

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS – UFAL**  
**FACULDADE DE LETRAS – FALE**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA – PPGLL**

**PRISCILA TENÓRIO SANTANA NICÁCIO**

**A “EQUIVALÊNCIA DAS JANELAS” EM *MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS***  
***CUBAS***

**Maceió-Alagoas**

**2017**

**PRISCILA TENÓRIO SANTANA NICÁCIO**

**A “EQUIVALÊNCIA DAS JANELAS” EM *MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS***

Trabalho de Tese apresentado como exigência final para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários à Banca de Defesa de Doutorado do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, sob a orientação do Prof. Dr. Fernando Otávio Fiúza Moreira.

**Maceió-Alagoas**

**2017**

**Catálogo na fonte**  
**Universidade Federal de Alagoas**  
**Biblioteca Central**

Bibliotecária Responsável: Helena Cristina Pimentel do Vale

N582e Nicácio, Priscila Tenório Santana.  
A “equivalência das janelas” em memórias póstumas de Brás Cubas / Priscila Tenório Santana Nicácio. – 2017.  
153 f.

Orientador: Fernando Otávio Fiúza Moreira.

Tese (doutorado em Letras e Linguística: Estudos Literários) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Maceió, 2017.

Bibliografia: f. 146-149.

Anexo: f. 150-153.

1. Assis, Machado de, 1839-1908 – Crítica e interpretação. Memórias póstumas de Brás Cubas 2. Crítica literária. 3. Intertexto. 4. Hipertexto. 5. Janelas. I. Título.

CDU: 869.0 (81).09

 <p>UFAL</p>	<p>UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS</p> <p>FACULDADE DE LETRAS</p> <p>PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA</p>	 <p>PPGLL</p>
---	--	--

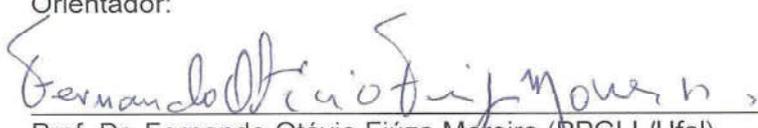
## TERMO DE APROVAÇÃO

PRISCILA TENÓRIO SANTANA NICÁCIO

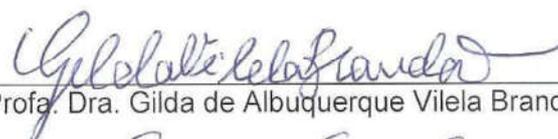
Título do trabalho: "A EQUIVALÊNCIA DAS JANELAS EM *MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS*"

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

Orientador:

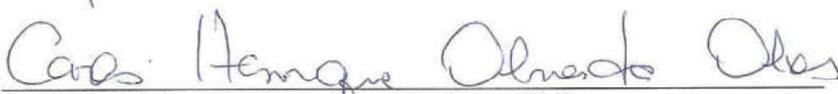
  
 Prof. Dr. Fernando Otávio Fiúza Moreira (PPGLL/Ufal)

Examinadores:

  
 Profa. Dra. Gilda de Albuquerque Vilela Brandão (PPGLL/Ufal)

  
 Profa. Dra. Susana Souto Silva (PPGLL/Ufal)

  
 Prof. Dr. Afonso Henrique Fávero (UFS)

  
 Prof. Dr. Carlos Henrique Almeida Alves (Ifal)

Maceió, 28 de julho de 2017.

## ADVERTÊNCIA

Quem me leu “Brás Cubas pós-moderno” (TCC) e “Rascunhos de Virgília (Dissertação) talvez reconheça que este título “*A equivalência das janelas*” em *Memórias póstumas de Brás Cubas* seja mais uma reflexão que revisa e edita outra versão do romance machadiano, sem alterar a composição nem o estilo, apenas acrescentando dois ou três vocábulos, fazendo tais e quais apreciações críticas, e seus arranjos conceituais. De resto, parece que Machado de Assis, dentre seus vários escritos, criou um narrador defunto-autor, que depois de morto, assumiu o papel do escritor e publicou o livro de suas *Memórias póstumas*. Desse modo, quando lemos o romance, não vemos o autor Machado de Assis, mas aquele cujo nome estampa a capa e assina o *Ao leitor*. Pois é ele, Brás Cubas, quem se dirige diretamente a você, leitor desta tese, e a nós – sujeito plural e fragmentário: aluno, pesquisador, crítico, leitor de literatura – como participantes ativos dessa realidade de papel e tinta.

“O melhor que há, quando se não resolve um enigma, é sacudi-lo pela janela fora” (ASSIS, 1997, p. 65).

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Jesus Cristo, autor e consumidor da minha fé! O único que tem as palavras de vida eterna!

Agradeço a minha mãe, o parapeito que me sustenta!

Agradeço a toda a minha família, que emoldura quem sou!

Agradeço ao meu marido, Wesslen, minha janela inspiradora!

Agradeço aos meus pastores Valter e Liz, que velam pela minha alma e oram sempre pelas minhas vitórias!

Agradeço a todos os amigos pelo apoio e incentivo!

Agradeço ao meu caríssimo orientador, Fernando Fiúza, pela compreensão, confiança, pelas trocas e pela disposição em investir na construção de mais esta janela acadêmica!

Agradeço a querida Professora Gilda, companheira de leituras e diálogos, a quem devo a sugestão que me levou ao título maravilhoso deste trabalho!

Agradeço ao estimado amigo Professor Roberto, minha matriz textual, de onde surgem várias janelas discursivas, que perpassam todo este trabalho com suas contribuições brilhantes!

Agradeço as professoras Ana Cláudia e Susana, sempre atenciosas, pelas janelas da história, da ironia e do humor!

Agradeço de maneira especial ao professor Roberto Sarmiento Lima pelas inspirações, pelas conversas literárias, e pelo incentivo constante da sua prática docente em tempo integral!

Agradeço de maneira carinhosa a todos os meus professores, que, sem dúvida, compõem este vitral de ensino e aprendizagem!

Agradeço a Universidade Federal de Alagoas e a Faculdade de Letras pela abertura das janelas do saber e da formação profissional!

Agradeço a Capes pela janela financiadora deste trabalho!

**“E graças a Deus, que sempre nos faz triunfar em Cristo, e por meio de nós manifesta em todo o lugar a fragrância do seu conhecimento.” (2 Coríntios 2:14)**

## RESUMO

Neste trabalho, analisamos o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), do escritor Machado de Assis, a partir da investigação da “equivalência das janelas” como um método narrativo que quebra a linearidade do relato, mistura os planos, e cria a imagem de uma escrita *leve, solta e irresponsável*, que se aproxima de determinado modelo da escrita contemporânea. Para chegar a essas observações, compreendemos o signo janelas primeiro como um “*signo de indícios*”, segundo Othon M. Garcia (1958). Depois, como uma rede textual que se assemelha ao hipertexto digital, de acordo com os pressupostos filosóficos de Pierre Lévy (1996). Dialogamos ainda com Sérgio Paulo Rouanet (2007) e Marta de Senna (2008) que veem a atualidade do texto machadiano pela volubilidade do narrador e pela exigência da participação do leitor no processo composicional. Por fim, refletimos sobre a mobilidade do texto e seu trabalho de edição através das perspectivas de Marc Augé (2010) e de Regina Zilberman (2004), respectivamente. Desta feita, investigamos as janelas como um modo de operar na narrativa uma atitude em relação ao mundo e à literatura que se atualiza pela leitura.

Palavras-chave: Janelas. Intertexto. Hipertexto. Machado de Assis. *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

## ABSTRACT

In this work, we analyze the novel *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), by Machado de Assis, from the investigation of "window equivalence" as a narrative method that breaks the linearity of the relay, blends the planes, and creates the image of a *light, loose and irresponsible* writing that approaches contemporary writing models. To arrive at these observations, we understand the sign windows first as a "sign of evidence," according to Othon M. Garcia (1958). Then, as a textual network that resembles digital hypertext, according to the philosophical assumptions of Pierre Lévy (1996). We also talk with Sérgio Paulo Rouanet (2007) and Marta de Senna (2008) as they both see the current machadian text for the volubility of the narrator and for the reader's participation in the compositional process. Finally, we reflect on the mobility of the text and its editing work through the perspectives of Marc Augé (2010) and Regina Zilberman (2004), respectively. Thus, we investigated the windows as a way of operating an attitude towards the world and literature in the narrative that is updated by reading.

Keywords: Windows. Intertext. Hypertext. Machado de Assis. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

## RESUMEN

Este estudio analiza la novela *Memorias póstumas de Blas Cubas* (1881), del autor Machado de Assis, a través de la investigación de la "equivalencia de las ventanas" como un método narrativo que rompe la linealidad del relato, y que mezcla los planes, y crea la imagen de una escritura *flojo e irresponsable*, acercándose a los modelos de la escritura contemporánea. Para llegar a estas observaciones, entendemos las ventanas como un "signo de pruebas", según Othon M. Garcia (1958). Entonces, como una red textual que se asemeja a la de hipertexto digital, de acuerdo con las suposiciones filosóficas de Pierre Lévy (1996). Dialogando incluso con Sergio Paulo Rouanet (2007) y Marta de Senna (2008) que vienen a presentar la volubilidad del narrador de Machado y el requisito de la participación de los lectores en el proceso de composición. Por último, se reflexiona sobre la movilidad del texto y de su trabajo de edición a través de las perspectivas de Marc Augé (2010) y Regina Zilberman (2004), respectivamente. Esta vez, hemos investigado las ventanas como una forma de operar de la narrativa una actitud hacia el mundo y la literatura que se actualiza mediante la lectura.

Palabras clave: Ventana. Intertexto. Hipertexto. Machado de Assis. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

## SUMÁRIO

ADVERTÊNCIA .....	03
1 INTRODUÇÃO ÀS <i>JANELAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS</i> .....	10
2 “EQUIVALÊNCIA DAS JANELAS” .....	14
2.1 Índícios e desdobramentos .....	14
2.2 Das janelas e suas equivalências .....	29
3 “O VELHO DIÁLOGO DE ADÃO E EVA” .....	47
3.1 <i>Diálogos de Brás Cubas</i> .....	47
3.2 <i>Diálogos</i> com o leitor: uma janela de leitura .....	53
3.3 <i>Diálogos</i> com outros textos: uma leitura da janela .....	66
4 “PARÊNTESES” .....	79
4.1 A narrativa de <i>Brás Cubas</i> entre <i>parêntesis</i> .....	79
4.2 Hipertextualidade: janelas virtuais versus janelas atuais .....	94
4.3 As janelas do “Delírio”: entre o virtual e o atual .....	101
5 “VÁ DE INTERMÉDIO” .....	108
5.1 A mobilidade textual do defunto-autor .....	108
5.2 Entre as janelas do livro e as janelas da tela .....	123
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	140
REFERÊNCIAS .....	144
ANEXOS .....	147

## 1 INTRODUÇÃO ÀS JANELAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS

O livro *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis, desperta o interesse de seus leitores críticos desde a sua publicação, seja pela inovação da construção de um narrador defunto; seja pela quebra da linearidade do relato, através das inúmeras digressões que fragmentam o texto; seja pelas incontáveis referências a outros textos com os quais dialoga; seja pela maneira irreverente e direta com que se relaciona com o leitor e o convida a participar da narrativa; seja pela exposição dos bastidores da escrita de modo irônico e consciente por meio de uma metalinguagem que confere contemporaneidade ao texto; fato é que a obra resiste ao tempo e que desperta ainda hoje novas possibilidades de ver e de pensar o mundo e a sociedade de modo atual.

Isso porque o narrador das *Memórias póstumas* formulou e desenvolveu a lei “da equivalência das janelas” (no capítulo LI do livro), um modo de arejar a narrativa e permitir que as opiniões e “traquinagens discursivas” (uma marca no enunciado do livro que aponta para o seu tom lúdico que assinala as imprecisões, as brechas entre um plano e outro da construção de sentidos) defunto-autor sejam expostas sem danos aos efeitos do livro; pelo contrário, as janelas da narrativa corresponderiam aos propósitos do texto, sendo o despropósito um deles.

Diante disso, selecionamos a imagem da janela como via de interpretação dos fatos narrados e como estratégia de composição da obra, observando os seus mecanismos de construção de sentidos. Por isso, a nossa investigação das janelas discursivas de Brás Cubas considera a plasticidade do signo “janela” e também do texto das *Memórias póstumas*, que longe de ser reduzido a uma classificação rígida, se dobra em múltiplas possibilidades de leitura, por causa do seu processo de escrita também múltiplo.

Desse modo, na segunda parte do nosso estudo, “Equivalência das janelas”, tomamos a janela como um “*signo de indício*”, de acordo com os pressupostos de Othon M. Garcia (1958), que se espalha pela narrativa, e que nos permite descortinar o espaço do texto e seus desdobramentos. A relevância das janelas como índices da construção literária de Brás Cubas está em sua recorrência, aparecendo trinta e seis vezes no texto, e ainda na preferência do narrador pela eleição deste signo em detrimento de outros (como muro, parede, teto, etc.) cujas significações (abertura, texto, espaço, etc.) atendem à coerência interna do romance; primeiro pela estratégia do narrador que morre para então

narrar, colocando em equivalência as janelas da morte (do livro) e da vida (da realidade objetiva); depois, pela escolha do gênero memórias, através do qual pode escrever de maneira ébria, volúvel, guinando entre uma e outra janela, fazendo intromissões justificáveis na narrativa, inserindo no corpo do texto o seu processo de produção.

Além disso, a noção de equivalência engendra a formação constante de campos semânticos associativos, através das relações de sinonímia e de antonímia, de acordo com os estudos de Othon M Garcia (2002) e de Edmilson José de Sá (2010), que ligam um significado a outro, num processo infinito e indefinido de possibilidades associativas, que se configuram como uma constelação, pelo seu caráter orbital e não retilíneo. Por isso, a equivalência das janelas em *Brás Cubas* suscita a mistura de gêneros e a subjetivação do tempo e do espaço narrativos, já que há uma preterição do tempo da história. Desse modo, a janela deixa de ser apenas pormenor descritivo e passa a ser um modo de operar na narrativa, pelo qual o narrador faz desdobrar inúmeros sentidos.

A novidade da análise desse procedimento está na percepção de que esse modo de operar simula uma atitude, em relação ao mundo e à literatura, através da construção de uma escrita que pode também ser caracterizada como *leve, solta e irresponsável* (expressões adjetivas que tomamos como caracterização de uma categoria de análise ora levantada como hipótese de uma possível leitura do romance machadiano estudado), porque, sob determinado ponto de vista, deixa tudo saltar pela janela, sem comprometimento com o que é narrado, mas apenas como um deixar-se levar pelo jogo do texto, como se a escrita fosse uma brincadeira, um passatempo de defunto, insinuando assim uma escrita que se aproxima dos moldes de certa vertente da literatura contemporânea. A janela, então, seria um lugar de indefinição pelo qual o narrador transita livremente e por onde expõe seu método narrativo ao mesmo tempo em que o constrói.

Diante dessa noção do signo “janela” e de seus desdobramentos na narrativa, desenvolvemos na terceira parte, “O velho diálogo de Adão e Eva”, as relações entre narrador e leitor – através das considerações de Ana Maria Machado (2010) e de Sérgio Paulo Rouanet (2007) – e as relações intertextuais – com Marta de Senna (2008) e João Cezar de Castro Rocha (2013) – operacionalizadas no texto como diálogos discursivos. Observamos que o narrador encena essas relações como conversas que vão sendo espalhadas pela narrativa, num abrir e fechar de janelas, pela interação com o leitor, que passa a ser participante ativo do processo de escrita do livro, e com os outros textos pelo

diálogo entre diferentes gêneros, entre os textos de diferentes épocas e estilos no mesmo espaço narrativo.

A percepção de que esses variados textos dialogam leva à noção de simultaneidade das janelas discursivas em lugar da noção de sucessividade, através da sua memória de leitura, e de uma reescritura crítica e consciente deles. De maneira que chegamos a associar esse processo à ideia de paródia pós-moderna, proposta por Linda Hutcheon (1991), para quem a paródia consiste numa leitura paralela, ao lado de, que justapõe os textos pela ironia consciente de que o texto é matriz da realidade ficcional, por isso, ao invés de ser destruído, é reciclado, revisto, reescrito, incorporado pelo novo texto, coexistindo ambos na estrutura do romance, que é feito justamente de elos associativos. A façanha de Brás é ser indiferente a todos eles, aos textos e ao leitor, depois de in(e)screvê-los no relato, como se os sacudisse pela janela.

Em seguida, na quarta parte “Parêntesis”, passamos a associar os diálogos de Brás Cubas e a forma como eles se comportam no texto, através da noção da equivalência das janelas, ao comportamento do hipertexto informático. Para isso, adotamos os conceitos filosóficos de Pierre Lévy (1996; 1999; 2010), que discute a metáfora do hipertexto como uma rede cheia de nós, pelos quais ocorrem conexões: trocas de mensagens que se efetuaem em diferentes direções, ao mesmo tempo, como uma linguagem entretecida pela multiplicidade de possibilidades de leitura e escrita, constituindo-se uma trama intertextual complexa; e como um programa que armazena e organiza as informações, conhecimentos e dados adquiridos e atualizados no processo de escrita-leitura.

Para tanto, nosso método de pesquisa seguiu as orientações propostas pelo próprio Brás Cubas em sua formulação da teoria da “equivalência das janelas”, pela qual compreendemos o signo *janelas* como um vetor múltiplo e dinâmico que se desdobra em vários significantes durante toda a narrativa, abrindo e sugerindo *janelas-textos* a serem acessadas pelo leitor, operando, assim, uma atitude pós-moderna. Sugerimos, com isso, a possibilidade de uma correspondência entre o que ocorre no livro e o que ocorre na tela do computador, através de links – hipertextos – que seriam os fios que o narrador deixa espalhados por toda a narrativa, soltos de janela em janela.

Por fim, na quinta parte, “Vá de intermédio”, tomamos de empréstimo mais um título do romance de *Brás Cubas* que nos faz pensar sobre a sua composição não-linear, fragmentada, e cheia de digressões que o narrador faz com notas aparentemente superficiais, mas que constituem as bases de sua estrutura. Seguindo, pois, a linha

interpretativa da equivalência das janelas como lugar de indefinição, onde ocorre o trânsito textual constante e aos saltos, pensamos um pouco mais, nesse capítulo, sobre a mobilidade narrativa, que por tudo já proposto, se aproximaria ainda das noções de mobilidade na contemporaneidade, desenvolvidas por Marc Augé (2010); tal aproximação só se torna de alguma maneira viável por causa da morte de Brás Cubas que deu a sua história uma *publicidade*, isto é, tornou *pública* a narração dos acontecimentos, não sendo mais possível guardar segredos algum.

Desse modo, já que tudo se expõe nas memórias – fato possível graças ao expediente moderno de fazer um defunto autor falar – se torna evidente que a morte fez que tudo ficasse conhecido e viesse a *público*. Isso significa dizer que as memórias de Brás Cubas não pertencem ao âmbito do privado, pois a voz do morto rompeu com a privacidade, tanto é assim, que ele o confessa no capítulo II da narrativa, ao declarar a todo mundo que o que o moveu a fazer o emplasto que levaria o seu nome foi o desejo de fama e nomeada.

