

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA  
CONCENTRAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

**PRISCILA TENÓRIO SANTANA E SILVA**

**RASCUNHOS DE VIRGÍLIA**

**Maceió-Alagoas**

**2013**

**PRISCILA TENÓRIO SANTANA E SILVA**

**RASCUNHOS DE VIRGÍLIA**

Trabalho de Dissertação apresentado como exigência final para obtenção do título de Mestra em Estudos Literários à Banca de Defesa de Mestrado do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Sarmiento Lima.

**Maceió-Alagoas**

**2013**

**Catálogo na fonte**  
**Universidade Federal de Alagoas**  
**Biblioteca Central**  
**Divisão de Tratamento Técnico**

Bibliotecária Responsável: Helena Cristina Pimentel do Vale

S586r Silva, Priscila Tenório Santana e.

Rascunhos de Virgília / Priscila Tenório Santana e Silva. – 2013.  
87 f.

Orientador: Roberto Sarmento Lima.

Dissertação (mestrado em Letras e Linguística : Estudos Literários) –  
Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação  
em Letras e Linguística. Maceió, 2013.

Bibliografia: f. 84-87.

1. Assis, Machado de, 1839-1908 – Crítica e interpretação. Memórias póstumas  
de Brás Cubas. 2. Crítica literária. 3. Literatura brasileira. 4. Constelação. 5. Virgília.  
6. Metalinguagem. I. Título.

CDU: 869.0 (81).09



UFAL

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS

FACULDADE DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA



PPGLL

## TERMO DE APROVAÇÃO

PRISCILA TENÓRIO SANTANA E SILVA

Título do trabalho: "RASCUNHOS DE VIRGÍLIA"

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de MESTRE em ESTUDOS LITERÁRIOS, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientador:

Prof. Dr. Roberto Sarmento Lima (PPGLL/UFAL)

Examinadores:

Prof. Dr. Carlos Henrique Almeida Alves (IFAL)

Prof. Dr. Fernando Otávio Fiúza Moreira (PPGLL/UFAL)

Maceió, 20 de fevereiro de 2013.

Aos leitores

Que primeiro julgarem as finas letras

Do meu trabalho

Dedico

Como ilustre rascunho

Esta escrita

**DE CERTA SÃ “(?)”**

## AGRADECIMENTOS

A esta página certamente faltaria espaço em branco se eu expressasse aqui todos os motivos pelos quais sou grata a Deus. Pois, Ele tem sido a Rocha e o firme fundamento em que sou edificada a cada dia, através de seu amor, perdão e dádivas infinitas. Dentre tantas provisões, meu amado Deus me concedeu a oportunidade, a disposição e a habilidade necessária para concluir esta pesquisa, a que me empenhei com esforço e muito zelo, a fim de que realizado o trabalho, fosse ele mesmo, ação de graças ao Senhor.

Durante a caminhada, nesses dois anos cursando o Mestrado, Deus me cercou com todo o carinho e apoio da minha família. Eles são muito especiais para mim. Devo a eles a minha educação e formação consistente. Eles são muito queridos e de importância vital para a minha vida: Mércia, Moizaniel, Ricardson, Lourdes, e meu saudoso avô, José Pereira.

E como Deus nos dá muito mais do que pensamos ou imaginamos, recebi também de suas mãos uma bênção sobremaneira doce, forte, inspiradora e excepcional, Wesslen. Meu amigo sincero, companheiro sempre presente, meu co-orientador e editor desta pesquisa. Ele mergulhou comigo de cabeça nessa investigação e juntos partilhamos descobertas, leituras e análises de Brás Cubas, muitas vezes até altas horas, com as costas cansadas e doídas, as pálpebras semicerradas, mas com o espírito sempre disposto. Compartilhamos o mesmo amor!

Os amigos são aquelas brisas suaves, os ombros aconchegantes e os ouvidos pacientes e acolhedores: Cidinha, Dja, Jai, Humberto-Beto. Além dos coadjuvantes, mas não menos importantes, pois cada pessoa que passa por nossas vidas deixa sua marca, ainda que pequena, meus colegas de classe e de outras classes literárias e linguísticas, bem como todos os professores que contribuíram para a minha formação acadêmica desde a Graduação.

Entre esses professores, gostaria de declarar meu enorme agradecimento ao meu professor-orientador não só das letras, também da vida, Roberto Sarmiento Lima. Hoje, agradeço pelas conquistas que galguei como aluna, pesquisadora, leitora e escritora a ele. Ele que com toda sabedoria e dicção afável ensinou-me a trilhar caminhos que antes me assustavam e agora me deslumbram. Serei sempre grata a este mais que professor, amigo.

E como tudo que Deus faz é perfeito, outro colaborador fundamental nesse empreendimento, foi o professor Fernando Fiúza, de quem recebi apoio e braços abertos para abraçar ideias e projetos que não gerou, mas que levou adiante com interesse sincero. Também a professora Susana Souto que participou da banca de qualificação, onde acrescentou ao trabalho sua leitura atenta e cuidadosa, seus intertextos (que são muitos) e seu sorriso sempre simpático e contagiante.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística pelo suporte e acompanhamento. A Faculdade de Letras e a Universidade Federal de Alagoas pela existência e manutenção desse programa.

Por fim, sem nada ter deixado faltar, agradeço a Deus pela FAPEAL, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Alagoas, que forneceu os recursos financeiros imprescindíveis ao desenvolvimento desta Dissertação.

Porque em tudo Deus é fiel, a Ele rendo graças sem fim!

A palavra é uma ponte sem cabeceiras, no meio do mar, liga um abismo a outro, nela não se acampa – não há água -, não se amarra barco em pesca de vara, não pousa avião, não faz sombra, é de vidro e nuvem essa ponte, quebra com carnaval pulado em cima, esfarinhasse. (FIÚZA, 2004, p.56).



## RESUMO

Neste trabalho analisamos a personagem Virgília, do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), do autor Machado de Assis, vista como uma “constelação” de fragmentos de textos capazes de gerar outros textos, sem tomar precipuamente como base os dados da realidade objetiva, apropriando-se, antes, dos rastros da palavra Virgília(o). Para essa apreciação devem ser levadas em conta categorias-chave tais como “constelação”, “mimese”, “intertextualidade” e “metalinguagem”, que, enquadradas em uma perspectiva contemporânea e devidamente entrelaçadas, podem explicar o estatuto de uma personagem construída muito mais em torno de rascunhos escriturais e experimentalistas do narrador do que propriamente por soluções dadas pelo contexto sociocultural preconizadas pela literatura realista, naquela época. A análise, portanto, é possível levando-se em conta os aspectos composicionais da obra em primeiro plano, pois considerar a forma como o narrador escreve o que diz é o que nos permite levantar a possibilidade de leitura ora apresentada: Virgília como signo constelacional que se espalha por toda a narrativa.

**Palavras-chave:** Constelação. Virgília. Intertexto. Metalinguagem. Machado de Assis.

## ABSTRACT

In this paper we analyze the character Virgilia, of the novel *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), from Machado de Assis, which is seen here as a "constellation" of text fragments capable of generating other texts without direct relationship with data from objective reality, but taking base from traces of the word Virgilia(o) itself. For this literary appraisal it must be taken into account some key categories such as "constellation", "mimesis", "intertextuality" and "metalanguage" which, when framed in a contemporary perspective and properly folded, may explain the status of a character built much more around narrator's experimentalists and written drafts than by solutions given by the realist literature's sociocultural context at the time. The analysis, therefore, it is possible by taking into account the foreground work's compositional aspects, whereas considering how the narrator writes what he says is what allows us to raise the possibility of reading presented here: Virgilia as a constellational sign that spreads throughout the narrative.

**Keywords:** Constellation. Virgilia. Intertext. Machado de Assis.

## **Ao leitor**

A obra literária “em si mesma é tudo”, por isso, nos fica a difícil tarefa de alguma coisa expressar a respeito dela e de sua composição inacreditavelmente complexa e completa. Sim, completa, porque parece mesmo já dizer tudo, já ter experimentado tudo, é realmente tudo! Mas algo há que está em nossas mãos, o prazer da leitura; este desloca as nossas retinas para que fora do seu funcionamento usual, alcancem horizontes tão difusos quanto à própria obra.

Há aqueles que imaginem ser possível definir, conceituar rigidamente, restringir, congelar o texto de Brás Cubas. “Mas eu ainda espero angariar as simpatias da opinião”, e o primeiro passo é tentar (dis)torcer a lente transparente dos estudos críticos, fazendo com que os três, no máximo cinco leitores desse trabalho, vejam o texto em furta-cor.

Assim como alguns autores enxergaram a modernidade dos rascunhos escriturais do defunto-autor, e outros até já vislumbram sua pós-modernidade, percebemos que o texto se fragmenta em diferentes perspectivas nele mesmo – verdadeira constelação desenhada com a troça da galhofa e o traço da melancolia. Um torvelinho de matizes de todo gênero, cuja mistura compositiva tem como matriz o texto.

Por isso, o melhor mesmo é que encontrem aqui um arco-íris branco de reflexões teóricas, mas principalmente literárias. Fontes textuais que fundam realidades de papel e tinta a cada edição das *Memórias póstumas* desse Brás e de suas Virgílias.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO A UMA OBRA EM REEDIÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>2</b>	<b>VIRGÍLIA?.....</b>	<b>15</b>
<b>2.1</b>	<b>Cons-te-la-ção.....</b>	<b>15</b>
2.1.1	A um crítico.....	17
2.1.2	Estrelas (Vir)tuais.....	22
<b>2.2</b>	<b>Raios V.....</b>	<b>31</b>
<b>3</b>	<b>A QUARTA (?) EDIÇÃO.....</b>	<b>44</b>
<b>3.1</b>	<b>Vestígios, Vertigens, Virgílias.....</b>	<b>45</b>
3.1.1	Incisões, inserções, interseções.....	48
<b>3.2</b>	<b>Sombra, Câmera, Texto.....</b>	<b>57</b>
<b>4</b>	<b>QUE (DES)EXPLICA O ANTERIOR.....</b>	<b>68</b>
<b>4.1</b>	<b>A ideia fixa.....</b>	<b>68</b>
<b>4.2</b>	<b>O velho diálogo de Adão e Eva.....</b>	<b>76</b>
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>81</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>84</b>

## 1 INTRODUÇÃO A UMA OBRA EM REEDIÇÃO

O aspecto que mais nos interessa estudar na obra *Memórias póstumas de Brás Cubas* é a composição. Primeiro, porque notadamente se distingue da narrativa realista, da qual se diz, segundo certa tradição histórico-crítica, ser obra introdutória. Pois a narrativa realista mira a realidade e a coloca como centro da escrita literária, enquanto que a composição enfoca os aspectos internos do texto e sua própria feitura, deixando o referente externo em segundo plano. Depois, porque encena uma memória textual que reflete conscientemente sobre os modos de operacionalização da linguagem literária. Esse ponto de partida torna possível a análise do texto das *Memórias póstumas* não como uma narrativa que mimetiza a realidade, mas como uma narrativa que mimetiza a própria linguagem. Caminhamos, portanto, na direção oposta daqueles críticos que prendem o texto ao aspecto cronológico ou que observam a ironia, a paródia e o humor machadiano como debilidades do método. E argumentamos que há na ebriedade da narração um trabalho seriamente ficcional.

Por isso, percebemos nas (entre)linhas do romance traços de experimentalismos de linguagem e escrita sob a forma de rascunhos. Isto é, palavras com significados plásticos, contraditórios, abrangentes, principalmente, inacabados. Seleccionamos dentre esses rascunhos, a palavra Virgília, sim, em nossa perspectiva, é primeiramente palavra, depois personagem, e assim por diante, desdobrando-se em outros diferentes significantes também plásticos, contraditórios, abrangentes, inacabados. Com isso, o rascunho Virgília constrói uma rede de textos e intertextos. Desse emaranhado textual, nos interessa a sua condição de resíduo, rasura, rabisco, rascunho.

De acordo com esta proposição, segue-se que o primeiro capítulo desta pesquisa dará início à discussão desse argumento através da indagação *Virgília?* Indagação feita pelo próprio Brás Cubas durante o processo de criação dessa personagem que parece ter nascido dos rascunhos escriturais do narrador (ASSIS, cap. XXVI, p. 58-59), vindo, depois disto, a tomar “carne e osso” em corpo de mulher.

Sob essa perspectiva, *Virgília*, que surge de sua relação referencial com o poeta épico, Virgílio, é vista apenas como uma palavra que irradia outras palavras – sendo, portanto, o núcleo referencial da produção literária em lugar da realidade. Nesse deslocamento do

referente real para o próprio texto, confere-se à obra machadiana um aspecto contemporâneo – o qual questiona a noção de mimese aristotélica (da representação).

Além disso, *Virgília*, assim como as *Memórias póstumas* não segue uma linearidade nem fixidez de construção. Ela surge a partir do verso primeiro da *Eneida*, é apresentada a Brás Cubas pelo pai como uma ideia de casamento e convenção social, depois é, finalmente, vista pessoalmente por Brás que pede ao leitor “Relede o capítulo XXVII” (Assis, 1997, p. 69), no qual encontrará a indagação *Virgília?* sendo retomada como um signo que se desdobra em uma rede infinita de significações, texto que gera outros textos, que gera realidade. Chega-se, com isso, à hipótese de que *Virgília* é uma “constelação” de fragmentos de textos que geram outros textos, a partir não de um dado da realidade, mas de si mesma. Com base nos estudos de Haroldo de Campos, em *Arco-íris branco* (1997), observa-se que o texto literário pode ser um constante reverberar de outras vozes por meio de “projeções visuais” e de jogos de palavras que se desmontam e remontam em novas configurações signícas. Seu principal exemplo encontra-se em Mallarmé, com o caso do *Un Coup de Dés*, onde as palavras são percebidas como constelações em movimentos recíprocos.

Não somente isto, mas o texto de Brás Cubas é também uma escritura do além-túmulo. Esta estratégia de escrita (escrever além-túmulo), justifica ainda o descompromisso do narrador com os dados da realidade, inclusive o de tirar da realidade a composição de *Virgília*. Por isso, o argumento de Campos pode se aplicar mais fortemente a esse romance: signos que são “super-signos textuais não imitativos”. Embora muitos já disseram isso, sobre o signo, apenas Campos, parece dizê-lo com essa clareza: “super-signos textuais não imitativos”. Assim, *Virgília* enquadra-se bem nesse conteúdo e categoria, porque Brás, que a criou, é um autor além-túmulo, sem compromisso com a realidade, portanto, sem dobrar-se às exigências do realismo e da mimese realista.

Dessa forma escapa a qualquer classificação, principalmente, a realista, através de uma linguagem idealizada (porque possui um referente que não é real, mas textual) que organiza os processos literários segundo uma releitura plural de gêneros e linguagens da própria literatura. Segundo Lima, R. (2012), em seu artigo “Realidade de papel e tinta”, fundamentamos a noção dessa escrita ser gerada pela palavra, criando as realidades textuais a partir do próprio texto. Essa releitura plurivalente engendra um emaranhado intertextual que gravita em torno do

signo *Virgília*, de modo que nem *Virgília*, nem o livro de Brás Cubas podem ser vistos como uma totalidade, mas como vários fragmentos editados pelo narrador. Por isso, no segundo capítulo dessa dissertação, “A quarta (?) edição”, procuramos investigar as articulações que Brás Cubas faz entre a sua linguagem e as linguagens literárias que constituem a sua memória textual. Regina Zilberman, em seu artigo “Minha teoria das edições humanas: Memórias póstumas de Brás Cubas e a poética de Machado de Assis”, estuda as edições do livro e algumas das modificações feitas por Machado de uma para outra edição, que “coincidentemente?” foram quatro durante a vida do autor. Esse estudo fundamenta ainda mais a possibilidade de ler “a teoria das edições humanas” (Assis, 1997, p. 21) de Brás Cubas como uma teoria das edições textuais que acontecem no desenrolar do processo literário, conferindo-lhe o caráter de inacabamento e de constante revisão.

Esse procedimento permite ainda que o texto das *Memórias póstumas* possa ser relacionado tanto a textos do passado, a textos do seu tempo e também a textos modernos e pós-modernos, antecipando algumas fórmulas do romance moderno e contemporâneo. Essas relações são possíveis porque, como já foi afirmado, seguimos uma perspectiva que olha para a não linearidade do texto literário, rompendo com as amarras cronológicas e com os elementos puramente externos ao texto ou, simplesmente, biográficos. Seguimos, sob esse ponto de vista, os pressupostos de Lima, R. (2012), em seu artigo “Realidade de papel e tinta”.

Por fim, no terceiro capítulo desta pesquisa, “Que (des)explica o anterior”, analisamos a metalinguagem que une todos esses fios na tessitura da obra de Brás Cubas. É pela recorrente autorreferencialidade crítica da obra que essas hipóteses e questionamentos são levantados, à guisa de ser investigados e possivelmente confirmados como mais uma possibilidade de leitura desse texto, o qual já foi analisado por quase todas as correntes críticas e pelas mais variadas perspectivas, desde que foi expedido da eternidade para o mundo dos vivos.

Nesse terceiro capítulo, continuaremos com o significante *Virgília*, e com as muitas pistas textuais que ele sugere, construindo uma teia de citações que remetem ao próprio fazer literário. Para isso, temos auxílio de argumentos teóricos como Mikhail Bakhtin, em “epos e romance” (1998), afirmando que o romance é um gênero que devora todos os outros, e João

Alexandre Barbosa, em seu artigo “A modernidade do romance” (1990), distinguindo a obra machadiana como uma “*escritura ficcionalizada*”. De modo que, romance ou “escritura ficcionalizada”, o texto das *Memórias póstumas* está além de qualquer classificação, importando sua feitura e sua reflexão sobre si mesma, tornando-a atemporal e, portanto, atual, ou seja, passível de provocar ainda alguns delírios críticos, viagens à caixa de Pandora e ao cerne das discussões sobre a teoria da literatura e suas fontes.



## 2 VIRGÍLIA?

Oh! Tu, tu és Virgílio, cuja eloquência ... qual fonte ... jorra versos fartamente? Mestre dos poetas, luz que os ilumina! Valha-me o longo tempo em que , com profundo amor, entreguei-me à leitura de seus versos em busca de sapiência! És meu único modelo no mundo; graças a ti, hoje o mundo louva a harmoniosa feição de meus versos. (ALIGHIERI, 2003, p.10-11)

### 2.1 Cons-te-la-ção

Algum tempo hesitou Brás Cubas se deveria abrir suas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se colocaria primeiramente o seu nascimento ou a sua morte. Nem pelo princípio nem pelo fim, o narrador abriu suas memórias pondo em questão o processo composicional da obra. Questão, aliás, que já é discutida desde o título *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1997a, grifo nosso), e que antes mesmo de chegar ao primeiro capítulo, é também levantada em seu prólogo “Ao leitor”, o que nos faz pensar que, provavelmente, não se possa falar em princípio ou fim, (aliás, em caso de memórias, todo começo é arbitrário), mas falar da obra, pois “a obra em si mesma é tudo” (ASSIS, 1997a, p. 16).

Quando Brás Cubas propõe o procedimento literário como tema de debate a partir da feitura do próprio romance, ele dá indícios de que seu texto não seguirá o modelo realista, buscando representar a realidade através da linguagem. Mas aponta para a retomada de toda a literatura que ruma em sua memória de leitura como processo composicional. Ao se referir à forma livre de Sterne, Xavier de Maistre e Garrett no prólogo da quarta edição, Brás Cubas evoca a narrativa “caprichosa, digressiva, que vai e vem, sai da estrada para tomar atalhos, cultiva o a-propósito, apaga a linha reta, suprime conexões” (CANDIDO, 2004. p. 126) de Xavier de Maistre que confere facilidade ao desenvolvimento da obra sob o modo difuso. Esse modo difuso - a falta aparente de logicidade da obra, capítulos que não se relacionam – pode fazer dela uma constelação de palavras e discursos que se entrecruzam na forma não-linear e supostamente desconexa da narrativa. Assim, permite que a leitura siga direções variadas, sem haver ponto certo de partida (Sterne, De Maistre, Garrett, ou outra qualquer tentativa de ordenação e definição).

Além disso, remonta à literatura portuguesa (Garrett) e à literatura inglesa (Sterne), a fim de questionar noções como real/ficcional a partir do texto literário. Por isso, seria

pretensão inútil estudar as *Memórias póstumas* sob qualquer viés classificatório, especialmente, o realista, de modo que a nossa pesquisa investiga essa obra, declaradamente, difusa, como uma galáxia textual. Assim desenhada, observa-se nas Memórias de Brás Cubas pontos cintilantes, que superficialmente estão definidamente preenchidos sem espaços em branco ou sombra de variação. Mas vistos internamente, mostram os incontáveis fragmentos que se interracionam em sua estrutura, unidos por linhas imaginárias que se materializam no processo escrita/leitura, como as estrelas de uma constelação.

Assim, menos importam o nascimento e a morte do defunto autor do que os fragmentos de textos e intertextos que reverberam do além-túmulo. Poderíamos, desta feita, transmutar o “óbito do autor” (ASSIS, 1997a, p. 17) em “órbita do autor” desafiando as infinitas possibilidades de leitura que gravitam em torno do próprio texto. Assumindo a pluralidade dessa escrita, selecionamos a personagem Virgília para ser nosso ponto de irradiação textual.

Diante disso levantamos a hipótese: Virgília pode ser além de personagem feminina central do romance, um signo que surge de um referente textual e não de um referente real, isto é, um referente possivelmente encontrado na realidade, a qual é tida como o mundo das coisas visíveis e existentes nos campos social e cultural, também presente no romance? Tentamos encontrar possíveis respostas para esta indagação, analisando cuidadosamente a forma como o narrador Brás Cubas constrói essa personagem. A trajetória da pesquisa nos faz perceber que não somente pode haver respostas possíveis bem como muitas outras possíveis perguntas.

Desse modo, desenvolvemos o argumento de que a personagem feminina Virgília é antes de tudo um signo, dentro da concepção de que essa obra – esta é a hipótese central de trabalho – inova seu material sígnico, a ponto de torná-lo diferenciado em relação à época em que foi construído o texto. Portanto, encarar Virgília como um desenho ou um rascunho coaduna-se com a ideia fundamental de que o discurso romanesco produzido por Brás Cubas, um defunto-autor, é um traçado linguístico que desconhece a linearidade e a sequenciação

lógica dos fatos, contribuindo para a elucidação da metáfora da constelação<sup>1</sup> que enforma tal discurso.

### 2.1.1 A um crítico

Para começar, sendo necessário haver algum começo, vamos ao capítulo CXXXVIII “A um crítico” do livro de Brás Cubas:

Meu caro crítico,  
 Algumas páginas atrás, dizendo eu que tinha cinquenta anos, acrescentei: “Já se vai sentindo que o meu *estilo* não é tão lesto como nos primeiros dias.” Talvez aches esta frase incompreensível, sabendo-se o meu atual estado; mas eu chamo a tua atenção para a sutileza daquele pensamento. O que *eu* quero dizer não é que esteja agora mais velho do que quando comecei o livro. A morte não envelhece. Quero dizer, sim, que em cada fase da narração da minha vida experimento a sensação correspondente. Valha-me Deus! é preciso explicar tudo. (ASSIS, 1997a, cap. CXXXVIII, p. 160, grifo nosso)

Nesse capítulo, Brás fala diretamente ao seu leitor especializado, aquele que certamente vai olhar para sua obra de forma diferenciada, percebendo coisas que o leitor comum não consegue depreender do texto. Como que querendo chamar a atenção do crítico para o óbvio, ele simula a “explicação” da obra, “de tudo”, destacando dois aspectos fundamentais na produção do texto literário: o estilo e o autor. Entretanto, ele não explica nada, pelo contrário, coloca em questão a concepção desses aspectos, que aliás são ainda discutidas, antecipando até noções modernas como a morte do autor, defendida por Barthes.

