

LEA RODRIGUES SIQUEIRA

**O HERÓI DAS MEMÓRIAS
ANÁLISE EM *MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS* E
*MEMÓRIAS DE UM SARGENTO DE MILÍCIAS***

PORTO ALEGRE

2010

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ESPECIALIDADE: LITERATURA COMPARADA
LINHA DE PESQUISA: TEORIAS LITERÁRIAS E
INTERDISCIPLINARIDADE**

**O HERÓI DAS MEMÓRIAS
ANÁLISE EM *MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS* E
*MEMÓRIAS DE UM SARGENTO DE MILÍCIAS***

Léa Rodrigues Siqueira

ORIENTADORA: Profa. Dra. Lúcia Sá Rebello

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Letras, da Universidade Federal de Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção de título de Mestre em Letras.

PORTO ALEGRE

2010

AGRADECIMENTOS

- À Lúcia Rebello, pela orientação, pela confiança depositada em mim e pela gentileza e generosidade, suas maiores qualidades.
- À minha família, pelo apoio fundamental, paciência e encorajamento.
- Aos colegas de trabalho, que incentivaram neste trabalho e apoiaram as ausências necessárias.

RESUMO

Este trabalho pretende traçar um paralelo entre as obras *Memórias de um Sargento de Milícias* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, romances que inauguram uma renovação na prosa brasileira, rompendo com o modelo da tradição e nos apresentando “heróis” que a rigor não deveriam receber essa designação. Nesse estudo comparativo, procurarei apontar algumas características dessa figura tão singular “o herói das memórias” ressaltando como, em obras de cunho memorialista os autores construíram suas “memórias” e conceberam seus “heróis”. Tem-se como objetivo desenvolver análise sobre as relações entre literatura e memória, verificar o modo como são caracterizados os narradores nos textos selecionados, verificar técnicas e procedimentos por meio dos quais esses narradores estruturam suas narrativas, bem como o efeito que desejam ou conseguem provocar em seus leitores, e estabelecer um paralelo entre os textos literários analisados no que se refere aos aspectos mencionados. Procura-se, além disso, refletir acerca desses intertextos e das condições em que foram produzidas as obras, levando em consideração suas relações com a memória.

Palavras-chave: Machado de Assis; Manuel Antonio de Almeida; herói; intertextualidade; memória

RESUMEN

Este trabajo anhela trazar una comparación entre *Memórias de um Sargento de Milícias* y *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, romances que inauguran una renovación en la prosa brasileña rompiendo con el modelo de la tradición y nos exhibiendo “héroes” que al rigor no deberían recibir esa designación. En ese estudio comparativo, intentaré apuntar algunas características de esa imagen tan singular “el héroe de las memorias” resaltando como en obras de cuño memorialista los autores construyeran sus “memorias” y concibieron sus “héroes”. Se tiene como objetivo desenvolver análisis sobre las relaciones entre literatura y memoria, verificar el modo como son caracterizados los narradores en los textos selectivos, verificar técnicas y procedimientos por medio de los cuales esos narradores estructuran sus narrativas, bien como el efecto que desean o consiguen provocar en sus lectores, y establecer una comparación entre los textos literarios analizados en el que si refiere a los aspectos mencionados. Procurase, además de eso reflejar acerca de esos intertextos y de las condiciones en que fueron producidas las obras, levando en consideración sus relaciones con la memoria.

Palabras claves: Machado de Assis; Manuel Antonio de Almeida, héroe; intertextualidad; memoria

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
1 ESCRITURA, MEMÓRIA(S), AUTOBIOGRAFIA E AUTOBIOFICÇÃO.....	10
2 PESSOA, PERSONAGEM, HERÓI E ANTI-HERÓI.....	30
3 CRUZAMENTOS.....	43
3.1 Cruzando Memórias.....	44
3.2 Cruzando Heróis.....	65
4 PALAVRAS FINAIS.....	94
REFERÊNCIAS.....	100

INTRODUÇÃO

Este trabalho pretende traçar um paralelo entre as obras *Memórias de um Sargento de Milícias* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, ressaltando como, em obras de cunho memorialista, os autores construíram suas “memórias” e conceberam seus “heróis”. As obras em análise foram publicadas no século XIX; a primeira em 1852, e a segunda em 1881 e fogem aos preceitos em voga naquele momento.

O trabalho tem como objetivos desenvolver estudo sobre as relações entre literatura e memória, verificar o modo como são caracterizados os narradores nos textos selecionados, analisar técnicas e procedimentos por meio dos quais esses narradores estruturam suas narrativas, bem como o efeito que desejam ou conseguem provocar em seus leitores, e estabelecer um paralelo entre os textos literários analisados no que se refere aos aspectos mencionados.

O critério para seleção do *corpus* foi a presença de um “herói” assim denominado pelo próprio narrador. Priorizaram-se, portanto, obras memorialísticas, onde se pressupõe que o narrador conte a história de sua vida, ou seja, as memórias deveriam a rigor possuir narradores protagonistas. Além disso, foram também escolhidas porque, do meu ponto de vista, são inovadoras em muitos aspectos.

A obra de Manuel Antônio de Almeida, *Memórias de um Sargento de Milícias* foge ao convencional por diversos motivos. Dentre eles se podem citar, por exemplo, as memórias estarem escritas em terceira pessoa, apresentar rompimento do sentimentalismo piegas, haver predomínio do humorístico e do irônico sobre o

dramático, completa ausência de personagens idealizados, violenta crítica social e linguagem coloquial.

Machado de Assis, por sua vez, construiu uma obra ainda mais inovadora do que Manuel Antônio de Almeida, fugindo totalmente aos padrões em voga à época de sua publicação. As principais inovações propostas pelo autor são, dentre outras, análise psicológica das personagens, retratadas em sua complexidade psíquica, análise dos valores sociais que a sociedade cria para justificar sua própria existência, pessimismo e descrença nos indivíduos e na organização social, ironia, inspirada nos autores Sterne e Swift¹ e refinamento da linguagem utilizada.

Assim, no primeiro capítulo, a partir dos conceitos de escritura, memória, autobiografia e autobioficção, procura-se estabelecer relações entre escritura e memória, biografia e autobiografia, memórias e autobiografia, autobiografia e autobioficção. Objetiva-se, também, estabelecer pontos de contato entre as obras estudadas, no intuito de descobrir semelhanças e/ou diferenças entre o livro de Machado e o de Manuel Antônio de Almeida.

A melhor maneira de analisar uma obra de ficção memorialística é examinar seu herói, sendo assim, depois da investigação em torno da construção de narrativas de memória realizada no primeiro capítulo, no segundo capítulo, “Pessoa, Personagem, Herói e Anti-Herói”, procura-se, partindo desses conceitos, distinguir as características específicas dos “heróis”, personagens principais das obras em estudo.

No terceiro capítulo, a partir de cruzamentos – cruzando memórias e cruzando heróis –, será analisada a construção do enredo e das principais ações dos “heróis” de *Memórias de um Sargento de Milícias* e de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Dessa forma, neste capítulo pretende-se demonstrar o provável diálogo entre as duas obras em análise, diálogo que acontece em três linguagens, a do escritor, a do destinatário, e a do contexto cultural, atual ou anterior. O estatuto da palavra define-se horizontalmente, a palavra no texto pertence simultaneamente ao sujeito da escritura e ao destinatário, e verticalmente, a palavra no texto está orientada para o *corpus* literário anterior ou sincrônico.

¹Laurence Sterne (1713 – 1768), escritor irlandês, autor de *Tristram Shandy*, romance que será de grande influência na obra machadiana, influência admitida pelo próprio Machado em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Jonathan Swift (1667 – 1745), escritor irlandês, autor de *As Viagens de Gulliver*, tornou-se famoso graças a sua ironia, geralmente cáustica, mas não desprovida de humor.

A despeito da vasta fortuna do autor Machado de Assis, observou-se uma quase ausência de trabalhos que investiguem Manuel Antônio de Almeida e sua obra *Memórias de um Sargento de Milícias*, talvez porque esse romance foi esquecido durante muito tempo. Reavaliado somente a partir de 1920, sempre constituiu problema para a visão tradicional da crítica brasileira que, preocupada em rotular e catalogar as obras (romântica, realista), sentia-se pouco à vontade diante da irreverência desse autor. O enredo é uma sequência de situações cômicas unificadas pelo personagem central.

Memórias Póstumas de Brás Cubas é um romance cuja originalidade já aparece no início, pois é um livro de memórias escritas por autor-defunto, ou melhor, de um defunto-autor. A narrativa é descontínua com capítulos que se intercalam produzindo a quebra da linearidade do enredo, no entanto, existe um fio condutor que é a própria vida do defunto-autor.

O romance machadiano apresenta uma particularidade: ele é o contrato do sujeito consigo e, nisto, se diferencia da obra de Manuel Antônio de Almeida e das principais tendências comuns no primeiro século do romance brasileiro.

Pode-se pensar que a proximidade que se tem com uma obra facilita o trabalho de quem se propõe a estudá-la. No caso das obras em análise, digo que foi justamente a proximidade que dificultou traçar um paralelo entre ambas. Ao final, espera-se demonstrar que, embora haja algumas semelhanças entre elas – personagens irresponsáveis e inconsequentes, além de total ausência de idealização –, o mais evidente é, sem dúvida, as diferenças que se percebem, como, por exemplo, compreender que Machado, diferentemente de Manuel Antônio de Almeida, possui a capacidade de se colocar de ponto de vista universal, reduzindo o localismo que permeia a obra de Almeida.

1 ESCRITURA, MEMÓRIA(S), AUTOBIOGRAFIA E AUTOBIOFICÇÃO

A memória autobiográfica se configura como lugar de verificação de nossa capacidade de escolher e, ao mesmo tempo, como fonte na qual se abastece para sermos iluminados a respeito de nossas predisposições, idiosincrasias, aspirações.

Paolo Jedlowski²

No diálogo *Fedro*, Platão apresenta, pelas palavras de Sócrates, uma passagem sobre a invenção da escrita. Segundo esse episódio, a escrita teria sido criada pelo deus egípcio Toth. Este, ao mostrar seu invento a Amon, afirma que a arte da escrita “tornará os egípcios mais sábios e lhes fortalecerá a memória”. Amon, porém, responde: “Tal coisa tornará os homens esquecidos, pois deixarão de cultivar a memória [...] tu não inventaste um auxiliar para a memória, mas apenas para a recordação” (PLATÃO, 1962, p. 256). Portanto, a escrita é apresentada no *Fedro* não como um facilitador, mas como uma perda da capacidade de evocar as experiências do passado. Platão vivenciava um momento de transição, em que a oralidade cedia a primazia à palavra escrita e, por isso, essa preocupação se fazia procedente. Porém, se analisarmos a trajetória da escrita do século IV a.C. até nossos dias, veremos que a invenção de Toth não resultou em uma perda de memória, resultou, sobretudo, em novos meios de resgatá-la.

²Paolo Jedlowski é sociólogo e professor da Universidade de Nápoles e autor de *Memória, esperienza e modernità*.

A expressão da memória dá-se, necessariamente, pela linguagem, tanto oral como escrita. Embora apresentem trajetórias praticamente simultâneas, esses dois tipos de registro são autônomos, com identidades, suportes e funcionamento próprios. Nesse sentido, Benjamin aponta para uma cesura entre o que é da conta do universo escrito (do “romance”) e oral (da “narrativa”): “Quando no decorrer dos séculos o romance começou a emergir do seio da epopeia, ficou evidente que nele a musa épica – a reminiscência – aparecia sob outra forma que na narrativa” (BENJAMIN, 1993, p. 211).³ Surge, assim, o questionamento: como a memória, aliada à imaginação, é recuperada no texto escrito? Como ela é transformada, pelo autor, em narrativa?

Antes de responder a essas perguntas, é preciso definir memória. Memória são biografias, diários, lembranças, fotos, objetos, etc. O que se tenta explicar com essa pergunta é o óbvio com um certo apoio no cotidiano. Nós estamos mergulhados num mundo constituído de memória. Evidentemente, existem muitos conceitos sobre esse tema e eles, de alguma forma, povoam toda a humanidade. No entanto, à semelhança de Santo Agostinho (345 a.C. - 430 a.C.) para definir o tempo⁴, a memória também goza da mesma multiplicidade e riqueza de informações que parecem mais dificultar seu entendimento do que explicá-la.

Segundo o dicionário Aurélio⁵, memória é a faculdade de reter ideias, impressões e conhecimentos adquiridos anteriormente. Ainda: lembrança, reminiscência, recordação, celebridade, fama, nome, monumento comemorativo, relação, relato, narração, vestígio, sinal, aquilo que serve de lembrança. É também medalhão em que as mulheres costumavam colocar um retrato, ou um cachinho de cabelo, como lembrança de alguém; miniatura de retrato usado por homens em anel, ou na corrente do relógio. Enfim, são vários os significados passando por diversos

³ Uma tradução mais elucidativa dessa citação é a que segue: “Quando, no discurso dos séculos, o romance começa a emergir do ventre da epopeia, o elemento épico que deriva da musa – a saber, a memória – manifesta-se de modo muito diferente daquele que se apresenta na narrativa” (Trad. Regina Zilberman).

⁴ Que é pois o tempo? Quem poderá explicar clara e brevemente? Quem o poderá apreender, mesmo só com o pensamento, para depois nos traduzir por palavras o seu conceito? E que assunto mais familiar e mais batido nas nossas conversas do que o tempo? Quando falamos dele compreendemos o que dizemos. Compreendemos também o que nos dizem quando dele nos falam. O que é por conseguinte, o tempo? Se ninguém mo perguntar eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei. SANTO AGOSTINHO, CONFISSÕES, LIVRO XI, 14 (17) SÃO PAULO: ABRIL, COLEÇÃO OS PENSADORES, 1973.

⁵ FERREIRA, A. B. de H. *Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

tipos de memória, como memória afetiva, memória de anjo, memória de cálculo, memória descritiva, memória fotográfica, memória imunológica, memória interna, memória nacional, memória primária, memória principal, memória RAM, memória ROM, memória secundária, memória virtual e memória visual.

A memória pode ser melhor definida através da compreensão dos desdobramento dos vários elementos constitutivos das diversas ideias a respeito dela.

A lembrança, o ato de lembrar, o esquecimento, a evocação, o vestígio e o traço são elementos comuns no trajeto de “conceituação” da memória. Todos estes elementos estão presentes desde o senso comum até à produção científica. No entanto, embora tão presente, importante e até banal no cotidiano de todos, a memória guarda também algo de misterioso, desconhecido e sombrio, porque além dos elementos já citados, compõem também a memória a imaginação, a criação e a decepção. Nós não lembramos apenas aquilo que queremos e não lembramos das coisas como de fato aconteceram. Talvez por isso a necessidade de manter “provas” ou elementos que contenham ou possam evocar a lembrança. Ao contrário de “Funes, o memorioso”⁶, nós esquecemos. O próprio Machado de Assis, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* diz: “O tempo caleja a sensibilidade e oblitera a memória das coisas” (1978, p. 139).

Quando falamos de memória, é normal acreditarmos resgatar algo intrínseco a uma época passada, normalmente longínqua, que se faz latente e necessita de um esforço memorialístico ímpar para trazer ao presente algo que tem seu lugar no passado. Porém percebemos que o verdadeiro lugar da memória é, de fato, o local de sua realização, ou seja o tempo presente. A lembrança necessita do presente, pois ela não é um acontecimento passado deslocado, mas, sim, um fenômeno discursivo trabalhado e moldado a partir de bases psíquicas anteriores que, no entanto, só se realiza através do relato no presente. Citando Beatriz Sarlo, “poderíamos dizer que o passado se faz presente”, pois “o tempo próprio da lembrança é o presente: isto é, o único tempo apropriado para lembrar e, também o tempo do qual a lembrança se apodera, tornando-o próprio” (SARLO, 2007, p. 10).

⁶ “Funes, o memorioso” é um conto de Jorge Luis Borges, da obra *Ficções*.

A memória ocorre no tempo; mais do que os ponteiros do relógio, os dias da semana ou os meses do ano, o que importa é o fluxo, a passagem, o escoamento do tempo. A necessidade de lembrar diante de um tempo que flui leva a remontar e a reconstruir aquilo que já existiu, como um quebra-cabeça, mas existem obstáculos que sempre impedem a montagem total e obrigam um recomeço.

Como no quebra-cabeça que precisa do movimento, ou seja, a mão que se move escolhendo peças e deslocando-as, a memória precisa da palavra. A memória articula-se formalmente e duradouramente na vida social mediante a linguagem. Pela memória, as pessoas que se ausentaram fazem-se presentes. Com o passar das gerações e das estações, esse processo se transporta para o inconsciente linguístico, refluindo sempre que se faz uso da palavra que evoca e invoca (BOSI, 1992, p. 28).

Dessa forma, vemos como o tempo passado é transposto para o presente através de construtos narrativos que organizam e direcionam o entendimento por parte do receptor, estando, cada relato passado, arraigado de juízo de valores, seleção e adaptações que, balizados por uma ideologia, dão o contorno intencional do narrador, traçando uma linha de leitura e interpretação do tempo.

Ao externar uma lembrança, o sujeito da narração fala de algo particular que se quer legítimo pela presença ativa do narrador no acontecimento em questão. Ao narrar a experiência, vemos que a relação testemunhal funde-se na presença real do enunciador na cena, unindo, assim, corpo e voz. Nesse contexto, vemos que o relato - a narração - é o que podemos chamar de "alma" da experiência. A experiência liga-se a algo que não se esgota no vivido, mas naquilo que pode, ou se deixa transmitir. Ao dar voz ao vivido, aquilo que era de cunho somente particular passa a ter estatuto coletivo. Ao compartilhar a experiência com os outros, distanciamentos e aproximações são feitos, acarretando novas visões e interpretações várias do ocorrido, inserindo-o num novo tempo, submetendo-o a juízos de uma outra época.

O ato de narrar traz para o presente algo que está temporalmente em vias de esquecimento. A implacável ação do tempo trabalha contra a memória. Assim, a cada nova leitura, o texto ganha voz e se atualiza.

É próprio do homem, já apontava Johann Gustav Droysen, no século XIX, traduzir as percepções empíricas do mundo em representações mentais; é

capacidade humana transformar sensações em conceitos e ideias, que tomam forma de razões e sentimentos e qualificam a realidade. Mas, enquanto forma de narrativa e representação, a memória se distingue de outros discursos sobre a realidade pelo fato de que seu objeto referente é um tempo transcorrido, ou seja, aquilo que se rememora e que se presentifica no discurso memorialístico pertence a um tempo físico já escoado e irreversível.

Irreversível, mas não irrecuperável, pois ele se presentifica toda a vez que se verificar um esforço mental para recuperá-lo, fazendo-o existir em uma instância temporal que não é nem passado nem presente, mas sim um tempo memorialístico. Neste sentido, enfatiza Walter Benjamin: “[...] um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio depois” (BENJAMIN, 1985, p. 37). Ou seja, a presentificação do passado não nos remete apenas para o fato evocado, mas navega no tempo e se desloca no espaço, interconectando palavras e imagens, correlacionando sentidos.

O recontar algo vivido traz à narração testemunhal uma legitimação que acaba por transformá-lo em verdade. O discurso em primeira pessoa, a narração subjetiva, acaba ocupando uma posição privilegiada em relação às formas que não possuem o narrador presente no fato narrado. Vemos que no “registro da experiência se reconhece uma verdade e uma fidelidade ao ocorrido” (SARLO, 2007, p. 23).

Todo o discurso traz em si suas próprias verdades, tendo um caráter subjetivo. Como bem colocou Foucault: “a verdade se liga a uma verdade do discurso” (FOUCAULT, 1979, p. 18). Considerando as narrativas que retomam o passado como defensoras de uma visão sempre particular dos acontecimentos narrados, entendemos essas narrativas como um fenômeno arraigado por um olhar subjetivo, e sua transmissão como fruto de um interesse particular e que são estruturados em torno de suas verdades particulares. Assim, “não há verdade, mas uma máscara que afirma dizer sua verdade” (SARLO, 2007, p. 32).

Na busca pela legitimidade de suas narrativas, diferentes discursos acabam por se entrelaçar, e uma verdade única, absoluta é impensável e, citando Foucault, “que não se trata de um combate ‘em favor’ da verdade, mas em torno do estatuto de verdade e do papel (...) que ela desempenha” (FOUCAULT, 1979, p. 13).

Todo o texto lida com memória. A ficcionalização é formada em boa parte pela recriação de lembranças evocadas; a mimese é uma “atividade complexa de contaminação do real e do imaginário [...], o que caracteriza a ficção (o trabalho da mimesis) é a relação triádica entre o real, o ficcional e o imaginário” (HELENA, 1985, p. 50-51). É a memória que funda a narrativa, pois todo o autor ao criar acaba, inevitavelmente, se utilizando de sua “bagagem” pessoal de vivências e aprendizagens. Há obras literárias que trazem explicitamente a evocação de lembranças, enquadradas pela crítica literária como pertencentes ao gênero memorialístico. Os textos memorialísticos apresentam algumas características recorrentes, como a narração em primeira pessoa, a importância da cronologia, episódios marcantes, panorama histórico da época e balanço da vida.

Entretanto, do meu ponto de vista, existe ainda outros modos de escrever a memória explicitamente: ficcionalizá-la, ou seja, representar na ficção os processos da memória, como fez incipientemente Manuel Antônio de Almeida em *Memórias de um Sargento de Milícias*. Assim, alguns traços do romance memorialístico são mantidos, mas para narrar a trajetória de **uma personagem fictícia**. Porém, o projeto mais completo de ficcionalizar a memória é, sem dúvida, o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis. Com as obras de Machado de Assis tem início, no Brasil, o memorialismo fictício.

Muitos teóricos se perguntam se há realmente um traço formal que separe a narração de acontecimentos verificáveis da narração produzida pelo imaginário. Ninguém nega, no entanto, que, tanto os gêneros confessionais, quanto outras formas literárias sejam duas maneiras expressivas de contar a experiência humana. *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é obra que pode ser enquadrada dentro do gênero confessional, mas é puramente ficcional e utiliza-se da forma autobiográfica como um recurso a mais dentro da aventura da linguagem. Machado de Assis, com essa obra, promete um desnudamento total de seu personagem, tendo em vista que ele está morto e, teoricamente, nada tem a esconder.

Em 1779, os irmãos Schlegel organizaram uma interessante enumeração das diversas classes de autobiografias existentes, publicada na revista *Athenäum*. Essa enumeração dividiu-se em duas partes, a primeira tratava dos prisioneiros do “eu” (neuróticos, obsessivos e mulheres) e a segunda, a dos mentirosos. Até então, a literatura autobiográfica não era considerada literatura, pois estava desvinculada de

uma possível realização estética, mas já se questionava sua classificação entre verdade e mentira. A divisão clara entre os que narram uma suposta verdade e os que tramam a mentira demonstra que, durante o romantismo, já estavam configuradas as dificuldades de classificação de gênero.

A preocupação em dizer a verdade não parece ser incompatível com o ficcional. A verdade autobiográfica diz respeito tanto à experiência vivida quanto à imaginada, tanto à realização como aos desejos ligados a esta mesma realização. A experiência ligada à imaginação seria possível de acontecer, isto é, perfeitamente verossímil.

Partindo do pressuposto de que a própria vida é narrativa enquanto história, não se pode deixar de reconhecer que as vidas estão incessantemente entrelaçadas com outras narrativas, com histórias que se narra das mais diversas formas, com as histórias sonhadas ou imaginadas, ou que se gostaria de poder narrar.

Em *La verdad de las mentiras* (1990, p. 7-8), Mario Vargas Llosa afirma que os romances não fazem outra coisa senão mentir e que, mentindo, expressam uma curiosa verdade, que se enuncia disfarçada do que não é. Essa afirmação é justificada com o que ele considera a origem das ficções: a insatisfação dos homens com suas experiências vividas e o desejo de viver outras vidas. As escrituras do *eu*, a autobiografia principalmente, pautam-se por mecanismos semelhantes.

Aqui podemos perguntar se a recepção da autobiografia preenche também o desejo do leitor de viver outras vidas. Perguntamos, também, se é possível a escritura de uma autobiografia ser isenta de elementos ficcionais, onde apenas o real se faça presente. O sujeito que se autorrelata é capaz de fazê-lo objetivamente, já que este tipo de discurso é um resgate da memória e, portanto, está determinado por aspectos subjetivos?

Depreender uma verdade de algo já vivido é aceitar uma particularidade que se quer coletiva. Em todo relato, encontramos traços próprios que caracterizam determinada ideologia, trazendo, dessa forma, verdades particulares ao enunciado. Para nós, receptores, fica muito difícil, e talvez impossível, separar até que ponto é um relato e/ou uma ficção, já que toda a construção memorialística passa por processos ficcionais que ajudam a organizar e ordenar a narração.

Octavio Paz afirma:

La memoria es nuestro bastón de ciego en los corredores y pasillos del tiempo. No nos devuelve esa pluralidad de personas que hemos sido pero abre ventanas para que veamos – no tanto a la intocable realidad como a su imagen. (PAZ,1981, p. 175-176)

Segundo o autor a memória não nos devolve as muitas pessoas que fomos, muito menos a realidade passada, mas apenas imagens do passado em que vivemos. Nesse sentido, precisamos lembrar e selecionar os fatos passados para reconstruí-los e narrá-los no presente.

Onde acaba a lembrança, onde começa a ficção? Para quem escreve memórias talvez sejam inseparáveis. Chega um momento em que a literatura embaralha as categorias de autobiografia e ficção, colocando em cena novos tipos de escrita de si, com sujeitos instáveis que dizem “eu” sem que se saiba exatamente a qual instância enunciativa ele corresponde.

A relação entre ficção e memorialismo é o foco contencioso da maioria das teorizações críticas sobre esse tipo de escritura – bem como a polêmica que envolve texto/autor, autor/personagem/interpretação, leitura, ficção/fatos reais. Pedro Nava afirma que “só há dignidade na recriação. O resto é relatório” (NAVA, 1976, p. 166).

Quando uma narrativa tem um narrador duvidoso, não digno de confiança, é impossível haver uma recepção passiva por parte do leitor. Em um romance anunciado memorialista, com em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, tudo o que se apresenta como real, verdadeiro e definido é posto em dúvida. Um dos desafios que Machado de Assis propõe ao leitor é o de perceber que

ficção literária “desvende sua ficcionalidade”. Desvende-a ou, como antes já dizia Iser, a desnuda, convertendo este seu gesto em um dos máximos campos de exploração. O que vale ainda dizer: a ficcionalidade literária se desmistifica a si mesma e, em contradição aos textos ilusionistas se revela a si própria como discurso encenado. (LIMA, 1995, p. 239)

Essa possibilidade de variação alcança gradações fascinantes no campo do egoescrito, seguindo a linha com que Wolfgang Iser constrói a artimanha: “como a mentira, a ficção não se distancia da realidade senão que antropofagiza, a consome em favor próprio” (ISER, 1999, p. 238).

Luiz Costa Lima afirma que “ultrapassar ou transgredir os limites dos procedimentos da verdade e do mundo significa introduzir, em vez de sua unicidade, uma dupla dimensão” (LIMA, 1995, p. 37), e é exatamente isso que se vê em

Memórias Póstumas de Brás Cubas, ao narrar a história de vida de um defunto autor, Machado transgrediu os limites da verdade na condição de o próprio enunciador das memórias ser um defunto.