Ele, pois, declara e confessa essas coisas, porque a morte permite que tudo seja *publicado*. Por isso, compreendemos que a narrativa dele é, assim, um *não lugar*, para utilizar a terminologia de Augé. Além disso, tal mobilidade nos permite pensar também a maneira como narrador se comporta também como um editor de textos, expondo as várias versões de seu relato, a cada fase da narração; para isso, seguimos os pressupostos de Regina Zilberman (2004).

Procuramos, portanto, investigar os aspectos composicionais da obra machadiana, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, como um texto que cria de si mesmo uma janela discursiva, vista como um lugar de indefinição, que seria a representação do espaço textual como transfiguração de um real do próprio texto. Por isso, entretence uma constelação de textos relacionados como uma rede de nós que se ligam e se desdobram em diferentes vias de acesso, como num hipertexto digital, como indícios que o narrador solta na narrativa para que o leitor faça também o mesmo, ou seja, se aproprie dos textos, crie suas próprias conexões e as solte novamente na narrativa, num processo interminável de “equivalências das janelas”.

## 2 “EQUIVALÊNCIA DAS JANELAS”

Assim, eu, Brás Cubas, descobri uma lei sublime, a lei da equivalência das janelas, e estabeleci que o modo de compensar uma janela fechada é abrir outra, a fim de que a moral possa arejar continuamente a consciência. (ASSIS, 1997, p. 82)

### 2.1 Indícios e desdobramentos

A obra *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) é uma das mais importantes obras do autor Machado de Assis, conseqüentemente, da literatura brasileira. Ela é considerada um marco da chamada fase madura da escrita machadiana, em que o autor desenvolve um estilo original e moderno, descolando-se dos traços românticos de escritores antecedentes, por ele admirados e também evocados em seus primeiros romances e poemas, como José de Alencar e Castro Alves. Além disso, a obra é também considerada marco da estética realista no Brasil, contudo não se restringe a essa classificação (muitas vezes, apenas didática), sendo estudada pela crítica, até hoje, sob diferentes perspectivas, e atendendo a quase todas, pela pluralidade de significações que sua trama engendra.

O caráter inovador das *Memórias póstumas de Brás Cubas* deixou perplexos leitores e críticos, que tiveram dificuldade para entender o romance, a ponto de provocar a indagação de Capistrano de Abreu a Machado, em carta, se as *Memórias póstumas* seriam um romance. Como a obra se distinguia dos padrões estilísticos da época também pela profusão de textos e estilos que acomoda no mesmo espaço narrativo, Machado de Assis, no “Prólogo da terceira edição”, insere o diálogo trocado com o amigo por carta no corpo da narrativa, conferindo-lhe, então, valor estético.

Desse modo, o romance incorpora o texto da missiva refletindo sobre o fazer literário ao mesmo tempo em que o executa. Por isso, não deve causar tanto estranhamento a aproximação do texto machadiano dos textos de escritores contemporâneos, uma vez que “[...] seus temas foram incrivelmente precursores, obrigando a crítica atual, para explicá-lo, a evocar autores que vieram depois, como Pirandello, Proust, Kafka, sem falar de seu contemporâneo Dostoiévski.” (CANDIDO, 2007, p. 67).

Além disso, o título do romance machadiano evoca ainda relações intertextuais com escritores de sua época, lembrando de Manuel Antônio de Almeida (1854), com *Memórias de um sargento de milícias*, considerado por certa vertente crítica um “romance malandro”, e escritores do modernismo, por exemplo, caso de *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), de Oswald de Andrade. Ou ainda com escritores estrangeiros como *Memórias de além-túmulo*, de Chateaubriand (1848) e *Diálogo dos mortos*, de Luciano de Samósata. Essas referências apontam para o caráter intertextual da obra de Machado de Assis e para algumas características marcantes do seu estilo como a intertextualidade e a mistura de gêneros.

Antonio Candido, em seu artigo “Digressão Sentimental sobre Oswald de Andrade”, mostra que há na escrita de Oswald de Andrade traços de “devoração e mobilidade” (2004, p. 47), que para Candido, são comuns “à personalidade humana e literária” de Oswald; essas personalidades se misturam nas *Memórias sentimentais*, confundindo vida e obra deste autor cosmopolita e ávido pelo conhecimento das pessoas e do mundo (p. 49). Desse modo, suas experiências vividas são incorporadas à sua experiência artística através de uma escrita devoradora.

Seguindo a mesma lógica, porém com uma execução distinta, poderíamos dizer que Brás Cubas confunde em seu texto vida – quando rememora os fatos da vida, nível da fábula – e obra (quando se expõe como escritor, defunto-autor, refletindo sobre seu processo de escrita), deglutindo, ou seria melhor dizer aglutinando em sua escrita uma rede de citações e referentes textuais que se renovam e se ampliam a cada mirada.

Chateaubriand, Oswald, Manuel Antonio de Almeida e Luciano de Samósata exemplificariam, assim, esta afirmação que atende não somente à memória discursiva do narrador, Brás Cubas, como à memória discursiva do leitor, que co-participa da composição escritural e desses possíveis acessos de leitura, desde o título e da voz narrativa que já nele se encontra – o que pode fundamentar nossa hipótese de trabalho.

As considerações a respeito da obra de *Brás Cubas* são inúmeras e constituem um arcabouço crítico relevante desde o biografismo pioneiro de Silvio Romero, para quem a escrita repetitiva e cambaleante de Machado era reflexo da gagueira e epilepsia que o autor sofria; isso porque Romero entendia que as questões de raça, meio e momento (conceitos derivados das ciências biológicas) influenciavam a produção textual do escritor.

Consequentemente, compreendeu que Machado deveria escrever consoante à 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 sestos sociais” (ROMERO, 2002, p.328).

Vale destacar ainda, dentro desse longo percurso, Lúcia Miguel-Pereira (1950), que em período crítico mais maduro, analisou a obra machadiana, observando a forma e não a sua biografia:

[...] porque era sobretudo contista e compunha seus romances como uma série de quadros, Machado empregava, para uni-los, capítulos intermediários, de reflexão e explicações, que comunicam à narrativa certa caprichosa indecisão, ora sugestiva e benvinda, ora o seu tanto maçante. (MIGUEL-PEREIRA, 1950, p. 96)

Assim, a autora não pôde deixar de ver que a fragmentação e a intertextualidade no escritor alcançam matizes múltiplas, porque não impõe molduras aos seus quadros, mas une-os com “capítulos intermediários, de reflexão e explicações” – em outras palavras, com auto-reflexividade, através de digressões teórico-filosóficas. Nesse sentido, “Machado [...] achou os termos necessários, baços de colorido porém ricos de entretons, mais sugestivos do que definidores.” (MIGUEL-PEREIRA, 1950, p. 98).

A partir disso, podemos pensar que Machado representa a noção de representação, “teorizando” o processo de escrita, por meio da abertura de diferentes “janelas” – quadros abertos ao diálogo entre as relações feitas pelo próprio autor sobre os fatos e a interpretação deles através da sua escrita autoconsciente, como afirma Alfredo Bosi (2006, p.9), em “Brás Cubas em três versões”.

Augusto Meyer e Mário Matos também seguiram uma linha de análise psicológica, porém com uma observação acurada do enredo, percebendo a sinuosidade do discurso machadiano, através da operação de ambiguidades na narrativa, que forçam uma leitura intrometida, a ponto de descobrir que as camadas de convenções e de regularidades são apenas disfarces, seduções do texto para a exposição de uma complexidade muito mais literária do que literal.

Dessa maneira, eles puderam superar a rigurosidade do método, afrouxando os suspensórios, como diria Brás Cubas, de uma argumentação necessariamente colada à vida e à personalidade do escritor, abrindo caminhos para a construção da crítica moderna

– onde a ironia e os jogos de linguagem de Machado não podem mais ser vistos como “amenos”, inocentes, apenas elegantes, senão consciente, crítico, e produtor experimental de um mundo (e de uma escritura) difuso.

Por fim, podemos citar críticos como John Gledson (2005), em *Machado de Assis: impostura e realismo: uma interpretação de Dom Casmurro*; e Gustavo Bernardo (2011), em *O problema do realismo de Machado de Assis*. Ambos tratam da questão do realismo em Machado de Assis, porém de maneira discordante. Enquanto Gledson defende a “intencionalidade do autor”, Bernardo atesta o “antirrealismo” machadiano. Poderíamos dizer que a percepção de Gledson abre um só lado da *janela* textual machadiana, a qual evidencia mais o externo (o autor – ser real) do que o interno (o narrador – ser ficcional). Apesar de seu vasto conhecimento histórico e social e de sua inegável intimidade com a obra de Machado, ainda mantém problemática a noção de realismo em um texto em que a morte do autor é tematizada, o que contraria tenazmente o cerne da intencionalidade autoral.

Por outro lado, Gustavo Bernardo assume uma postura combativa contra os pressupostos rígidos que aprisionam o texto machadiano a classificações reducionistas. E consegue argumentar, de maneira ousada e polêmica, em favor de sua tese de que Machado de Assis não é realista e, ainda, que ele é o seu maior opositor. O leitor consciente pode questionar, no entanto, se não estaria Bernardo se igualando aos seus “opponentes”, quando afirma de modo categórico o antirrealismo de Machado. Vale lembrar que Bernardo não coloca Machado como um escritor alienado e omisso aos problemas da sociedade de sua época, senão que eleva a sua literatura à qualidade de escrita metaficcional, que questiona a si mesma, ao invés de se colocar como mero reflexo do mundo circundante.

Não temos a pretensão de estudar qualquer uma dessas vertentes em particular, pois cada uma possui seus fundamentos e possibilidades de análise mas entendemos que é possível ler um Machado sociológico, psicológico, e certamente realista, por isso, pretendemos examinar com mais detalhe a noção de que Machado constrói uma narrativa como se fosse uma “janela” textual aberta ao diálogo e ao trânsito de diferentes textos, o que possibilitaria uma leitura da equivalência desses textos, chegando-se a uma percepção contemporânea do romance, à semelhança de uma escrita *leve e irresponsável* que não teria um propósito definido – ser realista ou ser romântica, por exemplo – mas que se

entrega ao jogo do texto para que, ao falar sobre a realidade, a sociedade, a política, a filosofia, falasse, no fundo, sobre o próprio texto.

No capítulo LI, “É minha”, do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o narrador formula “a lei da equivalência das janelas”, em que o signo *janela* é usado para tratar de questões de ordem moral. Brás queria convencer-se de que ultrapassar o plano moral estabelecido – ter um caso amoroso com uma mulher casada – é sempre algo que pode ser compensado (fecha-se uma janela, isto é, passa-se por cima da moral, enquanto outra se abre, a dos prazeres terrenos). Por ser um cínico<sup>1</sup>, não foi difícil para Brás contornar o lado ético dos fatos: “mas a restituição da meia dobra foi uma janela que se abriu para o outro lado da moral; entrou uma onda de ar puro, e a pobre dama respirou à larga. Ventilai as consciências!” (idem., p. 82). A janela, neste caso, não aparece como elemento descritivo da cena, mero pormenor arquitetônico, mas configura-se como um recurso discursivo que instaura uma ruptura no fluxo narrativo, pela intromissão da reflexão do narrador.

Interessa-nos, então, notar como o narrador usa a figura da janela para passar de um plano a outro do texto, criando a imagem da “leveza”, da “irresponsabilidade” e da “superficialidade”. Para isso, partimos da observação do signo janela – elemento constitutivo da massa verbal do romance – como indicador do processo de produção literária. Ele será para nós um *signo de indício*<sup>2</sup>, nomenclatura que tomamos de empréstimo a Othon Moacyr Garcia (1958), em seu artigo “A janela e a paisagem na obra de Augusto Meyer”. Para Garcia, *signos de indícios* são “todos os elementos particulares e objetivos, constantes da expressão verbal ou dos temas, que nos permitam reconstituir, por assim dizer, a atmosfera poética ou estados de espírito característicos e predominantes em determinada obra ou poema.” (p. 147); a partir disso, ele investiga os múltiplos sentidos engendrados pelo signo “janela” que descortinam as relações entre o espaço da

---

<sup>1</sup> Não é difícil compreender que Brás Cubas é um cínico por suas atitudes literárias. Alfredo Bosi, em *O enigma do olhar*, afirmou sobre o narrador machadiano que “Este, enquanto rico ocioso pode alargar, até extremos de cinismo as margens de liberdade daquele ‘eu detestável’ que o olho do moralista descobrira em si mesmo e no coração do semelhante. Eu construo o outro que está em mim.” (2007, p. 41).

<sup>2</sup> Esta nomenclatura não pertence a Othon M. Garcia. Ele a tomou de empréstimo a “Carlos Bousoño (Teoría de Expresión Poética, Ed. Gredos, Madri, 1952, páginas 75 e segs.)” (GARCIA, 1958, p. 147), como afirma em seu artigo sobre a poética de Augusto Meyer, explicitando ainda que a utiliza em sentido mais abrangente do que a empregou Bousoño. E nós seguiremos também essa linha de abrangência da nomenclatura, e do próprio signo janela nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

poesia e o sentimento do eu lírico, posto que, da janela, observa a paisagem da infância do poeta.

Para nós, a janela descortina o espaço da narrativa, exibindo os bastidores do processo criativo do narrador, que fecha e abre janelas em vários momentos do texto, sob diferentes pretextos, engendrando reflexões discursivas em variados níveis de compreensão de si mesmo (dentro da janela) e do outro (fora da janela). Partindo, pois, desse episódio em que o próprio Brás Cubas formula uma metáfora<sup>3</sup> da janela como uma atitude em relação à realidade objetiva e à realidade textual, passamos a investigar as outras ocorrências do signo no romance, seguindo seus rastros, procurando seus indícios e desdobramentos. Percebemos que a palavra “janela” aparece trinta e seis<sup>4</sup> vezes na narrativa; em nove delas, o narrador evoca seus sentidos conotativos (quatro vezes no capítulo LI; duas vezes no capítulo LIV e três vezes no capítulo CV), permitindo ao leitor entrar no jogo de suas equivalências.

A equivalência é uma relação semântica que ocorre através de dois processos: sinonímia e antonímia. A sinonímia, conforme os estudos de Edmilson José de Sá, em seu artigo “Entre (linhas) entre palavras”, “implica, pois, uma relação de equivalência semântica entre duas ou mais unidades lexicais que reenviam para o mesmo referente.” (2010, p. 59). Ocorre, porém, a sinonímia *geral*, quando duas unidades lexicais são totalmente substituíveis, uma pela outra, em todos os contextos” e a sinonímia *parcial*, quando a substituição de uma pela outra somente é possível “num único enunciado isolado”. Poderíamos dizer que *janela* e *texto*, no contexto das *Memórias póstumas*, admitem essa aproximação de sentidos ora geral – nos momentos em que janela é empregado no sentido conotativo, explicitando-se como linguagem em produção – ora

---

<sup>3</sup> A metáfora, como *figura*, não tem o propósito de adornar a narrativa, mas de colocar em tensão os sentidos reverberantes, como quando se “abre uma janela para arejar a consciência”. Nada no romance é colocado como elemento descartável, acessório, antes configura-se como recurso estético. Antonio Candido, em *O estudo analítico do poema*, afirma que a metáfora é um efeito de linguagem que operacionaliza uma (re)leitura do mundo, através de “transfusões de sentido em virtude das correspondências misteriosas entre as palavras tornadas símbolos [...] E a sua operação semântica especial revela possibilidade de ver e de rever o universo. (1996, p. 93).

Além disso, podemos citar Dirce Côrtes Riedel, quem estudou a natureza do tempo (1959), e também as metáforas (1974) como procedimento estético em Machado de Assis. Para a autora, “A metáfora não é uma comparação elítica, uma variante combinatória da comparação. Ela não tem nada de condensado, a não ser na expressão. Não se pode confundir expressão implícita e densidade semântica. Considerar a metáfora uma comparação implícita, à qual falta um dos termos, como quer a velha retórica, considerá-la uma comparação condensada, é supor que a metáfora exprime, em menor número de signos, aquilo que a comparação diz; mas este não é o caso, porque a metáfora diz outra coisa que a comparação não diz, ela ‘transgride os interditos combinatórios’”. (RIEDEL, 1982, p. 514-515).

<sup>4</sup> Há uma tabela anexa a este trabalho com todas as trinta e seis ocorrências da palavra janela na narrativa.

parcial, quando janela denota janela mesmo, embora possa ainda suscitar alguns desdobramentos de significação, a depender do enunciado em que surge, pela contiguidade com os sentidos mais abrangentes do texto.

A antonímia, por sua vez, implica uma relação de oposição “entre o *significado* de duas unidades que apresentam, em comum, alguns traços semânticos”. Isso pode se dar de três maneiras: através da complementaridade, em que o antônimo é chamado de “*contraditório*” porque permite uma relação de “exclusão e de implicação recíprocas” entre pares de palavras como Brás Cubas *vivo*/ Brás Cubas *morto*, por exemplo; através da gradação, em que a antonímia é “*contrária*”, possibilitando níveis intermediários de oposição, como em “*frio/quente*” – deste par, poderíamos depreender a ideia de que entre a frieza da morte e o calor da vida, há uma mornidão (uma *monotonia*, um *aborrecimento*) que oscila entre as várias edições da vida e do texto, que são corrigidas “até a edição definitiva, que o editor dá de graça aos vermes” (cap. XXVII, p. 60) –; e, por fim, tem-se a oposição “*conversa*”, em que a “inversão da frase obriga à comutação dos termos”, como em *Brás Cubas é irmão de Sabina/ Sabina é irmã de Brás Cubas*.

Em outro estudo de Othon M. Garcia, *Comunicação em prosa moderna*, explicita-se a relação de equivalência por meio da compreensão de que as palavras não se associam apenas por sua origem, mas também “pela identidade de sentido, constituindo então o que é de hábito chamar-se de ‘famílias ideológicas’, isto é, séries de sinônimos afiliados por uma noção fundamental comum.” (2002, p. 196); acrescenta, no entanto, que, nessa afiliação de sentidos, deve-se considerar ainda as relações de oposição que as distinguem. Além disso, continua ele, “as palavras se associam também por uma espécie de imantação semântica” (*idem*. p. 197), que ocorre quando uma palavra sugere uma série de outras palavras, não necessariamente sinônimas, mas que, com elas, estabelecem relações de sentido a depender da situação ou do contexto em que estejam inseridas através do processo de “associação de ideias, pelo processo de palavra-puxa-palavra ou de ideia-puxa-ideia. É o agrupamento por afinidade ou analogia, que poderíamos chamar de ‘campo associativo’ ou ‘constelação semântica’” (*idem. ibidem.*)

Entendemos, portanto, que a equivalência das janelas em Brás Cubas não consiste apenas numa associação de ideias ou textos com significação correspondente, em que um pode ser simplesmente substituído pelo outro; mas compreendemos também que ele coloca em tensão todas as sobrecargas de similitude e de oposição de que dispõe, as ideias

e os textos, a fim de que o jogo nunca termine. Desse modo, seria possível afirmar que a noção de equivalência proposta por Brás Cubas traz ainda uma noção de simultaneidade, em que os opostos passam a conviver na mesma “família ideológica”, no mesmo “campo associativo”, no mesmo espaço narrativo: Virgília e a meia dobra, o amor e o dinheiro, filantropia e lucro passam a ser equivalentes, e, portanto, equivalentes.