Compagnon (2010) faz um panorama das perspectivas mais difundidas a respeito desses e de outros aspectos que constituem o cerne da teoria literária. Quanto ao autor, ele apresenta as duas teses principais, a da intenção e a da morte do autor. A tese da intenção é a mais antiga e que norteou por muito tempo os estudos literários, levando os críticos a fazer investigações biográficas para interpretar o que o autor queria dizer em seus textos. Mais

---

<sup>1</sup> A metáfora da constelação é utilizada neste trabalho de acordo com as reflexões feitas por Haroldo de Campos em seu livro *Arco-íris branco*. Este livro é, na verdade, uma coletânea de ensaios, que o autor reuniu, contendo textos tanto do final dos anos 1950 quanto textos de 1996 – ano anterior à publicação do livro. Desta feita, o livro não traz uma teorização acerca da chamada “escrita constelacional”, mas trabalha esta ideia em todos os textos poéticos que estuda sob um viés contemporâneo, portanto múltiplo e plural.

recentemente, Barthes (1990) contraria essa ideia, afirmando a morte do autor. Desta feita, o texto passa a ter maior relevância, como centro da pesquisa, em lugar do autor que escreve o texto. Ou seja, o texto fala do que lhe é próprio e não das intenções do autor. Sob essa nova perspectiva

O autor cede, pois, o lugar principal à escritura, ao texto, ou ainda, ao “escriptor”, que não é jamais senão um “sujeito” no sentido gramatical ou linguístico, *um ser de papel*, não uma pessoa no sentido psicológico, mas o sujeito da enunciação que não preexiste à sua enunciação mas se produz com ela, aqui e agora. (COMPAGNON, 2010, p. 50, grifo nosso)

Desse modo, chegamos ao debate instituído por Brás. Ele assume e deixa bem claro sua condição de defunto-autor (“sabendo-se meu atual estado”) e ao mesmo tempo parece “explicar” o que quer dizer em cada momento da narrativa, comparando-os com as fases de sua vida. Fica, portanto, o entrave entre a intenção do autor e a sua morte. Brás Cubas é o autor realista que intenta escrever a realidade através da literatura, ou é o defunto-autor contemporâneo “um ser de papel” que faz surgir realidades a partir do texto? Brás Cubas não fecha a questão, deixando a cargo do leitor seguir a direção, a pista, o ponto de partida que melhor lhe aprouver.

Quanto ao estilo, Compagnon apresenta também duas teses principais; uma afirma ser o estilo algo pertencente à literatura, enquanto a outra despreza o estilo e quer anulá-lo do espaço literário. Na verdade a palavra estilo não é exclusiva da literatura, ela está em diversas áreas. E, no uso moderno, abriga a ambiguidade, denotando simultaneamente individualidade – “singularidade de uma obra, a necessidade de uma escritura” (COMPAGNON, 2010, p. 164) – e coletividade – “uma classe, uma escola (como família de obras), um gênero (como família de textos situados historicamente), um período (como o estilo de Luís XIV)” (op. cit.). Além disso, Compagnon elenca significados dos mais variados, quais sejam o estilo como: norma, ornamento, desvio, gênero ou tipo, sintoma, cultura. Desse modo demonstra sua multiplicidade e complexidade, fato pelo qual o estilo veio a ser descreditado, pois assim ele recairia no dualismo – o estilo tem de ser a realidade da literatura porque se não for será apenas ilusão, e dizer a mesma coisa de outra forma é na verdade dizer outra coisa. Por outro lado, o filósofo Nelson Goodman vê na ambiguidade e na falta de pureza teórica do estilo uma solução bem simples: “a distinção entre o estilo e o conteúdo não supõe que a mesma coisa possa ser dita exatamente de diferentes maneiras. Supõe somente que o que é dito possa variar

não concomitantemente com as maneiras de dizer.” (GOODMAN, 1990, p. 36). Com isso, ele mostra que a relação entre a variação de conteúdo e a variação da forma não é biunívoca, a mudança de um não tem que necessariamente ser a mudança do outro na mesma intensidade e abrangência. De modo que pode haver traços familiares em obras de um mesmo autor ou de um mesmo período ainda que elas falem de assuntos diferentes, assim como várias obras sobre o mesmo assunto ou assunto bem parecido, quase o mesmo, podem ter estilos diferentes, enquanto várias obras de assuntos diferentes podem ter o mesmo estilo. Diante disso, Compagnon sintetiza a questão na afirmativa “Em suma, o pastiche é a prova do estilo” (COMPAGNON, 2010, p. 186). Ou seja, embora os autores narrem praticamente a mesma coisa, a forma como cada um exercita os procedimentos estilísticos é singular.

Brás Cubas coloca então que seu estilo não é mais “tão lesto como nos primeiros dias”, querendo fazer parecer que o seu estilo varia de acordo com as fases da narrativa, instaurando a ambiguidade e a multiplicidade como forma, mesmo que o assunto continue sendo a sua vida. Mas será que o assunto é sempre esse e o estilo sempre diferente? Será que a forma como ele diz interfere naquilo que ele diz? Será que o estilo muda porque a fase da vida muda ou porque muda a fase da narração?

Ora, muito já está dito a respeito de Brás Cubas e suas memórias, pois Machado de Assis é um dos autores mais estudados da nossa literatura. Seja porque abrange, praticamente, todos os gêneros literários, seja porque utiliza muitos exemplos de intertextualidade, exercendo um vasto diálogo com a tradição literária ocidental, ou, então, porque é bastante metaficcional, pensando o próprio modo de narrar, ou ainda, porque denuncia certa realidade brasileira de sua época, fato é que suas obras parecem permitir uma fonte inesgotável de análise. E também suscitam algumas respostas que tentam esclarecer as indagações levantadas pelo próprio estilo do narrador.

Este fato, facilmente, se comprova ao ver figurar, em diversos momentos da crítica literária brasileira, algum texto machadiano posto em questão. Embora, ainda não tenha sido possível enquadrá-lo, rigidamente, em qualquer perspectiva: clássica, romântica, nacionalista, realista, moderna etc, a obra *Memórias póstumas de Brás Cubas*, talvez a mais difusa de suas obras, por um lado inaugura o período realista no Brasil segundo certa tradição histórica; por outro, pode ser considerada obra pós-moderna segundo as inquietações críticas de Lima, R.

(2012b). A análise psicológica das personagens e as descrições dos costumes e da sociedade da época podem sustentar o realismo das *Memórias póstumas*, já os aspectos estilísticos como ausência de linearidade e de logicidade entre os capítulos, a superficialidade do narrador e a sua falta de compromisso com o que narra, o pastiche, entre outros aspectos, podem sustentar o pós-modernismo da obra. Nesse sentido, o escritor brasileiro solapa critérios estético-temporais, possibilitando as mais variadas leituras, desde a época em que o romancista viveu, na segunda metade do século XIX, sofrendo algumas injustiças, como aquelas disparadas por Silvio Romero até os dias de hoje, valendo as novas perspectivas de Lima, R. (2012b).

Podemos compreender que tais injustiças cometia Romero (2002), porque analisava a obra machadiana pelo viés biográfico e naturalista, percebendo a escrita repetitiva e cambaleante de Machado como reflexo da gagueira e epilepsia que sofria. Para o crítico, as questões de raça, meio e momento (conceitos derivados das ciências biológicas) influenciavam a produção textual do autor. Ainda pelo viés biográfico, entendia que Machado deveria escrever consoante a sua nacionalidade, por isso, ousou afirmar que os melhores trechos do escritor eram aqueles em que revelava “as qualidades de observador de costumes e psicologista, aqueles em que dá entrada a cenas de nosso viver pátrio, de nossos usos e sestros sociais.” (ROMERO, 2002, p.328).

Em contrapartida, podemos compreender também, os estudos de Lima, R. (2012b) que demonstram, de forma inicial, porém com argumentos consistentes, que Brás Cubas tem um “jeito pós-moderno”. Para chegar a isto, ele não deixa de considerar aspectos históricos e sociais, mas prioriza o texto literário como fonte de análise e as pistas que o próprio texto deixa para ser lido diferentemente a depender do ponto de vista – “Não quero antecipar nada, mas, sim, ir detectando pouco a pouco os rastros deixados pelo defunto-autor” (LIMA, R., 2012b, p. 16). Para a nossa pesquisa, essas contribuições são muito relevantes, uma vez que focalizar a personagem Virgília como signo gerador de realidades textuais depende de um ponto de vista contemporâneo. Apesar de Romero ter sido muito importante para o início da crítica, não cabe neste trabalho a vida do autor ou sua intenção pessoal, mas o que o texto mesmo parece dizer acerca de si, da literatura, e do contexto circundante a partir dele. Por isso consideramos primeiramente o que Brás Cubas diz como crítico de seu próprio texto no capítulo acima reproduzido.

Por isso também não nos interessa muito a vertente que enquadra Machado de Assis no realismo, principalmente, a sua obra *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Isto porque não seria possível analisar a personagem Virgília apenas como texto se ela estiver estritamente ligada à realidade, sendo desta mera representação linguística. Entendemos, portanto, que para a investigação da nossa hipótese, essa obra de Machado não se filia a nenhuma escola literária, ainda que apresente aspectos estéticos não só do realismo e do romantismo, como também do barroco, do moderno e até do pós-moderno. Isto porque, as classificações, na verdade, tendem a ser didáticas e estanques. Elas visam a uma compartimentação das obras literárias segundo pressupostos histórico-temporais, ignorando aspectos muito mais relevantes como a técnica e a recepção, que conferem atualidade ao texto e maior abrangência de diálogo e deslocamento entre épocas e estilos. Em contrapartida, concordamos com o ponto de vista horizontal de Hans Robert Jauss (1994), ao observar que o lado estético da criação literária supera a ordenação das obras de acordo com tendências gerais, que ora seguem a sequência cronológica da obra, ora seguem a sequência da cronologia biográfica, enquanto

a qualidade, e a categoria de uma obra literária não resultam nem das condições históricas ou biográficas de seu nascimento, nem tão-somente de seu posicionamento no contexto sucessório no desenvolvimento de um gênero, mas sim, dos critérios da recepção, do efeito produzido pela obra e de sua fama junto à posteridade (JAUSS, 1994, p. 8).

Vale ressaltar ainda que muitos críticos poderiam ser citados com artigos voltados especificamente para as *Memórias póstumas de Brás Cubas* como Augusto Meyer (2008) em “O delírio de Brás Cubas”, Sérgio Vicente Motta (2000) com “*Memórias póstumas de Brás Cubas*: uma questão de forma e de filiação”, Alfredo Bosi (2006), “Brás Cubas em três versões: estudos machadianos”, Marli Fantini Scarpelli (2001) com o artigo “Narrar para não morrer: *Memórias póstumas de Brás Cubas*, e a lista seria interminável, porque desde sua publicação, a obra vem sendo estudada sob os mais variados pressupostos teóricos e sob diversas perspectivas, sem jamais chegar ao esgotamento.

Por isso, é que, em pleno século XXI, podemos ainda estudar a obra machadiana sob um viés diferente. Dessa vez, olhando para as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, focalizando a personagem Virgília. Esta personagem, que aparentemente figura no livro apenas como uma mulher que preza pelos valores sociais, por isso se mantém casada com um homem rico e de carreira política, escondendo bem sua aventura extraconjugal, passa a ser

vista, mais de perto, como um signo gerador de uma rede de significações múltiplas que se desdobram na teia da narrativa desde o seu aparecimento no texto.

### 2.1.2 Estrelas (Vir)tuais

O seu aparecimento no texto não tem rosto nem figura física. Entre as três mulheres citadas por Brás Cubas – “minha irmã Sabina, casada com o Cotrim, - a filha, um lírio dos vales, - e... [...] essa anônima” (ASSIS, 1997a, p. 17) – Virgília é apenas uma sombra, um ser sem nome, ou melhor, cujo nome é desconhecido, mas que fez pairar no enterro do defunto-autor a sua imaginação.

E a imaginação dela, como as cegonhas que um ilustre viajante viu desferirem o vôo desde o *Ilisso* às ribas africanas, sem embargo das ruínas e dos tempos, - a imaginação dessa senhora também voou por sobre os destroços presentes até às ribas de uma África juvenil... Deixá-la ir; lá iremos mais tarde; lá iremos quando eu me restituir aos primeiros anos. (ASSIS, 1997a, cap. I, p. 18)

A sua imaginação logo remete ao precursor do romantismo francês, René François de Chateaubriand (1811) em seu livro *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, onde aparece “o vôo das cegonhas”. Este também “um ilustre viajante” assim com Garrett e de Maistre. O aparecimento de Virgília no texto desse modo, antes mesmo de ser nomeada ou de ser apresentada como amante de Brás (“lá iremos quando eu me restituir aos primeiros anos”), dá voltas ao redor da literatura e já desponta incidências dos rastros literários que a vão constituindo como uma constelação textual. Isto ocorre “Sem embargo das ruínas e dos tempos”, porque a imaginação bem como o voo das cegonhas, escapa ao domínio cronológico e vagueia em diferentes direções, surgindo e ressurgindo em diferentes pontos, desde os “destroços presente até às ribas de uma África juvenil”. Agora, pense o leitor na afirmação de Brás Cubas acerca de Virgília: “era uma ruína, uma imponente ruína” (ASSIS, 1997a, p. 22). Desta afirmação, indagamos: se era, pois, Virgília uma ruína naquele momento em que aparece sobrevoando as ruínas como uma “cegonha viajante”, estaria Virgília dando voltas em torno de si mesma? Seria Virgília um ponto circular de idas e vindas a partir do qual o narrador constrói ruínas de todos os tempos (textos)?



Do seu aparecimento no texto, percebemos que Virgília é apresentada aos pedaços através de uma gradação analógica - a anônima, a ruína, Virgília – que apresenta fragmentos de textos ou de citações de textos que pouco a pouco vão construindo o signo Virgília. Sim, um signo e não uma personagem, já que a palavra Virgília em lugar de estar presa a figura da protagonista do romance, está, pelo contrário, espalhada por todo romance em diversos fragmentos e rascunhos de textos, sendo a protagonista mais um desses textos. Entretanto, não é no início da diegese que nasce o signo Virgília, pois ela não segue o fluxo da história e sim do discurso. É no nível discursivo que nasce Virgília, surgindo dos rascunhos escriturais de Brás, quando este escreve o verso inicial do poema de Virgílio de forma desleixada, feito como rabiscos espalhados no papel, do qual brota, especificamente, agora sim nomeada, a palavra Virgília. A partir daí, continua surgindo por todo o texto sem que se defina exatamente onde começa e onde termina.

Isso se torna perceptível ao leitor pela forma composicional da obra que se quer assim mesma, fragmentária. Não somente pelo caráter memorialista e pela autonomia do narrador que vai a uma e a outra parte do texto como deseja, mas, principalmente, pela alta digressividade do texto. Pois ao nos determos na estrutura compositiva do livro de Brás Cubas, percebemos que a história menos importa do que as digressões – as pausas para explicações, reflexões filosóficas, políticas, religiosas, comentários pessoais. Pois é nesse fio discursivo que o trabalho do escritor Brás Cubas se dá a conhecer; suas artimanhas sintáticas e as muitas citações que incorpora ao seu texto, não como mera reprodução, mas, como releituras e reescritas da sua vasta biblioteca, são aspectos evidentes desse trabalho. As *memórias póstumas* de Brás Cubas são assim, portanto, essa constelação de fragmentos que o defunto-autor rascunha e experimenta em suas fórmulas textuais, marcadamente autorreflexivas. Desse modo, importa menos ao narrador expor sua infância traquina, sua adolescência peralta e sua vida adulta medíocre do que expor ao leitor o método com que compõe a obra. Por isso, Sergio Paulo Rouanet (2007), ao refletir sobre a fragmentação e a digressividade nesse romance, afirma:

Brás fala todo tempo sobre seu livro. O livro é uma oficina de vidro, em cujo o interior o artífice vai martelando, limando, forjando juntas, escolhendo e refugando materiais, corrigindo a obra, começando de novo. Se o vidro não for suficientemente transparente, o narrador não duvida em esclarecer pormenores de composição, escrevendo cartas aos críticos, por exemplo:

“Valha-me Deus! é preciso explicar tudo” (MP,CXXXVIII, 627).”(ROUANET, 2007, p. 105)

Diante disso, mais uma vez, destacamos que o nosso ponto de vista mira o texto de Brás Cubas em suas entranhas, na forma como foi construído. O signo avulta em detrimento da personagem, do cenário, da história, fazendo-nos percorrer através dele, o itinerário de leituras desse narrador em si mesmo textual, posto ser um defunto-autor. O signo que além de representar o seu papel se espraia por todo corpo da narrativa assumindo outros papeis, através dos intertextos que evoca e das realidades textuais que deles faz surgir. A partir desse pressuposto, temos o signo Virgília, fragmento discursivo entre fragmentos (inter)discursivos dessas *Memórias póstumas*

Sabendo, pois, que “signo é toda palavra, número, imagem ou gesto que representa indiretamente um referente (cadeira) através de uma referência (a ideia da cadeira na nossa cabeça)” (SANTOS, 1983, p.14), podemos afirmar então que Virgília é um signo que representa a poesia clássica através de Virgílio. E não somente a poesia clássica mas também o romantismo, como com Chateaubriand, etc. A palavra assim tilintando em toda narrativa indicia o processo de escrita de Brás Cubas, que passa a representar a literatura através da própria literatura como fonte e como meio, tendo maior importância, nesse caso, as reflexões que ele faz acerca do próprio processo de escrita do que a realidade que poderia representar. Pela operacionalização desse procedimento estilístico em que a palavra se torna objeto e sujeito da produção do texto literário, é que a obra se configura difusa, portanto impossível de ser classificada, principalmente, como obra realista.

Por isso, ao pensar sobre Virgília, o defunto-autor vai buscá-la em sua memória discursiva, afinal trata-se de um defunto - sem corpo, sem vida, sem referente na realidade material – mas com uma vasta memória de leitura, que (re)constrói, por meio da palavra, realidades textuais e intertextuais. Assim, ele retoma os clássicos e evoca o nome de um grande poeta da antiguidade, Virgílio.

A

*Arma virumque cano*

*arma virumque cano*

*arma virumque*

*virumque*

*arma virumque cano*

*arma virumque cano*

Maquinalmente tudo isto; e, não obstante, havia certa lógica, certa dedução; por exemplo, foi o *virumque* que me fez chegar ao nome do próprio poeta, por causa da primeira sílaba; ia a escrever *virumque*, - e sai-me *Virgílio*, então continuei:

Vir			Virgílio
	Virgílio		Virgílio
		Virgílio	
			Virgílio

Meu pai, um pouco despeitado com aquela indiferença, ergueu-se, veio a mim, lançou os olhos ao papel...

- Virgílio! Exclamou. És tu, meu rapaz; a tua noiva chama-se justamente Virgília. (ASSIS, 1997a, cap. XXVI, p. 58-59).

Brás Cubas deixa bem claro que para chegar à sua Virgília, ele mira o poema clássico de Virgílio. Esse referente textual conduz a construção do signo Virgília, conseqüentemente, de toda narrativa, através dos desdobramentos que o signo vai gerando - texto produzindo texto. Dado que o romance se inicia em *in ultima res*, o seu aparecimento como personagem (não como pessoa) é, na ordem discursiva, anunciado neste capítulo em que Brás elabora ensaios de poesia experimental, numa analepse. Portanto, no início, Virgília era a anônima - um anúncio oblíquo da sua natureza textual. Agora, é simplesmente texto que brota dos exercícios de escrita de Brás; desenhando assim um estilo “mais galante e mais novo” (ASSIS, 1997a, p. 17) em que não parodia o texto de Virgílio, imitando-o simplesmente em tom zombeteiro, mas fazendo, sim, um pastiche dele, a fim de refutar a relação dialógica entre os textos que passam a conviver no mesmo espaço da narrativa sem, com isso, envelhecer ou congelar o estilo. Pois este se mantém instável e, como afirma o próprio Brás, novo, porque recorre ao texto clássico para construir uma personagem que tem como matriz um texto literário. Desse modo, seu estilo difere do de Virgílio, tanto quanto de outros autores que ele respeita como Sterne e Xavier De Maistre, porque cria seu próprio modo de narrar, em si mesmo difuso, e não em relação a Virgílio, Sterne ou De Maistre. Lima, R. (2012b) também percebe a singularidade do estilo de Brás, como pastiche e não como paródia, explicitando que “Apenas, para desvio da atenção do leitor, o discurso que se tece nesse romance simula ser flagrantemente desigual e contraditório – mas, repito, ele é intrínseca e internamente desigual e contraditório nele mesmo, em sua própria agenda – não em relação a um Flaubert ou a um Tolstoi.” (LIMA, R., 2012b, p. 19). Assim, o romance de Brás, ainda que trate de temas comuns a esses autores, se distingue, evidentemente, deles ao produzir o relato das

memórias de um defunto com base no próprio texto e não na realidade, aliás, coisa bastante verossímil em sua estrutura.

Por isso, ao compararmos as duas menções – Virgília vindo ver Brás nos seus últimos momentos e Virgília saindo de um verso de Virgílio –, a segunda menção é a que mais importa, porque impregna o livro todo, tornando-o um verdadeiro projeto de escrita que se descuida da realidade, mas, que por outro lado, prioriza o método discursivo. Brás Cubas, desse modo, transforma Virgília em mais um rascunho que, desse ponto em diante, se desdobra em muitos outros, como uma “constelação” (CAMPOS, 1997, p.86)<sup>2</sup>. Campos observa que tanto na poesia quanto na prosa a palavra pode subverter seus usos comuns, através de transgressões sintáticas, da criação de novas palavras e sentidos num jogo de (com)posição e (de)composição em que cintilam a criatividade e a inventividade. Essas transgressões e inovações não se dão necessariamente de acordo com os ideais modernistas, mas segundo uma capacidade singular que escritores de diferentes épocas e estilos têm de reconfigurar as línguas e as linguagens no texto escrito. Na narrativa de Brás Cubas, esse jogo com as palavras reverbera em cada linha fórmulas conhecidas e fórmulas que surgiram muito depois, mostrando um trabalho que realmente se fazia com/pelo texto. De tal modo isso ocorre que é como se ele, já no século XIX, antecipasse a fórmula dos dadaístas, lançando as palavras no papel como que distraidamente, “traçava uma palavra, uma frase, um verso, um nariz, um triângulo, e repetia-os muitas vezes, sem ordem, ao acaso” (ASSIS, cap. XXVI, p. 58). Ao que Campos comenta:

[...] existe também a possibilidade de “super-signos” textuais não-imitativos, dinâmicos, resolvendo-se ao nível da percepção em constelações de palavras em movimentos recíproco, como no caso do *Un Coup de Dés* de Mallarmé e de boa parte da poesia concreta. (CAMPOS, 1997, p. 203)<sup>3</sup>

Ao dispor, assim, as palavras “*Arma virumque cano*” espalhadas como rabiscos sem sentido, Brás se apropria dos versos de um poema rigidamente metrificado e o desmonta em versos livres, desordenados do ponto de vista sintático-semântico, fazendo-se parecer mais

<sup>2</sup> Nesse trecho de *Arco-íris branco*, Haroldo de Campos está escrevendo sobre Arno Holz. A certa altura, Campos relaciona a “arquitetônica numérica” de Holz (procedimento estético desenvolvido pelo poeta) à “técnica de constelação” utilizada por Thomas Mann em seu fáustico Adrian Leverkühn. Ou seja, a própria escrita de Campos é constelacional, indo de um poeta a outro, sem ponto fixo, mas percebendo em cada um essa teia textual que se espraia em diversas direções.

<sup>3</sup> Nesta passagem, Haroldo de Campo está escrevendo sobre o poeta Francis Ponge, mais especificamente sobre o seu poema “L’Araignée” (“A aranha”). Campos apresenta a composição visual pongiana, que se utiliza dos artifícios tipográficos para obter “efeitos de maior ou menor significação”, produzindo uma escrita bidimensional (relação entre a semântica e a tipografia), onde o “ ‘super-signo’[...] é a etapa final de um processo semasológico ‘interativo’ (“signos que produzem signos”)”. (CAMPOS, 1997, p. 203)

com um poema concreto do que com uma epopeia – confirmando assim o caráter de pastiche, pois ele se apropria do texto de Virgílio não para imitar a forma meramente, ridicularizando-a, nem para destruí-lo (como quereriam os modernos); mas, ao pastichar, opera uma reflexão consciente de que o seu texto dialoga com o texto do passado para daí, sim, fazer surgir um outro texto, um texto “novo”, o seu texto. Isto ocasiona mais um desdobramento de leitura e de referente, já que o texto “Virgília” é criado a partir do texto de Virgílio e não de um dado da realidade. Portanto, não se pode definir nada no romance, nem início ou direcionamento exato, porque o que se apresenta é um emaranhado de textos que permeiam todo o livro, sugerindo diferentes leituras. Verdadeira constelação de palavras e sentidos.