O próprio título do romance já pretende, de alguma forma, enganar, pois as memórias póstumas, ou seja, as memórias de alguém que já deixou esta vida e, portanto não teria motivos para mentir, deveriam ser extremamente verdadeiras e temos vários motivos para duvidar das verdades relatadas por esse memorialista. Esse discurso feito por narrador duvidoso, diz-se verdadeiro, protagonizando um projeto memorialista que não pretende ganhar a confiança do leitor, mas iniciar sua suspeita, a fim de negociar subversiva e deliberadamente as regras de uma recepção desde já conivente com a estética da falsificação.

O escritor José Saramago, diz que “todas as memórias são falsas”.⁷ A descrição de um sonho “transforma esse sonho em outra coisa. Às vezes, o sonho pode ser inefável, ou seja, não pode ser descrito. O que existe são memórias de memórias, vestígios de outras memórias, memória da memória primordial. Vivemos no meio de nossa memória, como um caleidoscópio, os pedacinhos são os mesmos, mas mudam”⁸.

Já o poeta uruguaio Mário Benedetti, autor do livro *El Olvido está lleno de memoria*, reafirma, em sua poesia, que não há esquecimento, o esquecimento está cheio de memória⁹.

Entre a tese de Saramago – de que todas as memórias são falsas – e a de Benedetti – de que não existe esquecimento e, portanto, o que existe, na verdade, é a **memória** –, temos a tese de Nélda Piñon que diz que “a memória, ao contrário do que as pessoas pensam, não recorda. Ela vai interpretar o que viveu ou o que se pensa ter recordado. O homem recorda simplesmente o que a memória quer. Ela é autônoma em relação a nós”¹⁰.

Nesse sentido, é interessante lembrar a preocupação de Umberto Eco, quando, em entrevista ao Jornal Folha de São Paulo, falando sobre memória, declarou que compara a Internet a Funes, um personagem de Borges que se

⁷ Entrevista de Saramago - programa “Roda Viva”, TV Cultura, s/d.

⁸ Idem.

⁹ BENEDETTI, 1995 – trecho do poema “Esse Grande Simulacro” publicado na Revista Literária “A Cigarra” n. 35 junho-dezembro 2007.

¹⁰ *Folha de São Paulo* “Interpretações da memória”, Nélda Piñon em 8.8 1999.

lembrava de cada folha de cada uma das árvores de sua vida, de cada letra de cada frase de todos os livros que lera e, por não possuir a capacidade de filtrar, não podia agir nem se mexer. Uma das funções da memória, seja individual ou coletiva, não é somente reter, mas também filtrar.

A lembrança de fatos passados é polêmica (o esquecimento e a retenção são acidentais), ela está ali e permanece em compartimentos fragmentados, escaninhos secretos, cuidadosamente selecionados pelos critérios da mente. O fato real sendo outra coisa quando escrito ou verbalizado. O importante, no momento da criação literária, não é transcrever o real, mas utilizar o melhor da linguagem para registrar fragmentos reais da memória vivida, ouvida, sentida e vivenciada ou da memória imaginada e transformá-los em expressão literária. Na maioria das vezes, os escritos memorialísticos são resultado do encontro do universo simbólico do sonho ou do desejo com o visto e retido pela memória.

O mundo da ficção literária é um mundo verdadeiro das coisas de mentira. A verdade da ficção literária não está em revelar a existência real de personagens e fatos narrados, mas em possibilitar a leitura de questões em jogo numa determinada temporalidade. O texto literário pode insinuar e revelar verdades da representação e do simbólico através de fatos criados pela ficção. Mais do que isso, o texto literário é expressão ou sintoma de formas de pensar e agir. Os fatos narrados não se apresentam como acontecidos, mas como possibilidades, como posturas de comportamento e sensibilidade, dotadas de credibilidade e significância.

Na memória, atribui-se veracidade à recordação por uma operação de reconhecimento de uma experiência passada, resgatada pelo ato de lembrar. Trata-se, pois, de credibilidade, de legitimidade conferida e assumida por aquele que rememora. Ou, em outras palavras, o reconhecimento da lembrança memorialística atribui à evocação um “efeito de verdade”. A memória aparece como verdadeira, legitima-se como tal, mas trata-se de uma representação do ocorrido. O reconhecimento das lembranças passa a ser a realidade transcorrida. No discurso memorialístico, há obtenção de narrativas dotadas de verossimilhança, plausíveis de terem acontecido, em tudo “verdadeiras” na sua ilusão referencial.

O instinto autobiográfico é tão antigo quanto a escrita, ou melhor, é tão antigo quanto o desejo humano de registrar suas vivências. A literatura íntima, no entanto, só começa a se fortalecer enquanto gênero a partir do estabelecimento da

sociedade burguesa e da difusão da noção de indivíduo, ou seja, quando, no Ocidente, o homem adquire a convicção histórica da sua existência.

Textos centrados no sujeito existiram sempre, porém, somente a partir do século XVIII, pode-se pensar em gênero confessional ou em literatura íntima, apesar de Júlio César, na obra *De Bello Gallico* (51 a.C.) relatar fatos acontecidos com ele mesmo, usando a terceira pessoa. Na Antiguidade, não existiam fronteiras absolutas entre as formas ficcionais e as de apresentação do “eu”. Crê-se, que, naquele tempo, os textos de natureza autobiográfica, que supõem o reconhecimento do valor do “eu” individual, não seriam justificáveis. Também nas eras medievais não se vê textos autobiográficos, pois o homem daquela época estava muito preocupado com a representação de fatos e experiências espirituais.

Segundo Alain Girard (1996, p. 232), antes da ideia de indivíduo não é correto falar em autobiografia. Para o teórico, as origens do diário íntimo podem ser situadas com exatidão: surgem entre dois séculos (por volta de 1800) e são frutos da exaltação dos sentimentos e da moda das confissões que assolavam a Europa pouco antes da eclosão romântica.

O crescimento da população é o dado que impulsiona as narrativas autobiográficas, pois, com o aumento do número de pessoas, começa-se a reconhecer o valor íntimo de cada indivíduo por suas vivências e interioridade. Outro fator importante, quando pensamos na afirmação deste tipo de narrativa, está relacionado ao mundo de então: a religião perdia força e o homem não encontrava apoio na ciência – é neste ambiente de desencanto que começa a ser cultivada a subjetividade. Diante da descoberta do “eu individual”, a burguesia passa a interessar-se por tudo que possa aclarar este mundo interior recém-descoberto. Essa valorização da privacidade impulsiona o aparecimento de uma infinidade de novelas, diários e autobiografias.

Apesar de o início da escrita confessional acontecer no século XVIII e sua afirmação ter sido possível apenas no século seguinte, seu apogeu dá-se no início do século XX. Durante todo esse século, toda a gama de literatura íntima e, sobretudo, de diários íntimos, tornou-se produto de consumo e passou a ser digerida por uma grande massa de leitores interessados no secreto. Esses leitores acreditam entrar na intimidade e devassar segredos invioláveis do autor.

No jogo de reflexos que a escrita confessional suscita, existem formas diferentes de apresentação do “eu”. Classificar estes textos com fôlego memorialista, no entanto, não é tarefa fácil. Escritos sob a égide da memória e centrados no sujeito, denominam-se como confessionais ou intimistas e são agrupados segundo suas semelhanças dentro do universo da autobiografia, entretanto é difícil traçar um limite preciso entre a autobiografia, as memórias, o diário íntimo e as confissões, pois todos são, sem sombra de dúvida, extravasamentos do “eu”.

Na capa da edição de *EL pacto autobiográfico y otros estudios* (LEJEUNE, 1994) está escrito que, se tivéssemos de eleger um só teórico da autobiografia, não haveria dúvida que o nome eleito seria o de Philippe Lejeune, pois não há estudioso que tenha se dedicado mais ao gênero e apresentado com tanta originalidade suas ideias e a variedade que circunda o universo da escrita autobiográfica. Além da definição formal do gênero, Lejeune também se voltou para os inúmeros temas culturais relacionados à escrita em primeira pessoa.

Desta gama de assuntos tratados pelo teórico francês, o mais importante é o conceito de “pacto autobiográfico” que é utilizado tanto para delimitar a fronteira entre autobiografia e ficção, como também para revelar a importância da leitura na hora de se considerar um texto autobiográfico. Assim, a autobiografia seria tanto uma forma escrita, quanto uma forma de leitura. Segundo Lejeune, a atitude na hora da leitura é fundamental para considerarmos um texto como autobiográfico, classificação esclarecida na determinação do “pacto” que se firma entre quem escreve e quem lê o texto. (LEJEUNE, 1994, p. 133). Portanto, o conceito de “pacto autobiográfico” foi a solução encontrada para o problema de estabelecer fronteiras entre os modos discursivos fictícios e os modos discursivos factuais. Trata-se, por conseguinte, de uma forma de contrato entre autor e leitor na qual o autobiógrafo se compromete explicitamente não a uma exatidão histórica impossível, mas a uma apresentação sincera de sua vida. Quem escreve se compromete a ser sincero, e quem lê passa a buscar revelações que possam ser confirmadas extratextualmente.

Já anteriormente, ao tentar responder a questão crucial de seus estudos, ou seja, “é possível definir a autobiografia?”, Philippe Lejeune sentiu necessidade de postular uma definição para o gênero, pois sem ela não seria possível delimitar um *corpus* de estudo.

Para formar uma definição, Lejeune partiu para um critério extratextual, a situação do leitor. Dessa forma, pretende captar o funcionamento de textos autobiográficos que, ao afinal de contas, são escritos para leitores sendo estes que os fazem funcionar.

A autobiografia é o “gênero” que parece celebrar, mais do que qualquer outro, o triunfo da individualidade. A autobiografia foi definida por Philippe Lejeune como “relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, dando ênfase à sua vida individual e, em particular, à história de sua personalidade” (LEJEUNE, 1994, p. 50), ou seja, autor, narrador e personagem seriam um só, a pessoa que narra seria ao mesmo tempo o autobiógrafo e o autobiografado. Nesse caso, o leitor espera encontrar a narração de acontecimentos “verdadeiros” – embora essa questão da verdade tenha sido sempre muito desafiadora – ao contrário do romance, gênero ficcional que supõe um outro tipo de pacto. No entanto, as fronteiras do gênero autobiográfico se mostram muito mais complexas e misturadas e enveredam por vias diversas, recorrendo à ficção para preencher lacunas da memória. Chama-se de narrativa híbrida, a autobiografia que mistura escritas do eu (fatos vivenciados pelo narrador) e ficção (fatos criados pelo narrador) que são criados pelo autor para preencher lapsos de memória.

A autobiografia é, apesar das dificuldades de definição a partir de um critério textual puro, e como afirmou Lejeune, um relato retrospectivo em prosa que um indivíduo com vida extratextual comprovada faz de sua existência, enfatizando sua vida pessoal e sua personalidade. Neste tipo de relato, o conteúdo do texto se remete a uma realidade que existiu fora do texto. O discurso autobiográfico, no entanto, como qualquer discurso, não tem o poder de trazer para o interior do texto toda a complexidade do ser humano.

As narrativas ficcionais trazem, já em sua estrutura, uma relação pactual entre leitor e autor, e pensar uma obra que contém em sua trama aspectos fictícios que se misturam a uma história presumidamente real, e ainda compartilhada pelo leitor, faz deste leitor partícipe ativo e cúmplice dos fatos narrados, trazendo-o dessa forma para dentro da obra. O autor que se compromete a narrar acontecimentos vividos por si próprio visa, através dessa obra, a uma reconfiguração e a uma retomada daquilo que considera marcadamente importante em sua história e, por consequência, na história de seus leitores. O escritor traz à luz, aquilo que acredita

estar velado por sistemas e ideologias dominantes, fazendo da literatura, também um instrumento político. Tomando as palavras de Barthes, podemos dizer que “a escrita fica então encarregada de unir com um só traço a realidade dos atos e a idealidade dos fins” (BARTHES, 2004 p. 18) e, neste sentido, continua Barthes dizendo que “o Romance (...) faz (...) da lembrança um ato útil” (BARTHES, 2004, p. 35).

Uma vez que cada ser humano espelha o mundo e os mundos nos quais nasceu, viveu e vive, escrevendo sua história, ele acaba fornecendo um testemunho aos outros, e não apenas de caráter literário. Isso torna a autobiografia interessante para o historiador, o sociólogo, o antropólogo, o filólogo, o psicanalista que, estudando as escrituras privadas e analisando-as, podem reconstruir contextos culturais, eventos, atitudes humanas, modos de sentir, interpretar e descrever a experiência vital.

Escrever é um modo de ser e estar na vida. A vida sempre existe dentro de uma narrativa que é dirigida a nós mesmos ou a outros. Escrever histórias de vida é uma maneira de conhecer-se melhor; definir melhor os problemas, ver essa vida numa nova luz. Lendo e relendo o que se escreveu, percebe-se que se pode ser personagem de uma história, sempre sabida, porém nunca contada. Finalmente, através da narrativa autobiográfica, é possível fixar fatos e memórias de fatos e lembrar. Desta maneira, o tempo não poderá escamoteá-la.

O ato autobiográfico pode ser em alguns casos, uma espécie de catarse que ajuda a quem escreve a sentir-se melhor; assim, o ato de narrar torna-se libertação e encontro. O benefício secreto que dele deriva se origina daquela ação denominada “faça você mesmo” que esvazia e, ao mesmo tempo, completa. Na medida em que se escreve, é possível sentir o passado sair do esconderijo, dia após dia. É como revelar os negativos da vida, retomando-a nas mãos, assumindo a responsabilidade de tudo aquilo que se foi e que se fez: repensar no que se viveu, criar uma alteridade que erra, acerta, ama, sofre, mente, adoece e se alegra.

Para assistir ao filme de sua vida como espectador, não é necessário ser artista ou cientista de profissão, porque mesmo a mais modesta autobiografia possui o seu valor, uma vez que o acesso ao pensamento autobiográfico transforma o seu autor em artífice e artesão, impaciente pesquisador de cada indício e de cada traço de infância, juventude, primeira maturidade ou idade adulta plena e, ao mesmo

tempo, em meticuloso costureiro de fragmentos, em organizador atento de fichas desorganizadas e esquecidas, ou mais frequentemente removidas. O “filme” de sua vida o transforma em questionador que pergunta: Por que estou aqui? Como cheguei até aqui? O que realizei? O que eu presenciei que merece ser narrado?

Uma pergunta bem formulada já é uma meia resposta. Ao narrar-se, formulam-se perguntas de forma nova, cheias de curiosidade e de encantamento, e, também, descobre-se que o falar de si possui um efeito benéfico que permite ao narrador sentir-se autor e protagonista. Sentimento esse que se perde quando a vida o obriga a permanecer como figurante, como mero espectador do que fez, ou do que está fazendo.

Muitas ansiedades e muitos problemas não resolvidos têm solução quando encontram um lugar na história. As ideias ficam mais claras ao longo do caminho, que se torna um lugar de bem-estar e de tratamento. De fato, o ato autobiográfico, inclusive quando se volta a um passado pessoal e doloroso, cheio de erros ou de oportunidades perdidas, de histórias mal vivenciadas ou não vivenciadas, é uma forma de reconciliação com aquilo que se foi, concedendo a este outro que se é certa paz que advém do movimento de reconhecimento de si mesmo.

Ao narrar, descobre-se que o necessário para dar andamento ao projeto de reviver é constituído por tudo aquilo que se precisa para um reencontro com o eu: fotografias, papéis dispersos, objetos, lugares a serem revisitados, pessoas a serem reencontradas, cores, odores a serem novamente percebidos; livros, filmes, poesias, canções, mas, sobretudo, precisa-se da memória. Esse percurso é um caminho que se desenrola de acordo com uma ordem e uma certa cronologia: quem já o fez, pode partilhá-lo com outros pelo viés da memória.

A narrativa de uma vida requer também muito empenho e muita coragem, porque é preciso saber tomar distância de si mesmo e observar-se viver o passado, para começar a fazê-lo de forma mais sistemática, uma forma capaz de mostrar, ao longo do percurso, a tenaz construção das memórias.

Partindo do pressuposto de que a própria vida é narrativa enquanto história, não se pode deixar de reconhecer que as vidas estão incessantemente entrelaçadas com outras narrativas, com histórias que se narra das mais diversas formas, com as histórias sonhadas ou imaginadas, ou que se gostaria de poder narrar.

O comprometimento com a memória é vital porque engendra o agir de acordo com uma nova leitura de mundo em que é possível reatualizar códigos a partir de uma experiência.

Vive-se imerso em narrativa, repensando e pesando o sentido de ações passadas, antecipando os resultados das ações projetadas para o futuro, colocando-se no ponto de intersecção de muitos eventos ainda não concluídos. O instinto narrativo é tão antigo em nós quanto o desejo de conhecimento, é o modo privilegiado para atribuir significados à vida que dá a ideia da multiplicidade de suas manifestações no cotidiano.

O discurso biográfico é a narrativa do *outro*, e o discurso autobiográfico é a narrativa do *eu*. Os leitores sempre demonstraram grande interesse por esses tipos de narrativas, seja pela curiosidade que possuem em conhecer detalhes da vida de outrem; seja para aí verem relatados fatos senão iguais, pelo menos, semelhantes aos acontecidos em suas próprias vidas.

Além disso, os leitores, ao buscarem o conhecimento de um testemunho, na realidade visam a obter a ligação inevitável entre os seres humanos e a dor que os une.

As narrativas autobiográficas são representações, ou seja, são discursos que se colocam no lugar do acontecido. Correspondem a elaborações mentais que expressam o mundo do vivido e que até mesmo o substituem. Mais do que isso, a memória é um discurso portador de imagens, que dá a ver aquilo que diz através da escrita e da fala. Nesta medida, é a presentificação de uma ausência, atributo de toda a representação que, em essência, é um “estar no lugar de”.

Quando aplicado no plural, o termo memória relaciona-se, muitas vezes, com a autobiografia. Nesse caso, em geral, a narrativa é escrita em primeira pessoa e o relato das experiências pessoais funciona frequentemente, como auto-revelação, na sequência do humanismo antropocêntrico do período renascentista que, encorajando a análise e a exploração da subjetividade, influenciou a produção de autobiografias. As memórias constituem-se igualmente como artifícios ficcionais, sendo o autor um personagem de um universo essencialmente fictício. Memórias são, na verdade, relatos pessoais e subjetivos de experiências, crenças,

sentimentos, ideias e estados de espírito, não deixando estes de se revestirem de caráter ficcional.

As memórias são a parcela da literatura autobiográfica mais reconhecida como puramente literária, muito provavelmente pela maior liberdade imaginativa que a elas está vinculada. De fato, as inexatidões da memória, capacidade humana de armazenar dados, transformam os acontecimentos em recordações por meio da linguagem: “a memória não é apenas um conjunto de imagens fixas que devemos compreender ou transmitir, mas algo que retorna para repetir um caminho que *nunca foi trilhado*” (COSTA; GONDAR, 2000, p. 9).

As memórias são narrativas, são formas de dizer o mundo, de olhar o real. São discursos, falas que discorrem, descrevem, explicam, interpretam, atribuem significados à realidade. As memórias apresentam três características principais: uma das características mais importantes das memórias ou narrativas autobiográficas é seu caráter “experencial”, ou seja, são experiências de quem fala. Por isso, nas memórias, o narrador constrói um “personagem central” – um “herói”; outra característica singular, embora pareça evidente, é que são relatos. Um relato supõe que o narrador dê uma estrutura própria a sua narração, construindo uma ligação peculiar; precisamos ainda identificar uma terceira característica dessas narrações: são “significativas socialmente”, produz-se uma “tradução” do íntimo, das experiências vividas, em formas compartilhadas socialmente, por meio da linguagem.

No que diz respeito às escrituras do *eu*, e analisando o foco da produção, pergunta-se: Que razões teria um sujeito para narrar a si mesmo? Qual o objetivo de tornar pública sua vida, seus atos de bondade e de maldade, seus desejos mais íntimos e seus pensamentos? Entre outras razões poderíamos apontar: a vaidade (sua vida é matéria importante e seria de interesse geral conhecê-la), o processo catártico (contar para livrar-se de traumas) ou o inconformismo (contá-los de uma maneira diferente, reinventando-os com a certeza de que assim aconteceram).

O conjunto de memórias de uma vida, daquilo que a pessoa foi, daquilo que fez é, pois, uma presença que, a partir de um certo momento, a acompanha pelo resto de sua vida; é uma companhia secreta, mediativa, que se transforma em projeto narrativo acabado e pode desenvolver sentido à existência, permitindo, àqueles que se sentem invadir por esse “pensamento/momento autobiográfico”, que

transformem a paixão por seu passado em paixão por vida ainda não vivida. O “momento autobiográfico” se constitui, portanto, de um conjunto de diversas operações cognitivas, por vezes discerníveis umas das outras, por outras, completamente fundidas entre si. Cada autobiografia foi escrita porque o autor precisava atribuir-se um significado, ou melhor, muitos significados, e apresentar-se, mostrar-se/ocultar-se. Morrer no tempo e reviver nele.

O reencontro com o passado exerce também função catártica, “porque a gente, retomando uma lembrança, que é um pouco traumatizante no sentido freudiano, e a transformando literariamente, opera algo semelhante à digestão, à metabolização – é o bife incorporado à nossa carne. Não foi suprimido, foi incorporado”¹¹. Assim se a memória tem a função de guardar e conservar, por outro lado, ela significa libertação. Os antigos fantasmas ouvindo a voz da memória são exorcizados à medida que vão ressurgindo das trevas, e a arma usada para isso é a escrita que é capaz até de matá-los, fazendo com que o narrador se livre deles para sempre.

Os relatos de vida ou narrativas autobiográficas estão ancorados na experiência humana; é um recurso para reconstruir ações sociais já realizadas; não é a ação em si mesma, senão uma versão que o autor da ação dá, posteriormente, acerca da sua própria ação passada. Quando um narrador conta fragmentos de sua vida, de suas experiências, ele nos convida a interpretá-los em vários aspectos. Assim entram em jogo níveis interpretativos. Um deles corresponde às interpretações que o interlocutor faz a partir de seu conhecimento de senso comum. No entanto, o específico desse processo interpretativo é que o interlocutor interpreta constantemente a partir do senso comum, mas volta a interpretar a partir de suas inquietudes e interrogações teóricas.

Por outro lado, as memórias podem também ser consideradas com um suporte para a historiografia já que ambas têm por objetivo trazer a verdade para a instrução dos homens, isto é, tanto a narrativa histórica quanto a narrativa memorialista buscam, por meio da narração de fatos importantes, um certo caráter de exemplaridade que supere o inevitável esquecimento que incidirá sobre os fatos comuns.

¹¹ NAVA, Entrevista Jornal do Brasil, Caderno B, 4/11/1972.

As memórias, portanto, são uma busca de recordações por parte do eu-narrador com o intuito de evocar pessoas e acontecimentos que sejam representativos para o momento presente e para o momento posterior do qual este eu-narrador escreve.

Assim como os diários, a narrativa memorialista pertence ao universo da escrita autobiográfica, é uma forma narrativa em que um “eu” faz um relato da sua própria vida, mas enquanto as memórias são uma volta ao passado, os diários são uma tentativa de guardar o presente.

A diferença entre a memória e a autobiografia é também tênue e parece estar evidenciada na busca específica para qual este “eu”, de vida comprovada (ou não), se remete: se a busca das memórias equivaleria a um historiador que procura no passado aquilo que explique o presente e o desenrolar de fatos diversos; na autobiografia o relato se daria segundo critérios que sirvam para reforçar a história de uma personalidade, ou seja, da existência deste eu-narrador. Se nas memórias temos um “eu” que quer tirar do passado uma leitura do mundo, na autobiografia temos um “eu” que quer tirar do mundo o que seja a sua própria história.

Em 1977, Serge Doubrovsky, sentindo-se desafiado por Lejeune, que se perguntava se seria possível haver um romance com o nome do próprio autor, já que nenhum lhe vinha ao espírito, decidiu escrever um romance sobre si próprio. Assim ele criou o neologismo *autofiction* para qualificar seu livro *Fils*.

O termo autoficção aparece também no *site* da artista performativa Lennelle Moïse¹². Ela define sua arte como uma mistura entre autobiografia, mito e comentário social e político. Ao misturar as esferas da biografia, da encenação e da narração, fala em primeira pessoa para provocar uma discussão sobre memórias possíveis que pressupõem preservação e renegociação de representações do passado.

A autoficção é uma noção com pretensão nova, que permite pesquisar os egoescritos. A escrita do “eu” como artefato literário, cujo foco se opera entre texto e sujeito, numa desconstrução histórica e social que provoca desordem da fronteira

¹² <http://www.lenellemoise.com/>

entre ficção e verdade, que possibilita analisar as escritas do eu em primeira pessoa, as egohistórias e as autobiografias como espaços da memória.

As obras em estudo neste trabalho são a narração de memórias ficcionais criadas unicamente pela imaginação de seus narradores. *Memórias de um Sargento de Milícias* é uma obra ímpar dentro da Literatura Brasileira, entre outras razões por ser narrada em terceira pessoa por um narrador onisciente, quando o normal seria uma narração em primeira pessoa, por se tratar de uma obra de cunho memorialista. Já em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, talvez o mais plausível seria, caso as memórias fossem de fato, póstumas, nos depararmos com uma narrativa puramente fantástica e alegórica. A impressão é reforçada pela dedicatória “ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver, dedico como saudosa lembrança estas memórias”. No entanto, não é bem o fantástico que o leitor tem nas mãos. O que se tem em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é uma autobioficção, pois quem assume a palavra é esse “autor suposto” criado por Machado de Assis; é ele quem fala, quem conta, quem transmite ideias sobre sua suposta vida, e isto é feito de além túmulo. É importante notar que Brás Cubas evita esboçar qualquer explicação para a sua condição de defunto autor, reiterando que o que importa é a obra. Assim, a expectativa de uma obra fantástica se vê logo frustrada.

Ao longo deste capítulo, discutiram-se alguns pensamentos de estudiosos a cerca de conceitos de escritura, memória, autobiografia e autobioficção. Através das discussões apresentadas, procurar-se-á estabelecer pontos de contato entre as obras estudadas, no intuito de descobrir semelhanças e/ou diferenças entre o livro de Machado e o de Manuel Antônio de Almeida.

A melhor maneira de analisar uma obra de ficção memorialística é examinar seu herói, sendo assim, depois dessa investigação em torno da construção de narrativas de memória realizada neste primeiro capítulo, far-se-á o estudo do “herói”, personagem principal dessas obras.

2 PESSOA, PERSONAGEM, HERÓI E ANTI-HERÓI

É a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza.

Antonio Candido

Uma das diferenças entre o texto ficcional e outros tipos de texto reside no fato de, no primeiro, o discurso projetar contextos objectuais e, através deste, a seres e mundos puramente intencionais. Na obra de ficção, o raio de intenção detém-se nesses seres puramente intencionais, somente se referindo de um modo indireto – e isso nem em todos os casos – a qualquer tipo de realidade extraliterária. Já no discurso de outros escritos, como por exemplo, na História, nas reportagens, a intenção deve omitir-se para liberar a visão da própria realidade.