Isto porque a personagem – uma janela em si mesmo: defunto-autor – pode falar com toda sinceridade sobre o que pensa e sobre o que fez; por isso, declara abertamente que ele criou esta lei, demonstrando que não se importa com as convenções sociais ou com qualquer outra coisa, já que elas se equivalem no plano discursivo. Assim, o narrador não finge estar mais interessado na amada do que na moeda, por exemplo, o que seria mais comum ao modelo do romance europeu, escondendo seus “arroubos possessórios”; pelo contrário, ele deixa que Virgília e a moeda coexistam através do pronome possessivo “é *minha*”, e faz com que ambas estejam em equivalência relativa, pelo processo de abertura e fechamento das janelas, ou seja, não assumem um lado, mas podem ser uma substituída pela outra sem danos à moral ou à narrativa.

Tendo essa percepção, observamos que nas outras vinte e sete aparições da palavra janela, em que janela denota janela mesmo, os desdobramentos de equivalência também são possíveis, “pelo processo de palavra-puxa-palavra ou de ideia-puxa-ideia”, pela “constelação semântica” que o narrador sugere como chave de leitura da organização textual. Isso fica evidente, por exemplo, pelo contexto semântico em que a palavra é inserida. No capítulo “Fujamos” (LXIII), Brás Cubas vai à casa de Virgília e a encontra “triste e abatida”, pois cuidava que o marido desconfiava de algo. Brás não se abala com as suspeitas da amante e passa a tranquilizá-la, falando-lhe que o marido deve estar preocupado com questões políticas.

Ela concorda, mas permanece “excitada e nervosa”. Brás, por outro lado, suspende a cena, e abre uma das janelas da casa, situada na sala de visitas – “que dava justamente para a chácara, onde trocáramos o beijo inicial” – pela qual “deixava entrar o vento, que sacudia frouxamente as cortinas”, assim como sacudia frouxamente os seus pensamentos, fazendo-o “olhar para as cortinas, sem as ver. Empunhara o binóculo da imaginação”. Desse modo, a janela, abertura concreta na casa, transfigura-se em abertura ficcional, por meio do deslocamento de referente provocado pela abstração do narrador, ao evocar a ideia de um mundo “em que não havia Lobo Neves, nem casamento, nem moral, nem

nenhum outro liame, que nos tolhesse a expansão da vontade.”. Mais uma vez, a janela segue aquela ideia de arejamento da consciência; embora não tenha aparecido aqui como metáfora sintaticamente construída, alcança, no nível semântico, a mesma conotação a que o narrador remete sempre que trata de questões morais.

Seguindo essa coerência interna, o narrador descreve a casa dos amantes – local de encontros furtivos e obscuros – destacando a quantidade e a localização das janelas: “Um brinco! Nova, caiada de fresco, com quatro *janelas* na frente e duas de cada lado – todas com venezianas cor de tijolo –, trepadeira nos cantos, jardim na frente; mistério e solidão. Um brinco!” (cap. LXVII, p. 100, grifo nosso). Nessa descrição, as janelas são citadas como parte da construção arquitetônica, no entanto, podemos compreendê-las também como indícios do movimento de circulação da narrativa, o lugar que deveria ser fechado e discreto, é apresentado como bastante arejado e cheio de pontos de entrada e de saída. Desse modo, a narrativa ora abre janelas: “Ao *vão* de uma *janela*, contou-me o que se passara com a baronesa.” (cap. LXVII, p. 99, grifo nosso), “[...] esse homem que ali está *sacudindo* os tapetes à *janela*.” (cap. CLIV, p. 172, grifo nosso), “O alienista notou então que ele *escancarara* as *janelas* todas desde longo tempo, que *alçara* as *cortinas*, que *devassara* o mais possível a sala [...]” (*idem. ibidem.*); ora fecha janelas: “Ele dá de ombros, fecha a *janela*, estira-se na rede e folheia o livro devagar [...]” (cap. LXXII, p. 104), “Ia fechar a *janela* próxima [...]” (cap. LXXXVIII, p. 119), num movimento circular ininterrupto, pelo qual o narrador conta suas memórias ao mesmo tempo em que expõe o método da narrativa.

Assim, a janela não aparece apenas como parte da casa, elemento descritivo ou decorativo, mas também como “sugridor ou evocador de espíritos” (GARCIA, 1958, p. 149) – “De noite, sentado à janela, a encaracolar as suíças, não pensava em outra coisa.” (cap. XXV, p. 55) – quando Brás fica perdido em seus pensamentos, recluso na casa da Tijuca, ruminando o luto de sua mãe. Ou quando suprime os acessos de ciúme pela hesitação de Virgília em aceitar sua proposta de fuga – “Fui até a janela e comecei a rufar com os dedos no peitoril.” (cap. LXIII, p. 94).

Em outro momento, Brás e Virgília estão aturdidos na casa da Gamboa, por causa da ideia de Lobo Neves aceitar uma presidência em outra província, o que seria o fim dos encontros furtivos dos amantes, enquanto Brás se aproxima de Virgília, “Dona Plácida foi à janela” (cap. LXXVIII, p. 109), dando privacidade ao casal, retirando-se da cena,

evadindo de seus sentimentos, de certa forma, também envolvidos na situação, pela cumplicidade. Desse modo, a janela é elevada de seu estatuto comum, simples abertura na parede da casa, a um estatuto novo, como um lugar de observação, donde se têm, pelo menos, dois pontos de vista, que coexistem no mesmo espaço-tempo, ainda que discordantes, já que as miradas ocorrem simultaneamente, evocando várias “dessas conotações implícitas, subjazendo, como que inconscientemente, no espírito do poeta [do narrador] com o teor de muitas sugestões” (GARCIA, 1958, p. 150), passando a ser signo que representa a realidade da própria linguagem.

Além disso, observamos que há, não somente, uma recorrência do signo janela no romance de *Brás Cubas* como há também uma preferência do narrador na escolha desse signo em detrimento de outros como muro, telhado, parede, os quais poderiam representar a noção de aprisionamento, restrição, e sufocamento – ideias bem diversas da noção de liberdade e afrouxamento que a narrativa quer provocar através da janela.

Entretanto, vale a pena notar como o narrador utiliza esses outros signos de maneira a concorrerem com o método adotado, “um pouco à fresca e à solta” (cap. IX, p. 31). No episódio “O muro” (CXI), Brás Cubas, que está em vésperas de despedir-se de Virgília – que viajaria com a família por questões políticas de Lobo Neves –, acha um bilhete de Virgília, marcando um encontro na chácara “à noite, sem falta. E concluía: ‘O muro é baixo do lado do beco’”.

A ideia de saltar um muro, ainda que baixo, atordoou Brás – “Imaginei-me a saltar o muro, embora baixo e do lado do beco; e, quando ia a galgá-lo, via-me agarrado por um pedestre de polícia, que me levava ao corpo da guarda. O muro é baixo! E que tinha que fosse baixo?” – mas nada (nem “amor-próprio, o vexame da fuga, a idéia do medo...”) o impediria de ir ao encontro, “Não havia remédio senão ir”. Ele, então, avisa à Dona Plácida que irá ao encontro com Virgília, mesmo com todos os perigos e riscos do empreendimento. Ao que Dona Plácida responde: “ – Mas esse papel, achei-o hoje de manhã, nesta sua gaveta, e pensei que...”. Nesse momento, Brás é acometido por uma sensação esquisita, releu o papel e recordou que se tratava de um bilhete antigo, do começo dos amores, o qual o “levou efetivamente a saltar o muro, um muro baixo e discreto.”.

Este deveria ser o muro do sufocamento das emoções, da repressão do amor adúltero, que aprisionaria o comportamento imoral pelo “amor-próprio, o vexame da

fuga, a idéia do medo...”, entretanto, Brás Cubas esburaca o muro, dando-lhe a condição de “baixo e discreto”, facilmente transponível, sem expectadores, “ao lado do beco”. Por outro lado, a sensação esquisita de ter sido descoberto, decorre do mesmo muro “baixo e discreto”, que empareda sim as convenções sociais, e reprime o marido de qualquer atitude diante do caso para não dar lugar à opinião – “que lhe arrastaria a vida por todas as ruas, que abriria minucioso inquérito acerca do caso, que coligiria uma a uma todas as circunstâncias, antecedências, induções, provas, que as relataria na palestra das chácaras desocupadas [...]” (cap. CXII, p. 140) – e, por isso, “tornou impossível o desforço, que seria a divulgação”(op. cit.).

O muro, pois, insiste em deixar as personagens encurraladas, de um lado ou de outro da moral, enquanto a narrativa escapa desse sistema pelas artimanhas do narrador; aliás, ele mesmo expõe o caso na primeira linha do capítulo: “Não sendo meu costume dissimular ou esconder nada, contarei nesta página o caso do muro”. Assim, a (dis)simulação confunde os polos da narrativa, mimetizando a sociedade de aparências, ao mesmo tempo que mimetiza a própria escrita literária, não como reflexo desta sociedade, mas como produção consciente, que reflete sobre o procedimento de reflexão em si – abrindo espaços discursivos entre as frestas desse muro aparentemente intransponível.

Em outro episódio famoso, Brás Cubas tenta convencer Marcela a ir com ele à Europa; como a súplica não fosse suficiente para convencê-la, comprou-lhe uma joia. A olhar para a *parede* e da parede para Brás, ela responde que o acompanhará; ao seguir pelo corredor, ele olha para o *teto* e murmura que Marcela é “um anjo”. Mas, ao final do corredor, olha novamente para Marcela, e percebe que nada daquilo era verdadeiro, nem a mulher era um anjo, nem poderia cumprir a sua promessa. A parede e o teto simbolizam o espaço fechado, a impossibilidade de realização dos desejos por força das limitações socioeconômicas, que culminam com a intervenção do pai de Brás, enviando-o para a universidade na Europa, a fim de que se afaste dos amores pueris, do comportamento leviano, principalmente pelo desperdício monetário, já que o relacionamento com Marcela, uma prostituta de luxo, custou-lhe “onze contos de réis”.

Entretanto, esses muros e paredes já foram derrubados pela estratégia discursiva da morte de Brás, que o teria livrado da opressão social de representar – “Agora, porém, que estou cá do outro lado da vida, posso confessar tudo” (cap. II, p. 19) –; com isso, abre

uma das grandes janelas da narrativa, a morte, pela qual justapõe a vida e o livro, o real e o ficcional. Assim, pode-se perceber o aspecto burlista da escrita de Brás Cubas, que quebra a expectativa da narrativa romântica e da realista, esperadas em ambos os casos, Virgília e Marcela, mas que são contornadas pela associação de ideias que vai ruindo a concreção das coisas enquanto abre brechas na linguagem.

Em outro caso, que seria a primeira aparição do signo janela no romance no nível diegético, a morte e também o gênero das memórias, que semelhantemente conferem mobilidade e liberdade de expressão a Brás Cubas, seriam estratégias ficcionais que lhe permitem usar as janelas como um recurso discursivo que dão funcionamento às suas engrenagens digressivas, aos seus comentários e “abelhudices” na narrativa. A partir disso, do corte da narrativa pela inserção da digressão, o narrador expõe o método do seu trabalho linguístico, que consiste na construção de uma atitude despreocupada dos rigores da vida e da forma de narrar, por causa do distanciamento do ponto de vista. Estamos falando do que acontece no capítulo XXV, “Na Tijuca”, quando o narrador se recolhe à casa da família no bairro da Tijuca – situado na Zona Norte do Rio de Janeiro, referido como lugar bucólico, onde havia residências em grandes terrenos – para passar as primeiras semanas depois da morte de sua mãe.

Ao final da missa de sétimo dia, contrariando os desejos do pai de que não fosse a casa, e rejeitando o convite da irmã, Sabina – e do cunhado, que quase lhe leva “à fina força” –, para morar com ela, pelo menos por duas semanas, segue para a propriedade levando alguns objetos pessoais, dentre eles uma espingarda, e “um moleque, – o Prudêncio do capítulo XI”. Já instalado, senta à janela, em atitude reflexiva – “a encaracolar as suíças” –, pensando a respeito de Cotrim, esposo de Sabina, como era um bom rapaz, “passara de estróina a circunspecto. Agora comerciava em gêneros de estiva, labutava de manhã até à noite, com ardor, com perseverança. [...] Amava a mulher e um filho, que então tinha, e que lhe morreu alguns anos depois.”; para fechar o quadro de suas reflexões, arremata a série descritiva com o comentário mordaz: “Diziam que era avaro.”. Mas o caráter reflexivo, bem como o aparente objeto da reflexão, logo desvanecem: “Renunciei tudo; tinha o espírito atônito”.

À primeira vista, tem-se um narrador-personagem, aturdido pelo luto da mãe, relatando os acontecimentos familiares e as impressões que eles lhe causaram no espírito. Entretanto, a notação da janela no ambiente provoca uma releitura da cena, pois a janela

chama a atenção do leitor para o que está acontecendo por trás da cena, no plano da enunciação, em que o narrador expõe a forma como compõe a narrativa. Isto por um arranjo sutil do narrador de colocar a janela justamente no meio da descrição de Cotrim:

Era um bom rapaz este Cotrim; passara de estroina a circunspecto. Agora comerciava em gêneros de estiva, labutava de manhã até à noite, com ardor, com perseverança. *De noite, sentado à janela, a encaracolar as suíças, não pensava em outra cousa.* Amava a mulher e um filho, que então tinha, e que lhe morreu alguns anos depois. Diziam que era avaro.

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 cousa nenhuma!" Quando esta palavra de Shakespeare me chamou a atenção, confesso que senti em mim um eco, um eco delicioso. (ASSIS, 1997, p. 56, grifo nosso)

Veja-se que a frase "*De noite, sentado à janela, a encaracolar as suíças, não pensava em outra cousa*", perpassa a descrição do Cotrim, cortando a linearidade do relato, e quebrando a hierarquia da ordenação sintática e semântica da narração, o que abre possibilidades de leituras. Diante da conotação de que o narrador não rememora este episódio para reviver as emoções e repensar os sentidos da vida, mas antes para se intrometer no fluxo narrativo e propor questões de ordem discursiva, e não moral, podemos dizer, então, que quando Brás conta um relato da vida e nele insere uma janela, ele está, pois, inserindo um comentário como espectador<sup>5</sup> e não como atuante, abrindo espaços de trânsito textual, confundindo os planos da história e do discurso, mostrando um outro lugar, uma outra via de acesso ao texto, a qual o leitor – ora conduzido pelo narrador, ora por empreendimento próprio – pode ter acesso.

A janela "por constituir um buraco expressa a ideia de penetração, de possibilidade e de distância" (CIRLOT, 2005, p. 319); ela tanto aproxima de uma realidade como dela se afasta, transfigurando-a a partir do ponto de observação; assim, o pensamento no Cotrim leva a uma camada do texto que se liga diretamente à estrutura social – modelo familiar, trabalho, caracterização do sujeito –, a abertura da janela, no entanto, interrompe esse direcionamento, mostrando que nada disso é realmente

---

<sup>5</sup> Antonio Candido, em seu "Esquema de Machado de Assis", já compreendia a profundidade da estrutura narrativa machadiana pela utilização engenhosa da sua "técnica de espectador", que representava a realidade de maneira distinta dos seus contemporâneos: "Não é nos apaixonados naturalistas do seu tempo, teóricos da objetividade, que encontramos o distanciamento estético que reforça a vibração da realidade, mas sim na sua técnica de espectador." (2004, p. 22).

importante, por isso, pode ser deixado de lado (“Renunciei tudo”), enquanto a verdadeira ideia fixa (“não pensava em outra coisa”) é representada pela intromissão do narrador, que faz a narrativa voltar-se para sua própria ficcionalidade. Nesse caso, o pormenor da janela causaria o *efeito de real*<sup>6</sup>, indício de que a literatura só quer falar dela mesma.

Com isso, Brás Cubas sugere um procedimento discursivo desapegado do tempo e do espaço, em que a palavra (a voz narrativa) se move no texto aos saltos, de janela em janela, por meio das inserções digressivas, que o defunto-autor pode fazer a qualquer momento e em qualquer ponto do texto. Assim, o narrador ganha uma mobilidade cíclica, entre os cortes e retomadas do relato, provocando a mistura dos planos textuais e uma profusão de janelas (textos) decorrentes dessa plasticidade estética. Nesse sentido, a inserção da janela, à semelhança do discurso poético, simula a representação de um instante flagrante, que focaliza (penetra) aquele momento máximo da linguagem em que ocorre a fusão do sujeito e do objeto (*Brás-Brasil*<sup>7</sup>), o que suscita os desdobramentos de sentido (possibilidade) a depender do ponto de vista (distância).

A janela é esse lugar onde sujeito e objeto se fundem (realidade e imaginação, forma e conteúdo), o que faz abrir outra janela, e mais outra, pelos desdobramentos possíveis que gravitam em torno da “constelação semântica” do signo e do romance. A exemplo disso, percebemos que Brás Cubas e Cotrim por serem personagens contrastantes – este responsável, pai de família, trabalhador assíduo; aquele, um irresponsável, sem compromisso com a universidade, com trabalho, com família, pode dar-se ao luxo de se entregar aos devaneios despropositados da meditação poética (“sentado à janela”, “sentado, debaixo de um tamarineiro, com o livro do poeta aberto nas mãos”) – estabelecem entre si uma relação de oposição através da complementaridade, na medida em que se excluem e, ao mesmo tempo, descrevem aspectos complementares dos papéis sociais que desempenham (o homem da elite, e o homem de classe média casado com uma mulher da elite). De outra maneira, Cotrim é o pretexto para a atividade (passatempo) escritural de Brás, que intercala reflexões dos diversos âmbitos e de âmbitos

---

<sup>6</sup> BARTHES, Roland. “O efeito de real”. In.: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

<sup>7</sup> Sugestão feita por causa das relações fonéticas entre a sílaba inicial do nome da personagem e a sílaba inicial do nome da nação, em que se tem implicações históricas de crescimento desigual e torto em relação às nações europeias naquela época. Além disso, vê-se claramente as relações entre Brás e a história do Brasil, e até mesmo a uma possibilidade de uma escrita de fundação, no artigo “*Memórias póstumas de Brás Cubas: à procura da história*”, de Regina Zilberman (2008).

diversos no mesmo espaço narrativo, e “isto por aquela famosa lei da equivalência das janelas” (cap. CV).

Podemos considerar ainda que é a partir da inserção da janela no cenário que a narrativa se abre para o diálogo intertextual, nesse caso, com uma citação da peça *As you like it* (*Como gostais*), de Shakespeare, com a qual Brás Cubas estabelece outra noção de equivalência, agora de aproximação, em que os textos tratam da mesma temática, a melancolia, como um infortúnio que aprisiona o homem em si mesmo e que o faz vítima das circunstâncias – Brás já podia perceber “desabotoar” nele “a hipocondria, essa flor amarela, solitária e mórbida, de um cheiro inebriante e sutil”, por causa do luto da mãe, da solidão do isolamento na chácara, das reflexões sobre o que ainda não havia alcançado, aquele padrão encontrado em Cotrim.