Além disso, essa relação Virgília/Virgílio, produzida pelo narrador, acentua as ambiguidades, enganos e a ausência de uma definição que há no livro. Posta em parêntese, a estratégia discursiva de Brás Cubas exige que não percamos de vista o fato de ser ele um narrador morto. Dentre as variadas concepções que esse fato suscita, uma, é ressaltar algo – já bastante evidente para o leitor em nossos dias - que o narrador não é uma pessoa de carne e osso, mas “um ser que só existe no papel, tão ficcional quanto qualquer personagem” (LIMA, R., 2012c, p. 46). Desse modo, poderíamos afirmar que o próprio Brás nasce também da palavra, ou seja, primeiro vem o nome, depois o narrador. Assim, embebido pela ideia de fama e de ter seu nome estampado nos vidros dos remédios, ele intenta a invenção do “Emplasto Brás Cubas” (ASSIS, 1997a, p. 19). Como fracassou no intento, resolve escrever suas memórias para que por meio da escrita de um livro tenha seu nome impresso na capa. Nesse sentido, livro e personagem surgem da palavra (palavra do além-túmulo) e não de um referente real. De tal modo o narrado é textual que, como afirma Lima, “quis vender a grife que é o seu nome” (LIMA, R., 2012b, p. 21). E por ser um defunto-autor, explicita de forma bastante sincera, sem riscos de represália ou desconfiança, seu propósito escritural:

Agora, porém que estou cá do outro lado da vida, posso confessar tudo: o que me influiu principalmente foi o gosto de ver impressas nos jornais, mostradores, folhetos, esquinas, e enfim nas caixinhas do remédio, estas três palavras: *Emplasto Brás Cubas*. Para que negá-lo? Eu tinha a paixão do arruído, do cartaz, do foguete de lágrimas.” (ASSIS, 1997a, cap. II, p. 19)

Dessa forma, Brás tematiza a “representação” por meio de representação, contrariando o que o leitor do romance usual espera - ver uma narrativa direta e que remonte a alguma realidade conhecida, ou pelo menos, possível, que o faça caminhar de modo confortável no

ambiente ficcional. Brás Cubas segue outras vias, e desestabiliza a noção de realidade, deixando o leitor sempre em posição de dúvida, insegurança e incerteza diante de seu relato solto e desordenado com disfarces discursivos baseados em ironia e metalinguagem. Nas palavras de Deleuze (1998), seria a simulação. Deleuze reabilita a noção de simulacro numa relação entre corpo e linguagem. A linguagem, de forma específica, é ilustrada pelo solecismo – erro, falha, engano. Em Platão (2001), o simulacro é o solecismo mesmo, erros, confusões, cópias ruins da mimesis. Em Deleuze, o solecismo é um corpo “capaz de gestos que dão a entender o contrário daquilo que indicam” (DELEUZE, 1998, p.293). Assim, um dos aspectos do simulacro é o de permitir a inclusão do corpo do observador na sua observação. Nesse sentido, o simulacro implica a constituição de uma alteridade, ou seja, o observador se torna um outro pra ele mesmo. O defunto-autor cria uma personagem que é ele mesmo e dividindo-se em Brás morto e Brás vivo se torna expectador de si mesmo. Ao afirmar que “em cada fase da narração da minha vida experimento a sensação correspondente” (ASSIS, 1997a, cap. CXXXVIII, p. 160), Brás nos diz que em cada fase da sua vida há um Brás Cubas personagem do Brás cubas narrador. Assim, como ele é narrador e personagem, exerce os dois papéis, refutando a noção de que o Brás cubas personagem é uma construção do Brás Cubas narrador.

Portanto, Brás Cubas opera constantemente “gestos que dão a entender o contrário daquilo que indicam” (op. cit.). De tal forma que chega a simular a vida, a morte, a sociedade, até a si mesmo. Sendo impossível para nós identificá-lo pontualmente. E por fim, o que realmente importa são “estas três palavras: *Emplasto Brás Cubas.*” (ASSIS, 1997a, cap. II, p. 19). O homem se dissolve nas letras. O que fica é linguagem. Brás transforma tudo em discurso, utilizando-se de outros discursos:

Não digo que a Universidade me não tivesse ensinado alguma; mas eu decorei-lhe só as fórmulas, o vocabulário, o esqueleto. Tratei-a como tratei o latim: embolsei três versos de Virgílio, dois de Horácio, uma dúzia de locuções morais e políticas, para as despesas da conversação. Tratei-os como tratei a história e a jurisprudência. Colhi de todas as coisas a fraseologia, a casca, a ornamentação...(ASSIS, 1997a, cap. XXIV, p. 55)

Assim, declara abertamente seu método discursivo – produzindo textos que surgem de outros textos: “versos de Virgílio”, “de Horácio” – para fazer o leitor perceber isso mesmo, a composição da obra. E sem impedimentos convencionais, ele afirma: “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.* (ASSIS, 1997a, cap. XXIV, p. 55, grifo nosso). Por isso é que Lima, R. (2012) diz que Brás não evolui nem surpreende, já diz o que é, sendo assim desde o começo.

Brás Cubas é uma “personagem plana”, por se definir o mesmo, sem esconder nada, o tempo todo. Até suas oscilações de estilo e dicção já são previstas, desde o prólogo, e cheiram a irresponsabilidade ou falta de compromisso. Pois ele tem, conforme afirmou de si mesmo, um trapézio no cérebro, balançado para lá e para cá, fazendo “cabriolas de volatim”. (LIMA, R., 2012b, p. 17)

Além disso, está, em diversos momentos, desafiando o leitor e imputando-lhe a responsabilidade de decifrar seus enigmas: “Vou expor-lhe sumariamente o caso. Julgue-o por si mesmo.” (cap. I, p.18); “decida o leitor entre o militar e o cônego” (cap. II, p. 19); “[...] Veja o leitor a comparação que melhor lhe enquadrar, veja-a e não esteja daí a torcer-me o nariz, só porque não chegamos à parte narrativa destas memórias.” (cap. IV, p. 21); “Que me conste, ainda ninguém relatou seu próprio delírio; faço-o eu, e a ciência mo agradecerá. Se o leitor não é dado à contemplação destes fenômenos mentais, pode saltar o capítulo.” (cap. VII, p. 25); “enfim, era amor sem amor, isto é, sem delírio; e tudo isso dava uma combinação assaz complexa e vaga, uma coisa que não podereis entender, como eu não entendi. Suponhamos que não disse nada.” (cap. CVIII, p. 136); “Ouço daqui uma objeção do leitor: - Como pode ser assim – diz ele -, se nunca jamais ninguém não viu estarem os homens a contemplar o seu próprio nariz?” (cap. XLIX, p. 80); “desço, ainda que algum leitor circunspecto me detenha para perguntar se o capítulo passado é uma sensaboria ou se chega a empulhação...” (cap. XXXII, p. 64); “Virgília?[...] tu que me lêes, Virgília amada, não reparas na diferença entre a linguagem de hoje e a que primeiro empreguei quando te vi?” (cap. XXVII, p. 59); enfim, “deixemos ao leitor o tempo de decifrar esse mistério.” (cap. LXXXVI, p. 117).

Portanto, Brás como narrador do romance “é uma voz que ecoa ao longo da massa verbal do texto.” (LIMA, R., 2012c, p. 46), por estar morto e não possuir mais corpo - “e o corpo fazia-se me planta, e pedra, e lodo, e coisa nenhuma.” (cap. I, p. 18) -, é apenas uma voz – como é apenas uma voz o eu lírico no poema lírico -, por isso tem esta mobilidade impressionante. Faz o que quer, vai para onde quer, representa quem quer e o que quer, mediante a voz, que não tem limites. Desta feita, ele passeia pelos versos da Eneida a partir dos quais faz surgir Virgília. Este signo, daí por diante, faz o narrador (também o leitor) dar um pulinho no Purgatório de Dante, saltar para a “forma livre” de Sterne, andar à roda da

narrativa de Xavier de Maistre e até entrar numa cápsula do tempo imaginária, chegando ao “concretismo” de Mallarmé. Através desses jogos de linguagem, ele cria uma constelação discursiva, em que as palavras não seguem uma linearidade, mas se espalham no texto como os astros se espalham no céu, sem que se saiba – ou se possa definir – por onde começam exatamente a delinear-se. Como diz a letra da música de Gilberto Gil (1972) “Se oriente, rapaz/Pela constatação de que a aranha/Vive do que tece/Vê se não se esquece/Pela simples razão/de que tudo merece/Consideração”, podemos dizer que Brás Cubas vive do que tece e que se orienta pela (des)orientação dos próprios fios tecidos e das filosóficas considerações, embora, “de uma filosofia desigual, agora austera, logo brincalhona, coisa que não edifica nem destrói, não inflama nem regela, e é todavia mais do que passatempo e menos do que apostolado.” (ASSIS, 1997a, cap. IV, p. 21).

Ainda vale notar que as palavras “constatação” e “consideração” da música de Gil poderiam ser anagramas incompletos da palavra “constelação” - é só lembrar a origem etimológica de “consideração”: “andar com o sideral” ou “pensar olhando os astros, o espaço sideral”: con-sider-ar -, e que uma pode ser vista na outra e as duas nesta última por meio de procedimentos fonético-morfológicos que permitiriam daí por diante uma infinidade de correlações entre palavras e o desdobramento de seus novos significados. Esses procedimentos, tão comuns no âmbito da escrita poética, escorrem também para a narrativa de Brás, que já nos levou até a fazer ligação com letra de música. Nas palavras de Campos, o autor que consegue essa escrita constelacional, como Goethe (1968) e Dante (2003), inscreve “no absolutismo sideral, o riso discordante das esferas”<sup>4</sup> (CAMPOS, 1997, p. 59). Em outras palavras, a narrativa de Brás Cubas não possui linearidade nem temporalidade definida. Não podemos identificar um ponto de partida exato para o início de sua composição, mas, certamente, podemos tomar algum ponto (Virgília) e dele seguir suas pistas, rastros e vestígios espalhados por todo corpo do texto, ligando um fio a outro, um signo a outro, numa incessante cadeia de reflexões que partem da palavra, que cria realidades por meio da própria linguagem.

---

<sup>4</sup> Fragmento do ensaio “Problemas de Tradução no Fausto de Goethe” (constituente do livro *Arco-íris branco*), em que Haroldo de Campos reflete sobre a intertextualidade em Goeth e as dificuldades de tradução literal, inferindo por fim que “Se o *Paradiso* conclui a *Comédia* como um *epos* do espírito monológico, clausurado em seu paradigma único, *Fausto II* é uma singular epopeia dialógica, que fratura o discurso monolítico. Inscreve no absolutismo sideral, o riso discordante das esferas”. (CAMPOS, 1997, p. 59).



## 2.2 Raios V

[...] assim do pego/ Caiu todo fragor, logo que o nume/ Lhe lança um volver d’olhos; e, partindo,/ Já claro o céu, volta os corcéis, e voa,/ Toda rédea soltando ao leve coche. (VIRGÍLIO, 2004, p. 11)

Das pistas que seguiremos, então, a partir do signo Virgília, perguntamo-nos junto com Campos, “Quem escreve, afinal, o escritor ou a escritura?”<sup>5</sup> (CAMPOS, 1997, p.130). Estamos agora diante de um texto que é escrito pela pena de um defunto e que cria realidades a partir de outros textos, que emanam neste caso, sob a nossa perspectiva, do signo Virgília. Desta feita, percebemos que a narrativa de Brás Cubas segue um estilo próprio que não se assemelha ao de nenhuma escola de época. Até mesmo quanto ao gênero do livro, se é romance, ele afirma no prólogo que “sim e que não, que era romance para uns e não o era para outros”. E, Machado acrescenta:

Há na alma deste livro, por mais risonho que pareça, um sentimento amargo e áspero, que está longe dos seus modelos. É taça que pode ter lavores de igual escola, mas leva outro vinho. Não digo mais para não entrar na crítica de um defunto, que se pintou a si e a outros conforme lhe pareceu melhor e mais certo. (ASSIS, 2011, Prólogo)

Com este comentário, Machado acentua ainda mais o caráter ambíguo da obra e a impossibilidade de se definir seu estilo. Pela voz de um narrador-defunto, livre das amarras sociais e de partidarismos filosóficos e literários, ele pode falar como um romântico ou um realista, se apropriando dos elementos que os constitui para operar uma crítica não só a eles, mas a toda uma cultura literária que as precede e embasa. A particularidade desse narrador está no que ele chama de “rabugens de pessimismo” (ASSIS, 2011, prólogo), substância que ele adiciona à narrativa para “sacudir fora a capa, deitar ao fosso as lentejoulas, *despregar-se, despintar-se, desafeitar-se*, confessar lisamente o que foi e o que deixou de ser!” (ASSIS, 1997, p.54, grifo nosso), numa mistura de narrador consciente e comprometido com a verdade – uma espécie de cronista – como bem analisa Lima:

---

<sup>5</sup> Questionamento que surge das reflexões acerca da escrita de Kafka, o qual, segundo o Prof. Goldstücker, diria que não “fora ele (Kafka) quem escolhera uma linguagem assim especificamente configurada, mas, ao contrário, esta é que o escolhera”. (CAMPOS, 1997, p.130).

Brás Cubas, [...] é extremamente sincero, o que lhe foi possibilitado pela morte. Se tivesse escrito enquanto vivia, não teria escrito esse livro, com essa aparência. A sinceridade atinge a tudo: suas análises sobre relações com as pessoas e particularmente com as mulheres, sua visão (de defunto, é claro) sobre a vida, a hipocrisia e a escrita do romance. Não esconde o jogo; revela-o o tempo todo. (LIMA, R., 2012b, p. 24)

e narrador volúvel<sup>6</sup> capaz de se movimentar sempre de modo diverso a cada linha do texto, assumindo disfarces e diferentes formas de narrar, ora “austera, logo brincalhona” (ASSIS, 1997a, cap. IV, p. 21), às vezes em tom barroco, às vezes em tom romântico, outras, em tom moderno. Assim, a escrita da obra corre ao sabor de um método livre, pelo qual não se sabe exatamente onde as ideias surgem, e como são delineadas. Por isso é que Brás Cubas fala:

Que isto de método, sendo como é, uma coisa indispensável, todavia é melhor tê-lo sem gravata nem suspensórios, mas um pouco à fresca e à solta, como quem não se lhe dá da vizinha fronteira, nem do inspetor do quartirão. É como a eloqüência, que há uma genuína e vibrante, de uma arte natural e feiticeira, e outra tesa, engomada e cocha. (ASSIS, 1997a, cap. IX, p. 30)

Ao adotar esse método, Brás confere uma relevância especial às palavras. Elas se (des)pregam, (des)pintam-se, (des)afeitam-se da obrigatoriedade da relação imanente entre signo e referente, passando a desfilar um figurino pautado no caráter motivado do signo, quebrando também a linearidade dos significantes e significados. E, como não é possível afirmar que nenhum signo isoladamente possui valor em si mesmo; é necessário que o signo seja contextualizado para que haja *significações*. Desse modo, quando Brás rascunha trechos da Eneida para chegar a Virgília, ele relaciona o signo Virgília ao poeta Virgílio, conseqüentemente a uma rede de significações circunscritas à literatura clássica e ao gênero poético de maior prestígio na antiguidade. Portanto, antes de chegar ao nível diegético como personagem feminina (não como mulher, no sentido de pessoa retratada do mundo social), ela é uma representação da tradição de poetas clássicos. Em outras palavras, ela se constitui texto que representa outros textos.

Nascida, pois, Virgília, ela vira uma personagem feminina típica de romances realistas, descrita pelo narrador como uma jovem “clara, muito clara, faceira. ignorante,

---

<sup>6</sup> A volubilidade do narrador é um conceito desenvolvido por Roberto Schwarz (1987), em seu ensaio “Complexo, moderno, nacional, e negativo”, no qual, ele considera esta a característica marcante de Machado de Assis, pois Brás Cubas “não permanece igual a si mesmo por mais de um curto parágrafo, ou melhor, muda de opinião, de assunto ou de estilo quase a cada frase.” (SCHWARZ, 1987, p. 118-119).

pueril, cheia de uns ímpetos misteriosos: muita preguiça e alguma devoção, - devoção, ou talvez medo.” (ASSIS, 1997a, p. 59). Era bonita, mas não a mais bela dentre todas as moças, porque frisa bem Brás Cubas “isto não é romance, em que o autor sobredoura a realidade e fecha os olhos às sardas e espinhas.” (idem. *ibidem.*). Assim está descrita em poucas linhas o que seria o “retrato físico e moral” (op. cit.) de Virgília. Noutra fase da vida, foi uma senhora distinta casada com Lobo Neves, era então “uma mulher esplêndida [...] a tal ponto a natureza e a arte lhe haviam dado o último apuro.” (ASSIS, 1997a, p. 80-81). Nesse plano da narrativa, Brás descreve as características físicas e morais da personagem, e conta as superficialidades da vida cotidiana de uma mulher casada com um homem de prestígio social, e que, conforme a sociedade da época, vivia de aparências, tendo um caso extraconjugal. Mas, é bom não perder de vista que o narrador é um defunto-autor, como ele enfatiza bem no primeiro capítulo, o que se constituía estranheza para aquela época. Por isso, apesar de atender à estética realista, em certo ponto, o defunto-autor é uma voz que vem do além, desse modo, não tem credibilidade, porque não é uma personagem realista de carne e osso, é apenas uma voz, uma memória.

Desse modo, Brás Cubas transgride o método realista que mira a realidade para representá-la tal como é. Faz, no entanto, o inverso disso, olha primeiro para o texto e dele faz surgir uma realidade ficcional, de papel e tinta. Gustavo Bernardo (2011) ao discutir sobre a dificuldade de definir Machado como realista, usa uma ilustração bem simples, e já bem recorrente em questões de teorias de ficção, trata-se da figura do camaleão. Bernardo conta a história de um curta-metragem<sup>7</sup> em que três camaleões estão aprendendo com seu professor como tomar aparência da folha verde para não serem alvos fáceis dos gaviões. Dois dos camaleões acertam o procedimento ensinado, enquanto o terceiro fica com a cor roxa. Nesse exato momento surge um gavião, e o camaleão roxo tenta nova investida para ficar verde, mas talvez por causa do medo, fica amarelo, chamando ainda mais atenção. Então, ele procura uma paisagem de cor amarela para se camuflar nela e fugir do gavião. Coincidentemente, ele olha para baixo, vê uma superfície amarela e salta sobre ela, é um ônibus escolar americano bem amarelo. Depois disso, cai na rua e é encontrado por um pintor de quadros que o admira por mudar de cor sem nunca se misturar a nenhuma superfície específica, mas delas se

---

<sup>7</sup> Dirigido por Cassidy Curtius em 1998. O curta-metragem de animação tem duração de três minutos. Chama-se *The art of survival*, ou: “A arte da sobrevivência”. Pode ser acessado no youtube, através do link <http://youtu.be/HEwPAigWmsQ>

destacando. O pintor coloca-o como figura central de seus quadros, tornando-se o camaleão um “pop star”. Dessa história, Bernardo suscita a seguinte reflexão:

Para sobreviver, camaleões se mimetizam com o ambiente e desse modo fingem que não são camaleões e que nem existem. Os camaleões inspiraram parte das teorias da ficção, aquelas que se denominam “realistas”, segundo as quais a obra deve representar tão bem a realidade que com ela se confunda. Uma natureza-morta, por exemplo, deveria levar o espectador a tentar pegar a maçã para comer. [...] O escritor realista deve fingir que não existe, ou seja, que não faz literatura, assim como o camaleão obediente deve fingir que não existe para poder continuar existindo. [...] O nosso camaleão berrante, porém, [...] Ao invés de se confundir com o ambiente, ele se destaca do ambiente até se tornar um “pop star” (BERNARDO, 2011, p. 55)

No caso das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, as palavras surgem espalhadas pelo texto, destacando-se como o “camaleão berrante” da animação, sem indicação de algum referente na realidade, mas indicando inúmeras referências textuais, instituindo novas perspectivas de leitura delas mesmas e de seu campo gravitacional. Dessa forma, percebemos que no momento de criação da personagem Virgília acontece o mesmo procedimento feito pelo “camaleão berrante”, pois, Brás Cubas copia partes do poema da Eneida para chegar a personagem Virgília, distanciando-se do modelo de mimese imitativo, e tomando a própria linguagem como referente para a produção do livro.

Nas palavras de Luiz Costa Lima (1980), “isso equivale a dizer que o ato mimético já não pode ser interpretado como correlato a uma visão anteriormente estabelecida da realidade” (LIMA, L., 1980, p. 169). Ou seja, o produto mimético não segue os modelos da mímesis (imitatio ou expressão) por não se apoiar em dados externos, mas a própria obra –sua forma e estrutura – constituem o elemento de significação que deve ser analisado pelo leitor para que possa ter sentido. O leitor, então, precisa estar atento não mais ao conteúdo, mas aos elementos estruturais que compõem o objeto artístico. A obra torna-se um significante cujo significado é dado pelo leitor. Seria, portanto um trabalho da mímesis de produção, em que o produto artístico percebido não pode ser lido de acordo com as codificações culturais. Por isso, não lemos Virgília segundo os parâmetros sociais, mas de acordo com a forma como está (des)estruturada na narrativa, um signo reduzido a linguagem.

Nesse sentido, assim como o camaleão não adquire a cor da superfície para com ela se confundir, mas adquire, primeiro uma cor, e depois se camufla a uma superfície semelhante, também Brás Cubas não imita a realidade para que seu livro se pareça mais a vida de um

homem desafortunado e pessimista do que um livro mesmo. Pelo contrário, ele olha para o próprio texto e quer se fazer parecer com o texto. O tempo todo chama a atenção do leitor para o fato de que ele está escrevendo um livro, e por isso, a importância de se perceber a sua composição, a forma do texto muito mais do que o seu conteúdo. Ele camufla o seu método narrativo quando diz abertamente tudo o que pensa e o que fez em vida, sem conferir-lhes gravidade, e também por falar muitas vezes como um ébrio - “este livro e o meu estilo são como os ébrios” (ASSIS, 1997a, p. 103) – que “não se envergonha de confessar suas fraquezas, seja como homem, seja como narrador.” (LIMA, R., 2012b, p. 21). Mas, sabemos que isto faz parte de sua estratégia de composição da obra. Nas palavras de Lima:

Sua regra de conduta narratorial é falar o que vem à cabeça, sem planejar, parecendo que as memórias são retalhos de lembranças esparsas – e, no entanto, sabemos, há um método romanesco aí embutido para simular incoerência e aleatoriedade -, e sem privilegiar este ou aquele assunto, que tanto pode ser um encontro secreto com Virgília, na casinha administrada por dona Plácida, quanto um breve comentário sobre a rainha de Navarra acerca da iminência de descobrirem mais cedo ou mais tarde um amor proibido. Em um caso, a narração de um encontro entre amantes pode interessar à história que Brás conta; mas uma reflexão à toa, tirada de uma longínqua rainha, em nada serve a essa mesma história, a ponto de ele mesmo afirmar que tal capítulo, por ser totalmente dispensável, “não é sério”. (LIMA, R., 2012b, p. 21)

Assim, poderíamos até pensar serem dispensáveis aqueles rabiscos do poema de Virgílio que Brás faz no capítulo XXVI. Afinal, eles não parecem interessar muito à história dos dois amantes. Entretanto, eles são fundamentais para a composição das *Memórias póstumas*, pois é por meio desses rabiscos que Brás faz surgir Virgília também como personagem feminina que vai participar da trama dos dois amantes. As camadas narrativas, diegese e discurso, estão desse modo, traspassadas nas mesmas linhas, ainda que em níveis diferentes. Sendo, no entanto, a Virgília (signo) que surge no nível discursivo que funda as realidades do/no texto. Por isso podemos afirmar que Brás escreve uma narrativa que mimetiza a própria linguagem.

Além disso, podemos pensar na atitude do “camaleão berrante” como incerta, inacabada, porque imprevisível, espontânea e, digamos, “livre”, bem como a “forma livre” adotada por Brás Cubas. Sem seguir modelo algum, e ao mesmo tempo, podendo representar qualquer um, seria o camaleão o próprio romance no sentido que devora todos os gêneros (clássico, romântico, moderno, contemporâneo) sem se confundir com nenhum. A profusão de

cores e aparências camaleônicas seria a profusão de textos produzida pela escrita constelacional, cujo ponto irradiador é Virgília.

Do mesmo modo, Brás Cubas escreve uma obra incerta, inacabada e, poderíamos usar um outro adjetivo para caracterizar essa atitude/obra, o adjetivo hesitante. Porque o autor das *Memórias póstumas* é um autor que hesita. Vimos que ele hesita na abertura das *Memórias* ao tentar definir como daria início à narração. E, coincidentemente (?) intitula o capítulo em que rascunha os versos de Virgílio para fazer surgir Virgília, “O autor hesita” (cap. XXVI). Ao enfatizar o caráter hesitante de sua escrita, ele evidencia mais uma vez a noção de ambiguidade e simultaneidade no texto. Hesita porque está sempre em construção, e hesita porque exerce um trabalho consciente de reflexão crítica da sua memória de leitura. Essa hesitação, própria de quem busca trazer à memória, torna a narrativa cambaleante, e a ausência da definição de Virgília, sendo signo, “uma teia que se estende sem limites, onde há um intercâmbio e circulação constante de elementos, onde nenhum dos elementos é definível de maneira absoluta e onde tudo está relacionado com tudo” (EAGLETON, 2006, p. 194), leva ao apagamento da ideia de origem. Ou de verdadeiro, fixo, real.

