que, segundo rezam as biografias, Machado de Assis passava os fins de tarde (idem, p. 165, grifo meu).

É interessante atentarmos, então, para a particularidade desse autor suposto, que, nas palavras do crítico, não teria se tornado escritor por ter vivido alguma experiência singular ou por ter sido testemunha de eventos notáveis, ou mesmo por ter uma mensagem importante para transmitir ao leitor; ele simplesmente escreveu um livro. E, apesar do título *Memórias Póstumas*, nada nos obrigaria a ler a obra desse *autor suposto* como uma autobiografia no sentido de “relato fiel de uma vida”, já que não haveria no texto a negação do caráter romanescos em prol de uma verdade ou autenticidade. Pelo contrário, as indicações do autor suposto nos levariam a crer que se trata exatamente de um romance, ainda que difuso e escrito à la Sterne (apenas para deixar claro, nesse caso, Baptista está pensando apenas no *autor suposto* Brás Cubas e em seu livro, sem recorrer ao caráter inegável de romance que tem o livro de Machado de Assis. Trata-se aqui do livro dentro do livro).

Além da nota ao leitor, assinada por Brás, há ainda o prólogo à terceira edição do romance, este assinado por Machado, que, respondendo às questões da crítica, mas em nome de seu personagem, declara a opção pela instalação de um autor suposto dentro do seu romance:

³² Baptista chama a nota ao leitor de “prólogo”, mas estamos nos referindo ao mesmo texto: aquele assinado por Brás Cubas.

Capistrano de Abreu, noticiando a publicação do livro, perguntava: “As *Memórias Póstumas de Brás Cubas* são um romance?” Macedo Soares, em carta que me escreveu por esse tempo, recordava amigamente as *Viagens na Minha Terra*. Ao primeiro *respondia já o defunto Brás Cubas* (como o leitor viu e verá no prólogo dele que vai adiante) que sim e que não, que era romance para uns e não o era para outros. Quanto ao segundo, *assim se explicou o finado*: “Trata-se de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo” [...] *O que faz do meu Brás Cubas um autor particular* é o que ele chama “rabugens de pessimismo” [...] (MPBC, “Prólogo da terceira edição”, p. 512, grifo meu).

Trata-se, segundo Baptista, de uma reafirmação da assinatura do *autor efetivo*, como se este dissesse: “‘Fui eu, Machado de Assis, que escrevi este romance, não o Brás Cubas que nele aparece na condição de autor’” (BAPTISTA, op. cit., p. 169). Portanto, ao escrever essas linhas, Machado estaria se distanciando de seu personagem, evidenciando que se trata de uma criação sua, de um autor ficcional, ou seja, de uma *ficção de autor*.

Se, na nota ao leitor assinada por Brás Cubas, fica evidente a opção pelo romance, até mesmo pelo fato de outros romancistas, como Sterne e De Maistre, serem citados, é no primeiro capítulo do livro que a veia autobiográfica se apresenta. Basta nos lembrarmos das palavras iniciais do narrador: “Algum tempo hesitei se devia abrir estas *memórias* pelo princípio ou pelo fim [...]”. Há neste trecho e na continuação do capítulo uma evidente pretensão autobiográfica. Somos então levados, depois de lermos a “nota ao leitor” e o primeiro capítulo do livro, a pensar em dois pólos:

O leitor não acede simplesmente às recordações de Brás Cubas: há um outro movimento, o próprio movimento da escrita, exibindo-se através de comentários e digressões, até mais vasto, envolvendo decisões e opções que não se enquadram no estrito modelo memorialístico (BAPTISTA, op. cit., p. 182).

Pode-se afirmar, portanto, que Brás Cubas estaria o tempo todo vacilando entre memória e ficção, sem optar definitivamente por qualquer um dos dois, e mantendo, dessa forma, a contaminação de um pelo outro ao longo de todo o texto.

A partir dos apontamentos feitos acima, será que podemos chamar o projeto de Brás de um romance autobiográfico? Ou seja, o livro escrito pelo defunto-autor poderia ser encarado por esse viés? Em caso positivo, as *Memórias Póstumas*, cujo autor efetivo é Machado de Assis, deveriam ser entendidas como a ficcionalização, ou dramatização desse tipo de escrita, o que é perfeitamente plausível quando estamos tratando de um romance, já

que este tem como uma de suas principais características exatamente o poder de simular, de imitar qualquer outro gênero.

O que muitas vezes nos confunde quando nos deparamos com esse tipo de questionamento, e que já causou muitos equívocos por parte da crítica – na verdade uma das grandes astúcias das *Memórias Póstumas* –, é o que Abel Barros Baptista chamou de “ficção de autor”. Tal aspecto, pouco explorado pelos estudiosos de Machado, é no entanto decisivo para pensar os romances da segunda fase. Ora, Brás não é apenas um narrador em primeira pessoa – é muito mais do que isso. Dentro do romance, temos outro livro, que pode ser pensado por sua vez como um romance autobiográfico. É nesse sentido que o estudo de Abel Barros Baptista é tão importante, pois evidencia o expediente utilizado por Machado, que termina por problematizar a escrita em primeira pessoa – quais os limites entre ficção e autobiografia? Onde estão as fronteiras? É preciso enfatizar novamente que uma coisa é pensarmos o romance escrito por Machado de Assis, e outra completamente distinta é levar em conta o romance – ou como quisermos chamá-lo – de Brás Cubas.

Outro elemento complicador, como nos mostra o crítico português, é que o título utilizado por Machado cita, não por acaso, o título do livro de seu autor suposto. É na dedicatória, indiscutivelmente atribuída a Brás Cubas, que observamos como ele se refere ao próprio livro: “Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico como saudosa lembrança estas *memórias póstumas*.” Se Brás escreve um livro intitulado *Memórias Póstumas*, Machado, por sua vez, se apropria desse título, muito sabiamente, transformando-o em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Através desse ardiloso expediente, que provoca uma coincidência quase total entre os dois livros, cria-se uma certa dificuldade de compreensão. Porém, se alguma dúvida persiste, esta facilmente se desfaz quando nos deparamos com o nome do autor efetivo figurando na capa do livro, e logo em seguida no prólogo, o que garante a sutil mas fundamental diferença nessa *ficção de autor*.

Concluindo, temos a certeza – que até soa demasiadamente óbvia de afirmar – de que *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, é um romance: o autor e o narrador-protagonista não apresentam identidade onomástica e os indícios de ficcionalidade são inúmeros ao longo do texto.³³ Mas, baseado no que vimos até o momento, o que dizer do livro escrito por Brás Cubas? É romance? É autobiografia? Ou é um pouco dos dois, podendo ser considerado um romance autobiográfico? Se, por um lado, Machado optou por não escrever uma autobiografia própria, como talvez fosse o desejo de muitos críticos e leitores,

³³ Sobre a afirmação da ficcionalidade no romance, ver a o item 3.4 desta dissertação, “A ficção transparente”.

por outro, levou a escrita íntima até alguns dos seus personagens mais importantes da segunda fase: Brás Cubas, Bento Santiago e Conselheiro Aires. Dessa forma, sem precisar recorrer diretamente aos fatos da própria vida, o escritor conseguiu problematizar o gênero de maneira engenhosa, através de suas criações ficcionais.

Reafirmando o que havíamos dito algumas páginas atrás, talvez o mais correto seja escrever em relação a esse livro peculiar que se trata mesmo de uma *ficção de autobiografia*. Sem nos determos demasiado tempo na escolha da nomenclatura mais adequada, acreditamos que este seja o termo que melhor define o primeiro romance da segunda fase de Machado de Assis. Assim, colocando em primeiro lugar a *ficção* e em seguida, a *autobiografia*, consegue-se, em apenas pouco espaço, englobar o que é fundamental nestas *Memórias Póstumas*. É preciso enfatizar, no entanto, que a autobiografia escrita por Brás Cubas não é do tipo convencional: nela convergem elementos ficcionais e biográficos do defunto-autor, que, dessa forma, nos ajudam a entender um pouco mais sobre esse gênero por natureza já híbrido.

3.2 “O menino é pai do homem”

Em alguns trechos do romance *Memórias Póstumas*, parece evidente a vontade de Brás de ordenar o passado e tentar dar a ele um sentido coerente, empregando o que Costa Lima³⁴ chamou de *causalidade psíquica*, ou seja, uma tentativa de demonstrar certa relação de causa e efeito entre infância e idade madura.³⁵ Assim, como acontece em grande parte dos escritos autobiográficos, o autor busca entender as suas raízes, e as possíveis causas para ele ter se tornado quem ele é. Ora, apelar para as origens seria uma forma de lançar uma pequena luz em direção ao conhecimento de si mesmo. Nesse sentido, uma das questões principais para aquele que pretende escrever sobre a própria vida, na opinião do crítico Jean-Philippe Miraux, que parafraseia Michel Leiris, seria: “Comment se fait-il que mon moi, ayant atteint l’âge d’homme, soit ainsi fait et pas autrement?” (MIRAUX, 1996, p. 31). A escrita autobiográfica buscaria traçar, portanto, uma explicação, e essa mesma explicação é que motivaria a escrita, transformando acasos em causas, casualidades em raízes, e gestos impensados em fundamentos profundos. O crítico escreve ainda que, se o gesto de escrever é um ato da mão, um gesto do corpo, o “eu” colocado em questão é um objeto construído, manufaturado, como um móvel artesanal. Nesse sentido, a composição do texto pode levar o autor à compreensão de si mesmo.

Pensando essa questão no contexto das *Memórias Póstumas*, podemos afirmar que o capítulo “O menino é pai do homem” é exemplar. No início dele, Brás comenta: “Um poeta dizia que o menino é pai do homem.”³⁶ Se isto é verdade, vejamos alguns lineamentos do menino.” (MPBC, cap. XI, “O menino é pai do homem”, p. 526). Em seguida, conta como merecera a alcunha de “menino diabo”: descreve o episódio em que quebrou a cabeça de uma

³⁴ Conforme p. 26 deste trabalho.

³⁵ Neste mesmo sentido, Bernard Gagnebin escreve na introdução da edição das *Confessions* consultada no presente trabalho: “Pour se connaître, Rousseau va raconter sa vie à partir de sa naissance. Il va rechercher les sensations déterminantes qui forment ce qu’il appelle ses ‘chaînes d’affections secrètes’. Ce sont elles qui lui permettront de broser son portrait moral. [...] En recherchant dans son enfance et sa jeunesse l’origine de ses pensées et de ses sentiments, Rousseau faisait, cent cinquante ans avant Freud, ce qu’on appelle de la psychologie rétrospective. Sans doute espère-t-il aussi échapper à la réalité présente en se réfugiant dans ses souvenirs” (GAGNEBIN, 1972, p. 8).

³⁶ Bluma Waddington Vilar (2001) indica que o poeta a que o narrador se refere é William Wordsworth, cujo poema de 1802 dizia o seguinte: “My heart leaps up when I behold / A rainbow in the sky: / So was it when my life began; / So is it now I am a man; / So be it when I shall grow old, / Or let me die! / **The Child is father of the Man;** / I could wish my days to be / Bound each to each by natural piety.” Neste exemplo, Machado teria feito uma pequena retificação no verso, traduzindo “child” por “menino” e não por “criança”. Além disso, a autora afirma que haveria ainda a descontextualização da referência, que, no caso do poeta romântico inglês apontaria para a linearidade biográfica, contrária à “teoria das edições humanas” de Brás.

escrava porque ela lhe negara uma colher de doce; conta como Prudêncio, o escravo da casa, tornara-se seu cavalo pessoal; confessa que escondia os chapéus das visitas e colocava rabos de papel em pessoas importantes, entre outras travessuras, que, na frente dos outros, eram reprimidas pelo pai, mas, estando ele a sós com o filho, dava-lhe beijos, e ria das situações. Depois dessa série de façanhas narradas, Brás escreve:

Não se conclua daqui que eu levasse todo o resto da minha vida a quebrar a cabeça dos outros nem a esconder-lhes os chapéus; mas opiniático, egoísta e algo contemptor dos homens, isso fui; se não passei o tempo a esconder-lhes os chapéus, alguma vez lhes puxei pelo rabicho das cabeleiras (idem, p. 527).

Este capítulo é fundamental para entendermos o mecanismo de tentar identificar na infância, ou seja, no *menino*, os traços da fase adulta, que explicariam o *homem*; assim, conhece-se um adulto pelo que ele foi quando criança. É neste trecho que Brás descreve a maneira como havia sido educado. Seu pai sempre passando a mão em sua cabeça, rindo de suas brincadeiras nem sempre inofensivas, e exclamando na intimidade do lar: “Ah! brejeiro! Ah! brejeiro!”. A mãe, por sua vez, é descrita em poucas linhas como pessoa fraca e temente ao marido. Depois de tratar de sua relação com os tios – um cônego, de espírito medíocre, e o outro de língua solta e conversa picaresca – e também com uma tia, ele comenta: “O que importa é a expressão geral do meio doméstico, e essa fica aí indicada – vulgaridade de caracteres, amor das aparências rutilantes, frouxidão da vontade, domínio do capricho, e o mais. *Dessa terra e desse estrume é que nasceu esta flor.*” (idem, p. 528, grifo meu). O capítulo acima nos lembra, imediatamente, o trecho final de *Dom Casmurro*, quando Bento expõe sua dúvida: “O resto é saber se a Capitu da praia da Glória já estava dentro da de Matacavalos, ou se esta foi mudada naquela por efeito de algum caso incidente.” (DC, cap. CXLVIII, “E bem, e o resto?”, p. 944). Mais à frente, ele mesmo conclui, solicitando a cumplicidade do leitor: “Tu concordarás comigo; se te lembras bem da Capitu menina, hás de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca.” (idem, *ibid.*). Assim como Capitu mulher poderia ser deduzida da Capitu menina, Brás homem também já estava dentro da casca de menino.

Fechado esse parêntese dedicado à amada de Bentinho, voltemos àquele garoto extremamente mimado e egoísta, mandado pelo pai para Coimbra devido a seus abusos pecuniários com a prostituta Marcela, e que continua perpetuando o que aprendera na infância; não amadurece, como seria o esperado:

Não digo que a Universidade me não tivesse ensinado alguma [filosofia]; mas eu decorei-lhe só as fórmulas, o vocabulário, o

esqueleto. Tratei-a como tratei o latim: embolsei três versos de Virgílio, dois de Horácio, uma dúzia de locuções morais e políticas, para as despesas da conversação. Tratei-os como tratei a história e a jurisprudência. *Colhi de todas as cousas a fraseologia, a casca, a ornamentação...* (MPBC, cap. XXIV, “Curto, mas alegre”, p. 545, grifo meu).

Brás foi um estudante medíocre: passou os anos em Portugal como um verdadeiro folião, mais preocupado com as aventuras do que com as matérias árduas da Universidade, “fazendo romantismo prático e liberalismo teórico” (MPBC, cap. XX, “Bacharelo-me”, p. 542). Depois de receber o diploma, em seu caminho de volta à terra natal, onde a mãe o esperava no leito de morte, ele já sentia “uns ímpetos, uma curiosidade, um desejo de acotovelar os outros, de influir, de gozar, de viver, – de *prolongar a Universidade pela vida adiante...*” (idem, *ibid.*, grifo meu). A verdade é que ele desejava mesmo é estender a infância pelo resto da vida; queria conservar intactos os privilégios e as irresponsabilidades de menino, mantendo as travessuras eternamente encobertas pelo patriarca dos Cubas.

Ao voltar de sua estada européia, descobre que o pai já tem planos para ele: uma noiva e um lugar de deputado. Brás, disposto a examinar a proposta oferecida, afirma, porém, que não quer se sentir obrigado a aceitar as duas posições. O pai responde então que concorda, mas dá as suas condições:

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. [...] *Tema a obscuridade*, Brás; foge do que é ínfimo. *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... (MPBC, cap. XXVIII, “Contanto que...”, p. 550, grifos meus).

Esse trecho explicita a posição do pai de Brás, e demonstra como ele conseguiu incutir suas idéias na cabeça do menino, de tal modo que a *sede de nomeada*, o *amor da glória*, a *paixão do arruído e do cartaz* irão configurar, ao longo da vida do protagonista, suas obsessões permanentes, ainda que frustradas.

Toda essa retórica extremamente articulada e habilidosa, através da qual Brás tenta nos mostrar a forma com que foi criado e os valores que lhe foram sendo transmitidos, também pode ser vista como uma maneira que o protagonista encontrou para tentar se eximir de qualquer culpa ou remorso pelas ações praticadas já depois de adulto. Dessa forma, ele não seria o verdadeiro responsável pelos próprios atos, mas sim aquele meio “viciado” que o formou. A argumentação – ao mesmo tempo convincente e sutil –, baseada em explicações

que beiram o naturalismo determinista, é utilizada de forma irônica: é como se, dadas as condições do ambiente, fosse impossível que Brás se tornasse uma pessoa diferente do que aquela em que efetivamente se transformou. Aqui, ainda que disfarçada, podemos perceber a leve provocação de Machado aos naturalistas contemporâneos seus que, ao tentar explicar tudo pelo determinismo do meio, naturalmente simplificavam consideravelmente a diversidade do comportamento humano. Assim, de acordo com essa crença, sem liberdade para agir, o personagem seria apenas produto de determinadas condições que o levaram a ser quem ele é, formando o seu caráter. Em outras palavras, as motivações de seus atos são sempre externas e anteriores a ele, que, agindo de tal ou tal maneira, está apenas comportando-se da única forma “possível”. Pensando por esse viés, tudo acaba sendo justificável: desprezar uma moça digna e iludi-la com palavras bonitas, como faz com Eugênia; estudar em Coimbra sem aproveitar a oportunidade, praticando a boemia; manter relações adúlteras com Virgília; comprar o silêncio de Dona Plácida, etc. Enfim, a estratégia de desculpabilização empreendida por Brás é tão eficaz que pode até mesmo passar despercebida, fazendo com que o leitor acabe acreditando em suas artimanhas de convencimento. Com base na fundamentação determinística, talvez pudéssemos reformular a afirmativa contida no título do capítulo XI: em vez de “O menino é pai do homem”, “O meio é pai do homem”.

Roberto Schwarz, no célebre livro *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*, também comenta a “deseducação de Brás”. Segundo ele, o que a argumentação do protagonista busca fazer é convencer o leitor de que o fruto natural de um ambiente composto de inúmeros defeitos só poderia ser uma figura volúvel como de fato o descendente dos Cubas é. Assim, inspirado claramente no Naturalismo, estariam presentes no romance “a pesquisa das causas, a observação metódica, o ânimo científico, e mesmo a tese da hereditariedade: as disposições melancólicas da mãe e fátuas do pai *transmitem-se* ao filho” (SCHWARZ, 2000, p. 130). No entanto, na opinião do crítico, Machado convocaria o Naturalismo para rivalizar com ele e ainda superá-lo: criando um ambiente *social* que seria a verdadeira força causadora, promotora de formas culturais atrasadas, ele estaria assim mostrando contraste com a causação quase física e “científica” proposta pela corrente originalmente, preocupada mais com “determinismos toscos de clima e raça”.

De acordo com o que vimos ao longo desta seção, podemos considerar que Machado estaria parodiando o discurso autobiográfico, colocando a nu algumas das ilusões que o gênero comportaria. E exatamente um desses logros seria o da uniformidade, ou seja, da crença na existência de um eu coerente consigo mesmo ao longo de toda uma vida, seguindo

uma linha harmônica e lógica, já praticamente predeterminada, sem apresentar contradições ou incongruências. É como se, nas entrelinhas, Machado estivesse afirmando a ficção existente nos discursos do eu, ditos não-ficcionais; como se ele declarasse: “Aí, onde vocês pensam que não há ficção, onde acreditam que é tudo factual, vocês estão muito enganados: ela existe, apesar de muito bem disfarçada – e às vezes nem mesmo percebida – pelos próprios autores”. Ou seja, logo de início, o gênero autobiográfico apresentaria um pressuposto enganoso: o de que seria possível retratar a vida de um indivíduo como se ele tivesse sido sempre a mesma pessoa ao longo de sua história.³⁷

Além da ironia identificada nessa pretensão de explicação biográfica, que contribui para a visão paródica do gênero, podemos ainda vislumbrar um certo pano de fundo psicanalítico, ao atentarmos para o narrador que olha para o próprio passado, já de uma certa distância, e tenta dar um sentido para a sua personalidade. Este sentido só é construído *a posteriori*: no caso de Brás Cubas, por exemplo, apenas depois de morto é que ele começará a escrever seu livro e narrar a sua trajetória. Nesse sentido, é geralmente no período da infância que o autobiógrafo se detém para buscar os elementos que irão explicá-lo depois de adulto e que, juntos, contribuirão para compor o seu caráter, ou melhor, para criar o “mito do eu”.³⁸

Philippe Lejeune, no já citado *L'autobiographie en France*, escreve que inicialmente se poderia pensar que o desenvolvimento da psicanálise viria justificar o projeto autobiográfico ao dar uma espécie de embasamento teórico ao que vinha sendo praticado empiricamente há bastante tempo. Assim, a psicanálise confirmaria a idéia de que a personalidade se explica por sua história e que a parte mais importante dessa história seria a infância. Apesar de isso poder ser encarado como verdadeiro, na prática a psicanálise apresenta uma técnica completamente diferente daquela utilizada pelos autobiógrafos, além de possuir uma meta distinta. Em primeiro lugar, a cura psicanalítica está fundamentada na relação de transferência entre analista e paciente – elemento que obviamente não está presente no caso da autobiografia, em que o sujeito se encontra sozinho consigo mesmo. Se a primeira está baseada fundamentalmente na fala, a segunda se apóia na escrita; ou seja, trata-se de linguagens completamente distintas uma da outra. Enquanto a psicanálise, como o próprio nome já diz, preocupa-se com a análise, ou seja, com a decomposição dos elementos em diversas partes, a autobiografia estaria interessada no oposto, na síntese, ou seja, na reunião de diferentes elementos num todo coerente, contribuindo para a criação do “mito pessoal”.

³⁷ Ver parte 1.2 deste trabalho.

³⁸ Para aprofundar essa questão, consultar *L'autobiographie en France*, *op. cit.*, pp. 62-64.

Portanto, a escrita teria por função fixar e dar solidez a elementos que a psicanálise, por outro lado, se aplicaria a dissolver, a decompor. Ora, se a cura analítica tem como resultado a melhora do equilíbrio do paciente, a autobiografia tem como consequência objetiva a redação de um texto. Finalmente, o “pacto autobiográfico”, realizado entre o autor e os seus leitores, que pressupõe parcelas de narcisismo e exibicionismo, é completamente diferente do pacto estabelecido entre analista e paciente, que, ao contrário, implica a manutenção do segredo do consultório e a completa discrição em relação aos fatos revelados (Cf. LEJEUNE, 1998, pp. 62-65).

Podemos concluir, agora, que a afirmativa “o menino é pai do homem”, título de um capítulo de *Memórias Póstumas*, se à primeira vista pode parecer absolutamente inocente, revela, na leitura mais atenta, uma das inúmeras astúcias retóricas do narrador. Brás, como bom argumentador que é, age de forma habilidosa, tentando ao longo da narração de sua vida escapar ao julgamento do leitor através da busca constante de justificativas plausíveis para as suas ações. No caso que estamos tratando aqui – mais genérico, pois que diz respeito ao caráter do defunto-autor –, é como se ele quisesse se eximir definitivamente de qualquer culpa ao explicar o modo como foi formada a sua personalidade. Ora, é preciso entender que *dessa terra e desse estrume é que nasceu esta flor*.