Na comédia shakespeariana, no entanto, os acontecimentos concorrem para um “final feliz”, as personagens protagonistas se casam, Rosalinda que vive o duplo, pois se veste de homem boa parte da peça, revela-se ao final, e as reflexões sobre o egoísmo, a ambição e a corrupção da conquista do poder motivada pelos desejos pessoais são resolvidas – Orlando e seu irmão se reconciliam, Frederico se converte num religioso eremita. O que não acontece, porém, no romance de Brás Cubas, onde o projeto do emplasto, que visava a remediar a melancolia humana fracassa, e o narrador descaradamente declara que esta não era a verdadeira intenção do emplasto, senão a fama, e o que seria a fama senão um passatempo ilusório, efêmero, que cultua o espetáculo, e corrompe a sociedade pela inflamação do consumo compulsório, movido pelos desejos pessoais e irresponsáveis? Enfim, nada se resolve, mas corre solto, a uma maneira bastante contemporânea, poderíamos ousar dizer, resguardadas as devidas proporções das analogias, tanto as nossas, como as de Brás, que fez uma releitura do autor inglês ao transformar o tema (melancolia) em procedimento narrativo.

O que é dito por Jaques, “Que bom que é estar triste e não dizer coisa nenhuma”<sup>8</sup>, no diálogo com Rosalinda, como uma filosofia que aparenta tratar de assuntos profundos mas que são bastante superficiais – coisa, aliás, que Jaques faz o tempo todo, explicando que a sua melancolia é singular porque é “composta de muitas partículas simples, extraídas de muitos objetos, é de fato a contemplação de minhas viagens, nas quais a

---

<sup>8</sup> “its good to be sad and say nothing”

ruminação me envolve com uma tristeza muito humorística.”<sup>9</sup> –, ecoa na narrativa de Brás (“Quando esta palavra de Shakespeare me chamou a atenção, confesso que senti em mim um eco, um eco delicioso”), do além-túmulo, de sua memória de leitura, como uma nota que ele inventaria, uma citação que ele destaca do contexto, e solta no próprio texto, fazendo parecer que se ocupa do pensamento intelectual com profundidade e seriedade, quando, por outro lado, o seu escrito é “obra supinamente filosófica, de uma filosofia desigual, agora austera, logo brincalhona, cousa que não edifica nem destrói, não inflama nem regela” (cap. IV, p. 21). Enquanto em Shakespeare a personagem Jaques é um viajante, que se desapega dos seus bens para ver o mundo e colecionar experiências de vida, em Machado, Brás Cubas é a representação do próprio livro, do ato ficcional que viaja em volta da palavra – através da janela que sugere a ideia de haver um deslocamento sem que se saia do lugar – colecionando citações para uma experimentação textual.

## 2.2 Das janelas e suas equivalências

Assim, através da equivalência das janelas, por contraste ou por aproximação, Machado de Assis critica a sociedade de aparências, a convivência de conveniência (Brás Cubas e Cotrim, por exemplo), sem a intenção de chocar e destruir, mas de trazer à luz, de maneira consciente, questões que precisam ser revistas, embora não veja saída<sup>10</sup> para

---

<sup>9</sup> “I have neither the scholar's melancholy, which is emulation, nor the musician's, which is fantastical, nor the courtier's, which is proud, nor the soldier's, which is ambitious, nor the lawyer's, which is politic, nor the lady's, which is nice, nor the lover's, which is all these: but it is a melancholy of mine own, compounded of many simples, extracted from many objects, and indeed the sundry's contemplation of my travels, in which my often rumination wraps me in a most humorous sadness.” / “Não tenho nem a melancolia do estudioso, que é emulação, nem do músico, que é fantástica, nem do cortesão, que é orgulhoso, nem do soldado, que é ambicioso, nem o advogado, que é político, nem da senhora, que é boa, nem do amante, que é tudo isso: mas é uma melancolia própria, composta de muitas partículas simples, extraídas de muitos objetos, é de fato a contemplação de minhas viagens, nas quais a ruminação me envolve com uma tristeza muito humorística.”. (Tradução nossa)

<sup>10</sup> Percebe-se na escrita machadiana uma tendência a não encontrar uma solução para as coisas, mas o que se faz é “resolver todas as questões, suprimindo-as” (2008, p. 50), como afirma Silviano Santiago em seu artigo “A delícia íntima das sensações supremas”. Isso claramente se comprova na obra de *Brás Cubas*: “Talvez suprima o capítulo anterior (cap. LXXII, p. 103); “Estou com vontade de suprimir este capítulo” / “decididamente suprimo este capítulo” (cap. XCVIII, p. 128). Percebe-se isso também no romance *Dom Casmurro*, em que tanto a possível inocência como a possível culpa de Capitu são desassociáveis uma da outra, por isso, não se chega a uma conclusão, mas há uma supressão da realidade, ficando permanente a indefinição e a incerteza – como demonstra Helen Caldwell, em *The Brazilian Othello of Machado de Assis* (1960). Ou ainda como no conto “O alienista”, que deixa a narrativa suspensa pela ambiguidade das premissas de Bacamarte sobre a loucura, fazendo o contrário do que queria, elogiando a diferença ao invés de eliminá-la. Isso faz com que o texto se volte para si mesmo, desdobrando caminhos que aparentemente

elas na economia do texto, que deixa que tudo circule de janela em janela sem saber onde exatamente vão dar. Por isso, as memórias em *Brás Cubas* não pretendem ligar as duas pontas da vida – adolescência e maturidade – como o faz outra personagem machadiana, Bentinho, em *Dom Casmurro* – prova de que seu relato tem um caráter lógico e de intencionalidade veemente: “O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência.” (ASSIS, 1997b, p. 3). Brás Cubas, ao contrário, como o seu relato, é um irresponsável; não tem projeto nenhum, nem como homem, nem como político – basta ver o capítulo sobre as duas polegadas da barretina (cap. CXXXVII, p. 158-159), em seu discurso na Câmara dos Deputados.

O discurso enfático, bem articulado, com imagens e referências ilustrativas do ponto de vista defendido – “[...] citei Filopêmen, que ordenou a substituição dos broquéis de suas tropas, que eram pequenos, por outros maiores, e bem assim as lanças, que eram demasiado leves”; “Sendo certo que um dos preceitos de Hipócrates era trazer a cabeça fresca, parecia cruel obrigar um cidadão, por simples consideração de uniforme, a arriscar a saúde e a vida, e conseqüentemente o futuro da família” – mostra o uso da estratégia da aparência e da retórica como meios para alcançar a celebridade, como lhe instigava o filósofo Quincas Borba – “É preciso ser homem! Ser forte! Lutar! Vencer! Brilhar! Influir! Dominar!”.

Brás Cubas demonstra que não está interessado nas grandes questões, nem no peso delas – “Eu não havia intervindo até então nos grandes debates. Cortejava a pasta por meio de rapapés, chás, comissões e votos” –, não tinha um plano para entrar na política, por isso não fazia nada de relevante na Câmara, ficando a participar dos jogos de futilidade e de passatempo daqueles que figuram apenas pelo nome da família, por uma posição ociosa que preencha seus dias. Por isso também levanta um assunto tão banal para ser discutido, prova de que tem mesmo um trapézio no cérebro, em que nada se fixa, nem projetos nem aspirações, assim como não há fixidez absoluta no mundo.

Essa percepção das coisas permite que Brás não emita um julgamento sério sobre a realidade circundante, porque não via nela fundamento sólido no qual pudesse se apoiar. A diminuição da barretina da Guarda Nacional, que “era o anteparo da liberdade e da

---

não tem uma saída. Flávio Carneiro afirma sobre este conto: “ ‘O alienista’ estaria, a meu ver, no campo de certa reescritura em aberto, ambígua, diferente da reescritura proposta pela paródia, que não permite o meio-termo. Trata-se quem sabe de algo sem nome, texto de múltiplas entradas e quem sabe nenhuma saída, como, para usar uma imagem cara à pós-modernidade, um labirinto borgiano.” (Anais da ABRALIC, 2006).

independência”, em duas polegadas, visava à diminuição do seu peso sobre a “cabeça dos cidadãos”, para que o uniforme ficasse assim mais “leve e maneiro”; e isso mostra que essa liberdade e independência não pareciam seguras, nem sustentáveis nem consistentes para Brás Cubas.

Essa atitude superficial e irresponsável na Câmara custa-lhe a cadeira de deputado, conseqüentemente a de ministro, que seria uma posição mais elevada. Sobre isso, escreve um capítulo cheio de pontinhos, e, no capítulo seguinte, CXL, “Que explica o anterior”, esboça uma explicação, afirmando que “Há coisas que melhor se dizem calando”, mas, no entanto, escreve um capítulo inteiro para explicar suas manobras políticas e também literárias. Neste momento, se dá ao trabalho de descrever a sua sala de estudos, onde estava junto com Quincas Borba, da seguinte maneira:

De cada *janela* - eram três - pendia uma gaiola com pássaros, que chilreavam as suas óperas rústicas. Tudo tinha a aparência de uma conspiração das cousas contra o homem: e, conquanto eu estivesse na minha sala, olhando para a minha chácara, sentado na minha cadeira, ouvindo os meus pássaros, ao pé dos meus livros, alumiado pelo meu sol, não chegava a curar-me das saudades daquela outra cadeira, que não era minha. (ASSIS, 1997, p. 161, grifo nosso)

Aqui, Brás introduz as janelas na descrição do ambiente não para pintar um quadro do lugar, ou para situar o leitor no estilo arquitetônico da época, mas para inserir comentários e opiniões acerca dos episódios políticos – o que ele já vem fazendo de diferentes maneiras, desde os pontinhos do capítulo anterior. Dessa vez, a janela pode ser imagem de Jano, o deus da mitologia greco-romana Jano, que em latim é *Janus*, geralmente é representado por uma figura de duas faces, uma olha para o passado enquanto a outra mira o futuro – “[...] dois rostos unidos pela linha da orelha e da mandíbula, olhando em direções contrapostas.” (CIRLOT, 2005, p. 320).

A janela representa a dupla mirada do narrador: o sentimento de ambição seguido do sentimento de perda de Brás vivo diante do fracasso de mais um projeto, e o comentário solto de Brás morto, livre das amarras sociais e dos sentimentos de posse, que podem agora saltar pelas janelas, bisbilhotar as cenas e bagunçar o cenário e o figurino, lançando para os bastidores as questões políticas e filosóficas e trazendo para o palco o procedimento de escrita literária. Além disso, a determinação do número de janelas na sala de estudo acrescenta outra noção do significado de Jano, que sendo apenas duplo, impossibilita a “percepção do verdadeiro (central)” (*op. cit.*), o que impossibilita uma

visão do todo, por isso, alguns povos, como os do norte da Europa, por exemplo, criaram símiles, mas com “três rostos, dispostos às vezes em forma de triângulo giratório, ou colocados como os de Jano, com outro olhando para a frente. Assim, aparece Hecate triforme” (*op. cit.*).

A partir dessa imagem triforme – “três janelas” – o narrador faz com que as visões que estavam em polos opostos se interpenetrem e girem em torno de si mesmas, simulando a presença simultânea das três na mesma cena. O discurso da barretina e a descrição da sala de estudo se interpenetram, criando a ilusão de uma linguagem descuidada, que mistura gêneros e assuntos, e que ao ampliar o campo de visão, desmancha os limites e acaba por não ter definição exata nem direção acertada; olha para tudo e para nada ao mesmo tempo, quer influir na política nacional, atentando para um detalhe ínfimo e despropositado, porém revestido com ares de retórica e reflexão profundas; quer uma posição de poder mas sem fazer nada por ela, assim como não faz nada para ter a sala de estudo que fica na casa do pai, que lhe pertence por herança.

Tudo gira em torno de um desejo vazio, pontinhos numa folha em branco, porque por trás das aparências, havia uma independência frustrada, tanto a do país, oscilante entre liberal e conservadora, entre a milícia do povo e o exército do imperador, que caminha, entre avanços e recuos, sem dar em nada – como visto através de questões como a da barretina –, quanto a de Brás, que não passava de um “medalhão”, com atitudes caprichosas, aparentemente autônomas, porém dependentes de sua própria irresponsabilidade – donde pendiam gaiolas de pássaros infantis: os arroubos possessórios e a ilusão de originalidade.

Brás, portanto, sem projeto, sem objetivo de vida, sem intencionalidade literária, corre com o vento – é um autor hesitante (“Algum tempo hesitei se deveria abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim” – cap. I, p. 17; “Ri-me, hesitei” – cap. XXI, p. 52; “E hesitei um instante” – cap. LII, p. 83”), um ébrio (“este livro e o meu estilo são como os ébrios” – cap. LXXI, p. 103), que escreve aos saltos (“Unamos agora os pés e demos um salto por cima da escola” – cap. XIII, p. 38; “Vamos de um salto a 1822” – *op. cit.*). Prova dessa falta de projeto é que ficou na chácara da Tijuca, em puro ócio, “Às vezes caçava, outras dormia, outras lia - lia muito -, outras enfim não fazia nada”, deixava-se “atoar de ideia em ideia, de imaginação em imaginação, como uma borboleta vadia ou

faminta.”. E, mais uma vez, sem rumo certo, decide somente que já é tempo de sacudir-se “da Tijuca fora” e restituir-se ao “bulfício” (mais movimentação em desordem).

Para isso, deixa novamente as questões em estado de suspensão, incompletas, porque não tem intenção mesmo de concluir nada – “Meti no baú o problema da vida e da morte, os hipocondríacos do poeta, as camisas, as meditações, as gravatas, e ia fechá-lo quando [...]” – hesita em fechar o baú, abandonando-o entreaberto, para se intrometer agora em casa de Dona Eusébia, situada a “duzentos passos” da sua. Lá, depois de saltar quatro capítulos, conhece Eugênia<sup>11</sup>, “a flor da moita”, fruto de um “beijo” entre Dona Eusébia e Dr. Vilaça numa pequena moita, episódio presenciado por Brás na infância (capítulo XII, “Um episódio de 1814”).

Durante a conversa agradável dos três – em que se insinua seu interesse por Eugênia –, Brás observa o sorriso e o olhar<sup>12</sup> da menina, descortinando em seu interior a imagem de uma borboletinha – “e ela sorria, com os olhos fúlgidos, como se lá dentro do cérebro lhe estivesse a voar uma borboletinha de asas de ouro e olhos de diamante...” (cap. XXX, p. 62). Os olhos – que são as janelas da alma – e o sorriso – que é o gesto largo e solto da boca, que indica o aparelho fonador – representam imagens do discurso *solto* e *leve*, como uma borboletinha esvoaçante, cujas “asas de ouro” e cujos “olhos de diamante” configuram ainda a ilusão e os arroubos do amor romântico, que só poderia brotar mesmo na alma de uma jovem de “graça virginal”. Brás emenda que a imagem interior não corresponde à exterior, “porque cá fora o que esvoaçou foi uma borboleta preta, que subitamente penetrou na varanda, e começou a bater as asas em derredor de D. Eusébia. Dona Eusébia deu um grito, levantou-se, praguejou umas palavras soltas” (ASSIS, 1997, p. 62), expulsando-a de perto de si.

---

<sup>11</sup> Vale citar o estudo de Alfredo Bosi, em seu artigo “Brás Cubas em três versões” (2006), que analisa os capítulos “Coxa de nascença”, “Bem-aventurados os que não descem”, “A uma alma sensível” e “O caminho de Damasco” como episódios em que se pode perceber “os dois lugares do eu narrativo: a plataforma da qual decolou e o horizonte para o qual dirige a sua mente” (p. 10). Com isso, Bosi vai destrinchar as possibilidades de análise das relações ente “o *eu* e o outro (o qual está fora e está dentro do *eu*)”, destacando aspectos como a “assimetria social entre Brás e Eugênia”, “o estigma no corpo”, o diálogo “com a alma sensível o leitor “que o [Brás Cubas] experia”; além de considerar Eugênia como “figura introjetada na consciência de Brás” (p. 12), como imagem do desejo de amor frustrado pelo preconceito.

<sup>12</sup> Alfredo Bosi, em *O enigma do olhar*, trata da maneira como Machado de Assis construiu Brás Cubas como um narrador em primeira pessoa com a liberdade de dizer tudo o que pensava porque podia se mover na dupla mirada entre Brás vivo e Brás morto. “[...] o *lugar ideológico* de onde o autor viu e julgou as relações interpessoais do seu contexto fluminense era suficientemente amplo para abrigar e situar as cabriolas exibicionistas de Brás Cubas” (2007, p. 40).

É interessante notar como Brás brinca com as palavras, criando um jogo caleidoscópico de imagens, pela disposição no mesmo ambiente de figuras equivalentes (olho, boca, borboleta,), compostas e decompostas de acordo com a digressão da vez – engrenagem narrativa pela qual ele instaura a abertura das janelas tanto no nível diegético quanto no discursivo. Segundo o *Dicionário de Símbolos*, de Juan-Eduardo Cirlot, o signo boca carrega o significado de “palavra, verbo criador. [...] emanção primeira” (2005, p. 121). Este, em certo sentido, se relaciona com o signo olho, por uma concepção egípcia que vê o “círculo da íris, centralizado na pupila como ‘sol na boca’ (verbo criador)” (*idem*, p. 427); já que o sol é o foco da luz, e esta simboliza a inteligência e o espírito, “o ato de ver expressa uma correspondência à ação espiritual e simboliza, em consequência, o compreender.” (*op. cit.*).

A borboleta, por sua vez, seria “emblema da alma e da atração inconsciente para o luminoso” (CIRLOT, 2005, p. 123). Este jogo de imagens permite que o narrador construa uma rede de significantes que quebra a representação tradicional dos valores sociais e dos valores estéticos, ainda que ele esteja nos limites da observação do real, que é o método realista de narrar, ele o faz da perspectiva do defunto; ao observar a realidade, assim, depois de morto, a vida que narra lhe parece agora um grande mosaico no qual enxerga convenções sociais, hipocrisia, vícios vários, dissimulações, sendo ele mesmo um desses que analisa. É o narrador que não se exclui do mundo que observa: ele é tudo isso também.

No capítulo seguinte, cujo título remete ao episódio anterior, “A borboleta preta” (XXXI), uma borboleta preta entra pela janela do quarto de Brás, fazendo-lhe logo lembrar-se de Eugênia e de como ela se comportou no ocorrido da véspera – “pálida de medo, dissimulava a impressão com muita força de vontade”. Depois de algum tempo, sacudiu-a [a borboleta] duas vezes, deu de ombros e saiu do quarto; ao retornar, minutos depois, achou-a no mesmo lugar, de maneira que sentiu um “repelão dos nervos”, batendo-lhe com uma toalha. Nesse momento, apieda-se da borboleta e leva-a ao peitoril da janela, mas era tarde, já morrera.

Ao sentir remorsos pela atitude impetuosa e cruel, inicia uma reflexão para “arejar a consciência”, supondo que a culpa de sua morte estava em si mesma, pelo fato de ser preta e não azul – encenando, entre outras coisas, um juízo de aparências e ausência de escrúpulos morais. Tal reflexão constitui-se em um preâmbulo para que o leitor não seja

totalmente surpreendido pelo choque moralizante que vem a seguir, quando, no capítulo XXXII, “Coxa de nascença”, Brás Cubas descobre que Eugênia é coxa de nascença, o que faz desmoronar qualquer possível interesse pela moça.