Assim, Brás é um leitor arguto capaz de reescrever suas leituras, a partir de uma técnica discursiva que prima pela reflexão e discussão acerca do próprio fazer textual através das relações entre os processos de leitura e escrita. Por isso, com base no diálogo com Moisés (o escritor bíblico), por exemplo, ele cria seu próprio método, inverso ao do Pentateuco. Com isso, ele mostra ao leitor que leu o relato bíblico, e que mesmo não imitando a forma estrutural dele, o texto integra e interage com o seu percurso de leitura/escritura. Porquanto Brás leu muito, de tudo que leu deixou os rastros em sua narrativa, construindo esse método livre (defunto-autor) pelo qual pode operar experimentalismos escriturais provenientes da sua memória leitora, incorporando textos que não se anulam ou se contradizem, mas que contribuem juntamente para a composição desses rascunhos, como fazer surgir o signo Virgília da sua leitura de Virgílio.

Na narrativa de Brás Cubas, portanto, Virgília e Virgílio são textos, entre outros textos, que ecoam da memória discursiva do narrador. Apesar de figurarem em épocas diferentes, de representarem gêneros e perspectivas literárias diferentes, nas *Memórias póstumas* eles não estão como polos divergentes, mas como opostos (textos) “que se unem e

mutuamente se neutralizam [...] sem, no entanto, perder a sua individualidade ontológica” (LIMA, 2011, p. 2). Dessa forma, pelo ritmo errático e hesitante do romance, sem começo, meio e fim, tal como a constelação (daí a recusa de uma classificação rizomática, que começa na raiz, desenvolve-se no caule e termina nos galhos mais altos da árvore), Virgília e Virgílio se entrecruzam no mesmo lado da moeda, assim como os diferentes motivos que Brás alega como causa da sua morte. Porque tudo nele se relaciona com tudo, pipocando aqui e ali como estrelas de uma constelação. A respeito da simultaneidade dos gêneros e dos espaços discursivos no texto literário, Lima (2011), em seu ensaio “Contenção de despesas na casa do eu lírico contemporâneo”, comenta ainda:

os polos contrários “filantropia” e “lucro capitalista” são o que aparece, conjugadamente, no lado da medalha que se ostenta para o público, já que “sede de fama” fica no lado da medalha que os outros não podem ver, a verdadeira motivação da personagem. Pela lógica do romance oitocentista europeu, o comum era uma personagem fingir que era filantropa, ocultar o seu verdadeiro interesse, que é buscar o lucro, por debaixo dos panos; mas, em Machado, essa não é uma oposição válida nem absoluta, senão relativa, porque uma coisa pode ficar no lugar da outra sem que a substituição cause estranheza, já que, como diz Schwarz, “filantropia e lucro não estão em campos opostos”, e sim “de mãos dadas, e na mesma face da medalha” (p. 117):

Assim, a minha ideia trazia duas faces, como as medalhas, uma virada para o público, outra para mim. De um lado, filantropia e lucro; de outro lado, sede de nomeada. Digamos: — amor da glória. (LIMA, 2011, p.2-3)

Com isso, Brás mostra o trabalho com a linguagem de uma forma que causa certo estranhamento porque não obedece aos padrões estilísticos da época, operando a mimese de produção em lugar da mimese de imitação. Ora, a mimese de imitação, que tem raiz nos estudos clássicos (Aristóteles e Platão), teoriza a representação como algo que está colado à realidade, ou seja, as palavras estavam em relação direta com um referente real. Mas, Luiz Costa Lima (1980), revisa essa noção clássica e afirma que “A mimese, ao contrário de sua falsa tradução, *imitatio*, não é produção da semelhança, mas produção da diferença” (LIMA, 1980, p. 361). Desse modo, a mimese vai estar em relação direta sim com o próprio texto, sua estrutura e o imaginário criado. As possibilidades de escrita e de leitura não seguem mais o padrão de representação de um dado da realidade, por isso, dizemos que Brás Cubas escreve seu texto com base no referente textual, Virgília/Virgílio. Portanto, o texto não é mais um lugar seguro em que as referências já são conhecidas de antemão. O texto passa a produzir sua própria realidade. Assim como Dante assustado com mistério que estava por vivenciar vê

inscritas ao adentrar os portais do inferno as palavras: “Abandonai toda esperança, ó vós que entraís” (DANTE, 2003, Inferno, canto III, p. 17), também o leitor das *Memórias póstumas* pode deixar de lado a expectativa de encontrar nela o romance realista ideal. Em lugar de reproduzir meramente a realidade da época, ainda que se valendo de alguns de seus aspectos, Brás Cubas escreve um romance que produz a diferença – um defunto-autor e um referente textual.

Sim, escreve depois de morto, por isso não fala do que é real, ele nem mesmo está entre os vivos. Fala do que é textual, dos discursos que perpassam suas leituras e da literatura que se torna o referente da obra. E ainda alarga o uso da metalinguagem e da intertextualidade, produzindo o discurso como referente. Embora esses procedimentos estejam presentes na literatura – digamos, desde sempre – cada época, no entanto, trabalha-os de forma particular.

Aliás, desde Mallarmé, vivemos numa Era Metalinguística, na qual o fazer poético e a reflexão sobre esse fazer se interpenetram e se problematizam (ademais, por que não recuar esse marco para *il miglior fabbro* de Provença, o trovador Arnaut Daniel, e seu discípulo genial, o Dante das *Rime Petrose* e de tantas passagens da *Comédia*? (CAMPOS, 1997, p. 47)<sup>8</sup>

Já que a ocorrência é antiga e frequente - Dante mesmo, na epígrafe desta sessão, remonta também a Virgílio e a outros textos que dialogam entre si e com a sua obra– por que não dizer que cada época possui pelo menos um autor que trabalha com esses procedimentos de forma particular. Assim é o defunto-autor, Brás Cubas, que distingue sua narrativa pelo modo como utiliza esses recursos, deslocando o discurso para o plano do referente. Isso acontece na construção das personagens, na formatação e titulação dos capítulos, na composição das ideias e discussões tecidas pelas personagens e pelo próprio narrador, de modo que todos esses elementos estão diretamente relacionados a outros textos e não a dados da realidade.

De forma panorâmica podemos colocar algumas exemplificações. Quanto às personagens, além, de Virgília – que remete a Virgílio (não só da Eneida, mas também ao Virgílio de Dante) e a toda poesia clássica -, temos Quincas Borba que nos leva não somente à

---

<sup>8</sup> Fragmento da resposta, que Haroldo de Campos concede, em entrevista a J.Jota de Moraes, referente à seguinte pergunta: “[...]para mim, o Haroldo de Campos poeta, o teórico e o tradutor dão a impressão de viverem em um proliferante amálgama. Sempre foi assim? Desde quando você se entrega a cada uma dessas paixões e desde quando elas se fundiram em uma única atividade?” (CAMPOS, 1997, p. 46-47).



personagem do livro, também machadiano, *Quincas Borba*, mas a uma série de filósofos que ele cita, contradiz e recria durante a narrativa. Com relação aos capítulos, em sua forma, podem evocar diferentes gêneros como contos, crônicas, até poemas. E ainda romances contemporâneos, nos quais predominam a característica de capítulos curtos e não lineares como *As cidades invisíveis* (1990), de Ítalo Calvino. Os títulos são outro primor de intertextualidade e metalinguagem, como: “*Chimène, qui l’eût dit? Rodrigue, qui l’eût cru?*”, correspondendo não exatamente ao original da tragédia *O Cid* (1637), de Corneille; “A causa Secreta” e “O alienista” que remetem a textos também machadianos, fato que evidencia a relação entre textos e a autorreferencialidade constante no livro. Na composição das ideias não é difícil encontrar uma alusão direta ao romance *Dom Quixote* (1981) de Cervantes, por exemplo. No capítulo XV, “Marcela”, Brás Cubas ao se encaminhar para a casa da amante diz que vai guiado não pelo “corcel do cego desejo” (ASSIS, 1997a, p. 41), mas pelo “asno da paciência” (idem. *ibidem.*). Com esse asno, ele chega à casa de Marcela, “um *asno de Sancho*, deveras filósofo” (op. cit), sem ser em nada inferior ao corcel, segundo ele. Com isso, Brás confere ao animal de Sancho Pança um caráter de filósofo, elevado, ponderado que se opõe ao desejo impulsivo, sem controle. Nessa alusão, ele mira o texto de Cervantes – tão intertextual quanto metalinguístico – para refletir, entre outras possíveis leituras, sobre uma realidade que é feita de literatura. Na verdade, ele usa as figuras do corcel e do asno para representar o par romantismo/realismo e fazer pensar que a literatura não é feita de emoção cega e individual, nem de uma ciência objetiva e determinante da coletividade, mas da própria literatura. No capítulo anterior, XIV “O primeiro beijo”, essa ideia fica mais explícita no seguinte trecho:

Ao cabo, era um lindo garçõ, lindo e audaz, que entrava na vida de botas e esporas, chicote na mão e sangue nas veias, cavalgando um corcel nervoso, rijo, veloz, como o corcel das antigas baladas, que o romantismo foi buscar ao castelo medieval, para dar com ele nas ruas do nosso século. O pior é que o estafaram a tal ponto, que foi preciso deitá-lo à margem, onde o realismo o veio achar, comido de lazeira e vermes, e, por compaixão, o transportou para os seus livros. (ASSIS, 1997, cap. XIV, p. 40)

Assim, Brás interage com outros textos, através de citações diretas ou alusões, estruturando uma narrativa que se edifica a partir da própria memória discursiva. Conduz suas leituras pelo princípio diverso da linearidade, enfatizando que “o que, com efeito, importa é o que é dito, não quem o diz: as relações de linguagem e o que subentendem, não o sujeito ocasional que as profere”. (TADIÉ, 1992, p. 67). Luiz Costa Lima (2002), no ensaio “Machado de Assis: mestre de capoeira”, denomina também esse princípio de

“constelacional”, como vimos defendendo, “uma conexão de blocos proposicionais diversos, que, entretanto, se interligam por um motivo comum; este motivo os ‘ilumina’ por uma luz diversa da que seria apropriada a cada bloco.” (LIMA. L, 1992, p. 335). Por descentralizar assim a narrativa e fazê-la expandir-se por meio dos diversos textos que evoca, o defunto autor distorce o original, quebra as hierarquias, e apaga as fronteiras, fundindo as realidades textuais e intertextuais.

Diante disso, é interessante notar que Virgília aparece aos saltos, como *flashes* da memória do narrador. Temos visto que esse narrador não é confiável porque não é real. Portanto, falamos da memória discursiva. Quando o pai de Brás Cubas tentou convencê-lo a casar-se e a buscar um cargo político, Brás rascunhou os versos de Virgílio, desse modo nasceu Virgília. Depois disso, quando Brás foi à casa do Dutra para conhecer a pretensa noiva, Virgília, o pai de Brás já havia lhe falado sobre a moça e sobre as vantagens de tomá-la por esposa, principalmente, para atender aos anseios políticos - ressaltamos que antes de conhecer Virgília, a personagem, ele tem um pré-conhecimento dela por meio do pai. No capítulo XXXVII, Brás relata o dia em que conheceu Virgília e até orienta o leitor a reler o capítulo XXVII, no qual o pai lhe fala sobre Virgília. É dessa maneira, cambaleante, que Virgília aparece no corpo do texto. Num momento está em seu leito de morte, noutra em seu leito de amor. Assim, é apresentada durante toda a narrativa não de forma linear, mas em diversas edições, rascunhos, fragmentos de textos do narrador - um defunto - que representa Virgília e tudo o mais que dela emana, por meio de texto que é simulacro da memória de um morto, o qual por si mesmo é apenas simulacro de um homem vivo - potencialmente real. Por isso, talvez nem se pudesse dizer que ele chega ao plano do real, pois tudo fica no plano do simulacro. De fato, Brás faz o caminho totalmente inverso. E é a palavra que gera a realidade e não a realidade que serve de modelo para o texto. Virgília é uma constelação de simulações da própria linguagem. Poderíamos dizer que do mesmo modo como em *Dom Casmurro* não há solução para a questão: houve adultério? nas *Memórias póstumas* não há como definir Virgília apenas como a personagem amante de Brás Cubas, ela é tão múltipla e difusa como a própria obra. Isto porque cada obra encerra em si seu plano composicional. Em *Dom Casmurro*, o narrador operacionaliza a narrativa através da *dissimulação*, processo pelo qual o leitor jamais terá certeza alguma acerca do adultério de Capitu. A questão, desse modo, é insolúvel, porque é construída na forma narrativa, não é a personagem que dissimula, mas a

própria linguagem. Portanto não se trata da diegese, mas do plano discursivo, assim como em *Brás Cubas* o signo Virgília não pode ser definido, uma vez que é composicionalmente plural.

Daí o surgimento de capítulos que integram, por intertextualidade, os textos da tradição clássica, as muitas evocações que Brás faz da história, da filosofia, como quem procura se apoiar em textos de reconhecido valor para se fazer crer, ficar bem acompanhado. Porém, tudo isso é ardil, pois a história para ele pouco importa, é, como ele diz, uma “loureira” (cap. IV, p. 20). Assim como os discursos se tocam e se dessacralizam mutuamente – é uma relação de textos, não de histórias ou de mundos sociais simplesmente –, Virgília é um desses textos também. Basicamente, *Brás Cubas* antecipa a tendência contemporânea que valoriza muito mais “a intertextualidade do que a experiência não literária” (BRITO, 2000, p.127), transformando a personagem do romance numa constelação textual em que a “a noção de realidade extratextual é uma superstição, e que a realidade nada mais é do que um entrecruzar de textos.” (idem, *ibidem*, p. 128)

A partir dessa independência que a palavra assume, fundando realidades textuais e intertextuais, podemos assim relacionar o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* com o romance *O ano da morte de Ricardo Reis* (2011), do escritor português José Saramago. Sim, leitor, não pisme com esta relação, basta não perder de vista que estamos a focar o texto e sua estrutura narrativa; esta, como já vimos, transcende também aspectos cronológicos. Por isso, que logo de início, lá no capítulo primeiro, subtópico “A um crítico”, esclarecemos que nossa pesquisa não considera liames classificatórios rígidos, os quais restringem o alcance de uma obra que além de se manter atual, demonstra em sua forma a antecipação de fórmulas contemporâneas. Sob esse viés, observamos que em ambos os romances, pode ser visto o tratamento autorreflexivo do texto por meio de digressões e intertextos.

Saramago, leitor de Fernando Pessoa, recria o heterônimo Ricardo Reis, como uma voz textual de suas reflexões acerca do próprio fazer literário. Desse modo, Ricardo Reis passa a ser signo que se desdobra em outros signos, criando realidades textuais, a partir também das suas leituras. De forma semelhante, Virgília nasce de um intertexto, de um traçado no papel feito por Brás (o poema de Virgílio). Assim, nos dois romances se opera uma mimese da produção porque a realidade criada é produzida no texto, não se situa fora dele, vindo do real de fora para dentro do texto, mas brota de seus próprios rascunhos. Nas palavras

de Fernando Pessoa “os heterônimos nascem *com* os seus textos; são a linguagem dos textos.” (LOURENÇO, 1985, p. 57). Todos esses autores Machado de Assis, Fernando Pessoa e José Saramago estão seriamente refletindo sobre o processo de leitura/escrita através da execução de seus discursos literários.

Ricardo Reis assim como Virgília é um ser ficcional e ficcionalizante. Ambos mostram que não há definição em nada e que o ambiente da escrita idealizada é um lugar de entrecruzamentos e interralações de textos – de todos os gêneros, estilos e épocas. Mostram que um escritor do século XIX pode ser um leitor de um escritor do século XXI. E que um escritor do século XXI é também leitor de escritores de séculos anteriores a ele, não para destruí-los ou negá-los, mas para operar releituras críticas, conscientes de que os textos são feitos de outros textos.

[...] só os Lusíadas comportam para cima de oito mil versos, e no entanto este também é poeta, não que do título se gabe, como se pode verificar no registo do hotel, mas um dia não será como médico que pensarão nele, nem em Álvaro como engenheiro naval, nem em Fernando como correspondente de línguas estrangeira, dá-nos o ofício o pão, é verdade, porém não virá daí a fama, sim de ter alguma vez escrito, Nel Mezzo del camin di mostra vita, ou, Menina e moça me levaram da casa de meus pais, ou, En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, para não cair uma vez mais na tentação de repetir, ainda que muito a propósito, As armas e os barões assinalados, perdoadas nos sejam as repetições, Arma virumque cano. (SARAMAGO, 2011, p. 76)

Ricardo Reis, então, é esse texto que devora outros textos e que os recicla na estrutura da sua narrativa. Mais uma vez surgem os famosos versos “*Arma virumque cano*”. Estes retomam, em Reis, os poetas clássicos, entretanto não o poeta Virgílio, como o faz Brás Cubas com sua Virgília. No caso de Reis, o poeta clássico evocado é Horácio (1942) – que era amigo de Virgílio -, através da personagem Lídia, nascida nos versos do heterônimo e recriada no romance de Saramago. Em Horácio, Lídia é uma mulher madura que gosta de rapazes mais jovens e inexperientes, o que causa ciúmes no eu lírico. Em quatro de suas odes (1.8, 1.13, 1.25, 3.9)<sup>9</sup>, Horácio utiliza a figura de Lídia para articular um discurso poético em que o amor é percebido como um sentimento dúbio e conflituoso. Já na poesia de Reis, Lídia é uma pastora de ovelhas, virgem, por quem o eu lírico nutre um amor platônico. Ela sempre

<sup>9</sup> Para uma análise mais apurada do papel de Lídia nas odes de Horácio: FERREIRA, Manuel António. As Vozes de Lídia. *Revista Ágora: Estudos Clássicos em Debate* 3, Aveiro, 2001, p. 247-268. Disponível em: <http://www2.dlc.ua.pt/classicos/L%C3%ADdia.pdf>.

ouve os conselhos sábios do eu lírico, mas nunca responde. Lídia não tem voz na poesia de Ricardo Reis, mas numa releitura dessa Lídia, em Saramago, ela possui voz, ainda que ignorante, não erudita.

Na narrativa se entrecruzam a Lídia de seus versos e uma Lídia que parece agora de “carne e osso”, todavia não passa de mais uma versão de Lídia, que inicialmente, Reis foi buscar em Horácio.

Então Ricardo Reis explicaria, para prevenir eventuais ciúmes, que aquelas mulheres de quem Marcenda irá ouvir falar não são mulheres verdadeiras, mas abstrações líricas, pretextos, inventado interlocutor, se é que merece este nome de interlocutor alguém a quem não foi dada voz, às musas não se pedem que falem, apenas que sejam, Neera, Lídia, Cloe, veja lá o que são coincidências, eu há tantos anos a escrever poesias para uma Lídia incorpórea, e vim encontrar num hotel uma criada com esse nome, só o nome, que no resto não se parecem nada. (SARAMAGO, 2011, p. 330)

Desse modo, Lídia e Virgília são textos que constroem outros textos. São abstrações discursivas arranjadas pelo narrador no corpo da estrutura narrativa. Realidades ficcionais que se entrelaçam e se multiplicam num desdobramento incansável de novas significações. Brás Cubas mostra, ao rascunhar os versos de Virgílio para evocar a namorada de juventude, que a *Eneida* é um texto que gera outros textos. E essa mesma atitude é tematizada por Saramago em *O ano da morte de Ricardo Reis*. Há vários momentos do romance em que o narrador, e o próprio Ricardo Reis, chegam à conclusão de que tudo existe porque existem as palavras. Elas mentem e dizem a verdade, sendo, porém, as mesmas palavras. “tudo, enfim, é produto de uma construção sígnica.” (LIMA. R, 2012c, p. 32)

### 3 A QUARTA (?) EDIÇÃO

Marco Polo descreve uma ponte, pedra por pedra.  
 - Mas qual é a pedra que sustenta a ponte? - pergunta Kublai Khan.  
 - A ponte não é sustentada por esta ou por aquela pedra – responde Marco -, mas pela curva do arco que estas formam.  
 Kublai Khan permanece em silêncio, refletindo. Depois acrescenta:  
 - Por que falar das pedras? Só o arco me interessa.  
 Polo responde:  
 - Sem pedras o arco não existe. (CALVINO, 1990, p.79)

#### 3.1 Vestígios, Vertigens, Virgílias

Ao pensarmos a personagem Virgília, do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, como uma constelação, a tomamos como foco privilegiado da análise pela forte evidência de que, por meio dessa personagem, se delineiam melhor os experimentalismos escriturais do narrador. Vista como personagem feminina de destaque na fábula do romance, Virgília, por sua analogia com Virgílio, poeta latino da Antiguidade, parece nascer da pena do narrador, inicialmente por pontos distribuídos ao longo de um capítulo (cap. XXVI), num jogo de signos visuais e verbais, o que pode lhe conferir existência verbal apenas. Nesse jogo, seguimos as pistas deixadas pelo signo Virgília, espalhadas por toda narrativa. Essas pistas são vestígios dos textos e intertextos que configuram as diferentes Virgílias representadas nas malhas desse romance. Virgília, então, é nossa condutora nessa trilha textual emaranhada e plural, onde caminhamos em movimentos oscilatórios e vertiginosos, assim como ela própria.

Nossa argumentação para tanto se baseia nos estudos de Bakhtin (1988), em *Questões de Literatura e de estética: a teoria do romance*, onde ele aponta de forma clara e contundente que o romance é um gênero ainda em construção, diferentemente, dos gêneros clássicos, como a epopeia, o romance não possui definição nem formatação exata. Este pode incluir em sua forma outros gêneros e alargar sua configuração, produzindo novos modelos de romance que são assim denominados porque não se encaixam em nenhuma classificação. Bakhtin acentua bem a dificuldade que há para se definir qualquer característica fixa a respeito do romance.

A teoria da literatura revela a sua total incapacidade em relação ao romance. [...] os pesquisadores não conseguiram apontar nem um só traço característico do romance, invariável e fixo, sem qualquer reserva que o anulasse por completo. [...] Eis alguns exemplos destes “índices de gênero”: o romance é um gênero de muitos planos, mas existem excelentes romances de um único plano; o romance é um gênero que implica um enredo surpreendente e dinâmico, mas existem romances que atingiram o limite da descrição pura; o romance é um gênero de problemas, mas o conjunto da produção romanesca corrente apresenta um caráter de pura diversão e frivolidade, inacessível a qualquer outro gênero; o romance é uma história de amor, mas os maiores modelos do romance europeu são inteiramente desprovidos do elemento amoroso; o romance é um gênero prosaico, mas existem excelentes romances em verso. (BAKHTIN, 1988, p. 401-402)

Dessa maneira, é possível afirmar que as *Memórias póstumas de Brás Cubas* encontram-se nesse lugar de indeterminação e de inacabamento. Elas constituem um espaço aberto para a criatividade e imaginação do autor e do leitor, pois contam com o corte da linearidade - tanto na relação cronológica quanto na relação estética - e com a busca de renovação e de originalidade. Isto é, Brás Cubas admite que olha para outros textos, mas não se conforma a eles. No prólogo à quarta edição, ele fala que adota a forma de Sterne e Xavier de Maistre, entretanto lhes acrescenta “rabugens de pessimismo”, por isso deixa de ser mero copiadador do estilo daqueles autores e passa a instituir um estilo próprio. No início da narrativa das memórias, insiste:

Algum tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi meu berço; a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo. Moisés, que também contou a sua morte, não a pôs no intróito, mas no cabo: *diferença radical entre este livro e o Pentateuco*. (ASSIS, 1997a, cap. I, p.17, grifo nosso).

Brás logo afirma que bebe na fonte bíblica, mas não segue o mesmo padrão de escrita, pois começa o relato por sua morte e não pelo nascimento. Além disso, o propósito para “adotar diferente método” é que “o escrito ficaria assim mais galante e mais novo”. Ele procura renovar o método e torná-lo diferente, particular, original. Entretanto, essa renovação e originalidade não são vistas num sentido de totalidade, como se realmente pudesse haver algum texto “original”, pois seguindo ainda as concepções de Bakhtin, desta vez em *Os gêneros do discurso* (1992), temos que:

o objeto do discurso de um locutor, seja ele qual for, não é objeto do discurso pela primeira vez neste enunciado, e este locutor não é o primeiro a falar dele. O objeto, por assim dizer, já foi falado, controvertido, esclarecido e julgado de diversas maneiras, é o lugar onde se cruzam, se encontram e se separam diferentes pontos de vista, visões de mundo, tendências. Um locutor não é o Adão bíblico (BAKHTIN, 1992, p. 319).

Desta feita, nenhum texto ou obra literária pode ser considerado como primeiro, original, porque tudo que se diz já foi dito antes, no entanto, o que já foi dito pode sê-lo agora de outra maneira. Assim, a mesma coisa pode ser dita de muitas maneiras várias vezes. O que se quer mostrar, portanto, é que o gênero romance permite que haja uma interação dialógica entre os textos, de forma que ao se referir a outro texto, o autor pode incidir sobre ele alguma opinião, crítica ou reflexão estética que fará distinção entre ambos, particularizando-os, ainda que entrelaçados pela confluência da materialidade textual.