3.3 Sobre a esfera e o plano

As pontuações feitas no item anterior, que dizem respeito à coerência biográfica estabelecida por Brás Cubas, não significam que Machado de Assis tenha criado uma personagem simples e previsível. Por mais que o narrador tenha a intenção de mostrar uma linha de coerência que guiou a sua vida, há outros elementos no romance que fazem com que esse personagem seja muito mais complexo do que pode a princípio aparentar. Vimos como, por exemplo, Machado conseguiu problematizar dentro do próprio romance um outro gênero discursivo, colocando algumas questões relevantes em pauta, ainda que pelo olhar da paródia.

Se nos concentrarmos no interessante ensaio “A personagem do romance”, veremos como Antonio Candido esclarece algumas diferenças fundamentais entre personagem e ser real, que serão úteis para o presente tópico do nosso estudo:

Na vida, estabelecemos uma interpretação de cada pessoa, a fim de podermos conferir certa unidade à sua diversificação essencial, à sucessão dos seus modos-de-ser. No romance, o escritor estabelece algo mais coeso, menos variável, que é a lógica da personagem. A nossa interpretação dos seres vivos é mais fluida, variando de acordo com o tempo ou as condições da conduta. No romance, podemos variar relativamente a nossa interpretação da personagem; mas o escritor lhe deu, desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva da sua existência e a natureza do seu modo de ser (CANDIDO, 2005, pp. 58-59).

A personagem seria, portanto, mais fixa e lógica do que nós, o que não significa que seja menos profunda, ou mais simples. Porém, a diferença apontada pelo crítico é que os dados do universo ficcional estariam todos à mostra, à disposição dos leitores. Nesse sentido, os grandes personagens surgiriam da capacidade dos romancistas de darem a *impressão* de estarmos diante de seres ilimitados, contraditórios, e extremamente ricos, apesar de sabermos das limitações do campo da ficção. É claro que nem sempre foi assim – com o surgimento do romance moderno, pôde-se observar uma maior preocupação dos escritores em aumentar a dificuldade do ser fictício, em conferir a seus personagens uma natureza mais aberta, menos delimitada. Pode-se afirmar que, do século XVIII ao XX, o romance teria se encaminhado em direção a uma complicação contínua da psicologia das personagens, simplificando, por outro lado, os enredos (Cf. idem, pp. 59-60).

O mesmo movimento pode ser notado no interior da própria obra machadiana: os personagens da chamada primeira fase mostram-se muito mais simples do que os da segunda, quase artificiais, convencionais, sem muitos elementos que os façam contraditórios; à medida, porém, que vai se encaminhando para a composição de *Memórias Póstumas*, o escritor passa a criar figuras muito mais profundas e verossímeis psicologicamente do que nos romances anteriores, além de fazer com que os episódios que compõem as tramas dos livros passem a ter menor importância, destacando outros elementos, como, por exemplo, as opiniões do narrador, seus comentários mordazes, cínicos e metanarrativos. Aliás, esse aumento da complexidade dos personagens e diminuição da relevância do enredo é um dos motivos pelos quais a obra romanesca do escritor é dividida em duas fases, o que já gerou por sua vez inúmeros trabalhos da crítica no sentido de entender o que teria levado Machado a transformar de forma tão radical a sua escrita a partir da década de 1880.³⁹ Alfredo Bosi, no volume temático publicado pela *Folha de S. Paulo* dedicado ao criador de Brás Cubas, comenta que o salto qualitativo observado a partir de *Memórias Póstumas* teria como um dos pilares “nunca deixar que o leitor se contente com o lado direito dos eventos e dos sujeitos; que ao menos entreveja o seu avesso” (BOSI, 2002, p. 50). Nesse mesmo sentido, a estudiosa Katia Muricy, no livro *A razão cética*, enfatiza que a crítica machadiana teria registrado em relação aos romances da segunda fase a construção de personagens individualizados, com densidade psicológica, e portanto, muito diferentes daqueles personagens tipificados da primeira fase. Segundo ela, tanto em *Memórias Póstumas*, *Dom Casmurro*, como em *Memorial de Aires*, o indivíduo não se apresentaria como um “eu” único, ou seja, não se mostraria o mesmo em suas variadas experiências de vida; Brás Cubas, por exemplo, revelaria um “desdobramento constante de faces, que não permite agrupá-las em um ‘caráter inteiriço’” (MURICY, 1988, pp. 116-117). Assim, sentimentos, idéias e comportamentos não apresentam uma unidade em que se possa reconhecer o mesmo sujeito, que se mostra, portanto, fragmentado, em contradição constante consigo mesmo. Muricy relaciona essa experiência da fragmentação da identidade com a vivência da cidade grande – Rio de Janeiro – no

³⁹ Algumas hipóteses podem ser encontradas na biografia escrita por Lucia Miguel-Pereira, *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. Segundo ela, Machado teria passado por um momento de crise por volta de 1879, envolvendo depressão e também alguns males físicos, fazendo-o se afastar do Rio de Janeiro para repousar em Friburgo. A biógrafa reproduz ainda o trecho que o próprio Machado teria escrito para o amigo Mário de Alencar, em que ele teria dito que se modificara porque “perdera todas as ilusões sobre os homens”.

Augusto Meyer, que fala em transmutação de Machadinho em Machadão, também se preocupou com o assunto e evidenciou uma aparente contradição: “se de um lado não se concebem as *Memórias Póstumas* senão como produto de uma longa gestação, nem por isso é menos imprevista, de outro lado, a impressão que provoca em nós o seu desabrochamento brusco.” (In: *Revista Teresa*, p. 409).

desabrochar de sua modernidade. Em nossa opinião, esse sujeito fragmentado demonstraria, na verdade, que Machado teria conseguido ao longo dos romances da maturidade criar personagens mais densos e multifacetados do que os inventados anteriormente, tornando sua ficção mais verossímil, convincente e povoada de figuras mais naturais, menos caricatas. Acreditamos, portanto, que a mudança percebida estaria mais ligada a fatores estéticos do que propriamente histórico-sociais, mesmo que esses possam ter a sua parcela de influência.

Voltemos agora ao texto de *Candido*: para tratar dos personagens de ficção, ele toma de empréstimo uma terminologia já presente no século XVIII, creditada a Samuel Johnson (1709-1784), em que este se refere a “personagens de costumes” e “personagens de natureza”. As primeiras seriam apresentadas por meio de traços distintivos marcantes, beirando a caricatura, e revelando características praticamente invariáveis. Já as “personagens de natureza” estariam delineadas para além de traços superficiais, através de um modo íntimo de ser, não demonstrando a mesma regularidade das “de costumes”. Tentando traduzir em linguagem atual a denominação setecentista, o crítico afirma que o romancista de “costumes” veria o homem pelo seu comportamento em sociedade, ao passo que o romancista “de natureza” estaria preocupado com a existência mais profunda, não explicável apenas pelo mecanismo das relações (Cf. CANDIDO, 2005, pp. 61-62). Nesse mesmo sentido, *Candido* afirma que o crítico Edward Morgan Forster (1879-1970) teria ampliado esse pensamento, criando a distinção entre “personagens planas” e “personagens esféricas”:

As personagens planas eram chamadas *temperamentos* (*humours*) no século XVII, e são por vezes chamadas tipos, por vezes caricaturas. Na sua forma mais pura, são construídas em torno de uma única idéia ou qualidade; quando há mais de um fator neles, temos o começo de uma curva em direção à esfera (apud CANDIDO, 2005, p. 62).

Assim, as “personagens esféricas” teriam a capacidade de nos surpreender, de nos convencer, trazendo em si a imprevisibilidade da própria vida, enquanto as “planas” tenderiam a nos aborrecer, exatamente por seu caráter e suas atitudes facilmente dedutíveis. Podemos dizer que, se por um lado vislumbramos uma atitude mais pluralista em relação ao comportamento humano, por outro, depreende-se uma visão maniqueísta, superficial, e simplificadora.

Candido afirma ainda que a ficção traria a possibilidade de nos fornecer um conhecimento mais completo e coerente do que aquele que temos em relação aos seres vivos, geralmente fragmentário e decepcionante. Nas relações com as pessoas, no nosso dia-a-dia, falta esse conhecimento real e coeso, ao passo que a ficção nos proporciona pelo menos a

ilusão dele. É mais fácil, por exemplo, darmos conta de Brás Cubas, mesmo com toda a sua densidade, do que entender muitos daqueles que estão presentes no nosso cotidiano e em nossa família, uma vez que estes estão em processo constante de mudanças, ao contrário do personagem, já definido e delimitado pelas páginas do romance, mesmo que suscite infundáveis interpretações e que demande ao leitor o preenchimento das lacunas do texto. A ficção, nesse sentido, nos aportaria um certo alívio, um conforto que em nossa vida não encontramos tão facilmente. Em suma, no mundo fictício as personagens são mais nítidas e apresentam contornos mais definidos, obedecendo a uma lei própria, diferente do caos⁴⁰ que é a vida (Cf. *idem*, pp. 64-67). Seguindo essa linha de raciocínio, o conhecimento verdadeiro do homem só viria, então, com a morte, momento em que ele pára definitivamente de se transformar:

A morte é um limite definitivo dos seus atos e pensamentos, e depois dela é possível elaborar uma *interpretação* completa, provida de mais lógica, mediante a qual a pessoa nos aparece numa unidade satisfatória, embora as mais das vezes arbitrária. É como se chegássemos ao fim de um livro e apreendêssemos, no conjunto, todos os elementos que integram um ser (*idem*, p. 64).

Machado utilizou sabiamente o argumento da morte para dar voz a Brás, de modo que assim ele pudesse nos narrar a sua “edição definitiva” – ninguém mais habilitado do que ele para fazê-lo. A sua seria, portanto, a mais completa autobiografia de todos os tempos, já que a distância proporcionada pela morte faria com que ele pudesse nos fornecer uma *interpretação completa* sobre si mesmo, sem excluir nenhum capítulo, nem mesmo o do momento em que sucumbe. Assim, ao final, ele é o único memorialista que pode proferir o julgamento derradeiro sobre si mesmo: “– Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria” (MPBC, p. 639).

Se a distância permite uma interpretação mais imparcial, ponderada e coerente, a proximidade junto aos fatos – Brás é personagem e narrador – pode ameaçar essa mesma visão, afinal, aquele que conta sua vida tem interesse em destacar certos aspectos e recalcar outros, não podendo nunca se abster completamente de julgar com paixão e tomar partido

⁴⁰ Nesse mesmo sentido, Umberto Eco escreve: “... ler ficção significa jogar um jogo através do qual damos sentido à infinidade de coisas que aconteceram, estão acontecendo ou vão acontecer no mundo real. Ao lermos uma narrativa, fugimos da ansiedade que nos assalta quando tentamos dizer algo de verdadeiro a respeito do mundo. Essa é a função consoladora da narrativa – a razão pela qual as pessoas contam histórias e têm contado histórias desde o início dos tempos. E sempre foi a função suprema do mito: encontrar uma forma no tumulto da experiência humana.” (ECO, 1994, p. 93).

próprio, mesmo já sendo um defunto e afirmando as vantagens de não precisar se preocupar com o “olhar da opinião”.

Ainda dialogando com Forster, Candido trata de uma das grandes questões da ficção: a personagem deve *dar a impressão* de que é como um ser vivo, mesmo não sendo; ou seja, ela deve precisamente *lembrar* um ser vivo (Cf. CANDIDO, 2005, pp. 64-65). Ora, pensando ingenuamente, a tarefa seria muito fácil: bastaria que os ficcionistas transplantassem a personagem diretamente da realidade, *copiando* nos romances pessoas do seu entorno. Como resposta, Candido nos oferece três argumentos para mostrar que tal pretensão é absurda e completamente infrutífera:

Primeiro, porque é impossível, como vimos, captar a totalidade do modo de ser duma pessoa, ou sequer conhecê-la; segundo, porque *neste caso se dispensaria a criação artística*; terceiro, porque, mesmo se fosse possível, uma cópia dessas não permitiria aquele conhecimento específico, diferente e mais completo, que é a razão de ser, a justificativa e o encanto da ficção (idem, p. 65, grifo meu).

Mesmo que o faça inconscientemente, o autor está sempre adicionando à realidade interpretações suas, impressões, novos elementos, de modo que, ainda se quisesse, não conseguiria colocar em livro uma pessoa “tal como ela é”, porque até essa idéia já supõe alguma interpretação. Além disso, o encanto da ficção – e das artes em geral – sairia muito prejudicado: assemelhando-se a um ensaio, a um texto jornalístico ou histórico, perde-se o propósito e a peculiaridade da escrita ficcional. Para ilustrar essa questão, vale a pena reproduzirmos um trecho de Forster, muito pertinente, citado por Candido:

Se a personagem de um romance é, exatamente, como a rainha Vitória, (não parecida, mas exatamente igual), então ela é realmente a rainha Vitória, e o romance, ou todas as suas partes que se referem a esta personagem, se torna uma monografia. Ora, uma monografia é história, baseada em provas. Um romance é baseado em provas mais ou menos *x*; a quantidade desconhecida é o temperamento do romancista, e ela modifica o efeito das provas, transformando-o, por vezes, inteiramente (apud CANDIDO, 2005, p. 65).

Enquanto um romance pretender ser igual à realidade, ele será um fracasso – é o que ressalta Candido. Ou seja, a tentativa de cópia da realidade configura a própria negação do romance. Nesse sentido, a personagem verdadeiramente eficaz seria, então, a personagem *inventada*, e não *reproduzida* – lembrando que a invenção mantém vínculos inevitáveis com a realidade, que é modificada em diferentes graus e aspectos, de acordo com a concepção do escritor (Cf. idem, p. 69). Podemos observar como Machado já tinha consciência disso,

quando escreveu, em 1879, a crítica “A nova geração”, onde comenta: “Ia-me esquecendo uma bandeira hasteada por alguns, o Realismo, a mais frágil de todas, porque é a negação mesma do princípio da arte.” (OC, vol. 3, p. 813). Outro exemplo pode ser encontrado na célebre crítica ao *Primo Basílio*, de Eça de Queirós, datada de 1878: “Voltemos os olhos para a realidade, mas excluamos o Realismo, assim não sacrificaremos a verdade estética.” (OC, vol. 3, p. 913). Nessa simples afirmação pode estar contida toda a crença de Machado de Assis: observar o seu entorno, mas não com o olhar de historiador e sim de artista, de ficcionista. Observar, estudar e entender a realidade para então poder deturpá-la, mesclá-la à imaginação, inventando novas realidades, realidades ficcionais.

Se voltarmos ao texto de Candido, podemos ver como ele imagina uma escala em que em um dos pólos estaria a transposição fiel de modelos e, no pólo oposto, uma invenção totalmente imaginária. Assim, com base nessa espécie de medição, ele nos fornece alguns exemplos de romancistas e romances que estariam entre esses dois extremos; ele coloca Machado na seguinte posição:

É preciso assinalar aquelas [personagens] cujas raízes desaparecem de tal modo na personalidade fictícia resultante, que, ou não têm qualquer modelo consciente, ou os elementos eventualmente tomados à realidade não podem ser traçados pelo próprio autor. Em tais casos, as personagens obedecem a uma certa concepção de homem, a um intuito simbólico, a um impulso indefinível, ou quaisquer outros estímulos de base, que o autor corporifica, de maneira a supormos uma espécie de arquétipo que, embora nutrido da experiência de vida e da observação, é mais interior do que exterior. Seria o caso das personagens de Machado de Assis (salvo, talvez, as d’*O Memorial de Aires*), – em geral homens feridos pela realidade e encarando-a com desencanto (CANDIDO, 2005, p. 73).

O crítico esclarece que, em todos os casos descritos, do mais fiel ao modelo, ao mais imaginativo, *memória*, *observação* e *imaginação* interagem, em graus variáveis, de acordo com as concepções intelectuais e morais dos escritores, que seriam, por sua vez, incapazes de determinar a proporção exata de cada elemento, já que tal trabalho acontece em grande parte nas esferas do inconsciente (Cf. idem, p. 74).

Desse modo, a verdade da personagem não dependeria de sua relação de origem com a vida, mas sim da função que ela exerce dentro do romance, configurando um problema de coerência interna e não de semelhança a algo exterior, de comparação com o mundo. Se essa organização interna funciona plenamente, o leitor pode até aceitar o que é inverossímil diante das concepções corriqueiras (Cf. idem, pp. 74-77). Logo, o importante é que, mesmo impossível de acontecer no mundo real, os elementos sejam estruturados de tal forma que,

dentro do romance, criem a idéia de algo natural. Pensando em Brás Cubas, o defunto-autor, faz muito sentido acompanharmos a conclusão de Candido:

Assim, pois, um traço irreal pode tornar-se verossímil, conforme a ordenação da matéria e os valores que a norteiam, sobretudo o sistema de convenções adotadas pelo escritor; inversamente, os dados mais autênticos podem parecer irrealis e mesmo impossíveis, se a organização não os justificar (idem, p. 77).

O fato de sabermos desde o princípio do livro que estamos lendo a biografia de um defunto, escrita por ele mesmo depois de morto, não impede que continuemos a leitura e também não deve gerar comentários do tipo: “ah, isso é impossível” ou “isso não existe”. No campo da ficção não há essa preocupação, já que se trata exatamente do lugar onde tudo é aceito desde que seja bem fundamentado pelo autor, ou seja, desde que ele consiga criar um mundo internamente coerente. Nas palavras de Umberto Eco, “a obra de ficção nos encerra nas fronteiras de seu mundo e, de uma forma ou de outra, nos faz levá-la a sério” (ECO, 1994, p. 84). Pensando o personagem de *A Metamorfose*, Gregor Samsa, Eco escreve que Kafka precisa situar sua história inverossímil num ambiente verossímil – o mesmo pode ser dito de Machado de Assis ao criar o defunto-autor Brás Cubas.

A personagem será, portanto, mais ou menos convincente de acordo com a forma como o artista estruturou os elementos, *convencionalizando-a*. Em outras palavras, essa organização que o romancista empreende ao escrever se mostra decisiva para a veracidade e o convencimento dos seres de papel, fazendo com que eles pareçam mais coesos e apreensíveis do que os próprios seres vivos.

Retomando a noção de “personagens planas” e de “personagens esféricas”, podemos dizer que Machado, através da criação de Brás Cubas, teria inventado muito mais do que um simples *tipo*. No entanto, a crítica machadiana chamada “sociológica”, através de diferentes nuances, tende a enxergar Brás como um típico representante de sua classe, espelho ou reflexo dela. Alfredo Bosi, no livro *Brás Cubas em três versões*, observa que esse exemplo de leitura trouxe contribuições inegáveis para a construção da imagem de um Machado brasileiro, mas, fazendo uma ressalva, afirma que seria ainda mais produtivo se conseguissem deixar de lado a função totalizante e monocausal, para reconhecer o caráter multiplamente determinado do texto (Cf. BOSI, 2006, pp. 40-41). Para o crítico, a interpretação sociológica tenderia a ser totalizante na medida em que subordina à situação local tanto traços formais quanto traços existenciais dos romances. Pensando especificamente nas *Memórias Póstumas*, por exemplo, a posição econômica do narrador determinaria tanto a forma narrativa como

também o *ethos* do romance. Vejamos o que fala Roberto Schwarz, o representante por excelência da leitura sociológica, no consagrado *Um mestre na periferia do capitalismo*, confirmando o que Bosi afirmara em relação a essa proposta de leitura:

De fato, tudo que ficou dito decorre da identificação da fisionomia *de classe* do narrador. A pertinência da prosa, do elenco de caracteres e da composição em geral tornam-se adivinháveis a partir daí, conferindo alcance e multilateralidade àquele *tipo*, o qual por sua vez se define no interior de um sistema de relações sociais a descrever e explicitar (SCHWARZ, 2000, p. 172).

Na opinião de Schwarz, Machado teria criado uma narrativa “enganosa”, uma composição “escorregadia”, em que o caráter social do romance estaria camuflado, apareceria de forma discreta, sendo difícil de enxergar à primeira vista, já que, unida à matéria histórico-social, apareceria em primeiro plano uma fórmula inespecífica, universalista. Neste sentido, o crítico conclui: “Cabe ao leitor descobrir que não está diante de um exemplo de auto-exame e requintada franqueza, mas de uma denúncia devastadora.” (idem, pp. 189-190). Em outro trecho do livro, a abordagem sociológica dos personagens fica evidenciada. Com a criação de *Memórias Póstumas*, Machado teria

[...] a intenção de *sintetizar um tipo representativo* da classe dominante brasileira através das relações que lhe são peculiares. Cabe ao enredo concretizá-las por meio de personificações e anedotas convenientes. Daí a presença de uma *diversificada galeria de figuras sociais*, necessária para que Brás tenha realidade (idem, p. 71, grifos meus).

Nas páginas iniciais do livro citado, o crítico define a sua tese, que, apesar de já amplamente conhecida e debatida, vale a pena ser retomada: Machado de Assis teria transposto para o seu estilo as relações sociais observadas no país do seu tempo, dramatizando a estrutura real conhecida e vivenciada por ele. Em outras palavras, o estilo adotado pelo escritor apresentaria uma correspondência direta com as particularidades da sociedade brasileira, simultaneamente escravista e burguesa. No caso de *Memórias Póstumas*, o narrador não permaneceria igual a si mesmo por mais de um parágrafo, mudando constantemente de assunto ou opinião, adotando uma envergadura enciclopédica – “universalidade de pacotilha” –, desproporcional ao enredo, além de transitar no tempo e no espaço da forma desejada, segundo seus caprichos. A esse movimento, o crítico chamou de “volubilidade narrativa”, que seria o princípio formal do livro: “A volubilidade do narrador e a série dos abusos implicados retêm a feição específica [...] de um movimento que a circunstância histórica impunha – ou

facultava, conforme o ponto de vista – à camada dominante brasileira.” (idem, p. 35). Portanto, a tese defendida por Schwarz é de que a volubilidade de Brás Cubas seria um mecanismo em que estaria implicada uma problemática nacional e, assim, a forma adotada pela prosa do defunto-autor estaria em absoluta consonância com o conteúdo tematizado no romance.

Tratando particularmente da relação entre Brás e Eugênia, a “flor da moita”, Schwarz comenta, no ensaio “O sentido histórico da crueldade em Machado de Assis”, que o desfecho da história dependeria da simpatia do moço de posses, ou melhor, de um “capricho de classe dominante”. Uma pessoa sem meios, como a filha de Dona Eusébia, ainda que tendo sido educada próxima ao mundo abastado, ficaria, portanto, à mercê do reconhecimento de algum proprietário, podendo tanto fazer um bom casamento e se tornar senhora, quanto acabar os dias na miséria, como efetivamente acaba acontecendo no romance. Logo, para o crítico, Eugênia configuraria um *tipo*, representante de uma certa classe encontrada no país àquele momento: “Penso não forçar a nota dizendo que Eugênia, entre outras figuras de tipo semelhante, encerra a generalidade da situação do homem livre e pobre no Brasil escravista.” (SCHWARZ, 2005, p. 88). Não sendo nem escravos nem proprietários, esses indivíduos se encontrariam em situação particularmente difícil, precisando contar com a eventual benevolência das classes mais abastadas, de modo a alcançarem alguma espécie de proteção; ou seja, era necessário esperar o “favor” dos ricos, que o faziam de acordo com seu capricho. Assim, o desfecho do episódio com a “flor da moita” depende apenas de Brás, que, se aproveitando da assimetria na relação, e sendo a parte proprietária, pode utilizar todo o seu poder arbitrário para tomar a decisão que quiser. Nesse sentido, pensando o romance como reflexo dos movimentos que acontecem na sociedade, Schwarz escreve: “Foi natural que o emaranhado singular de humilhações e esperanças ligado a esse quadro se tornasse matéria central no romance brasileiro, que em boa parte pode ser estudado como apresentação e aprofundamento dos dilemas correspondentes.” (idem, p. 89).