Finalmente, no capítulo seguinte, XXXIII, “Bem-aventurados os que descem”, Brás encara a condição física de Eugênia como um enigma indissolúvel – “Por que bonita, se coxa? por que coxa, se bonita?” (ASSIS, 1997, p. 65); dado que não podia resolvê-lo, decide “sacudi-lo pela janela fora; foi o que eu fiz; lancei mão de uma toalha e enxotei mais essa borboleta preta, que me adejava no cérebro. Fiquei aliviado e fui dormir.” (*op. cit.*). O narrador demonstra, então, que o idealismo da borboletinha de asas douradas e olhos de diamante, a brincar no cérebro de Eugênia, não encontra correspondência na realidade: no lugar de uma borboletinha assim idealizada, uma borboleta preta, que incomodava as pessoas e precisava por isso ser enxotada; no lugar do amor romântico, um desejo que se esvai diante do primeiro problema apresentado pela personagem (revela-se coxa, por isso não mais desejada). O real é sempre mais cru, menos apreciável que a contemplação que Brás faz das coisas. Ele não perde o senso de realidade; o romantismo não o vence, o que é bastante natural em uma personagem do período realista.

A palavra janela, portanto, cria uma imagem que vai além do sentido cotidiano, instaurando acessos de leitura a camadas internas, que findam por descortinar o processo de escrita do narrador, sua forma sutil, porém tenaz de expor uma crítica aos costumes sociais vigentes, onde facilmente se imagina que um defeito na perna é um defeito no caráter. E o narrador insere essa cáustica como se fosse o leitor e não ele quem o estava imaginando – “Palavra que o olhar de Eugênia não era coxo, mas direito, perfeitamente são;” (ASSIS, 1997, p. 65). A janela, pois, é este entrelugar em que os diversos textos estão em trânsito, ventilando reflexões em níveis variados, levantando questionamentos acerca da construção da narrativa, capaz de mesclar idílio e crítica social, produzindo um novo texto, em que as prendas da moça – “sem enfeites, tendo ao colo, em vez de broche, um botão de madreperla, e outro botão nos punhos, fechando as mangas, e nem sombra de pulseira” (*idem.*, p. 64) – ou a ausência delas simboliza algo negativo, características determinantes de uma criatura pobre, transformando a situação romântica num impasse de classes.

Assim o defeito físico, no contexto da dominação de classe, representa os infortúnios dos inferiores, que na lógica do narrador apresentam o impossível: o de ser a

moça coxa (pobre) e bonita. Esta relação, segundo Roberto Schwarz, em *Um mestre na periferia do capitalismo*, “implica um jogo de virtualidades objetivas, exploradas por Brás, a quem, reciprocamente, conformam o modo de ser.” (2000, p. 87); Schwarz nos apresenta o outro lado da *janela* literária, em que o social figura como uma janela perfeitamente ajustada à dicção transgressora do livro, que subverte, a todo momento, “a norma, literária ou não” efetuando um movimento (ventilação) constante de “referências ideológicas similares”.

Desse modo, “forma literária e relação social injusta respondem uma à outra com rigor, de sorte que o exame de um pólo implica na fixação de dimensões do outro.” (*op. cit.*); isso implica dizer que ambas as esferas – literatura e sociedade – convivem no mesmo texto, ainda que em lados diferentes da mesma *janela*, ao alcance da apreensão do leitor pela *perceptibilidade* (como dizem os formalistas) da palavra que salta aos olhos e dá saltos na narrativa capazes de produzir deferentes significações do mesmo contexto sógnico.

Por isso, selecionamos o signo janela como “tópico de referência, à volta do qual se agrupam os demais numa espécie de calidoscópico [...]” (GARCIA, 1958, p. 148); em nosso contexto, um calidoscópico textual em que as digressões e os intertextos das *Memórias* do narrador “se fixaram e se transfiguraram, transfundindo-se em imagens verbais.” (*idem.* p. 149). Isto é, tomamos o referente janela – paradoxal, mutável e indefinido em si mesmo (caleidoscópico), como uma chave de leitura (“um pôsto de observação”) do livro, cuja personagem-defunto-escritor, Brás Cubas, é também paradoxal, mutável e indefinido por si só.

Desse modo, podemos dizer ainda que os desdobramentos de significados de *janelas* em Brás Cubas, de acordo com Roland Barthes, revelam o caráter motivado do signo literário que, ao contrário do que fez Saussure com o sistema da *langue*, para ele arbitrário, implica sempre uma motivação entre palavras e sentidos. Pois os sentidos nascem das relações entre palavras e tais sentidos e extravasam para outros planos discursivos, não sendo, pois, puramente imanentes como desejou o linguista suíço. Além disso, Barthes apresenta três relações que “todo signo inclui ou implica”:

Primeiramente uma relação interior, a que une seu significante a seu significado; em seguida, duas relações exteriores: a primeira é virtual, ela une o signo a uma reserva específica de outros signos, da qual o destacamos para inseri-lo no discurso; a segunda é atual, junta o signo

aos outros signos do enunciado que o precedem ou lhe sucedem.  
(BARTHES, 2007, p. 41)

Estas relações estabelecidas por Barthes ratificam que nenhum signo isoladamente possui valor em si mesmo; é necessário que o signo seja contextualizado para que haja *significações* – virtuais e atuais – isto é, o signo desmonta o binarismo saussureano (conceito/imagem acústica), e multiplica seu campo de comunicação com outros signos que constituem uma matriz *sígnica* já existente da qual surgem novos signos a partir da atualização de seu contexto imediato.

Por isso é que o próprio Brás Cubas relacionou o signo *janela* a uma concepção moral do pensamento, partindo da noção de janela como abertura que permite a entrada e a saída do ar em um ambiente (ventilação) – relação virtual – atualizando-a em relação ao seu contexto de adultério e depravação moral plenamente aceito pela “ventilação da consciência”. Importa ressaltar que esta associação feita pelo narrador não é mero adorno de linguagem, mas trabalho de elaboração formal que traspassa todo o projeto textual, uma vez que ele constrói uma teoria da “equivalência das janelas”, um trabalho de reflexão da linguagem, sobretudo da linguagem literária.

A equivalência das janelas então indica um caminho de leitura que descortina, através das artimanhas do narrador, uma escrita desleixada, solta, irresponsável, que não segue o modelo da época, que não possui um projeto determinado, e que falha em todos que tentou algum começo – não casou com Virgília, não foi ministro, nem pai. Estas considerações, provocadas pelo texto literário, nos levam a pensar que Machado de Assis entendeu tão bem o homem do seu tempo (a vida de aparências das classes abastadas – “medalhões” –, “o jeitinho brasileiro”, uma política feita de herdeiros, uma monarquia travestida de democracia – as instabilidades sociais representadas pelo narrador hesitante, *ébrio* – etc.) a ponto de escrever um romance que ainda levanta questões sobre os rumos da sociedade brasileira nos séculos XX e XXI.

Como afirma Antonio Candido (2004), em seu famoso “Esquema de Machado de Assis”, basta olhar por trás de alguns “traços arcaizantes” para perceber na ficção machadiana “alguns temas que seriam característicos da ficção do século XX.” (p. 17). Além disso, já demonstra um descompasso com o realismo europeu oitocentista, por cultivar “livremente o *elíptico*, o *fragmentário*, intervindo na narrativa com *bisbilhotice* saborosa [...]” (*idem*. p. 22), em lugar de seguir o modelo de Zola, por exemplo, que “preconizava o inventário maciço da realidade”; porque ao invés de imitar o romance

padrão, o narrador das *Memórias póstumas* opta por tomá-lo como referente textual a ser reelaborado, primeiro porque não adotava rigidamente o gênero – “Isto que parece um inventário, eram notas que eu havia tomado para um capítulo triste e vulgar que não escrevo.” (cap. XLV, p. 76) –, depois, porque não se tratava mesmo da realidade europeia, Brás Cubas refletia sobre outra realidade, a realidade brasileira.

Além disso, Candido mostra como a técnica narrativa de Machado de Assis consegue “se adaptar ao espírito do tempo, significando alguma coisa para as gerações que leram Proust e Kafka, Faulkner e Camus, Joyce e Borges.” (2004, p. 17) porque consiste em “sugerir as coisas mais tremendas da maneira mais cândida (como os ironistas do século XVIII)” (*idem.*, p. 23); e também porque estabelece contrastes entre a normalidade e a anormalidade das coisas sociais, ou ainda por sugerir, “sob aparência do contrário”, que as coisas extraordinárias seriam normais, enquanto que as coisas ordinárias (cotidianas) seriam anormais. E nisto, ou seja, nesta técnica narrativa, conclui Candido, “está o motivo da sua [de Machado] modernidade, apesar do seu arcaísmo de superfície.” (*op. cit.*).

Essas considerações levam Candido a fazer conjecturas sobre como teria sido a recepção e o reconhecimento da obra machadiana caso ela tivesse sido conhecida fora do Brasil, já que até hoje desperta interesse dos leitores, embora tenha ficado “marginalizado” por causa do cenário político em que estava inserido. Isso contudo não impediu o crítico de “dar uma ideia da originalidade que hoje nos parece existir na obra de Machado de Assis” (2004, p. 23) e que foi sendo desvendada ao longo dos anos pelas gerações de críticos importantes como Augusto Meyer, Lúcia Miguel-Pereira, Astrojildo Pereira, Dirce Côrtes Riedel, Afrânio Coutinho, Alfredo Bosi, dentre alguns dos mais conhecidos.

Vale notar que hoje já é possível se falar sobre a recepção do texto machadiano fora do Brasil: em 2010, tem-se a publicação do livro *Un clásico fuera de casa: nuevas miradas sobre Machado de Assis*, que apresenta artigos de vários estudiosos da obra machadiana, reunidos pelo Centro de Estudios Brasileños de la universidad de Salamanca; nele, Ascensión Rivas Hernández (organizador) declara no prólogo que Machado de Assis é um dos autores mais destacados da literatura brasileira e também um de seus autores mais universais

[...] a pesar de lo cual no ha recibido la atención que merece fuera de su país. Ya en 1914 Miguel de Unamuno se lamentaba del desconocimiento de su literatura – y de la cultura brasileña, en general – tanto desde una perspectiva personal como nacional. Y en 1970, más de sesenta años después de la muerte de Machado, Hellen Caldwell se mostraba aliviada y satisfecha al afirmar que la ignorancia de la crítica norteamericana sobre su obra había, por fin, terminado tras años de torpeza y desatención. [...] Es posible que la lengua portuguesa, insuficientemente valorada en el mundo de la cultura y la comunicación, haya sido uno de los motivos de ese desinterés, a lo que habría que añadir el aislamiento político e intelectual sufrido por Brasil hasta hace poco tiempo.” (HERNÁNDEZ, 2010, p. 7)<sup>13</sup>.

Roberto Schwarz (2012), em seu livro *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*, também faz uma reflexão sobre o recente reconhecimento da obra machadiana no cenário internacional e sobre as implicações disso para a crítica nacional. Ele destaca o fato de que nas universidades dos Estados Unidos, Machado já é estudado nos cursos de Literatura Comparada como um escritor moderno; além disso, o escritor brasileiro já é considerado por alguns críticos norte-americanos como um escritor pós-moderno. Schwarz cita um crítico em particular – John Barth (1988) –, a quem Machado teria ensinado que “as cambalhotas narrativas não excluam o sentimento genuíno nem o realismo, numa combinação à la Sterne, que mais adiante se chamaria pós-moderna” (SCHWARZ, 2012, p. 12). Esse reconhecimento, portanto, nos alerta para uma leitura contemporânea de Machado, ainda que seu contexto histórico o situe no século XIX, em um país subdesenvolvido, cujas questões sócio-políticas implicam uma recepção e crítica mais conservadoras, porque, sob determinado ponto de vista, a forma literária supera tempo e espaço de publicação.

Seguindo esses rastros de possibilidades de leitura do texto machadiano, temos ainda a consideração de Leyla Perrone-Moisés, em seu artigo “Modernidade em ruínas” (1998), em que ela compreende que grandes autores como Italo Calvino, por exemplo, são “aparentemente ‘aligeirados’, como um pós-moderno” (p. 188), mas que possuem conteúdos éticos e políticos e obras em que defendem “valores permanentes da literatura”. Cita ainda o escritor francês Philippe Sollers que também teve um período em que

---

<sup>13</sup> “[...] apesar de ele não ter recebido a atenção que merece fora do seu país. Já em 1914 Miguel Unamuno se lamentava pelo desconhecimento da literatura de Machado. E em 1970, mais de sessenta anos depois de sua morte, Hellen Caldwell se mostrava aliviada e satisfeita ao afirmar que a ignorância da crítica norteamericana sobre a obra de Machado havia, por fim, terminado depois de anos de desatenção. [...] É possível que a língua portuguesa, por não ser suficientemente valorizada no mundo da cultura e da comunicação, tenha sido um dos motivos desse desinteresse, ao que deve-se acrescentar o isolamento político e intelectual sofrido pelo Brasil até há bem pouco tempo.” (Tradução nossa).

[...] trocou a 'escritura' por uma escrita linear, leve, saltitante, disposta em *zappings*, libertina (não ponho nesta palavra nenhum peso moralista), descompromissada com qualquer causa, estética ou política [...] Esta última fase do escritor pode ser considerada estilisticamente pós-moderna. Entretanto, a teoria e a crítica de Sollers, sobretudo no período *Tel Quel*, eram, por seus valores e por suas escolhas, tipicamente modernas. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 188).

Com estas exposições de Leyla Perrone-Moisés queremos dizer que a obra *Memórias póstumas de Brás Cubas* por sua plasticidade estética dá indícios de certas características da escrita pós-moderna como a "leveza", a "ligeireza", os "saltos", que permitem que seja feita uma leitura mais abrangente da obra, a qual não deixa de ter seus valores realistas e modernos, mas que também apresenta uma face (ou fase, ou versão, como diria Alfredo Bosi, em seu artigo "Brás Cubas em três versões", 2006) pós-moderna.

Podemos citar ainda João Alexandre Barbosa (1990), em "A modernidade no romance" e Roberto Schwarz (1987), em "Complexo, moderno, nacional, e negativo", como dois críticos que compreenderam a extensão da obra de Machado de Assis. O primeiro chega a ver as *Memórias póstumas de Brás Cubas* como uma "escritura ficcionalizada" ( p.121), na ausência de uma classificação que se ajustasse ao caráter inovador da composição literária, reconhecendo seu caráter de "intensa modernidade". O outro, enxerga a "volubilidade do narrador" como recurso estético que desenha a narrativa num ritmo errático e considera as intromissões do narrador elemento coerente da lógica interna do romance.

Essas percepções demonstram o alcance da obra para além dos ideais oitocentistas, permitindo-nos perceber o que ele tem de renovador, além do moderno que o romance de então já propunha. Convencidos então de sua modernidade, empreendemos uma tentativa de ler o texto das *Memórias póstumas de Brás Cubas* como uma obra contemporânea, que insinua em sua forma narrativa uma aproximação com a literatura que chamamos pós-moderna.

Para isso, tomamos a metáfora da janela, que o próprio Brás Cubas nos deu, como porta de entrada para o entendimento de Machado numa perspectiva histórica que o faria transcender o seu tempo. Desse modo, poderíamos dizer que a ideia de janela aproxima *Brás Cubas* do pós-moderno pelo caráter paradoxal da personagem e do pensamento pós-moderno, que se alimenta disso, isto é, não se incomoda por ser assim, como vimos, cria a imagem da leveza, da irresponsabilidade e da superficialidade. Nesse sentido, o pós-

moderno não é um estilo, é uma atitude, conforme discute Umberto Eco (1985), em *Pós-escrito a O nome da rosa*, para quem o pós-moderno seria “um modo de operar” que faz a narrativa transcender tempo e estilo. Assim, a narrativa de *Brás Cubas* opera essa atitude que se dissolve na ausência do peso das coisas – fazendo parecer que tudo esvoaça, vai pelo ar, pela janela.

Como Machado constrói um narrador morto, que se torna espectador – da vida, da trama, de tudo – nisto ele se assemelha ao narrador pós-moderno que é “um jogador, um repórter do que vê”, segundo a definição de Silviano Santiago, em “O narrador pós-moderno” (1989, p.39). Por isso *Brás Cubas* atravessa – já incorpóreo – o tempo, os espaços. Se fosse vivo, certamente sofreria com alguma coisa do próprio temperamento. Morto, não pesa. Ri dos outros e de si mesmo. Não deu para nada, mas não se perturba porque seus projetos falharam e por não ter mais nenhum projeto, nenhum amor.

Um dia quis ser jornalista (a profissão certa para poder borboletear entre os destinos humanos) – “- Magnífica ideia! Vou fundar um jornal” (cap. CXLI, p. 162) – e, no entanto, termina glorificando sua nulidade – “Tantos sonhos, meu caro Borba, tantos sonhos, e não sou nada.” (*idem*. p. 161); “Não alcancei a celebridade do emplasto, não fui ministro, não fui califa, não conheci o casamento. [...] Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria.” (cap. CLX, p. 176). Nisto, *Brás Cubas* difere da personagem moderna, que é em geral agônica, conflituosa; porque, ao invés, de refletir sobre as perdas, ele esquece tudo, joga pela janela.

Além disso, ao dialogar com a tradição literária (um Sterne, um Stendhal), ele não procura copiar os modelos, mas deles deriva, com alguns respingos da ilusão da originalidade; admite que Stendhal é um grande escritor, com grande público (cem leitores) ao afirmar que o seu romance teria somente dez leitores, “talvez cinco”, mas isto não por uma deficiência do livro, pois este seria original, “obra difusa”, escrita com “a pena da galhofa e a tinta da melancolia.”; algum defeito, se houvesse, estaria no leitor, que poderia se agradar ou não do livro; além disso, confessa diferir da escrita de Moisés, narrador do relato bíblico, porque “o escrito ficaria assim mais galante e mais novo” (cap. I, p. 17).

Prova de que ele foi um leitor voraz, mas ao mesmo tempo “um cabeça oca”, que tem um trapézio balançando no vão do cérebro; por isso, ele retoma a tradição a que se filia, porque os segue de alguma maneira – “se adotei a forma livre de um Sterne, ou de

um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo” – mas não com seriedade. Desse modo, ele vai além do moderno que é qualquer personagem do realismo convencional do século XIX, pela profusão de janelas no romance, o que atesta essa fuga para outro espaço.

Posta em parêntese, a nossa proposta de pesquisa tem como chave de leitura, portanto, a observação das janelas discursivas de *Brás Cubas* como recurso ficcional que quebra a linearidade do relato, fragmenta a personagem, e mistura os planos narrativos, sacudindo-os pela janela, levando-nos a investigar a escrita machadiana sob uma mirada pós-moderna. Começaremos, então, abrindo as diferentes janelas que encontramos na narrativa, atravessando seus sentidos e expondo seus desdobramentos na “constelação semântica” do romance.