Os enunciados de uma obra científica e, na maioria dos casos de notícias, reportagens, cartas, diários, memórias (reais) constituem juízos, isto é, objectualidades puramente intencionais pretendem corresponder, adequar-se exatamente a seres reais. Há nesses casos a intenção séria de *verdade*. Precisamente por isso, pode-se falar, nesses casos, de enunciados errados ou falsos.

O termo “verdade”, quando usado com referência a obras de ficção, tem significado diverso. Designa obras genuínas, sinceras e autênticas (termos que em geral visam à atitude subjetiva do autor); ou a verossimilhança, isto é, na expressão

de Aristóteles, não a adequação àquilo que aconteceu, mas àquilo que poderia ter acontecido. “Seria incorreto aplicar aos enunciados fictícios critérios de veracidade cognoscitiva”. (CANDIDO, 2007, p. 19)

A estrutura do discurso ficcional parece, em geral, ser a mesma de outros textos. O que os diferencia é a intenção. No texto ficcional, a intenção se restringe às objectualidades puramente intencionais (e nos significados mais profundos por elas sugeridos), sem ultrapassá-los em direção a qualquer objeto autônomo.

Observa-se, nos textos ficcionais, um grande esforço do autor para dar aparência real à situação imaginária relatada por ele, seja através da particularização, da concretização ou da individualização dos contextos objectuais ou mediante o preparo de aspectos esquematizados e de uma multiplicidade de pormenores circunstanciais. É o vigor dos detalhes, a “veracidade” de dados insignificantes, a coerência interna, a lógica das motivações e a causalidade de eventos que dão verossimilhança a esse mundo imaginário criado pelo autor do texto ficcional. Mesmo que alguns desses elementos estejam ausentes do texto ficcional, isso não tira do texto a sua força.

Somente no gênero narrativo podem surgir formas de discurso ambíguas, projetadas ao mesmo tempo em duas perspectivas: a da personagem e a do narrador fictício.

Na ficção narrativa desaparece o enunciador real e surge um narrador fictício que, às vezes, passa a fazer parte do mundo narrado, identificando-se com uma personagem (narrativas em primeira pessoa), ou tornando-se onisciente (narrativas nas quais o narrador conhece até os pensamentos de seus personagens). O narrador fictício não é o sujeito real do discurso, pois ele se desdobra imaginariamente e se torna manipulador da função narrativa; ele não narra de pessoas, mas de personagens. A ficção trabalha com seres totalmente criados pelo discurso, mas esses personagens devem dar a impressão de que vivem ou de que viveram e de que são ou foram seres vivos, isto é, manter certas relações com a realidade do mundo, participando de um universo de ação e de sensibilidade que se possa equiparar ao que conhecemos em vida.

Em *Memórias de um Sargento de Milícias* observa-se um narrador onisciente que não apenas conhece os pensamentos de Leonardinho, personagem principal,

mas também de todos os outros personagens da trama. Além disso, esse narrador coloca no texto sua opinião a respeito de certos acontecimentos.

Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* temos um personagem morto que é, ao mesmo tempo, o autor de suas memórias. Esse autor suposto se converte em narrador fictício, pois o romance é narrado em primeira pessoa. Assim, Brás Cubas, autor ficcional, assume o distanciamento necessário para julgar a tudo e a todos, inclusive a si mesmo. Alfredo Bosi chama a atenção para o duplo sentido da mudança do foco narrativo da terceira para a primeira pessoa: o recurso à narrativa memorialista conferiria um caráter verossímil ao relato, uma vez que o “eu” só fala o que viu, viveu e sentiu. Ao mesmo tempo, o recurso do defunto autor deslocaria essa verossimilhança, ainda que não por completo, uma vez que utilizada justamente para conferir o distanciamento necessário para julgar a condição humana e os acontecimentos da vida.

A visão particular dos seres humanos individuais é extremamente fragmentária e limitada, pois estes estão sempre em constante evolução. Como consequência disso, o discurso de um texto projeta um mundo bem mais fragmentário do que a nossa visão fragmentária da realidade. Por mais que o autor tente preencher o imaginário do leitor com detalhes, sempre haverá vastas regiões indeterminadas, porque o discurso é finito. Assim a personagem de um romance será sempre uma configuração esquemática, tanto no sentido físico como no psíquico, embora essa personagem seja um indivíduo “real”, totalmente determinado.

É interessante notar que o leitor não se atém às zonas indeterminadas, ele se fixa no que é transmitido pelo narrador, na maioria das vezes, ultrapassa o que é comunicado pelo texto, embora sempre guiado por ele (o texto). Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* nada escapa a esse narrador em sua atenção à conduta alheia. Ele é cronista para quem a verdade está na observação somada a um estilo agudo, e se define também – e talvez principalmente – pelo comedimento dos juízos que guarda sobre si próprio. O grande desafio proposto ao leitor é como julgar esse narrador. Ele precisa preencher as lacunas deixadas pelo narrador, que muitas vezes narra situações cheias de implicações morais contraditórias e se recusa a extrair juízo imediato. O leitor é praticamente intimado a recompor o ocorrido e julgar por si mesmo, procurando reconstruir o significado dos episódios narrados e, em

alguns casos, o próprio sentido que o narrador parecia insinuar. Há um modo instável de apresentações da conduta, das decisões e dos juízos encenado por Brás Cubas.

A limitação da obra ficcional é sua maior conquista, exatamente porque o discurso é necessariamente limitado; no entanto, as personagens são transparentes, ou seja, nós as conhecemos mais intimamente do que as pessoas reais com as quais convivemos. Isso acontece porque o autor pode realçar aspectos essenciais, dando às personagens um caráter mais nítido do que a observação pode sugerir, levando-as através de situações mais decisivas e significativas do que costuma ocorrer na vida real (e mesmo quando incoerentes, mostram pelo menos nisso certa coerência); maior exemplaridade (mesmo quando banais); maior significação; e, paradoxalmente, também maior riqueza – e não por serem mais ricas do que as pessoas reais e, sim, em virtude da concentração, da seleção, da densidade e da estilização do contexto imaginário, que reúne os fios dispersos da realidade num padrão firme e consistente. Daí, podermos dizer como Candido “que a personagem é mais lógica, embora não mais simples do que o ser vivo” (CANDIDO, 2007, p. 59).

A criação de uma personagem oscila entre dois pólos ideais: ou é uma transposição fiel de modelos, ou é uma invenção totalmente imaginária. São estes os dois limites da criação novelística, e a sua combinação variável é que define cada romancista, assim como, na obra de cada romancista, cada uma das personagens. Existe uma gama bastante extensa de invenção de personagens, o que se dá é um trabalho criador, em que a memória, a observação e a imaginação se combinam em graus variáveis, reguladas pelas concepções intelectuais e morais. O próprio autor não seria capaz de determinar a proporção exata de cada elemento, pois esse trabalho ou se passa boa parte nas esferas do inconsciente ou vem à consciência sob formas que podem iludir.

Os elementos que um romancista escolhe para apresentar a personagem, física e espiritualmente, são, por força, indicativos dos elementos escolhidos para essa composição. Surge, assim, o personagem que será mais ou menos convincente, dependendo das escolhas feitas pelo autor. A natureza da personagem depende da concepção que preside o romance e das intenções do romancista. A coerência interna de um romance está diretamente relacionada ao ajuste dos

elementos (natureza da personagem em acordo com a concepção e a intenção do autor).

Os autores realistas do século XIX levaram ao máximo o povoamento do espaço literário pelo pormenor, isto é, uma técnica de convencer pelo exterior, pela aproximação com o aspecto da realidade observada. A seguir, fez-se o mesmo em relação à psicologia, sobretudo pelo surgimento e generalização do monólogo interior, que sugere o fluxo inesgotável da consciência. Tem-se aqui o estabelecimento de relação entre um traço e outro, para que o todo se configure, ganhe significado e poder de convencimento. De certo modo, é semelhante ao trabalho de compor a estrutura de um romance, situando adequadamente cada traço que, se mal combinado, pouco ou nada sugere; mas que devidamente organizado, ganha todo o poder sugestivo; pois, cada traço adquire sentido em função de outro, de tal modo que a verossimilhança, o sentimento de realidade, depende, sob esse aspecto, da unificação do fragmentário pela organização do texto. Essa organização é o elemento decisivo da verdade dos seres fictícios, o princípio que lhes dá vida e os faz parecer mais convincentes do que os próprios seres vivos.

Esses romances foram no rumo de uma complicação crescente da psicologia das personagens, dentro da inevitável simplificação técnica imposta pela necessidade de caracterização. Esse romance sofreu uma evolução, passando do enredo complicado com personagem simples, para o enredo simples com personagem complicado. Os episódios relatados são importantes na valorização estética da obra literária, mas o raio de intenção detém-se no plano das personagens, fazendo o leitor viver, imaginariamente, destinos e aventuras dos heróis.

Neste caso, podemos incluir, por exemplo, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Machado de Assis vai apresentar um romance de enredo simples, porém trabalha exaustivamente na criação de seu personagem principal, que apresentará complexidade de personalidade, esse personagem se constituirá em paradigma da natureza humana.

Para Machado de Assis, os caracteres e os sentimentos são a matéria-prima primordial da criação literária. A intenção de evitar ações mirabolantes e descrições alongadas aparece na seguinte passagem de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*: quando o herói, retornando de sua viagem à Europa, se eximiu de descrever a

travessia e os detalhes, bem como as experiências particulares que vivera. Fê-lo para economizar palavras e manter a dramaticidade da história. Esta ficaria mais intensa e sustentaria o movimento se ele não distraísse o leitor com passagens amenas e dias intermináveis no mar. Naquele momento, urgia apressar a narrativa. Então, ele o fez. Assim o defunto resumiu aquele dramático momento de sua vida:

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 o autor. Capítulos compridos quadram melhor a leitores pesadões; e nós não somos um público *in fólio*, mas *in-12*, pouco texto, larga margem, tipo elegante, corte dourado e vinhetas ... principalmente vinhetas... Não, não alonguemos o capítulo. (MPBC, 1978, p. 52)¹³.

Aristóteles, em *A Poética Clássica*, divide os gêneros em maiores e menores, a epopeia e a tragédia seriam os gêneros maiores, e a comédia e a sátira menipeia, os gêneros menores. Se existem gêneros maiores e gêneros menores, seria correto afirmar que existem heróis maiores e heróis menores? É ainda Aristóteles quem diz que a epopeia e a tragédia tratam da aristocracia, de personagens que pertenciam, portanto, à classe dominante, enquanto a comédia trata de pessoas do povo. Escreve Aristóteles acerca dessa diferença de escolha da classe social dos personagens da tragédia e da comédia: “Nessa mesma diferença divergem a tragédia e a comédia; esta os quer imitar inferiores e aquela superiores.”

Seguindo essa linha de raciocínio exposta por Aristóteles, poderia se afirmar que atualmente o romance representaria o gênero maior por ser mais complexo assim como a tragédia e a epopeia; e o conto, um gênero menor por apresentar mais simplicidade assim como a comédia e a sátira menipeia. No romance, estariam os personagens mais elevados, e, no conto, os personagens menores, mais baixos. Sendo assim, heróis “elevados” pertenceriam às classes dominantes, a uma minoria privilegiada, rica (riqueza essa normalmente baseada na exploração do trabalho da classe baixa) e heróis “baixos” pertenceriam a uma maioria fornecedora dos privilégios desfrutados pela minoria rica.

Nesse sentido, o herói “alto” e o herói “baixo” da sociedade aparecem e acontecem de vários modos na literatura. O comum parece ser mostrar o “alto” como elevado e o “baixo” como inferior, porém isso corresponde à própria possibilidade de a classe dominante impor sua ideologia a toda a sociedade.

¹³ A partir de agora, nas citações de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, usarei a sigla MPBC.

Com a industrialização, o conflito entre as classes acirrou-se e a literatura, como reflexo da sociedade, redobrou o seu bombardeio ideológico. A classe dominante tem cada vez mais necessidade de ser vista como elevada; por outro lado, cada vez mais tem sido possível mostrar a grandeza da classe menos favorecida. O percurso do herói moderno é a reversão do percurso do herói antigo. Se antigamente se colocava a questão do percurso individual ou grupal entre o alto e o baixo da sociedade, o herói passa a ser, com o processo de industrialização, o próprio questionamento da estruturação social em classe alta e classe baixa.

Durante séculos, a humanidade teve apenas algumas dúzias de heróis clássicos – a maioria, criados pelos gregos – para se divertir, instruir e nortear eticamente seus povos. O herói clássico é considerado um herói “alto” e pertence à classe alta e faz questão de demonstrar a “classe” dessa classe.

Como ensina Aristóteles, a matéria-prima da tragédia é o mito, e a personagem ideal para o drama trágico não deve ser o homem justo que não merece desgraça, nem o injusto e perverso que passou da boa para a má fortuna. O temor e a compaixão, promovidos pelo drama, são suscitados pela personagem do homem que não se distingue por sua superioridade ou justiça, mas também não é mau nem perverso, tornando-se desafortunado por alguma falta cometida, geralmente na ignorância. O tipo de tragédia ideal é aquele que retrata os “homens melhores do que nós”, ou seja, aqueles que erraram. Sobre isso, Brandão afirma:

[...] O herói há de ser, por conseguinte, consoante Aristóteles, o homem que, se caiu em infortúnio, não foi por ser perverso e vil, mas por força de hamartian toa (de algum “erro”). No mito bem estruturado, pois, o herói não deve passar da infelicidade para a felicidade, mas, ao revés, da fortuna para a desdita e isto, não porque seja mau, mas por causa de alguma falta cometida. Tal falta, hamartia, Aristóteles o diz claramente, não é uma culpa moral e, por isso mesmo, quando fala da metavolí da reviravolta, que faz o herói passar da felicidade à desgraça, insiste em que essa reviravolta não deve nascer de uma deficiência moral, mas de um erro [...].¹⁴ (BRANDÃO, 1980, p. 50-51)

Assim a partir dessas considerações, pode-se afirmar que, na tragédia grega, por mais que um indivíduo tente alertar para a ordem dos fatos, como no caso de Édipo, jamais o conseguirá. Foi o que aconteceu com o infeliz herói tebano que, ao fugir de seu destino, encontrou-o, pois este atinge todos, bons e maus. Os homens, inexplicavelmente, seguem as suas determinações. Por conseguinte, o fio da vida de

¹⁴ As palavras em grego, presentes no texto original, foram transcritas no alfabeto latino.

cada indivíduo se desenrola inexoravelmente. Não adianta esperar esclarecimentos do destino: ele apenas é assim – a autoridade suprema sobre a vida e morte de cada um. Não explica nada, não ilumina nada. Os homens acompanham atônitos, o desenrolar de suas decisões.

Note-se que Édipo é um contraponto perfeito à obra de Machado de Assis, pois, enquanto no drama grego o herói é uma vítima dos deuses e um fantoche do Destino, nas obras machadianas, a sina das personagens é dada pelas emoções que as dominam, pois estão, muitas vezes, impotentes diante desses arroubos que lhe grassam na alma.

Enquanto na tragédia grega a desgraça do herói era dada pela *hamartia*, pela falta que cativava a ira divina, portadora de todas as ruínas para os mortais, em Machado de Assis, o destino irrevogável é dado pelo caráter do personagem. O autor faz uma inversão fenomenal dos fatos da vida para a índole, para o feitio moral e psicológico de figuras narrativas, conduzindo seus heróis e heroínas ao sabor das paixões humanas. Mas essas personagens não estão à mercê de todas as paixões ao mesmo tempo. O autor, segundo sua intenção, destaca um caráter, compõe uma personalidade e nesta dá relevo a um traço marcante que conduz a sorte e determina a ação. Sabemos que Machado de Assis interessou-se pela confecção do caráter das personagens e da ação decorrente dela por evidências que deixou nas advertências que faz em algumas de suas obras e também por comentários registrados em sua correspondência publicada e na crítica literária que elaborou.

Em *Memórias de um Sargento de Milícias* também temos um “herói” que é influenciado pelo destino, mas que no livro é referido como “sina”. Percorre todo livro uma “sina” que é a responsável por todos os acontecimentos desagradáveis que vão envolver o personagem principal. Ele parece predestinado a esses acontecimentos, o autor dá a entender que ele não seria o responsável por tudo o que de ruim lhe acontece.

Na verdade, em ambos os casos é o traço principal do caráter de nossos “heróis” que vai determinar-lhes o “destino”. Leonardinho, personagem principal da obra de Manuel Antônio de Almeida, é um malandro refinado, e Brás Cubas, personagem principal da obra de Machado de Assis, é exímio hedonista. Dessas duas características básicas vão decorrer todas as ações dos “heróis” e todos acontecimentos da trama.

O herói trivial - caso de Leonardinho -, assim como o herói clássico, também passa por dificuldades e sofre derrotas, mas elas como que permanecem estranhas a ele, não o alteram substancialmente. Há um enredo e toda uma série de peripécias que envolvem o herói, mas basicamente tudo volta à situação inicial de calma e felicidade ao final.

O herói trivial masculino de direita é a versão moderna do herói clássico. Nos últimos dois séculos, este processo de criação de heróis triviais parece ter se acelerado, de fato, Frankenstein e Drácula, por exemplo, se somaram ao imaginário de todos os povos com uma nova mitologia; muito do que parece novo na verdade são variações sobre mitos ancestrais. Fez-se uma bricolagem com novas características para velhos mitos. Super-homem e Batman são certamente os heróis contemporâneos mais bem formados junto ao imaginário popular.

O herói trivial pretende ser elevado e tende a não admitir em si o baixo: mas, exatamente por isso ele se inferioriza artisticamente, à medida que se torna unidimensional e não capta nem exprime a natureza contraditória do real.

Quando se quer criar um personagem apenas sublime, elevado, acaba-se criando alguém artisticamente baixo porque carente de veracidade. Todo personagem que apresente apenas qualidades positivas ou negativas é um personagem trivial, pois foge à natureza contraditória do ser humano e não questiona seus próprios valores. A trivialidade corresponde a uma visão ingênua ou, talvez a visão que se tem quando tomado por sentimentos extremos, sejam de amor ou de ódio.

Pelo exposto, percebe-se que o personagem principal de *Memórias de um Sargento de Milícias* poderia ser enquadrado como herói trivial, porém o herói de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, não poderia ser assim classificado, pois apesar de apresentar muitos defeitos, muitas baixezas como ser humano, em algumas ocasiões, ele apresenta qualidades: devolve uma moeda – de dono desconhecido – enviando-a à delegacia para a devida restituição; engaja-se numa certa ordem (Ordem Terceira), praticando caridade.

Parece, de certo modo, um contra-senso falar em “herói baixo”, pois se supõe pertencer à natureza do herói que ele seja elevado. Nesta classificação de herói baixo está inserido o herói pícaro.

O pícaro não é apenas um herói trivial às avessas que, ao invés de querer mostrar o alto como elevado, procuraria mostrar o baixo como inferior. O herói pícaro não faz a defesa do socialmente mais baixo: pelo contrário, tende a ridicularizá-lo, rebaixando-o. O herói pícaro deseja expressar o interesse e o espírito de uma classe social ou de um grupo social. Ele procura obter o máximo trabalhando o mínimo; louva a preguiça e a vagabundagem; não valoriza o trabalho, não tem projetos de vida, é um alienado, não possui princípios sociais, nem morais. O herói pícaro é a filosofia da sobrevivência feito gente.

O personagem principal de *Memórias de um Sargento de Milícias*, Leonardinho faz esta inversão picaresca na sociedade brasileira do século XIX. Leonardinho vê o mundo de uma perspectiva que não é a da literatura oficial da época. Ele tem o caráter semelhante ao de um pícaro, ou seja, de um “picareta”.

O pícaro é, inicialmente, um ingênuo, porém a brutalidade da realidade vai aos poucos, destruindo essa ingenuidade e transformando o esperto em uma pessoa sem escrúpulos, mas isso não ocorre por uma maldade intrínseca e sim pela falta de saída que o miserável enfrenta, ocorre como uma espécie de defesa do mais pobre, e, portanto, mais fraco. Candido, afirma que o pícaro é um ser “amável e risonho” que vai, com o passar do tempo e dos infortúnios que o perseguem, conquistando um aprendizado, uma espécie de amadurecimento que o faz repensar e própria vida e com isso chegar a uma certa sabedoria, a astúcia, pois está é a única arma disponível para esse malandro.

O herói pícaro tem predecessores na comédia clássica e na Bíblia, mas o pícaro clássico só podia ter surgido quando o capitalismo se implantava: Lazarillo – personagem que está sempre procurando salvar a própria pele, ele é um artista da gigolagem. Leonardinho apresenta muitas características semelhantes a esse herói, porém surge já no século XIX, por isso, foi muitas vezes classificado como um neopícaro; porém Leonardo nada aprende com as desgraças que o assolam.

Se Aristóteles considerava implicitamente como maiores os gêneros não centrados em personagens oriundos do povo, na poética moderna temos três momentos distintos: o primeiro deles diz respeito ao herói que constrói, a partir de iniciativa própria, o seu processo de ascensão social. São exemplos de tipo de herói:

Robinson Crusoe¹⁵ e Sorel¹⁶. O segundo é o momento de descrença nesse processo de luta pela ascensão social e, como exemplos desse tipo de herói, tem-se Madame Bovary¹⁷ e Leopold Bloom¹⁸ e Marcel¹⁹. O terceiro momento é de crença no processo de reversão da própria estrutura social e na positividade dos heróis que tentam fazê-lo.

Nos clássicos modernos, os personagens de extração social alta tendem cada vez mais a se mostrarem como inferiores, enquanto, para poder ser herói elevado sem ser trivial, cada vez mais o grande personagem tende a ser de extração social menos favorecida

O herói burguês está enquadrado dentro dos heróis da modernidade. O herói burguês é oriundo das camadas mais altas da sociedade. Os personagens de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* são oriundos em sua grande maioria da classe mais alta (Brás Cubas, Virgília, Lobo Neves) que são a minoria de toda a sociedade fluminense da época; os escravos, que constituíam a maioria da população, estão quase ausentes da obra. Se Machado não se inclina a mostrar o socialmente inferior como elevado, pelo contrário tende a mostrá-lo como cheio de baixezas, conforme aparece em figuras como Marcela, Eusébia e Prudêncio, se ele quase não se refere ao nível social mais baixo, ele também não mostra a classe alta como sendo elevada: pelo contrário, é um moralista, que questiona e corrói todas as posturas morais. Machado não se constitui, portanto, num autor trivial, nem de direita e nem de esquerda.

A classe trabalhadora é a grande ausente da obra de Machado de Assis. O próprio Machado, oriundo da classe baixa, incorpora-se em narrador pertencente à classe alta: Brás Cubas. A família de Brás Cubas é uma família tradicional da antiga classe dominante que vive de rendas. Em contraste, temos apenas D. Plácida, senhora pobre, mas muito trabalhadora, de vida infeliz e errática, que se vê, por necessidade, obrigada a compactuar com o adultério de Virgília e Brás. Dada sua

¹⁵ Robinson Crusoe é personagem da obra de Daniel Defoe *A Vida e as Estranhas Aventuras de Robinson Crusoe*, publicada em 1719.

¹⁶ Julein Sorel é personagem principal do romance de Stendhal *Le Rouge et Le Noir* (*O Vermelho e o Negro*) e representa o anti-herói romântico por excelência.

¹⁷ Madame Bovary é personagem de romance de mesmo nome, escrito por Gustave Flaubert e publicado em 1857.

¹⁸ Leopold Bloom é personagem do livro *Ulisses*, de James Joyce, obra escrita entre 1914 e 1921.

¹⁹ Marcel é personagem da obra de Marcel Proust (1871 – 1922) *Em Busca do Tempo Perdido* (1913-1927).

posição de dependência absoluta, de início, ainda sente nojo da situação; Brás, entretanto, exerce seu poder de cima: além de enganá-la com a falsa “novela sentimental”, compra-a com cinco contos de réis que achara e que não devolvera.

As obras literárias, que são sistemas sociais, muitas vezes, reproduzem em miniatura o sistema social, e o herói será, portanto, quem elucidará estrategicamente a identidade desse sistema. Quando o percurso e a tipologia do herói são rastreados, aí se encontra o sistema das obras. Nenhuma obra literária consegue mostrar a totalidade do sistema, mas o percurso do herói pode ser um índice de totalização, uma totalidade indiciada.

O herói se caracteriza por apresentar qualidades extremadas. No exercício de suas virtudes, o herói estende benefícios para além de si próprio, pondo em risco tudo o que ele é e o que ele possui, particularmente a própria vida. O herói é, em geral, o personagem principal de uma narrativa. Sobre ele é que o enredo é desenvolvido, as ações principais são realizadas para ou sobre ele.

O anti-herói, enquanto protagonista de uma narração, apresenta características contrárias às do herói que, em geral, são: beleza, força física e espiritual, habilidade, agilidade e capacidade de interferência e de liderança social e valores morais. Uma vez que a avaliação do herói, feita pelo leitor/espectador, assume sempre aspectos subjetivos e uma vez que, no quadro da apreciação humana das situações de vida e dos acontecimentos, a ambiguidade dos pontos de vista é uma constante, que se inscreve no caráter dialético da condição humana, qualquer reação do protagonista é sempre suscetível de interpretações antagônicas.

O herói apresenta muitas qualidades, como, por exemplo, ser destemido, corajoso, astucioso, porém, às vezes, essas características levadas ao exagero apresentam facetas de anti-heroísmo, ou seja, o destemor leva ao abuso de poder, a coragem a excessos egocêntricos e a astúcia, à mentira, transformando esse herói em anti-herói.

Anti-herói é o termo que, em narratologia e dramaturgia, se opõe ao do herói, numa dupla acepção. O significado do vocábulo anti-herói parece referir-se à personagem que, numa narrativa ficcional, exerce papel paralelo ao do herói como sua contrapartida, conforme declara Mário Miguel González, em *A Saga do Anti-herói*. Teríamos num mesmo romance, numa mesma narração o herói, como se

fosse o protagonista e o seu oposto o anti-herói, o antagonista. No entanto, quando o anti-herói aparece em um texto ficcional, não significa que seu sentido anti-heroico advinha da existência de um outro personagem no texto representado pelo herói.

O anti-herói é a antítese do herói, na medida em que só possui os defeitos opostos às virtudes do herói; além disso, suas ações apontam no sentido inverso às do herói, isto é, projetam-se apenas sobre o eu da própria personagem. Dada a natureza da maioria das obras de ficção, o herói é geralmente um personagem bom. Se seguir uma moral própria, teremos um anti-herói. O anti-herói só deixa de ser “herói” por ele não se enquadrar no esquema de valores subjacente ao ponto de vista narrativo.

Neste capítulo, procurou-se estabelecer a distinção entre pessoa, personagem, herói e anti-herói.

A seguir, a partir de cruzamentos – cruzando memórias e cruzando heróis – será analisada a construção do enredo e das principais ações dos “heróis” de *Memórias de um Sargento de Milícias* e de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

3 CRUZAMENTOS

Neste capítulo, após ter analisado o pensamento de teóricos acerca dos conceitos de memória e de herói, passo a estabelecer um cruzamento entre *Memórias de um Sargento de Milícias* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Assim, em primeiro lugar, estabeleço um confronto entre as duas obras em relação às escolhas feitas pelos autores para a construção das memórias. Em segundo lugar, passo a examinar o papel do herói nessas obras.