Quanto ao defeito físico da moça, para o qual Brás só atenta tardiamente, o crítico escreve que este não afetaria a história entre os jovens, que terminaria precisamente por conta das *inferioridades sociais*; a imperfeição natural, ou seja, o fato de Eugênia ser coxa, não teria afetado o romance dos dois. Ampliando esta hipótese, Schwarz acredita ainda que Brás utilizaria a deformidade da moça como desculpa, pretexto, para camuflar o mal-estar que lhe causaria na verdade o desnível de classe entre eles; desse modo, o protagonista não sentiria culpa por um fato sem remédio e que é consequência apenas da natureza. Nessa visão sociológica da literatura, quando Brás se propõe a famosa e cruel questão “Por que bonita, se

coxa? Por que *coxa*, se bonita?”, estaria na verdade pensando “Por que bonita, se *pobre?* Por que *pobre*, se bonita?”. Assim, o pano de fundo que o episódio suscitaria seria mesmo de *classe* e a convocação do defeito físico, um mero acréscimo, serviria apenas como álibi. O crítico escreve ainda que o conflito acontece muito mais na imaginação de Brás do que na prática, o que coloca a subjetividade dele em questão, trazendo-a para o primeiro plano. No entanto, essa subjetividade, ou volubilidade, seria na verdade a expressão de um terreno social, demonstrando que, para esse tipo de interpretação do texto literário, até mesmo as questões formais do romance estariam subordinadas ao aspecto social: “As soluções formais heterodoxas se podem ler como maneiras de aprofundar e radicalizar a exposição de um quadro prático definido.” (idem, p. 106). Em resumo, forma e conteúdo estariam unidos a serviço da exposição de uma realidade social marcada pelos desníveis de classe, pelos mandos e desmandos de um setor abastado da sociedade e pela incontornável submissão e humilhação sofrida pelos pobres, aos quais só restava torcer pela simpatia de uma família de posses.

Dona Plácida, outra personagem que faria parte da camada pobre retratada pelo romance, teve de recorrer à proteção de uma família endinheirada de forma que conseguisse o mínimo para a própria sobrevivência, acabando, no entanto, na mais profunda miséria. Dessa forma, na opinião de Roberto Schwarz, ela comporia um *tipo* capital, correspondente à estrutura perversa encontrada no país, que só fornecia privilégios aos senhores e uma situação extremamente delicada e submissa para os dependentes. A humilde figura de Dona Plácida, de um realismo intenso, convocaria, portanto, inúmeras referências históricas, resgatando os pobres da obscuridade e ajudando na compreensão de uma situação real do Brasil oitocentista.

É evidente que, em um caso como o de *Memórias Póstumas*, há uma inegável crítica ao contexto histórico brasileiro, o que produz muitos personagens que estão inevitavelmente atrelados a essa realidade “de origem”. No entanto, se tomarmos Brás como exemplo, constataremos que ele vai muito além do tipo representante de uma classe. Sabemos disso porque ele nos convence, ele se contradiz, não mantém sempre as mesmas opiniões, a mesma postura, ou seja, ele nos parece verossímil e único, apesar de termos consciência de que muitos de seus comportamentos se devem à sua condição social. Em resumo, sem desprezar a leitura sociológica, de extrema importância, pensamos, assim como Bosi, que esta se enriqueceria ainda mais se admitisse que é apenas *uma* possibilidade interpretativa, colhendo benefícios quando associada a outros elementos igualmente importantes.

Tal como os melhores pintores italianos – assim como Ticiano,⁴¹ por exemplo –, que eram capazes de combinar em seus retratos individualidade, expressividade e personalidade, com signos representativos de uma classe, de status, Machado teria conseguido com a criação de Brás Cubas produzir uma figura múltipla que, remetendo em alguns aspectos a uma classe social, não deixa, entretanto, de ser singular, de ter as próprias características, representando muito mais do que uma marionete despersonalizada.

Outro importante crítico da “vertente sociológica”, Raymundo Faoro, no livro *A pirâmide e o trapézio* (1974), teria focalizado seus estudos na idéia de classes (pirâmide) e estamentos (trapézio), que estariam bem representados na obra de Machado de Assis. Segundo Bosi, o autor se concentraria

[...] em torno da idéia de um Brasil entre patriarcal e capitalista, tradicional mas já em vias de modernização: uma sociedade ainda em formação, onde as classes proprietárias aspiravam a ocupar também as camadas altas na hierarquia dos estamentos (BOSI, 2006, p. 36).

A pirâmide representaria a estrutura vertical das classes, em cuja base estariam situados os homens do trabalho braçal, como escravos e pobres em geral. Já o vértice seria ocupado pela classe de proprietários e fazendeiros, por exemplo. Assim, a figura estaria associada à produção e aos negócios, à acumulação e ao lucro. Em oposição, o trapézio representaria a estrutura horizontal dos estamentos; trata-se do universo das hierarquias, cargos, títulos e patentes. Nesse caso, a ambição seria o status, já que este traria reputação e nomeada (Cf. idem, pp. 116-117). Como historiador e sociólogo, a preocupação principal de Faoro teria sido, portanto, de encontrar personagens típicas que remetessem à estrutura piramidal ou trapezoidal da vida pública brasileira, mapeando, com isso, vertical e horizontalmente, a sociedade oitocentista fluminense espelhada nas obras de Machado.

Complementando essa questão, Bosi afirma que Faoro teria sentido falta de uma outra dimensão não contemplada pelo olhar estritamente tipológico. Assim, o historiador afirmaria que, além do levantamento dos tipos sociais, Machado teria refletido de forma aguda sobre o caráter seletivo da *mímesis* narrativa. Convocando, então, as imagens do espelho e da lâmpada, Faoro conseguiria mostrar a diferença fundamental entre o historiador e o romancista, comparando verdade histórica e verdade artística. Tanto obra de arte quanto estudo histórico contariam com a mesma espécie de fonte:

A corte imaginária das personagens não se compõe de outro tecido, apesar de expressas no papel, que os da legião dos homens que

⁴¹ Ver parte 2.1 deste trabalho, em que reproduzimos o que Castelnuovo afirma sobre Ticiano.

freqüentam as ruas. Todos são filhos de igual teatro, comprometidos na mesma existência, quer a suscitada pelo historiador, quer a evocada pelo romancista (FAORO, 1982, p. 415).

Porém, o crítico relativiza: apesar dessa raiz comum, o fato social não se confunde com o fato artístico. Em suas palavras:

Na criação artística configura-se uma categoria própria de história, recolhida da imagem quebrada e reconstruída, mediante simetria e desenho próprios. O processo deformativo – na realidade, processo de transmutação –, superando as velhas distinções entre forma e conteúdo, abrange o estilo e a própria realidade social (idem, p. 417).

Nesse sentido, Bosi comenta a diferenciação que o historiador faria entre a lâmpada e o espelho: enquanto este último remeteria ao quadro empírico dos atos e dos fatos, refletindo passivamente e de forma indiferente a sociedade, a lâmpada do romancista iluminaria as motivações subterrâneas, deixando na sombra, de acordo com a sua vontade, alguns aspectos que o espelho certamente refletiria (Cf. BOSI, 2006, p. 42).

Diferente, portanto, dos objetivos documentais, baseados na neutralidade e na objetividade, a ficção estaria preocupada em singularizar e deformar aspectos da realidade, sendo adepta, para isso, da lâmpada e não do espelho próprio ao historiador. Logo, Bosi conclui que haveria na obra de Faoro uma visão enriquecedora, na qual objetividade contextual e estilização subjetiva conviveriam harmonicamente.

Como forma de conclusão para este tópico, é válido considerarmos a opinião de Afrânio Coutinho. Ele defende que a obra de Machado possui o grande mérito de se pautar pelos aspectos estéticos, apesar de ser evidente a existência da preocupação social, sem que esse fosse o objetivo primeiro. Vejamos o trecho abaixo que, apesar de longo, representa com clareza essa idéia relativizadora:

Sua obra é dominada pelo senso estético, pelos valores estéticos. O que nela predomina não é a preocupação social, sem embargo de estar presente a imagem do social, a sociedade do seu tempo, por ele observada com olhar agudo, sensível e registrador, o que a tornou um seguro retrato de sua época. *Mas a realidade, o meio, para ele, constituíam apenas a base, a matéria-prima que, à imagem de todos os grandes artistas, ele transfigurava e transformava em arte.* Para ele, a verdade histórica existia para ser transmutada em verdade estética. Por essa razão, a sua obra transcende o tempo e as escolas. Por ser obra de arte, como o *Dom Quixote* ou a *Odisséia*, é que sua obra não morre, não fica apenas como documento de uma sociedade e de um momento, mas se agiganta e cresce constantemente como monumento literário. (COUTINHO, 2006, p. 24, grifos meus).

3.4 A ficção transparente

O desmascaramento da ficcionalidade, presença recorrente nas *Memórias Póstumas*, não deixa brechas, apontando diretamente para um dos requisitos considerados por Lejeune como imprescindível para confirmar a existência do *pacto romanesco*, já discutido previamente. Neste sentido, o início da narrativa é exemplar:

Algum tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço; a segunda é que o escrito fica assim mais galante e mais novo. Moisés, que também contou a sua morte, não a pôs no intróito, mas no cabo; diferença radical entre este livro e o Pentateuco (MPBC, cap. I, “Óbito do autor”, p. 513).

Trata-se acima de um exemplo do que Wolfgang Iser, no texto “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional”, chamou de *desnudamento da ficcionalidade*. Segundo esse autor, o reconhecimento da ficção aconteceria de acordo com alguns critérios que muitas vezes nem percebemos, pois estariam muito arraigados no nosso inconsciente:

[...] o sinal de ficção no texto assinalado é antes de tudo reconhecido através de convenções determinadas, historicamente variadas, de que o autor e o público compartilham e que se manifestam nos sinais correspondentes. Assim, o sinal de ficção não designa nem mais a ficção, mas sim o “contrato” entre autor e leitor, cuja regulamentação o texto comprova não como discurso, mas sim como “discurso encenado” (ISER, 2002, p. 970).

Iser ressalta ainda que as ficções não aparecem apenas nos textos ficcionais, desempenhando funções fundamentais em diversas atividades do conhecimento, assim como no estabelecimento de instituições e sociedades; ou seja, elas permeiam o nosso dia-a-dia de tal forma que muitas vezes nem nos damos conta de sua existência. Apesar desse transbordamento da ficção para os mais variados discursos, é no texto ficcional que pode ocorrer o seu desnudamento mais completo e abrangente, já que nele a ficção não precisa mostrar pudores, vergonha ou mesmo medo de se apresentar como tal. Em síntese, o texto ficcional é o local privilegiado da ficção, lugar onde ela pode afirmar todo o seu poder demiúrgico.

A definição de Iser de que o texto ficcional constitui o espaço em que o mundo que conhecemos é posto entre parênteses parece-nos extremamente esclarecedora para o problema que nos move; acompanhemos o que o autor escreve sobre a questão:

[...] o texto ficcional contém muitos fragmentos identificáveis da realidade, que, através da seleção, são retirados tanto do contexto sociocultural, quanto da literatura prévia ao texto. Assim, retorna ao texto ficcional uma realidade de todo reconhecível, posta agora, entretanto, sob o signo do fingimento. Por conseguinte, este mundo é posto entre parênteses, para que se entenda que o mundo representado não é o mundo dado, mas que deve ser apenas entendido *como se o fosse*. (idem, pp. 972-973, grifo meu).

Através desse desnudamento da ficcionalidade, o leitor pode ter a certeza de que o mundo criado pelo texto ficcional representa, na verdade, um mundo do *como se*; não se trata, portanto, de realidade, mas é *como se fosse*. O autor entende que *pôr o mundo entre parênteses* significa que, momentaneamente – ou enquanto durar uma leitura – os critérios naturais do mundo extraliterário ficam em suspenso. Na ficção que dissimula seu caráter, ao contrário desta que declara abertamente suas intenções, os critérios naturais são mantidos. Em outras palavras, quando nos dedicamos a ler um texto ficcional, imergimos no mundo que está ali impresso, deixando temporariamente de lado as convenções e convicções do meio em que vivemos. Esse mundo representado não existe, porém, num vácuo, está sempre nos remetendo a alguma outra coisa, o que varia de leitor para leitor e de momento histórico para momento histórico: “[...] o mundo representado há de se tomar como se fosse um mundo. Daí resulta que o mundo representado no texto não se refere a si mesmo e que, por seu caráter remissivo, representa algo diverso de si próprio.” (idem, p. 975).

Iser comenta ainda que, se o mundo do texto é encarado pela ótica do “como se”, ele precisa apresentar algo diferente do “mundo real”, caso contrário, seria a própria cópia deste; então, apesar de não ser real, o mundo fictício deve, no entanto, ser considerado como tal. O crítico ressalta ainda que o mundo do texto também pode influenciar a visão que temos do mundo empírico, já que permite que vejamos certos elementos da realidade por uma ótica diferente (Cf. idem, p. 978).

Em seu recente livro *História. Ficção. Literatura*, Luiz Costa Lima dedica-se, em determinado capítulo, a “Um instante com Wolfgang Iser”. Ele afirma que pensadores anteriores, como Jeremy Bentham (1748-1832) e Hans Vaihinger (1852-1933), teriam desempenhado o importante papel de tirar a “ficção” do ostracismo, convocando-a ao pensamento, e deixando de encará-la por um viés negativo, como havia sucedido por muitos

séculos. Apesar disso, tais estudiosos teriam mantido, ainda, a separação dicotômica do par ficção-realidade. O grande mérito de Iser, na opinião do crítico brasileiro, teria sido, então, o de questionar exatamente essa oposição entre realidade e ficção, sempre tendo em mente que a ficção não seria exclusividade da literatura. O teórico alemão se pergunta *se os textos ficcionais seriam realmente tão fictícios, e se aqueles que não se dizem ficcionais, seriam de fato isentos de ficção*. Para resolver o impasse, ele substitui a consagrada dupla *realidade-ficção*, pela tríade *real-fictício-imaginário*, evidenciando dessa forma, que o “ficcional literário incorpora, ainda que de maneira velada ou esotérica, parcelas da realidade” (LIMA, 2006, p. 282).

Diferente da pretensão completa por objetividade, ou pela captação total da realidade tal e qual – pretensão ilusória, obviamente –, a tríade proposta por Iser ajuda-nos a compreender que, “à medida que o ato de fingir repete uma parcela da realidade, sem que sua finalidade seja esgotar-se em sua apresentação, dela se apropria para *transgredir* o princípio da realidade.” (idem, p. 283). Fica demonstrado, então, o caráter transgressor do ato de fingir, que não é passivo diante da realidade. Além dessa primeira transgressão, que pode ser pensada como “irrealização do real”, haveria também uma segunda, relativa à outra ponta, o imaginário. Este, originalmente difuso e fluido, verdadeiro “reino da fantasia”, ganharia na ficção uma “determinação” que não lhe é característica, adquirindo “aspectos de realidade”, “aparência de realidade”. Ora, nesse caso, Iser fala em “realização do imaginário”.

Costa Lima nos lembra, mais adiante, a particularidade da ficção:

[...] A ficção tem uma pragmática própria. Ela exige de seu receptor a capacidade de romper com os automatismos que presidem as interações cotidianas e, simultaneamente, o fluxo difuso da fantasia. Para que essa pragmática específica se acerque da pragmática que comanda nossa relação com a realidade será preciso que a reformulação fictícia deixe de parecer uma extravagância, um ruído que perturba as consonâncias automatizadas. I.e., se faça verossímil (idem, p. 284).

Para detalhar melhor o que seria a verossimilhança, o autor convoca o seguinte fragmento de Schlegel:

Conforme o uso corrompido da linguagem, verossímil significa tanto quanto quase verdadeiro ou um pouco verdadeiro ou o que ainda pode se tornar verdade. Mas, de acordo com sua formação, a palavra não pode designar tudo isso. O que parece verdadeiro não precisa, por isso, e em grau algum, ser verdadeiro, mas deve positivamente parecê-lo. (SCHLEGEL apud LIMA, 2006, p. 284).

A questão do *desnudamento da ficcionalidade* seria precisamente o que diferenciaria a ficção literária de outros tipos de ficção, como aquelas que fazem parte do nosso cotidiano, presentes nas instituições e nas sociedades. Tal desvelamento constituiria, nas palavras de Costa Lima, “[...] a tendência que a ficção literária apresenta de se expor, não como um simulacro da realidade, mas como uma apresentação desta, muitas vezes desmistificante.” (LIMA, 2006, p. 289). Ao negar que se submeta ao controle “mágico” ou que se coloque como realidade, a ficção literária poderia ser pensada como uma “terceira margem”: nem cá nem lá.

Ainda tratando da ficção, mas pensando-a em relação ao discurso histórico, vale a pena citar mais um trecho do livro de Costa Lima, extremamente oportuno para discutir a relação da ficção com o mundo, ou a relação entre ficção e realidade: “A *ficção implica a presença de uma aporia diversa daquela que respalda a escrita da história*: não pretende ser uma investigação do que foi, sem que, por isso, o mundo de fora deixe de tocá-la” (idem, p. 225).

Ao longo das *Memórias Póstumas*, a ficcionalidade do texto vai sendo constantemente lembrada e de diversas maneiras. Uma delas, e provavelmente a principal, é o intenso diálogo que o narrador estabelece com o leitor. Ora, afirmar a existência do leitor e colocá-lo dentro do texto, como um elemento participante, mostra não só a importância que esta figura representa para a concretização da obra ficcional, como também problematiza a própria relação entre escritor e leitor. No capítulo IV do romance, “A idéia fixa”, o leitor recebe a informação de que a idéia de Brás de criar um emplasto para resolver os males da humanidade e ao mesmo tempo trazer para ele fama e glória, convertera-se em idéia fixa em sua cabeça. Neste trecho, ele faz algumas alusões literárias sobre o tema, e tenta ainda comparar a fixidez de sua idéia com as pirâmides do Egito ou com a “finada dieta germânica”. É aí que surge então um importante comentário metanarrativo:

Veja o leitor a comparação que melhor lhe quadrar, veja-a e não esteja daí a torcer-me o nariz, só porque *ainda não chegamos à parte narrativa destas memórias*. Lá iremos. *Creio que prefere a anedota à reflexão, como os outros leitores*, seus confrades, e acho que faz muito bem. Pois lá iremos. Todavia, importa dizer que este livro é escrito com pachorra, com a pachorra de um homem já desafrentado da brevidade do século, obra supinamente filosófica, de uma filosofia desigual, agora austera, logo brincalhona, coisa que não edifica nem destrói, não inflama nem regela, e é *todavia mais do que passatempo e menos do que apostolado*. (MPBC, cap. IV, “A idéia fixa”, p. 516, grifos meus).

Podemos observar, no trecho em destaque, que Brás faz algumas suposições em relação ao gosto do leitor e às suas expectativas diante das *Memórias*, além de tratar das características do próprio livro, enfatizando, portanto a ficcionalidade do texto e a peculiaridade de ter sido escrito por um “homem já desafrontado da brevidade do século”. Não devemos nos esquecer que o diálogo com o leitor também pode ser apontado como típico dos discursos autobiográficos, como o que o defunto-autor procura estabelecer. Para isso, basta nos determos nas *Confessions* de Rousseau, ou nas *Mémoires d'outre-tombe*, de Chateaubriand, que identificaremos uma necessidade quase intrínseca ao gênero de se comunicar com o seu interlocutor, de convocá-lo para o interior da escrita. Vejamos alguns exemplos no texto do primeiro autor citado:

Je sais bien que le lecteur n'a pas grand besoin de savoir tout cela, mais j'ai besoin, moi, de lui dire (ROUSSEAU, 1972, p. 49).

Ô vous, lecteurs curieux de la grande histoire du noyer de la terrasse, écoutez-en l'horrible tragédie et vous abstenez de frémir si vous pouvez! (idem, ibid.).

Avant que d'aller plus loin, je dois au lecteur mon excuse ou ma justification, tant sur les menus détails où je viens d'entrer que sur ceux où j'entrerai dans la suite, et qui n'ont rien d'intéressant à ses yeux (idem, p. 102).

Sobre essa questão do leitor, Hélio de Seixas Guimarães, no ensaio ainda inédito em português, “Fictionalizations of the Reader in Machado de Assis' Novels”, comenta a diferença de Machado de Assis em relação à maioria dos escritores de sua época, aqui no Brasil:

Ao longo do século, muito antes e muito depois de Machado, a maioria dos escritores do século XIX concebia o leitor como estando fora do romance propriamente dito, como uma noção que tinha correspondência direta com o mundo empírico, e regularmente reclamavam do desprezo, desdém, indiferença e falta de refinamento dos leitores brasileiros⁴² (GUIMARÃES, 2006, p. 206).

Machado, principalmente nos romances da chamada segunda fase, mas tratando especificamente aqui das *Memórias Póstumas*, inseriu o leitor dentro da narrativa, em diálogo com o narrador, que ora apenas o convoca, ora o questiona ou até mesmo o provoca, desferindo insultos e ultrajes.⁴³ Na ficção machadiana, o leitor vai configurando-se tão

⁴² Todos os trechos citados deste ensaio foram livremente traduzidos por mim.

⁴³ Sobre essa questão, o trecho a seguir, de Luiz Costa Lima, é esclarecedor: “Este [o leitor] deixa de ser adulado, como o era por um Alencar, e passa a receber gentis, embora não menos contundentes, piparotes. Machado sabe

importante quanto o próprio narrador, deixando de lado o papel secundário que lhe era designado nos romances naturalistas/realistas, para ganhar uma importância decisiva no jogo ficcional. É como se o autor, mesmo sem ser didático, tentasse melhorar o senso crítico de seus leitores, implorando para que fossem menos ingênuos, e sim mais perspicazes. Há um momento do livro em que isso fica claro, por exemplo, no capítulo “Volta ao Rio” no qual Brás, atendendo ao pedido do pai, retorna ao Rio para ver a mãe que estava muito doente:

Vim... Mas não; não alonguemos este capítulo. Às vezes, *esqueço-me a escrever, e a pena vai comendo papel*, com grave prejuízo meu, que sou autor. Capítulos compridos quadram melhor a leitores pesadões; e nós não somos um público *in-folio*, mas *in-12*, pouco texto, larga margem, tipo elegante, corte dourado e vinhetas... principalmente vinhetas... Não, não alonguemos o capítulo. (MPBC, cap. XXII, “Volta ao Rio”, p. 544, grifo meu).

Aqui, ironicamente, os interlocutores são induzidos a se identificar não com os “leitores pesadões”, mas sim com os que preferem “pouco texto, larga margem, tipo elegante” e “vinhetas... principalmente vinhetas”. Essa referência irônica ao leitor, essa provocação, será uma constante, que permeará as *Memórias Póstumas* do começo ao fim.