A imagem da janela nas *Memórias póstumas de Brás Cubas* como *signo de indício* que o narrador usa como recurso ficcional para construir espaços de digressão e de trânsito textual, dando ares de inacabamento e circularidade discursiva ao relato, provoca variados desdobramentos de sentido decorrentes das relações entre o texto das *Memórias* e seus intertextos, bem como das relações estabelecidas entre os textos e o leitor. Estas considerações permitem examinar com mais largueza as possibilidades de “equivalências” que as janelas do texto machadiano sugerem. Isso porque a “volubilidade” do narrador e a intensa intertextualidade são constantes.

Observando mais detalhadamente o já referido ensaio “Complexo, moderno, nacional, e negativo”, percebemos que Roberto Schwarz analisa as *Memórias póstumas de Brás Cubas* sob um viés composicional, observando o comportamento do narrador – suas “piruetas e intromissões” – como recurso empregado na formulação do método que “há nas manhas narrativas do romancista”, confirmando se tratar, na verdade, de uma “composição rigorosa, que formaliza e expõe em sua consequência dinamismos decisivos da realidade brasileira” (1987, p. 115). Nesse sentido, ao apresentar a existência de um método na escrita cambaleante e intrometida de defunto, o crítico caminha na contramão daqueles que viram tal comportamento como debilidade narrativa – “Augusto Meyer [...] sentiu nas abelhudices do narrador certa impotência para a narrativa realista de fôlego” (*op. cit.*) – ou como imitação menor dos modelos europeus – “Carpeaux observa que o figurino de *humorista* inglês permite encobrir dificuldades de construção” (*op. cit.*).

Desse modo, Schwarz consegue fazer uma leitura mais acurada da obra machadiana, percebendo que a comicidade da escrita do “defunto autor” não estava em ser uma imitação inferior de romances europeus, mas em constituir uma “disposição anômala das noções” justamente em relação ao que esperava o leitor desses romances; chegando a constatação de que se tratava então de uma “originalidade artística e da transposição de formas sociais peculiares” (SCHWARZ, 1987, p. 116). É, portanto, a partir dos recursos textuais, desde o título, passando pela dedicatória aos vermes, o prólogo em que o leitor recebe piparotes, e pelas linhas de abertura do romance em que se revezam “disparates, dicção grave, considerações de método, atenção à moda e o desprazer de comparar a sua literatura à de Moisés no Pentateuco” (*op. cit.*), que Schwarz estabelece a categoria analítica da “volubilidade do narrador” como estratégia discursiva que reflete sobre os aspectos da sociedade da época, também “volúvel”.

Para isso, o crítico precisou observar a forma como os elementos encontrados na obra se organizam em sua estrutura interna de maneira a cooperarem para a constituição da obra como instituição literária, isto é, como obra de arte e não como documento histórico ou sociológico. Ao passo que deveria alinhar o funcionamento desses elementos intrínsecos da narrativa ao funcionamento da sociedade, sem desprezar os aspectos históricos, como elemento também colaborativo desse processo escritural. Pois é isso, de acordo com o estudo de Schwarz, que confere originalidade ao texto machadiano, o fato de Brás Cubas interpretar esses elementos, e não somente descrevê-los.

Esse processo narrativo fica evidente logo no segundo capítulo das *Memórias*, intitulado “O emplasto”, em que Brás tece um encadeamento de razões para a formulação do emplasto, cada uma correspondendo a um público específico: ao governo, destaca os resultados cristãos advindos de seu invento; aos amigos, confessa o interesse monetário. Com isso, faz parecer que segue “o movimento normal do romance realista”, em que representaria a sociedade de aparências, e a “ordem individualista que o capitalismo vinha criando” (SCHWARZ, 1987, p. 117).

Até aqui nada de errado, mas também nada de novo. O que não esperava o leitor, no entanto, é que Brás Cubas revelasse outra razão, além destas, para o seu emplasto, “a sede de nomeada”, sendo este sim o verdadeiro motivo, encoberto pelos dois primeiros – os quais figuram no mesmo lado da moeda, e não em lados opostos, como sugeriria a ordem usual. Eles são os motivos que podem ser divulgados ao público – ao governo, aos amigos – enquanto a paixão pelo arruído, o desejo de fama e reconhecimento pessoal “é

a realidade privada e efetiva” (*op. cit.*), que se opõe às aparências públicas, em que se apoiam as deias de filantropia e lucro.

Em suma, a Brás Cubas o cálculo egoísta aparece como algo de socialmente estimável, que se deve até apregoar, muito diverso do motor oculto e sombrio da vida moderna, a que nos habituou o romance realista europeu. Esta é a primeira originalidade. Acresce que o cálculo econômico não é um motivo *real*, e sim um álibi para outro desejo mais secreto, menos sério, e o mais verdadeiro de todos – o que é outra originalidade. Economia e cristianismo são frivolidades para ostentar, enquanto que a sede de atenção e cartaz, que se diria frivolidade pura, é posta como a instância última da realidade. (SCHWARZ, 1987, p. 118)

Essas conclusões iniciais, acerca dessa inversão inesperada dos valores sociais, conseqüentemente, dos valores estéticos, abrem caminho para a discussão sobre a forma do romance: tratar-se-ia de um capricho do narrador como mero adorno de matéria (caracterização de uma “personagem fútil”) ou como elemento que atua na composição do texto literário? Ao compreender que essa ordenação permeará toda lógica do romance, seja no enredo, seja no assunto, indaga “se seria o caso, então, de entendê-la como inversão satírica da realidade? Ou como exemplo precoce de ruptura com as convenções do romance realista?” (SCHWARZ, 1987, p. 118).

Comenta ele, de antemão, que ambas as coisas ocorrem, em certa medida; porque se, por um lado, os caprichos do narrador subvertem o “senso realista da verossimilhança”, por outro, “o efeito do conjunto é de realismo”, mantendo-se nessa esteira, ainda que de maneira bastante diversa. Sendo, pois, inevitável perceber as semelhanças e familiaridades do comportamento desse narrador – encenando os motivos do emplasto – com a atmosfera ideológica do país no século XIX, Schwarz arremata mais duas perguntas: “se há realidade nesta visão das coisas, por que a impressão amalucada? e caso se trate de extravagância, como explicar o efeito de realismo?” (*op. cit.*).

Diante dessas indagações, Schwarz destaca primeiramente a volubilidade do narrador como traço marcante do romance, e isso, sem dúvida, interfere em qualquer interpretação ou julgamento que se pretenda decisivo, uma vez que a própria estrutura do romance, com base na construção desse narrador emblemático, é indecisa; isto é, “muda de opinião, de assunto ou de estilo quase que a cada frase” (1987, p. 119). O que leva a compreensão de que cada termo sugere uma abstração ou “pseudo-abstração” tal que “a *totalidade* do real” – a manipulação das ideias, públicas e privadas, o disfarce que revela o literário dispondo da realidade para obter o riso e o aplauso, a sintaxe elaborada que

quebra a lógica racional através da expressão cômica e dissonante – fica resumida ao controle inexato e caprichoso do narrador.

Noutras palavras, Machado ajustou um procedimento artístico no qual a realidade burguesa corrente, em qualquer uma de suas expressões, seja ideológica, sintática, estética etc., é regularmente sujeitada à veledade pessoal, sem que no entanto o processo se complete. Uma tal forma naturalmente é um efeito de *construção*, e pouco tem de espontânea. No resultado, a semelhança com a vida brasileira do século XIX é grande. É um exemplo da travação construtiva da mimese, ou por outra, da complexidade dos requisitos formais do efeito realista. (SCHWARZ, 1987, p. 121)

Nesta afirmativa, Schwarz reconhece que embora elementos da sociedade de Machado estejam no romance, este não se configura como retrato daquela, senão como um constructo discursivo, em que os aspectos externos são recursos utilizados pelo narrador na construção de uma obra que, ao cabo, não realiza o modelo realista, mas os insere na narrativa para refletir sobre eles e questionar os “requisitos formais” que produzem esse efeito. A análise de Schwarz é meticulosa, apesar da abrangência do ensaio, perseguindo a teia de vaivém do “narrador volúvel”, flagrando vários momentos inquietantes, em que a ambiguidade ora aponta para as oscilações ideológicas da “classe dirigente brasileira, articulada com o mercado e o progresso internacionais, bem como com a escravidão e o clientelismo locais” (SCHWARZ, 1987, p. 124-125), ora aponta para a percepção de que tudo não passa de pretexto para efeitos ficcionais.

O mais interessante é notar, com o crítico, que a “dualidade de critério é constitutiva da forma e da inquietação do romance machadiano; ela é a hélice que o empurra – em direção ao *nada*” (SCHWARZ, 1987, p. 124, grifo nosso). Em outro momento afirma: “o seu efeito total é desolado e termina em *nada*, como fica dito em todas as letras no capítulo final chamado ‘Das negativas’”. (*idem.*, p. 122, grifo nosso). O crítico toma consciência de que a narrativa por suas voltas e meias voltas redundava em nada, caminha sem destino, como se ficasse “a roda de si mesma” (palavras sugeridas pelo próprio Brás, que comentaremos com mais detalhes mais adiante); a essa consciência, no entanto, logo segue nota explicativa, de que esse nada, em relação ao conjunto, acaba por ser interpretado como o contexto nacional, o “vexame pátrio”, mimetizado nas linhas dúbias do romance. O crítico responde aos seus questionamentos, portanto, reconhecendo o valor composicional da obra sem desprezar suas relações patentes com entorno sócio-histórico de Machado de Assis.

Essa apreciação de Schwarz é bastante relevante nos estudos críticos a Machado, e deve ser levado em consideração principalmente pelo equilíbrio e clareza do argumento que, embora vise a uma perspectiva sociológica de classe, coloca o texto literário no centro da observação crítica, e dele infere as possibilidades de leitura em relação ao social, e às questões estéticas, que solapam o quadro brasileiro, tomando partido dos modelos europeus, ou opondo-se a eles. Poderíamos dizer, nesse caso, que assim como Brás Cubas colocou filantropia e lucro no mesmo lado da moeda, o qual estava voltado para o público, e a sede de nomeada como motivo verdadeiro do projeto do emplasto, Machado também colocou a sociedade brasileira e o modelo realista ambos no mesmo lado da narrativa, pretendendo realmente focar o lado ficcional, aquele que está escondido, voltado para si, mas que se dá a conhecer pelas artimanhas do discurso, que operam um diálogo entre textos, o que se poderia ainda chamar de uma “equivalência das janelas”.

### 3 “O VELHO DIÁLOGO DE ADÃO E EVA”

“[...] porque o meu pensamento, artiloso e traquinas, saltou pela janela fora e bateu as asas na direção da casa de Virgília. Aí achou ao peitoril de uma janela o pensamento de Virgília, saudaram-se e ficaram de palestra. [...] a repetirem o velho diálogo de Adão e Eva.”  
(ASSIS, 1997, p. 85)

#### 3.1 *Diálogos de Brás Cubas*

A ideia de eleger a “janela” (*window*) como uma imagem, ou um espaço na narrativa de Brás, nos faz compreender que ele vê a vida pela janela de quem já morreu. A janela deixa passar o vento, as imagens, que se dispersam, sem uma concatenação. As coisas passam pela janela (os intertextos também). Brás tem da vida uma visão superficial, porque vê da janela. Não imagina, não sonha, não tem prognósticos a fazer, porque já está morto. Podemos, então, indagar: Que esperanças ele pode ter? Que ilusões<sup>14</sup> ele pode ter? Fato é que ele já aparece na narrativa morto; não morre para voltar narrador.

Assim, o romance se inicia com ele declarando que já morrerá e pode então dizer a verdade. Essas declarações importam na medida em que assinalam dois fatos orbitais na narrativa: a morte e a sinceridade de Brás. Ambos remetem à *voz* do narrador, por isso, Augusto Meyer indaga e logo responde: “De onde vem a voz de Brás Cubas? Sendo ele um defunto autor, ou um autor defunto, vem do outro mundo” (2008, p. 167). Com isso, destacam-se tanto o foco narrativo – “tudo parte de um ponto de vista arbitrário e super-realista [...] que tudo enxerga e não respeita paredes nem tapumes” (*op. cit.*) – como a noção de diálogo textual encenada no romance – “Brás Cubas é homem muito lido e comprova-o, citando, aludindo, glosando” (*idem*, p. 169).

Pois como defunto autor “que não sabe como encher o tempo”, Brás se põe a escrever, e dado que não tem mais compromisso com a sociedade nem com a vida, pode ser verdadeiro e zombeteiro – “[...] sentimos sob a aparência gratuita e mesmo leviana do tom de Brás Cubas [...] o amor da *sinceridade* pra consigo mesmo levada ao extremo das mais dolorosas conseqüências, não recuando diante dos riscos do *cinismo*.” (MEYER,

---

<sup>14</sup> Vale mencionar aqui uma declaração de Machado de Assis justificando a criação da personalidade de Brás Cubas pela ausência de ilusões sobre a humanidade: “A Mário de Alencar, que lhe perguntou um dia como, depois de ter escrito Helena, pôde escrever o Brás Cubas, explicou o romancista que se modificara porque perdera todas as ilusões sobre os homens.” (MIGUEL PEREIRA apud MEYER, 2008, p. 171).

2008, p. 170, grifo nosso). Por isso, ele diz o que quer e diz com graça, com leveza, sem se preocupar com a ordenação dos eventos, porque essa regularidade não faz mais sentido. Desse modo, o pensamento de Brás dá saltos na narrativa – “salta pela janela”, “Unamos agora os pés e demos um salto por cima da escola [...] Vamos de um salto a 1822” (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), – de maneira “ardilosa” e “traquina”, brincando com a linguagem.

Nas palavras de Augusto Meyer, “o tom de Brás Cubas, em sua gratuidade, logo postula um ambiente de *aceitação irresponsável e ironia solta*, um *és não és* de farsa metafísica.” (2008, p. 167, grifo nosso). E ainda adverte o leitor a não levar a sério “o tom do suposto autor”, o defunto que “espia por uma fresta invisível” (essa “fresta” seria a *janela* que ele abre para arejar a consciência, sua *janela* narrativa), e que prefere “o tom faceto”, “gaiato” “sempre repassado de ironia e dubiedade” à “antiloqüência solene das mensagens de além-túmulo”.

Meyer faz essas observações na obra de *Brás Cubas* através de uma perspectiva psicológica em que procura desvendar o autor Machado de Assis por trás de sua criatura cadavérica e risonha; chega ao ponto de insinuar que “a criatura dava-se ares de criador, sugeria páginas inteiras, ditava novos entretchos de contos, novela, romance, improvisava brincando uma crônica...” (*idem.*, p. 173) a fim de tirar o autor da seriedade e da responsabilidade da sua vida cotidiana.

Não procuramos fazer as mesmas associações realizadas por Meyer, pois não buscamos relacionar a vida e a obra de Machado, antes pretendemos compreender o texto machadiano por suas relações textuais; mas concordamos que a criatura realmente tomou ares de criador quando colocado na posição de autor das *Memórias póstumas*, liberando-se das amarras sociais e também das amarras do mercado editorial, porque não se importava com o público (“A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus.” – Ao leitor) nem com modelos ou métodos de escrita (“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” – cap. IX, p. 31).

Desse modo, podemos dizer que uma, dentre as várias maneiras com que o narrador operacionaliza a ideia das janelas, é a construção de um espaço de diálogo

textual. O pensamento de Brás salta ao encontro do pensamento de Virgília, cujo ponto de encontro é “ao peitoril da janela” e ali, “saudaram-se e ficaram de palestra”. O diálogo, que é justamente, uma conversa – “dia, com; *lógos*, palavra, discurso, pelo latim *dialogus*.”, segundo o *Dicionário de termos literários* de Massaud Moisés (2004, p. 120) – “consiste no intercâmbio verbal entre duas ou mais pessoas ou personagens. O seu histórico remonta aos antigos gregos, que o empregavam para fins didáticos ou expositivos, como, por exemplo, Aristóteles, Sócrates, Platão, Luciano de Samosata.” (*idem*. p. 120-121.).

Massaud Moisés acrescenta que a partir do período renascentista o diálogo serviu também “como processo de explanação de doutrinas filosóficas, morais, políticas, etc.”. E que, além desse tipo de diálogo, há aquele usado “desde sempre no teatro, no conto, na novela e na poesia narrativa (epopéia)”, configurando-se como recurso expressivo eficaz, adequado à comunicação dramática, geralmente orientado pelos escritores para a reprodução da linguagem oral – “a fim de conferir o máximo de naturalidade e realismo às falas das personagens” – ou para atribuir-lhe “as qualidades de rigor, brilho, altitude e correção, específicas da linguagem escrita literária”.

Por fim, apresenta o diálogo, do ponto de vista estrutural, classificado em: discurso direto, discurso indireto, discurso indireto livre, monólogo interior e solilóquio, em que as conversas podem acontecer entre as personagens diretamente ou por via do narrador; ainda que seja um monólogo interior – terminologia francesa, “criada por Victor Egger, autor de *La Parole intérieure* (1881)” (MOISÉS, 2004, p. 307); ou fluxo de consciência (*stream of consciousness*), terminologia proposta pelo psicólogo norte-americano “William James em *Principles of Psychology* (1890)” (*idem*. p. 308), resguardadas as devidas proporções entre a equivalência dos termos – que caracteriza-se pelo discurso que se passa na mente da personagem, como se estivesse falando consigo mesma, “continua a ser diálogo, uma vez que subentende a presença de um interlocutor, virtual ou real, incluindo a própria personagem, assim desdobrada em duas entidades mentais (o “eu” e o “outro”), que trocam idéias ou impressões como pessoas diferentes.” (*op. cit.*).

Essas categorias são específicas e merecem um estudo à parte. Interessa-nos, no entanto, notar que existe uma variedade de possibilidades de realização do diálogo como forma narrativa, e compreendemos que, de alguma maneira, Machado de Assis, consegue

manejar bem essas possibilidades. Ele o faz não somente no romance de *Brás Cubas*, mas em outros textos como “Um apólogo” e “Teoria do Medalhão”, por exemplo, que são contos escritos predominantemente na forma de diálogo, experimentando sua capacidade expressiva; no primeiro, há remissão ao diálogo como fábula moralizante; no segundo, há também uma pretensão didática, embora, em todos os casos, nos contos e no romance de Brás, o tratamento do diálogo é aprofundado não como tema, mas como estratégia discursiva que estrutura a narrativa, assim como a posição do narrador, o tempo e o espaço da ação e do discurso. Isto porque, a noção de diálogo estende-se às relações textuais que acontecem nos diferentes níveis da narração.

Em “Um apólogo”, por exemplo, as relações de classe e a vida de aparências da sociedade elitista do século XIX são subjetivadas pela conversa direta entre a agulha e a linha, que ganham voz, e uma atitude discursiva no texto, que vai além da lição moral, configurando-se também uma lição textual, pois o que seriam pormenores descritivos do figurino da baronesa e do trabalho da costureira, tornam-se vozes textuais que encenam a conversa – representação do poder do tecido literário. Em “Teoria do medalhão”, como uma transcrição fidedigna do diálogo entre pai e filho, a figura do narrador é apagada, acentuando-se mais uma vez o poder da palavra, do texto, como realidade fundante da escrita literária, isto é, como ponto de partida de onde surgem as demais relações dialógicas como a sociedade e a política.