Importa ressaltar que este trabalho tem também como apoio teórico o conceito de intertextualidade. A imprecisão teórica que envolve a noção de intertextualidade deve-se a bipartição de seu sentido em duas direções distintas: uma torna-se um instrumento estilístico, linguístico mesmo, designando o mosaico de sentidos e de discursos anteriores, produzido por todos os enunciados; a outra se torna uma noção poética, e a análise aí está mais estreitamente limitada à retomada de enunciados literários (por meio da citação, da alusão, do desvio, etc.). Essa bipartição corresponde mais ou menos à dicotomia na qual se mantém o conjunto do discurso literário, entre definições restritivas e muito formalizadas e definições extensivas de uso hermenêutico. Atualmente a noção de intertextualidade se situa no cruzamento de práticas muito antigas (citação, pastiche, retomada de modelos...) e de teorias modernas do texto: o caráter recente do vocábulo, o fato de que seja uma questão importante das posições teóricas atuais, não deve mascarar a ideia que permite compreender e analisar uma característica maior da literatura, o perpétuo diálogo que ela tece consigo mesma.

Dessa forma, neste capítulo pretende-se demonstrar o provável diálogo entre as duas obras em análise, diálogo que acontece em três linguagens, a do escritor, a do destinatário, e a do contexto cultural, atual ou anterior. O estatuto da palavra define-se horizontalmente, a palavra no texto pertence simultaneamente ao sujeito da escritura e ao destinatário, e verticalmente, a palavra no texto está orientada para o *corpus* literário anterior ou sincrônico.

Sabemos que a repetição de um texto em outro ou de um fragmento em texto nunca é inocente. Pelo contrário está carregada de intencionalidade: quer dar continuidade ou quer modificar, quer subverter, enfim quer atuar em relação ao texto antecessor. A repetição, quando acontece, renova o texto, atualiza-o e, por que não dizê-lo, o reinventa.

3.1 CRUZANDO MEMÓRIAS

Não havendo nada que perdure, é natural que a memória se esvaeça, porque ela não é uma planta aérea, precisa de chão.

Machado de Assis

Em 1852, Manuel Antônio de Almeida iniciava a publicação em folhetins semanais no *Correio Mercantil* da sua obra *Memórias de um Sargento de Milícias*, sem identificação do autor. A primeira edição em livro apareceria em dois volumes, o primeiro publicado em 1854 e o segundo em 1855. Em ambos os casos o autor também não se identifica, assinando apenas como “Um Brasileiro”. Toda ação do romance se desenvolve no Rio de Janeiro, “no tempo do rei”, isto é, entre 1808 e 1821, ou seja, as duas primeiras décadas do século XIX.

O livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas* veio a público em janeiro de 1881, mas já havia aparecido na *Revista Brasileira*, entre 15 de março e 15 de dezembro de 1880, com essa história, seu autor inicia uma nova galeria de obras, deixando de escrever romances que respeitavam conceitos e preconceitos, histórias bem

comportadas, artificiais. A ação se passa no Rio de Janeiro, de 20 de outubro de 1805 até agosto de 1869, datas do nascimento e morte de Brás Cubas, portanto Brás vive sua infância e parte da adolescência no tempo do rei.

Apesar de contemporânea do Romantismo, a obra *Memórias de um Sargento de Milícias* apresenta traços estéticos que o ultrapassam. Sua composição não segue a trilha deixada pelos demais ficcionistas desse estilo. Se a obra apresenta elementos que escapam à típica caracterização da rigidez de certos modelos em voga no Romantismo, também não atende de forma direta às perspectivas do Realismo que ainda não havia começado na Europa. Essa obra apresenta características próprias. A fragmentação do enredo deixa margens de dúvida se não seria o precursor do estilo digressivo e fragmentário de Machado de Assis. Suas personagens passam longe das idealizações românticas, estão mais próximas do Realismo e não raro aproximam-se de tipos sociais. A ausência de um final feliz definido é outro elemento fora dos parâmetros românticos mais comuns, como podemos observar neste parágrafo que é o último do livro: “Daqui em diante aparece o reverso da medalha. Seguiu-se a morte de D. Maria, a de Leonardo Pataca, e uma enfiada de acontecimentos tristes que pouparemos aos leitores, fazendo aqui ponto final”²⁰ (MUSM, 1993, p. 135). A linguagem coloquial e rápida, a presença da ironia, da metalinguagem, do leitor incluso e da carnavalização descaracterizam a classificação de obra romântica.

Sem dúvida, a situação classificatória do romance é controversa e já recebeu diversas classificações: novela neopicaresca, por possuir características semelhantes às obras de ficção europeias dos séculos XVI e XVII, ou seja, ausência de critérios morais rígidos, um herói central de origem social pobre, uma visão de mundo ingênua e ao mesmo tempo satírica; romance de aventuras, pois relata as peripécias do “herói” Leonardo; e ainda, romance anti-romântico por retratar com certa objetividade os costumes e hábitos de determinado grupo social pertencente às classes populares. A obra poderia ainda ser qualificada como romance de costumes, pois descreve a vida da coletividade urbana do Rio de Janeiro à época de D. João VI. Manuel Antônio de Almeida deu preferência pelas situações coletivas, em vista disso a psicologia das personagens é pouco desenvolvida. O autor mostra

²⁰ A partir de agora, nas citações de *Memórias de um Sargento de Milícias*, usarei a sigla MUSM.

uma visão bem próxima à realidade. Por exemplo, o Major Vidigal é personagem que realmente existiu, é uma personagem histórica, um executor do “mundo da ordem”.

Mário González assim se pronuncia a respeito de *Memórias de um sargento de Milícias*:

Memórias de um Sargento de Milícias significa uma transgressão total dos modelos narrativos vigentes à época de sua publicação: ele quebra o idealismo romântico dominante na aparição do gênero romance no Brasil, da mesma maneira que Lazarillo de Tormes e a picaresca se opõem às novelas de cavalaria (GONZÁLEZ, 1994, p. 291).

Manuel Antônio de Almeida critica não apenas o Romantismo, mas também os românticos como se percebe claramente neste trecho do capítulo IV: “Tratava-se de uma cigana; o Leonardo a vira pouco tempo depois da fuga da Maria, e das cinzas ainda quentes de um amor mal pago nascera outro que também não foi a este respeito melhor aquinhado; mas o homem era romântico, como se diz hoje, e babão, como se dizia naquele tempo; não podia passar sem uma paixãozinha” (MUSM, 1993, p. 20).

Antonio Candido – autor de uma análise decisiva da obra de Manuel Antônio de Almeida – chamou-o de romance malandro: as *Memórias* não seriam apenas exemplo tardio de um gênero antigo – o picaresco – mas sim uma variante nova, original, de uma grande tradição, de fontes tanto eruditas quanto populares.

As *Memórias Póstumas de Brás Cubas* pertencem a um gênero narrativo diverso do “romance realista”, pois possui inspiração na sátira menipeia que apresenta personagens sem nobreza assim como Brás Cubas. A descendência nobre de Brás Cubas é uma invenção do pai dele; Brás não possui nobreza nem de caráter. Esse “herói” é um representante moderno do gênero cômico-fantástico. Há muitas evidências entre a concepção e estrutura das grandes expressões do gênero cômico-fantástico e a obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Não há nessa narrativa conforme pedia o modelo realista um conflito central entre protagonista e antagonista, ou entre um indivíduo e a sociedade, em busca de sua realização, ou a exigência de que a sociedade cumpra as promessas que faz. Brás Cubas é rico, ilustrado e aproveitador de todas as vantagens que a sua condição lhe permite na sociedade em que vive. Brás não participa nem interfere nos conflitos, nas tensões das demais classes da sociedade em que vive; parece não

percebê-las. Esse personagem privilegiado só conheceu uma inimiga: a Natureza. Essa lhe trouxe a vida, mas também a velhice, a doença e também a morte; mas Brás Cubas pretende tê-la enganado, pois se transforma de personagem morto em narrador vivo, mediante ajustes retóricos de uma narrativa baseada no cômico-fantástico da sátira menipeia, com quebra da verossimilhança. Brás vence a morte e a natureza, é a vitória do anti-realismo sobre o realismo, do fantástico sobre a verossimilhança realista. O personagem narrador nos relata os acontecimentos desde a infância até a sua morte, onde os episódios revelam a banalidade de sua existência, esvaziada de sentido e fundada apenas no prazer físico.

Memórias de um Sargento de Milícias, a história do filho “da pisadela e do beliscão”, é narrado em 48 capítulos por um narrador onisciente que não se identifica e que orienta a leitura ao longo de toda a obra, imiscuindo na narrativa a sua visão de mundo, apontando e comentando as intrigas, os sucessos e os fracassos das personagens. Esse narrador não consegue distanciar-se do mundo ficcional que ele mesmo cria e que parece ter muito a ver com o mundo real. Observe-se este trecho: “Lendo na intimidade do pensamento da velha, com a nossa liberdade de contador de histórias, diremos ao leitor, que o não tiver adivinhado, que aquele – ela - referia-se à moça do *caldo*” (*MUSM*, 1993, p. 114), o narrador “invade” com tal sutileza o texto, que é capaz, inclusive, de penetrar na mente de suas personagens. Típico caso de narrador onisciente “contador de histórias”. Se a narrativa é pouco organizada, dados os constantes saltos no tempo e no espaço, os comentários do narrador ora humorísticos, ora irônicos lhe dão inegável unidade, em que pesem alguns lapsos, como é o caso do personagem Chiquinha, apresentada às vezes como sobrinha e às vezes como filha da comadre. O objetivo de Manuel Antônio de Almeida ao criar essas memórias é retratar o povo do Rio de Janeiro em toda a sua simplicidade. Retrata com malícia e bom humor o período de D. João VI no Brasil, exatamente naquele momento em que a colônia sofria suas mais sensíveis transformações, ao mudar sua mentalidade colonial, provinciana, para a vida da corte.

As *Memórias Póstumas de Brás Cubas* compõem-se de 160 capítulos digressivos e curtos, em muitos casos alegóricos, que acompanham a vida de Brás Cubas. Esse “herói” e narrador conta a sua vida após a morte, buscando talvez com isso compor a narrativa autobiográfica perfeita: aquela que, contada do além-túmulo,

pode reunir a totalidade dos eventos e condensar deles o que o próprio narrador machadiano chamou “ a substância da vida”. O ritmo da reminiscência traz nesse romance um tom incomum, já que a voz autobiográfica se encontra removida do tempo. Desses cento e sessenta capítulos, cerca da metade não narram nada, apenas se constituem em comentários, reflexões, saltos, brincadeiras, enigmas, “filosofias”, manhas e astúcias e fraudes do narrador; enfim, interrupções do fio narrativo e dos acontecimentos, com o intuito de “pensar” o que está sendo escrito e do próprio modo de escrever, o que remete tanto para vida do personagem quanto para a situação atual do defunto narrador, ambos ligados por interesses comuns apesar de se confrontarem, se ironizarem e mesmo se ridicularizarem mutuamente. As digressões e alegorias interpoladas ao longo das memórias de Brás Cubas têm uma função claramente dramática, ou seja, elas contribuem para a caracterização moral do narrador e a sua principal finalidade é a elucidação da formação do caráter de Brás.

Memórias de um Sargento de Milícias é a história de Leonardo “filho de uma pisadela e de um beliscão”, mas é também o retrato de toda uma galeria de tipos populares do centro antigo do Rio de Janeiro, composta de meirinhos, parteiras, granadeiros vadios, sacristãos, brancos, pardos e negros – elementos do povo – de todas as raças e profissões. Dessa maneira, o autor não pretende individualizá-los psicologicamente, mas criar personagens planas, verdadeiros tipos sociais, o que demonstra a intenção de destacar os costumes daquele grupo social do tempo do rei e produzir apenas alegorias desse período. Os temas fundamentais de *Memórias de um Sargento de Milícias* são as críticas ao autoritarismo policial, à religião, ao clero imoral, ao interesse econômico, ao casamento como meio de ascensão social e à vadiagem.

Memórias Póstumas de Brás Cubas apresenta a história de Brás Cubas e de como esse “herói” se imagina e enfrenta as limitações que a sua própria consciência tem de si. Os temas dessa obra são a formação e a deformação do sentimento de auto-exame de Brás Cubas. Esse “herói” tem no passado a chave e o enigma que busca desvendar. O vigor da alma insuflada pelo arranjo da imagem pública arremata a carga desse protagonista que luta consigo mesmo.

Memórias Póstumas de Brás Cubas nasce da conjunção de três elementos: o ritmo das reminiscências, o tema da recusa de responsabilidade, finalmente a

posição do narrador ou “herói” que se dedica ao entendimento dos fins da vida e que, portanto, está completamente mesclado de sentimentos morais.

A memória está profundamente arraigada “dentro” do sujeito, do seu sentido de individualidade, ela está sujeita à incontinência da imaginação que deforma e redefine os contornos; a reminiscência se revela, portanto, como profundidade do caráter, como modo de afirmar o eu pelos seus orgulhos e expiações inconfessadas. Quando se quer dar a impressão de que personagens têm vidas profundas, como pessoas, um dos passos mais comuns tomados pelos escritores é outorgar a essas criaturas a habilidade da recordação; o fardo do seu próprio passado e a obsessão em se reconhecer nele.

Brás tenta valorizar a vida, formando juízos que possam conciliar a amplidão de seus desejos com a impossibilidade plena de sua satisfação. Ele se imagina diferente do que realmente é; busca consolo para suas frustrações em fantasias reparadoras, mas sempre marcadas pelo auto-engano: Brás sabe lidar muito bem com a invenção da sua diferença através de devaneios, delírio e dissimulações. Brás Cubas se desenvolve e se transforma de acordo com as relações que constrói com outros personagens da obra; aparece frequentemente tentando convencer o leitor da justeza de seus propósitos e de suas maneiras de agir.

Machado de Assis compôs as *Memórias Póstumas de Brás Cubas* adotando o subterfúgio do “defunto-autor”. O procedimento permitiu-lhe combinar os dois tempos da narrativa de Brás Cubas: a evocação do seu comportamento em vida e a interpretação dada por seu julgamento *post-mortem*. A memória é assim trabalhada pelo olhar crítico que, por vezes, vem de um suposto leitor.

Nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas* uma consciência que se investiga revive sua vida pela memória de fatos e sensações passadas. Aqui ocorre o início do memorialismo como modo narrativo em Machado de Assis. Grande parte da força desse romance advém da divisão do tempo entre um presente narrativo intemporal, fora da vida, e o presente da narração em ritmo de reminiscência voluntariosa. Da intrincada relação entre idas e vindas no tempo emerge a possibilidade de auto-conhecimento, que é descartada em favor do desejo invencível de fugir da responsabilidade. O narrador capcioso faz uso de engenhosa proliferação de teorias, citações e alusões literárias para recompor uma memória digressiva e alegórica. Com as *Memórias Póstumas* se inicia uma série de obras em que personagens

narradores se ocupam sobre a possibilidade ou a impossibilidade de entender-se e de entender o outro, o que motivou as minhas próprias escolhas e as escolhas do outro. São também sobre a necessidade (consciente ou não) de mascarar-se.

Brás reflete em suas *Memórias* sobre o modo como toma suas decisões e sobre como age para tentar esconder aquilo que o motivou. Ele espraia seus desejos, lança no ambiente invenções vaidosas de sua posição, busca destaque e a aprovação da opinião pública como um modo de alcançar autonomia e gozo. Assim, o mundo se fazia à sua imagem, e ele pode falsificá-lo. A possibilidade de auto-invenção é uma prerrogativa apenas de sujeitos a quem se pode chamar de pessoas sejam elas reais ou representados.

Machado de Assis quando enfatiza os mecanismos de astúcia e disfarce, põe em relevo a composição de uma personagem pelo aprofundamento de sentimentos morais. Ele trouxe com essa obra para a literatura brasileira a imaginação alegórica que dramatiza e desvenda os meandros da consciência culposa, marcada por uma cronologia dupla. A interioridade surge como um modo de aprendizado e cópia do outro como enfrentamento com o passado, e também como uma maneira de desconfiar de si mesmo, de examinar-se pela expressão de sentimentos morais, reflexivos, como a vergonha, o orgulho, o ressentimento, o remorso.

Tanto *Memórias de um Sargento de Milícias* quanto *Memórias Póstumas de Brás Cubas* podem ser consideradas obras ímpares, a primeira porque foge aos padrões românticos vigentes à época; houve um estranhamento quando da sua publicação, essa obra contrariava a solenidade retórica dominante e a substituía por tom humorístico, sarcástico e caricatural que mais se aproximava do que se pode chamar de gênero neo-picaresco; *Memórias de um Sargento de Milícias* significou uma transgressão total aos modelos narrativos vigentes à época de sua publicação: ela quebra o idealismo romântico e pode-se pensar em inscrevê-la na tendência do romance de costumes, apontando para o realismo; a segunda obra já é inovadora desde antes de se iniciar o romance propriamente dito, pois o prólogo ao leitor vai assinado pelo próprio Brás Cubas, defunto autor, o qual não se define quanto à classificação da obra “a gente grave achará no livro umas aparências de puro romance, [...] a gente frívola não achará nele o seu romance usual” (MPBC, 1978, p. 11); também a dedicatória é bastante inusitada: “Ao verme que primeiro roeu as frias

carne do meu cadáver dedico como saudosa lembrança estas Memórias Póstumas” (MPBC, 1978, p. 13).

Manuel Antônio de Almeida apresenta nessa obra características bem pessoais e marcantes. A linguagem é a falada na época. Seus diálogos, ao contrário dos de outros escritores seus contemporâneos, não sofrem nenhum refinamento, impondo-se por um coloquial filtrado e pitoresco. Observe-se que o estado de alerta do autor pelas variações da linguagem falada parece ser extremo, pois chega a caracterizar sua personagem Vidinha, principalmente, por sua maneira de falar, iniciando todas as frases com um “qual” interjeição: “Qual... pois se eu também já cantei tudo que sabia. Qual, meu Deus! Nem eu posso mais” (MUSM, 1993, p. 89). Como consequência, o próprio estilo da narração é penetrado de elementos coloquiais que aparecem funcionar, sobretudo, como carga de comicidade.

O tom geral da obra segue a tendência da zombaria (da ironia, do ridículo e do burlesco), marcado que está por personagens que tendem para a caricatura, para o ridículo. Essa tendência resulta na carnavalização. A presença do elevado (espiritual católico) e do decadente (crendices populares e humor vulgar) fundamentam a classificação como romance carnavalesco.

No trecho que segue, há um exemplo dessa ironia referida no parágrafo anterior, em que um padre tem relações amorosas com uma cigana:

No mesmo instante viu aparecer o granadeiro trazendo pelo braço o Rev. Mestre-de-cerimônias em ceroulas curtas e largas, de meias pretas, sapatos de fivela, e solidéu à cabeça. Apesar dos apuros em que se achavam, todos desataram a rir: só ele e a cigana choravam de envergonhados (MUSM, 1993, p. 50).

Na realidade, para compreender *Memórias de um Sargento de Milícias*, deve-se aceitar todas as classificações, mas com cuidado, e buscar outro aspecto marcante: a capacidade de descrever formas de comportamento social que espantosamente ainda hoje são comuns. O primeiro deles está nas constantes relações de apadrinhamento. As leis são sempre rígidas, mas com uma relação subterrânea, com os contatos certos, muito se consegue. Basta lembrar como a comadre arranja um emprego para Leonardo, a possibilidade de D. Maria também lhe arranjar um emprego de rábula em algum cartório e até a maneira como Leonardo Pataca sai da prisão. O Major Vidigal, representante da ordem, ceder a impulsos carnavais e (passando para desordem) soltar Leonardo que, representante

da desordem, é promovido pelo próprio Vidigal a sargento de milícias (passando para a ordem).

Em *Memórias de um Sargento de Milícias* tudo tem cheiro de povo, sem as sofisticções ou as formalidades que se faziam espalhar por outros romances publicados a mesma época. Manuel Antônio de Almeida cria um mundo carnavalesco, onde a indústria não havia estancado o artesanato, e a sobrevivência fazia-se na base da parceria, da troca de bens, da amizade ou mesmo do furto esporádico, simples desaperto. Um mundo onde a ordem (aristocracia lusitana e funcionalismo público) confunde-se com a desordem (rebeldia e independência do Zé-povinho), como tão bem observou o professor Antonio Candido (1989).

Atualmente, entende-se por memórias uma narrativa em primeira pessoa, de fatos e sentimentos passados vividos pelo narrador. Este não é o caso de *Memórias de um Sargento de Milícias*, a obra é narrada em terceira pessoa. Como se explica uma obra de memórias ser narrada em terceira pessoa? Talvez a razão principal seja que causaria certo estranhamento um vadio absoluto, carente de consciência discursiva e incapaz de refletir sobre seus próprios atos, dispor-se a escrever um livro, contando sua vida. Sobre isso, assim refere Antonio Candido:

Mais coerente com a vocação de fantoche, Leonardo nada conclui; o fato de o livro ser narrado em terceira pessoa facilita essa inconsciência, pois cabe ao narrador fazer as poucas reflexões morais... (CANDIDO, 1989, p. 119).

Memórias de um Sargento de Milícias é um título ambíguo. Quando se lê “memórias”, a expectativa é a de um narrador em primeira pessoa contando sua vida passada. É assim em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, porém não é o que acontece no primeiro romance citado.

Pode-se, também, imaginar que, talvez, nesse tempo, o termo “memórias” tivesse um significado menos preciso, podendo designar qualquer tipo de narrativa de acontecimentos passados.

É interessante ressaltar que a palavra “memorando” aparece diversas vezes em *Memórias de um Sargento de Milícias*, essa palavra vem do latim “memorandum”, significando “que deve ser lembrado”; na frase: “É mister agora passar em silêncio sobre alguns anos da vida do nosso memorando para não cansar o leitor repetindo a história de mil travessuras de menino no gênero das que já se

conhecem” (*MUSM*, 1993, p. 38), fica claro pela narrativa que essa palavra refere-se à personagem cujas reminiscências de vida são rememoradas, ou seja, ao filho de Leonardo Pataca e Maria-da-Hortaliça.

Memórias Póstumas de Brás Cubas, a história do “defunto autor”, inicia com o narrador contando detalhes de seu funeral. Esse romance propriamente não se desenvolve no tempo, mas dele evolui segundo os vaivéns da memória do narrador. Às vezes, há antecipação, posposição ou intercorrências de acontecimentos, pela necessidade de desenvolvimento da narrativa. Por vezes a narrativa remonta ao tempo, para esclarecimento dos fatos que foram deixados obscuros. Estando fora do tempo, esse narrador em primeira pessoa tem poderes de onisciência. A sua principal vantagem, segundo suas próprias palavras, é a indiferença frente à opinião pública, sua isenção de vaidade, já que a sinceridade absoluta só é compatível com a morte: “cá do outro mundo posso confessar tudo”, diz Brás Cubas (*MPBC*, 1978, p. 17).

A presença de um narrador defunto estabelece uma diferença básica: Brás morto não precisa dissimular, esconder seus defeitos nem os dos outros. Brás é possuidor de um poder mágico: “a retrovisão onipotente de memorialista defunto” (CASTELLO apud JOBIM, 2008, p. 64).

Essa retrovisão permite-lhe contar os fatos, analisando-os, julgando suas atitudes e a dos outros de forma clara, sem subterfúgios, e isenta de subjetividade, pois o narrador está num plano superior ao dos outros homens, o que lhe permite narrar “do outro lado da vida”, já na eternidade e isto lhe fornece uma visão completa e acabada da vida.

A morte dá a Brás Cubas “herói” o distanciamento necessário para que ele possa voltar-se para os fatos de sua vida e examiná-los com mais sensatez. Ainda vivo e sob a emoção dos acontecimentos, talvez o narrador encontrasse alguma dificuldade para relatar todos os fatos, emoções e sentimentos que o possuíram em vida. A morte permitiu ao narrador que transcendesse seu campo de visão restrito, sem perder o foco do testemunho e da experiência.

Essa ideia de que o distanciamento dá ao narrador de *Memórias de Póstumas de Brás Cubas* a possibilidade de escrever suas memórias sem escamotear nada é compartilhada por diversos críticos. Jobim, por exemplo, acredita que a morte

permitiria ao narrador posicionar-se num campo de visão mais amplo do que o campo de visão do narrador vivo, isto sem perder o peso do testemunho e da experiência direta. Para Roncari, Machado de Assis criou um narrador-personagem que, embora sendo um e o mesmo, no sentido de que se trata da mesma entidade nomeada como Brás Cubas, mas que se divide em dois – um que se encontra já no mundo dos mortos e que como memorialista defunto relata a história de um outro, o “herói” Brás Cubas. Brás vivo é o personagem, Brás morto é o narrador. Afirma Roncari:

Desdobrado em narrador e protagonista, o defunto autor ora se comporta como espectador ironicamente distanciado do palco dos eventos, ora se apresenta como ator emocionalmente arrebatado pelos acontecimentos dramáticos (RONCARI, apud Jobim, 2008, p. 65).

Memórias Póstumas de Brás Cubas é uma narração cujo foco narrativo centraliza-se na primeira pessoa, o que torna difícil não acreditarmos no que ele nos conta. Brás Cubas é um narcisista, pois compara seu romance ao Pentateuco de Moisés. Ele se mostra tão importante e confiável quanto o personagem bíblico. Com isso, ele imagina que suas Memórias passam a gozar da mesma respeitabilidade do texto bíblico. Essa colocação de Brás que ele usa para dar credibilidade ao seu discurso, tem efeito contrário e então devemos desconfiar desse narrador, Brás Cubas se intitula “defunto autor” e não “autor defunto”, isto significa que ele é um morto que virou autor e não um autor que acabou morrendo. Como morto que se tornou autor insinua fazer uma narração sem interesses e imparcialmente, como pretendiam os escritores realistas, mas vemos que deforma fatos, omite o que lhe interessa.

A solução que Machado encontrou para seu memorialista amoral, Brás Cubas, dar início a sua obra foi bastante peculiar, “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” (MPBC, 1978, p. 15). É sugestivo que as *Memórias Póstumas* comecem por uma hesitação de método. A comparação com o Pentateuco – com vantagem para Brás Cubas – evidencia a intenção de distinção e celebração da novidade que são características do narrador.

Brás encena a reconstituição minuciosa de sua vida, demonstrando que ela só é compatível com a morte. O que lhe interessa, entretanto, não é o registro

detalhado dos fatos que viveu, mas a seleção de acontecimentos significativos, costurados por suas reflexões sobre eles. O que distingue esse narrador é o exame de si através da composição de suas memórias, “nas quais só entra a substância da vida” (MPBC, 1978, p. 51). A “substância da vida”, nesse caso, é precisamente o resultado do interesse de Brás Cubas nas reminiscências, e o seu conteúdo se constitui a partir da representação da sua própria moral.

O estilo memorialista escolhido por Machado de Assis para nos contar a história de Brás Cubas pode ser interpretado como um procedimento para conferir verossimilhança e mais autenticidade ao relato, supondo-se que o narrador, ao assumir-se como sujeito do enunciado, seja a testemunha mais idônea para contar a sua própria história. Temos aqui um narrador que fala de acontecimentos nos quais ele mesmo esteve envolvido e fala desses acontecimentos depois que sua morte aconteceu, ou seja, ele já está despido de toda e qualquer preocupação que o poderia levar a mascarar certos acontecimentos; sua condição de defunto autor o libera de todos os preconceitos e do desejo de ocultar algum fato menos honrado por ele praticado.