Com base na interpelação contínua que Brás faz ao seu interlocutor, seja para ironizá-lo, seja para angariar a sua complacência, ou por outro motivo qualquer, não podemos ignorar que a tematização do leitor já nasceu com o próprio romance: basta pensarmos no *Dom Quixote*, de Cervantes. Mattoso Camara Jr., no seu livro *Ensaio machadiano*, comenta que, apesar de esse diálogo já estar presente desde as origens do gênero, os romances realistas, especialmente os franceses, “procuraram fazer da narrativa uma apresentação impessoal, que elimina o narrador e conseqüentemente os indivíduos ouvintes. São uma seqüência de quadros objetivos e concretos [...]” (CAMARA JR., 1962, p. 63). Sob esse ângulo, Machado se afasta completamente da pretensão de objetividade dos seus contemporâneos, insistindo, pelo contrário, no ponto de vista subjetivo do narrador.

Carlos Fuentes, no ensaio intitulado “Machado de la Mancha” (2001), propõe a hipótese de que Machado, através das *Memórias Póstumas*, seria não apenas um herdeiro da tradição cervantina, mas, além disso, teria potencializado e reatualizado tal herança. Para

que seu leitor não estava acostumado a grandes vôos e, assim, sua aprendizagem da técnica sterniana do duplo sentido se inicia pela técnica de morcego que adota: chupa o sangue do leitor, enquanto parece abaná-lo. [...] Através do leitor, são visadas as poéticas romântica e realista, que, a grosso modo, podem ser tomadas como pertencentes à mesma linhagem que Sterne atacava.” (LIMA, 1981, p. 60)

Fuentes, Machado teria assumido no Brasil, milagrosamente,⁴⁴ a lição de Cervantes. Ele teria seguido, portanto, a tradição *de La Mancha*, muito tempo esquecida dentre os próprios hispanófonos, que teriam preferido se agarrar às idéias “modernizantes” vindas da Europa, participando do que Fuentes chamou de *tradição de Waterloo*. Esta seria baseada principalmente nas obras de Stendhal, Balzac e Zola, preocupadas em desempenhar o papel de espelho do mundo “real”, em refletir os fatos e costumes da sociedade da época. De outro lado, Cervantes teria fundado uma tradição baseada na imaginação, na burla e na mistura de gêneros, que encontrou sua continuação em Laurence Sterne, com o seu *Tristram Shandy*, colocando o acento no jogo temporal e na poética da digressão; outro continuador seria Denis Diderot, com o livro *Jacques, o fatalista*.

Fuentes propõe, em seu ensaio, um divertido e lúdico jogo de comparação entre as duas tradições em questão: a *tradição de Waterloo* procuraria se afirmar como realidade, ao passo que a *tradição de La Mancha*, além de se saber ficção, celebraria ainda este fato. Se *Waterloo* surgiria de certa realidade social, *La Mancha* nasceria de outros livros. Enquanto *Waterloo* é séria, *La Mancha* é ridícula. Se a história de *Waterloo* é ativa, a de *La Mancha* é reflexiva. E assim sucessivamente. O que Fuentes enfatiza é o fato de que os continuadores de Cervantes, acima de tudo, seriam conscientes da natureza ficcional de seus textos, e gostariam de ser lidos dessa forma: seus romances se sabem ficções e se querem ficções. Em síntese, ficção, celebração da ficção e crítica da ficção configurariam as principais chaves para entendermos a longa linhagem cervantina – uma genealogia do triunfo do ficcional.

Voltando às *Memórias póstumas*, percebemos que não é por mero acaso que o autor cita no prólogo da terceira edição três outros escritores que também fazem uso sistemático das referências ao leitor e aos quais irá creditar a *forma livre* do narrador Brás Cubas: Laurence Sterne (1713-1768), Xavier de Maistre (1763-1852) e Almeida Garrett (1799-1854). Por sinal, é o próprio Carlos Fuentes que comenta: “Blas Cubas, además, reclama, para inscribirse en una tradición, la de lector de Tristram Shandy, sólo que Tristram Shandy, a su vez, se reclama de la tradición de *Don Quijote*.” (FUENTES, 2001). Trata-se de autores que, assim como Machado, buscaram afirmar a ficcionalidade de seus romances, em vez de se dissimularem, atingindo uma objetividade apenas artificial. Todos os participantes dessa linhagem orgulham-se da especificidade do livro e da arte em geral, valorizando terrenos onde reina o fingimento, e criando verdadeiros mundos do “como se”. Nessa mesma linha, vale a pena

⁴⁴ Milagrosamente porque, segundo o autor do ensaio, por mais homenagens que fossem feitas ao *Dom Quixote*, os romancistas hispanoamericanos, do México à Argentina, teriam optado, por muito tempo, em seguir o caminho romântico ou realista/naturalista.

revermos o trecho já citado neste trabalho, do próprio Machado: “Ia-me esquecendo uma bandeira hasteada por alguns, o Realismo, a mais frágil de todas, porque é a negação mesma do princípio da arte.” (OC, “A nova geração”, vol. 3, p. 813). Assim, negar a ficcionalidade implica negar a própria arte e a *mimesis* artística.

No recente livro *Os leitores de Machado de Assis* (2004), o crítico já citado Hélio de Seixas Guimarães traz contribuições relevantes para pensarmos as *Memórias póstumas* e o que ele chama de “textualização do leitor”. Lembremos, com ele, que a relação narrador-leitor nos romances machadianos muda consideravelmente a partir do romance de 1881, em que o leitor “passa a ser abertamente provocado, insultado, ultrajado, injuriado, desafiado, escarnecido, inferiorizado, humilhado, transformado em objeto de chacota e forçado ao embate constante com um narrador principalmente agressivo” (GUIMARÃES, 2004, p. 175). Além de todo tipo de afronta, o leitor seria ainda convocado em certos episódios como cúmplice, comparsa de Brás, de acordo com os interesses arbitrários deste.

A partir das *Memórias póstumas* a narrativa passaria a ser menos didática ou pedagógica no que diz respeito à relação com o leitor, concedendo a ele uma maior liberdade interpretativa. O crítico sublinha que, na passagem da primeira para a segunda fase, os narradores machadianos não se mostram preocupados em converter os interlocutores ao que quer que seja, mas sim em mantê-los atentos à narração. Discordando ligeiramente dessa hipótese, acredito que podemos pensar numa certa tentativa de converter leitores comuns em leitores mais perspicazes; ora, talvez dê no mesmo, e estejamos pensando apenas através de ângulos diferentes: ao mantê-los atentos, por meio de constantes reprimendas e agressões, o autor pode tentar fazer com que os interlocutores se tornem menos ingênuos. De acordo com Guimarães – que convoca pertinentemente a imagem da narrativa como espaço teatral –, se nos romances da chamada primeira fase o narrador geralmente busca atrair os espectadores para o que acontece no palco,

[...] com Brás Cubas, o foco muda de lugar: o narrador coloca-se na boca de cena e no centro do palco e, com estardalhaço, chama a atenção para si mesmo e para a platéia, cujos comportamentos ele prevê, comenta, reflete e ridiculariza no curso do próprio relato, em que o exercício de sua lúbia parece importar mais do que o enredo (idem, p. 177).

O foco de tensão, portanto, desloca-se do nível do enredo para a relação entre o narrador e o leitor, que se torna objeto de diversão e sarcasmo por parte do primeiro (Cf. idem, *ibid.*). Em síntese, as palavras do narrador remetem menos para ações e intrigas do que para o próprio texto e sua materialidade. Na opinião do crítico, Brás Cubas se mostra, ao

longo de toda narrativa, um obcecado por interlocução, uma figura que necessita muito da platéia para se constituir, não conseguindo nunca se esquivar do olhar severo da opinião, mesmo estando já morto (Cf. idem, pp. 179-180).

Ao mesmo tempo em que introduz no romance a tematização da própria materialidade do livro, Hélio observa que Machado também inclui no ambiente ficcional figuras como o crítico, o editor e o bibliômano, ou seja, leitores profissionais. Essa perspectiva, que aborda o livro como objeto ou mercadoria, serviria de “comentário sarcástico ao apego do público leitor às aparências e à ostentação materialista” (idem, p. 181). Haveria ainda, nas *Memórias*, uma representação bastante concreta da narrativa, o que reforçaria a idéia do romance como estrutura manipulável – jogo a ser completado pelo leitor. Nesse sentido, o narrador sugere saltos, emendas, retornos, e propõe também que o leitor pule um capítulo ou que intercale certo trecho entre uma oração e outra (Cf. idem, p. 182). Tais procedimentos não seriam exatamente novos, já que apareceriam também nos folhetins que circulavam na época de Machado, assim como nos romances anteriores do autor. Porém, nesses casos, os recursos estariam menos aparentes, ou diluídos através do enredo, ao passo que nas *Memórias póstumas* eles se apresentariam muito visíveis, reforçando a noção de texto-mercadoria, ou do livro como “coisa”. Novidade mesmo, na opinião de Guimarães, seria a *problematização*, em *Brás Cubas*, das possibilidades de comunicação do texto literário no Brasil oitocentista: questões como a interlocução e a recepção, até então tidas como externas, teriam sido incorporadas à narrativa; em suas palavras, “o leitor, que nos livros anteriores parecia projetado para mais longe do narrador e da narração, passa a integrar a ‘geologia’ do texto [...]” (idem, p. 192).

Além das referências ao leitor, que, como vimos, são abundantes e reforçam o aspecto fictício do texto, os comentários metanarrativos, também numerosos, contribuem igualmente para a tematização do próprio ato de escrever, colocando em primeiro plano o debate sobre a ficcionalidade. Um ótimo exemplo encontra-se no seguinte trecho:

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. Que isto de método, sendo, como é, uma cousa indispensável, todavia é melhor tê-lo sem gravata nem suspensórios, mas um pouco à fresca e à solta, como quem não se lhe dá da vizinha fronteira, nem

do inspetor de quartirão. É como a eloquência, que há uma genuína e vibrante, de uma arte natural e feiticeira, e outra tesa, engomada e chocha. Vamos ao dia 20 de outubro. (MPBC, cap. IX, “Transição”, p. 525, grifo meu).

Vemos como, de forma irônica, Brás mostra o modo de caminhar da sua narrativa, indo e voltando, dando saltos e desobedecendo ao tempo linear, cronológico; um andamento em ziguezagues, repleto de digressões. Neste aspecto, Machado não deixa de seguir a sua genealogia literária: os livros de Sterne, Xavier de Maistre e Garrett também se autotematizam em inúmeras passagens. Em *Viagem ao redor do meu quarto*, por exemplo, lemos o seguinte trecho, que nos remete imediatamente para a forma livre do nosso defunto-autor:

O meu quarto está situado sob o quadragésimo quinto grau de latitude, segundo as medidas do pai Beccaria; a sua direção é do nascente ao poente; forma um quadrilátero de trinta e seis passos de perímetro, beirando a parede bem de perto. Todavia, a minha viagem há de conter mais; porque eu o atravessarei muitas vezes no comprimento e na largura, ou então na diagonal, *sem seguir regra nem método. Farei até ziguezagues*, e vou percorrer todas as linhas possíveis em geometria, se a necessidade o exigir. [...] A minha alma é aberta a quaisquer idéias, gostos e sentimentos; recebe avidamente tudo o que se lhe oferece!... Por que haveria ela de rejeitar os gozos dispersos pelo caminho tão difícil da vida? Estes são tão avaros, tão disseminados, que seria preciso ser louco para não parar, para não sair, até, um pouco fora do caminho, a fim de colher os que estiverem ao nosso alcance. [...] Por isso, quando viajo no meu quarto, *raras vezes sigo uma linha reta* [...] (MAISTRE, 1998, pp. 23-24).

Do romance *Viagens na minha terra*, selecionamos apenas um dos inúmeros momentos em que o próprio livro é o alvo da escrita: “Este capítulo não tem divagações, nem reflexões, nem considerações de nenhuma espécie, vai direto e sem se distrair, pela sua história adiante.” (GARRETT, 1992, p. 75).

Tristram Shandy, como um dos principais romances de herança cervantina, apresenta igualmente um manancial de momentos metanarrativos, em que o protagonista elabora digressões sobre o livro que escreve:

Horace, I know, does not recommend this fashion altogether: But that gentleman is speaking only of an epic poem or a tragedy; – (I forget which) – besides, if it was not so, I should beg Mr. *Horace*’s pardon; – for in writing what I have set about, *I shall confine myself neither to his rules, nor to any man’s rules that ever lived.*
To such, however, as do not choose to go so far back into these things, I can give no better advice, than that they skip over the remaining part

of this Chapter; for I declare before hand, 'tis wrote only for the curious and inquisitive. (STERNE, 1997, p. 8, grifo meu)

Sergio Paulo Rouanet, no recente livro *Riso e melancolia*, desenvolve a tese de que haveria uma afinidade literária entre os livros *A vida e as opiniões de Tristram Shandy*, de Sterne; *Jacques, o fatalista*, de Diderot; *Viagem ao redor do meu quarto*, de Xavier de Maistre; *Viagens na minha terra*, de Almeida Garrett e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. Evidentemente a hipótese não é nova nem original: está sugerida na própria “nota ao leitor” do romance machadiano. Com base nisso, Rouanet cunha o termo “forma shandiana” para designar um conjunto de pressupostos que seriam comuns aos romancistas estudados. Ele explica, então, que quatro características principais enquadrariam estas cinco obras⁴⁵ na “forma shandiana”: presença constante e caprichosa do narrador (ou hipertrofia da subjetividade), digressividade e fragmentação, subjetivação do tempo e do espaço, e interpenetração de riso e melancolia. Haveria entre os romances uma espécie de “influência em cascata, uma corrente em que cada elo tem algum vínculo com os anteriores” (ROUANET, 2007, p. 21).

O ponto que nos interessa no momento é o da *presença enfática do narrador*. Essa figura onipotente, soberana, que comanda a narrativa e segue apenas os seus caprichos, convoca a todo tempo o leitor – e geralmente para maltratá-lo –, transformando-o em parte integrante da narrativa, como se fosse mais um personagem. Tal jogo permanente entre o narrador e o leitor pode ser visto também como uma forma de enfatizar o aspecto ficcional do livro, como observamos nas páginas precedentes. E é exatamente isso o que acontece nos cinco romances estudados por Roaunet: eles parecem querer afirmar a própria ficcionalidade a cada passo-página. O comentário a seguir, feito pelo crítico mencionado, apesar de tratar do autor de *Tristram Shandy*, funcionaria também perfeitamente para o caso de Machado:

Sterne desdenha apagar-se atrás do livro para criar uma ilusão de objetividade. Estamos longe do *moi haïssable* e do programa naturalista de transformar o autor numa instância neutra por intermédio da qual a realidade se auto-representa. Ao contrário, Sterne faz questão de dizer que sua obra é uma construção subjetiva, uma bela máquina cujas engrenagens ele se orgulha de mostrar ao leitor (idem, p. 62).

⁴⁵ Rouanet esclarece que decidiu inserir Diderot nesse grupo, apesar de Machado não tê-lo citado como “modelo” assim como fez com os outros, porque o livro *Jacques o fatalista* pertenceria inegavelmente à linhagem shandiana. Além disso, assim ele estaria provando que o conceito de “forma shandiana” poderia ser aplicado a outros autores além daqueles enumerados diretamente por Machado de Assis.

Machado, assim como os outros autores destacados, lança mão de inúmeras digressões que refletem sobre o processo de criação do livro (cujo “autor” é Brás Cubas). A transparência da manufatura do romance é permanente: “O livro é um artefato, cujo processo de produção Brás convida o leitor a acompanhar, etapa por etapa.” (idem, p. 105). A esse respeito, Rouanet propõe ainda a interessante imagem do romance *Memórias Póstumas* como uma “oficina de vidro”, em que o leitor tem a chance de acompanhar passo a passo o andamento do processo de escrita do livro, exatamente ao mesmo tempo em que este está sendo produzido.

Outro trecho importante do romance machadiano – um dos mais citados, aliás – para refletir sobre o desvelamento da ficcionalidade e a insistência na materialidade do livro encontra-se abaixo:

Começo a arrepender-me deste livro. Não que ele me canse; eu não tenho que fazer; e, realmente, expedir alguns magros capítulos para esse mundo sempre é tarefa que distrai um pouco da eternidade. Mas o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica; vício grave, e aliás ínfimo, porque *o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direta e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem...* (MPBC, cap. LXXI, “O senão do livro”, p. 583, grifo meu).

Neste momento digressivo, que em nada se relaciona – aparentemente – com o que estava sendo dito antes ou com o que será dito depois, tanto o leitor como o estilo são tematizados: o leitor é ironicamente convocado como o *maior defeito do livro*, já que não estaria preparado para receber o estilo machadiano. Ele precisaria ainda de muita experiência crítica para conseguir dar conta da complexidade e da sutileza da obra; ou seja, precisaria se desvencilhar dos vícios dos leitores de romances realistas e naturalistas, e entender que o livro não era e nem deveria se confundir com o “mundo real”, daí a sua particularidade, ou a particularidade de qualquer e toda obra de arte. É como se, através de agulhadas sutis, o escritor pretendesse mudar gradativamente o público brasileiro leitor de romances do século XIX.

O estilo da narrativa também é tema do capítulo LXXIII, “O Luncheon”:

O despropósito fez-me perder outro capítulo. Que melhor não era dizer as coisas lisamente, sem todos estes solavancos! Já comparei o meu estilo ao andar dos ébrios. Se a idéia vos parece indecorosa, direi que ele é o que eram as minhas refeições com Virgília, na casinha da Gamboa, onde às vezes fazíamos a nossa patuscada, o nosso luncheon.

Vinho, fruta, compotas. *Comíamos, é verdade, mas era um comer virgulado de palavrinhas doces, de olhares ternos, de criancices*, uma infinidade desses apartes do coração, aliás o verdadeiro, o ininterrupto discurso do amor. (MPBC, cap. LXXIII, “O luncheon”, p. 584, grifo meu).

Se o comer era “virgulado de palavrinhas doces...”, as *Memórias* são, por sua vez, permeadas de digressões, interrompidas o tempo todo por reflexões e desvios da narrativa principal. Dessa forma, Brás consegue, metaforicamente, deixar claro o caráter de seu livro e o método escolhido para contar a história de sua vida.

Vale a pena ressaltar ainda que muitos dos títulos dados aos capítulos também indicam a ficcionalidade explicitada pelo romance: eles estão, portanto, em harmonia com o estilo das *Memórias*. Sem esgotar todos os exemplos, eis alguns deles, em que a materialidade do livro é, invariavelmente, abordada, proporcionando um efeito humorístico inegável: “Transição”, “Um salto”, “Triste, mas curto”, “Curto, mas alegre”, “O autor hesita”, “A uma alma sensível”, “A quarta edição”, “Notas”, “O senão do livro”, “Suprimido”, “Parêntesis”, “Vá de intermédio”, “Para intercalar no capítulo CXXIX”, “Que não é sério”, “Inutilidade”, “A um crítico”, “Que explica o anterior”, “Simples repetição”. Nesse sentido, podemos destacar o ensaio “Arte pobre, tempo de pobreza, poesia menos”, em que Haroldo de Campos escreve:

A personagem principal de *Dom Casmurro* (e, por sinal, a maior criação machadiana para a estética de nosso romance) não é Capitolina/Capitu, mas o capítulo: esse capítulo gaguejante, antecipador e antecipado, interrompido, suspenso, remorado, tão metonimicamente ressaltado pelo velho Machado em sua lógica da parte pelo todo, do efeito pela causa, com os olhos e os braços de Capitu (CAMPOS, 1992, p. 224).

Apesar de tratar especificamente de *Dom Casmurro*, podemos pensar na importância do capítulo também para as *Memórias Póstumas*, romance repleto de auto-referencialidades e trechos metanarrativos. Para o crítico citado, o estilo machadiano – permeado de “lacunas e reiterações, de eclipse e redundância, de baixa temperatura vocabular e alta temperatura informacional estética” (idem, p. 222) – adulteraria “os padrões rígidos do mundo linearizado pela moral dos códigos formais” (idem, p. 225), e poderia ser chamado então de “poesia menos”, de “arte pobre”, em contraponto com o estilo opulento muito comum à época, recheado de riqueza vocabular e acumulação de efeitos – uma “poesia mais”. Assim, o texto “pobre” denunciaria a “retórica da falação”, do vício oratório nacional, indo na contracorrente do “filão ornamental das letras de opulência” (idem, p. 228).

Além dos recursos estudados nas páginas precedentes, podemos pensar também que a maneira como Machado cita, através do personagem Brás Cubas, os clássicos da literatura, passagens da filosofia, ou mesmo trechos bíblicos, também pode ser encarada como uma marca da ficcionalidade do seu texto. Porém, a citação, por si só, não indicaria necessariamente a vontade de desnudamento do ficcional, já que muitos textos referenciais se utilizam sistematicamente deste recurso; basta pensarmos no caso das teses acadêmicas, por exemplo. A grande diferença, no caso de Machado, que por sua vez se insere na longa tradição da sátira menipéia,⁴⁶ é a maneira de citar: trata-se, na maior parte das vezes, de um uso deturpado das citações, que estaria ligado à sua capacidade de promover uma releitura da tradição, como aponta Bluma Vilar:

O assíduo recurso à citação e a maneira como Machado a utiliza em *Memórias póstumas* são um índice, ou, se se preferir, oferecem uma síntese do *modus operandi* dessa poética de releitura da tradição, recente ou remota, característica do autor. Tal poética filia o autor a essa família de escritores que exploram sistematica e explicitamente a indissociabilidade entre escrita e leitura [...]. (VILAR, 2001, p. 121)

Ainda segundo a autora, a presença das citações adulteradas encenariam o exercício de leitura ou releitura realizado pelo autor, inscrevendo tal dimensão explicitamente na composição do livro. Nesse sentido, “ao leitor [...] é fornecido então um modelo de leitura ‘ruminada’, já que a própria escrita assim se apresenta [...]” (idem, p. 129). Portanto, as retificações empregadas, não só através do uso de citações,⁴⁷ remeteriam a uma escrita que relê e ruma a si mesma e também aos escritos alheios. No texto machadiano, portanto, a leitura estaria encenada na própria escrita, o que representaria, para Bluma Vilar, a impossibilidade de dissociar o ato de escrever do ato de ler e a incorporação da recepção à composição.

Tratando do mesmo assunto, o crítico Ivo Barbieri, no ensaio “Pascal atravessado por um olhar oblíquo: o jeito machadiano de ler um clássico”, mostra como a ficção é o lugar por

⁴⁶ Para maiores detalhes, consultar a obra de Enylton de Sá Rego: *O calandru e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. Neste livro, o autor apresenta um estudo sistemático em que detalha o que seria essencialmente a sátira menipéia e como a obra machadiana estaria filiada a esta tradição. Tal diálogo já teria sido sugerido por José Guilherme Merquior na década de 1970, baseado nas teorias de carnavalização de Mikhail Bakhtin. Em resumo, Enylton afirma que os textos filiados à tradição luciânica apresentariam, no geral, as seguintes características: dificuldade de classificação em termos de gênero literário, uso de citações truncadas, ou deturpação de citações, presença de narradores distanciados e irônicos, extrema liberdade de imaginação frente às normas de verossimilhança, uso da paródia, e caráter ambíguo e não-moralizante dos textos.