Queremos dizer que a noção de diálogo como procedimento narrativo evoca, assim, a noção de equivalência das janelas, que Brás Cubas constrói em suas *Memórias póstumas*, por travar conversas com sua própria consciência<sup>15</sup> – “Era o que me dizia a minha dama interior, com um modo austero e meigo a um tempo; é o que ela me dizia, reclinada ao peitoril da janela aberta.” (cap. LI, p. 82), que se desdobra em um “outro” interlocutor: o leitor – “Talvez não entendas o que aí fica; talvez queiras uma cousa mais concreta, um embrulho, por exemplo, um embrulho misterioso. Pois toma lá o embrulho misterioso.” –; os pensamentos das personagens – “[...] o meu pensamento [...] achou o

---

<sup>15</sup> Alfredo Bosi, em seu artigo “Brás Cubas em três versões” (2006), considera que o “salto qualitativo” da narrativas das *Memórias póstumas* “é o modo pelo qual a presença do narrador junto aos fatos dobra-se em autoconsciência.” (p. 9). Por isso, o “expediente do defunto autor” é o que favorece as reflexões do narrador sobre o mundo observado. Isso permite então a dupla mirada do narrador (e também a noção de diálogo entre essas miradas), que “concebe a paisagem social do seu tempo de uma forma que adensa o regime testemunhal: ele surpreende-se a si próprio como ator e espectador no processo das relações de força entre os sujeitos” (*op. cit.*).

pensamento de Virgília” –; ou outros autores, como Moisés, escritor do Pentateuco, ao fazer uma releitura do “velho diálogo de Adão e Eva”, atualizando-o em seu próprio diálogo discursivo, tornando seu escrito “mais galante e mais novo”, mostrando como a equivalência entre os textos, através do diálogo, da abertura das janelas (uma puxa a outra), colocam na mesma cena realidades espaço-temporais distintas por dar voz às personagens Brás e Virgília como se elas fossem Adão e Eva, porém como releitura daquele diálogo e não como imitação.

Essas relações importam na medida em que as remissões textuais são necessárias, porque a literatura e toda a escrita de uma maneira geral são feitas mesmo de evocações de outros textos. No caso de Machado, há inúmeras remissões, algumas explícitas desde o prólogo “Ao leitor”, Sterne, Xavier de Maistre, Garrett, e vemos nisso a abertura de janelas que possibilitam um diálogo entre textos de diferentes épocas e estilos, espalhados pela narrativa, sem obediência a uma ordem hierárquica de tema ou relevância, mas simplesmente ao sabor da conversa cheia de ardis e traquinagens.

Ana Maria Machado, em seu artigo “Diálogos machadianos” (2010), demonstra a habilidade do escritor na construção dos diálogos, desde o nível mais fundamental, aquele que representa a oralidade da língua – algo que ele já entendia como elemento essencial à boa escrita literária em seu artigo “Instinto de nacionalidade”: “Não há dúvida que as línguas se aumentam e alteram com o tempo e as necessidades dos usos e costumes.” (ASSIS, 1959, p. 34) – aquele que os personagens falam um ao outro. A autora reconhece ainda que a experiência de Machado com o teatro<sup>16</sup>, como autor e como espectador, influenciou também nessa habilidade desenvolvida, conferindo-lhe um estilo solto.

---

<sup>16</sup> Machado tem pelo menos 14 referências a textos dramáticos em *Brás Cubas*: “*undiscovered country*”, de Hamlet (citado no cap. I); “CHIMÈNE, QUI L’ÊT DIT? RODRIGUE, QUI L’ÊT CRU?” (este título do cap. VI de *Brás Cubas* remete à tragédia *O Cid*, de Corneille); “*Tartufo*” (personagem de Molière que aparece nos capítulos VIII e XCVIII) / “*La maison est à moi, c’est à vous d’en sortir*” (e esses versos também de Molière aparecem no cap. VIII); “Não chores, meu bem; não queiras que o dia amanheça com duas auroras” (se refere à uma comédia de Antônio José da Silva, e encontra-se no cap. XII do romance de *Brás Cubas*); “Bruxa de Shakespeare” (cap. XV) / “*lady Macbeth* passeia à volta da sala a sua mancha de sangue” (cap. CXXIX) – ambas as referências são da peça *Macbeth*, de Shakespeare; “Do ser e do não ser” (mais uma alusão à *Hamlet* no cap. XXIII da narrativa de *Brás*); “Que bom que é estar triste e não dizer cousa nenhuma!” (trcho da peça de Shakespeare *As you like it*, cap. XXV); “*Que voulez-vous, monseigneur?* - como dizia Fígaro - *c’est la misere*” (Frase dita pela personagem de *As bodas de Fígaro*, de Pierre-Augustin Beaumarchais; cap. XCI); “*Maria Joana*” (remete a um drama escrito por Adolphe d’Ennery e Julien de Mallian; cap. XCII); “*Ketty, ou a volta à Suíça*” (referência à comédia dos francês Félix Duvert e Paul Dupont; cap. XCII); “*Otelo*” (alusão à peça de Shakespeare; cap. XCVIII); “O Prometeu de Ésquilo” (refere-se à tragédia de Ésquilo citada no cap. XCIX).

Dessa maneira, os diálogos são vivos, adequados às situações e às personagens falantes, criando uma empatia com o leitor que se sente bem próximo a eles, como participante também da conversa; esses diálogos, por assim dizer, “Se permiten ciertos recursos propios de la oralidad, como repeticiones, omisiones, rupturas, frases entrecortadas y, con ello, se consigue aportar verosimilitud a la escena, incorporar emoción a la narrativa, colaborar para definir la psicología de los hablantes [...]”<sup>17</sup>. (MACHADO, 2010, p. 26). Para a autora, Machado de Assis foi “un maestro de los diálogos”, basta tomar a exemplo “O velho diálogo de Adão e Eva”, em que Brás Cubas e Virgília empreendem uma conversa representada apenas por sinais gráficos, pontos, interrogações e exclamações, que se alternam de forma eloquente.

Apesar del título, se trata de un diálogo nuevo e inaugural entre los personajes Blas y Virgilia, debidamente identificados por entradas com sus nombres – como si se tratase de una pieza teatral. Un diálogo tan nuevo que hasta hoy, más de un siglo después aún no puede leerse em voz alta. Tan solo puede leerse en las páginas del libro, silenciosamente. (MACHADO, 2010, p. 26)<sup>18</sup>

E, que, apesar da ausência de palavras, torna-se compreensível ao leitor. Este leitor, por sua vez, é totalmente necessário, com quem o escritor conta, e que por ele é inventado à medida que conta. Porque, explica Ana Maria Machado, como já apontado pela crítica, esse leitor “es también un personaje de Machado de Assis, una más de sus criaturas. Para que eso pueda suceder, se entabla outro gran y fascinante diálogo en su obra: el que Machado mantienen permanentemente com quien lee.”<sup>19</sup> (p. 27). Desse modo, Brás Cubas é um defunto autor que se apropria desse método narrativo, em que vai criando o seu leitor, ao mesmo tempo em que com ele vai travando diálogos.

Já que esse leitor é também textual, podemos dizer que os diálogos de Brás Cubas ocorrem entre textos, em diversos níveis da narrativa, através dos inúmeros exemplos de intertextualidade que se espalham no seu texto, num estilo solto e palrador. Compreendemos, pois, que os diálogos de Brás Cubas com o leitor e com outros textos

---

<sup>17</sup> “Permiten o uso de certo recursos da oralidade, como repetições, omissões, rupturas, frases entrecortadas e, conseguem, assim, conferir verossimilhança à cena, incorporar emoção à narrativa e colaborar para a definição psicológica dos falantes.” (Tradução nossa)

<sup>18</sup> “Apesar do título, trata-se de um diálogo novo e inaugural entre as personagens Brás e Virgília, devidamente identificados por seus nomes antes das falas – como se se tratasse de uma peça teatral. Um diálogo tão novo que ainda hoje, mais de um século depois, não pode ser lido em voz alta. Tão somente, pode-se lê-lo nas páginas do livro, silenciosamente.” (Tradução nossa)

<sup>19</sup> “é também uma personagem de Machado de Assis, mais uma de suas criaturas. Para que isso possa acontecer, entrava-se outro grande e fascinante diálogo em sua obra: o qual Machado mantém permanentemente com o leitor.” (Tradução nossa)

contribuem para a construção de um espaço narrativo em que diferentes vozes surgem em cena ao mesmo tempo, chamando a atenção para os bastidores da produção do livro, descortinando o processo literário.

### 3.2 *Diálogos* com o leitor: uma janela de leitura

A forma como Brás Cubas se dirige ao leitor em *Memórias póstumas* oscila entre o tom polido (“leitor amigo”, “amado leitor”) e o zombeteiro (“leitor frívolo”, leitor curioso”); entre o elogio (“fino leitor”) e o piparote (“leitor ignaro”, “leitor obtuso”); entre a imposição (“decora esta expressão, leitor; guarda-a, examina-a”) e o convite (“Veja o leitor a comparação que melhor lhe enquadrar”); é um diálogo fluente e constante, porém, flutuante, que “guina(m) à direita e à esquerda, resmunga(m), urra(m), gargalha(m), ameaça(m) o céu, escorrega(m) e cae(m)...” (cap. LXXI, p. 103). Essa mistura de tons e a noção de diálogo, como interação e movimento entre esses tons (vozes na narrativa: do narrador, do leitor e dos intertextos), move o leitor e move o texto, no mesmo sentido em que se movimenta o estilo e o livro de Brás, como os ébrios, assumindo essa atitude de provisoriedade e circularidade das coisas, já que nada é fixo. Por isso, a “volubilidade” do narrador estende-se ao leitor, que passa também a ser volúvel, para seguir o ritmo errático da conversa, do livro, de Brás Cubas.

Com isso, a relação entre narrador e leitor no texto das *Memórias póstumas* parece assumir uma função menos didática e moralizante do que estética, uma vez que o leitor é deslocado da posição passiva de assimilação da narrativa para a posição de intérprete<sup>20</sup> – “deixemos ao leitor o tempo de decifrar esse mistério.” (cap. LXXXVI, p. 117) –, um participante ativo do jogo ficcional, ainda que, muitas vezes, afrontado pelas interpolações abusadas e desaforadas do narrador. Desse modo, parece haver uma

---

<sup>20</sup> Essa mudança de posicionamento do leitor é definida por Umberto Eco (1994), em seu livro *Seis passeios pelos bosques da ficção*, em que o autor compreende que o texto narrativo exige que o leitor faça escolhas (de caminhos de leitura) o tempo todo (p. 12), por isso, ele usa a metáfora do bosque como este lugar que não possui uma trilha demarcada, obrigando o caminhante a tomar decisões sobre que caminho tomar. Define-se, então, o “leitor-modelo” como “um conjunto de instruções textuais, apresentadas pela manifestação linear do texto precisamente como um conjunto de frases ou de outros sinais” (p. 22), ou seja, o leitor-modelo é também fictício, como o texto literário, e se adapta às regras do jogo da leitura sugeridas pelo próprio texto, por isso cada texto (múltiplo ou linear) possui o seu leitor-modelo que exerce um tipo de cooperação correspondente. Nesse sentido, o leitor-modelo é criado junto com o texto, consequentemente, sua competência de leitura está ligada à estrutura narrativa em que foi gerado e na qual, por sua vez, gera significados, através de sua interação e colaboração nas estratégias de interpretação. Desse modo, podemos afirmar que o leitor-modelo é um ser de papel, como o narrador, que nasce de uma matriz textual.

equivalência entre as figuras do narrador e do leitor no esquema narrativo, em que um complementa o outro, ao invés de se contraporem; no sentido de que passam a ser cooperadores do processo de escrita e de leitura do livro, e não mais personagens sobrepostas de maneira hierárquica, em que um seria superior ao outro – no ensino ou na moral. Essa maneira de incorporar o leitor e colocá-lo na esteira do narrador, ambos, não como personagens, mas como vozes dialogantes no texto, incorpóreos, cujas formas esvoaçantes não permitem a delimitação dos contornos, aponta para o caráter metatextual, que faz a narrativa voltar-se para si mesma, abandonando as balizes dos romances convencionais, e dos livros anteriores do próprio Machado de Assis.

Isso porque a figura do leitor no texto literário não é uma novidade, mas o tratamento de *Brás Cubas* com o leitor é que é novidade, principalmente, pelo fato de ser um defunto escrevendo aos leitores do futuro, um futuro além da eternidade. Com isso, ele ultrapassa os limites da noção de representação de um real externo ao texto, criando uma realidade externa dentro do texto (*Brás vivo*), entrecruzando os planos narrativos, em que se dobram a sua consciência narrativa e a expectativa desse leitor também dobrado entre os sentidos projetados pela narração do defunto-autor e as atualizações dos sentidos possíveis da narração da personagem-narrador. *Brás* estaria situado num “presente póstumo”, como diz Hélio Seixas de Guimarães, em “*Brás Cubas e a textualização do leitor*”, abrindo uma janela entre “dois mundos em princípio incomunicáveis” (2004, p. 191), mas que são ambos incorporados pelo texto, que se torna também um entrelugar onde esse diálogo acontece como uma atualização das virtualidades espaciais evocadas.

Dizemos “atualização” ao invés de “materialização” porque, nesse caso, não se caminha para a construção de um corpo, já que este não mais existe – fez-se “planta, e pedra, e lodo, e cousa nenhuma” (cap. I, p. 18) – mas para a captação de uma voz escorregadia, que desliza entre um plano e outro da narrativa, deixando-se levar de janela em janela. Neste espaço de indefinições e atualizações possíveis, o leitor se torna mais uma janela por onde vê o texto enquanto se vê como texto. Desse modo, *Brás Cubas* consegue problematizar as questões de verossimilhança e a relação escritor-leitor a partir do próprio texto, posto que a narrativa é verossímil em si mesma, porque os fatos, incluindo o fato de o narrador ser um defunto, são permitidos nesse texto, sendo, portanto, plenamente justificados.

Dizer, como diz Hélio de Seixas Guimarães, que Brás Cubas parte da “inverossimilhança absoluta” para explicitar “a natureza linguística tanto das instâncias de autoria quanto das instâncias de recepção” (2004, p. 187-188), significa pensar que a escrita parte de um dado irrealizável no plano da realidade; por isso, sugerimos que essa “natureza linguística” do defunto-autor e do leitor seja explicitada pela verossimilhança do texto que tem como matriz referencial a própria materialidade linguística. Assim, o que seria inverossímil seria a sua relação com o que esperava a narrativa realista da época, isto é, não se poderia mesmo criar um texto verossímil a partir de um absurdo – os mortos conversando com os vivos –, de modo que o realismo de Brás é também às avessas, não mira a realidade para criar, mas mira o texto, o verossímil, o terreno mesmo do possível, para criar com liberdade os possíveis do texto no texto.

Com isso, Brás Cubas pode também rir da incompreensão dos seus leitores contemporâneos, porque estão deslocados para o além, assim como tudo na narrativa, “transformando o narrador em póstero e atribuindo voz ao próprio pó.” (GUIMARÃES, 2004, p. 186). Esse riso, no entanto, é um riso cínico, “que afronta as convenções e conveniências morais e sociais” (*Dicionário eletrônico Houaiss*), dá de ombros, porque já está desafrontado delas. Por isso, rir da leitora que o chamaria cínico – “Eu cínico, alma sensível?” (cap. XXXIV, p. 66) – e dramatiza com uma expressão que agradaria à leitora “Esta injúria merecia ser lavada com sangue, se o sangue lavasse alguma coisa nesse mundo.” – evocando os ares românticos que a envolvem.

Mas o texto de Brás Cubas, póstero que é, tendo já previsto tudo, tendo já vivido todas as fases da vida e da narração, escreve um livro para todos os leitores possíveis – “os graves e os frívolos” – pois já viu desfilar diante dele todos os tipos de gêneros e pode falar de todos, copiá-los, reescrevê-los, criticá-los, rir-se deles, sem expectativas, porque afinal de contas, já conhece o fim (?) deles, ou melhor, a sua infinitude redundante, cheia da “voluptuosidade do nada” (cap. VII, p. 27) e da “volúpia do aborrecimento” (cap. LI, p. 82). Por isso, afirma claramente à “alma sensível”, que lhe chamaria cínico, que seu “cérebro foi um tablado em que se deram peças de todo gênero”:

o drama sacro, o austero, o piegas, a comédia louçã, a desgrehada farsa, os autos, as bufonarias, um pandemonium, alma sensível, uma barafunda de cousas 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 tiritava o seu sono. Cruzavam-se nele pensamentos de vária casta e feição. Não havia ali a

atmosfera somente da águia e do beija-flor; havia também a da lesma e do sapo. (ASSIS, 1997, p. 66)

Brás Cubas, então, como uma voz que dialoga com o leitor de todos os tempos não esconde mais nada do leitor, mostrando-lhe tudo que já se passou e que se passa no trapézio do seu cérebro, onde ocorre o cruzamento dos gêneros e por onde tudo passa de acordo com uma atmosfera sempre oscilante entre a “da águia e do beija-flor” e a “da lesma e do sapo”. Desde o tom sério ao cômico, desde o referente histórico ao mitológico, desde a classe alta (Cleópatra) à miserável (mendigo), Brás coloca todos ao mesmo tempo na narrativa, de maneira desordenada, sugerindo a ausência das hierarquias e de uma visão evolutiva do tempo; além disso, coloca o leitor também nesse diálogo, chamando-o pósteros – “Crê-lo-eis, pósteros?” (cap. XXXVIII, p. 69) – o que não sugeriria ainda uma visão anacrônica do tempo, senão sincrônica, já que todos os gêneros existem simultaneamente no cérebro do narrador e nele se cruzam.

Na leitura de Hélio de Seixas Guimarães, esse leitor é retrógrado, porque não poderia jamais estar num futuro além do futuro do narrador, que já é a eternidade. Por isso, o narrador troça esse leitor em vários momentos da narrativa, por meio da crítica ao romantismo, estilo em que os leitores ainda estariam apegados; de maneira que o crítico arremata: “Ao invés de construir o leitor como uma entidade futura, Machado cria um narrador pósteros – de si mesmo e de todos os interlocutores possíveis –, colocando os leitores de qualquer tempo, já de saída, na condição de anacrônicos, retrógrados” (GUIMARÃES, 2004, p. 186-187).

Esta compreensão do texto se configura como uma crítica de Machado à concepção dos escritores do século XIX de que a obra só poderia ser realmente entendida na posteridade – “o que significava adiar para o futuro a possibilidade de interlocução, figurando os leitores ideais como pósteros.” (*idem.* p. 186). Em Brás Cubas, essa concepção professada por escritores como François-René de Chateaubriand, que escreveu a obra *Mémoires d'outre tombe* (*Mémoires de Além-Túmulo*), que tratava de assuntos autobiográficos, com o desejo de que fosse publicada apenas cinquenta anos após a sua morte<sup>21</sup>, tem sua lógica invertida, como já afirmou Guimarães, pela criação de um narrador, ele sim, pósteros.