Nesse sentido, podemos dizer que os rascunhos de um texto, ou seja, suas várias versões, até que chegue ao texto “final”, são também intertextos com os quais o autor dialoga a fim de aperfeiçoar a narrativa. Uma vez que cada mudança influi diretamente no método e nas possíveis formas de leitura. O romance, como gênero literário, seria nessa perspectiva, o gênero múltiplo e plural por excelência. Nele os rastros de outras escritas e de outros gêneros são incorporados à narrativa, adquirindo a multiplicidade e pluralidade linguística como roupagem – texto variável, flexível, heterogêneo.

Desse modo, o romance passa a ser percebido discursivamente através do diálogo entre diferentes linguagens e estilos, em que predominam a diversidade e a descentralização dessas linguagens, num intercâmbio de textos dentro da narrativa. Sendo assim, a pluralidade linguística é imprescindível no romance, possibilitando a combinação de diversas vozes textuais que constituem ecos de outros textos, resíduos voco-visuais que se alastram pela narrativa de forma desordenada, descentralizada, sem começos ou finais identificáveis. Fica valendo, então, que “a verdadeira premissa da prosa romanesca está na estratificação interna da linguagem, na sua diversidade social de linguagens e na divergência de vozes individuais que ela encerra” (BAKHTIN, 1988, p. 76).

Essa pluralidade textual produz uma obra cheia de sentidos fragmentários e desarticulados que são (re)unidos pelo narrador, haja vista ser ele a linha que costura os diversos discursos nas malhas da narrativa. Enfatizamos, aqui, que a falta de linearidade e a



presença de fragmentos-rascunhos no texto das *Memórias* de Brás Cubas, não contradizem o fato de esse narrador traçar um percurso coerente entre eles. Pelo contrário, isto reafirma o seu método narrativo, que se pretende experimental e cambaleante, principalmente, porque os arranjos que faz com esses elementos destacam o seu cuidado com a forma do texto, o trabalho com a linguagem. Assim, segundo Roland Barthes (2004), a partir de suas concepções semiológicas, chegamos mais uma vez ao estatuto da palavra não só como instrumento da literatura (do romance), mas como o próprio constituinte dela, pois “[...] a linguagem é o ser da literatura, seu próprio mundo: toda a literatura está contida no ato de escrever, e não mais no de “pensar”, de “pintar”, de “contar”, de “sentir” (BARTHES, 2004, p.4). Com isso, o crítico literário francês, mostra-nos o poder de criação que há em um texto, através das palavras, na medida em que estas vão se desdobrando em novas palavras (signos) tanto no ato da escrita quanto no da leitura. Por isso, apesar de o narrador deixar pistas “é difícil saber o que um signo significava “originalmente” qual era o seu contexto “original”: nós simplesmente o encontramos em muitas situações diferentes” (EAGLETON, 2006, p.193). Daí o romance ser um gênero híbrido onde há um trânsito livre de/entre linguagens, sem que se possa definir ou fixar as instâncias que compõem os diálogos intertextuais – o jogo narrativo.

No caso da narrativa de Brás Cubas, ocorre um entrecruzar de textos a partir do signo Virgília, que pode remeter ao Virgílio da Eneida ou ao Virgílio de Dante, e daí para trás segue uma longa cadeia de relações sígnicas possíveis. O Virgílio poeta pode ser a Virgília do romance; a reescrita dos nomes e suas considerações etimológicas podem ser as versões para a própria classificação do texto. Além disso, dá-se a todo instante cruzamento de códigos (barroco, romântico, realista, moderno) e cruzamento de humores (riso e seriedade), que podem ser simplesmente a troca de textos e seus gêneros. Onde se origina tudo isso? Não se sabe, pelo ritmo errático do romance – e dos versos de Virgílio, rascunhos de Brás sem começo, meio e fim, soltos no papel - bem como a constelação (por isso não possui classificação). *Memórias póstumas de Brás Cubas* recusa-se a ter o desenho linear das formas hierárquicas, porque tudo nele está em relação dialógica com tudo, pontos e pespontos da narrativa despontam aqui e ali como estrelas de uma constelação. O que se nota, a partir disso, é a incapacidade de classificar essa obra machadiana, o que favorece também a possibilidade

de fazer dela um lugar de experimentações<sup>10</sup> várias de linguagem e até tratá-la como um texto que permite várias e várias classificações, inclusive a de constelação – que vimos defendendo como nossa hipótese.

Virgília é, pois, um mosaico de fragmentos, que começa pela palavra do pai de Brás Cubas, “E logo me apresentou à mulher, - uma estimável senhora, - e à filha, que não desmentiu em nada o panegírico do meu pai. Juro-vos que em nada. Relede o capítulo XXVII.” (cap. XXXVII, p. 69), continua por Virgílio, “foi o *virumque* que me fez chegar ao nome do próprio poeta, por causa da primeira sílaba; ia a escrever *virumque*, - e sai-me *Virgílio*, então continuei:” (cap. XXVI, p. 58-59). Prossegue pelo “poema concreto” de Brás, “Eu deixava-me estar ao canto da mesa, a escrever desvairadamente num pedaço de papel, com uma ponta de lápis; traçava uma palavra, uma frase, um verso, um nariz, um triângulo, e repeti-os muitas vezes, sem ordem, ao acaso” (cap. XXVI, p. 58-59), segue adiante por esta e aquela notação feita pelo narrador. Questionamo-nos até como chegou Brás a amá-la, de carne e osso, porque Virgília é uma palavra e ela nunca é igual a si mesma o tempo todo, flutuando, mudando de composição a praticamente cada página.

### 3.1.1 Incisões, Inserções, Interseções

Desse modo, há no texto das *Memórias póstumas*, alguns indícios, pistas e resíduos de textos que se querem ser descobertos, revelados, apresentados sob outras camadas de percepção e questionamentos. Para isso, é necessário revisitá-lo com o olhar atento às sutilezas do estilo e aos subentendidos que permeiam a atmosfera constantemente irônica e ambígua do texto, traços marcadamente característicos do seu narrador-defunto. Essa análise nos ajuda a compreender a estrutura da obra de um modo geral a fim de subsidiar nossos argumentos acerca de Virgília e suas várias versões dentro do romance. Uma vez que só podemos chegar a essa perspectiva de Virgília como signo que se desdobra em uma cadeia

---

<sup>10</sup> Neste trabalho, a palavra “experimentação”, relaciona-se com o período modernista em que o trabalho literário operava verdadeiros experimentalismos linguísticos, mas não está restrito a esse período, significando também a qualidade inovadora e criativa que alguns escritores possuem, e que os distingue de sua época, fazendo-os avançar no tempo e no estilo, ao ponto de se tornarem atuais, pelo seu modo de escrita, digamos “vanguardista”.

infinita de significações e versões através do processo de escrita produzido por Machado de Assis, e mais especificamente, por Brás Cubas. Sim, principalmente, por Brás Cubas, que inovou o método de suas *Memórias* - composição póstuma -, quebrando o ritmo linear e mostrando a narrativa aos pedaços, embora diversos, sempre essencialmente textuais.

E vejam agora com que destreza, com que arte faço eu a maior transição deste livro. Vejam: o meu delírio começou em presença de Virgília; Virgília foi o grão-pecado da juventude; não há juventude sem meninice; meninice supõe nascimento; e eis aqui como chegamos nós, sem esforço, ao dia 20 de outubro de 1805, em que nasci. Viram? Nenhuma juntura aparente, nada que divirta a atenção pausada do leitor: nada. De modo que o livro fica assim com todas as vantagens do método, sem a rigidez do método. Na verdade, era tempo. (ASSIS, 1997a, cap. IX, p.30)

As subseqüentes orações coordenadas do trecho acima asseveram o caráter fragmentário e não linear da obra, ratificando que Virgília também não permanece a mesma em cada momento da narrativa, porque cada Virgília é uma edição que insere, corta, conecta textos dentro do texto das *Memórias*. Assim, a narrativa está impregnada de versões variadas de Virgília, pois como o próprio Brás afirma, ela estava no delírio, na juventude – e não havendo juventude sem meninice, estava também na meninice – ou seja, em cada estação da vida/narrativa dele, porém nunca da mesma maneira, uma vez que cada edição “corrige a anterior, e que será corrigida também” (ASSIS, 1997a, cap. XXVII, p. 59-60). Portanto, do mesmo modo que Brás suprimiu capítulos (cap. XCVIII), incluiu parêntesis (cap. CXIX), intercalou capítulos (cap. CXXX), fez também Virgília figurar ora como personagem (cap. XXXVII), ora como texto (cap. XXVI), ora como leitor (cap. XXVII). E escreveu Virgília assim mesmo sem “nenhuma juntura aparente” como uma constelação que não tem começo definido nem estrelas que brilham igualmente. “Viram”, há muitos pontos soltos – indícios textuais – que o editor dá de graça aos vermes, mas não na primeira leitura!

Regina Zilberman (2004), em seu artigo "Minha teoria das edições humanas: Memórias póstumas de Brás Cubas e a poética de Machado de Assis", que está no livro *As pedras e o arco: fontes primárias, teoria e história da literatura*, apresenta uma pesquisa a respeito das correções que foram feitas nas quatro edições das *Memórias póstumas de Brás Cubas* publicadas com Machado de Assis ainda em vida. Zilberman, primeiramente, discute o que seriam fontes, ou seja, tudo aquilo que serve como instrumento a ser manipulado pelo autor no seu processo de escrita, no estágio germinal.

Fontes podem ser todo e qualquer material utilizado pelo artista antes de produzir sua obra: lembranças infantis, sonhos, histórias particulares ou coletivas, a tradição local ou nacional, escritos próprios ou alheios. Genericamente, *fontes* corresponde a um significante que pode acolher tudo que precede a obra, pertencendo à sua fase de gestação e produção. (ZILBERMAN, 2004, p. 18)

Essa consideração de Zilberman nos ajuda a confirmar o rascunho do poema de Virgílio, donde surge o signo Virgília, como fonte primária da obra de Brás Cubas. O significante Virgílio precede assim a obra, constituindo-se sua “fase de gestação e produção”. Brás utiliza sua memória discursiva abundante e heterogênea para criar uma realidade que nasce no papel, e que é propriamente textual. Desse modo, Virgília é uma versão de Virgílio, o qual no rascunho de Brás já não é o mesmo Virgílio clássico, pois Brás pasticha seus versos, sendo este mais uma versão. Pois veja bem, quando Brás rabisca no papel os versos de Virgília, ele não o faz no sentido de cópia, quer dizer, ele não vai ao texto fonte e o cola na folha em branco, apenas repetindo os versos latinos. Brás também não os escreve com desdém, ironizando-os, rindo dos versos como que parodiando o poema de Virgílio numa atitude de desconstrução do texto lido com a intenção de fazer algo totalmente diferente, novo e contrário ao passado. Se olharmos novamente a forma como ele dispôs os versos em seu capítulo XXVI, percebemos que a atitude de Brás Cubas é de reflexão crítica e releitura. Ele prestigia o texto clássico, se apropria dele – pois são as palavras dos versos primeiros da Eneida que escreve -, contudo insere seu ponto de vista escritural, criando uma nova versão daquele poema, reescrevendo o texto através de interseções e interações discursivas, decorrentes de sua leitura e crítica conscientes da sua própria construção. Por isso, dizemos que Brás opera o pastiche dos versos, como de todos os textos que incorpora em seu romance. O que Brás faz, portanto, é criar um texto: Virgília (que faz parte do presente do autor e do presente do leitor) a partir de Virgílio (texto da Antiguidade, passado do autor e do leitor), sem a eliminação deste, mas instaurando a permanência de ambos no mesmo discurso, que já é um outro texto. Nas palavras de Silviano Santiago(1989), o pastiche consiste em deixar que ambos os textos “falem sem que nenhum desprestigie o outro, uma espécie de diálogo entre o passado e o presente.” (SANTIAGO, 1989, p. 118)

Temos, então, dentro do romance, várias versões de Virgília desde seu surgiu no texto, sendo modificada pelo narrador-defunto, aperfeiçoando seu processo de escrita assim como Machado efetuou correções em sua obra desde sua primeira publicação em folhetim,

quinzenalmente, entre março e dezembro de 1800, pela *Revista Brasileira*, a qual foi reputada por Eugênio Gomes como fonte primária, onde o escritor imprime seus projetos iniciais, mas que depois desenvolve e reescreve o texto até chegar ao trabalho formal e poético, marcadamente, machadiano.

Mas o texto da *Revista Brasileira* não é, ele mesmo, o início mítico e primordial; atrás dele, situam-se as produções anteriores de Machado, suas leituras, a interação proposta com as tendências literárias do período, o espaço editorial no qual os capítulos aparecem, o gênero em que se inscreve. *As Memórias póstumas de Brás Cubas*, fonte primária, é, da sua parte, o resultado de um itinerário que, ele mesmo, não pode ser descartado, porque se impõe, com autoridade, ao pesquisador. (ZILBERMAN, 2004, p. 27)

Por isso, não podemos ignorar o “itinerário” de leitura de Brás Cubas e como ele arranhou tudo isso na sua produção escrita, fazendo parecer que há uma ausência de método, (um narrador que escreve de maneira desleixada, sem preocupações e compromisso com o que escreve) apenas para levar o leitor a descobrir outra forma de leitura que descortina uma nova visão do texto e que ressalta seu plano discursivo em detrimento do plano da história. “De modo que o livro fica assim com todas as vantagens do método, sem a rigidez do método”, de tal maneira Brás não somente inverte a sintaxe e treslouca os sentidos esperados em novas versões do já dito, como principalmente, desloca o referente real para o referente textual. Para enxergar essas coisas, é preciso ser um bom leitor, como o é Brás Cubas. Ou melhor dizendo, é preciso ser um leitor atento, como corrobora o narrador machadiano de *Esau e Jacó* “O leitor atento, verdadeiramente ruminante, tem quatro estômagos no cérebro, e por eles faz passar e repassar os atos e os fatos, até que deduz a verdade, que estava, ou parecia estar escondida.” (ASSIS, 1997b, pg. 115). Brás é esse leitor atento que ruma o texto lido até devolvê-lo, então, em seu texto escrito, revelando nas entrelinhas as etapas-rascunhos processadas nos quatro estômagos (só quatro?) indo e vindo em seu trapézio.

E defunto-autor que é, fica perfeitamente autorizado a fazer isso, pegar os versos de Virgílio e jogá-los no papel de qualquer jeito, fazendo surgir Virgília, que passa a ser reescrita por diversos textos e intertextos de todos os gêneros, sendo o seu próprio texto mais uma versão desse cabedal infinito de leituras, que por fim transforma tudo em linguagem. Mas perceba o leitor, que nesse processo, ele parece não interferir “em nada que divirta a atenção pausada do leitor: nada”, sutilezas composicionais, que na sua opinião, já não era sem tempo, “Que isto de método, sendo como é, uma coisa indispensável, todavia é melhor tê-lo sem

gravata nem suspensórios, mas um pouco à fresca e à solta, como quem não se lhe dá da vizinha fronteira, nem do inspetor do quarteirão” (ASSIS, 1997a, cap. IX, p.30). Com isso, ele mostra que trabalha com o texto Virgília em suas *Memórias póstumas* desde o seu aparecimento como signo até as suas mais disfarçadas edições, colocando no corpo da narrativa o processo de escrita. Pois a cada edição de Virgília, ele foi incluindo alterações, umas sutis, outras notáveis, construindo rascunhos de Virgília, e abrindo ao leitor “a caixa preta de sua poética.” (ZILBERMAN, 2004, p. 30).

Uma dessas mudanças ocorre quase que simultaneamente ao seu nascimento, pois logo que sai dos versos de Virgílio, Virgília se torna a noiva de Brás: “\_\_\_ Virgílio! Exclamou. És tu, meu rapaz; a tua noiva chama-se justamente Virgília.” (cap. XXVI, p. 58-59). De signo a personagem num salto, como se tudo não passasse de uma troca de fonemas. Pois são as operações feitas com a linguagem que evidenciam ainda mais sua natureza linguística. A brincadeira com os nomes próprios (Virgílio/Virgília) escancara a ambiguidade sígnica, que remete primeiramente à obra de Virgílio (*Eneida*) – Virgília é texto -, depois, ao poeta (homem) – Virgília é personagem feminina (mulher). Esta mudança de caracterização de Virgília na estrutura composicional da obra é bastante relevante para o delineamento da escrita constelacional que Brás desenvolve maestralmente. Pois ao mesmo tempo desatina e orienta o leitor, deixando pistas de suas edições textuais como migalhas de pão comidas pelas aves. O caminho de leitura, portanto, nunca será o mesmo e as trilhas, incompletas, multifacetadas, e com sinalizações ambíguas.

Se pensarmos nas mudanças de Machado, notamos a substituição de uma epígrafe pela dedicatória, que permanece na edição definitiva. Quando da publicação em folhetim, Machado colocou na primeira página, antes de iniciar o primeiro capítulo, posicionada à direita, abaixo do título, uma epígrafe com uma citação direta de Shakespeare, extraída da comédia *As you like it*. A epígrafe citada no original e traduzida para o português foi:

I will chide no breather in the world but myself, against whom  
I know most faults<sup>11</sup>. (SHAKESPEARE, *As you like it*, act. III, sc. II)

Na passagem para o livro, Machado decidiu colocar a famosa dedicatória no lugar da epígrafe.

---

<sup>11</sup> Não é meu intento criticar nenhum fôlego vivo, mas a mim somente, em quem descubro muitos senões.

Ao verme  
que  
primeiro roeu as frias carnes  
do meu cadáver  
dedico  
como saudosa lembrança  
estas  
**Memórias Póstumas**

Essa atitude corrobora melhor o tom desafiador da obra. Além disso, institui rastros que não são totalmente apagados a partir da segunda edição do texto em livro. Isto porque a comédia de Shakespeare serviu a Machado não somente como epígrafe – com o diálogo entre Jaques e Orlando –, mas também como citação em um trecho no capítulo XXV, quando Brás, melancolicamente, fica recolhido na Tijuca, lembrando-se da mãe, quase à beira da hipocondria – desta vez, com um diálogo entre Jaques e Rosalinda. Nesse caso, Machado não menciona de que texto foi extraída a citação, apenas identifica o autor.

Renunciei tudo; tinha o espírito atônito. Creio que por então é que começou a desabotoar em mim a hipocondria, essa flor amarela, solitária e mórbida de um cheiro inebriante e sutil. – “Que bom que é estar triste e não dizer coisa nenhuma!” – Quando esta palavra de Shakespeare me chamou a atenção, confesso que senti em mim um eco, um eco delicioso. Lembra-me que estava sentado, debaixo de um tamarineiro, com o livro do poeta aberto nas mãos, e o espírito ainda mais cabisbaixo do que a figura, - ou jururu, como dizemos das galinhas tristes. Apertava ao peito a minha dor taciturna, com uma sensação única, uma coisa a que poderia chamar volúpia do aborrecimento. Volúpia do aborrecimento: decora esta expressão, leitor; guarda-a, examina-a, e se não chegares a entendê-la, podes concluir que ignoras uma das sensações mais sutis desse mundo e daquele tempo. (ASSIS, 1997a, cap. XXV, p. 56)

Assim, a relação entre *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *As you like it* fica obscurecida, mas não extinta. Pois, os rastros textuais constituem parte do trabalho formal que Machado opera na estrutura da narrativa. Esses rastros pertencem então ao narrador e não ao autor, e como este narrador é ambíguo e enviesado, ele nos dá pistas, fragmentos de textos para chegarmos às suas leituras iniciais (“originais”). Com isso, o narrador nos remete à primeira edição, que nos remete à comédia *As you like it*, de Shakespeare. Esta, por sua vez, estava escrita no original, o que nos remete à leitura da comédia no inglês, além da tradução portuguesa. Além disso, a epígrafe ligava também o texto das memórias de Brás Cubas a Hamlet, também de Shakespeare. A ligação é feita não de forma aprofundada, mas sugerindo um conhecimento de bolso da obra de Shakespeare, quando cita o *undiscovered country*:

E foi assim que cheguei à cláusula dos meus dias; foi assim que me encaminhei para o *undiscovered country*, de Hamlet, sem as ânsias nem as dúvidas do moço príncipe, mas pausado e trôpego, como quem se retira tarde do espetáculo. (ASSIS, 1997a, cap. I, p. 17)

No caso de Brás Cubas, os rastros de Virgília não pertencem ao narrador, nem ao autor, que estão mortos, pertencem tão somente ao texto. O texto é que dá vida a Brás Cubas; depois de morto, revive no romance através da palavra, assim como a palavra (texto de Virgílio) faz surgir Virgília. Por isso, mais uma vez, Virgília é confirmada como signo, criada textualmente (*Memórias póstumas*) a partir de outro texto (*Eneida*). E, conforme ela é corrigida e revisada na narrativa, sua relação com esse primeiro texto, o de Virgílio, vai também se desdobrando em uma rede de relações com textos vários. Assim, nascida de Virgílio, pelos versos da *Eneida*, Virgília participa do delírio de Brás como Virgílio participa da viagem metafísica de Dante, é apresentada como ruína, uma velha de sessenta anos, diferente daquela que com dezesseis anos foi noiva de Brás, que já não é a mesma que lê estas memórias, e assim por diante, porque

[...] é isso mesmo que nos faz senhores da terra, é esse poder de restaurar o passado, para tocar a instabilidade das nossas impressões e a vaidade dos nossos afetos. Deixa lá dizer *Pascal* que o homem é um caniço pensante. Não; é uma errata pensante, isso sim. Cada estação da vida é uma **edição**, que corrige a anterior, e que será corrigida também, até a edição definitiva, que o editor dá de graça aos vermes.” (cap. XXVII, p. 59-60)

Virgília é, pois, essa errata constante, que forma diferentes versões de si mesma, fazendo da construção literária um espaço que se renova e se reinventa internamente, em suas próprias malhas de rascunhos escriturais. Assim, as correções contínuas que Machado foi fazendo, de uma edição para outra desse mesmo romance, só revelam o artesanato dessa atividade – a literária. Mas isso só se percebe no exame das edições, não na obra em si mesma. De modo que a observação da escrita machadiana, serve para mostrar sua maestria e sua concepção de escrita literária – que se refaz continuamente como rabiscos, borrões – a ponto de confirmar que Virgília é um rascunho que foi aos poucos tomando corpo no romance, transformando-se em personagem. Portanto, tentar compreender o processo de escrita nos ajuda a fundamentar a proposta da nossa pesquisa – perceber versões de Virgília em diferentes pontos do romance.

As edições de Machado, portanto, nos auxiliam a afirmar as edições que Brás faz de Virgília no texto mesmo das *Memórias*. Diante disso, vale a pena citar ainda, outra mudança



que se percebe da primeira para a segunda edição das *Memórias póstuma* - a inclusão de um “Ao leitor”. Segundo Zilberman, a dedicatória e o preambular “Ao leitor” são mais adequados ao texto de Brás Cubas do que a epígrafe de *As you like it* por causa da linguagem mordaz adotada pelo narrador, “seja ao saudar o verme que lhe corroerá as carnes, seja ao acolher o leitor que lhe corroerá o texto.” (ZILBERMAN, 2004, p. 42). Isto nos leva a um dado interessante, o fato de que na versão em folhetim o nome do autor só aparecia no final do texto e não na capa, como no livro. Dessa maneira, Machado podia mais explicitamente discutir a questão que ele frisa bastante no primeiro capítulo, a morte do autor.

A morte de Brás Cubas, então, pode ser uma alegorização da noção de origem, de autoria, como se estuda hoje. O texto como que se escreve e reescreve sozinho, seu autor é uma miragem apenas, no sentido escritural, não no sentido da publicação e do comércio do livro. Como produto cultural, o livro tem um autor, Machado; do ponto de vista da escrita romanesca, Brás é o autor, é o narrador, mas, como está morto, parece não ter um método confiável de escrita, fazendo o texto aparecer à medida que as lembranças da vida terrena o permitem, causando a fragmentação, a desorientação, o caos narrativo, a fluidez textual, a falta de realismo. Enfim é uma dissolução da figura do autor, que se rarefaz nas lembranças, e do próprio texto, que é um amontoado de fragmentos esparsos.

Entretanto, com a versão em livro, é necessário que a figura do autor conceda à obra a noção de pertencimento e se torna imprescindível sua assinatura. Mas, para não perder o caráter ambíguo e oscilante do texto, Machado escreve o prólogo – para a terceira edição, mas que só foi publicado na quarta -, em que vai sua assinatura; em seguida, escreve o “Ao leitor” que leva assinatura de Brás Cubas. Desse modo, mantendo o estro da produção textual, Machado cita no prólogo as palavras de Brás Cubas e usa o recurso da intertextualidade para editar mais uma versão de si mesmo e de sua obra, novamente, fazendo o leitor se voltar para o texto e não para a autoria.