⁴⁷ Vilar explica que o procedimento de *retificação* ou de *ressalva* é o princípio estruturador de toda a narrativa das *Memórias*, não acontecendo apenas no caso das citações. Assim, a “teoria das edições humanas”, ou do homem como “errata pensante”, proposta por Brás Cubas, encontraria um equivalente textual no modo de andamento interrompido e irregular da narrativa.

excelência da liberdade irrestrita, sendo a transgressão das citações uma das maneiras de prová-lo:

Assim, a *descontextualização escarninha*⁴⁸ que permite atribuir a um texto o que ele não diz ou negar o que ele afirma e seria desonesto num discurso sério, aqui serve para dar corpo ao pensamento ficcional (BARBIERI, 2000, p. 94).

Em outras palavras, se a ficção é um dos poucos espaços em que se pode desvirtuar o sentido de uma citação ou alterar as suas palavras sem ser acusado de falsificação ou ignorância – não sendo nem mesmo necessário indicar a diferença entre o original e a “cópia” –, ao utilizar tal artifício, o escritor, ainda que indiretamente, estaria reafirmando a ficcionalidade do seu texto. Não é porque ele faz referências a Pascal, Molière, ou Shakespeare, que tais citações precisam corresponder exatamente àquelas um dia escritas de verdade. Se estivesse compondo uma tese, com certeza seria necessário reproduzir fielmente as passagens de outros autores, mas, não se tratando de trabalho acadêmico, e sim de romance, praticamente tudo é tolerado. Resumindo, a ficção permite até isso: que adulteremos os textos clássicos em nosso favor, coisa que Machado realiza insistentemente nas *Memórias Póstumas*. Nesse mesmo sentido, Ivo Barbieri escreve que sempre quando Pascal é citado por Brás Cubas, sofre “truncamentos, distorções, desvirtuamentos”, e completa: “Quando o nome de Pascal entra em cena, já não é Pascal que fala mas um leitor que o interpreta a seu jeito [...]” (idem, p. 95). O crítico conclui o ensaio insinuando que Machado leitor se deliciaria ao poder discordar elegantemente de um clássico. E nós nos permitimos acrescentar que, ao fazê-lo, ele estaria sutilmente reforçando o conteúdo ficcional de sua escrita, tornando-a ainda mais transparente.⁴⁹

⁴⁸ Barbieri insere aqui nota para se referir ao texto de Roberto Schwarz, *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 106.

⁴⁹ Cabe ressaltar que o desvelamento da ficcionalidade acontece em diferentes níveis ao longo do romance: desde evidências bastante óbvias, até momentos menos patentes, como o recurso às citações truncadas.

3.5 O estilo ébrio

A narração em retrospectiva – que, como vimos, é uma das características, segundo Lejeune, da narrativa autobiográfica – fica prejudicada nas *Memórias*, já que a linearidade e a cronologia não são seguidas estritamente, sendo, ao contrário, o tempo todo transgredidas: o narrador vai e volta no tempo conforme o seu interesse, o seu arbítrio, encadeando as lembranças como se um assunto remetesse a outro, numa espécie de associação livre de idéias, abusando constantemente do uso de digressões. Desse modo, o livro de memórias que Brás escreve adota a “forma livre de um Sterne ou de um Xavier de Maistre” como regra de composição. Podemos pensar que tal artifício, muito oportunamente utilizado, tem como um de seus efeitos dar a ilusão de naturalidade, da espontaneidade própria à nossa memória, que, assim como o livro de Brás, não funciona de maneira linear: nossas recordações não vêm à tona organizadas de modo cronológico, mas, de forma bem diferente, um episódio pode desencadear inúmeras lembranças que com ele se relacionem. Ainda que haja uma certa obediência à cronologia – depois dos capítulos iniciais –, o defunto-autor “pinça” em seu passado os episódios que deseja narrar, fazendo assim um recorte muito pessoal, uma seleção de capítulos de sua vida que não necessariamente obedece a regras de relevância biográfica. Desse modo, muitos dos eventos escolhidos são absolutamente banais, sendo a reflexão sobre eles e os comentários muito mais importantes do que os fatos em si.

Para as autoras do livro *La digression dans le récit*, Christine Montalbetti e Nathalie Piegay-Gros, por trás da encenação de improvisação, de naturalidade, como se a narrativa se desenvolvesse conforme a fala, ou seja, escondida sob a máscara do “desvio involuntário”, haveria uma elaborada técnica narrativa. Nas palavras das autoras, a digressão se caracterizaria pelo fato de introduzir um elemento anexo, uma informação extra, algo além da proposta principal do texto. Dessa forma, ela atentaria contra a coerência exigida, podendo ser considerada e percebida muitas vezes como transgressão. Os narradores, por sua vez, tentariam se desculpar perante o leitor:

Les narrateurs reprennent souvent à leur compte cette conception dévalorisante de la digression dans leur discours réflexif. Ils demandent qu'on les en excuse [...] et les présentent comme une déviation spontanée, un mouvement naturel de la plume – au point que parfois le style digressif peut fonctionner comme une garantie de sincérité (MONTALBETTI, 1994, pp. 9-10, grifo meu).

Mantendo os desvios no meio do caminho, como se a escrita seguisse o fluxo natural do pensamento, o narrador estaria tentando angariar a cumplicidade do leitor – trata-se, portanto, de uma estratégia de identificação bem à moda de Rousseau, cuja pretensão à sinceridade é o tempo todo reforçada nas *Confessions*. Esse fingimento de falta de controle representaria, na verdade, exatamente o seu oposto: a digressão não configuraria a falta de domínio sobre a escrita, mas sim a ficção dessa falta de domínio (Cf. *idem*, p. 11). Vejamos alguns exemplos disso nas *Memórias Póstumas*. No capítulo “Volta ao Rio”, Brás escreve: “Vim... Mas não; não alonguemos este capítulo. Às vezes esqueço-me a escrever, e a pena vai comendo papel, com grave prejuízo meu, que sou autor” (MPBC, p. 544). Sendo ele o maior prejudicado, é como se não fosse também o responsável pelo que escreve. Há um outro momento em que, logo após longa digressão, o narrador comenta: “Ui! Lá me ia a pena a escorregar para o enfático.” (MPBC, p. 546). No trecho seguinte, Brás parece brigar com a pena, como se ela tivesse vontade própria: “Pena de maus costumes, ata uma gravata ao estilo, veste-lhe um colete menos sórdido [...]” (MPBC, p. 564). Nesses três casos aparece nitidamente a encenação da falta de controle, o que na verdade indicaria total domínio da escrita por parte do autor, ainda que o narrador aparente naturalidade e espontaneidade.

As digressões colocam igualmente em cena a questão da oralidade – é como se o narrador estivesse conversando com o seu leitor, de modo que ao longo desse “diálogo” o caminho reto fosse interrompido inúmeras vezes, como de fato acontece na comunicação oral. A digressão, nesse sentido, não corresponderia a uma improvisação real, sendo apenas um afastamento “fingido” que tentaria restituir à escrita a liberdade própria da fala (Cf. MONTALBETTI, *op. cit.*, p. 29). Assim, utilizando tal artifício, o narrador conseguiria também diminuir um pouco a distância que o separaria do leitor.

Tratando dos *Essais*, de Montaigne, as autoras do livro concluem que as digressões indicariam também a vontade de permanecer mais perto dos sobressaltos da consciência, dos desvios do pensamento e das associações de idéias (Cf. *idem*, p. 40). Neste sentido, pensando particularmente o caso de um livro autobiográfico como o escrito por Brás, em que a memória é solicitada para trazer ao presente lembranças remotas, a opção pela forma digressiva se mostra totalmente adequada e fecunda.

Podemos dizer ainda que as digressões estariam muito bem articuladas e conectadas com a condição de defunto do autor das *Memórias*: como morto, ele pode agir como desejar, sem se preocupar com a opinião dos outros; assim, ele opta por escrever em ziguezague, adotando a forma digressiva e seguindo apenas a própria vontade, desviando e retomando o caminho incontáveis vezes. Avesso a regras estritas e cerceadoras, o narrador obtém o alibi

perfeito através da morte: “Que isto de método, sendo, como é, uma cousa indispensável, todavia é melhor tê-lo sem gravata nem suspensórios, mas um pouco à fresca e à solta, como quem não se lhe dá da vizinha fronteira, nem do inspetor de quarteirão.” (MPBC, p. 525). Ao mostrar relativa independência em relação às normas, Brás está novamente tentando trazer o leitor para o seu lado, buscando conquistar a sua empatia. Devemos ressaltar ainda que o defunto autor não tem apenas a liberdade de tratar do assunto que quiser e de emitir seus comentários e juízos: ele pode também fazê-lo da *forma* que preferir. Tal discurso retórico, que usa como argumento principal a condição de morto do narrador, acena para a possibilidade de que apenas as *Memórias* de Brás, com seu “processo extraordinário de composição”, poderiam ser consideradas “verdadeiras”: todos os outros memorialistas e autobiógrafos precedentes estariam inevitavelmente mentindo, já que ainda viveriam sob a escolta da “platéia”, cercados pelo “olhar agudo da opinião”.

No caso das *Memórias Póstumas*, se fizéssemos o exercício absurdo de excluir os trechos digressivos, sobraria um enredo altamente banal, com histórias de adultério, ciúmes, amores difíceis e arreatadores, aspirações políticas, etc. O mais rico do texto são exatamente os momentos em que o narrador se afasta da pura descrição dos fatos e comenta os eventos que narra, os episódios passados de sua vida, deixando transparecer aos poucos suas concepções de mundo, seus preconceitos, suas contradições, refletindo sobre aquele outro que ele fora e sobre os outros que à sua volta andaram. Lendo atentamente o romance, podemos afirmar que as digressões não configuram nas *Memórias* exceção, mas sim a própria regra da composição. O texto, paradoxalmente, progride por meio de desvios e interrupções:

Lorsque le modèle du texte n'est plus l'eau qui coule ou le fil que l'on tisse, mais le patchwork ou la mosaïque dont l'unité, nécessairement *a posteriori*, résulte de la composition, la digression n'est pas seulement un écart par rapport au thème principal. Elle est de manière fondamentale la matrice d'une continuité problématique: la digression [...] finit par relier les différents fragments après de multiples zigzags; la bifurcation, parce qu'elle fait dévier la narration, produit des rapprochements et autorise donc une progression du récit (MONTALBETTI, op. cit., p. 59).

A citação acima é absolutamente válida para o nosso objeto de estudo, no qual o deslocamento não é empregado de maneira pontual, mas serve como articulação dos episódios narrativos; a digressão funciona nas *Memórias* como o *link* para juntar as diferentes recordações do narrador. A vida de Brás é de tal forma comum, que, se ele resolvesse narrá-la de maneira convencional, seguindo a linha cronológica e concentrando-se nos eventos ocorridos, o livro ficaria demasiadamente enfadonho e maçante.

Se hoje enxergamos com bons olhos a forma peculiar do romance de Machado, e percebemos que ela é um dos elementos que tornam as *Memórias* uma das maiores obras-primas de nossa literatura, o mesmo nem sempre ocorreu por parte da crítica. O trecho abaixo, escrito por Silvio Romero em 1897, é citado por Haroldo de Campos no artigo já mencionado neste trabalho, “Arte Pobre, Tempo de Pobreza, Poesia Menos”:

O estilo de Machado de Assis, sem ter grande originalidade, sem ser notado por um forte cunho pessoal, é a fotografia exata do seu espírito, de sua índole psicológica indecisa. Correto e maneiroso, não é vivaz, nem rútilo, nem grandioso, nem eloqüente. É plácido e igual, uniforme e compassado. Sente-se que o autor não dispõe profusamente, espontaneamente do vocabulário e da frase. *Vê-se que ele apalpa e tropeça, que sofre de uma perturbação qualquer nos órgãos da palavra. Sente-se o esforço, a luta. “Ele gagueja no estilo, na palavra escrita, como fazem outros na palavra falada”*, disse-me uma vez não sei que desabusado num momento de expansão, sem reparar talvez que dava-me destarte uma verdadeira e admirável notação crítica. Realmente, *Machado de Assis repisa, repete, torce, retorce tanto suas idéias e as palavras que as vestem, que nos deixa a impressão dum perpétuo tartamudear*. Esse vezo, esse sestros, para muito espírito subserviente tomado por uma coisa conscienciosamente praticada, elevado a uma manifestação de graça e humor, é apenas, repito, o resultado de uma lacuna do romancista nos órgãos da palavra (ROMERO apud CAMPOS, pp. 221-222, grifos meus).

Para Romero, as digressões seriam, portanto, pontos fracos do texto machadiano, além, claro, da ausência de “colorido nacional”, da falta de eloqüência, etc. Esse gaguejar, esse tartamudear que o crítico condena, pode ser visto na verdade como um dos grandes trunfos do nosso escritor. A condenação da digressão, para as autoras de *La digression dans le récit*, implicaria uma certa concepção do texto, no sentido de que ele deveria ser linear e homogêneo, fundado sobre a ordem, a unidade e o rigor, sem deixar espaços para desvios. Muitos enxergariam na digressão um elemento inútil, supérfluo, e que portanto não deveria estar presente na narrativa, já que ameaçaria a clareza dos textos.

Vimos no item anterior que Sergio Paulo Roaunet, no livro *Riso e melancolia*, aponta o aspecto digressivo e fragmentário como uma das características dos textos da linhagem shandiana: “Sujeitos absolutos, os autores shandianos desdenham submeter-se aos imperativos da linha reta e preferem quebrar a linearidade da narrativa com ziguezagues sobre os quais não prestam contas a ninguém.” (ROUANET, 2007, p. 60). Sterne não teria sido, evidentemente, o inventor do método digressivo, mas, na opinião do crítico, ele teria usado tal técnica de forma brilhante, ao associar a ela uma veia cômica extremamente refinada. Na verdade, as digressões é que dariam o colorido particular aos livros de Sterne e aos de seus

herdeiros, representando de certa forma a alma dessas narrativas: sem elas, todos os cinco romances estudados pelo crítico perderiam grande parte de seu brilho e de sua vivacidade.

No caso do *Tristram Shandy*, por exemplo, excluídos os desvios, a narrativa principal se mostraria muito lacônica. Seguindo essa mesma linha, o romance *Jacques o fatalista*, de Denis Diderot, também apresentaria uma narrativa principal basicamente insignificante, banal, entrecortada por um grande número de digressões. Quanto ao romance de Xavier de Maistre, *Viagem ao redor do meu quarto*, Rouanet aponta que neste seria extremamente difícil distinguir a narrativa principal das digressões, sendo quase impossível identificar o que é desvio e o que não é. Para este autor, a fragmentação configuraria o princípio construtivo básico da narrativa. Outro componente da linhagem shandiana, Almeida Garrett, através do livro *Viagens na minha terra*, também se mostraria adepto das digressões de todo o tipo, optando pela criação de uma narrativa principal de caráter pobre em comparação com esses momentos de afastamento. Finalmente, o crítico escreve que *Memórias Póstumas* não fugiria à regra shandiana de pobreza na narrativa principal, ainda que esta possa ser considerada mais densa do que nos outros romances. As digressões preferidas de Machado seriam exatamente as auto-reflexivas: Brás fala sobre o seu livro o tempo todo; além disso, outra constante seria a digressão sobre a digressão. Assim, as numerosas alusões no romance ao “método” do livro referem-se a esse método digressivo, shandiano, compartilhado pelos cinco autores citados por Rouanet. Outros tipos de digressão seriam ainda aquelas “extratextuais”, que incorporariam ao texto algum material externo já pronto; as “opinativas”, que dariam espaço para o narrador fornecer seus julgamentos sobre os mais variados assuntos, podendo manifestar soberanamente a sua presença; e as “narrativas”, compostas de histórias paralelas, relatos isolados, historietas contadas por algum personagem/ sobre algum personagem.⁵⁰

Além dos exemplos vistos na seção anterior, que podem ser chamados de auto-reflexivos ou metanarrativos, há muitas digressões de cunho filosofante ou “teorizante” ao longo das *Memórias Póstumas*. Estas geralmente ocorrem quando Brás, com base nos fatos que está narrando, faz um comentário mais geral, uma reflexão, tentando criar uma lei, uma teoria em relação ao que foi dito – não raro com o propósito de expurgar eventuais sentimentos de culpa ou atenuar suas ações condenáveis. A lei da equivalência das janelas é, nesse sentido, exemplar. O episódio começa com uma valsa: Brás dança com Virgília, já

⁵⁰ Rouanet fornece vários exemplos de todos esses tipos de digressão, nomeadas por ele, para os cinco livros estudados em seu volume *Riso e Melancolia*. No caso específico de *Viagem ao redor do meu quarto*, ele afirma não ter encontrado nenhum exemplo do que chamou de “digressão extratextual”, apesar de afirmar haver uma profusão de digressões auto-reflexivas – em particular as que têm por objeto as próprias digressões –, assim como as do tipo “opinativas”; haveria ainda um único exemplo no livro de digressão narrativa.

casada, e os dois sentem-se atraídos um pelo outro, apesar – ou mesmo devido – ao impedimento conjugal. Ainda com remorsos por ter sido trocado por Lobo Neves, Brás, depois de passar a moça para outro cavalheiro, pensa consigo mesmo: “É minha!” Ele continua com essa idéia fixa, esse “arroubo possessório” até o momento em que chega em casa; ali, ele se depara com uma moeda de ouro, e repete: “É minha!”, rindo da situação, e colocando a meia dobra no bolso. No dia seguinte, sentindo a consciência pesar, Brás decide enviar uma carta à polícia remetendo a moeda *que não era sua*. Assim, ele pôde ficar tranqüilo, e almoçar em paz:

Minha consciência valsara tanto na véspera, que chegou a ficar sufocada, sem respiração; mas a restituição da meia dobra foi uma janela que se abriu para o outro lado da moral; entrou uma onda de ar puro, e a pobre dama respirou à larga. Ventilai as consciências! não vos digo mais nada. (MPBC, capítulo LI, “É minha!”, p. 567).

Ora, sentindo-se culpado pela valsa dançada na noite anterior, o defunto autor acreditava que praticando uma boa ação, acabaria se redimindo e deixando em paz a consciência. É aí então que ele descobre uma importante lei:

Assim, eu, Brás Cubas, descobri uma lei sublime, a lei da equivalência das janelas, e estabeleci que o modo de compensar uma janela fechada é abrir outra, a fim de que a moral possa arejar continuamente a consciência. (idem, *ibid.*).

A idéia opera, evidentemente, em benefício próprio: através do ato praticado, Brás se sente “bom, grande”. O episódio não termina por aí: alguns dias depois, indo a Botafogo, o protagonista tropeça em um embrulho. Percebendo que ninguém em volta o olhava, ele decide pegá-lo e levá-lo para casa; chegando a casa, hesita um pouco, com medo de ser alvo de alguma brincadeira, mas acaba abrindo o pacote misterioso: lá dentro, encontra nada menos que cinco contos de réis. Pensa consigo mesmo, tentando se convencer a ficar com o valor encontrado:

[...] não era crime achar dinheiro, era uma felicidade, um bom acaso, era talvez um lance da Providência. Não podia ser outra coisa. Não se perdem cinco contos, como se perde um lenço de tabaco. Cinco contos levam-se com trinta mil sentidos, apalpam-se a miúdo, não se lhes tiram os olhos de cima, nem as mãos, nem o pensamento, e para se perderem assim tolamente, numa praia, é necessário que... Crime é que não podia ser o achado; nem crime, nem desonra, nem nada que embaciasse o caráter de um homem. Era um achado, um acerto feliz, como a sorte grande, como as apostas de cavalo, como os ganhos de um jogo honesto e até direi que a minha felicidade era merecida,

porque eu não me sentia mau, nem indigno dos benefícios da Providência (MPBC, cap. LII, “O embrulho misterioso”, p. 568).

Reproduzimos o trecho que, apesar de extenso, evidencia bem a hábil retórica de nosso personagem: tendo ele devolvido alguns dias antes uma meia dobra, sente-se no direito – como se fosse já a recompensa batendo à sua porta – de ficar com os cinco contos encontrados posteriormente. Afinal, ele merecia, tinha sido tão honesto!

Após os exemplos mencionados acima, podemos pensar ainda em um aspecto curioso e significativo em relação ao uso das digressões na obra de Machado: é muito difícil encontrar na primeira fase de seus romances a ocorrência dessa espécie de desvio da narrativa, pelo menos, podemos afirmar que ele não está presente da maneira como passa a ser empregado a partir de *Memórias Póstumas*. A minha hipótese é de que esta diferença seria uma das marcas importantes para dividir a obra do escritor em duas fases. Assim, o emprego sistemático das digressões poderia ser considerado como um dos elementos que fizeram de Machado o grande escritor que ele foi. Se os livros do começo da carreira estão ainda muito preocupados com o enredo e seus desenlaces, com a criação de Brás Cubas a situação praticamente se inverte: o desenvolvimento narrativo passa a importar menos, ao passo que as digressões ganham projeção e destaque, transformando enredos quase sempre banais em grandes livros.⁵¹

As digressões utilizadas por Machado nas *Memórias*, refletiriam, na opinião de Roberto Schwarz, as características de uma certa classe, mostrando-se assim de acordo com os caprichos e arbitrariedades dos poderosos ou endinheirados, constituindo um dos aspectos da volubilidade do narrador Brás Cubas. Nesse sentido, o método escolhido pelo romancista estaria, portanto, atrelado ao conteúdo de seu livro: um representante da classe alta, rentista ocioso, escreve de forma livre, indo e vindo no tempo e no espaço como bem entende, sem precisar dar satisfações a ninguém, agindo livremente, respondendo unicamente às próprias vontades, entrecortando a narrativa principal por inúmeras digressões dos mais variados tipos. Ora, essa vertente interpretativa não focaliza outros ângulos possíveis desta questão, que são muitos. Como, por exemplo, a filiação do autor brasileiro a uma certa tradição de escritores – que pode contar com mais ou menos nomes de acordo com o crítico –, interessados no método digressivo, ou seja, no uso sistemático das digressões, o que já tinha sido apontado pelo próprio Machado no prólogo à terceira edição do romance de 1881. Além disso, pode-se observar que a digressão é um método bastante comum a um tipo de escrita memorialista, ou

⁵¹ A afirmação vale mais, sem dúvida, para as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, nosso objeto de estudo. Porém, as digressões também desempenham importante papel em *Dom Casmurro* e *Quincas Borba*, por exemplo.

mesmo a uma ficção deste discurso, como é o caso de *Memórias Póstumas* – trata-se muitas vezes de escritos que tentam reproduzir o caráter tipicamente fragmentário da memória humana e sua não-linearidade, buscando colocar no papel a naturalidade e espontaneidade próprias às nossas recordações e lembranças. Como vimos previamente, uma busca de aproximação da oralidade também pode ser vislumbrada através da opção por esse método, ou seja, a tentativa de angariar a cumplicidade do leitor pela proximidade com o discurso falado, mais acessível a todos. Outro ponto relevante e já comentado: as digressões de Brás estão associadas ainda à sua retórica de liberdade *post-mortem*; sendo ele um defunto-autor, não precisando se preocupar com as coerências e normas do “outro lado”, pode muito bem optar pelo método narrativo que mais lhe agrade, que mais se adapte à sua nova condição.

Concluindo esse tópico, cabe ressaltar que o aspecto digressivo da narrativa das *Memórias* é um dos elementos responsáveis pela sua eficiência estética – se pudermos utilizar esse termo. Os momentos (auto-) reflexivos podem ser tomados, portanto, como as partes fundamentais do romance, que, prescindindo deles, não seria de forma alguma o mesmo. Ora, é através das digressões que o narrador reflete sobre os episódios de sua vida, tornando transparente para o leitor o seu caráter, a sua personalidade, o seu modo de ver o mundo. Nesse sentido, poderíamos pensar nelas como os momentos do texto em que a subjetividade do narrador é evidenciada, através da reflexão sobre os fatos que são contados inicialmente por um viés mais objetivo.