Alfredo Bosi chama a atenção para o duplo sentido do uso de foco narrativo em primeira pessoa: o recurso à narrativa memorialística conferiria um caráter verossímil ao relato, uma vez que o “eu” só fala do que viu, viveu e sentiu. Ao mesmo tempo, o recurso do defunto autor deslocaria essa verossimilhança, ainda que não por completo, uma vez que utilizada justamente para conferir o distanciamento necessário para julgar a condição humana e os relatos de vida (GLEDSOM apud JOBIM, 2008, p. 59).

Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* temos um narrador em primeira pessoa, mas também onisciente, que consegue inclusive penetrar no pensamento das demais personagens da obra. A presença de um narrador defunto que relata suas memórias estabelece uma diferença básica entre esse narrador e os demais, pois Brás Cubas morto consegue um distanciamento do Brás vivo e dos acontecimentos que o envolveram, o que lhe dá maior condição de escrever e analisar os fatos.

A intenção de Brás é deixar o leitor entregue a si mesmo frente à história de um narrador que, estando suspenso da vida e das convenções que ela implica, não precisa necessariamente mascarar nada. Narrando a sua própria vida e estando fora

dela, Brás tem a perspectiva mais privilegiada possível, tem os poderes de um narrador onisciente: "... é possível que o leitor não me creia e, todavia é verdade. Vou expor-lhe sumariamente o caso, julgue-o por si mesmo." (MPBC, 1978, p. 16) O narrador goza da isenção e do distanciamento da sua voz, e ao mesmo tempo da credibilidade de ser testemunha de si próprio. É nesse ponto que o leitor passa a ter papel substancialmente diferente.

Brás Cubas enquanto narra dissemina pelo romance um sem número de indícios, que servem para alertar sobre se deve ou não confiar no narrador. Isso obriga a estar constantemente em guarda e desconfiar. Sua autoridade é tão escandalosamente autoritária, caprichosa e pretensamente irrevogável (enquanto defunto), que opera um contra-sentido, alertando para a desconfiança.

Brás Cubas não está sempre mentindo, ou seja, ele não mente o tempo todo, embora às vezes o faça descaradamente, negando completamente o princípio de verossimilhança, por exemplo, quando se declara simplesmente "um defunto autor" e não um "autor defunto". As informações da obra são todas fornecidas por Brás Cubas porque não existe outra fonte a respeito dos acontecimentos narrados e nem das condições nas quais o narrador escreve. Em segundo lugar, Brás Cubas rompe cnicamente o pacto de confiança, através da quebra de verossimilhança (defunto não pode contar histórias nem escrever livro, por qualquer que seja o critério, exceto, é claro, por uma declaração inteiramente inverossímil, além de arbitrária e não-confiável, que permanecerá como uma fraude). No entanto, Brás Cubas afirma que só fala a verdade, pois sua condição de defunto, estando "desafrontado da brevidade do século", (MPBC, 1978, p. 19) não tem mais por que se comprometer com as mentiras ou as meias verdades dos vivos. Ao mesmo tempo, que Brás mente, pois não consegue achar justificativa plausível para explicar como consegue narrar sua própria história já morto, que meios e que recursos utilizou, coloca no texto uma afirmação verossímil, ou seja, a de que um morto não precisaria mentir. Assim, uma mentira óbvia e cínica é a condição para dizer toda a verdade.

Parece que a única possibilidade viável é confiar desconfiando, permanecendo sempre alerta e crítico, mantendo a necessária distância, negando-se a ser ingênuo e a ter boa-fé com o narrador. É o próprio narrador quem instala essa desconfiança e condiciona assim o modo pelo qual o livro deve ser lido. Seu discurso é auto-envenenado, carente de confiabilidade interna e externa porque

mente e ao mesmo tempo afirma, com a mentira, ter condições de dizer a verdade (e parece ter...), exigindo postura específica diante de tal modo de representação e de produção de sentido.

O texto de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é um complexo jogo de revelação e ocultamento, em que a verdade toda não aparece, mas sempre permeada por inúmeras pequenas fraudes ou enigmas que a põem sempre deslocada e dependente de um esforço permanente de decifração. Essa obra questiona a noção de verdade (e de seu conhecimento) como um universal fixo e reconhecível. Para a compreensão total da obra é preciso entender o pacto proposto por Brás Cubas, ele é um desmascarador de si e dos outros, enquanto personagem e enquanto narrador.

A técnica machadiana realiza-se mais no plano da narrativa do que no do acontecimento. Temos a impressão de que a história mais nos é contada do que a vemos acontecer. O autor conduz o fio, mas, de quando em quando, deixa-nos a sós com as personagens; temos, então, contato direto com o acontecimento. O narrador de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é um narrador-protagonista, sendo assim, o canal de comunicação dos fatos ao leitor será, exclusivamente, o de suas palavras, pensamentos e sentimentos. O ângulo de percepção é fixo e central.

Nos dois textos escolhidos, ambos de autores brasileiros, é a memória o fio condutor da prosa ficcional e o núcleo irradiador da intertextualidade, significando aqui, como define Leyla Perrone-Moisés *o trabalho constante de cada texto com relação aos outros, esse imenso e incessante diálogo entre obras que constitui a literatura* (PERRONE-MOISÉS, 1993, p. 63).

Do ponto de vista de Maria Luiza Remédios,

A função e a representação da memória tem inquietado a humanidade; do mito à ciência, de divindade grega, Mnemosyne, a processo psicológico, a memória tem mostrado sua face complexa de ponte entre o presente e o passado que não reconstrói o tempo, mas também não o anula, permitindo o retorno do vivido, qualquer que seja a caracterização: memória voluntária ou involuntária, consciência ou lembrança. (REMÉDIOS, 1997, p. 120).

Fazer uma ponte entre o presente e o passado parece ser o objetivo do protagonista de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e do narrador de *Memórias de um Sargento de Milícias*. Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* temos um narrador autodiegético, segundo classificação de Genette (narrador e protagonista de sua

própria história); as memórias baseadas nas impressões e sensações revividas, como fio condutor da narrativa e a proposição que tem esse narrador ao “recontar” certos episódios de sua vida em alguns momentos, dando ênfase a determinados espaços e sentimentos. Já *Memórias de um Sargento de Milícias* é uma narrativa em terceira pessoa com um narrador observador e onisciente, ou seja, um narrador que tem ciência de tudo o que acontece, de todos os fatos acontecidos, dos sentimentos e até dos pensamentos mais recônditos dos personagens, como se percebe claramente neste trecho: “...enganava-se redondamente quem tal julgasse: pensava em coisa mais agradável; pensava em Luisinha. Pensando nela não podia, é verdade, abster-se de ver surgir diante dos olhos o terrível Jose Manuel” (MUSM, 1993, p. 85).

A narrativa em terceira pessoa, como é o caso de *Memórias de um Sargento de Milícias*, poderia se definir como uma “enunciação quase objetiva”, aquela que nos informa, em um romance dos fatos, dos eventos e dos objetos que constituem o mundo ficcional, representado na narrativa, sabendo-se que a objetividade absoluta não existe, ainda mais em se tratando de ficção - ficando mais na esfera do desejo do que na da realização. Esse tipo de narrativa é mais adequado para obtenção do efeito de objetividade, aparentando trazer à cena diretamente objetos, circunstâncias e pessoas.

Embora seja, atualmente, o padrão do texto memorialista “tradicional” de nossa literatura, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* não se trata de um texto “ortodoxo”, fiel aos paradigmas estilísticos da literatura que se fazia no Brasil no século XIX. Apesar de se valerem de algumas características próprias do gênero memorialístico, elas subvertem a estrutura. Por tratar-se de memória ficcionalizada ou autobioficção, o romance de Machado faz com que algumas transgressões tornem-se possíveis: um defunto autor, detentor do poder de narrar até mesmo o fim de sua trajetória; fragmentação: as *Memórias* são escritas “sem a rigidez do método” (MPBC, 1978, p. 28); ruptura com a cronologia, resultando numa narrativa não linear (Brás Cubas inicia suas Memórias narrando seu funeral). A ficcionalização dos processos de memória permite até mesmo que seja possível ao defunto autor narrar um estado de delírio que antecede sua morte, como vemos no capítulo VII (“O delírio”).

Em meio a esses novos elementos formais, porém, dois traços característicos do romance memorialista permanecem: o panorama sócio-histórico e o balanço da vida, traçados com a “pena da galhofa e a tinta da melancolia” (MPBC, 1978, p. 11). Quanto ao panorama sócio-histórico, percebe-se nas *Memórias Póstumas* uma ironia mordaz dirigida aos códigos da elite brasileira. Brás Cubas desvela o amor da nomeada, força motriz por gerações em sua família, e o reinado das aparências nas relações interpessoais: “os homens valem por diferentes modos [...] o mais seguro de todos é valer pela opinião de outros homens” (MPBC, 1978, p. 60). Morto, o narrador tem total liberdade para trazer à luz os códigos vigentes em sua sociedade: “Memórias, trabalhadas cá no outro mundo” (MPBC, 1978, p. 1).

Quanto ao segundo aspecto – o balanço da trajetória vivenciada -, percebe-se que os acontecimentos selecionados por Brás Cubas são relevantes para que o leitor possa reconstruir seu caráter. Tudo o que serve para julgar sua existência é considerado: episódios aparentemente comecinhos (os conselhos paternos, o arrependimento de Brás Cubas ao dar um cruzado de prata a um almocreve que lhe fizera uma boa ação, a vingança do menino Brás contra o glosador Dr. Vilaça, dentre outros), casos amorosos (Marcela, Eugênia, Virgília), a amizade com Quincas Borba, o envolvimento na política. Brás Cubas propõe-se a, do túmulo, escrever memórias e, nelas, portanto, todos os episódios são importantes, por mais mesquinhos que possam parecer, pois compõem um quadro do caráter do defunto.

Esse memorialista defunto autor tem uma visão diferente daquela que teria o memorialista Brás Cubas se decidisse escrever suas memórias ainda em vida, convivendo em sociedade com outros seres também vivos. Brás vivo relata suas memórias enquanto Brás defunto as analisa, interpreta os fatos, julga-os e isso só lhe é permitido pela condição post-mortem. Brás vivo é o “herói”, o ator, o personagem principal dos fatos narrados; Brás morto é o espectador, o narrador. Às vezes o narrador e o personagem que ele foi, em vida, se confundem; em outras, há um distanciamento entre um e outro.

O protagonista de *Memórias Póstumas* deseja saber o que motiva os demais personagens da obra, ao mesmo tempo em que se esforça para mascarar as suas próprias intenções. Através desse romance, um tratamento sutil da motivação dos heróis passa a distinguir Machado de Assis de seus antecessores e contemporâneos. Esse personagem não é confiável, pois essa obra é

fundamentalmente a opinião dramatizada de alguém em quem não podemos confiar. Machado constrói as ações de tal modo que faz com que se desconfie dos próprios motivos das personagens, deixando a narrativa refletir sobre si mesma.

A duplicidade das histórias – as da personagem e do narrador – nas *Memórias Póstumas* tem uma espécie de incompatibilidade de fundamentos entre si. A vida ociosa, vazia e sem nenhum trabalho ou esforço do personagem Brás Cubas parece desautorizar os trabalhos e esforços do narrador para escrever, ou seja, as duas histórias se ironizam mutuamente, e até se contradizem e tendem a se negar. Isto porque o narrador procura ocultar do leitor essa relação tensa e conflituosa, fingindo assumir a mesma desocupação e o mesmo ócio da personagem. Brás vivo não se ocupou em nada. Assim se pronuncia o defunto autor sobre o livro: “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 da eternidade” (MPBC, 1978, p. 102).

Memórias de um Sargento de Milícias é um romance profundamente social, pois não por ser documentário, mas por ser construído segundo o ritmo geral da sociedade. Com efeito, não é a representação de dados concretos particulares que produzem o senso de realidade; mas sim a sugestão de uma certa generalidade, que olha para os lados e dá consistência tanto aos dados particulares do real quanto aos dados particulares do mundo fictício. É certo que a obra possui valor documental e sociológico, pois é a representação da sociedade carioca, retratando com objetividade os seus costumes e hábitos.

O discurso representativo em si, próprio do texto documental, não é realmente o objetivo de Machado de Assis em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. O que determina a individualidade dessa obra é a maneira pela qual a presença do narrador se assume como ator e como espectador. A distância existente entre os acontecimentos e o testemunho, potencializado pelo expediente do defunto autor favorece tanto a análise psicológica quanto à análise moral dos personagens e dos fatos acontecidos, conforme afirma o personagem-narrador neste trecho:

Talvez espante ao leitor a franqueza com que lhe exponho e realço a minha mediocridade; advirta que a franqueza é a primeira virtude de um defunto. Na vida, o olhar da opinião, o contraste dos interesses, a luta das cobiças obrigam a gente a calar os trapos velhos, a disfarçar os rasgões e os remendos, a não estender ao mundo as revelações que faz à consciência; e o melhor da obrigação é quando, à força de embaçar os outros, embaça-se

o homem a si mesmo, porque em tal caso poupa-se o vexame, que é uma sensação penosa, e a hipocrisia, que é um vício hediondo. Mas na morte, que diferença! Que desabafo! Que liberdade! Como a gente pode sacudir fora a capa, deitar ao fosso as lantejoulas, despregar-se, despintar-se, desafeitar-se, confessar lisamente o que foi e o que deixou de ser! Porque em suma, já não há vizinhos, nem amigos, nem inimigos, nem conhecidos, nem estranhos; não há plateia. O olhar da opinião, esse olhar agudo e judicial, perde a virtude, logo que pisamos o território da morte; não digo que ele não se estenda para cá, e não nos examine e julgue; mas a nós é que se nos dá do exame nem do julgamento. Senhores vivos, não há nada tão incomensurável como o desdém dos finados. [...] Lá me ia a pena a escorregar para o enfático. (MPBC, 1978, p. 54).

Percebe-se neste trecho a astuciosa ambiguidade das explicações na postura do narrador Brás Cubas frente à personagem Brás Cubas. Brás vivo é personagem, Brás morto é narrador. Ao final do trecho, o narrador desqualifica sua própria fala anterior, tanto admitindo que no “seu mundo de defunto” o peso da opinião também existe, quanto considerando que o que afirmara antes seria apenas excesso de ênfase. Assim, uma afirmação tende a atenuar ou desmentir ou a justificar falsamente a outra, deixando ao leitor a necessidade de interferir na produção de sentido, sem poder concordar de boa-fé com o narrador ou aceitar seus argumentos. Ademais, se nada importasse de fato ao morto, por que sentiria ele desdém, esse sentimento tão complexo, mistura de superioridade frustrada e cinismo?

Não há dúvida de que *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Memórias de um Sargento de Milícias* são escritas do eu, mas trata-se de um eu reinventado, recriado, ficcionalizado, enfim de um eu fabulizado. Caso se fizesse necessário classificar essas narrativas, seria talvez mais adequado inscrever o primeiro romance sobre a rubrica de autoficção biográfica ou como autobioficção; e o segundo, como memórias ficcionais ou bioficção, pois trata da biografia de personagem ficcional criado pela imaginação do autor porque não é relato em primeira pessoa. Machado de Assis e Manuel Antônio de Almeida não estão recuperando memórias reais, mas as estão criando e recriando em diálogo constante com o presente. Em ambos os romances, o leitor depara-se, muitas vezes, com passagens em que o narrador dá uma pausa na narrativa para explicar os mecanismos da memória e se explicar como narrador de memórias.

Existe uma relação bem interessante entre o modo de escrita de Machado de Assis e o de Manuel Antônio de Almeida no relato dessas memórias que é a conversa com o leitor.

Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Machado de Assis inúmeras vezes conversa com o leitor e no Capítulo II, há uma discussão entre dois tios do personagem principal, um cônego que defendia o amor da glória e afirmava que a grande perdição das almas era seu amor pela glória temporal e que só deviam cobiçar a glória eterna; porém, o outro tio, oficial da infantaria afirmava que o amor à glória era do próprio homem e, portanto a sua genuína feição. Neste ponto, Machado de Assis suspende o relato e escreve: “decida o leitor entre o militar e o cônego; eu volto ao emplastro” (MPBC, 1978, p. 17).

Em *Memórias de um Sargento das Milícias*, no capítulo XXXIII, que tem como título “O Agregado” aparece a seguinte frase “O leitor que o decida pelo que se vai passar” (MUSM, 1993, p. 94). Essa passagem refere-se ao fato de Leonardo ter-se tornado um agregado na casa de Vidinha e o narrador comenta que alguns agregados se tornavam muito úteis, mas outros por serem refinados vadios tornavam-se verdadeiros parasitas. Neste ponto, o autor para a história e lança a frase citada acima.

Não há dúvidas de que Brás Cubas decidiu escrever suas memórias apenas para tentar nos convencer de que ele chegou a realizar algumas coisas interessantes em sua vida e de que ele era uma pessoa com mais qualidades do que defeitos, mas o que ele consegue é exatamente ao contrário.

Ao final de suas memórias, Brás Cubas afirma que “somadas umas coisas e outros, qualquer pessoa imaginará que saí quite com a vida” (MPBC, 1978, p. 173). Observemos a afirmação de D. Maria, também ao final do livro, mais precisamente no penúltimo capítulo: “porque enfim não posso dizer que venci; mas também não perdi” (MUSM, 1993, p. 132). Afirmações bem semelhantes em que ambos os personagens se declaram quites com as suas empreitadas.

Manuel Antônio de Almeida tem o propósito de nos relatar episódios (memórias) da vida de Leonardo, mas o romance se constitui também num verdadeiro painel dos tempos de D. João VI. Esse narrador interfere constantemente na narrativa para justificar a obra (metalinguagem) ou à procura de diálogo com o leitor.

Talvez o principal avanço técnico-literário esteja na utilização do foco narrativo em primeira pessoa nas *Memórias Póstumas*. Machado de Assis incorpora

a experiência dos romancistas brasileiros anteriores, mas a supera, pois utiliza também, como revela o próprio Brás Cubas, o que haviam experimentado certos autores europeus do século XVIII, especialmente Lawrence Sterne (*Tristram Shandy*) e Xavier de Maistre (*Viagem à Roda do meu Quarto*), além do autor romântico português Almeida Garret (*Viagens na minha Terra*). Nessas obras os narradores narram em primeira pessoa, mas quebram a postura costumeira, pois eles não se mostram dotados de completa autoridade, antes insinuam muitas vezes que o que estão narrando é produto de uma visão particular e pode não ser inteiramente verdadeiro, quando não insinuam ou afirmam que o que narram é abertamente faccioso ou fraudulento.

Machado parece ter-se espelhado também na obra *Memórias de Além-Túmulo* de Chateaubriand, autor francês; em poemas de Victor Hugo; em *Tentação de Santo Agostinho*, conto de Gustave Flaubert; em Jaques Fataliste, novela de Diderot; na obra do escritor italiano Giacomo Leopardi e do filósofo alemão Arthur Schopenhauer.

Machado leu todos esses grandes escritores porque ele era um grande e atualizado leitor, que bebia em muitas fontes, embora tivesse também senso crítico e de distância o que lhe permitia retrabalhar originalmente tudo o que lhe parecesse relevante, sem imitar ninguém e buscando sempre construir e preservar a independência intelectual e artística.

Aproveitando-se dessa forma de narrar, que inventou narradores não-confiáveis, Machado de Assis cria Brás Cubas no final do século XIX, como uma continuação desses personagens. *Memórias Póstumas*, entretanto, através do que Machado chamou de “sentimento amargo e áspero” mostram-se bastante diferentes de muitos de seus precursores antigos. Machado salta os limites da produção literária brasileira e escreve uma obra muito diferente e original, mesmo em relação ao romance prestigioso europeu.

É provável que o aspecto mais evidente da novidade retórica e formal na composição de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* seja justamente a metalinguagem ou a autorreflexividade da narrativa, quer dizer, o narrador “explica” constantemente para o leitor o andamento e o modo pelo qual vão contando suas histórias. Esse aspecto é revelado pelo próprio Brás no prólogo denominado “Ao Leitor”: “Trata-se, na verdade, de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei

a forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre” (MPBC, 1978, p. 11). A referência a esses autores tem importância fundamental, não só porque ambos escreveram “romances” com características de autorreflexividade e nos quais há narradores em primeira pessoa que dialogam constantemente com seus leitores, contando o processo de composição que utilizaram para narrar.

No Capítulo LXXI – “O Senão do Livro”, Brás Cubas oferece a melhor explicação sobre a novidade das *Memórias*. O fragmento tem de tudo um pouco: provocação e desafio ao leitor, mesmo ofensa e cinismo, reforço da situação original do defunto que escreve e comparação com outro estilo de escrita e destaque para a ausência de qualquer esforço no trabalho de escritura do livro. Observe-se abaixo:

Começo a arrepender-me deste livro. Não que ele me canse; eu não tenho que fazer; e, realmente, expedir uns 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, 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 direita e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem... (MPBC, 1978, p. 102).

Essa postura – de consciência clara e ativa sobre o “método de composição” e seu resultado – vem desde o prólogo “Ao Leitor” onde Brás afirma:

Obra de finado. Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, não é difícil antever o que poderá sair deste conúbio. Acresce que a gente grave achará no livro umas puras aparências de romance, ao passo que a gente frívola não achará nele o seu romance usual; ei-lo aí fica privado da estima dos graves e do amor dos frívolos, que são as duas colunas máximas da opinião (MPBC, 1978, p. 11).

Com esse tom irônico, cínico e mesmo ofensivo ao leitor, que sustenta essas passagens (entre muitas outras do livro), pode-se dizer também que a reflexão do narrador, além de revelar a poética que preside a composição das memórias, fundada na busca da diferença e da novidade em relação à literatura “usual”, revela, também, a exigência dessa poética de contar com um novo tipo de leitor. Este como que é incluído na própria história do modo de narrar, das “situações atuais da vida” do narrador, para “participar” da composição através de avaliações, julgamentos, críticas, concordâncias ou discordâncias, tanto sobre o narrador como sobre as personagens.

Enfim, o narrador pressupõe um leitor participante, ativo, e não passivo. Nesse aspecto, há também uma contradição de fundo, pois embora o narrador adote uma postura de superioridade frente ao leitor, de fato, ao estabelecer esse diálogo constante, abre espaço para que o leitor enfrente criticamente a leitura, ou seja, o leitor pode avaliar a atuação do narrador, seu modo de contar os acontecimentos e de julgar e avaliar as ações que pratica enquanto narrador ou praticou enquanto personagem. Pode-se dizer, com isso, que a presença ostensiva do narrador deve gerar desconfiança no leitor; uma vez que esse excesso lembra logo a fala do mentiroso que mais reforça e repete justamente aquilo está mentindo, como se oferecesse garantias extras, através da redundância, de que o que diz é verdadeiro.

Esse efeito é, ao mesmo tempo, resultado e reforço da natureza múltipla, e, sobretudo equívoca, da linguagem, que atravessa toda a narrativa e todas as personagens sustentando permanentemente um princípio interno de contradição, de paradoxo, pois tudo aparece de modos diferentes, às vezes até antagônicos. Assim, trata-se de fazer funcionar vivamente um diálogo interno de diferentes vozes, numa técnica narrativa que se denomina dialogismo, ou escrita dialógica, constituindo-se num recurso fundamental da sátira menipeia e também da tradição do grotesco. Daí o efeito de movimento, de instabilidade, de decadência, de ruína e morte, de mudança, mas não necessariamente de transformação, que decorre da narrativa. A própria psicologia das personagens é instável; estas mudam constantemente, alteram suas disposições, vontades, pontos de vista e mesmo seus valores morais.

Passamos, na sequência, ao subcapítulo que cruzará os heróis dos dois romances.

3.2 CRUZANDO HERÓIS

Em *Memórias de um Sargento de Milícias*, o narrador penetra no tempo de D. João VI e substitui o protótipo do bom burguês que se tornaria clichê no romance

urbano, para buscar no mundo criativo e popular uma renovação abasileirada da obra picaresca: o malandro de origens espúrias toma acento definitivo nas letras pátrias e abre caminho para uma modernização precursora do fazer literário.

Leonardo, o futuro sargento das milícias, filho de Leonardo Pataca e Maria-da-Hortaliça, é resultado de pisadelas, beliscões e outros similares praticados pelo casal de imigrantes portugueses durante a travessia do Atlântico rumo ao Rio de Janeiro. Assim está escrito:

Quando saltaram em terra começou a Maria a sentir certos enjões: foram morar juntos; e daí a um mês manifestaram-se claramente os efeitos da pisadela e do beliscão; sete meses depois teve a Maria um filho, formidável menino de quase três palmos de comprimento, gordo e vermelho, cabeludo, esperneador e chorão; o qual, logo depois que nasceu, mamou duas horas seguidas sem largar o peito. E este nascimento é certamente de tudo que temos dito o que mais interessa, porque o menino de que falamos é o herói desta história.²¹ (MUSM, 1993, p. 10)

Leonardo não foi concebido com amor, nasceu filho ilegítimo, e Maria, sua mãe, e seu suposto pai não estavam preparados para ter, criar e educar um filho; faltou-lhe, portanto, a atenção e o amor dos pais durante a infância, pois estes logo se separaram e abandonaram o menino. Sua mãe voltou para Portugal e o pai foi viver com outra mulher. Leonardo nasceu ilegítimo para viver vida ilegítima até o final do romance.

Brás Cubas é filho de uma família de burgueses abastados e conservadores com ares de aristocracia – *um Cubas!* e foi recebido com muita alegria pelo seu pai e pela sua mãe. Seu pai mostrava-se muito orgulhoso, dizendo que ele seria o que Deus quisesse e perguntava a todos se Brás Cubas se parecia com ele, se era inteligente, bonito... Foram muitas as visitas durante as primeiras semanas e Brás Cubas recebeu muitos “mimos, beijos, admirações e bênçãos” (MPBC, 1978, p. 29). Assim Brás Cubas descreve seu nascimento no capítulo X – “Naquele dia, a árvore dos Cubas brotou uma preciosa flor. Nasci; (...) Lavado e enfaixado, fui desde logo o herói de nossa casa” (MPBC, 1978, p. 29).

No capítulo XI do romance – *O menino é o pai do homem* – Brás Cubas relata sua infância: “cresci, naturalmente, como crescem as magnólias e os gatos” (MPBC, 1978, p. 30). Entretanto, tal “naturalidade” é negada pelo próprio narrador, segundo

²¹ O nascimento de Leonardinho traz o primeiro índice do estranhamento que irá marcar a personagem. A ambiguidade é deixada nas entrelinhas, permanecendo no ar a ideia de que Maria, talvez, já estivesse grávida ao embarcar e conhecer Leonardo.

o qual talvez “os gatos são menos matreiros e, com certeza, as magnólias são menos inquietas do que eu era na minha infância” (*MPBC*, 1978, p. 30).

“Sim, meu pai adorava-me. Minha mãe era uma senhora fraca, de pouco cérebro e muito coração, assaz crédula” (*MPBC*, 1978, p. 31), informa-nos Brás Cubas. Ainda merece destaque a violência caprichosa que o menino Brás, filho de ricos, praticava continuamente contra o menino escravo Prudêncio, montando neste e dando-lhe pancadas como em um animal.