Ao reproduzir, entre aspas, as palavras do memorialista defunto, Machado parece plagiar a si mesmo: além disso, sugere vaga coincidência entre a personagem e o escritor, proximidade em que seguidamente a fortuna crítica estimulada pela obra embarcou. Talvez por essa razão o parágrafo seguinte revele a preocupação em estabelecer um descolamento dos dois: o signatário do prólogo refere-se ao “meu Brás Cubas”, particularizando-o por meio das chamadas pelo protagonista e citadas entre aspas “rabugens de pessimismo”,

repetidas mais uma vez para assinalar a peculiaridade do narrador. (ZILBERMAN, 2004, p. 43-44)

É justamente “a peculiaridade do narrador” que destaca o aspecto formal e o método do livro. Ambos concorrem para o refinamento textual que perdura até a contemporaneidade em diálogo vivo com textos da nossa época, inimagináveis no contexto literário do século XIX. É, pois, Brás Cubas (narrador-defunto), a forma como escreve, que nos faz olhar para Virgília-signo e suas versões percebidas a cada intervenção, seja corte, acréscimo ou substituição, feita na estrutura da narrativa. Parece até que o próprio texto pede diferentes versões a fim de convergir para si mesmo, assentindo a premissa de que tudo afinal é texto: “a obra em si mesma é tudo” (Prólogo). Diante disso, temos o trecho do primeiro capítulo, na primeira edição, da seguinte maneira:

Bom e fiel amigo! Não, não me arrependo das vinte apólices que lhe deixei. E foi assim que cheguei á clausula dos meus dias; foi assim que me encaminhei para o *undiscovered country* de Hamlet, sem as ancias nem as duvidas do moço príncipe, mas pausado e trôpego, como quem se retira tarde do expectaculo. Tarde e aborrecido. Viram-me ir umas nove ou dez pessoas, entre ellas três senhoras, - minha irmã Sabina, casada com Cotrim, - a filha, um lyrio do valle, - e... Tenham paciência! Daqui a pouco lhes direi quem era a terceira senhora. Contentem-se de saber que essa anonyma, ainda que não parenta, padeceu mais do que as parentas. De pé, á cabeceira da cama, com os olhos estúpidos, a boca entreaberta, mal podia crêr na minha extinção. (ASSIS apud. ZILBERMAN, 2004, p. 46)

Na segunda edição, esse mesmo trecho recebe a inclusão que destacamos em itálico:

Bom e fiel amigo! Não, não me arrependo das vinte apólices que lhe deixei. E foi assim que cheguei á clausula dos meus dias; foi assim que me encaminhei para o *undiscovered country* de Hamlet, sem as ancias nem as duvidas do moço príncipe, mas pausado e trôpego, como quem se retira tarde do expectaculo. Tarde e aborrecido. Viram-me ir umas nove ou dez pessoas, entre ellas três senhoras, - minha irmã Sabina, casada com Cotrim, - a filha, um lyrio do valle, - e... Tenham paciência! Daqui a pouco lhes direi quem era a terceira senhora. Contentem-se de saber que essa anonyma, ainda que não parenta, padeceu mais do que as parentas. *É verdade, padeceu mais. Não digo que se carpisse, não digo que se deixasse rolar pelo chão, epiléptica. Nem o meu óbito era cousa altamente dramática... Um solteirão que expira aos sessenta e quatro annos, não parece que reuna em si todos os elementos de uma tragédia. E dado que sim, o que menos convinha a essa anonyma era apparental-o.* De pé, á cabeceira da cama, com os olhos estúpidos, a boca entreaberta, mal podia crêr na minha extinção. (Biblioteca Nacional Digital, cap. I p. 10-11)

Este acréscimo, que nada adiciona aos acontecimentos narrados, comenta, no entanto, a percepção do narrador acerca da personagem Virgília – que nessa altura do texto ainda nem é nomeada nem conhecida como a amante de juventude de Brás Cubas (como vimos no subtópico “Etreias (Vir)tuais”, da Seção I). O que nos revela a condição primeiramente textual de Virgília. Antes de ter um nome, características físicas e morais, ela é uma “anonyma”, um implícito, poderíamos dizer, que surge no início da narrativa como uma nota deixada pelo narrador para destacar ao leitor que ele não encontrará nestas páginas o romance usual, mas um texto que evidencia sua qualidade de texto. Isto é, o relato comum mostraria somente a cena do enterro em que uma amante demonstra maior sofrimento do que as parentas. Por outro lado, ao teatralizar o luto, descrevendo a reação comedida, ainda que sincera, desta mulher sem identidade, por enquanto, Machado aponta para uma outra perspectiva – a de que o romance se apropria do gênero dramático, transforma-o em comentário, como se fosse o olhar de um ensaio crítico sobre o texto literário. Uma interseção de gêneros que reforçam a camada textual em detrimento da camada diegética. Enfim, as mudanças realizadas da versão em folhetim para a versão definitiva suscitam um des-en-cadeamento de textos dentro do texto das *Memórias póstumas*, tal a forma como se configuram autorreferentes e plurais.

### 3.2 Sombra, Câmera, Texto

Vendo-se naquele estado, lembrou-se de recorrer ao seu ordinário remédio, que era pensar em algum passo dos seus livros; e trouxe-lhe a sua loucura à lembrança o caso de Valdovinos e do Marquês de Mântua, quando Carloto o deixou ferido no monte, história sabida das crianças, não ignorada dos moços, celebrada e até crida dos velhos, e nem por isso mais verdadeira que os milagres de Mafoma. (CERVANTES, 2003, p.46-47)

As edições de *Memórias póstumas de Brás Cubas* são também tema da narrativa. Em muitos momentos do texto, Brás compara a vida com edições de livros. A começar pelo capítulo VII, “O delírio”, onde se sente transformado na *Summa Theologica* de São Tomás de Aquino; Brás irá muitas vezes se servir deste artifício para confirmar que tudo é texto. Assim, no capítulo XXII, “Volta ao Rio”: “Capítulos compridos quadram melhor a leitores pesadões; e nós não somos um público *in-folio*, mas *in-12*, pouco texto, larga margem, tipo elegante,

corde dourado e vinhetas...principalmente vinhetas...[...]; capítulo XXVII, “Virgília”: “Cada edição da vida é uma edição que corrige a anterior, e que será corrigida também, até a edição definitiva, que o editor dá de graça aos vermes”; capítulo XXXVIII, “A quarta edição”: “[...] estava eu na quarta edição, revista e emendada, mas ainda inçada de descuidos e barbarismos; defeito que, aliás, achava alguma compensação no tipo, que era elegante, e na encadernação, que era luxuosa”; capítulo LIII, “.....”: “[...] mas outra hora vinha e engolia aquela, como tudo mais, para deixar à tona a agitação e o resto, e o resto do resto, que é o fastio e a sociedade: tal foi o livro daquele prólogo”; capítulo LXXI, “O senão do livro”: 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 os ébrios [...]”; capítulo CXII, “A opinião”: “Isso, e a atividade externa, e o prestígio público, e a velhice depois, a doença, o declínio, a morte, um responso, uma notícia biográfica, e estava fechado o livro da vida, sem nenhuma página de sangue”. Desse modo, as edições humanas passam a ser a construção de uma biblioteca de citações.

Através do recurso das citações, Brás Cubas demonstra uma intimidade com a produção de muitos outros autores de diversos campos. Para a escrita de seu livro, as citações e, também, as alusões são fundamentais como processo de construção do discurso. Às vezes para referendar o que diz, outras, para servir como engodo, levando o leitor a determinada fonte, que não levaria se estivesse explicitamente transcrita. Mas, principalmente, para colocar o texto em evidência, provando que a literatura é feita de texto, por isso, o foco de Brás Cubas aponta para a materialidade textual por meio de outros textos e das relações que entre eles se estabelece na produção literária.

Todos os textos literários são tecidos a partir de outros textos literários, não no sentido convencional de que trazem traços ou “influências”, mas no sentido mais radical de que cada palavra, frase ou segmento é um trabalho feito sobre outros escritos que antecederam ou cercaram a obra individual. Não existe nada como “originalidade” literária, nada como a “primeira” obra literária: toda literatura é “intertextual”. (EAGLETON, 2006, p.207)

Enquanto Machado opera esses recursos de uma edição para outra, desde sua primeira publicação em folhetim, até as outras três em livro durante sua vida, Brás Cubas, opera os mesmos recursos no seu “exemplar único” (ASSIS, 1997a, p. 103), porém repleto de edições ao longo de toda narrativa – edições do signo Virgília.

A sua condição de defunto-autor lhe permite colocar o texto em perspectiva sob diferentes ângulos, tal qual a lente de uma câmera cinematográfica. Assim, ele pode antecipar cenas, ou inserir *flash back*; pode avançar e/ou recuar no tempo, citando textos da tradição clássica ou, por paralelismos estético-textuais, evocando textos contemporâneos; pode ainda numa só passagem de texto abrir várias telas em que se visualize tudo ao mesmo tempo numa justaposição de gêneros sem que haja a sobreposição de nenhum deles. Nesse sentido, Brás Cubas, pode fazer cortes e colagens “Isto que parece um inventário, eram notas que eu havia tomado para um capítulo triste e vulgar que não escrevo.” (cap. XLV, p. 76), “Não; decididamente suprimo este capítulo.” (cap. XCVIII, p. 129), “Simples repetição de um capítulo.” (cap. CXLV, p. 165); dar saltos na narrativa “Unamos agora os pés e demos um salto por cima da escola...” (cap. XIII, p. 38), “Se o leitor não é dado à contemplação destes fenômenos mentais, pode saltar o capítulo; vá direito à narração.” (cap. VII, p. 25); ligar um capítulo a outro sem conexão imediata

E vejam agora com que destreza, com que arte faço eu a maior transição deste livro. Vejam: o meu delírio começou em presença de Virgília; Virgília foi o grão-pecado da juventude; não há juventude sem meninice; meninice supõe nascimento; e eis aqui como chegamos nós, sem esforço, ao dia 20 de outubro de 1805, em que nasci. Viram? Nenhuma juntura aparente, nada que divirta a atenção pausada do leitor: nada. De modo que o livro fica assim com todas as vantagens do método, sem a rigidez do método. (ASSIS, 1997, cap. IX, p.30)

também pode exibir textos que se passam em ambiente psicológico “Que me conste, ainda ninguém relatou seu próprio delírio; faço-o eu, e a ciência mo agradecerá.” (cap. VII, p. 25). Além de conter extras especiais para *making off* “Mas, ou muito me engano, ou acabo de escrever um capítulo inútil.” (cap. CXXXVI, p. 158),

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 é tarefa que distrai um pouco da eternidade. Mas o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica; vício grave, e aliás ínfimo, porque o maior defeito deste livro és tu, leitor. (ASSIS, 1997a, cap. LXXI, p. 103)

e comentários críticos

[...] acrescentei: “Já se vai sentindo que meu estilo não é tão lesto como nos primeiros dias.” [...] O que eu quero dizer não é que esteja agora mais velho do que quando comecei o livro. A morte não envelhece. Quero dizer, sim, que em cada fase da narração da minha vida experimento a sensação correspondente. (ASSIS, 1997a, cap. CXXXVIII, p. 160)

Vale notar, diante disso, que a ausência de corpo permite a presença textual com que o narrador preenche todos os espaços do livro, até mesmo no vazio de palavras – capítulo CXXXIX, feito somente de pontinhos gráficos, por exemplo. Além da simultaneidade que se estabelece pela falta de linearidade e pela mistura dos estilos e dos textos que, apesar de editados, segundo o próprio Brás de acordo com a sensação experimentada em cada fase da narração da sua “vida”, se condensam no espaço etéreo da eternidade textual. Ou seja, o texto existe, e pelos arranjos do narrador, se apresenta sem começo e sem fim, apenas texto.

Dessa forma, não somente usando as citações e alusões na construção discursiva, como as corrigindo e executando edições consoantes a sua lente orbital de leitura, Brás Cubas assume a liberdade de ler e transferir os textos “fonte”, desafiando-os, questionando-os, transformando-os e reescrevendo-os à sua maneira, bem como ele modifica a filosofia de Pascal que diz “que o homem é um caniço pensante. Não; é uma errata pensante, isso sim.” (ASSIS, 1997a, cap. XXVII, p. 60). Portanto, Brás reflete sobre o procedimento da errata, fazendo uso dele.

Há um texto, em especial, que Brás Cubas revisita - o poema “Eneida”, de Virgílio. Em sua releitura desse texto, ele cria um novo texto, uma espécie de poema concreto, e dele faz surgir um signo, Virgília. Virgília, como já vimos na sessão primeira deste trabalho, antes de ser personagem do romance, é um signo constelacional, mais um texto dentro do texto de Brás, em torno do qual gravitam vários outros signos. Com isso, podemos afirmar que as *Memórias póstumas* não se restringe a escrita de um romance, mas também à escrita de um ensaio crítico (basta observar a composição do próprio livro), de uma peça de teatro (como diz Zilberman, "Teatralizando o luto" (2004, p. 45) e ensaiando formas de composição de outras personagens, no caso Bento de *Dom Casmurro*), de uma crônica do cotidiano da época. E, além disso, é como se escrevesse sempre um rascunho nunca chegando ao original. Por isso, quando Brás reescreve o texto da Eneida, através de rascunhos espalhados no papel, fazendo surgir Virgília, não se trata de uma versão final – “uma mulher de carne e osso”, como queriam os realistas -, mas de uma das versões dela espalhadas no texto *Memórias póstumas*, mais uma edição que Brás “dá de graça aos vermes” (ASSIS, 1997a, cap. XXVII, p. 60). Poderíamos afirmar, desta feita, junto com Zilberman que a fonte primária é a palavra e, além-Zilberman, que tudo por fim se resume à palavra. Assim, Virgília é uma constelação de edições-versões da própria linguagem.

Somente no capítulo XXVII, intitulado “Virgília”, percebemos três versões de Virgília. A Virgília-Signo que surge dos versos de Virgílio. A Virgília-Personagem feminina principal do romance. E, a Virgília-Leitor que rompe com todas as fronteiras e é sempre uma nova Virgília, dependendo de quem lê.

*Virgília?* Mas então era a mesma senhora que alguns anos depois...? A mesma; era justamente a senhora que em 1869 devia assistir aos meus últimos dias, e que antes, muito antes, teve larga parte nas minhas mais íntimas sensações. Naquele tempo contava apenas quinze ou dezesseis anos; [...] Aí tem o leitor, em poucas linhas, o retrato físico e moral da pessoa que devia influir mais tarde na minha vida; era aquilo com dezesseis anos. Tu que me lês, se ainda fores viva, quando estas páginas vierem à luz, - tu que me lês *Virgília* amada, não reparas na diferença entre a linguagem de hoje e a que primeiro empreguei quando te vi? Crê que era tão sincero então como agora; a morte não me tornou rabugento, nem injusto. (ASSIS, 1997, cap. XXVII, p. 59, grifo nosso)

A indagação que intitula e que inicia a primeira frase do capítulo em si já é emblemática, e já nos permite pressupor algumas possibilidades de resposta. Entretanto o que Brás confirma no decorrer do capítulo é que não há resposta que possa definir definitivamente a questão. Longe de emitir uma resposta segura como tenta transparecer com a assertiva “Mas então era a mesma senhora que alguns anos depois...? A mesma; era justamente a senhora que em 1869 devia assistir aos meus últimos dias, e que antes, muito antes, teve larga parte nas minhas mais íntimas sensações.”, Brás vai apenas dilatando a incerteza. Pois, aquela senhora que esteve em sua alcova e em seu enterro já não era mais sua amante, estava então em outra etapa da vida (uma versão). Em seguida, entra com um “Naquele tempo” que nos deixa perdidos! Que tempo? 1869? No fim de seus dias? Quando partilhavam sensações íntimas? Não se pode determinar que tempo é esse a que Brás se refere de forma vaga e desconexa, ligando-o a uma adolescente cujas características físicas e morais são por alguma razão, também vagamente e superficialmente, descritas (outra versão). Como se não bastasse o embaralhar de ideias e sugestões de Virgília que vem desfilhando, irrompe com a diretiva ao leitor: “Tu que me lês, se ainda fores viva, quando estas páginas vierem à luz, - tu que me lês *Virgília* amada, não reparas na diferença entre a linguagem de hoje e a que primeiro empreguei quando te vi?” Pois, Brás sendo morto escreve a vivos, “se fores viva” e leres este livro, és tu uma “*Virgília* amada” (mais uma versão), com quem Brás tem o hábito de conversar diretamente, aliás, não só neste trecho. Além disso, novamente, ele usa uma expressão temporal que não pode ser identificada “quando te vi?” (Quando? Na casa do

Dutra? No quarto, enfermo? No rascunho do poema de Virgílio? Ao iniciar a leitura do livro?).

Cada linha desse capítulo, como todo o livro de Brás, reforça ainda mais o seu caráter ambíguo e a impossibilidade de qualquer classificação ou definição, o que é fundamental para o foco narrativo. Por onde eu quiser começar, então, não me atordoia, porque ler do começo ao fim também é algo que não resolve a lógica do texto. Virgília nasce nesse torvelinho, diacrônica e sincronicamente. Diacronicamente, porque remete a Virgílio; e sincronicamente porque se atualiza no texto (deixa de ser o referente Virgílio para ser o referente meramente textual Virgília). Desse modo, as várias edições-versões de Virgília podem ser observadas porque Brás utiliza o método compositivo de constelação – que foge à linearidade do pensamento, ao que já foi fixado como modelo ocidental de leitura e escrita de textos – inventariando uma série de “Virgílias”. Aliás, a palavra Virgília aparece cento e oitenta e nove vezes no romance em diferentes contextos e situações discursivas que o narrador arranja habilidosamente nas linhas da narrativa.

Nesse compasso oscilante, Virgília vai remetendo a outros significantes. Se por um lado, nos remete ao Virgílio da Eneida, por outro, faz referência também ao Virgílio de Dante. Quando do delírio de Brás, onde ele faz uma viagem atravessando os séculos, tentando chegar aos seus primórdios, pensamos em Dante que também fez uma viagem metafísica do inferno ao céu, tendo Virgílio por guia. Enquanto, na viagem de Brás, Virgília estava presente "Vejam: o meu delírio começou em presença de Virgília" (cap. IX, p.35). E no delírio, Brás tem "cócegas de curiosidade para saber onde ficava a origem dos séculos, se era tão misteriosa como a origem do Nilo" (cap. VII, p. 29). Ele quer saber sobre a origem das coisas, mas não é possível sabê-la, é um mistério, ele tenta trilhar um caminho por meio da linguagem, ele vai retornando aos clássicos, aos mitos (Pandora), ao texto bíblico. Tudo se passa na linguagem. O interessante é que assim que Virgília entra em sua alcova e senta-se ao seu lado, ele inicia o delírio (Virgília - Virgílio: criando essa galáxia de intertextos e significações). Seguindo o conceito de constelação visualizamos esse pipocar de textos em que Brás retoma Virgílio, da Eneida- um grande poema -, também o Virgílio da Divina Comédia, onde Dante exalta em versos os versos de Virgílio assim que o encontra no inferno:

Oh! Tu, tu és Virgílio, cuja eloquência ... qual fonte ... jorra versos fartamente? Mestre dos poetas, luz que os ilumina! Valha-me o longo tempo



em que , com profundo amor, entreguei-me à leitura de seus versos em busca de sapiência! És meu único modelo no mundo; graças a ti, hoje o mundo louva a harmoniosa feição de meus versos. (DANTE, 2003, Inferno, Parte I, p. 11)

Mostrando, então, Virgílio como modelo, referência privilegiada de poeta, ou seja, Brás está fazendo referência à linguagem poética, é linguagem retomando linguagem, e adaptando-a em diferentes gêneros e abrangendo sua rede de significações. Pode-se perceber, portanto, um entrelaçamento de textos que figuram em diferentes versões no plano discursivo da narrativa. Brás coloca em lente desfocada as memórias de sua vida sem sucessos e monótona, para focalizar sua memória discursiva, textual em mais de um ângulo. Uma vez que depois de morto não importa vida, mas a palavra, a palavra que permanece e que é difundida. O nome do autor na capa do livro, o nome do homem no emplasto, o nome da mulher como rastro de suas leituras e reflexões críticas. Talvez pudéssemos até dizer que sua relação com Virgília – a personagem - ocorre por meio do adultério e não da convenção (casamento) porque a relação com o texto não pode ser uma relação direita e cômoda, rígida e tradicional, é uma relação trôpega, emocionante, enviesada, obscura, cheia de lacunas e desconfianças.

De outro modo, as palavras “*Arma virumque cano*” nos levam além do discurso poético, ao discurso político – mais uma maneira de como Virgília pode ser vista. Pois, a *Eneida* simboliza o poder do império romano, sob o comando de Augusto. Ele mesmo encomenda a Virgílio um poema épico que conte a glória e o poder de Roma com o objetivo de rivalizar com o poema de Homero e indiretamente contar suas próprias grandezas. Desse modo, Virgílio elaborou não somente uma composição linguística e poética, mas também uma propaganda política. Por isso, quando o pai de Brás Cubas lhe propõe os dois projetos: casamento e um lugar na Câmara dos Deputados, e Brás se deixa estar distraidamente rabiscando no papel o verso primeiro de Virgílio, ele já engendra um signo mais que ambíguo, múltiplo, que desde o nascimento já se desdobra em duas versões possíveis – discurso poético e discurso político. Virgília pode então ser percebida como uma versão das ideias que brotam dos anseios políticos do pai de Brás Cubas. Uma vez que além de propor os projetos, ainda escolhe para candidata à noiva, Virgília.

Nesse ponto, Virgília nos leva também ao seu parônimo “vigília”, palavra muito usada no âmbito político para denotar manifestações e protestos para a formação, aprovação ou

mudança de algum fator político que interesse a toda população ou a uma classe dela. O pai de Brás Cubas incita várias “virgílias” na tentativa de convencê-lo a aceitar os projetos que tanto ambiciona até obter resposta aparentemente positiva – “Vencera meu pai; dispus-me a aceitar o diploma e o casamento, Virgília e a Câmara dos Deputados. – *As duas Virgílias*, disse ele num assomo de ternura política.” (ASSIS, 1997a, cap. XXIX, p. 61, grifo nosso). Entretanto, o pai de Brás Cubas vê seus planos, seus discursos diluídos nas artimanhas escriturais de Brás – sempre se desdobrando em outras significações, versões da mesma Virgília – “Então apareceu o Lobo Neves, um homem que não era mais esbelto que eu, nem mais elegante, nem mais lido, nem mais simpático, e todavia foi quem me arrebatou Virgília e a candidatura, dentro de poucas semanas, com um ímpeto verdadeiramente cesariano.” (ASSIS, 1997, cap. XXIX, p. 74-75). Esta e outras desesperanças levam o velho Cubas a um desânimo mortal.

Eram tantos os castelos que engenhara, tantos e tantíssimos os sonhos, que não podia vê-los assim esboroados, sem padecer um forte abalo no organismo. [...] Morreu daí a quatro meses, - acabrunhado, triste, com uma preocupação intensa e contínua, à semelhança de remorso, um desencanto mortal, que lhe substituiu os reumatismos e tosses. Teve ainda meia hora de alegria; foi quando um dos ministros o visitou. (ASSIS, 1997, cap. XXIX, p. 74-75)

Pensar o signo Virgília como uma versão do discurso político que Brás Cubas rascunha como mais um texto que emana de Virgília em suas *Memórias* nos faz voltar novamente aos primeiros capítulos nos quais ele de certa forma já constrói a imagem dessa constelação. Vejamos, depois de confirmar sua condição de defunto, tenta arranjar uma causa para a sua morte. Tal empreendimento parece bastante confuso e indefinido, não se pode confiar em nenhum dos motivos que ele apresenta porque apresenta vários e valida a todos. Por isso, tanto filantropia, lucro, amor da glória, invenção farmacêutica quanto a provável inventiva de fundar uma instituição política - “Suponha-se que, em vez de estar lançando os alicerces de uma invenção farmacêutica, tratava de coligir os elementos de uma instituição política” (ASSIS, 1997a, cap. V, p. 22) - são aceitáveis como verdadeiros. E o que tudo isso tem a ver com Virgília? Bom, a suposição supracitada acontece em presença de Virgília.