3.6 As múltiplas edições do eu

A estrutura da autobiografia cria, logo de início, no mínimo, a figura de dois “eus” distintos: aquele que narra a própria vida, olhando para ela de forma distanciada, o narrador, e aquele que vive essa vida, estando presente aos eventos, o personagem. Quando falamos em narrador-personagem como uma instância única, é apenas por uma questão prática, já que o narrador pode conceber, através da escrita, diversos “eus” que se sucedem até chegar àquele que narra a história no presente, o que faz com que exista um certo afastamento entre os diferentes “eus” que convivem na narrativa. Assim, para o francês Jean-Philippe Miraux, a escrita de si estabeleceria uma distância entre vida e representação, “terrible écart qui fonde nécessairement une relation de jugement, d’évaluation de ce qui a été par ce qui est” (MIRAUX, 1996, p. 11). Na opinião do crítico, o projeto autobiográfico procuraria aprisionar os contornos fluidos de uma essência que continuaria existindo, como se fosse possível interromper momentaneamente o curso de um rio em movimento. Porém, este discurso estaria sempre incompleto, inacabado, podendo apresentar apenas um subtotal, ou uma “parcial”, já que, no momento em que o escritor termina de colocar a narrativa de sua vida dentro de um livro, ele ainda está vivo, continua em estado de mudança permanente, até o dia em que morre. É ainda Miraux quem escreve: “Voulant dire sa vie, l’écrivain se retire de la vie pour la mieux exprimer; il se situe alors dans une sorte de non-lieu puisqu’il se confie à l’univers imaginaire de l’écriture pour représenter la réalité dont il s’éloigne.” (idem, p. 28). Pensando em Brás, ele não precisa se exilar da vida, ele já se encontra afastado, ainda que por motivos involuntários, escrevendo efetivamente a partir de um não-lugar.

Essa questão da distância do narrador em relação ao personagem ganha mais radicalidade e novos contornos no momento em que o autobiógrafo conta a sua história já depois de morto, como acontece em *Memórias Póstumas*. Nesse caso, inédito na bibliografia das escritas do eu, a distância normalmente criada pela autobiografia expande-se enormemente. Além disso, o afastamento promovido pela morte acaba se transformando em argumento retórico, já que, diante da nova condição, o autor não precisa mais se preocupar com o jogo das opiniões, podendo escrever abertamente o que pensa sobre quem ele foi. Brás, contando sua vida depois de já ter morrido, consegue o feito que nenhum memorialista ou autobiógrafo jamais alcançou: completar um tipo de discurso que é, por natureza, incompleto. Assim, estando morto, ele não precisa mais se defrontar com um importante paradoxo da

autobiografia: a dificuldade de fixar os momentos de um “eu” que vive em estado permanente de mudança. “Il s’agit de se stabiliser, de parvenir à établir un pont entre la vie et sa graphie, entre le moi fluctuant et l’écriture qui fixe l’instant qui doit être dit.” (idem, p. 29). Para o crítico em questão, a escrita autobiográfica seria o lugar onde se desenvolveria o perpétuo combate entre o um e o múltiplo, o heterogêneo e o homogêneo, na tentativa de construir um monumento harmonioso fundado, no entanto, por elementos díspares. Em suma, a busca de uma unidade, princípio básico encontrado na maioria das autobiografias, se defrontaria, inevitavelmente, com a multiplicidade dos indivíduos, que não são os mesmos ao longo da vida, apresentando, pelo contrário, diversas facetas e inúmeras contradições.

Estudando esse assunto, Käte Hamburger, em *A lógica da criação literária*, destaca exatamente como a escrita autobiográfica, ou mesmo a ficção desse tipo de narrativa, produz diferentes “eus”:

[...] O eu fixo do romance autobiográfico (da mesma maneira que numa autobiografia autêntica) relembra e reproduz a sua vida passada, lança um olhar retrospectivo sobre as fases passadas de si mesmo. Isso significa, entretanto, que *ele revive as fases de seu eu anterior, como diferentes do seu estado presente* [...]. O autor autobiográfico, seja autêntico, seja fingido, objetiva as suas fases anteriores. *Ele vê o eu de sua juventude como um eu diferente do eu atual*, que narra, que por sua vez é diferente de um eu posterior (HAMBURGER, 1986, p. 232, grifos meus).

Assim, Brás defunto enxerga e descreve diferentes figuras de si mesmo ao longo da narrativa, que têm em comum a mesma identidade, mas que são muitas vezes encarados como personagens distintos: o menino mimado da infância, o jovem perdulário e irresponsável, o adulto ambicioso e ocioso, atrás de cargos que lhe dêem status e facilidades, o solitário já em idade mais avançada, etc. Aquele “eu” distante, da infância ou da juventude, é muitas vezes tratado como se fosse um outro, apesar do uso da primeira pessoa:

Quando o narrador em primeira pessoa objetiva os estados de seus eus anteriores – como qualquer um faz quando fala a certa distância – o caráter do romance em eu, embora isso pareça paradoxal, pode perder-se até certo ponto. *O eu objetivado de fases anteriores não é experimentado sempre de modo intensamente idêntico ao narrador em eu, mas de certo modo como pessoa independente que, desligada do narrador-eu, é agora uma das pessoas da narração*, de modo que a relação sujeito-objeto, embora não anulada, fica atrás do personagem em eu da narração, que por assim dizer aparece como um objeto entre outros objetos, um personagem entre outros personagens (idem, *ibid.*, grifos meus).

A autora escreve ainda que, ao olhar retrospectivamente para sua vida passada, o narrador de memórias não deixa de olhar também para o contexto em que os eventos narrados ocorreram; é inevitável que ele contemple o momento histórico e o espaço geográfico que seus diferentes “eus” vivenciaram. Ora, ao lermos as *Memórias Póstumas*, por mais que não queiramos nos ater a uma leitura do romance como reflexo da sociedade, enxergamos como pano de fundo um momento específico da história do Brasil, num lugar determinado, como o Rio de Janeiro. Assim, os personagens do livro remetem, claro, para uma certa realidade, fazendo algumas referências a esse mundo “exterior”, sem no entanto esgotá-lo e sem que a obra se esgote também apenas nisso.

Na opinião do crítico Alfredo Bosi, no livro *Brás Cubas em três versões*, haveria no romance de Machado de Assis um duplo jogo de *presença e distanciamento* do eu. Estando pessoalmente junto aos fatos, sendo deles testemunha, o narrador pode posteriormente pensá-los, refletir sobre eles e promover um julgamento: “A análise psicológica e moral é favorecida pela distância que medeia entre o testemunho direto e o gesto reflexivo potenciado pelo expediente do defunto autor.” (BOSI, 2006, p. 9). Em outras palavras, Brás é ao mesmo tempo ator e espectador de si mesmo, personagem e auto-analista na interação com outros sujeitos: uma coisa é a matéria lembrada, e outra, a sua interpretação.⁵² Desse modo, através da narração dos episódios vividos, o defunto autor conseguiria se mostrar como foi (a presença testemunhal), como se vê (através do olhar distanciado) e como foi visto pelos outros que consigo interagiram. Além disso, haveria ainda a figura do leitor virtual, que, convocado pelo narrador, é teatralizado no interior do romance, promovendo um julgamento ético em relação ao comportamento de Brás. Este, por sua vez, ao mesmo tempo em que convoca a crítica do suposto leitor, tenta logo em seguida se justificar, racionalizando os motivos de suas atitudes a princípio condenáveis e defendendo-se das “acusações”. O romance seria, portanto, permeado de auto-acusações e álibis na relação do narrador com o leitor virtual convocado por ele. É como se Brás estivesse o tempo todo a dizer: “Terei agido mal, é verdade, mas, afinal, o barro é a matéria-prima de todos os filhos de Adão” (Cf. idem, p. 21). Em resumo, haveria, na opinião de Bosi, um jogo relativizador, “boca que morde e sopra”, ou seja, que acusa, mas que depois se justifica, atenuando o duro julgamento. O crítico então explicita o ritmo que tomaria conta do romance machadiano: “O autor narra as manhas

⁵² Sobre a reconstituição do tempo pela memória, Dirce Côrtes Riedel, no ensaio “Machado de Assis: a consciência do tempo”, afirma: “As relações entre o narrador machadiano e o seu passado não são, como as de Proust, na maior parte estabelecidas pela memória afetiva das sensações. Frequentemente é a memória voluntária, a da inteligência, que guia um narrador, bem certo da sua busca, embora nem sempre do seu achado.” (RIEDEL, 1990, p. 40).

de um tipo social, aquele Brás que ele foi, enquanto vivo; e em baixo contínuo profere o seu julgamento póstumo [...]” (idem, *ibid.*).

Como vimos, a particularidade de Brás Cubas é o fato de ele começar a escrever suas memórias já depois de morto, portanto, sua condição é absolutamente diferente dos demais autobiógrafos: entre o eu-personagem que ele foi e o eu-narrador que ele é, há a circunstância definitiva da morte. É nesse sentido que a crítica Juracy Assmann Saraiva escreve:

A morte, como experiência fundamental do narrador, distingue-o dos demais homens, sobrepondo-o a eles na medida em que representa, como situação-limite, o conhecimento de um mistério inescrutável e a visão plena da vida, já truncada em sua mobilidade. *A morte é a condição ideológica que legitima o narrador como sujeito do discurso*, possibilitando-lhe o desvendamento de verdades antes inacessíveis (SARAIVA, 1993, p. 47).

A condição de morto facilitaria a compreensão, a avaliação e o julgamento. Nesse sentido, Brás conseguiria retirar os disfarces e distinguir para os seus leitores o que apenas aparentava ser do que efetivamente era. Na opinião da autora, protagonista e narrador poderiam ser considerados figuras distintas, apesar de apresentarem muitas características em comum: enquanto o primeiro encontra-se completamente envolvido nos eventos narrados, o segundo, ao contrário, “paira acima de tudo. Tudo vendo e tudo revelando” (idem, p. 49). Além disso, como forma de diferenciação, haveria ainda o *tempo da história* (momento do protagonista) e o *tempo do discurso* (momento do narrador), o que também contribuiria para a fratura desse sujeito que, apesar da ambigüidade, atende pelo pronome “eu”. Essa identidade do “eu” configuraria um atestado de autenticidade, ao passo que a diferença entre Brás-ator e Brás-espectador permitiria a criação de um espaço para a reflexão; em outras palavras: “[...] a partir do presente, ou seja, do momento da enunciação do relato, o eu-narrador pode olhar para o passado e nele visualizar a si mesmo como eu-protagonista.” (idem, p. 50).

Em resumo, o narrador das *Memórias Póstumas* se encontra já fora do espetáculo, não está mais no palco, representando um papel, e pode, portanto, mostrar a diferença entre “ser” e “parecer”. A partir de sua condição de morto, ele consegue ser ousado e irônico em relação ao seu passado, colocando o homem em contato com a própria miséria, ainda que vista através de um exemplo particular. Ou seja, com base na narração de sua vida, que não tem como objetivo edificar, converter ou reconfortar a humanidade, como se observa em muitos textos memorialísticos, Brás consegue, ao lançar um olhar crítico em relação ao passado, denunciar alguns comportamentos característicos do ser humano e desvendar o jogo das aparências, esse verdadeiro teatro em que são representados os espetáculos de nossas vidas:

Brás Cubas, enquanto protagonista, ignora a verdadeira situação em que se encontra, daí interpretar erroneamente os fatos de sua existência. Já o narrador Brás Cubas, ao olhar para o outro que ele foi, sobrepõe a perspectiva do passado à visão atual, desveladora daquela, externando, sob a unicidade enunciativa, o conflito entre o seu ponto de vista irônico e o do protagonista (idem, p. 57).

Vejamos agora alguns trechos das *Memórias Póstumas* em que podemos comprovar o que foi dito acima. No capítulo “Compromisso”, por exemplo, fica evidente essa distinção entre o eu que narra e o eu que vive os episódios. Tomando conhecimento da possível partida de Lobo Neves e Virgília para a província, Brás vai encontrar a amante na casinha da Gamboa e sai de lá repentinamente, depois de saber que a ida dos dois é quase certa. Antes de sair, porém, ele diz a Virgília que a sua felicidade estava nas mãos dela; mesmo ouvindo algumas lágrimas, ele, frio, não volta atrás. Depois, Brás passa a se debater entre dois sentimentos: a piedade, que o empurrava à casa de Virgília, e o egoísmo, que o convencia de que ela deveria resolver sozinha o problema. Ele afirma que sentia ainda um pouco de remorso, por não ajudar a amante, deixando-a culpada, mas ao mesmo tempo não queria compartilhar da responsabilidade da solução. Assim, depois de muito hesitar, ele chega à conclusão de como agir:

Por fim interveio um compromisso entre o egoísmo e a piedade; eu iria vê-la em casa, e só em casa, em presença do marido, para lhe não dizer nada, à véspera do efeito da minha intimação. Deste modo poderia conciliar as duas forças (MPBC, cap. LXXIX, “Compromisso”, p. 589).

No entanto, logo em seguida, o defunto-autor, lançando um olhar crítico em direção ao comportamento do passado, reflete sobre o evento narrado e desvenda o que estaria por trás da ação dele àquele momento:

Agora, que isto escrevo, quer-me parecer que o compromisso era uma burla, que essa piedade era ainda uma forma de egoísmo, e que a solução de ir consolar Virgília não passava de uma sugestão de meu próprio padecimento. (MPBC, cap. LXXIX, “Compromisso”, p. 589, grifo meu)

Ou seja, *agora, que ele escreve*, já morto, e passados muitos anos, consegue perceber melhor os reais motivos de suas atitudes, e desnudá-las para aqueles que o lêem. O “eu” que narra, portanto, lança um olhar para o “eu” que viveu os episódios, e promove assim um juízo daquele *outro* que ele foi. Nesse sentido, podemos citar a definição de Bluma Vilar: “A autobiografia supõe a iniciativa de rever, a decisão de reordenar, redimensionar o vivido, ou

ao menos a ilusão de um maior domínio sobre tais revisões e sobre a própria vida.” (VILAR, 2001, p. 157). Portanto, ao escrever a sua autobiografia, de uma perspectiva bastante distanciada, Brás não pode deixar de revisá-la, de tentar compreendê-la melhor, e compreender-se melhor. Além disso, ao revelar as “verdadeiras intenções” escondidas sob os eventos passados, o narrador supostamente estaria buscando atrair a simpatia e cumplicidade do seu leitor, já que se mostraria como uma pessoa sincera, capaz de desvendar as próprias artimanhas.

Nesse mesmo sentido, é o próprio Brás quem formula a célebre *teoria das edições humanas*, que trata exatamente das diversas facetas que os indivíduos adquirem ao longo da vida, ou seja, dos diferentes “eus” que fazem parte da biografia de qualquer um. No capítulo em que descreve Virgília aos quinze, dezesseis anos, o narrador manda um recado para a ex-amante, supondo que ela poderia ler o trecho, transcorridos tantos anos:

Tu que me lês, se ainda fores viva, quando estas páginas vierem à luz, – tu que me lês, Virgília amada, não reparas na *diferença entre a linguagem de hoje e a que primeiro empreguei quando te vi?* Crê que era tão sincero então como agora; a morte não me tornou rabugento, nem injusto (MPBC, cap. XXVII, “Virgília”, p. 549, grifo meu).

E Brás imagina ainda a possível reação que ela teria: “– Mas, dirás tu, como é que podes assim discernir a verdade daquele tempo, e exprimi-la depois de tantos anos?” (idem, *ibid.*). Diante dessa suposta questão, eis a resposta que ele daria:

Ah! indiscreta! ah! ignorantona! Mas é isso mesmo que nos faz senhores da Terra, é *esse poder de restaurar o passado*, para tocar a instabilidade das nossas impressões e a vaidade dos nossos afetos. (idem, *ibid.*, grifo meu).

Neste trecho encontra-se a chave para qualquer autobiografia: o poder de *restaurar o passado*, e de conseguir perceber a nossa permanente *instabilidade*. É logo em seguida que Brás descreve a sua teoria, fundamental para pensarmos o tópico em questão:

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

No momento em que elabora a teoria, o defunto-autor já se encontra na edição definitiva, podendo, assim, olhar para as edições anteriores e denunciar as falhas, as emendas

que ainda seriam corrigidas. Assim, quando narra o momento em que conhece Virgília, por intermédio do pai, que era amigo do pai da moça, Brás comenta:

Lembra-vos ainda a minha teoria das edições humanas? Pois sabei que, *naquele tempo, estava eu na quarta edição*, revista e emendada, mas ainda içada de descuidos e barbarismos; defeito que, aliás, achava alguma compensação no tipo, que era elegante, e na encadernação, que era luxuosa (MPBC, cap. XXXVIII, “A quarta edição”, pp. 556-557, grifo meu).

Outro episódio alude ainda à *teoria das edições humanas*: certo dia, antes de ir jantar na casa do Conselheiro Dutra, pai de Virgília, Brás entra em uma loja e encontra, por acaso, Marcela, sua paixão da juventude, que estava naquele momento marcada pela doença e por uma velhice precoce, apresentando um rosto “amarelo e bexiguento”. Depois de trocarem algumas palavras e contarem um pouco o que sucedeu a um e a outro, Brás tenta entender por que fora tão irresponsável naquela sua primeira paixão de juventude:

Marcela lançou os olhos para a rua, com a atonia de quem reflete ou relembra; eu *deixei-me ir então ao passado*, e, no meio das recordações e saudades, perguntei a mim mesmo por que motivo fizera tanto desatino. Não era certamente a Marcela de 1822; mas a beleza de outro tempo valia uma terça parte dos meus sacrifícios? Era o que eu buscava saber, interrogando o rosto de Marcela. O rosto dizia-me que não; ao mesmo tempo os olhos me contavam que, já outrora, como hoje, ardia neles a flama da cobiça. Os meus é que não souberam ver-lha; *eram olhos da primeira edição* (MPBC, cap. XXXVIII, “A quarta edição”, pp. 557-558, grifos meus).

Assim, os olhos da edição final, aqueles do defunto-autor, miram o pretérito e enxergam as diversas edições pelas quais passou, sendo a primeira marcada pelo episódio da paixão pela prostituta Marcela, e a quarta, como vimos, pelo conhecimento daquela que viria a ser sua amante, Virgília. Estes são apenas alguns exemplos dos outros “eus” com os quais Brás se depara ao escrever a história de sua vida.

Vejamos o capítulo “Cinquenta anos”, em que o protagonista descreve um encontro que teve com Virgília em um baile:

Cinquenta anos! Não era preciso confessá-lo. Já se vai sentindo que o meu estilo não é tão lesto *como nos primeiros dias*. Naquela ocasião, cessado o diálogo com o oficial de marinha, que enfiou a capa e saiu, confesso que fiquei um pouco triste. Voltei à sala, lembrou-me dançar uma polca, embriagar-me das luzes, das flores, dos cristais, dos olhos bonitos, e do burburinho surdo e ligeiro das conversas particulares. E não me arrependo; remoei. Mas, meia hora depois, quando me retirei do baile, às quatro da manhã, o que é que fui achar no fundo do carro?

Os meus cinquenta anos (MPBC, cap. CXXXIV, “Cinquenta anos”, p. 625, grifo meu).

Aqui, lançando um olhar além-túmulo, o narrador compara-se a ele mesmo, e distingue diferentes momentos: aos cinquenta anos, obviamente, já não é mais tão bem disposto como fora antes, sentindo, portanto, o peso da idade. Alguns capítulos mais à frente, ele retoma a questão, explicando o que escrevera anteriormente:

Meu caro crítico,

Algumas páginas atrás, dizendo que eu tinha cinquenta anos, acrescentei: “Já se vai sentindo que o meu estilo não é tão lesto como nos primeiros dias”. Talvez aches esta frase incompreensível, sabendo-se o meu atual estado; mas eu chamo a tua atenção para a sutileza daquele pensamento. O que eu quero dizer não é que esteja agora mais velho do que quando comecei o livro. A morte não envelhece. Quero dizer, sim, que *em cada fase da narração da minha vida experimento a sensação correspondente*. Valha-me Deus! é preciso explicar tudo (MPBC, cap. CXXXVIII, “A um crítico”, p. 627, grifo meu).

Assim, a cada fase da vida narrada, o defunto-autor consegue sentir-se como um *outro*, repassando, portanto, no papel, as diversas edições vividas por ele, os diferentes personagens que atendem pelo mesmo nome: Brás Cubas.

Concluindo, só alguém na edição *definitiva* da própria vida poderia apresentar julgamentos *definitivos* sobre o próprio comportamento passado, já que não correria o risco, inerente ao viver, de continuar mudando e configurando novas edições. Em outras palavras, apenas uma vez acabada a vida, findo o perpétuo movimento, é que se poderia olhar retrospectivamente e fixar motivos e causas; antes disso, tudo está sujeito a ser ainda corrigido, emendado.

O *eu já desafrontado da brevidade do século* submete todos os outros “eus” ao seu olhar retrospectivo, à sua análise, ao seu crivo. Desse modo, Brás confronta o eu vivido ao eu presente, defunto, acabado, na tentativa de se compreender. O tempo narrativo em que descreve os episódios vividos é, portanto, tempo de reflexão, de autocrítica, nem sempre tão crítica assim, é verdade, mostrando-se condescendente em muitos momentos, mas, mesmo assim, podendo ser encarado como uma tentativa de reavaliar, repensar, reelaborar as experiências anteriores. Trata-se, inegavelmente, como afirma Jean-Philippe Miraux, de uma recomposição da existência e não da existência em si, já que a escrita pessoal supõe a incidência de *um* olhar, de *uma* visada muito particular e subjetiva.

3.7 Auto-retrato e desejo de permanência

Ao retomarmos as observações sobre o retrato pictórico, feitas no segundo capítulo deste trabalho, podemos vislumbrar alguns elementos relevantes para pensarmos as *Memórias Póstumas*. Apesar de estarmos tratando por um lado de artes plásticas e por outro, de literatura, veremos como existem inegáveis semelhanças entre os dois tipos de manifestação artística, que, evidentemente, sofreram influências históricas comuns.

Como já observado, a afirmação de poder sempre foi um dos principais objetivos da pintura de retratos, que inicialmente estava restrita a personagens importantes e influentes. Nesse sentido, podemos dizer que, ao decidir escrever as suas memórias, Brás estaria, mesmo depois de morto, buscando algum status, alguma supremacia, ou seja, perpetuando a obsessão pelo poder que permeou a sua trajetória.

Além disso, assim como o retrato oscilava entre a tipicidade e a individualização, entre despersonalização e personalização dos modelos, também a crítica machadiana entende o defunto autor ora por um viés de representante de classe, ora como um indivíduo singular, único. Portanto, pode-se dizer que Brás está localizado entre o tipo e o indivíduo, apresentando características que inegavelmente são comuns aos membros de sua classe, mas, ao mesmo tempo, mostrando algumas particularidades que não podem ser generalizadas, próprias somente a ele, e, portanto, individuais.