Ele era maligno, indiscreto e voluntarioso. De suas dialéticas familiares, havia aquela existente entre seu tio Ildefonso, padre rigoroso de hábitos e pudico nos pensamentos; e seu outro tio João, lascivo e devasso, sendo, pois este com quem o menino se identifica, a quem procura e de cuja companhia e discurso licencioso e obsceno desfruta. O tio cônego critica essa educação baseada na superproteção paterna e na omissão materna, mas não obtém resultados devido à indulgência da mãe e à permissividade orgulhosa do pai.

O resultado de tudo isso é que Brás vai se tornando um menino sem limites, seus arroubos mais genuínos vão ganhando cada vez mais força. A iniciação nos temas eróticos recebeu-a do tio João “homem de língua solta, vida galante, conversa picaresca” (*MPBC*, 1978, p. 32). Brás ouvia suas obscenidades (malícias e piadas), seguia-o quando ele ia abordar as escravas que lavavam roupa, e passou a acompanhá-lo, mais tarde, às visitas às mulheres.

O menino matreiro e inquieto, merecedor do apelido de menino diabo, maltrata escravos, mente, esconde os chapéus das visitas, coloca rabos de papel em pessoas sérias, puxa cabelos, dá beliscões, enfim, possui um comportamento maligno, contando invariavelmente com a cumplicidade do pai e as orações inúteis da mãe.

Por sua vez, Leonardo, que na época da separação de seus pais estava com sete anos, já dava sinais do adulto que viria a ser; durante a última briga entre seu pai e sua mãe, ele se ocupou tranquilamente em destruir os autos dos processos que seu pai trouxera para casa e largara ao entrar. Nessa ocasião, ao dar-se conta do que o menino fizera, seu pai chamou-o de “endiabrado” e bateu nele.

Leonardo, após a separação, é largado no mundo, mas não abandonado, mal os pais o deixam, o destino lhe dá outro pai, ele é adotado pelo padrinho que toma

conta dele pelo resto de sua vida e o abriga da adversidade material. O menino, que era arteiro desde pequeno, na verdade, nasceu malandro feito, como se isso fosse uma qualidade essencial, não um atributo adquirido por força das circunstâncias. Vai crescendo e cada dia revela-se mais briguento e travesso, pois o padrinho dá-lhe uma educação muito frouxa, não consegue impor-lhe limites e termina sempre achando graça de suas traquinagens. O padrinho, homem velho e solteirão, a tudo perdoava, pois vivera sempre só; a afeição e o amor pelo menino tornaram-no completamente cego em relação à educação do pequeno. O padrinho mima Leonardinho demais; a comadre chega a alertá-lo a respeito desse excesso de benevolência em relação às traquinagens do afilhado, mas o compadre não lhe dá ouvidos e continua ignorando o comportamento avesso do menino. “O padrinho porém não se dava disto, e continuava a querer-lhe sempre muito bem” (MUSM, 1993, p. 17)

Enquanto nosso “herói” crescia, o padrinho fazia muitos planos em relação ao seu futuro. Às vezes, achava que ele deveria seguir a carreira do pai, e ser meirinho; outras vezes, achava que se o garoto seguisse a sua profissão, ele poderia ser um bom barbeiro, mas logo hesitava; imaginando que não deveria fazê-lo escravo dos quatro vinténs dos clientes e, quando a madrinha sugeriu ao padrinho que lhe mandasse ensinar um ofício manual no Arsenal de Guerra, o padrinho se ofendeu, acreditando que essa condição servil não seria suficientemente boa para o seu afilhado. Pensou inclusive em mandá-lo estudar em Coimbra e fazê-lo clérigo, mas, logo desistiu, mas persistia nele a ideia de torná-lo padre, pois assim mostrava para toda a vizinhança que não gostava do menino, que o barbeiro estava certo em apoiar o garoto e em relevar suas travessuras.

Decidiu, então, o padrinho, ensinar-lhe o bê-á-bá, em casa, com a finalidade de torná-lo padre, tinha então Leonardo nove anos. Concedeu-lhe, então, o padrinho, a oportunidade de faltar-se de travessuras porque depois da missa de domingo começaria a estudar. Leonardo leva a frase ao pé da letra e decide seguir a Procissão da Via Sacra do Bom Jesus em companhia de dois ciganos, e juntos, muito aprontaram durante a referida procissão. Terminado o evento religioso, em vez de voltar para casa, resolveu atender ao convite dos amigos e acompanhá-los. Foi para a casa deles. Distraiu-se com a festa que havia e terminou dormindo por lá, deixando o padrinho tão aflito com sua ausência que não conseguiu dormir naquela

noite. Mas no dia seguinte, ao voltar, foi prontamente perdoado, pois Leonardo disse-lhe que havia ido ver o oratório, já que o padrinho o queria padre. Nesse episódio, percebe-se que o “herói” consegue atingir o auge de suas travessuras, pois põe o barbeiro em desespero, ao não voltar para casa à noite.

O capítulo III de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* – “Genealogia” – contém a revelação do método herdado e aprendido por Brás Cubas, diretamente do pai, arrasadora passagem satírica sobre a “educação” das crianças no interior da família patriarcal rica brasileira do século passado e que parece presidir a escrita do próprio defunto narrador. Nesse capítulo, demonstra a técnica empregada por seu pai para construir uma árvore genealógica da família, que parecesse de origem heroica e nobre e muito diferente da verdade. Não interessa ao pai de Brás uma genealogia baseada num antepassado que enriqueceu trabalhando, mas inventar episódios puramente imaginários. Então, Brás declara:

Meu pai era um homem de imaginação; escapou à tanoaria nas asas de um *calembour*. Era um bom caráter, meu pai, varão digno e leal como poucos. Tinha, é verdade, uns fumos de pacholice; mas quem não é um pouco pachola nesse mundo? Revela notar que ele não recorreu à inventiva, senão depois de experimentar a falsificação. (*MPBC*, 1978, p. 18).

E aí temos a essência do método: inventiva e falsificação, que Brás aprendeu com o pai, para viver, com pacholice, segundo o padrão de sua classe social, e que ele também aplica para narrar as suas memórias. Brás Cubas cresce, mas a sua educação continua a mesma, há muita benevolência por parte de seus pais, todas as suas vontades são feitas e não há reprimendas por parte dos adultos responsáveis pela sua educação. Brás Cubas desenvolve-se neste contexto familiar que lhe favorece e justifica as traquinagens, e que prenuncia o adulto egocêntrico em que se transforma, como ele mesmo reconhece irônica e criticamente em relação à sua própria educação no capítulo XI *do romance*. O egoísmo e o cinismo de Brás Cubas provêm da educação familiar que ele recebeu:

Desde os cinco anos merecera a alcunha de ‘menino diabo’; e verdadeiramente não era outra coisa; fui dos mais malignos do meu tempo, arguto, indiscreto, traquinas e voluntarioso. (*MPBC*, 1978, p. 30)

A educação doméstica de Brás Cubas foi mais uma deformação do que propriamente uma formação, aos nove anos, ele apronta mais uma das suas traquinagens durante um jantar que o pai oferecia pela queda de Napoleão Bonaparte.

O jantar correu tranquilamente, porém após, um convidado decidiu fazer poesia. Brás Cubas, que desejava que a declamação terminasse para poder comer a sobremesa, reage gritando e exigindo o doce. Assim diz Brás Cubas: “Meu pai, que seria capaz de me dar o Sol, se eu lho exigisse, chamou um escravo para me servir o doce; mas era tarde” (MPBC, 1978, p. 35).

Sua tia Emerenciana (a única pessoa da família que tinha autoridade sobre o menino, mas como próprio Brás afirma nas suas Memórias viveu pouco tempo com eles) arranca-o da cadeira e o entrega a uma escrava apesar de seus protestos. Esse fato gerou em Brás Cubas um forte desejo de vingança contra o Doutor Vilaça, o que ele logo consegue, naquele mesmo dia. Veja-se o texto:

Não foi outro o delito do glosador: retardada a compota e dera causa à minha exclusão. Tanto bastou para que eu cogitasse uma vingança, qualquer que fosse, mas grande e exemplar, coisa que de alguma maneira o tornasse ridículo. Que ele era um homem grave, o Dr. Vilaça, medido e lento, 47 anos, casado e pai. Não me contentava o rabo de papel nem o rabicho da cabeleira; havia de ser coisa pior. Vi-o conversar com D Eusébia, [...]

Tinham penetrado numa pequena moita; era lusco-fusco; eu segui-os.

[...] puxou-a para si; ela resistiu um pouco, mas deixou-se ir, uniram os rostos, e eu ouvi estalar, muito ao de leve, um beijo, [...]

- O Dr. Vilaça deu um beijo em D. Eusébia! – bradei eu correndo pela chácara. (MPBC, 1978, p. 36)

O pai censurou-o, disfarçadamente irritado, mas no outro dia, lembrando o caso, sacudiu-o pelo nariz, a rir e disse-lhe: “Ah! brejeiro! ah! brejeiro!” (MPBC, 1978, p. 36). Esse episódio já transmite ideia de quem viria a ser Brás adulto, dá pistas do que estava por vir em seu destino. Já despontavam aqui traços de seu caráter egocêntrico e erótico.

O padrinho de Leonardo e o pai de Brás Cubas são incapazes de repreendê-los quando os meninos fazem mal-criações com os mais velhos; temos um episódio significativo, relatado em *Memórias de um Sargento de Milícias*, quando o compadre está discutindo com a vizinha a respeito do comportamento endiabrado do menino, que tem o hábito de atirar pedras no telhado da casa dela e fazer-lhe caretas:

- E você, respondeu o compadre enquanto a vizinha tomava fôlego, por que se mete com o que não é da sua repartição?

Ela prosseguiu:

- Hei de me meter; não é da sua conta, nem venha cá dar regras, que eu não preciso de você...

- Mas o que tem você que entender com uma criança inocente que nunca lhe fez mal?...

- Tenho muito, porque não me deixa parar os telhados com pedras, faz-me caretas quando me vê na janela, e trata-me como se eu fosse alguma saloia ou mulher de barbeiro... Digo-lhe e repito-lhe... aquilo tem maus bofes, e não há de ter bom fim.

- Está bom, senhora, respondeu o compadre que tinha bom gênio, e que só fora levado àquele excesso pelo amor do afilhado; basta de rezingas, olhe a vizinhança.

- Ora tomara a vizinhança ver-se livre do diabo...

O menino chegou nessa ocasião à porta, e pondo-se na ponta dos pés, esticando o pescoço, e abanando-o como a vizinha e imitando-lhe a voz, repetiu:

- Ver-se livre do tal diabo...

O compadre achou tanta graça, que deu-se por vingado, e desatou a rir por seu turno.

- Ah! Disse a vizinha, agradece a boa vontade, meu diabo, em figura de menino; tu não tens culpa; a culpa tem quem te dá ousadias. (*MUSM*, 1993, p. 37)

A reação do padrinho é rir da atitude do menino, que se sente vingado. Como se pode perceber, de forma igual ao visto nos atos do pai de Brás Cubas, a atitude de tolerância com que Leonardo e Brás, desde o início, são criados, será decisiva para que se compreendam suas personalidades.

Brás Cubas sugere que “unamos os pés e demos um salto por cima da enfadonha escola” (*MPBC*, 1978, p. 36). Há, em *Memórias Póstumas*, pouco a contar da existência do personagem que não esteja relacionado às suas experiências amorosas. Assim não merecem grande atenção os anos escolares, quando ele aprendeu a ler, a escrever, a contar, a bater e a apanhar, mas principalmente a fazer diabruras, a vagabundear e a gazetear nos morros e nas praias. A única menção de valor desses anos foi o conhecimento e a amizade com um de seus colegas, Quincas Borba, que mais tarde ganhará destaque em sua vida.

A escola para nossos “heróis” não era um lugar agradável; Brás Cubas reconhece na vida adulta que as exigências do Mestre eram quase nada, pois “O Mestre exigia impingindo apenas o medo, nunca a zanga, diferente da vida” (*MPBC*, 1978, p. 37). Muito diferente de Leonardo que só permanece na escola por dois anos, Brás Cubas, apesar de não gostar dos estudos e dedicar pouco tempo a eles, chega a tornar-se advogado, mas nunca exerce a profissão.

Como já observamos, nossos “heróis” têm origens e nascimentos bem diferentes. Na verdade, em ambos os casos, não é a falta de atenção e de amor que vai estragar o caráter desses “heróis”, mas a complacência com seus erros e a falta de limites; nem o padrinho de Leonardo, nem os pais de Brás Cubas conseguem educar esses meninos “diabos” para que se tornem adultos capazes e úteis à sociedade em que vivem.

Aos dezessete anos Brás Cubas era um poço de presunção, assim ele se descreve “garção lindo, audaz, airoso, abastado e possuidor de olhos vivos e decididos e um buço que ele adoraria já fosse um bigode” (MPBC, 1978, p. 38). Como possuía uma certa arrogância, não se sabia se era ainda uma criança com aspecto de homem ou se um homem com ares infantis.

Nesta época envolve-se com Marcela, uma cortesã espanhola interesseira por quem se apaixona, mas que o amou apenas *durante quinze meses e onze contos de réis* (MPBC, 1978, p. 42), ou seja, enquanto Brás Cubas pôde bancar os seus luxos. A vida desregrada, e principalmente cara, fez o pai de Brás Cubas armar-se de autoridade e enviá-lo a Coimbra para estudar Direito. Nessa cidade, a vida universitária foi medíocre. Brás não é capaz de qualquer esforço, sua vida se resume em festas e não se dedica ao estudo. Após a conclusão do curso, peregrinou pela Europa. Assim se pronuncia Brás em suas memórias sobre esse tempo:

Tinha eu conquistado em Coimbra uma grande nomeada de folião; era um acadêmico estróina, superficial, tumultuário e petulante, dado às aventuras, fazendo romantismo prático e liberalismo teórico, vivendo na pura fé dos olhos pretos e das constituições escritas. (MPBC, 1978, p. 49)

Formado, Brás sente-se bastante orgulhoso, mas diz-se logrado, já que não trazia arraigada no cérebro toda a ciência que o diploma atestava. O diploma, ao mesmo que representava “uma carta de alforria” e dava-lhe liberdade, proporcionava-lhe também “responsabilidade”. Responsabilidade que estava longe de querer assumir, pois permanece na Europa, passeando. Sua volta ao Brasil só acontece porque seu pai comunica-lhe, por carta, que se não viesse depressa, acharia sua mãe morta. Brás voltou a tempo de se despedir de sua mãe que em seguida falece.

Leonardo, por sua vez, apaixonou-se por Luisinha, sobrinha de D. Maria, antiga conhecida de seu padrinho. A princípio Leonardo achava Luisinha uma menina sem graça, mas no dia da Festa do Espírito Santo em que foram juntos ao Campo para ver os foguetes, Leonardo apaixonou-se por ela. Veja-se o texto:

Creemos, pelo que temos referido, que para nenhum dos leitores será ainda duvidoso que chegara ao Leonardo a hora de pagar o tributo de que ninguém escapa neste mundo, ainda que para alguns seja fácil e leve, e para outros pesado e custoso: o rapaz amava. É escusado dizer a quem. Como é que a sobrinha de D. Maria, que a princípio tanto desafiara a sua hilaridade por esquisita e feia, lhe viera depois inspirar amor, isso é segredo do coração do rapaz que nos não é dado penetrar: o fato é que ele a amava. (*MUSM*, 1993, p. 63)

Porém, passado o entusiasmo inicial em relação ao namoro com Leonardo, Luisinha caiu em forte apatia:

Luisinha uma vez extinto o entusiasmo que, suscitado pelas emoções que experimentara na noite do fogo, a acordara da sua apatia, voltara de novo ao seu antigo estado: e, como de tudo esquecida, na primeira visita que o barbeiro e o Leonardo fizeram a D. Maria depois desses acontecimentos, nem para esse último levantara os olhos; conservara-se de cabeça baixa e olhos no chão. (*MUSM*, 1993, p. 63)

Após a primeira visita, Luisinha passa a ignorar completamente Leonardo que se sente rejeitado e, para complicar as relações entre os dois, surge José Manuel, que agrada a D. Maria, mas que está apenas interessado nos bens que a moça herdará da tia.

O padrinho de Leonardo aprovava seu namoro com Luisinha e tenta convencê-lo a aprender a sua profissão para ser merecedor da confiança da tia:

O padrinho [...] vendo que o afilhado se fazia homem, e tendo decididamente abortado aquele seu gigantesco plano de mandá-lo a Coimbra, enxergava na sobrinha de D. Maria um meio de vida excelente para o rapaz. Verdade é que lembrava de que D. Maria podia com muito justa razão, se as coisas continuassem do mesmo modo, quando chegasse o momento do desfecho das coisas, recusar sua sobrinha a um rapaz que não se ocupava em coisa alguma e que não tinha futuro. (*MUSM*, 1993, p. 65)

Ao morrer o padrinho de Leonardo, deixando tudo o que possuía para o afilhado, Leonardo-Pataca, pai de nosso “herói”, se oferece para tomar conta do rapaz e leva-o para morar em sua casa juntamente com Chiquinha, sua atual companheira, e a filha pequena do casal. A paz, nesta nova família, durou pouco; logo, iniciaram-se os desentendimentos e Leonardo abandonou a casa após uma

briga que iniciara por causa de Chiquinha, mas que terminara envolvendo pai e filho. Leonardo foge de casa, pois tem a impressão de que o pai desejava acabar a obra que começara anos atrás. Portanto, Leonardo não tem bons exemplos familiares, onde possa se espelhar.

Após a briga com o pai, Leonardo ficou perambulando pela rua; seu pai, porém, não se importa com os infortúnios pelos quais poderia seu filho estar passando. O pai de Brás, por sua vez, se preocupava com o futuro do filho, desejava vê-lo casado, tornando-se figura pública importante no cenário político nacional.

Em *Memórias Póstumas*, Brás Cubas confessou que ficou arrasado com a morte da mãe, embora nesse tempo ele fosse “um fiel compêndio de trivialidade e presunção” (MPBC, 1978, p. 53). Após a missa fúnebre de sétimo dia, resolveu esconder-se um pouco na casa de campo da família, queria ficar só e parece que, nesse período, surgiram-lhe as primeiras ideias hipocondríacas, ou, “a volúpia do aborrecimento” (MPBC, 1978, p. 55). “Que bom é estar triste e não dizer coisa nenhuma” (MPBC, 1978, p. 55). Lendo esta frase de Shakespeare, Brás sentiu que ela fazia eco dentro dele, e um eco delicioso.

Estando ainda recolhido à velha chácara da Tijuca, propriedade da família, Brás recebeu a visita do pai que lhe traz duas propostas, a primeira referia-se a sua vida pessoal: um casamento com Virgília, filha do Conselheiro Dutra; a segunda referia-se a sua vida profissional: torná-lo deputado com a ajuda do pai da moça. Diante desses projetos e a hesitação de Brás em aceitá-los, o pai o chama novamente de brejeiro e lhe recomenda procurar a glória e a distinção:

Ah! Brejeiro! Contanto que não te deixes ficar aí inútil, obscuro e triste; não gastei dinheiro, cuidados, empenhos, para não te ver brilhar, como deves, e te convém, e a todos nós; é preciso continuar o nosso nome, continuá-lo e ilustrá-lo ainda mais. Olha estou com sessenta anos, mas fosse necessário começar vida nova, começava sem hesitar um só minuto. Teme a obscuridade, Brás; foge do que é ínfimo. Olha os homens valem por diferentes modos, e que o mais seguro de todos é valer pela opinião dos outros homens. Não estragues a vantagem da tua posição, os teus meios... (MPBC, 1978, p. 60)

Brás trocou a melancolia que andava sentindo pelo desejo de ser famoso, Brás já anteriormente havia apresentado esses sentimentos: desejo de glória e sede de nomeada, então ele aceitou as propostas de seu pai; iniciou namoro com Virgília, mas a perdeu para Lobo Neves.

Brás Cubas perde a noiva Virgília e a candidatura para Lobo Neves e é o próprio Brás quem afirma não ser Lobo Neves “mais esbelto, nem mais elegante, nem mais lido, nem mais simpático” (MPBC, 1978, p. 73) do que ele; e não houve da parte de Brás Cubas a menor reação em relação ao ocorrido: “Não precedeu nenhum despeito, não houve a menor violência de família” (MPBC, 1978, p. 73).

Observe-se que o padrinho muito sonhara para o afilhado Leonardo, mas nada conseguiu concretizar devido ao alto grau de vadiagem do rapaz. O pai de Brás Cubas vai passar por experiência semelhante, pois sonhara casar o filho com Virgília (filha do Conselheiro Dutra, homem de grande influência política) e torná-lo deputado, mas aparece na vida de Virgília um outro rapaz, chamado Lobo Neves, que se tornou deputado, casou-se com ela, prometendo torná-la marquesa.

Ambos os projetos falharam (Lobo Neves toma de Brás Cubas a noiva e o mandato de deputado) como falharam todos os que o padrinho desejara para Leonardo. Leonardo perdeu Luisinha para José Manuel; Brás Cubas perdeu Virgília para Lobo Neves. O desgosto foi tão grande para o pai de Brás, que ele faleceu quatro meses depois, morreu triste e desgostoso, com uma preocupação intensa: ele não se conformava, pois “um Cubas” havia sido preterido. Ele deixou esta vida repetindo: -“Um Cubas!” , -“Um Cubas!” (MPBC, 1978, p. 74). A morte do pai está profundamente ligada à incapacidade de Brás para ação, para a grandeza, para elevar o nome da família, que tanto despertara a paixão do pai.

O protagonista de *Memórias de um Sargento das Milícias*, durante o período em que ficou sem casa, andava perambulando pelas ruas e encontrou Tomás, antigo colega de traquinagens. A convite de seu amigo, foi morar na casa dele, onde ainda moravam duas irmãs, sendo uma com três filhos e outra com três filhas; Tomás vivia com uma das moças e Leonardo apaixona-se por Vidinha, que era outra filha dessa família.

Vidinha “mulatinha de 18 a 20 anos, de altura regular, ombros largos, peito alteado, cintura fina e pés pequeninos; tinha os olhos muito pretos e muito vivos, os lábios grossos e úmidos, os dentes alvíssimos, a fala era um pouco descansada, doce e afinada” (MUSM, 1993, p. 87), tornou-se amante de nosso “herói”. Leonardo achou-se muito confortável nessa nova situação, pois Vidinha, mulher que se pode amar, sem casamento, sem obrigações, pois pertence a uma família sem deveres, sem preceitos morais, onde todos se arrumam mais ou menos conforme os desejos

da vontade, do instinto e do prazer; porém, nem nesse momento, ele decide arranjar alguma coisa para fazer. Ele continua “um vira-mundo”, (...) “sem eira nem beira, sem ofício”, (...) “sendo pesado a todos nessa vida” (*MUSM*, 1993, p. 97), nas palavras da comadre: “Leonardo levava vida de completo vadio” (*MUSM*, 1993, p. 98).

Brás, após o casamento de Virgília e Lobo Neves que se ausentam da corte, dedicou-se a uma vida um tanto retirada, de amores discretos, dos quais só restaram as iniciais dos nomes ou algum aroma de toucador, que os ventos e as brisas esqueceram de afugentar da casa:

[...] Pena de maus costumes, ata uma gravata ao estilo, veste-lhe um colete menos sórdido; e depois sim, vem comigo, entra em casa, estira-te nessa rede que me embalou a melhor parte dos anos que decorreram desde o inventário de meu pai até 1842. Vem; se te cheirar algum aroma de toucador, não cuides que mandei derramar para meu regalo; é um vestígio da N. ou da Z. ou da U. – que todas essas maiúsculas embalaram aí a sua elegante abjeção. Mas se, além do aroma, quiseses outra coisa, fica-te com o desejo, porque eu não guardei retratos, nem cartas, nem memórias, a mesma comoção esvaiu-se e só me ficaram as letras iniciais. (*MPBC*, 1978, p. 77)

Finalmente, Virgília retornou ao Rio de Janeiro e à vida de Brás. O fato de que a sua ex-noiva tenha se tornado sua amante é usado por Brás Cubas para disfarçar a frustração que teve com sua primeira derrota, quando iria casar-se com ela. E como se dissesse ao leitor que Virgília estava fadada a ser sua, que nada poderia se opor aos seus desejos e, mais cedo ou mais tarde, ele acabaria concretizando. É essa relação que parece conferir um mínimo de sentido à trajetória de Brás, o que evidencia a sua falta de grandeza e de qualquer tipo de projeto de vida mais sólido.

Muitas vezes, Brás Cubas teme que Lobo Neves desconfiasse de seu caso com Virgília, pois os amantes encontravam-se na própria chácara onde o casal residia, mas Brás Cubas afasta rapidamente as dúvidas, entregando-as ao destino e à satisfação de seus desejos, com o passar do tempo eles vão perdendo o receio e se tornando mais confiantes e ousados.

Certa ocasião, Virgília conta a Brás Cubas que suspeita que estão sabendo de seu relacionamento, então ele lhe propõe que fujam para onde ela desejar. Virgília não concorda com a ideia da fuga, mas sugere que arranjem uma casa, onde possam se encontrar sem susto; seu argumento para não concordar com a fuga é o de que não pode abandonar o filho. É sempre Virgília quem tem que achar a solução

para as dificuldades que vão surgindo durante o relacionamento dos dois, Brás só se ocupa de seu prazer, de seu bem-estar.

A consciência de Brás Cubas de tempos em tempos parece que começava a acordar do torpor em que se achava, mas ele logo trata de aquietá-la sempre encontrando alguma razão para isso. Não é diferente quando começou a sentir-se culpado por ter tornado D. Plácida cúmplice de seu romance com Virgília, comprando-a com os cinco contos achados na praia, mas logo surgiu a desculpa: D. Plácida teria uma velhice tranquila. E Brás volta a se preocupar única e exclusivamente em satisfazer seus desejos, entregar-se ao prazer que atordoava sua consciência, sempre em busca da via mais fácil e mais amena para aplacar possíveis remorsos que a consciência trouxesse à tona.

Virgília contou ao amante que o marido havia sido convidado para assumir o cargo de Presidente de uma Província do Norte, o que significava a separação dos amantes; Brás Cubas tal qual Pôncio Pilatos lavou as mãos mais uma vez e pôs toda a responsabilidade pela decisão em Virgília, dizendo-lhe: “A minha felicidade está em suas mãos” (*MPBC*, 1978, p. 109). Brás Cubas ponderou “fosse outra a ocasião e por motivo diferente, eu me lançaria aos pés dela, e a ampararia com a minha razão e a minha ternura; agora, porém, era preciso compeli-la ao esforço de si mesma, ao sacrifício, à responsabilidade de nossa vida em comum” (*MPBC*, 1978, p. 108-109). Que outra ocasião seria essa? Haveria na vida dos dois situação mais grave na qual Brás Cubas tivesse oportunidade de poder amparar sua “amada”? Por que a responsabilidade pela vida em comum cabia somente a ela?

Talvez seja essa a ocasião em que Brás Cubas mais claramente se mostrou como covarde, não enfrentando junto com a Virgília a situação difícil e que dizia respeito aos dois e que influiria definitivamente no futuro de seu relacionamento. A explicação que ele engendrou para justificar sua saída abrupta da casa e deixar a decisão com Virgília é de um cinismo incomparável.