Com esta reflexão me despedi eu da mulher, não direi mais discreta, mas com certeza mais formosa entre as contemporâneas suas, a anônima do primeiro capítulo, a tal, cuja imaginação à semelhança das cegonhas do Ilisso... Tinha então 54 anos, era uma ruína, uma imponente ruína. Imagine o

leitor que nos amamos, ela e eu, muitos anos antes e que um dia, vejo-a assomar à porta da alcova. (ASSIS, 1997a, cap. V, p. 22)

O que nos leva a percorrer a seguinte trajetória: Brás tenta convencer o leitor de que morre de uma ideia fixa. Essa ideia fixa parece ser a ideia de inventar um remédio para curar a melancolia humana. No entanto, no nível discursivo da obra, essa ideia é discutida por meio de uma reflexão sobre políticos – “Vê o Cavour; foi a idéia fixa da unidade italiana que o matou. Verdade é que Bismarck não morreu” (ASSIS, 1997a, cap. IV, p. 20) -, historiadores e filósofos – “*Suetônio* deu-nos um Cláudio, que era um simplório, - ou ‘um abóbora’ como lhe chamou *Sêneca*” (id., *ibid.*, p. 20-21). Discursos que são evocados pelo discurso literário Virgília, do qual Brás faz surgir essas reflexões conforme explicita na citação acima. Assim, Brás liga a ideia fixa, que na verdade se desmembra em vários pontos sem jamais permanecer fixa, à Virgília, à anônima, à amante, à ruína, em suma, ao centro de onde saem as mais diferentes significações e versões textuais desse texto.

Mais uma vez, percebemos Virgília fazer suscitar na memória do narrador uma multiplicidade de leitura – que passeia pela história, pela filosofia, pela literatura, pela política. Nesse emaranhado de percepções dá-se o ponto da sua escrita em que se torna uma constelação de textos, também uma multiplicidade de escrita. E aos que lhe chamam cínico, ele afirma ser muito mais que isso,

Não, alma sensível, eu não sou cínico, eu fui homem; meu cérebro foi um tablado em que se deram peças de todo gênero, o drama sacro, o austero, o piegas, a comédia louçã, a desgrenhada farsa, os autos, as bufonarias, um pandemônio, alma sensível, uma barafunda de coisas e pessoas em que podias ver tudo, desde a rosa de *Esmirna* até a arruda do teu quintal, desde o magnífico leito de Cleópatra até o recanto da praia em que o mendigo tirta o seu sono. Cruzavam-se nele pensamentos de vária casta e feição. Não havia ali a atmosfera somente da água e do beija-flor; havia também a da lesma e do sapo. Retira, pois, a expressão, alma sensível, castiga os nervos, limpa os olhos, - que isso às vezes *é dos olhos* (ASSIS, 1997, cap. XXXIV, p. 66, grifo nosso)

Ou seja, a escrita de Brás constitui-se de “peças de todo gênero”, fato que nos permite ver sua Virgília espriar-se nessa colcha de pedaços diversos em diversas edições. Com isso, ele não somente produz novos pontos de vista – “que isso às vezes *é dos olhos*” – como salta mais que os capítulos, o século, “Não Seria impossível, entretanto, que eu chegasse a galgar o cimo de um século” (ASSIS, 1997a, cap. V, p. 22), vindo a assemelhar-se com a escrita de

autores modernistas, quando usa da superficialidade para disfarçar o seu cuidado com a escrita, aparentando falta de compromisso com esses assuntos e textos aos quais faz referência e mantém diálogo. Nas palavras de Lima:

Pois ele tem, conforme afirmou de si mesmo, um trapézio no cérebro, equilibrado para lá e para cá, fazendo “cabriolas de volatim”. Tal tom perfunctório lembra o matiz do humor dos modernistas, dos poetas que exercitam o chamado poema-piada; ou, independentemente dessa prática, daqueles que imprimiram ao verso certo descaso ou indiferença em relação à vida, como o atesta o conhecido “Perdi o bonde e a esperança”, de Carlos Drummond de Andrade. Machado de Assis, com essa estratégia criativa, esteve mais de meio século na frente de sua época. (LIMA, R., 2012b, p. 17)

Esse mesmo tom perpassa a conversa de Brás com seu pai no instante em que este vem lhe fazer a proposta do casamento e do cargo político. Enquanto o pai expunha a ideia com “peças de todo gênero”, “Experimentou assim a fascinação, depois a persuasão, depois a intimidação” (ASSIS, 1997a, cap. XXVI, p. 58), o que podemos considerar também nuances de um discurso político desigual, ora liberal (persuasivo/indutivo) ora conservador (intimativo/impositivo), Brás Cubas “não dava resposta, afiava a ponta de um palito ou fazia bolas de miolo de pão” (op. cit.), dando ares de pouco caso à conversa. Isto o fez simultaneamente imprimir ao verso (verso de Virgílio) “certo descaso ou indiferença em relação à vida” e uma importância profunda e essencial ao próprio texto – Virgília-poética/Virgília-política.

Observamos ainda os seguintes fragmentos das *Memórias póstumas*: “As bexigas tinham sido terríveis. [...] Crê-lo-eis, pósteros? essa mulher era Marcela.” (cap. XXXVIII, p.87); Virgília...seria Virgília aquela moça? Fitei-a muito, e a sensação foi tão penosa que recuei um passo e desviei a vista. Tornei a olhá-la. As bexigas tinham-lhe comido o rosto.” (cap. XLI, p.92); “Marcela, Sabina, Virgília... aí estou eu a fundir todos os contrastes, como se esses nomes e pessoas não fossem mais do que modos de ser da minha afeição interior.” (cap. XLVII, p. 98). Todos esses nomes e contrastes não são apenas personagens com histórias singulares, são textos que o editor corrige e edita conforme sua “afeição interior”, sua bagagem de leitura literária. Ele organiza o(s) texto(s) construindo uma constelação de imagens que gravitam em torno do signo “Virgília”, fazendo com que o leitor se volte para o texto a fim de que veja, nesse emaranhado de citações e vestígios linguísticos, um trabalho composicional que reflete sobre a própria literatura. Com isso, ele possibilita ao leitor ver não

somente o espetáculo, mas também o *making off* (o processo de feitura do texto). Assim, como a lente de uma câmera cinematográfica, ele aproxima o leitor do enredo, fazendo parecer que tudo está ocorrendo ao mesmo tempo. Do mesmo modo como ele viu passar todos os séculos diante de seus olhos no delírio. Portanto, Marcela, Eugênia, Sabina, Virgílio ... são todos referentes do mesmo signo - Virgília. São tudo, enfim, produto de uma construção de escrita constelacional. Podemos até dizer que as recorrentes citações e edições de Brás são como as (re)tomadas de uma gravação cinematográfica. Cada tomada, uma nova composição, uma nova edição. Um novo texto.

## 4 QUE (DES)EXPLICA O ANTERIOR

A esta altura, o autor sente-se como um fanático que deblatera do alto de uma pedra. É tomado pelo tom colérico do discurso, chegando a conclusões mais peremptórias do que inicialmente pretendia.

Começa a perder o controle. (MAINARDI, 1995,p.90)

### 4.1 A ideia fixa

Chegamos até aqui refletindo no que parece ser uma “ideia fixa” – Virgília-Virgílio. Mas, sabe aquela ideia fixa que Brás exorta a que Deus livre o leitor? Sim, aquela de fazer um emplasto, ou seria, a filantropia, espere um pouco, não era o amor pela fama...pois é, de fixa aquela ideia não tem nada, assim como a nossa Virgília, que é uma verdadeira constelação de ideias. Por isso o texto das *Memórias póstumas* é como um jogo de esconde-mostra em que o narrador esconde uma palavra para mostrar outra a fim de que o leitor siga um rastro de pistas textuais e intertextuais que ao cabo jamais encontram “juntura aparente” (ASSIS, 1997a, cap. IX, p.30).

Nada nessas memórias é fixo. Aliás, trata-se de memórias, que por si só já denotam movimento constantemente oscilante e fragmentado. Além disso, são as memórias de um morto, um terreno ainda mais desconhecido para os leitores vivos. Os leitores que esperam observar uma realidade extratextual por trás das letras desse livro póstumo, mas que não a encontrarão porque Brás Cubas não mirou realidade nenhuma senão o texto. O texto que ele “dá de graça aos vermes” em várias edições revistas e corrigidas a cada estação de novas perspectivas vistas por ele mesmo, Brás Cubas, pelo próprio texto e pelo leitor – o leitor que vê o texto engendrar outro texto e mais outro ainda.

Diante disso, diria Brás Cubas, que estamos no terreno da metafísica. E isto de realidade textual seria, para ele, um capítulo que escapou a Aristóteles:

Outra coisa que também me parece metafísica é isto: Dá-se movimento a uma bola, por exemplo; rola esta, encontra outra bola, transmite-lhe o impulso, e eis a segunda bola a rolar como a primeira rolou. Suponhamos que a primeira bola se chama... Marcela – é uma simples suposição; a segunda, Brás Cubas; a terceira, Virgília. Temos que Marcela recebendo um piparote do passado rolou até tocar em Brás Cubas, o qual, cedendo à força impulsiva, entrou a rolar também até esbarrar em Virgília, que não tinha

nada com a primeira bola; e eis aí como, pela simples transmissão de uma força, se tocam os extremos sociais, e se estabelece uma coisa que poderemos chamar solidariedade do aborrecimento humano. Como é que este capítulo escapou a Aristóteles? (ASSIS, 1997a, cap. XLII, p. 73-74)

Ora, num só capítulo, Brás resume a história de seus amores e de como não tiveram futuro. Mas antes que o leitor aceite que se trata apenas disso, destaca-se a expressão: “é uma simples suposição”, e como tal, não podemos admitir como verdade absoluta o que é uma, dentre muitas, possibilidades de leitura. Brás Cubas não desenvolve a história, como aparenta, pelo contrário, ele a suspende para que o leitor viaje a roda do texto mesmo. De pronto, vamos ao texto de Aristóteles (1984), que diz que a natureza realiza o esforço da matéria bruta para alcançar o que ele chama de ato puro, ou seja, a elevação ao pensamento e à inteligência. O qual, Brás reescreve, fazendo com que o esforço gerado pelas palavras Marcela-Brás Cubas-Virgília não se eleve a outro nível, permaneçam textos. Por outro viés, conversa com Drummond (1930) em seu poema “Quadrilha” - “Marcela recebendo um piparote do passado rolou até tocar em Brás Cubas, o qual, cedendo à força impulsiva, entrou a rolar também até esbarrar em Virgília, que não tinha nada com a primeira bola” Assim como “João amava Teresa que amava Raimundo que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili que não amava ninguém.”. Brás simplesmente une passado e futuro discursivo na simultaneidade de seu discurso de defunto. É obra que não se pode explicar, a não ser quando se desexplica. É premissa do jogo esconde-mostra, “[...] o jogo precede todas as suas possíveis explicações. Por isso o jogo do texto só pode ser avaliado em termos de suas possibilidades, por meio das estratégias empregadas no jogo e pelos jogos de fato realizados no texto.” (ISER, 2002, p. 109).

Cada episódio singular dessas *Memórias póstumas* é um lance do jogo que encena o processo de produção literária de uma memória cadavérica paradoxalmente viva e imortal. Assim, Brás Cubas finge uma escrita de completude onde tudo é revelado para todos, até mesmo para o crítico, como já vimos:

Meu caro crítico,

Algumas páginas atrás, dizendo eu que tinha cinqüenta anos, acrescentei: “Já se vai sentindo que o meu estilo não é tão lesto como nos primeiros dias.” Talvez aches esta frase incompreensível, sabendo-se o meu atual estado; mas eu chamo a tua atenção para a sutileza daquele pensamento. O que eu quero dizer não que esteja agora mais velho do que quando comecei o livro. A morte não envelhece. Quero dizer, sim, que em cada fase da narração da

minha vida experimento a sensação correspondente. Valha-me Deus! é preciso explicar tudo. (ASSIS, 1997a, cap. CXXXVIII, p. 160)

Entretanto o “tudo” que ele pretende explicar não passa de um comentário pessoal a respeito de seu próprio escrito, o que o torna parcial e subjetivo, nada explicativo – uma estratégia. Em seguida, escreve um capítulo cheio de pontinhos. Depois deste, escreve outro, o qual intitula “Que explica o anterior”, onde afirma: “Há coisas que melhor se dizem calando; tal é a matéria do capítulo anterior.” (ASSIS, 1997a, cap. CXL, p. 160). Mas quem disse que o silêncio não fala, ainda mais quando é preenchido por pontinhos gráficos dispostos em sequências lineares num capítulo de livro? Os concretistas que o digam! Quanto mais o narrador tenta explicar, menos realiza o feito. Na verdade, o leitor precisa ficar bem atento, pois durante toda narrativa, Brás Cubas solta notas explicativas e referências indutivas, como se o relato fosse ordenado e estivesse sob o controle dele o tempo todo – outra estratégia. “A ideia salvadora trabalhou nele, como a do emplasto (capítulo II)” (cap. XVII p.45); “O Prudêncio do capítulo XI.” (cap. XXV, p.56); “Relede o capítulo XXII.” (cap. XXXVIII p. 69); “Desde a sopa, começou a abrir em mim a flor amarela e mórbida do capítulo XXV.” (cap. LXI p. 92); “E isso por aquela famosa lei da equivalência das janelas, que eu tive a satisfação de descobrir e formular no capítulo LI.” (cap. CV p. 135); “Convém intercalar este capítulo entre a primeira oração e a segundado capítulo CXXIX.” (cap. CXXXI. p.154); “(salva a hipótese do capítulo CI e outras)” (cap. CXXXI p. 155); “Outra vez perguntei a mim mesmo, como no capítulo LXXV.” (cap. CXLIVP. 164); “Cuido haver dito no capítulo XIV.” (cap. XVI, p. 43). Enfim, nem mesmo a morte é fixa em Brás Cubas, quiçá o seu livro póstumo!

Essas estratégias que percebemos em Brás Cubas, explicações e controle da narrativa, são retomadas por outros narradores machadianos, como Bentinho de *Dom Casmurro*, por exemplo. Brás escreve um livro de memórias, não para contar as lembranças vividas, mas para escrever um livro e pensar sobre a sua escrita. De certa forma, Bentinho faz o mesmo. Ainda que afirme no início da narrativa, em seu capítulo segundo, que o seu “fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência.” (ASSIS, 2008, p. 41), o leitor que se atém às minúcias há de notar, que este objetivo só é declarado depois de um primeiro capítulo intitulado “Do título”, onde o narrador explica o título do romance, conseqüentemente já indica aspectos composicionais da obra (olha aí as explicações); além de incluir a finalidade aparentemente verdadeira no meio de um capítulo intitulado “Do livro”,



cuja frase de abertura é: “Agora que expliquei o título, passo a escrever o livro” (idem. *ibid.* p. 40), como quem continua a explicar o capítulo anterior, enfatizando o processo de escrita. Como se já não bastassem tais semelhanças, avançamos apenas um pouquinho mais até virar a página, e encontramos as afirmações: “Quis variar e lembrou-me escrever um livro.[...] Fiquei tão alegre com esta idéia, que ainda agora me treme a pena na mão. Sim, Nero, Augusto, Massinissa, e tu, grande César, que me incitas a fazer os meus comentários, agradeço-vos o conselho, e vou deitar ao papel as reminiscências que me vierem vindo.” (idem. *ibid.* p.42). Ora, Brás comenta que escrever suas memórias é uma distração da eternidade, enquanto Bentinho, enfadado de sua monotonia, também passa a escrever para distrair-se, alegando que os medalhões dessas figuras importantes, que ornamentavam as paredes da casa de Matacalos, seriam uma inspiração simplesmente como peças que o levam a descrever momentos passados, mas não, estes são na verdade, textos histórico-políticos que passam a participar da feitura do livro. Como nada é fixo no âmbito das memórias, os textos de Brás e Bentinho se entrecruzam pelas estratégias narrativas que empreendem. Seja como for, ao cabo, eles não explicam nada, o que fazem é deixar pistas para serem descobertas, incentivando o leitor a fazer uma leitura mais cuidadosa, a fim de que percebam o método e o processo criativo investidos. Pois isto sim é matéria que contagia o bom leitor, arremata o conselheiro Aires:

Um bom autor, que inventasse a sua história, ou prezasse a lógica aparente dos acontecimentos, levaria o casal Santos a pé ou em caleça de praça de aluguel; mas eu, amigo, eu sei como as coisas se passaram, e refiro-as tais quais. Quando muito, explico-as, com a condição de que tal costume não pegue. Explicações comem tempo e papel, demoram a ação e acabam por enfadar. O melhor é ler com atenção. (ASSIS, 1997b, p.12-13)

No caso de Brás Cubas, portanto, o fato de ser ele um defunto-autor (algo que não deixamos o nosso leitor esquecer) é que explica muita coisa. Pois, sendo ele mesmo um ser ficcional, texto, de onde faz surgir outros textos, a partir de sua memória de leitura, assim como cria Virgília de Virgílio, ele estende essa rede intertextual não só a textos do passado, ou a textos do seu presente, inclusive textos machadianos, mas também opera uma leitura antecipada de autores contemporâneos, conforme apresentamos na sessão II deste trabalho, em diálogo com Saramago. Explorando um pouco mais essa característica inovadora do processo textual de Brás Cubas, fazemos outra interação atual, desta vez, referindo-nos ao texto de *Nove noites*, romance de Bernardo Carvalho (2002). O narrador de *Nove noites*, em

quem também não há muita fixidez, conta o que guarda em sua memória sobre um antropólogo americano que veio para o Brasil estudar a tribo dos índios Krahô, mas que se matou na noite de dois de agosto de mil novecentos e trinta e nove. Seu nome era Buell Quain – por favor, não confunda o senhor Buell Quain com o escritor do livro *The god of the labyrinth*, aquele é Herbert Quain, lido por Ricardo Reis a bordo do Highland Brigade em viagem de volta a Portugal. O sobrenome necessariamente não os liga em parentesco, porém certamente poderíamos fundi-los num único pronome interrogativo Quem “sem máximo erro de pronúncia” (SARAMAGO, 2011, p. 23) – mas, quem foi de verdade e por quê se matou (se é que cometeu suicídio), não se pode afirmar com certeza, pois tudo depende da memória do narrador. Para que as coisas fiquem “claras”, o narrador explica:

Isto é para quando você vier. É preciso estar preparado. Alguém terá que preveni-lo. Vai entrar numa terra em que a verdade e a mentira não têm mais os sentidos que o trouxeram até aqui. [...] A verdade está perdida entre todas as contradições e os disparates. [...] Passei anos à sua espera, seja você quem for, contando apenas com o que eu sabia e mais ninguém, mas já não posso contar com a sorte e deixar desaparecer comigo o que confiei à memória. [...] Mas antes deixo este testamento para quando você vier e deparar com a incerteza mais absoluta. [...] Sei o que espera de mim. E o que deve estar pensando. Mas não me peça o que nunca me deram, o preto no branco, a hora certa. Terá que contar apenas com o imponderável e a precariedade do que agora lhe conto, assim como tive de contar com o relato dos índios e a incerteza das traduções do professor Pessoa. As histórias dependem antes de tudo da confiança de quem as ouve, e da capacidade de interpretá-las. E quando vier você estará desconfiado. [...] Precisamos de razões para acreditar. Estarei abusando da sua paciência e boa vontade, seja você quem for, se lembrar que morremos todos? Me lembro do dia em que ele chegou à cidade que chamou de morta nas cartas, em março de 1939, desconfiado como você agora, a primeira vez que o vi. [...] **Só eu guardo a memória dele.** (CARVALHO, 2002, p. 7-9, grifo nosso)

O narrador explicita que está no âmbito onde verdade e mentira se misturam não sendo mais possível chegar a nenhuma conclusão exata. Tudo que se tem são especulações e suposições que ficam a cargo do leitor preencher também com sua imaginação. Nada no romance é fixo, nenhuma informação, nenhuma lembrança; nada é confiável, nem mesmo sabemos quem é esse narrador nem se o homem por quem ele procura realmente existiu. Para que não haja dúvidas quanto a natureza do gênero textual executado, mais uma vez insere explicações “Tentei lhe explicar que pretendia escrever um livro e mais uma vez o que era um romance, o que era um livro de ficção (e mostrava o que tinha nas mãos), que seria tudo historinha, sem nenhuma consequência na realidade” (CARVALHO, 2002, p. 95).

Ao mostrar que o romance é algo produzido e construído pelo narrador “sem nenhuma consequência na realidade”, coisa que se faz com palavras, imaginação e texto, o narrador está apontando para a questão do foco narrativo, ele mostra para o leitor que tudo depende do ponto de vista (o que discutimos na sessão II). O narrador coloca nas linhas do romance o seu processo de escrita como se fossem pensamentos desesperados e frustrados de um detetive que busca pistas em relatos infundados, “Também há algumas contradições internas no relato de Diniz, o que é normal para alguém que apenas ouviu a história na infância e a repete mais de sessenta anos depois sem nada ter presenciado.” (CARVALHO, 2002, p. 83); cartas cuja procedência e conteúdo são sempre duvidosos, principalmente porque traduzidas pelo professor Pessoa, e na memória, “Aos oitenta e oito anos é um homem lúcido, muito articulado e com uma memória às vezes melhor do que a minha, embora sujeito às distorções das impressões subjetivas, como a de qualquer um.” (CARVALHO, 2002, p. 32), vejam só, na memória. Por isso, em diversos cantos do texto, encontramos notas de desabafo, por um lado, e de grande conhecimento do processo de construção textual, por outro.

Desse modo, o leitor não tem mais nada que mirar, a não ser o texto. O texto que é feito de pedaços de outros textos – relatos orais, artigos de jornal, cartas, e de toda memória discursiva do narrador -, que se entrelaçam na estrutura da narrativa formando um discurso múltiplo e fragmentário capaz de expressar no corpo da narrativa o texto “final” e os rascunhos elaborados pelo narrador até o momento da leitura de outro leitor, outro ponto de vista. Nesse sentido, cada leitor lê um texto diferente, vê coisas diferentes e imagina coisas diferentes, porque “O que lhe conto é uma combinação do que ele me contou e do que imaginei. Assim também, deixo-o imaginar o que nunca poderei lhe contar ou escrever.” (CARVALHO, 2002, p. 134). Portanto, não há realidade fora do texto. A realidade que o narrador conta (constrói) é gerada no/pelo texto, e como “A realidade é o que se compartilha.” (idem., *ibid.* p. 167), o leitor tem o texto que é a realidade que o narrador compartilha.

O crítico Lima (2012) acentua a ideia do texto como realidade do próprio texto através de um estudo do conto “Desenredo”, de Guimarães Rosa (1976). Desse estudo, ele afirma:

Seja como for, o texto literário contemporâneo rediscute a noção de mimese aristotélica, como, de sorte, sua lógica e retórica que vinham alimentando a pertinência de entender a literatura como representação ou imitação do real. Se há real, é apenas o real do texto, que, assim compreendido, deixa, pois, de ter um modelo e uma fonte baseada na realidade existencial comum a todos

os seres sociais e passa a ser só simulacro, cópia sem original, como se a fotocópia de um documento dispensasse a apresentação do próprio documento que supostamente lhe serviu de matriz. Não há matriz, não há modelo a ser imitado. Só papel e tinta.” (LIMA, R., 2012a, p. 35)

Ou seja, o narrador tem consciência de que o seu fazer literário está colado a outros textos, ele passa a usar isso como recurso estético, assumindo diferentes pontos de vista textuais em seu próprio texto. Por isso, assim como não podemos fixar ou definir Virgília em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, também não podemos definir quem é esse “homem” que o narrador de *Nove noites* procura, guiando-se por cartas, notas de jornais e relatos de memórias de pessoas velhas – ou seja, dados nada confiáveis -, nem a veracidade de sua história. Tampouco podemos fixar ou definir Ricardo Reis (ou Lídia) e suas múltiplas versões na narrativa de Saramago. Porque esses personagens são na verdade signos que surgem na narrativa de forma não linear e se espalham pelo texto sob diferentes perspectivas quase a cada linha. Desse modo fazendo referência a outros textos como que surgindo deles e deles sendo apenas mais uma versão, uma reedição da literatura que faz parte do seu universo de leitura, textos que apreciam, criticam, plagiam, recriam, desenredam. É mesmo uma questão de foco narrativo como teoriza o narrador de *Nove noites*: “O sonho de uns é a realidade dos outros. E o mesmo pode ser dito dos pesadelos [...] O sonho é um ponto de vista. É um lugar de onde se vê.” (CARVALHO, 2002, p. 48). E ainda afirma:

Àquela altura dos acontecimentos, depois de meses lidando com papéis de arquivos, livros e anotações de gente que não existia, eu precisava ver um rosto, nem que fosse como antídoto à obsessão sem fundo e sem fim que me impedia de começar a escrever o meu suposto romance (o que eu havia dito a muito gente), que me deixava paralisado, com o medo de que a realidade seria sempre muito mais terrível do que eu podia imaginar e que só se revelaria quando já fosse tarde, com a pesquisa terminada e o livro publicado. Porque agora eu já estava disposto a fazer dela realmente uma ficção. Era o que me restava, à falta de outra coisa. O meu maior pesadelo era imaginar os sobrinhos de Quain aparecendo da noite para o dia, gente que sempre estava debaixo dos meus olhos sem que eu nunca a tivesse visto, para me entregar de bandeja a solução de toda a história, o motivo real do suicídio, o óbvio que faria do meu livro um artifício risível. (CARVALHO, 2002, p. 157)

Ele deixa claro que a base do romance “são papéis de arquivos, livros e anotações de gente que não existia”, textos com os quais ele lida para construir um enredo que só pode ser reconhecido como tal enquanto suposição e imaginação – trabalho com o texto. Pois assim o texto pode ser percebido por cada leitor de maneira singular, sem referente na realidade que

possa interferir na intimidade do texto. Por isso, Jó Joaquim, narrador de “Desenredo”, ao invés de construir uma narrativa que conta um adultério, faz o contrário, como que apagando a traição da amante, escreve um novo conto em que ela está expurgada desse passado, estando pronta para ser sua esposa fiel e amada.