Acima do desejo de poder, talvez esteja a vontade de realizar a propaganda de si mesmo, de legar à posteridade uma imagem menos negativa, ao justificar e racionalizar os próprios erros. Assim, a reflexão distanciada sobre a vida ajuda o narrador a se desculpar das más ações e dos maus pensamentos, como se fosse uma espécie de acerto de contas consigo mesmo e com o seu passado.

O último capítulo de *Memórias Póstumas* não deixa dúvidas quanto ao balanço final que Brás faz da própria vida:

Este capítulo é todo de negativas. Não alcancei a celebridade do emplasto, não fui ministro, não fui califa, não conheci o casamento. Verdade é que, ao lado dessas faltas, coube-me a boa fortuna de não comprar o pão com o suor do meu rosto. Mais; não padei a morte de D. Plácida, nem a semidemência do Quincas Borba. Somadas umas e outras, qualquer pessoa imaginará que não houve mingua nem sobra, e consequentemente que saí quite com a vida. E imaginará mal; porque 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 (MPBC, cap. CLX, “Das negativas”, p. 639).

Mesmo nesse derradeiro desabafo, o defunto autor ainda continua contando vantagens: apesar da vida banal e sem muito brilho que levou, não precisou trabalhar, não morreu na completa miséria como sucedeu a D. Plácida e nem nas condições de semidemência como o amigo Quincas Borba. Se alguma dúvida resta ao leitor, ele esclarece que ainda contou com a vantagem de não ter tido filhos, não precisando, portanto, legar a miséria humana para futuras gerações.

Ora, podemos pensar que a decisão de escrever as *Memórias* configuraria, na verdade, a última chance que Brás vislumbrou para obter algum prestígio, alguma glória, de ver luzir o próprio nome, ainda que depois de morto, já que o feito não foi possível durante a vida. Assim, a opção pela escrita poderia ser encarada como o derradeiro investimento na tentativa de honrar o nome dos “Cubas” e escapar à sensação de ter passado em branco. Este desejo de permanência⁵³ e essa busca de driblar a efemeridade da vida é um lugar comum quando estudamos as diversas manifestações artísticas criadas pelo homem.⁵⁴ Vimos, ao longo deste trabalho, e principalmente na seção que tratou do retrato, como a vontade de ultrapassar os limites da vida permeou a história das representações dos indivíduos. Estes, angustiados diante da própria mortalidade, lançaram mão – e continuam lançando – de artifícios para tornar o caráter transitório da vida um pouco menos cruel, tentando, de diversas formas, imprimir alguma espécie de permanência. Um desses recursos, por exemplo, era a contratação de pintores para que fosse registrada nas telas a fisionomia dos retratados. Podemos pensar, também, que a opção pela escrita autobiográfica fazia parte dessa mesma preocupação de deixar um registro, um rastro. Na opinião do crítico francês Jean-Philippe Miraux, a arte serviria como atenuante, ou como defesa contra a situação provisória do ser humano: “Si en effet la condition essentielle de l’homme est la mortalité, l’art est ce que l’homme construit pour lutter contre l’usure et la dégradation provoquée par le temps.” (MIRAUX, 1996, p. 56). As manifestações artísticas estariam, portanto, ligadas a um inegável capricho de durar além

⁵³ Nesse mesmo sentido, a crítica Vera Lúcia Follain de Figueiredo, no ensaio “A morte em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*”, escreve: “[...] a iniciativa de escrever o livro não deixa de atestar que o narrador, como todos os seres humanos, e em tensão com o desdém confessado pela vida, desejaria, em alguma dimensão, vencer a fugacidade e ficar. [...] O texto, para o personagem-autor, é mais uma tentativa frustrada de ficar. Frustrada na medida em que pressupõe a ausência do interlocutor, do crítico, daquele que recontando a história, a modificaria e, ao mesmo tempo, a manteria viva.” (FIGUEIREDO, 1990, p. 64).

⁵⁴ Dirce Côrtes Riedel, no já citado ensaio, escreve a seguinte passagem sobre o tempo: “O passado, dimensão fundamental do tempo, pode aparecer de diversas maneiras dependendo das significações que o presente lhe empresta a partir de interpretações múltiplas e diversificadas. E é através da imaginação literária que o ficcionista Machado de Assis pensa a transitoriedade do tempo.” (RIEDEL, 1990, p. 45).

da vida, de deixar um traço da própria passagem; ou seja, na luta contra o tempo, elas expressariam um desejo de eternidade.

Nos exemplos abaixo, observaremos que Brás apresentava continuamente a pretensão de ver o seu nome alcançar a glória – desde que não fosse necessário empregar nenhum esforço, claro. No capítulo em que conta a sua idéia do emplasto, por exemplo, ele confessa o que estaria por trás da invenção:

Agora, porém, que estou cá do outro lado da vida, posso confessar tudo: o que influiu principalmente foi o gosto de ver impressas nos jornais, mostradores, folhetos, esquinas, e enfim nas caixinhas do remédio, estas três palavras: *Emplasto Brás Cubas*. Para que negá-lo? *Eu tinha a paixão do arruído, do cartaz, do foguete de lágrimas*. [...] Assim, a minha idéia trazia duas faces, como as medalhas, uma virada para o público, outra para mim. De um lado, filantropia e lucro; de outro lado, *sede de nomeada*. Digamos: – *amor da glória* (MPBC, cap. II, “O emplasto”, p. 515, grifos meus).

Em outro momento, observamos como o pai de Brás, diante da preferência de Virgília por Lobo Neves, não consegue esconder a decepção:

Meu pai ficou atônito com o desenlace, e quer-me parecer que não morreu de outra cousa. Eram tantos os castelos que engenhara, tantos e tantíssimos os sonhos, que não podia vê-los assim esboroados, sem padecer um forte abalo no organismo. A princípio não quis crê-lo. *Um Cubas! um galho da árvore ilustre dos Cubas!*

[...]

Teve ainda meia hora de alegria; foi quando um dos ministros o visitou. [...] Mas a tristeza tornou logo, a *tristeza de morrer sem me ver posto em algum lugar alto, como aliás me cabia*.

– Um Cubas!

(MPBC, cap. XLIV, “Um Cubas!”, p. 561, grifos meus)

No capítulo intitulado “Um encontro”, Brás expressa a vontade de ser ministro, o que, na verdade, apenas serviria como um meio, um pretexto para ver o seu nome *posto em um lugar alto*, como era o desejo do pai e dele próprio:

Deve ser um vinho enérgico a política, dizia eu comigo, ao sair da casa de Lobo Neves; e fui andando, fui andando, até que na Rua dos Barbonos vi uma sege, e dentro um dos ministros, meu antigo companheiro de colégio. Cortejamo-nos afetuosamente, a sege seguiu, e eu fui andando... andando... andando...

“Por que não serei eu ministro?”

[...]

Recordei aquele companheiro de colégio, as correrias nos morros, as alegrias e travessuras, e comparei o menino com o homem, e perguntei a mim mesmo por que não seria eu como ele. Entrava então no Passeio Público, e tudo me parecia dizer a mesma cousa.– Por que não serás ministro, Cubas? – Cubas, por que não serás ministro de Estado? Ao ouvi-lo, uma deliciosa sensação me refrescava todo o organismo.

(MPBC, cap. LIX, “Um encontro”, p. 572)

A mesma mania de grandeza é utilizada pela irmã de Brás, Sabina, como argumento quando ela tenta convencer o irmão a permanecer na corte, em vez de ir atrás de Virgília e Lobo Neves, que seria presidente de uma província no Norte – o que acaba não acontecendo:

Que diacho podia eu achar no Norte? Pois não era na corte, em plena corte, que *devia continuar a luzir*, a meter num chinelo os rapazes do tempo? Que, na verdade, nenhum havia que se me comparasse (MPBC, cap. LXXXI, “A reconciliação”, p. 591, grifo meu).

Mantendo a chama da ambição acesa ao longo de toda a vida, já mais para o final do livro Brás escreve:

A terceira força, que me chamava ao bulício era *o gosto de luzir*, e, sobretudo, a incapacidade de viver só. *A multidão atraía-me, o aplauso namorava-me*. Se a idéia do emplasto me tem aparecido nesse tempo, quem sabe? não teria morrido logo e *estaria célebre*. Mas o emplasto não veio. Veio o desejo de agitar-me em alguma cousa, com alguma cousa e por alguma cousa (MPBC, cap. CXVIII, “A terceira força”, p. 617, grifos meus).

Quando finalmente se torna deputado, o narrador conta que não conseguia pensar em outra coisa: queria ser ministro de Estado – nunca se considerava satisfeito. Ele escreve, mais adiante, um capítulo intitulado “De como não fui Ministro d’Estado”, composto apenas de algumas linhas pontilhadas. No capítulo seguinte, explica:

Há cousas que melhor se dizem calando; tal é a matéria do capítulo anterior. Podem entendê-lo os *ambiciosos malogrados*. Se a paixão do poder é a mais forte de todas, como alguns inculcam, imaginem o desespero, a dor, o abatimento do dia em que perdi a cadeira da Câmara dos Deputados. Iam-se-me as esperanças todas; terminava a carreira política.

[...]

Tudo tinha a aparência de uma conspiração das cousas contra o homem: e, conquanto eu estivesse na *minha* sala, olhando para a *minha* chácara, sentado na *minha* cadeira, ouvindo os *meus* pássaros, ao pé dos *meus* livros, alumiado pelo *meu* sol, não chegava a curar-me das saudades daquela outra cadeira, que não era minha.

(MPBC, cap. CXL, “Que explica o anterior”, pp. 627-628)

A impressão que temos é de que ele nunca conseguiria alcançar a realização plena, mesmo que chegasse à cadeira de ministro. Apesar de abastado, privilegiado, Brás se coloca na categoria dos *ambiciosos malogrados*, como se a sua vida tivesse sido pontuada por constantes frustrações. No capítulo seguinte, ele desabafa com Quincas Borba, após este o provocar:

- Mas, enfim, que pretendes fazer agora? perguntou-me Quincas Borba, indo pôr a xícara vazia no parapeito de uma das janelas.
- Não sei; vou meter-me na Tijuca; fugir aos homens. Estou envergonhado, aborrecido. Tantos sonhos, meu caro Borba, tantos sonhos, e não sou nada.

(MPBC, cap. CXLI, “Os cães”, p. 628)

Diante de tal quadro, Quincas Borba sugere ao amigo que ele funde um jornal, o que Brás encara como uma magnífica idéia, que acaba executando. Depois de poucos meses, mais um desapontamento:

Há em cada empresa, afeição ou idade um ciclo inteiro da vida humana. O primeiro número do meu jornal encheu-me a alma de uma vasta aurora, coroou-me de verduras, restituiu-me a lepidez da mocidade. Seis meses depois batia a hora da velhice, e daí a duas semanas a da morte, que foi clandestina, como a de D. Plácida. No dia em que o jornal amanheceu morto, respirei como um homem que vem de longo caminho (MPBC, cap. CL, “Rotação e translação”, p. 634).

Como uma de suas derradeiras iniciativas, Brás, convidado pelo cunhado Cotrim, filia-se a uma Ordem Terceira:

E vede agora a minha modéstia; filiei-me na Ordem Terceira de ***, exerci ali alguns cargos, foi essa a fase mais brilhante da minha vida. Não obstante, calo-me, não digo nada, não conto os meus serviços, o que fiz aos pobres e aos enfermos, nem as recompensas que recebi, nada, não digo absolutamente nada.

[...]

Afirmo somente que foi a fase mais brilhante da minha vida. Os quadros eram tristes; tinham a monotonia da desgraça, que é tão aborrecida como a do gozo, e talvez pior. Mas a alegria que se dá à alma dos doentes e dos pobres, é recompensa de algum valor; e não me digam que é negativa, por só recebê-la o obsequiado. Não; eu recebia-a de um modo reflexo, e ainda assim grande, tão grande que *me dava excelente idéia de mim mesmo*.

(MPBC, cap. CLVII, “Fase brilhante”, pp. 637-638)

A fase que Brás chama de brilhante é, na verdade, aquela em que ele faz uma boa idéia de si mesmo, ou seja, através de uma atividade supostamente generosa, ele deseja apenas colher os frutos em benefício próprio: esta seria a verdadeira motivação por trás da iniciativa de ajudar os mais necessitados. Em outras palavras, sob as aparências de uma atitude nobre, o narrador nos mostra, através do seu olhar de defunto, as reais intenções de quando ainda estava vivo. O capítulo seguinte comprova isso: Brás admite que, depois de poucos anos, três ou quatro, estava “enfadado do ofício” e deixou-o, “não sem um donativo importante, que me deu direito ao retrato na sacristia.” (MPBC, cap. CLVIII, “Dous encontros”, p. 638). A ajuda ao próximo serve, portanto, apenas como pretexto para alcançar objetivos genuinamente egoístas. O restante, nós já conhecemos, que é a idéia também malograda do emplasto, narrada na primeira parte do livro.

Todos esses exemplos extraídos das *Memórias Póstumas* são importantes para demonstrar como Brás, ao longo da vida, estava preocupado obsessivamente com o brilho do seu nome. As pretensões políticas, os amores, as invenções, os engajamentos, tudo estava atrelado a um projeto de vida, que nunca se concretizou. À ambição excessiva, uniu-se a pouca vontade de se esforçar, de trabalhar, de se preocupar, assim como uma eterna insatisfação – o que não poderia levar a um resultado diferente. Em resumo, diante de toda essa esterilidade⁵⁵ em vida, só restaria a ele a opção por deixar escrita a sua experiência, até como forma de denunciar o desperdício que foi a sua passagem pelo mundo.⁵⁶ Se Brás aponta que a existência de Dona Plácida teria tido uma *utilidade relativa*, já que sem ela os amores dele com Virgília poderiam ficar prejudicados, qual seria então a utilidade de sua própria vida? Não teria sido ela de uma *inutilidade absoluta*? Assim, a escolha de criar a autobiografia aparece como último suspiro, a chance final de deixar algum lastro para a posteridade, já que nem filhos Brás conseguiu gerar.

⁵⁵ Para aprofundar o tema da esterilidade nas *Memórias Póstumas*, consultar o ensaio de Luiz Costa Lima, já mencionado nesse trabalho, “Sob a face de um bruxo”. Quando fala em esterilidade, “o que se assinala não é pois a futilidade de uma vida, mas o seu desperdício, socialmente motivado. A morte então que pontua a narrativa não é um acontecimento físico, mas uma marca que instala seu sentido no preenchimento de cada intervalo. Ou seja, não há morte apenas quando se fala de mais um desaparecido, pois estes se integram aos atos de representação dos vivos.” (LIMA, 1981, p. 72).

⁵⁶ Vera Lúcia Follain de Figueiredo, no já citado ensaio, escreve também sobre a compensação que o protagonista encontra na escrita: “Na obra de Machado de Assis, o livro, a escrita mantém com a vida uma relação que poderia ser explicada dentro da teoria da equivalência das janelas, desenvolvida pelo personagem Brás Cubas. [...] *ao fechar-se a janela da vida, abre-se a janela da narrativa escrita*. Tanto Brás Cubas, como D. Casmurro, como Aires são narradores aposentados da vida. A segunda janela, a narrativa da vida, se justapõe à primeira [...]”. (FIGUEIREDO, 1990, p. 60, grifo meu).

Ainda tratando do retrato, vale a pena lembrarmos um aspecto fundamental levantado por Jean-Luc Nancy.⁵⁷ Quando ele analisa o *Auto-retrato* de Johannes Gump, escreve que este é menos consagrado à representação de uma pessoa, do que à *representação do ato de representar*. Ou seja, a tela encena o próprio ato de pintar, colocando o processo artístico em destaque. Analogamente, podemos pensar que o livro de Machado também destaca a escrita em primeiro lugar, sendo este o tema central da autobiografia elaborada por Brás Cubas. Dessa forma, se na tela analisada pelo filósofo francês os bastidores estão expostos, na obra comandada pelo defunto-autor acontece o mesmo. Como constatamos algumas seções atrás, as *Memórias* são repletas de digressões metanarrativas, momentos em que o narrador reflete sobre o seu estilo, a sua forma de escrever, o seu interlocutor e ainda sobre a materialidade do livro que está sendo criado; assim, o leitor é convidado a participar do processo de elaboração do texto, da mesma forma como acontece em inúmeros exemplos de pinturas de auto-retratos. Mais do que um livro sobre a vida de uma pessoa, ou de um personagem, as *Memórias Póstumas* configuram uma reflexão ficcional sobre o ato de escrever; dessa forma, sem recorrer à composição de um ensaio, Machado conseguiu, utilizando o meio em que era perito, promover uma discussão bastante fecunda sobre o romance, a ficção e a autobiografia. Comum tanto ao auto-retrato pictural, ao auto-retrato literário e à autobiografia, a meta-referencialidade, ou auto-reflexão, pode ser considerada uma das principais chaves para entendermos o romance que inaugura a chamada segunda fase da obra machadiana.

Passando agora a tratar especificamente do auto-retrato na literatura, podemos retomar as idéias de Michel Beaujour e identificar certas semelhanças com o livro escrito por Brás Cubas. Em primeiro lugar, o crítico destaca a dificuldade de classificação própria do gênero. Ora, é impossível não lembrarmos imediatamente da recepção que *Memórias Póstumas* teve desde a sua publicação, quando os críticos se mostravam confusos quanto à forma de classificar a obra, embora possamos dizer que esta já é uma questão superada.⁵⁸

Outro aspecto que seria comum aos auto-retratos literários seria a forma como a narrativa estaria organizada: nesses casos, a ordem lógica ou temática seria privilegiada, em detrimento da organização puramente cronológica, típica das autobiografias. Há inúmeros exemplos nas *Memórias* que explicitam a forma como os episódios narrativos são encadeados. Apesar de ainda ser possível identificar uma seqüência cronológica, a presença massiva das

⁵⁷ Ver parte 2.1 deste trabalho.

⁵⁸ Esta observação é válida, claro, para o livro escrito por Machado de Assis, porém, a obra criada por Brás Cubas realmente não é tão simples de classificar. Autobiografia? Memórias? Auto-retrato? Romance autobiográfico? Esta questão já foi discutida amplamente na seção 3.1 deste trabalho.

digressões faz com que o texto se torne fragmentado e não cumpra uma trajetória linear. Já no final do primeiro capítulo, “Óbito do autor”, Brás conta que, apesar de ter morrido efetivamente de pneumonia, achava que sua verdadeira *causa mortis* era a idéia grandiosa que teve à época. Esse é o elo para o capítulo seguinte, *O Emplasto*, no qual a idéia é revelada. Ao fim desse segundo capítulo, ele comenta as opiniões de dois tios seus, um cônego e o outro militar, sobre o amor da glória – que Brás, após a morte, confessa ter sido uma das motivações principais para a idéia de seu emplasto:

Um tio meu, cônego de prebenda inteira, costumava dizer que o amor da glória temporal era a perdição das almas, que só devem cobiçar a glória eterna. Ao que retorquia outro tio, oficial de um dos antigos terços de infantaria, que o amor da glória era a cousa mais verdadeiramente humana que há no homem, e, conseguintemente, a sua mais genuína feição.

Decida o leitor entre o militar e o cônego; *eu volto ao emplasto*. (MPBC, cap. II, “O emplasto”, p. 515, grifo meu).

Brás afirma que voltará ao emplasto, dando a entender que dedicará o capítulo seguinte à sua “idéia grandiosa”, mas frustra a expectativa dos leitores, que, em “Genealogia”, vêem o narrador tratar de outro assunto, seus antepassados: “Mas, já que falei nos meus dous tios, deixem-me fazer aqui um curto esboço genealógico” (MPBC, cap. III, “Genealogia”, p. 515).

O esboço genealógico ocupa um capítulo inteiro e é somente no capítulo seguinte que Brás retoma o assunto do emplasto. Já nestes exemplos iniciais, vê-se delineado o estilo digressivo e fragmentário do texto. A associação de idéias é o que o guia em primeiro lugar e não a estrita cronologia dos fatos. A morte o leva a tratar do emplasto, o emplasto o conduz a comentar sobre os tios, e estes, o motivam a falar da família. Assim, ao longo da narração de suas memórias, Brás Cubas seguirá o fluxo de suas idéias e recordações, ou seja, os leitores acompanharão como Machado simula por meio desse estilo digressivo um narrador que parece agir com naturalidade, sem um planejamento prévio de seus passos. Aos episódios descritos, o defunto vai intercalando, de acordo com o tema, comentários reflexivos, filosóficos e metanarrativos, criando verdadeiras histórias paralelas, que compõem, efetivamente, o interesse maior do livro. Em resumo, as *Memórias Póstumas*, assim como o auto-retrato literário, têm como uma de suas características primordiais a aparência de descontinuidade, de combinação de elementos heterogêneos.

Tomando a frase “Eu não vou dizer o que eu fiz, mas devo dizer quem eu sou” como fórmula para entender o auto-retrato, Beaujour também nos ajuda a compreender melhor o

romance machadiano. Assim, Brás estaria muito mais interessado em criar o seu “retrato moral”⁵⁹ do que narrar as peripécias daquele outro que ele foi enquanto estava vivo. Os episódios descritos no livro servem apenas como pretexto para que o defunto promova reflexões sobre o próprio comportamento, e conseqüentemente, sobre o comportamento humano em geral. Em outras palavras, partindo da experiência pessoal – medíocre –, o que Brás deseja de verdade é emitir julgamentos sobre o ser humano e a sua miséria, sobre o jogo das aparências e da representação social.⁶⁰

Se por um lado as *Memórias* do herdeiro dos Cubas apresentam inúmeras afinidades em relação à autobiografia, não podemos deixar de observar que a obra também possui aspectos semelhantes aos descritos por Michel Beaujour para caracterizar o auto-retrato. Assim, sofrendo contaminações de ambos os lados, pode-se afirmar que o livro do autor suposto criado por Machado não é representante típico nem de um nem de outro gênero; ou melhor, estes não aparecem no livro em estado “puro”. Pensando dessa forma, se o romance que inaugura a segunda fase da obra ficcional machadiana pode ser chamado de ficção de autobiografia, por que não considerá-lo também uma ficção de auto-retrato?

⁵⁹ Jean-Philippe Miraux explica que a maioria dos autobiógrafos, ao oferecer poucas descrições físicas de si mesmos, estariam mais interessados na figura retórica da *etopéia*, que poderia ser descrita da seguinte forma: “[...] l’éthopée est une description qui a pour objet les moeurs, le caractère, les vices, les vertus, les talents, les défauts, enfin les bonnes ou les mauvaises qualités morales d’un personnage réel ou fictif.” (MIRAUX, 1996, p. 44). Já a *prosopografia* seria: “[...] une description qui a pour objet la figure, le corps, les traits, les qualités physiques ou seulement l’extérieur, le maintien, le mouvement d’un être animé réel ou fictif.” (idem). Assim, os escritores de autobiografias se mostrariam mais preocupados com a primeira figura, já que buscavam descrever a própria interioridade, até mesmo porque esta se relaciona muito melhor com a passagem do tempo do que a descrição de traços exteriores.

⁶⁰ Remeto novamente para o texto “Sob a face de um bruxo”, de Luiz Costa Lima, que trata detalhadamente do tema da representação social nas *Memórias Póstumas*.

ALGUMAS CONCLUSÕES EM TORNO DE UMA OBRA *QUE EM SI MESMA É TUDO*

Os capítulos iniciais desta dissertação tiveram como objetivo preparar o terreno para as hipóteses que surgiriam depois, no terceiro capítulo, onde a obra literária de Machado de Assis passaria a ser analisada mais de perto. Assim, em poucas páginas, buscaremos agora retomar essas conclusões pontuais a que chegamos ao analisar detidamente as *Memórias Póstumas de Brás Cubas* à luz dos conceitos teóricos introduzidos no início do trabalho.