Brás Cubas foi à casa de Lobo Neves para averiguar melhor a situação e surpreendeu-se com o convite de Lobo Neves para acompanhá-lo ao Norte, na qualidade de seu secretário. Brás aceitou, achando que assim tudo ficaria bem “um presidente, uma presidenta, um secretário, era resolver as coisas de um modo administrativo” (*MPBC*, 1978, p. 110).

Brás Cubas fez questão de anunciar que estava indo para o Norte por motivos políticos, fez isso em diversos lugares públicos e percebeu que as pessoas logo ligavam sua viagem à nomeação de Lobo Neves para presidente de uma província e por isso sorriam maliciosamente. Ele fez questão de alardear sua viagem por pura vaidade, sentia-se orgulhoso quando as pessoas faziam referências, mesmo que sutis ao seu caso com Virgília. “Virgília era o travesseiro do meu espírito, um travesseiro mole, tépido, aromático, enfronhado em cambraia de Bruxelas. Era ali que ele costumava repousar de todas as sensações más, simplesmente enfadonhas, ou até dolorosas” (MPBC, 1978, p. 92).

Quando o decreto de nomeação de Lobo Neves para presidente de uma província do norte e de Brás Cubas para seu secretário é publicado, Lobo Neves decide recusar a nomeação pelo fato dele haver sido publicado num dia treze, alegando ser este um número fatídico. Lobo Neves finalmente é alertado, por intermédio de uma carta, do que se passa entre sua esposa e seu amigo Brás Cubas. Os amantes continuam se encontrando na casinha da Gamboa sobre a proteção de D. Plácida até o dia em que o marido aparece lá de surpresa. Virgília escondeu rapidamente Brás Cubas e fingiu que fazia visita a uma velha amiga. Mostrou-se muito senhora de si e voltou para casa em companhia do marido. Assim que pode, Virgília mandou um bilhete a Brás Cubas por intermédio de D. Plácida, comunicando que não havia acontecido nada, mas que o marido estava cheio de suspeitas.

Brás considerou que ela fizera apenas o que deveria ter feito, mas se manteve calado. Nesse episódio, ele se mostrou extremamente egocêntrico; já que egocêntrico ele sempre fora, pois tudo e todos deveriam sempre girar em torno dele; ele se sentia muito bem quando era o centro das atenções, com isso ele se acostumara desde pequeno.

Brás não respondeu, mas concluiu que esse acontecimento só tornaria a relação deles tão saborosa e picante quanto o era no início; “A carta anônima restituía a nossa aventura o sal do mistério e a pimenta do perigo” (MPBC, 1978, p. 127). Isso é o que afirmava Brás Cubas para si mesmo, tentando convencer-se, mas na realidade o desinteresse por Virgília era evidente, pois surgira em sua vida Eulália Damasceno, cujo apelido era Nhá-loló. O desinteresse era tanto que ele começou a

se atrasar para os encontros com Virgília. Ele mesmo confessou que havia entre eles ressentimento e saciedade.

Brás Cubas evita o confronto direto com o agressor, isso fica bem visível em dois momentos da narrativa: o primeiro, quando Lobo Neves rouba-lhe a noiva; e o segundo, quando Lobo Neves aparece na casinha da Gamboa e Brás Cubas permanece escondido na alcova. Nos dois episódios não há por parte de Brás nenhum esboço de reação frente à ousadia do agressor.

Os últimos acontecimentos levam Brás a pensar que era tempo de encerrar esse caso adúltero, tinha desejo de casar e de ser pai, estava cansado de aventuras e cheio de dúvidas em relação a sentir ou não remorsos. Mais tarde, os atrasos de Brás Cubas aos encontros com Virgília começaram a causar desentendimentos entre eles; Brás pediu desculpas e tudo ficou explicado, mas conforme Brás mesmo relata “tudo estava explicado, mas não perdoado, e menos esquecido” (MPBC, 1978, p. 132). Novamente, Brás Cubas passou a sentir-se entediado com esse romance e imagina-se casado com uma mulher adorável e ele, Brás, pai de um filho e vivendo em uma chácara. Novamente Brás aventa o desejo de ser pai.

Uma semana depois da visita inesperada de Lobo Neves à casinha da Gamboa, ele é nomeado presidente de província e embarca para o norte com a mulher. Brás mencionou não sentir coisa alguma com a partida de Virgília, “nem dor nem prazer, mas um misto de alívio e saudade” (MPBC, 1978, p. 140).

Brás Cubas não fica totalmente sozinho, pois sua irmã Sabrina já tratara de lhe arranjar uma namorada, Eulália Damasceno, Nhá-loló. Brás Cubas, completamente esquecido de Virgília, iniciou namoro com essa moça e tinha a intenção de casar-se com ela. Porém o inesperado aconteceu, sua noiva morreu aos dezenove anos, vítima da primeira entrada de febre amarela no país; Brás acompanhou a noiva durante a doença, o velório e o enterro e afirmou estar triste, mas não chorou e pensou que talvez não a amasse.

Dois anos mais tarde, Brás realizou uma proeza, tornou-se deputado; já deputado, desejava o cargo de ministro e para alcançá-lo, usava de vários expedientes como: bajulação, chás, comissões e votos, mas tudo foi em vão; então ele ficou desesperado, abatido, mortificado, sua vaidade, ambição e desejo de fama

caíram por terra junto com o cargo de ministro que nunca exerceu. Brás sentiu-se arrasado, pois todos os seus sonhos haviam ruído: “Tantos sonhos... tantos sonhos, e não sou nada” (MPBC, 1978, p. 159). Por seu lado, Lobo Neves também morreu sem ter conseguido ser ministro, mas havia sério boato de que em breve se tornaria um e Brás Cubas declara que esse boato o deixou com muita irritação e que a notícia da morte de seu “amigo” o encheu de tranquilidade e prazer.

Por ocasião da morte de seu tio Cônego e de dois primos, Brás escreveu: “Não me dei por abalado; levei-os ao cemitério, como quem leva dinheiro ao banco. Que digo? Como quem leva cartas ao correio: selei as cartas, meti-as na caixinha, e deixei ao carteiro o cuidado de as entregar em mão própria” (MPBC, 1978, p. 141). Brás não se entristeceu, não chorou a morte dos parentes. Tanto o nascimento de uma sobrinha quanto a morte dos outros parentes não o abalaram. Tudo lhe era indiferente. Quando da morte de sua noiva, Nhá-loló, Brás também parece não sofrer e ele refere: “... me despedi triste, mas sem lágrimas. Concluí que talvez não a amasse deveras” (MPBC, 1978, p. 150). A quem Brás Cubas amou de verdade? Provavelmente somente a si próprio.

Luisinha também vai retornar à vida de Leonardo, pois ficara viúva e Leonardo comparecera ao enterro. A ideia do casamento deles é compartilhada por todos. Existia apenas um único empecilho: Leonardo era um soldado e como tal não podia casar-se. Então novamente a comadre e D. Maria entram em ação, solicitando ao major ajuda. O major concedeu a Leonardo baixa da tropa e o nomeou Sargento das Milícias. Leonardo e Luisinha se casam. Leonardo, porém não teve nenhuma participação nesses acontecimentos. São sempre os outros que tomam a iniciativa de tentar de alguma forma organizar a sua vida

O egoísmo, ora cínico, ora hipócrita, ora ingênuo, é um dos móveis mais frequentes das ações de Brás Cubas. Esse egoísmo pode ser facilmente percebido nos capítulos “Coxa de Nascimento”, “Bem-aventurados os que não descem” e “Alma Sensível”, pois eles relatam um encontro entre Brás Cubas, rico e saudável, e Eugênia, a “flor da moita”, filha bastarda de Vilaça, mocinha morena, com duas tranças negras e coxa de nascença. Ela apaixonou-se e dá-lhe o seu primeiro beijo de adolescente ingênuo, tímida, mas confiante. Ao ver Eusébia, mãe da moça, arrumar-lhe o cabelo, Brás teve “cócegas de ser pai” (MPBC, 1978, p. 61).

Brás Cubas teme o julgamento do leitor no capítulo “Alma Sensível” porque sabe que desprezou, humilhou e repudiou Eugênia e tenta justificar sua atitude, afirmando “eu fui homem” (*MPBC*, 1978, p. 66), como se todos os homens fossem cínicos, mentirosos, hipócritas, falsos e covardes como ele. Diz ele: “há aí uma alma sensível, que está decerto um tanto agastada com o capítulo anterior, começa a tremer pela sorte de Eugênia, e talvez... sim, talvez, lá no fundo de si mesma, me chame de cínico” (*MPBC*, 1978, p. 65-66). Brás prepara uma defesa notável em forma irônica para seu comportamento: se algum leitor o chamar de “cínico”, ele responde “fui homem”.

Como observou Alfredo Bosi, com esse procedimento, há uma divisão entre o Brás do momento vivido e o defunto autor memorialista, que relembra o passado e apresenta a desculpa. A desculpa tem um efeito duplo: universaliza o seu comportamento, ao apresentá-lo como humano, ou seja, Brás Cubas, como todos os homens é um ser confuso, mas movido essencialmente por interesses pessoais, que em última instância falam mais alto. A universalização, entretanto, não elimina o componente social, uma vez que não há como fugir da evidente assimetria de classe.

Três episódios interessantes relevam mais algumas características bem marcantes da personalidade de Brás Cubas. O primeiro episódio está relacionado à recompensa devida ao almocreve que o salvara de um desastre fatal. Brás baixa a recompensa inicial de três moedas de ouro a um cruzado de prata, e mesmo essa pratinha pareceu-lhe uma demasia, pois o homem era um pobre diabo e provavelmente nunca vira uma moeda de ouro e não visara com sua atitude a nenhuma recompensa, apenas seguira a um impulso natural. A ingratidão aqui é adubada pela sovinice – “eu pagara-lhe bem, pagara-lhe talvez demais” (*MPBC*, 1978, p. 50). Essa frase demonstra o arrependimento de Brás, pois após se afastar do almocreve, ele apalpa o bolso do colete e nele encontra algumas moedas de cobre que ele crê ser as que deveria ter dado ao homem que evitara um acidente que poderia ser grave a ponto de causar-lhe até a morte; o próprio Brás reconhece que o homem salvara-lhe a vida: “se o jumento corre por ali fora, [...] não sei se a morte não estaria no fim do desastre; cabeça partida, uma congestão, qualquer transtorno cá dentro...” (*MPBC*, 1978, p. 50). O mesmo Brás que dissipara parte do patrimônio familiar com uma cortesã, conclui ser muito ter dado uma moeda de prata

ao homem que salvara sua vida. Na verdade, Brás acha caro tudo aquilo que não for feito para lhe proporcionar prazer. Afinal a condição paupérrima do almocreve coloca-o praticamente na obrigação de ter feito precisamente o que fez. O mérito do almocreve é completamente negado e a retribuição pelo gesto de salvar-lhe a vida é um exercício arbitrário e autoritário desvinculado de mérito, como se fosse obrigação moral elementar do almocreve pobre salvar a vida de um advogado rico, sem esperar compensação. Daí decorre, segundo o ponto de vista de Brás, que a moral do pobre não é a do rico; um tem obrigação “natural” de servir, o outro arbítrio social de retribuir. O pobre quando trabalha não faz mais que a sua obrigação e não tem mérito por isso; já o rico quando compensa e beneficia está em pleno exercício de sua vontade arbitrária, sem obrigação e com isso se engrandece e confirma sua superioridade natural. O rico que recompensa em excesso, sente remorsos pelo gasto despropositado.

O segundo deles é o caso da borboleta preta. A borboleta pousara no retrato do pai de Brás Cubas. Foi enxotada, depois morta com uma toalha. A consciência do mal feito, da brutalidade, logo se aplacou ponderando que, para a borboleta seria melhor ter nascido azul. Brás Cubas aplaca a sua consciência rapidamente, afastando o sentimento de culpa, essa violência do arbítrio faz-se em relação do homem com a natureza na medida em que esta é indefesa. Que desculpa esfarrapada Brás Cubas busca para disfarçar a sua mesquinharia e aplacar a sua consciência: “Também porque diabo não era ela azul? Disse comigo” e isso “me consolou do malefício e me reconciliou comigo mesmo” (MPBC, 1978, p. 62).

O terceiro episódio diz respeito a um embrulho que Brás Cubas encontra na praia, ele sente-se extremamente curioso em relação ao conteúdo de um pacote. Como primeiro cuidado, “relanceei os olhos em volta de mim, a praia estava deserta: ao longe –, meninos brincavam, – ninguém que pudesse ver minha ação; inclinei-me, apanhei o embrulho e segui. Ninguém que pudesse ver minha ação” (MPBC, 1978, 82), a ênfase recai no receio de ser visto, o que já é pressentimento de ação culposa, ou assim considerada pelo outro, que, mesmo invisível, está à espreita e penetra o eu como potencial censura. O gesto do outro é teatralizado – plateia ausente, mas presente, caçoando do logro arquitetado em palco secreto, mas imaginariamente público. Afinal, o pacote foi aberto. Era dinheiro, nada menos que cinco contos de réis em boas notas e moedas.

O episódio do embrulho está diretamente relacionado a outro, acontecido dias antes quando Brás achara uma moeda de meia dobra e a entregara ao chefe de polícia para que este descobrisse o verdadeiro dono. A ação lhe valera muitos elogios e lhe apaziguara a consciência, que andava lhe incomodando um pouquinho em função de seu romance adúltero com Virgília. O fato é que a dobra fora logo devolvida, ato acompanhado de mil e um escrúpulos em torno do grande mal que é reter o bem alheio. Quanto aos cinco contos, porém, a consciência não o culpava de nada. Ao contrário, tê-los achado tinha sido, pensando bem, sorte grande e merecida, seguramente um benefício da Providência.

A história do embrulho é toda permeada de fantasmas dos olhares dos outros, receios esconjurados tão-só pela certeza de que eram vãos. A reflexão final merece um comentário. Brás riu de si mesmo, pois, sendo endinheirado, não deveriam ter-lhe dado cuidados aqueles cinco contos de réis. Brás Cubas mostra-se avarento, mas sabe-se que ele é gastador consigo e dissipador com as amantes, de Marcela a Virgília.

Nesse três episódios há da parte de Brás Cubas uma rejeição do outro, no caso da recompensa devida ao almocreve, a tônica da rejeição recai na mesquinharia; no caso da borboleta, ele a rejeita por ela o irritar: “O gesto brando com que, uma vez posta, começou a mover as asas, tinha um certo ar de escarninho que me aborreceu muito” (MPBC, 1978, p. 62). No caso do embrulho encontrado, ela é ilusória. Em nenhum dos casos existem testemunhas do ocorrido.

A relação de Brás com sua família é um pouco tumultuada. O primeiro desentendimento refere-se à divisão da herança dos muitos bens deixados pelo pai. Eles brigam pela casa, pelos negros e até pelos utensílios de prata. A discussão torna-se tão acirrada que eles terminam cortando relações. Essa cena onde Brás, sua irmã Sabina e o cunhado Cotrim discutem a partilha é a página de mais egoísmo e mesquinharia em que nenhum perde para o outro. Sabina concorda solidariamente com o marido e Brás conclui:

Fizeram-se finalmente as partilhas, mas nós estávamos brigados. E digo-lhes que, ainda assim, custou-me muito brigar com Sabina. Éramos tão amigos! Jogos pueris, fúrias de criança, risos e tristezas da idade adulta, dividimos muita vez esse pão da alegria e da miséria, irmãmente, como bons irmãos que éramos. Mas estávamos brigados. Tal qual a beleza de Marcela, que se esvaiu com as bexigas. (MPBC, 1978, p. 77)

Brás tem certa dificuldade de se relacionar com o cunhado e eles parecem ser muito diferentes, mas Cotrim apresenta comportamentos muito semelhantes aos de Brás: dar pancadas nos escravos (caso de Prudêncio) e fazer publicidade de um ou outro benefício (caso da moeda que Brás devolve com estardalhaço). Há, no texto de Brás narrador, um elogio ao cunhado que mais se parece com uma incriminação. Essa condenação, pode de certa forma ser estendida a Brás, o que a transformaria num auto-elogio já que eles se parecem:

Talvez pareça excessivo o escrúpulo do Cotrim, a quem não souber que ele possuía um caráter ferozmente honrado. Eu mesmo fui injusto com ele durante os anos que se seguiram ao inventário de meu pai. Reconheço que era um modelo. Arguiam-no de avareza, e cuido que tinham razão; mas a avareza é apenas a exageração de uma virtude, e as virtudes devem ser como os orçamentos: melhor é o saldo do que o *déficit*. Como era muito seco de maneiras tinha inimigos, que chegavam a acusá-lo de bárbaro. O único fato alegado neste particular era o de mandar com frequência escravos ao calabouço, donde eles desciam a escorrer sangue; mas, além de que ele só mandava os perversos e fujões, ocorre que, tendo longamente contrabandeado em escravos, habituara-se de certo modo ao trato um pouco mais duro que esse gênero de negócio requeria, e não se pode honestamente atribuir à índole original de um homem o que é puro de relações sociais. A prova de que Cotrim tinha sentimentos pios encontrava-se no seu amor aos filhos, e na dor que padeceu quando lhe morreu Sara, dali alguns meses; prova irrefutável, acho eu, e não a única. Era tesoureiro de uma confraria, e irmão de várias irmandades, e até irmão remido de uma destas, o que não se coaduna muito com a reputação de avareza; verdade é que o benefício não caíra no chão: a irmandade (de que fora juiz) mandara-lhe tirar o retrato a óleo. Não era perfeito decerto; tinha, por exemplo, o sestro de mandar para os jornais a notícia de um ou outro benefício que praticava – sestro repreensível ou não louvável, concordo; mas ele desculpava-se dizendo que as boas ações eram contagiosas, quando públicas; razão a que se não pode negar algum peso. Creio mesmo (e nisto faço o seu maior elogio) que ele não praticava, de quando em quando, esses benefícios senão com o fim de espertar a filantropia dos outros; e se tal era o intuito, força é confessar que a publicidade tornava-se uma condição *sine qua non*. Em suma, poderia dever algumas atenções, mas não devia um real a ninguém. (MPBC, 1978, p. 148)

No trecho acima fica evidente o quanto os personagens da mesma classe social se parecem e como a falsidade os assemelha.

O mundo de Brás Cubas estava marcado pela decadência, a ruína, a melancolia e a morte inexoráveis e ele sabia nada ter feito da vida senão deixá-la fluir no vazio e na inconseqüência. Ele se sente mergulhado no que denomina *volúpia do aborrecimento*.

Brás Cubas estava velho e concluiu que não podia morrer sem realizar algo de grandioso, então como último grande feito resolveu inventar um emplasto anti-hipocondríaco, panaceia milagrosa que curaria a humanidade de seu maior mal: o

tédio, a melancolia. Esse emplasto certamente faria um grande bem para a humanidade, além de lhe trazer fama, glória e dinheiro, mas isso Brás confidenciou apenas aos amigos, no entanto, o que mais uma vez moveu Brás Cubas foi um desejo escuso: ver impressas nos jornais, nos mostradores, nos folhetos, nas esquinas, e enfim nas caixinhas do remédio, estas três palavras: Emplasto Brás Cubas. É Brás Cubas quem afirma nas suas memórias: “Eu tinha a paixão do arruído, do cartaz, do foguete de lágrimas” (MPBC, 1978, p. 17). Brás morre sem realizar seu intento, morre com a angústia da “sede de nomeada, do amor da glória” (MPBC, 1978, p. 17) que consumiu sua vida, e que ainda agora morto, faz com que relembre como teria sido outro o seu destino se realizasse o emplasto. Entretanto, mais uma vez, Brás Cubas não realizou seu intento, adoece e morre antes de concluir sua invenção.

A invenção do emplasto anti-hipocondríaco revela que, em matéria de ciência, Brás (vivo) é apenas um charlatão, completamente fraudulento, como em tudo o que fez em sua vida, desmascarando o narrador (Brás morto) que pretende desmascarar o personagem. Ambos são cúmplices no charlatanismo, resultando que o escândalo não está apenas na pretensa frustração de Brás ter morrido e não conseguido inventar o emplasto, mas em anunciar a possibilidade ridícula de que ia fazer. Nesse caso, como Brás pode escrever suas memórias no outro mundo, poderia também, em tese, inventar o emplasto. Digamos que a cumplicidade entre narrador e personagem alimenta a essência do escândalo da narrativa, a cada passo, como um sistema de fraudes e engodos, no qual a pretexto de revelar a verdade surgem continuamente formas e meios de ocultá-la e transformá-la em produto do interesse do narrador-personagem.

A derradeira confissão de Brás Cubas é o capítulo radical das negativas, mas mesmo concluindo que nada realizou: “não alcancei a celebridade do emplasto, não fui ministro, não fui califa, não conheci o casamento; não padeci a morte de D. Plácida, nem a demência do Quincas Borba” (MPBC, 1978, p. 173). Brás Cubas opõe a esses acontecimentos negativos, o fato de não precisar trabalhar para se sustentar e afirma que qualquer pessoa concluíra que ele saiu quite com a vida. Mas Brás Cubas não concorda com isso, ele afirma que ele saiu da vida com um pequeno saldo – “Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria” (MPBC, 1978, p. 173). Novamente Brás Cubas mente porque,

quando soube que Virgília, sua amante, estava grávida, ficou extremamente feliz, a possibilidade de tornar-se pai muito o agradou. “Eu só pensava naquele embrião anônimo, de obscura paternidade, e uma voz secreta me dizia: é teu filho. Meu filho! E repetia estas duas palavras, com certa voluptuosidade indefinível, e não sei que assomos de orgulho. Sentia-me homem” (*MPBC*, 1978, p. 121).

Brás que não se interessava nem pelos pequenos problemas, nem pelos conflitos políticos, nem por revoluções, nem por terremotos, nem nada, conversa com esse filho que ainda não nasceu, alheio ao que se passa a sua volta; este Brás Cubas não poderia ao final do livro, neste último capítulo fazer semelhante afirmativa. Ele está mentindo, só não podemos afirmar em que momento, se quando declara amor ao filho ou quando declara que o único saldo positivo de sua vida é não ter tido filhos.

Brás não suportou chegar ao outro lado da vida sem haver deixado um legado para a posteridade, não foi pai, então decide enviar a Terra “alguns magros capítulos”; este livro representaria o filho, o livro de Memórias é o seu legado.

Nas obras em estudo, há uma descaracterização dos heróis, por força dos resultados negativos nas provas a que se submetem. Por exemplo, nos dois romances, ambos os protagonistas apesar de serem anunciados como heróis no início dos romances: “E este nascimento é certamente de tudo o que temos dito o que mais interessa, porque o menino de quem falamos é o herói desta história” (*MUSM*, 1993, p. 11). “Lavado e enfaixado, fui desde logo o herói de nossa casa” (*MPBC*, 1978, p. 29), saem derrotados, pelo menos a princípio, na sua luta contra seus agressores, o que obviamente, gera inevitável separação dos membros do par amoroso.

Leonardo deixa-se vencer por José Manuel, assim como Brás deixa-se vencer por Lobo Neves, pois ambos terminam perdendo suas respectivas namoradas para os vilões da história; nossos heróis são assim transformados em anti-heróis porque perdem sua posição e não esboçam nenhuma reação no sentido de recuperar a posição perdida.

Esses heróis são normalmente seres derrotados e descaracterizados e na negação da heroicidade desses protagonistas há a sua substituição por um novo herói, pois a heroização dos antagonistas reduz as personagens–sujeitos à

qualidade de anti-herói, vítimas indefesas de forças contra as quais não conseguem lutar ou não querem lutar. Nesses casos, sua heroicidade é contraposta à do vilão, que acaba sendo direta ou indiretamente heroicizado.

Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, vê-se a heroicização de Lobo Neves, pois ele consegue ser deputado, casar-se com Virgília e mais tarde tornar-se presidente de província. Em *Memórias de um Sargento de Milícias*, percebe-se situação semelhante, Leonardo perde Luisinha para José Manuel, transferindo para este, mesmo que apenas por algum tempo, o papel de herói.

Em lugar do herói idealizado e mítico capaz de superar obstáculos para realizar o seu amor e atender a sua amada, surge um anti-herói talhado bem próximo da realidade humana das pessoas comuns e sujeito a defeitos e atrapalhões que não condiziam com as obras publicadas à época de *Memórias de um Sargento de Milícias* e de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

A história de Leonardo é a velha história do anti-herói que passa por diversos riscos e dificuldades até encontrar a felicidade, suas atitudes estão sempre em desacordo com as normas, com as regras, com as leis estabelecidas pela sociedade em que vive. Ele está sempre na contramão, mostrando-se avesso à ordem, torna-se um baderneiro, um transgressor, um infrator. Isso leva a crer que ele poderia ser considerado uma personagem amoral, pois existe nele uma certa ausência de senso moral, ele é uma mistura de cinismo e credulidade que demonstram haver nele uma equivalência entre o bem e o mal. A sociedade na qual Leonardo vive está repleta de personagens que se apoiam na astúcia e na trapaça (Teotônio, o Toma-Largura, O Caboclo e outros), a ponto de ser possível uma síntese da ordem e da desordem (GONZALÉZ, 1994). Existem também personagens que tentam a todo o custo encaminhá-lo para a disciplina, para uma vida regrada (o padrinho, a madrinha), os quais só vão obter sucesso em sua empreitada ao final da história, mas esse final feliz é imposto pelo Major Vidigal e não uma opção pessoal do “herói” Leonardo.

Embora desprovido de paixão, Leonardo tem sentimentos sinceros, e, em parte, o livro é a história do seu amor pela tola Luisinha, com quem termina casado, depois de promovido e dono de heranças que lhe vieram cair nas mãos. Não sendo nenhum modelo de virtude, é leal e chega a comprometer-se seriamente para não prejudicar o malandro Teotônio.

Mesmo tendo uma fase transgressora e marginal, ao final, Leonardo acaba por integrar-se à sociedade que vivia contestando. Aceita as instituições, enquadra-se como sargento nas milícias e parece regenerar-se. Dizemos parece, porque ele abandona Vidinha, mulher de vida livre, para casar-se com a recatada Luisinha, que enviuvara, mas isto lhe trouxe duas vantagens: dinheiro e reconhecimento social, reformado das milícias, Leonardo tornou-se com certeza e mais razão, um perene vadio.

O “herói” criado por Manuel Antônio de Almeida não possui a cortesia castradora dos estereótipos vigentes. Em lugar do bom-mocismo estéril e monótono, a picardia e a quase ausência de caráter que serviriam de modelo a Machado de Assis na criação de Brás Cubas. Leonardo vive ao sabor da sorte, sem planos, nem reflexão e não consegue tirar aprendizado do que lhe acontece. O normal seria ele retirar algumas lições dos acontecimentos, mas essa aprendizagem que amadurece e faz o protagonista recapitular sua vida não acontece com Leonardo. Ele nada conclui; e o fato de o livro ser narrado em terceira pessoa facilita essa inconsciência, pois cabe ao narrador as pequenas reflexões morais, no geral, levemente cínicas e irônicas.

Leonardo é o primeiro malandro da literatura brasileira. Leonardo não é escravo, nem senhor de escravo, portanto, não pertence à classe dos dominados, nem dos dominantes (a burguesia). É um homem livre. Esses homens livres caracterizam-se por exercer ocupações ocasionais, pequenos serviços como vendeiro, barbeiro (caso do padrinho de Leonardo), parteira, miliciano e sacristão. Leonardo, típico representante desse setor, tem como alternativa desempenhar um destes papéis. Não chega, a rigor, por optar por um ou outro.