Demonstrando-o amatemático, contrário ao público pensamento e à lógico, desde que Aristóteles a fundou. [...] Jó Joaquim, genial, operava o passado – plástico e contraditório rascunho. Criava nova, transformada realidade, mais alta. Mais certa? (ROSA, 1976, p.74)

Assim, a amante, Lívia? Rivília? Irlívia? – nem mesmo o nome da amante o narrador sabe -, passa a ser simplesmente palavra, palavra que dá existência a um novo enredo, um desenredo, feito de texto, de rascunhos, e reedições da própria narrativa. Trata-se de ambiguidades concernentes ao plano composicional, da produção literária e não do comportamento do homem na sociedade. “Isto é, ela é inapreensível e fluida, nada a fixa no papel, assumindo por isso variadas formas e movimentos, variados nomes e designações.” (LIMA, 2012a, p. 35). Do mesmo modo, não podemos fixar Virgília – que antes de ser amante do narrador, é texto. Mas veja como as formas se imbricam e o significante Virgília apresenta variações em um mesmo capítulo. Falo do capítulo “Questão de botânica” (LXXXII), onde o narrador aparentemente conta apenas como seus amores com Virgília já pairavam no conhecimento de muitos que faziam graças com ele – alertando-o para não se expor tanto. Porém, a Virgília-amante, figura sutilmente nessa parte do texto como crítica aos textos clássicos e românticos: “No teatro disse-me uma senhora que era levar muito longe o amor da escultura. Referia-se às *belas formas* de Virgília. [...] Virgília era um *belo erro*, e é tão fácil confessar um belo erro!” (ASSIS, 1997a, cap. LXXXII, p. 113, grifo nosso). “As belas formas” de Virgília logo nos ligam às “belas letras” dos clássicos, enquanto que um “belo erro” nos remete ao amor exacerbado dos românticos que fazem todas as loucuras pela amada, seja certo ou errado. Pois esse negócio de adultério não é objeto inerente ao realismo, mas aparece em diferentes tempos e sociedades sob diferentes formas de escrita. Virgília refere-se também a esses tipos de linguagem. Além disso, o narrador não nos deixa esquecer o ponto de surgimento de seu desenredo Virgília/Virgílio: “Pois então? Seu mano é um grande latinista. Traduz Virgílio de relance. Olhe que é Virgílio, e não Virgília...não confunda...” (ASSIS, 1997a, cap. LXXXII, p. 113)

Diante disso, o leitor há que notar os jogos de linguagem que o narrador lança na forma de “um X: decifra-me ou devoro-te” (ASSIS, 1997a, p. 18). Pois na leitura os pontos de vista se complementam e se reinventam, se desprendem “de suas linhas ‘simétricas’, para dissolver-se no ‘movente’, e só, então, enfeitado, perene, irradiar-se ‘até o centro da terra’.” (CAMPOS, 1997, p. 20). Uma vez que a leitura coloca o leitor em movimento, ele mesmo passa a ter mais de um ponto de visão, alargando seu horizonte de expectativas e fazendo perder de vista as interpretações possíveis a ser decifradas nessa constelação linguística.


Quando lemos, nossa expectativa é função do que nós já lemos – não somente no texto que lemos, mas em outros textos –, e os acontecimentos imprevistos que encontramos no decorrer de nossa leitura obrigam-nos a reformular nossas expectativas e a reinterpretar o que já lemos [...]. A leitura procede, pois, em duas direções ao mesmo tempo, para frente e para trás. (COMPAGNON, 1999, p. 149)

Assim, grande parte dos sentidos do texto está nas mãos do leitor, ou melhor, na sua ótica. Nesse torvelinho intertextual, do qual o leitor é participante ativo da construção do texto literário, entendemos a palavra como criadora do real, e a posição do leitor como mais um campo de visão dentro da diversidade de pontos de vista, além da falta de um centro explicador, as múltiplas saídas do leitor em face da obra. Podemos dizer, então, que Virgília é esse leitor que se irradia pelas *Memórias póstumas* como uma constelação? Será a Virgília, além de ser Virgílio, uma espécie de Livíria, Virília, Irlívia de Rosa? Um nome apenas que suscita outros nomes?

#### 4.2 O velho diálogo de Adão e Eva


O curioso é que nesse vaguear – somos sempre nós que imaginamos. (SANT’ANNA, 2003, p.220).

Será Virgília um nome apenas que suscita outros nomes? Será Virgília mesmo um nome apenas que suscita outros nomes ou um signo que se desdobra em outros signos verbais e não verbais? Será Virgília apenas um “rabisco sem intenção alfabética”? (ASSIS, 1997a, p. 163):

Sua amiga sincera,  


(ASSIS, 1997a, p. 163)

Um rabisco sempre diferente a cada edição:

Sua amiga sincera,  


(BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL, p. 356)


V

(ASSIS, 2011, p. 208)

Até chegar ao apagamento nas edições em que a máquina substitui a manuscritura e a tipografia? Desse modo tão variado e múltiplo como o próprio texto é desenhado, as respostas às nossas perguntas são também passíveis de uma interpretação vária, dada a abertura de leitura icônica, onde a natureza simbólica do signo linguístico ganha uma carga de motivação sígnica marcadamente plural. O defunto-autor, então, acaba de escapar a qualquer explicação, definição ou classificação nesse V de Virgília, Virgílio, rascunho textual, “de púbis, decote e colo femininos” (PIGNATARI, 1979, p. 87).

O que seria inicialmente a assinatura de Virgília no capítulo CXLII:

Meu bom amigo,  
 Dona Plácida está muito mal. Peço-lhe o favor de fazer alguma coisa por ela; mora no Beco das Escadinhas; veja se alcança metê-la na Misericórdia.

Sua amiga sincera,  


Não era a letra fina e correta de Virgília, mas grossa e desigual; o V da assinatura não passava de um rabisco sem intenção alfabética; de maneira que, se a carta aparecesse, era mui difícil atribuir-lhe a autoria. Virei e revirei o papel. Pobre Dona Plácida! Mas eu tinha-lhe deixado os cinco contos da praia da Gamboa, e não podia compreender que... (ASSISa, 1997, p. 163)

passa a ser mais um rascunho do projeto escritural de Brás Cubas, esse narrador que usa todos os recursos do texto para montar o próprio texto, que o leitor desmonta e remonta, sem perder

de vista que o objeto que tem em mãos é um livro, é texto. Isto porque o defunto autor joga o jogo da metalinguagem em que

[...] a todo o momento, leitor, autor e narrador são apartados da alienação narrativa por acidentes gráficos e tipográficos, que os despertam para o fato de que estão lendo um livro, um livro e nada mais – *words, words, words*. Saturar um código significa romper a regra do jogo, o que implica ao mesmo tempo uma operação intersemiótica e metalinguística. (PIGNATARI, 1979, p. 87)

A utilização da escrita caligráfica da assinatura de Virgília acentua a noção de precariedade e de inacabamento das *Memórias póstumas* e da sua composição, que, por isso mesmo, eleva o seu processo compositivo a um grau de alta complexidade, principalmente quando focamos nesse processo como elemento consciente na construção da obra. As linguagens se misturam ainda mais e criam uma rede de significações mais densas e mais abrangentes, parecendo impossível visualizar os limites dessa enorme constelação. Pois o narrador faz com a linguagem o que o artista faz com o pincel, quando cria realidades a partir de traços, retas, formas geométricas, que num primeiro momento não passam de rascunhos, borrões, mas que depois, umas ligadas às outras fazem surgir objetos, pessoas, paisagens, e num nível abstracional profundo, até sentimentos. Brás é esse artífice da linguagem, tão genial, como Jó Joaquim - Jó Joaquim, genial, operava o passado – plástico e contraditório rascunho. Criava nova, transformada realidade, mais alta. Mais certa? (ROSA, 1976, p.74) – que se utilizou também dessa linguagem-rascunho como artifício para desvendar ao leitor a maneira como constrói a trama enunciativa, desenredando-lhe os fios e contornos das referências desses rascunhos textuais e intertextuais. Esse procedimento tanto em Rosa como em Brás Cubas demonstra o caráter plural e experimental da narrativa, fazendo do rascunho, texto, como afirma Lima, R.: “É, inicialmente, um “rascunho”, palavra tirada do vocabulário do desenho e das artes plásticas. Ou, então, é linguagem mesmo, palavra e sintaxe, com todos os ingredientes que compõem o mundo da escrita” (LIMA, 2012a, p.35)

Nota-se ainda que o nome Virgília, como identidade pessoal da mulher de Lobo Neves e amante de Brás Cubas, vai desaparecendo a cada nova sugestão de leitura, perdendo-se na massa textual que despersonaliza a personagem para personificar o livro. O livro, que parafraseia a si mesmo, que mira apenas linguagens, que esconde o nome para mostrar apenas seus fragmentos, até que não possamos reconhecê-lo, até que se perca na imensidão de estrelas bem como nos fala Jean-Yves Tadié:



O romance de aventuras, o melodrama tinham conhecido, desde sempre, o herói que se desloca sob um nome falso, ou sem nome. [...] A revelação do nome tem qualquer coisa de sagrado, que partindo dos livros santos, atravessa a epopeia, o teatro (é conhecida a importância dos reconhecimentos no final das comédias, de Roma a Beaumarchais), para chegar a Wilkie Collins (*No Name*) e a Jules Verne (*Famille sans nom*). No século XX, o nome perdido nunca mais é reencontrado. (TADIÉ, 1992, p. 64)

Assim, a ideia de originalidade e de realidade presa ao nome como identidade do sujeito se perde de vez. Resta, portanto, o texto e suas versões – cópias do seu próprio original que já é uma cópia – que redirecionam o olhar do leitor para o trabalho composicional do defunto autor em detrimento da historinha que ele conta como pretexto para o texto. Pois, o texto é sem dúvida “uma teia que se estende sem limites, onde há um intercâmbio e circulação constante de elementos, onde nenhum dos elementos é definível de maneira absoluta e onde tudo está relacionado com tudo.” (EAGLETON, 2006, p.194). Nesse intercâmbio de elementos, a mescla de linguagens cria novas significações que vão se afastando da significação primeira de tal modo que faz parecer que esta não há, por não poder ser identificada claramente no vasto (entre)nó de fios textuais.

O signo textual é ressignificado em cada rascunho escrito e cada leitura feita por cada leitor. Nada permanece o mesmo, nem mesmo o defunto autor como vimos na sessão II deste trabalho. Nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Virgília se reinventa e é reinventada a depender do ponto de vista, sempre do ponto de vista. O controle do autor sobre o texto está na sua perspectiva de fingimento, enquanto o controle do leitor sobre o texto está na sua capacidade imaginativa de acreditar que o autor não finge. O jogo do texto é como o “velho diálogo de Adão e Eva” ,,,,,,,,,,???????.....!!

Será Virgília um nome apenas que suscita outros nomes? Será Virgília apenas um “rabisco sem intenção alfabética”? “Mas, com a Breca! Quem me explicará a razão dessa diferença?” (ASSIS, 1997a, p. 86) questionamo-nos e repetimos o feito como numa eterna valsa, rodopiando em volta das palavras e das interrogações, pontilhados, exclamações. Brás Cubas, quem primeiro levantou essas questões, “vira o teatro pelo lado da plateia. [...] Soberbo cenário, vida, movimento e graça na representação.” (idem, ibidem, p. 88). Diante desse espetáculo pensou concluir que tudo se tratava exatamente disso, representação; “se assim não fora, como explicaríamos a valsa e o resto?” (idem, ibidem, p. 86). Virgília pensava

a mesma coisa? “deram-me um papel que...Mas para que estou a fatigar com isto? Deixe-me ficar com as minhas amofinações. Creia que tenho passado horas e dias... Não há constância de sentimentos, não há gratidão, não há nada...nada...nada...” (idem, ibidem. p. 88) talvez, apenas palavras...

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Talvez apenas palavras? foi o que nos questionamos no início dessa grande aventura: estudar a obra de Brás Cubas. Queríamos descobrir se poderíamos ler Virgília apenas como signo, que por sua vez, gera outros signos, criando uma realidade que brota, assim, do próprio texto. Isto porque ao rabiscar os versos da *Eneida*, de Virgílio, nosso escafandrista da linguagem, fez nascer Virgília. Ficamos, então, com cócegas de investigar se tal hipótese se confirmaria, se a elegante “ruína”, em tempos mais floridos, enamorada de Brás Cubas, não seria apenas mais um rascunho, uma versão daquilo que foi primeiramente em outra leitura do defunto-autor. Iniciamos com este fim, investigar, identificar, confirmar Virgília como rascunho de uma escrita constelacional de Brás, por isso, Haroldo de Campos logo foi escalado para nos *orientar* na leitura de constelações segundo o seu *Arco-íris branco*. Através dele, pudemos perceber que a forma como a palavra Virgília se espalha pelo corpo da narrativa das *Memórias póstumas*, desdobrando-se em outras palavras, que se relacionam de modo intertextual, é o que acontece numa escrita constelacional.

Mas não ficamos somente com as ideias de Haroldo de Campos. O próprio Haroldo é plural e vastamente intertextual. Por isso, conversamos também com outros autores como Compagnon –estilo e forma -, Eagleton – os signos e os intertextos. Daí, chegamos a Bakhtin, o qual nos apresentou uma visão geral acerca do gênero romance, destacando o seu caráter, digamos assim, “antropofágico”, já que ele devora outros gêneros e permite que todos convivam no mesmo espaço literário. Essa característica é fundamental para uma escrita que se pretende múltipla e que dialoga com diversos gêneros de texto – a narrativa de Brás Cubas. De Bakhtin para Zilberman, então, foi um salto – saltamos a discussão sobre gênero para tratar das especificidades editoriais do texto das *Memórias*. Tivemos que observar primeiramente, as correções que o próprio Machado fez em sua obra, para depois, observarmos as correções que Brás Cubas fez de Virgília, criando edições diferentes desse signo, quase a cada aparição dele no romance. Ora visto como representação dos textos clássicos, ora em diálogo com os textos do Machado mesmo, com muita genialidade se relacionando com textos contemporâneos, e se misturando a diferentes discursos: político, histórico, religioso, poético. Lembramos que foi o próprio Brás que nos encaminhou a essas observações, expondo para o leitor a sua “teoria das edições humanas”. E continuamos nessa

busca de analisar o que o Brás escreveu e como ele escreveu. Para nós, mais interessante é notar a composição desta obra singular do que outros aspectos também válidos, porém secundários.

No meio disso tudo, Virgília, representou até mesmo, tu, leitor. Sim, a Virília que lê o Brás Cubas hoje, não é a mesma que o leu no século XIX, por exemplo. E não fique a torcer o nariz, mais uma vez, com esta afirmação, porque a crítica está aí, ainda hoje, estudando as *Memórias póstumas de Brás Cubas* para não nos deixar mentir, não é mesmo? Você, como bom leitor, sabe que não mentimos. Além do mais, por que haveríamos de misturar nesse trabalho verdade e mentira, se o trabalho que propomos é “puramente” acadêmico! Dessa forma, foi que passamos a prestar atenção ao ponto de vista de Brás, este se comporta como uma câmera cinematográfica, avançando e recuando na narrativa, fazendo *flash-back*, *making off*, cortes, justaposição de imagens e outras estratégias discursivas que fora do âmbito do cinema, concorrem para mostrar a habilidade de Brás em operar com diversos gêneros e textos, os quais participam da sua construção textual – sua constelação, que não esqueçamos gira em torno de Virgília. Seu engenho e arte são assim rebuscados e rabiscados para fazer com que você, e nós, leitores, possamos visualizar o processo escritural engendrados na forma do romance.

Nesse itinerário, chegamos aos rascunhos mais “concretistas” de Brás, os arranjos de símbolos gráficos suscitados pelo signo Virgília. E vejam com que destreza isso se deu, através de uma assinatura. Aquela que superficialmente, seria apenas um V de Virgília, mas dentro das relações intertextuais produzidas no romance, nos levam a linguagem multifacetada de um defunto-autor enfadado da eternidade e com uma memória transbordante de leituras e inovações escriturais.

Mas, espere um pouco, acha que nos perdemos nesse emaranhado de citações e lembranças do trabalho até aqui feito? Não, não nos perdemos. Bem sabemos que lá deixamos, na sintaxe do primeiro parágrafo dessas considerações, o suspense - falta respondermos se nossa hipótese foi confirmada ou não. Nada mais natural do que chegar a esse ponto da leitura e esperar que a pergunta seja respondida.

Vamos à resposta então: nossa hipótese foi confirmada e não foi. De certo ponto de vista ela foi confirmada, pois conseguimos mostrar a partir do próprio texto literário que

Virgília pode ser esse signo apenas, palavra que gera outras palavras. Entretanto, esse mesmo texto literário que nos permite fazer essa leitura de Virgília, nos permite fazer ainda outras leituras diferentes, basta que mudemos o ponto de vista. Por isso, jamais seria possível encerrar aqui, as questões que levantamos, pois estamos lidando com um texto por excelência, inacabado, aberto e incrivelmente plural. Portanto, quanto mais nossa leitura desse texto se aprofundada, mais ele nos incita a novas referências intertextuais, novas leituras, novos signos, novas perspectivas... e se não nos crê, experimenta ir ao último capítulo das *Memórias póstumas*, fuça entre as “últimas” palavras de Brás, e veja o que encontra lá. Sabe o que nós encontramos lá, encontramos um narrador cheio de artimanhas dizer que não deixou “a nenhuma criatura o legado da nossa miséria”. Isto nos leva a questionar que legado é este? Estaria a palavra legado apenas atrelada a não procriação? Que outros significados esta palavra poderia representar? Será que poderíamos falar em legado literário? Palavras, palavras, talvez sejam apenas palavras.

## REFERÊNCIAS

- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. São Paulo: Nova Cultural, 2003.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Alguma poesia*. Belo Horizonte: Pindorama, 1930.
- ARISTÓTELES. *Metafísica*: livro I e livro II. São Paulo: Abril, 1984.
- ART of the survival. Direção: Cassidy J. Curtis. Produção: University of Washington. Washington: CSE458/490 Computer Animation, 1998. Disponível em: <<http://youtu.be/HEwPAigWmsQ>>. Acesso em 3 dez. 2010.
- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ática, 1997a.
- \_\_\_\_\_. *Esaú e Jacó*. São Paulo: Globo, 1997b.
- \_\_\_\_\_. *Dom Casmurro*. São Paulo: Globo, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance. In: \_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora F. Bernadini et al. 4. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1998. p. 397-428.
- \_\_\_\_\_. Os gêneros do discurso. In: \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão Gomes e Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 277-326
- BARBOSA, João Alexandre. A modernidade do romance. In: \_\_\_\_\_. *A leitura do intervalo*. São Paulo: Iluminuras, 1990.
- BARTHES, Roland. The death of the author. In: WALDDER, Dennis. (Ed.). *Literature in the Modern World*. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BERNAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BERNARDO, Gustavo. *O problema do realismo de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMPOS, Haroldo de. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p.15-32.

CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000. 2000.

\_\_\_\_\_. À roda do quarto e da vida. In: \_\_\_\_\_. *Recortes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.

CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CERVANTES DE SAAVEDRA, Miguel de. *Dom Quixote de la Mancha*. São Paulo: Abril Cultural, 2003.

CHATEAUBRIAND, François René. Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris. In: \_\_\_\_\_. *Oeuvres romanesques et voyages*. Texte établi, présenté et annoté par Maurice Regard. Paris: Gallimard, 1969.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

CORNEILLE, Pierre. *Le Cid*. F. Targa et A. Courbé. Paris, 1637. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70391c.r=le+cid+1637.langFR>>. Acesso em: 27 set. 2010.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: M. Fontes, 2006.

FERREIRA, Manuel António. As Vozes de Lídia. *Revista Ágora: Estudos Clássicos em Debate* 3, Aveiro, 2001, p. 247-268. Disponível em: <<http://www2.dlc.ua.pt/classicos/L%C3%ADdia.pdf>>. Acesso em: 20 set. 2010.

FIÚZA, Fernando. *Tira-prosa*. Belo Horizonte: Ed. do autor, 2004.

GIL, Gilberto. Oriente. Intérprete: Gilberto Gil. In: \_\_\_\_\_. *Expresso 2222*. Universal, 1972. CD. Faixa 9.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Fausto*. Tradução de Silvio Meira. Rio de Janeiro: Agir, 1968.

GOODMAN, Nelson. Le statut du style. In: \_\_\_\_\_. *Esthétique et connaissance*. Paris : L'Éclat, 1990.

HORACIO. *Odes*: versão portuguesa. Braga: Cruz, 1942.

\_\_\_\_\_. *Odas y epodos*. Traducción en verso. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid: Instituto Antonio de Nobrega, 1951.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: JAUSS, Hans Robert... et.al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

\_\_\_\_\_. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. (Série Temas, v.36).

LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. São Paulo: Graal, 1980.

\_\_\_\_\_. *Machado de Assis: mestre de capoeira*. In: \_\_\_\_\_. *Invenções*. São Paulo: EdUSP, 2002, p. 327 -339.

LIMA, Roberto Sarmiento. Realidade de papel e tinta. *Revista Conhecimento Prático Literatura*, São Paulo, n. 39, p. 28-35, fev. 2012a.

\_\_\_\_\_. O jeito pós-moderno de Brás Cubas. *Revista Conhecimento Prático Literatura*, São Paulo, n. 44, p. 16-25, jun. 2012b.

\_\_\_\_\_. Trapaças machadianas: as artimanhas que esconde a narrativa de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. *Revista Discutindo língua portuguesa*, n. 14, p. 28-31, dez. 2008.

\_\_\_\_\_. O cinematógrafo de Machado e Alencar. *Revista Conhecimento Prático Língua Portuguesa*, São Paulo, n. 36, p. 46-53, maio 2012c.

\_\_\_\_\_. Singularidades da prima pobre. *Revista Conhecimento prático literatura*, São Paulo, n. 42, p. 26-33, maio 2012d.

\_\_\_\_\_. *Contenção de despesas na casa do eu lírico contemporâneo*. 2011, p.1-13. Trabalho inédito.

LOURENÇO, Jorge Fazenda. *Poemas escolhidos de Fernando Pessoa*. Lisboa: Ulisseia, 1985. 2. ed.1989. (Seleccção e ensaio introdutório).

MAINARDI, Diogo. *Polígono das secas*. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

PEIRCE, Charles Sanders. Terceiridade degenerada. In: \_\_\_\_\_. *Conferências sobre o Pragmatismo*. As categorias. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores)

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura: icônico e verbal, Oriente e Ocidente*. São Paulo: Cortez, 1979

ROMERO, Sílvio. Autores brasileiros. In: BARRETO, Luiz Antonio (Org.). *Obras completas* Rio de Janeiro: Imago, 2002, p. 327-337.

ROSA, João Guimarães. *Contos escolhidos*. São Paulo: Editora Três, 1976. p. 60-65.



- ROUANET, Sergio Paulo. *Riso e Melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garret e Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SANT'ANNA, Sérgio. *O vôo da madrugada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas Malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- SCARPELLI, Marli Fantini. Narrar para não morrer. In: MOTA, Lourenço Dantas; ABDALA JÚNIOR, Benjamin (Org). *Personae: grandes personagens da literatura brasileira*. São Paulo: Senac, 2001.
- SCHWARZ, Roberto. Complexo, moderno, nacional, e negativo. In: \_\_\_\_\_. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 115-125.
- SHAKESPERARE, W. *As you like it*. Oxford: Oxford University Press, 1991. Disponível em: <<http://shakespeare.mit.edu/asyoulikeit/index.html>>. Acesso em: 7 set. 2010.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.
- VIRGÍLIO. *Eneida*. São Paulo: M. Fontes, 2004.
- ZILBERMAN, Regina. Minha teoria das edições humanas: memórias póstumas de Brás Cubas e a poética de Machado de Assis. In: \_\_\_\_\_. *As pedras e o arco: fontes primárias, teoria e história da literatura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.