Partindo do pacto romanesco estabelecido com o leitor, o escritor fica à vontade para criar o personagem Brás Cubas, que irá narrar a própria vida já depois de morto. Assim, a ficção serve para teatralizar uma escrita autobiográfica muito peculiar: diante de todos os outros livros memorialísticos, o de Brás tem a vantagem de ser o mais completo, pois que narra a própria morte, feito jamais alcançado anteriormente. Além disso, o defunto não parece ter vivido nenhuma experiência notável que justifique a escrita da própria vida, assim como não demonstra o desejo de transmitir qualquer mensagem ou exemplo para o leitor. Pelo contrário, sua vida foi extremamente banal e corriqueira, e seu caráter pode ser considerado dos mais duvidosos. Mantendo a tradição de contar vantagem e usando a última estratégia para deixar alguma herança para a humanidade – já que filhos ele não gerou – Brás Cubas opta por narrar os eventos de sua vida, dando mais importância à reflexão sobre eles do que aos fatos em si. Assim, não nos importa, por exemplo, que em 1814, aos nove anos, ele tenha participado do jantar comemorativo da primeira queda de Napoleão, mas sim o que ele, da posição exilada, distanciada, conclui sobre o fato pretérito; ou seja, a forma como analisa os eventos remotos no tempo e no espaço diz muito mais sobre quem ele foi do que a simples narração dos momentos vivenciados.

Aderindo ao traço típico da autobiografia de tentar buscar na infância as explicações para o desenvolvimento do caráter e da personalidade, Brás narra os episódios da primeira fase de sua vida como se estes tivessem sido decisivos para transformá-lo no adulto que ele foi. Como vimos, essa pode ser uma poderosa estratégia para manter limpa a consciência e se desresponsabilizar pelos próprios atos, que ficariam assim justificados pelo meio e pela forma como ele foi educado, e pelos valores que lhe foram transmitidos, principalmente através da figura do pai. Essa conduta é apenas um dos vários exemplos que comprovam o poderoso talento para a argumentação retórica que Brás possui.

Apesar de uma importante corrente sociológica de interpretação buscar no protagonista e nos outros personagens das *Memórias Póstumas* um reflexo da sociedade oitocentista fluminense, tal atitude deixaria de enxergar outros traços menos tipificadores e igualmente relevantes para o entendimento do texto literário. Ao compararmos os romances da chamada primeira fase com os da segunda, fica evidente o caráter cada vez menos típico que os personagens machadianos vão ganhando, passando progressivamente a apresentar mais naturalidade no comportamento e nos julgamentos. Aliás, o próprio escritor observou isso quando escreveu as advertências para as reedições dos seus romances anteriores a 1881. Em comum, elas mostram a consciência do autor de que havia uma nítida diferença entre aqueles quatro primeiros e os cinco livros seguintes, a partir da publicação de *Memórias Póstumas*. No trecho abaixo, por exemplo, temos acesso ao que o escritor chamou de “Advertência da nova edição”, escrita em 1905 para o primeiro romance, *Ressurreição*, originalmente publicado em 1872:

Este foi o meu primeiro romance, escrito aí vão muitos anos. Dado em nova edição, não lhe altero a composição nem o estilo, apenas troco dous ou três vocábulos, e faço tais ou quais correções de ortografia. Como outros que vieram depois, e alguns contos e novelas de então, pertence à primeira fase da minha vida literária (OC, p. 116, grifo meu).

A advertência escrita em 1907 para a reedição de *A mão e a luva*, publicado inicialmente em 1874, parece seguir o mesmo rumo:

Os trinta e tantos anos decorridos do aparecimento desta novela à reimpressão que ora se faz parece que explicam as *diferenças de composição e de maneira do autor*. Se este não lhe daria agora a mesma feição, é certo que lha deu outrora, e, ao cabo, tudo pode servir a definir a mesma pessoa. [...] (OC, p. 198, grifo meu).

Com a reedição de *Helena*, de 1876, o romancista comenta o seguinte:

Esta nova edição de *Helena* sai com várias emendas de linguagem e outras, que não alteram a feição do livro. Ele é o mesmo da data em que o compus e imprimi, *diverso do que o tempo me fez depois*, correspondendo assim ao capítulo da história do meu espírito, naquele ano de 1876.

Não me culpeis pelo que lhe achardes romanesco. Dos que então fiz, este me era particularmente prezado. Agora mesmo, que há tanto me fui a outras e diferentes páginas, ouço um eco remoto ao reler estas, eco de mocidade e fé ingênua. É claro que, em nenhum caso, lhes tiraria a feição passada; cada obra pertence ao seu tempo (OC, p. 272, grifos meus).

Escritas no final da vida do escritor, quando ele já havia publicado todos os romances da segunda fase, com exceção de *Memorial de Aires*, essas notas revelam sutilmente o que Machado pensava da própria obra. Trata-se de pequenos flagrantes em torno da consciência crítica de um dos nossos maiores romancistas, que reconhece uma natural evolução em seus escritos, sem, no entanto, desprezar os momentos iniciais da carreira literária. Apesar de Machado não explicar em detalhes o que teria mudado de um período para o outro, arriscamos a dizer que um dos principais pontos de transformação seria a forma de configuração dos personagens, que passam de tipos altamente previsíveis e quase inverossímeis a indivíduos complexos e contraditórios.

Outra importante transformação que pode ser observada e que encontra nas *Memórias Póstumas* o seu auge é o desnudamento da ficcionalidade no interior dos próprios romances, atitude que passa a ser mais adotada também a partir da segunda fase da ficção machadiana. No caso de Brás Cubas, desde o início essa pretensão fica bem evidente, e vai sendo reforçada ao longo de todo o romance. Tornar a própria ficcionalidade transparente pode ter sido uma das formas encontradas pelo nosso escritor para enfrentar, ainda que apenas textualmente, a ilusória objetividade dos romances naturalistas e realistas presentes no século XIX, além de representar o desejo de se ver inserido em determinada tradição literária. Assim, como vimos neste trabalho, uma das formas utilizadas por Machado para afirmar a ficcionalidade do romance é o intenso diálogo que o personagem Brás Cubas estabelece com o leitor, convocando-o inúmeras vezes, com os mais diferentes propósitos. Outra maneira importante de colocar a própria ficcionalidade em cena são os comentários metanarrativos ou auto-reflexivos, ou seja, os inúmeros momentos digressivos em que o defunto desvia da narrativa principal para pensar sobre o próprio livro e seus aspectos materiais, sobre a sua forma de escrever e o seu estilo. Desse modo, o caráter auto-reflexivo do romance faz com que ele se transforme em muito mais do que um simples enredo sobre paixões, ciúmes e relações adúlteras. Portanto, o que poderia ser mais um exemplo representativo do romance do século XIX, ganha outros ares quando passa a ser narrado por um defunto autor, que, distante do jogo de aparências da sociedade em que vivia, pode pensá-la criticamente e também julgar a si mesmo de forma rigorosa e sem pudores. Ao se comportar desse modo, Machado indiretamente denuncia a ficção existente em textos que parecem esconder o próprio aspecto ficcional atrás de aparências de objetividade. Ou seja, através da ficção, ele aponta para outras ficções possíveis e não raras vezes ocultas.

Além das digressões que se preocupam em pensar o método do escritor e a materialidade do livro, há nas *Memórias Póstumas*, como vimos ao longo deste estudo, outros

tipos de desvios, como por exemplo, os momentos em que Brás Cubas se põe a filosofar, criando muitas vezes leis ou teorias generalizantes. Nesse caso, a opção pelo constante uso das digressões pode indicar alguns objetivos: um desejo de aproximação maior da oralidade; a encenação da naturalidade própria à nossa memória, que não é de forma alguma linear; e também a coerência com a condição de defunto do autor, que não precisa mais se ater a normas, podendo agir da maneira como preferir. Assim, adotar o método digressivo como regra da composição é uma atitude totalmente adequada em relação à escrita autobiográfica, em que a memória é a matéria-prima; além disso, tal recurso mostra-se ainda mais apropriado no caso das *Memórias Póstumas*, em que o autobiógrafo já está morto, e, portanto, encontra-se livre para se comportar da forma que achar mais conveniente. Em resumo, não é exagero afirmar que os momentos digressivos são essenciais para o romance que abre a segunda fase machadiana; sem esses trechos altamente reflexivos, críticos e irônicos, o livro se resumiria a um enredo sem muita graça, quase pobre. Articulando os episódios narrativos, ou seja, servindo como elos de ligação entre os fatos lembrados do passado, as digressões constituem a verdadeira alma das *Memórias* de Brás Cubas. Dessa forma, Machado conseguiu criar um romance em que a especificidade e o potencial da linguagem escrita são muito bem aproveitados, valorizando o meio privilegiado pelo autor – o livro.

A partir de uma das principais teorias criadas pelo personagem defunto, a “teoria das edições humanas”, fica evidente a idéia de que o homem vai, durante a vida, sofrendo inevitáveis transformações. Assim, ao olhar para o próprio passado, o autobiógrafo necessariamente se depara com diferentes “eus” que contribuíram para ele ser quem é. Apesar da pretensão típica do gênero autobiográfico de apresentar certa coerência e de criar a ilusão de um único “eu”, sempre igual a si mesmo, a escrita de Brás coloca em evidência exatamente a ilusão desse desejo. Distanciados, o narrador e o personagem parecem ser figuras diferentes; ou seja, o narrador olha para aquele personagem que ele foi como se fosse um “outro”, um personagem qualquer, que, por acaso, atende pelo mesmo nome que o seu. Aliás, é essa distância que permite o olhar reflexivo em direção ao próprio passado, que pode ser então revisado, reavaliado, submetido a um julgamento *a posteriori*. Como observamos ao longo deste estudo, no caso de Brás Cubas, a distância normalmente existente entre o autor e o personagem da autobiografia ganha outras proporções, já que ele se encontra “do outro lado da vida”. Por esse motivo, os julgamentos proferidos por ele podem ser ainda mais definitivos, categóricos, e o discurso autobiográfico, naturalmente incompleto, ganha novos contornos, passando a se completar, já que o autor narra a própria morte e o fim, portanto, das transformações inerentes à condição humana. Isso não impede, entretanto, que, ao narrar os

episódios do passado, o defunto autor se depara com diversos “eus”, que passam a se submeter ao mesmo olhar crítico *post-mortem*. Além dessa reflexão sobre a trajetória que seguiu, Brás Cubas reflete ainda sobre a sociedade oitocentista em que estava inserido, e também sobre a própria escrita, problematizando não só o romance e a ficção, como também a autobiografia.

No terceiro capítulo do presente estudo, ao adentrarmos efetivamente no romance, após dois capítulos basicamente teóricos, fomos capazes de identificar, ao final, as aproximações do livro escrito pelo defunto autor tanto com o discurso autobiográfico – constatação mais evidente – quanto com a noção de auto-retrato. Neste último caso, as artes plásticas e a literatura contribuíram igualmente para pensarmos que Machado teria criado um personagem que pintou/escreveu o próprio retrato. Assim, deparando-se com a mediocridade da vida escolhida, só restaria a Brás Cubas um último recurso para, talvez, ver o seu nome atingir algum reconhecimento e para que sua condição narcísica pudesse ser exercida: o registro escrito de sua trajetória. Nesse apelo final contra o simples esquecimento, o defunto iguala-se à maioria dos escritores memorialistas, que também apresentam tal pretensão, ainda que inconscientemente. Por outro lado, a narrativa da própria vida, no caso de Brás, também serve como forma de auto-absolvição, ou seja, como um artifício retórico bem articulado no sentido de eximir o autor de suas culpas e remorsos.

O *retrato moral* de Brás Cubas pode ser considerado o principal fruto dos seus escritos. É impossível descrever as suas características físicas em detalhes, porém, após percorrermos os 160 capítulos do livro, passamos a conhecer minuciosamente o seu caráter – ainda que tenhamos que descontar muita coisa já que só o conhecemos através do seu próprio olhar, na maioria das vezes extremamente complacente consigo mesmo. Até a tentativa de estabelecer certa coerência entre a educação que teve na infância e as atitudes que tomaria no resto da vida indica muito sobre a sua personalidade. Assim, o retrato vai sendo traçado não apenas pelo que ele diz, mas igualmente pelo que deixa de dizer, pelas lacunas a serem preenchidas pelo leitor, que precisa atentar para as entrelinhas, para o não-dito e tirar as conclusões possíveis.⁶¹ Além disso, o defunto autor não pinta apenas o retrato de si mesmo, mas também o dos personagens que passaram por sua vida, como se pode ler no prólogo da terceira edição, assinado por Machado de Assis:

⁶¹ Nesse mesmo sentido, Afrânio Coutinho escreve o seguinte trecho, no “Estudo Crítico”, que faz parte das *Obras Completas* de Machado de Assis: “De qualquer modo, a arte machadiana do estilo tem sua suprema regra na estrita economia dos meios. Não diz tudo. Não apenas no que tange ao estilo, mas a tudo o mais, ela exige a colaboração do leitor, para completá-la. É a arte da sugestão. Nisso está a sua riqueza.” (COUTINHO, 2006, p. 52).

Há na alma deste livro, por mais risonho que pareça, um sentimento amargo e áspero, que está longe de vir dos seus modelos. É taça que pode ter lavores de igual escola, mas leva outro vinho. Não digo mais para não entrar na crítica de *um defunto, que se pintou a si e a outros*, conforme lhe pareceu melhor e mais certo. (MPBC, “Prólogo da terceira edição”, p. 512).

Acreditamos, então, que a noção de auto-retrato seja mais precisa para descrever o livro escrito por Brás Cubas do que a idéia de autobiografia. Despreocupado com a linearidade, ele vai traçando, através de capítulos amarrados de modo lógico – e nem sempre cronológico –, permeados de digressões, o próprio perfil e montando diversos auto-retratos que vão se sucedendo. Não se trata, como vimos, de retratos físicos: sabemos muito pouco sobre a sua aparência ou a dos outros personagens, mas conseguimos facilmente descrever aspectos psicológicos e morais de sua personalidade e daqueles que conviveram com ele. Vaidoso, mimado, interessado na glória, mas sem disposição para realizar muito esforço, egoísta, mesquinho, são algumas das características que logo vêm à mente quando pensamos no protagonista do livro. Ao fim da leitura, podemos perceber como os episódios narrados se combinam, e juntos compõem o auto-retrato, ou diversos deles, que vão se sobrepondo à medida que os episódios são descritos. Diferente da pintura, em que a visão do todo é instantânea, no caso da literatura é preciso ler o romance inteiro, página por página, para que ao final tenhamos a figura de Brás completa. Assim, ela vai se construindo aos poucos, através das pinceladas que o defunto-autor vai desenhando, para formar no final a idéia de quem ele foi quando estava vivo. É como se acompanhássemos, durante a leitura do romance, a composição de um quadro, ou seja, como se estivéssemos no próprio atelier do pintor, e fôssemos observando-o na tarefa de se pintar; temos a chance de conhecer os bastidores e o processo de composição da tela. Portanto, não nos deparamos com o quadro pronto, acabado, mas é apenas nos momentos finais que somos capazes de vislumbrar a pintura de si mesmo em toda a sua abrangência.

Podemos afirmar, depois de concluído este percurso, que é principalmente através dos momentos digressivos que o retrato de si mesmo vai ganhando contornos mais nítidos; ou seja, ao lançar o olhar distanciado d’além-túmulo para os comportamentos e atitudes do passado, o protagonista vai, aos poucos, ainda que nas entrelinhas, nos indicando alguns traços de sua personalidade e de seu caráter, que, combinados, como peças de um quebra-cabeça, nos auxiliam na tarefa de ruminar o texto e montar o quadro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Capistrano de. “Livros e Letras”. In: GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nanquin Editorial; Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obra completa*. 11ª reimp. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2006.

BAPTISTA, Abel Barros. *A formação do nome – Duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

BARBIERI, Ivo. “Pascal atravessado por um olhar oblíquo: o jeito machadiano de ler um clássico”. In: MOREIRA, Maria Eunice (org.) *Cadernos do centro de pesquisas literárias da PUCRS*. Volume 6, Número 1. Anais do III Seminário Internacional de História da Literatura. Porto Alegre: Curso de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2000.

BEAUJOUR, Michel. *Poetics of the literary self-portrait* (trad. Yara Milos). Nova Iorque e Londres: New York University Press, 1991.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. (Obras escolhidas ; v. 1) Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

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

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

_____. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. 4ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

CAMARA JR., J. Mattoso. “Machado de Assis e as referências ao leitor”. In: _____. *Ensaio Machadianos – Língua e Estilo*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1962.

CAMPOS, Haroldo de. “Arte pobre, tempo de pobreza, poesia menos”. In: _____. *Metalinguagem & outras metas*. 4ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

CANDIDO, Antonio. “O sistema literário consolidado”. In: _____. *Iniciação à literatura brasileira*. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004a.

_____. “Esquema de Machado de Assis”. In: _____. *Vários Escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul Design e Editora Ltda., 2004b.

_____. “A personagem do romance”. In: CANDIDO, Antonio et. al. *A personagem de ficção*. 11ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. Coleção Debates.

CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e sociedade na arte italiana: ensaios de história social da arte*. (trad. Franklin de Mattos) São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CHATEAUBRIAND, François-René de. *Mémoires d'outre-tombe*. Paris: Librairie Générale Française, 1973.

CLARAC, Pierre. "Introduction". In: CHATEAUBRIAND, François-René de. *Mémoires d'outre-tombe*. Paris: Librairie Générale Française, 1973.

COUTINHO, Afrânio. *Machado de Assis na Literatura Brasileira*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1966.

_____. "Machado de Assis na Literatura Brasileira". In: ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obras completas*. vol. 1. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2006.

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

FAORO, Raymundo. "O espelho e a lâmpada". In: BOSI, Alfredo [et. al]. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. "A morte em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*". In: *Encontro com Machado*. Rio de Janeiro: Governo do Estado do Rio de Janeiro; Secretaria de Estado de Educação, 1990.

FOUCAULT, Michel. "Las meninas". In: _____. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FUENTES, Carlos. *Machado de La Mancha*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

GAGNEBIN, Bernard. "Introduction". In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Les Confessions*. Tome I: Livres I à VI. Paris: Librairie Générale Française, 1972.

GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. São Paulo: FTD, 1992.

GASPARINI, Philippe. *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. Paris: Éditions du Seuil, 2004.

GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

GENGEMBRE, Gérard. "Les *Mémoires d'outre-tombe* aujourd'hui". In: CHATEAUBRIAND, François-René de. *Mémoires d'outre-tombe*. Paris: Librairie Générale Française, 1973.

GLEDSON, John. *Por um novo Machado de Assis: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GOMES, Eugenio. "O microrrealismo de Machado de Assis". In: _____. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nanquin Editorial; Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

_____. “Fictionalizations of the Reader in Machado de Assis’ Novels”. In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *The Author as Plagiarist – The Case of Machado de Assis*. Center for Portuguese Studies and Culture – University of Massachusetts Dartmouth, 2006.

HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

ISER, Wolfgang. “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional”. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da Literatura em suas fontes*, vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

_____. *Moi aussi*. Paris: Éditions du Seuil, 1986.

_____. *L’autobiographie en France*. 2ª ed. Paris: Armand Colin, 1998.

LIMA, Luiz Costa. “Sob a face de um bruxo”. In: _____. *Dispersa Demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

_____. “Júbilos e misérias do pequeno eu”. In: _____. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

_____. “O palimpsesto de Itaguaí”. In: _____. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

_____. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MAISTRE, Xavier de. *Viagem ao redor do meu quarto*. Trad. Armindo Trevisan. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.

MERQUIOR, José Guilherme. “Machado em perspectiva”. In: SECCHIN, Antonio Carlos et. al. *Machado de Assis: uma revisão*. Rio de Janeiro: In-Folio, 1998.

MEYER, Augusto. *Machado de Assis*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Presença / Instituto Nacional do Livro, 1975.

_____. “De Machadinho a Brás Cubas”. In: *Teresa: revista de Literatura brasileira* (n.6/7 – 2004/2005) / Programa de Pós-graduação da Área de Literatura Brasileira. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo: Ed. 34: Imprensa Oficial, 2006.

MIRANDA, Wander Melo. “A ilusão autobiográfica”. In: _____. *Corpos escritos*. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1992.

MIRAUX, Jean-Philippe. *L’autobiographie: Écriture de soi et sincérité*. Paris: Éditions Nathan, 1996.

MONTALBETTI, Christine; PIEGAY-GROS, Nathalie. *La digression dans le récit*. Paris: Bertrand-Lacoste, 1994.

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

NANCY, Jean-Luc. *Le Regard du Portrait*. Paris: Éditions Galilée, 2000.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. 6. ed. rev. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

PLÍNIO, o velho. “História Natural”. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura textos essenciais – vol.1: O mito da pintura*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

POMMIER, Edouard. *Théories du portrait, de la Renaissance aux Lumières*. Paris: Gallimard, 1998.

PONTÉVIA, Jean-Marie. “*Tout peintre se peint soi-même*”. Écrits sur l’art et pensées détachées III. Bordeaux: William Blake and Co. Edit., 1986.

PUJOL, Alfredo. *Machado de Assis: curso literário em sete conferências na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo*. 2.ed. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

REGO, Enylton José de Sá. *O calandu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

RIEDEL, Dirce Côrtes. “Machado de Assis: a consciência do tempo”. In: *Encontro com Machado*. Rio de Janeiro: Governo do Estado do Rio de Janeiro; Secretaria de Estado de Educação, 1990.

ROUANET, Sergio 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.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Les Confessions*. Tome I: Livres I à VI. Paris: Librairie Générale Française, 1972.

SANGSUE, Daniel. *Le récit excentrique. Gautier. De Maistre. Nerval. Nodier*. Paris: Librairie José Corti, 1987.

SARAIVA, Juracy Assmann. *O circuito das memórias em Machado de Assis*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 1993.

SCHWARZ, Roberto. “A novidade das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*”. In: SECCHIN, Antonio Carlos et. al. *Machado de Assis: uma revisão*. Rio de Janeiro: In-Folio, 1998.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

_____. “O sentido histórico da crueldade em Machado de Assis”. In: *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

SENN, Marta de. *O olhar oblíquo do bruxo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

STERNE, Laurence. *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*. Londres: Penguin Books, 1997.

TEIXEIRA, Lucia. “Sou, então, pintura”: em torno de auto-retratos de Iberê Camargo. *Revista Alea Estudos Neolatinos*. Vol. 7, n. 1. Rio de Janeiro, jan-jun 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/alea>.

VILAR, Bluma Waddington. “Citação e autobiografia: *Memórias póstumas de Brás Cubas*”. In: *Escrita e leitura: citação e autobiografia em Murilo Mendes e Machado de Assis*. Tese de Doutorado em Literatura Comparada, Pós-Graduação em Letras da UERJ, dezembro de 2001.

WERNECK, Maria Helena. “Na tela e no palco, os limites da arte do retrato”. In: *O Percevejo*, n.VII, 1999, *Teatro e Artes Plásticas*. Publicação do Departamento de Teoria do Teatro em colaboração com o Programa de Pós-Graduação em Teatro da UNIRIO. Disponível em: <http://www.unirio.br/opercevejoonline/7/estudos/1/estudo1.htm>.