Para esses homens livres ordem e desordem pouco representavam. Sem trabalhar, o que era obrigação dos escravos e sem estar no poder, como os senhores de escravos, Leonardo passeia pelo mundo não levando em conta as convenções sociais. Ele é um marginal da pequena burguesia; seu problema será afirmar-se nela ao menor custo possível, já que ele nasce vadio. Estão ausentes, assim na sua visão da realidade, os universos do trabalho e da nobreza de caráter. Leonardo é um parasita da pequena burguesia, que jamais pensa em chegar a ser coisa alguma. O padrinho de Leonardo fez alguns projetos de vida para o afilhado, por exemplo torná-lo meirinho como o pai do menino, barbeiro como o próprio

padrinho e finalmente padre, mas Leonardo abortou a todos. Leonardo é uma personagem cuja principal característica é a ausência total de projetos de vida.

O “herói” de *Memórias de um Sargento de Milícias*, ou melhor, seu anti-herói, não seria exatamente um pícaro ou um neopícaro, mas um malandro-personagem que viria a ter na literatura brasileira moderna representantes notáveis como Macunaíma, de Mário de Andrade, Serafim Ponte Grande, de Oswald de Andrade, não esquecendo de acrescentar um malandro de tipo diverso, como Brás Cubas.

Leonardo é, sem dúvida, o primeiro grande malandro que entra na novelística brasileira, vindo de uma tradição quase folclórica e correspondendo, mais do que se costuma dizer, a certa atmosfera cômica e popularesca de seu tempo no Brasil. O malandro é um aventureiro astucioso, comum em todos os folclores. Leonardo pratica a astúcia (mesmo quando ela tem a finalidade de safá-lo de alguma enrascada) demonstrando apreciar esse jogo. É até possível que modelos eruditos tenham influenciado na elaboração desse “herói”, ou melhor, desse “anti-herói”, mas o que parece dominar no livro é o dinamismo astucioso da história popular. Essa possível origem folclórica talvez explique certas manifestações de cunho arquetípico – inclusive o começo pela frase padrão dos contos de fada: “Era no tempo do rei”.

Se o traço mais importante na obra de Machado de Assis era o caráter das personagens, não se tem dúvidas de que o caráter não só determinava o destino, mas também se delineava desde a infância. Brás, após contar as tremendas crueldades praticadas contra os escravos, afirma “afeiçoei-me à contemplação da injustiça humana, inclinei-me a atenuá-la, a explicá-la, a classificá-la por partes, a entendê-la não segundo um padrão rígido, mas ao sabor das circunstâncias e lugares” (MPBC, 1978, p. 31).

Em Manuel Antônio de Almeida, o desmascaramento moral das personagens não ocorre através de análises psicológicas, à maneira de Machado de Assis, e, sim, através do humor rápido e imprevisto. Assim o padre, que tem como único assunto nos sermões a pureza corporal, é preso em ceroulas acompanhado por uma cigana. Veja-se o texto:

A cigana deu um grito; o granadeiro obedeceu e entrou no quarto: ouviu-se então um pequeno rumor, e o Vidigal disse logo cá fora:
 - Traz para cá quem estiver lá dentro.
 No mesmo instante viu aparecer o granadeiro trazendo pelo braço o Rev. Mestre-de-cerimônias em ceroulas curtas e largas, de meias pretas, sapatos de fivela, e solidéu à cabeça.

Apesar dos apuros em que se achavam, todos desataram a rir: só ele e a cigana choravam envergonhados. (*MUSM*, 1993, p. 50)

Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o caráter devasso e lúbrico do protagonista já se define ainda na infância. Desde novo, ele se interessou por assuntos de sexo e, ao surpreender e revelar o encontro amoroso de D. Eusébia com o Dr. Vilaça atrás da moita, o autor já apontava algumas pistas para o que estava por vir em seu destino.

A condição de proprietário desocupado faz-se esquema ideológico e psicológico, pré-formando as características de Brás Cubas e ditando-lhe os seus modos de ser, pensar, sentir e agir. Episódios, como o do almocreve e do vergalho, e relações, como as que estabelece com D. Plácida, Eugênia, Nhá Loló, demonstram como o narrador insistentemente evade-se à responsabilidade. Nos instantes em que se exige dele uma postura ética, ele foge da possibilidade de resolver os seus impasses e dilemas pelo recurso à imaginação. Poucas vezes a consciência de Brás parece incomodá-lo; em uma dessas ocasiões ele cria uma teoria para aliviá-lo.

Há em Brás Cubas uma mistura do bem e do mal, no capítulo que tem como título “A uma Alma Sensível”, quando ele afirma “eu fui homem... barafunda de coisas e pessoas” (*MPBC*, 1978, p. 66), que se resume na complexidade que envolve e constitui o ser humano. Com essa expressão: “Eu fui homem”, Brás Cubas não só justifica todas as traquinagens do tempo de criança, mas também as vilezas que cometeu ao longo de sua vida adulta. Ele reflete sobre sua vida e dá ao leitor o direito de julgá-lo. Nisso ele se mostra muito fiel, não tenta se enganar nem enganar o leitor. Isso, na verdade, não o torna melhor do que ele realmente foi, mas demonstra que ele tem consciência de tudo aquilo que fez. O narrador afirma que assim como Brás Cubas, todos os homens são contraditórios, todos oscilam entre o bem e o mal.

Não é, todavia, por distinguir o bem do mal que a consciência precisa de tais compensações, mas tão somente por vaidade. Brás Cubas compara-a a uma mulher bonita:

Remira-se a miúdo, quando se acha bela. Nem o remorso é outra coisa mais do que o trejeito de uma consciência que se vê hedionda: uma atitude e não um movimento interior, incoercível. O comum nas criaturas é terem uma imaginação graduada em consciência. (*MPBC*, 1978, p. 167)

Assim, o mesmo homem que se satisfizera com a restituição de meia dobra de ouro buscou mil motivos para guardar cinco contos igualmente achados na rua.

O apelo carnal levou-os a ultrapassar as convenções sociais e a ignorar as regras morais. Valiam mais os caprichos, os prazeres sensuais, os espasmos eróticos. Brás Cubas e Virgília chegaram sôfregos um ao outro. Chamavam de amor o desejo e a paixão que os ligava; e Brás de oportunidade o momento que os unira. Mas o amor, esse termo tão vago, nada mais era do que um disfarce para a luxúria:

[...] porque nós éramos outra espécie de animal menos tardo, mais velhaco e lascivo. Eis-nos a caminhar sem saber até onde, nem por que estradas escusas; problema que me assustou, durante algumas semanas, mas cuja solução entreguei ao destino. (MPBC, 1978, p. 86)

Brás Cubas afirma que foi a “ideia fixa” da criação que o matou: “Morri de uma pneumonia; mas se lhe disser que foi menos a pneumonia, do que uma ideia grandiosa e útil, a causa da minha morte, é possível que o leitor me não creia, e todavia é verdade” (MPBC, 1978, p. 16).

Brás Cubas é uma personagem que ao longo de suas memórias, esboçou vontades, desejos de realizar algumas coisas na vida, mas sempre influenciado por outras pessoas; Leonardo, porém, não pensava em seu futuro, não tinha sonhos nem desejos, ele era levado pelos acontecimentos, não programando nada para o seu futuro.

Leonardo e Brás Cubas são indivíduos que não eram úteis à sociedade em que viveram, não trabalhavam e, portanto, nada produziam, eles apenas tentavam manter-se nela da melhor forma possível, ou seja, da forma que lhes fosse mais confortável.

Memórias Póstumas de Brás Cubas narra a vida de um homem que tudo tentou e nada realizou; *Memórias de Sargento de Milícias* narra a história de um homem que nem tentou, tudo em sua vida acontece por acaso.

Tanto Leonardo como Brás Cubas, personagens para as quais convergem as ações das obras em estudo, dificilmente tomam uma atitude que seja fruto de decisão própria. Leonardo não tinha objetivos e possuía uma “sina” que era responsável por tudo o que lhe acontecia na vida, tanto de bom como de ruim. Brás Cubas também nunca decide nada, quando jovem é seu pai que decide casá-lo com Virgília e torná-lo deputado, fatos que não acontecem e depois ao longo da vida, ele

nunca decide realmente nada, ele se deixa levar pelos acontecimentos; as decisões que parece tomar são sempre por influência de outras pessoas (Virgília, Sabina, Cotrim, Quincas Borba). Brás deixa-se constantemente dominar pela hesitação entre o dever e o querer e a narrativa se alimenta desse dilema.

Brás Cubas é egoísta, egocêntrico, entediado, petulante, irônico e pretensamente superior, constitui-se uma espécie de invenção da trajetória típica dos heróis do mundo burguês, tematizados na literatura realista. Tais heróis caracterizam-se pela ascensão social geralmente relativizada pelo fracasso no plano afetivo. Brás Cubas não tem sucesso em nenhum setor, tornando-se uma espécie de antimodelo do herói convencional, na medida em que fracassa na vida, não realizando nenhuma das tentativas de “dar certo”, ironicamente narradas por ele mesmo na obra. Brás Cubas não é qualquer “pessoa” (muito menos herói), mas a síntese de muitas, se não de todas as pessoas, cujos fracassos não assumidos e escamoteados, Machado de Assis analisa com rara capacidade de penetração psicológica.

É somente no final do livro que Leonardo integra-se a sociedade, pois consegue carreira, matrimônio, herança e conseqüentemente ascensão social. Brás Cubas nem ao final do livro se emenda, pois apesar de ter conseguido ser deputado, mostra-se medíocre no exercício dessa função pública. E a ideia do emplasto anti-hipocondríaco, que poderia ter sido a sua grande contribuição, não se realiza, e não é a vontade de ser útil que move Brás Cubas, existia nele apenas o desejo egoísta de ser famoso e de lucrar com a descoberta.

No plano da ficção, os protagonistas dos romances analisados encarnam “heróis” que nada tem a ver com o conceito que temos de herói. Comparados, por exemplo, com os heróis românticos, tanto Leonardo como Brás Cubas são anti-heróis; Leonardo é um anti-herói, pois vê a sociedade de baixo para cima; está à margem dessa sociedade e tem dela um outro ângulo de visão. Brás Cubas, apesar de rico, é uma personagem que em nada colabora para que a sociedade em que vive seja melhor, mais produtiva, ele é tão pária quanto Leonardo. Ambos são anti-heróis se levarmos em consideração os heróis modelares – modelares quanto à “conduta” e quanto ao tipo – presentes na ficção de todos os tempos.

Manuel Antônio de Almeida se esforçou para cristalizar uma imagem descontraída da sociedade, apresentando Leonardo, que encarnava o tipo

psicológico e social que se afasta do rigor absoluto da norma. Leonardo não é herói, nem vilão, mas um malandro simpático, amável e risonho. Portanto, ele é um indivíduo de personalidade pouco marcada. É guiado pela intuição; desempenha seus atos guiados por ela. Leonardo não possui qualquer modelo de conduta, mas sempre que se acha em situações adversas, encontra alguém que o proteja, isto desde pequeno até a vida adulta. Diferente de Brás Cubas, Leonardo é de origem social pobre, espontâneo em seus atos, aceita naturalmente todos os acontecimentos, que o vão rolando pela vida afora. Isto o submete, como a eles, a uma espécie de causalidade externa, de motivação que vem das circunstâncias (“a sina”) e que tornam a personagem um fantoche, esvaziado de fundamento psicológico e caracterizado apenas pelo enredo. O sentimento de destino que motiva a conduta é vivo nas *Memórias de um Sargento de Milícias*, onde a comadre se refere à “sina” que acompanha o afilhado, acumulando contratempos e desmanchando a cada instante às combinações favoráveis.

As personagens machadianas são muito mais guiadas pelo senso prático e são de pouca ou nenhuma consistência moral, dessa forma elas se guiam muito mais pelo receio da opinião pública do que por imperativos da consciência.

Vejamos o conselho do pai de Brás Cubas: “Teme 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” (MPBC, 1978, p. 60). Portanto, um fato pode existir na opinião, sem existir na realidade, e existir na realidade, sem existir na opinião; das duas a única necessária é a da opinião, pois é o mais seguro.

4 PALAVRAS FINAIS

Ao público leitor da época – ainda acostumado ao sentimentalismo exagerado, vigente – as obras *Memórias de um Sargento de Milícias* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas* causaram profundo estranhamento.

Em *Memórias de um Sargento de Milícias*, o estranhamento aparece no humor, na ironia, na conversa com o leitor, nos constantes saltos no espaço e no tempo, na descrição das cenas com um realismo tão minucioso, tão detalhado que às vezes parece ser a única finalidade da existência das personagens, pôr em evidencia os costumes da época. O cronista descreve muitos desses costumes: procissões, vida religiosa, festas, danças, músicas, a organização social e administrativa.

Além dos costumes sociais, a narrativa apresenta, paralelamente, uma análise crítica dos costumes morais, compreensível quando se utiliza o esquema proposto por Antonio Candido para o romance: ordem *versus* desordem. Leonardo seria o agente da desordem e, o Major Vidigal o agente da ordem.

Em *Memórias de um Sargento de Milícias*, quase todos os personagens pertencem às classes populares do Rio de Janeiro, mais especificamente à pequena burguesia. O autor eliminou da obra a burguesia latifundiária e a aristocracia lusa, enfim, as classes dominantes. Manuel Antônio de Almeida insere a personagem principal na cidade do Rio de Janeiro, apresentando um herói que vive sob a influência de uma “sina”, tudo de ruim que lhe acontece é culpa do destino, e só

consegue safar-se desses acontecimentos por interferência de terceiros. Ele mesmo não é capaz de achar solução para seus problemas e não é responsável pelo que lhe acontece. A diretriz maior da personagem aponta para aquele anti-heroísmo que chega a ser absoluto.

Manuel Antônio de Almeida não criou um herói nem um anti-herói, mas retratou o malandro, o sujeito que não tem passado e não se preocupa com o futuro. Vive o presente como ele se apresenta. Talvez o aspecto mais revolucionário da narrativa seja mesmo a construção do personagem central: Leonardo – espécie de marginal, malandro e meio estúpido. Isso subverte o sistema literário que era usado até então e que exigia heróis excepcionais e uma sociedade íntegra.

Além de tudo isso, a obra de Manuel Antônio de Almeida, apesar de ser nomeada como *Memórias* é escrita em terceira pessoa, o que lhe tira a principal característica de uma obra memorialística.

O diálogo constante com o leitor e as interrupções na narrativa para digressões, saltos de um assunto para outro, as pilhérias, as citações, as teorizações sobre a técnica narrativa e a metalinguagem, enfim inúmeros subterfúgios fizeram com que a história contada por Brás Cubas também causasse grande estranhamento à época de sua publicação. Além disso, como resultado do estudo, da reflexão e da leitura de autores clássicos, Machado de Assis se encaminhou para uma maneira de escrever pessoal, própria, inconfundível, com características só dele. Machado leu diversos autores estrangeiros e nunca pensou em ocultar o quanto essas leituras foram definitivas na formação do homem e do escritor.

Brás Cubas é fruto da compreensão de Machado de Assis da realidade histórica brasileira e das limitações da classe dominante daquela época. Isto gerou um personagem mesquinho, medíocre e vaidoso, mas Machado soube criar personagens que ultrapassaram esse ambiente, pois são paradigmas da natureza humana relativamente imutável. Usando sua impulsão criadora, procurou descobrir o homem em sua essência, seus traços de caráter e as forças subjetivas que determinam seu destino. Ao fazê-lo revelou caracteres perenes da alma brasileira. Essas personagens são seres que se destacam por traços de caráter ainda hoje presentes em nossa cultura. São seres marcados pela ambição, pela vaidade, pelo orgulho, pela inércia e, principalmente, pelo hedonismo. Seres pouco interessados

no mundo que os cerca e concentrados em levar a vida da melhor maneira possível. Assim, visto sob a perspectiva de nossa abordagem, Machado de Assis apresenta, como objetivo principal de sua ficção, a criação e a exploração de traços de caráter que determinam o destino de seus personagens.

Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Machado de Assis dá vida a um personagem que narra *post-mortem* suas aventuras. A esse narrador é dada a condição de tudo saber: “*Evito contar esse processo extraordinário que empreguei na composição dessas Memórias, trabalhadas cá do outro mundo*” (MPBC, 1978, p. 16). Temos, aqui diante de nós, um defunto autor que vem de outro mundo nos contar suas memórias, mas ele logo volta à condição de simples mortal e submete-se a essa condição, humanizando-se e passando a contá-las sem maiores pretensões. Brás Cubas, esse “herói” machadiano acompanha o espírito da época, é uma personalidade ruínosa em desacordo consigo e com um mundo já impossível de reparação.

O realismo machadiano não tem necessariamente relação com a representação meramente idêntica, com a representação dos objetos, tipos e relações sociais como são. Sua verossimilitude se dá em relação às motivações envolvidas na representação de uma ação. Ou seja, o modo que Machado encontrou para compor a vida de seu personagem e torná-la mais verossímil foi dotá-la de um passado: Brás Cubas “vive” uma vida dupla e faz desse jogo um interessante contraponto entre a autonomia (conferida pela morte) e a divisão do eu (o eu vivo e o eu morto).

A alma de Brás Cubas apresenta uma série de efêmeros gozos sensuais e prazeres fugazes, nos quais ele resumiu toda a sua vida; além de desfiar um indiscreto rosário de amarguras em razão das experiências vividas e das lembranças penosas de situações desfrutadas, por exemplo, a morte da mãe. Há, em seu depoimento, uma saudosa lembrança de seus deleites, que adquirem um novo sentido quando a morte corroe a matéria e lhe relegou apenas a imaterialidade do passado por intermédio das memórias. Na verdade, sua confissão é uma tentativa vã de trazer de volta sua vida e os prazeres que marcaram sua passagem pela Terra. Saudades de um passado marcado pelo efêmero, construído naquilo que há de mais fugaz no ser humano: o prazer.

Em Brás Cubas, o traço principal de seu caráter é um hedonismo radical, ou seja, o prazer individual e imediato é a finalidade de sua vida, sendo assim, sua vida se torna uma sequência interminável de prazeres. Este é o relato que nos faz Brás defunto saudoso do tempo em que estava vivo e podia gozar a vida.

A própria dedicatória do livro revela que o espírito que o escreveu usufruiu até o último instante daquilo que foi sua dedicação em vida: seu corpo, instrumento de culto de um prazer extremado, mesmo inerte, possibilitou-lhe sensações inesquecíveis.

Em vida, apego à sensualidade e rejeição a qualquer fé ou tendência religiosa fizeram dele, na morte, um defunto melancólico que, mesmo na eternidade não tem nada para contar, além dos arroubos da paixão e os gozos da matéria, pois viveu uma vida sem lastro espiritual, tediosa e improdutiva; uma vida tão estéril que não gerou descendência nem ações que merecessem ganhar um registro para a posteridade. Não há nenhum herói na narrativa, não parece nem mesmo um anti-herói, sendo mais um personagem egoísta e aproveitador barato das situações, obcecado pelos seus próprios interesses pessoais, sempre com indicações disfarçadas e interesseiras de sua posição social de classe superior. E, ao mesmo tempo, apesar de suas pretensões extravagantes, um homem marcado pela sua condição genérica e metafísica da fraqueza e da miséria humanas.

Machado de Assis criou um personagem com características de pessoa, fruto de sua imaginação, um “herói” (Brás vivo); esse herói decide relatar suas reminiscências e a imagem que ele tem de si agora que está morto. Brás Cubas não é herói nem anti-herói, mas uma personagem cuja principal característica é o hedonismo. O narrador das *Memórias* (Brás morto) tem de si uma falsa imagem e tenta aliciar o leitor para evadir-se da responsabilidade moral de seus atos.

O objetivo de Brás morto com essa obra autobiográfica é resgatar sua vida desperdiçada, sua intenção é indagar sobre si, sobre suas escolhas e o valor de sua vida porque existe uma suspeita de desigualdade, revelando assimetria entre o que poderia ter sido e o que foi a sua vida nesta terra. A imaginação retrospectiva se faz necessariamente através da linguagem, estando, portanto, sujeita ao ritmo de seus ardis.

Memórias de um Sargento de Milícias é uma biografia ficcional ou uma bioficção, ou seja, Manuel Antônio de Almeida conta nessas memórias a vida de Leonardo, personagem ficcional, criado única e exclusivamente pela imaginação do autor; já *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é uma autobioficção, pois Machado de Assis cria um narrador fictício, Brás Cubas, que depois de morto, se dispõe a relatar os acontecimentos de sua vida.

Resta, por fim, comparadas as memórias e os heróis das obras em estudo, ressaltar que quaisquer que sejam os textos assimilados, o estatuto do discurso intertextual é comparável ao de um superdiscurso, uma vez que seus constituintes não são mais palavras, mas fragmentos textuais, o já-falado, o já-organizado. O texto-originário está virtualmente presente, portador de seu sentido sem que se tenha necessidade de enunciá-lo. Por outro lado, segundo Laurent Jenny²², o texto citado é desprovido de sua função denotativa. Atua exclusivamente na esfera da conotação.

A intertextualidade, como propriedade textual, é seletiva, pois a absorção de elementos alheios responde a uma necessidade particular.

A intertextualidade, ao designar os sistemas impessoais de interação textual, coletiviza a obra. Se a influência, em sua concepção tradicional, parecia deixar passivo o receptor, minimizando sua importância e privilegiando a originalidade do modelo, a compreensão da intertextualidade como propriedade textual elide o sentido negativo anterior e enfatiza a natureza criativa do processo de produção textual. Do mesmo modo, na medida em que a intertextualidade se transformou em uma modalidade de leitura que recupera, ao nível da recepção, a produção mesma do texto, permitindo que nele se leiam os intertextos e se compreenda como se trama (ou se tece) o universo literário, a literatura comparada, como prática habitual de relacionar, como prática “mediadora” ganha relevância.

A literatura se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e de re-escrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto. Ela mostra assim sua capacidade de se constituir em suma ou em biblioteca e de sugerir o imaginário que ela própria tem em si.

²² JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: _____. POÉTIQUE revista de teoria e análise literárias. Intertextualidades. Coimbra: Almedina, 1979. p. 5-49.

Fazendo da intertextualidade a memória da literatura, propõe-se uma poética inseparável de uma hermenêutica: trata-se de ver e de compreender do que ela procede, sem separar esse aspecto das modalidades concretas de sua inscrição.

Memórias de um Sargento de Milícias é uma obra que visava buscar as origens do homem brasileiro. Por sua vez, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Machado de Assis não demonstra preocupação com o habitante de determinada região, mas com os segredos da alma humana. É o próprio Machado de Assis que afirma no prólogo de seu primeiro romance, ao apresentar o herói “não se trata aqui de um caráter inteiriço” (Ressurreição, 1998 p. 18). O bruxo do Cosme Velho possui a capacidade de se colocar de ponto de vista universal, da mesma forma que Manuel Antônio de Almeida que, a partir de características mais locais, atinge a universalidade, uma vez que retrata personagens que vão se fazer presente na literatura brasileira.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um Sargento de Milícias*. São Paulo: Ática, 1993.
- ANDRADE, Mário. *Aspectos da literatura Brasileira*. São Paulo: Martins, 1974.
- ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- ARISTÓTELES. *A Poética Clássica*. São Paulo: Cultrix, 1992.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- _____. *Questões de Literatura e Estética*. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENEDETTI, Mário. *El olvido esta lleno de memoria*. Argentina: Seix Barral, 1995.
- BENEDETTI, 1995 – trecho do poema “Esse Grande Simulacro” publicado na Revista Literária “A Cigarra” n. 35 junho-dezembro 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BOSI, Alfredo. O tempo e os tempos. In. Novaes A. (org.) *Tempo e História*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

- BOSI, Alfredo. *Brás Cubas em três versões: estudos machadianos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: origem e evolução*. Rio de Janeiro: Tarifa Aduaneira do Brasil, 1980.
- BRAYNER, Sonia. *Labirinto do espaço romanesco*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: INL, 1979.
- CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- CARVALHAL, Tania. *O próprio e o alheio*. São Leopoldo, RS: Unisinos, 2003.
- CARVALHAL, Tania. *Literatura Comparada*. São Paulo: Afiliada, s.d.
- COSTA, I. J. M.; GONDAR, J. *Memória e espaço*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.
- DROYSEN, Johann Gustav. *Historica. Lecciones sobre la Enciclopedia y metodología de la historia*. Barcelona: Editorial Alfa, 1983.
- FACIOLI, Valentino. *Um Defunto Estrambótico: Análise e Interpretação de Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Nankin:Edusp, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edição Graal, 1979.
- GIRARD, A. "El diario como género literario" In: *Revista do Occidente: El diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles (1995 – 1996)*. Madrid: Fundación José Ortega e Gasset, n. 182 – 183, jul/ago. 1996.
- GONZÁLEZ, Mário. *A saga do anti-herói*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.
- HELENA, Lucia. *Totens e tabus da modernidade brasileira: símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.)
- ISER, Wolfgang. *Teoria da ficção*. Rio de Janeiro: Aduerj, 1999.
- JOBIM, José Luiz. *Machado de Assis: novas perspectivas sobre a obra e o autor, no centenário de sua morte*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2008. Disponível em <http://www.usp.br/revistausp>. Acesso junho 2008.
- KOTHE, Flávio René. *O herói*. São Paulo: Ática, 1985.
- LEJEUNE, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul Endymion, 1994.

- LIMA, Luiz Costa. *Vida e mimesis*. Rio de Janeiro: ed. 34, 1995.
- LLOSA, Mario Vargas. *La verdad de las mentiras*. 1990
- MEYER, Augusto. *Machado de Assis*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro/Corag, 2005.
- NAVA, Pedro. Entrevista. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 4/11/1972.
- _____. Entrevista. *Jornal da Bahia*, Salvador, 4/08/1976
- OLMI, Alba. *Memória e memórias: dimensões e perspectivas da literatura memorialística*. Santa Cruz: EDUNISC, 2006.
- PAZ, Octavio. La pregunta de Carlos Fuentes. In: *In / mediaciones*. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- PLATÃO. Diálogos. Trad. Jorge Paleikat. Porto Alegre: Globo, 1962.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *Prosa de ficção*. São Paulo: EDUSP, 1988.
- _____. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. São Paulo: EDUSP, 1988.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Texto. Crítica. Escritura. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993.
- PINÕN, Nélida. Interpretações da Memória. *Folha de São Paulo*, 08/08/1999.
- REMÉDIOS, Maria L. R. *Literatura Confessional – autobiografia e ficcionalidade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.
- RODRIGUES, Antenor Salzer. *Machado de Assis, personagens e destinos*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2008.
- SARAMAGO, José. Entrevista programa “Roda Viva”, TV Cultura s/d
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007
- SAMOYAUULT, Tiphaine. *A Intertextualidade*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.
- SEGOLIM, Fernando. *Personagem e anti-personagem*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.
- VERISSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

VILLAÇA, Cristina Ribeiro. Pedro Nava: os caminhos da memória entre o esquecer e o lembrar. In: *Ipotesis* – Revista de Estudos Literários, v. 11, n. 2. Juiz de Fora, UFJF, dez. 2007.

<http://www.lenellemoise.com/>. Acessado em agosto 2008.