---

<sup>21</sup> Entretanto, Chateaubriand precisou lidar com alguns imprevistos e, tendo falecido em julho de 1848, teve sua obra publicada em outubro do mesmo ano. Este fato frustrou seus planos de escrever um texto sem restrições, já que a obra seria publicada muito tempo depois de sua morte.

Além disso, podemos acrescentar que a realidade da população brasileira, composta da maioria analfabeta, aliada às condições precárias de publicação e circulação do livro e da própria ideia de leitura, concorrem para o cinismo de Brás Cubas em relação ao seu leitor. O que esperar desses dez, talvez cinco leitores que o cheguem a ler? Depois do primeiro recenseamento geral do país (realizado em 1872, com os resultados divulgados em 1876) – avultou uma consciência da escassez de leitores, que colocava em questão até mesmo o projeto de um romance nacional, “formulado pelos românticos e desenvolvido por José de Alencar.” (GUIMARÃES, 2004, p. 32).

Embora seja também nesse período do anos de 1870 que a atividade da imprensa e o trabalho editorial tenham se expandido, essa expansão não ocorreu de maneira coerente com força para despertar e formar um público leitor, diferentemente do que ocorria na Europa, já que lá essas atividades cresceram e estimularam o povo à leitura pela quantidade considerável de alfabetizados e pela possibilidade de compra, gerando não somente um público leitor – porque isso também havia em certa medida no Brasil, pelos empréstimos de livros e bibliotecas – mas também um público consumidor de literatura, valorizando portanto a atividade literária e o ofício de escritor.

Diante dessas dificuldades, as figuras do leitor e do narrador, tidos como ideais, construídas nos primeiros romances de Machado, que seguiam o tratamento convencional de “querido” e “amável”, perdem essa postura educada; agora, narrador e leitor são incorporados ao espaço ficcional, transformando-se em texto, material linguístico indispensável à forma narrativa. A partir dessa mudança de concepção do leitor não mais como espectador amigo que representava a ilusão de uma plateia assistente – leitores de todo o Brasil –, desfaz-se essa ilusão de haver um grande número de leitores brasileiros do romance, e, também, a dicção cordial com que esse leitor era tratado, o qual passa a ser afrontado e desafiado ao diálogo irônico nos romances da segunda fase. Nas palavras de Guimarães “a percepção do infundado das expectativas – na vida, nos homens, no país – abrangeria também uma relação do escritor com seus leitores, tanto os idealizados quanto os empíricos.” (2004, p. 35).

Para o crítico, a mudança do tom submisso, o tratamento do leitor como número, e a distância do narrador em primeira pessoa, que ao mesmo tempo aproxima o leitor do embate e o afasta na medida em que o reduz a texto, à problematização da sua própria existência e de seu relacionamento com o narrador, são características que marcam a

mudança de tom nos romances maduros de Machado, e que passam a modular o volume da narração, não mais pela voz alta que visava a abarcar a grande audiência, mas pela estridência da forma narrativa, capaz de falar altissonante por meio das supressões e dos arranjos gráficos, em que não há palavras, mas há texto – capaz de questionar “até mesmo a possibilidade de existência de um romance brasileiro ao fazer do romance uma paródia de si mesmo” (*idem.* p. 37).

Por tudo isso, concordamos ainda com Guimarães quando diz que essas mudanças “notáveis de *Iaiá Garcia* para as *Memórias póstumas*” explicitam “o nível de exigência de leitura e interpretação a que estes, os leitores, são submetidos pelos romances da chamada segunda fase.”(p. 35), o que reforça a condição do leitor como co-participante da obra, numa leitura mais contemporânea. Por isso também, nossa leitura do romance de Brás Cubas não exclui a leitura de Guimarães acerca do anacronismo do leitor, porque esta seria mais uma versão possível de leitura e não a única, como nos faz crer o próprio Brás Cubas. Já que o deslocamento do leitor para a função de participante do texto possibilita o caráter de simultaneidade, em que o leitor, assim como o narrador, se torna também entidade póstera. Além disso, seguindo o raciocínio da equivalência das janelas, percebemos que esse deslocamento coloca todos num entrelugar em que o espaço e o tempo são indefiníveis, portanto, sincrônicos a cada acesso e atualização.

Nesse caso, aquele não era mesmo o romance que viesse ao encontro dos leitores da época, como diz o próprio narrador na entrada das *Memórias póstumas*. Há agora um diálogo, uma conversa, que se comporta como um sopro, coisa que o vento leva e que se apanha no ar para novamente ser solta. A ironia que troça o leitor é arrefecida pelo cinismo irônico, o riso de canto de boca de quem já não se move pelas expectativas, mas pelo movimento errático do vento que entra pela janela e que espalha os papéis do texto, cruzando as funções e os diálogos narrativos. Trata-se de um jogo em que se descortina as estratégias do ficcional.

No capítulo em que Brás cria a lei da equivalência das janelas (cap. LI, p.81), ele conversa com a sua consciência (“a dama interior”), com o intertexto (a peça de Shakespeare *As you like it*) e também com o leitor (“Talvez não entendas aí o que fica; talvez queiras uma cousa mais concreta, um embrulho, por exemplo, um embrulho misterioso. Pois toma lá o embrulho misterioso.”), que fica perdido diante de um mistério, o qual não se resolve naquele capítulo mas que é soprado para o próximo e assim por

diante num jogo interminável de vaivém que nunca chega em lugar nenhum, já que o melhor a se fazer diante de um mistério é “sacudi-lo pela janela fora” (cap. XXXIII, p. 65). O mistério é o que o narrador dá para o leitor, não para decifrá-lo realmente, mas para tirar dele as possibilidades (atualizações) de soluções (de leituras) que ao cabo são apenas possibilidades.

Essa ideia do mistério, do jogo entre o narrador e o interlocutor ativo no texto aparece em vários momentos da narrativa. No capítulo seguinte ao delírio de Brás – em que ocorre de forma inaugural a narração de um delírio pelo próprio delirante – Brás continua a conversar com o leitor, trazendo-o para o jogo do texto, “Já o leitor compreendeu que era a Razão que voltava à casa e convidava a Sandice a sair.” (cap. VIII, p. 29), em que encenava seu próprio delírio e o seu posterior restabelecimento racional. Com isso, Brás faz com que o leitor fique entre a Razão e a Sandice: a razão rir da sandice afirmando que “há de ser sempre a mesma coisa... sempre a mesma coisa... sempre a mesma coisa...”, enquanto a Sandice operacionaliza essa repetição circular “na pista de um mistério... [...]”, na verdade de dois, “o da vida e o da morte” – sempre entre o Brás morto e o Brás vivo, entre a história e o discurso, entre o narrador e o leitor...

O narrador que fica “a noite toda a cavar o mistério, sem explicá-lo” (cap. XXXIII, 65) – entre a perspectiva de Brás vivo que vê a beleza de Eugênia, e a de Brás morto, que vê o defeito da moça; e o seu defeito era ser coxa, apesar de bonita, o que lhe (des)manchava a ilusão das aparências, e revelava o andamento descompassado entre o romance das personagens e a opinião social, entre a narrativa e a expectativa do leitor. Diante das artimanhas do mistério, o narrador considera que “o maior defeito deste livro és tu, leitor” (cap. LXXI, p. 103), que tem pressa, enquanto o livro coxeia com certa “contração cadavérica”.

Nesse ritmo, o jogo do texto se encaminha para a solução possível diante do impasse, do descompasso, do defeito anacrônico, que é lançar o mistério pela janela, fazendo tudo correr de maneira irresponsável e desordenada diluindo as distâncias entre um passo e outro – entre a coxa de Eugênia e a coxa de Diana (cap. XXXIV, p. 66) – que flutuam na atmosfera esvoaçante da narrativa. Pela equivalência das janelas, o narrador confere ao leitor também o poder de participação, diminuindo as distâncias entre eles, colocando-os do mesmo lado da janela, deixando o leitor a decifrar um mistério – “Eis aí

um mistério; deixemos ao leitor o tempo de decifrar este mistério” (cap. LXXXVI, p. 117).

E esse capítulo em que o leitor é imbuído de decifrar um mistério, intitula-se “O mistério” (cap. LXXXVI), em que o narrador tece o relato com um desfiar de termos que gravitam no campo semântico das janelas: “Um fluido subtil percorreu todo o meu corpo: sensação forte, rápida, singular, que eu não chegarei jamais a fixar no papel.” – a narrativa é fluida e fugidia, não se fixa, mas percorre todo o espaço do texto. Essa sensação teve Brás ao notar Virgília “um pouco diferente”, sem conseguir lhe distinguir a feição, pergunta-lhe o que tem, ao que responde com o silêncio (“calou-se”), depois com um “gesto de enfado”, “de mal-estar”, “de fadiga”, em seguida, uma suspensão – “ela disse-me que...”. Veja como o narrador mistura os planos narrativos, parecendo mais um ensaio sobre o romance do que a escrita de um romance mesmo. Ele mistura os gestos da mulher e as suas sensações à narrativa do delírio, cuja jornada oscilava entre enfadonha e divertida, arrastada e ligeira, mas que ao fim dariam a Brás “a decifração da eternidade”.

De súbito, toma Virgília pelas mãos, como a Razão travou a Sandice pelos pulsos, mas não para repeli-la e sim para aproximá-la a si, beijando sua testa com “uma delicadeza de zéfiro e uma gravidade de Abraão.”. Brás Cubas toma a imagem mitológica do vento oeste, que passou a designar um vento brando ([www.machadodeassis.net](http://www.machadodeassis.net))<sup>22</sup> e a imagem bíblica do patriarca hebreu, reafirmando a mistura textual, a volubilidade da narrativa entre branda e grave e para colocar em equivalência as noções que desnorteiam a narrativa de maneira que nada se fixe.

Em outro momento, a narrativa segue para mais um diálogo interessante, o “Velho colóquio entre Adão e Caim” (cap. XC, p. 121). Aqui, aquele mistério que o narrador deixa nas mãos do leitor é por ele mesmo decifrado: “O melhor de tudo era [...] tratar de cousas alegres; o nosso filho, por exemplo... Lá me escapou a decifração do mistério [...]”. Brás Cubas agora escreve um capítulo para falar sobre as concepções de escrita do seu romance, interagindo com o leitor, fazendo conhecer o que se passava em seu subconsciente, assim como ele faz com a narrativa descortinando seus bastidores. Brás não somente conta que conversou com Virgília e que desconfiava que o comportamento diferente da amante se justificava pela gravidez de um filho dele – “esse doce mistério de

---

<sup>22</sup> Site desenvolvido por Marta de Senna como banco de dados para citações e estudos sobre as obras de Machado de Assis.

algumas semanas antes, quando Virgília me pareceu um pouco diferente do que era. Um filho! Um ser tirado do meu ser! Esta era a minha preocupação exclusiva daquele tempo.”.

Brás declara que este pensamento era o centro de suas preocupações, nada mais importava: “Olhos do mundo, zelos do marido, morte do Viegas, nada me interessava por então, nem conflitos políticos, nem revoluções, nem terremotos, nem nada.”. Deixou-se despreocupar de todas as questões palpáveis e relevantes para se dedicar as elucubrações de um “embrião anônimo”, “de obscura paternidade”, ao dar ouvidos a uma “voz secreta” que lhe dizia ser seu filho, pelo que se gloriava de uma sensação de “voluptuosidade indefinível” somente pela possibilidade de que fosse seu o filho. Todas essas indefinições mostram que o que interessava a Brás não era a realidade mas a ideia de realidade que lhe entrava pelas cabriolas da imaginação e que se transpunham para o romance de maneira equivalente à desordem imaginativa.

Ele criou de si mesmo uma imagem paterna e a projetou para um futuro-presente, porque descrito na cena, mas jamais realizável na vida. Brás morto ensaiou na escrita as projeções de Brás vivo como uma possibilidade textual, por isso, conversava com o embrião “uma conversa sem palavras entre a vida e a vida, o mistério e o mistério”. O embrião seria a própria palavra, a fonte matricial da memória discursiva e da escrita. Este embrião remonta ao primeiro homem criado, Adão, e ao seu primogênito, Caim. Ambos dão a ideia de inícios e origem, entretanto, Brás faz uma releitura do texto bíblico, deslocando a noção de fundação (criação original), que passa a ser incerta, uma incógnita virtual – “[...] o embrião, esse perfil do incógnito, projetando-se na nossa aventura [...]” (cap. XCIV, p. 126) –, que só se realiza no texto do defunto-autor e não na vida do Brás Cubas amante, cujos projetos todos fracassaram.

Brás escreve uma versão ideal da vida que seu próprio pai desejou para ele – “Tu; é um homem notável, faz hoje as vezes de imperador. Demais trago comigo uma ideia, um projeto, ou... sim, digo-te tudo; trago dois projetos, um lugar de deputado e um casamento.” (cap. XXVI, p. 57), mas que não se cumpriu, assim como esta outra projeção não saiu também da ideia senão a percorrer as janelas do texto, por meio dos diálogos que não levam a lugar nenhum, sempre repetindo a apresentação de um mistério que já não é mistério, pois o narrador já revelou tudo. Nesse sentido, Brás Cubas mais uma vez afirma a impossibilidade de uma ideia fixa – “Em vão buscava fixar no espírito uma idade, uma atitude”, porque esse embrião não era fixo, por isso podia ter, aos olhos do narrador (“esse

embrião tinha a meus olhos”) “todos os tamanhos e gestos: ele mamava, ele escrevia, ele valsava, ele era o interminável nos limites de um quarto de hora”.

Para o narrador, esse embrião, organismo ainda informe, em seus primeiros estágios, porém já dotado de toda completude da vida em potência, era a representação da sua perspectiva do texto e do mundo: o texto ia-se constituindo a cada edição, completo e incompleto em cada fase; o mundo era também uma indefinição que se constituía de momentos intermináveis “nos limites de um quarto de hora”, essa hora também partida, em que se viviam a completude do romance proibido com a intensidade de uma brisa breve, pois é só um quarto de hora, que se desmancha para logo se refazer em outro instante de realização política, como no discurso da barretina na Câmara, que logo se esvai também, fazendo a narrativa e a vida girarem em torno desses momentos embrionários que nunca chegam a se desenvolver plenamente.

O fato desse embrião não se desenvolver é o que o faz permanecer nesse estado de embrião e poder ser ao mesmo tempo tudo o que a imaginação de Brás quiser, pois esse embrião é “baby e deputado, colegial e pintalegrete.”, possui “todos os tamanhos e gestos”, dele, pode-se criar imagens diversas, ambíguas, simultâneas, misturar os gêneros, porque o embrião é em potência a representação de todas as virtualidades possíveis pela interação do leitor. Por isso, os diálogos de Brás Cubas são também um recurso ficcional para a construção da noção da equivalência das janelas, pelo caráter paradoxal da narrativa que sempre deixa fios soltos para que o leitor tenha pelo menos um fio para seguir, que o leve de janela em janela.

Brás Cubas, portanto, é capaz de fazer parecer que a narrativa é uma simples conversa “O melhor é que conversávamos os dois, o embrião e eu, falávamos de cousas presentes e futuras. [...]”, entretanto “A verdade é que estava em diálogo com o embrião; era o velho colóquio de Adão e Caim, uma conversa sem palavras entre a vida e a vida, o mistério e o mistério.”. Ou seja, essa conversa é uma espécie de jogo, uma brincadeira sem palavras, que incorpora o leitor e o coloca ao lado do narrador, passa a ser uma conversa entre “a vida e a vida”, “o mistério e o mistério”, isto é, as entidades do narrador e do leitor não se enfrentam – um de frente para o outro – mas caminham lado a lado como equivalentes, o que significa dizer que estão em relação um com outro sem se confundirem. O narrador e o leitor estão no texto machadiano em diálogo ficcional

constante, construindo relações de sentido que importam como efeito e não como intenção – “La intención importa poco, lo que cuenta es el efecto”<sup>23</sup> (MACHADO, 2012, p. 27).

As janelas do mistério se desdobram ainda na narrativa como elemento provocativo que desperta a participação do leitor – “A carta anônima restituía à nossa aventura o sal do mistério e a pimenta do perigo” (cap. XCVIII, p. 128) –; isto porque surge agora uma carta anônima denunciando o adultério de Brás e Virgília a Lobo Neves, com o intuito de tentar esticar ainda um pouco as sensações fugazes do amor proibido; do contrário torna-se enfadonho e monótono; Brás escreve essas constatações de maneira poética e dramática, no capítulo “Entre a boca e a testa”, em que tenta persuadir o leitor ao estremecimento – “Sinto que o leitor estremeceu – ou deveria estremecer.” (cap. XCVII, p. 128), diante da cena do beijo de Brás na testa de Virgília, enquanto ela recua “como se fosse um beijo de defunto” (cap. XCVI, p. 127).

O narrador tenta manter a atenção do leitor através do jogo das palavras e de suas relações de sentido, pois sabe que a história dessas personagens não há de causar nenhum espanto mesmo, pois Lobo Neves, no capítulo em que entrega a carta anônima a Virgília, já deixou claro que não fará nada em relação ao caso, para não abrir brechas ao olhar da opinião – “Talvez a imaginação lhe mostrou, ao longe, o famoso olho da opinião, a fitá-lo sarcasticamente, com um ar de pulha; talvez uma boca invisível lhe repetiu ao ouvido as chufas que ele escutara ou dissera outrora.” (cap. XCVI, p. 127).

Por isso, ele escreve o capítulo “Entre a boca e a testa” como uma nota explicativa ao leitor, que talvez não tenha entendido o que se passa e, caso ainda estivesse esperando alguma atitude romântica, ficasse com a reflexão, em lugar da “narração direta”, de que o gesto do beijo inclinando-se sobre a testa que recua, como se sentisse “o contato de uma boca de cadáver” leva o narrador a deslizar do plano da história (em que deixa Brás Cubas e Virgília suspensos na casa da Gamboa) para o plano do discurso (abrindo uma janela digressiva) em que as reflexões sobre o comportamento do casal dialogam com o comportamento da narrativa – “Há aí, no breve intervalo, entre a boca e a testa, antes do beijo e depois do beijo, há aí largo espaço para muita cousa - a contração de um ressentimento - a ruga da desconfiança - ou enfim o nariz pálido e sonolento da saciedade...” (cap. XCVII, p. 128). Primeiro, tira-se o foco da boca ou da testa para o que há entre um e outro. Para então ser possível a entrada no terreno do indefinível, um espaço

---

<sup>23</sup> “A intenção importa pouco, o que conta é o efeito.” (Tradução nossa)

largo que dá para muita coisa, entre elas, as que o próprio narrador começa a citar: o ressentimento, a desconfiança, a saciedade.

O interessante nessa reflexão é que a saciedade é comparada a um nariz pálido e sonolento, o que coloca novamente as coisas no entrelugar, o nariz fica entre a boca e a testa; além disso, ele é pálido e sonolento como um defunto sem cor, em estado de hibernação olfativa, isto é, inútil, sem exercer a função para que fora criado; ou melhor, assim dormente pode ser usado de outras maneiras que não a que originalmente fora designado. De uma maneira ou de outra, representa estados da narrativa, entre inútil – “Contanto que não te deixes ficar aí inútil, obscuro, e triste;” (cap. XXVIII, p. 60); “Para quem há lido este livro é escusado encarecer a minha satisfação, e para os outros é igualmente inútil.” (cap. CXXVIII, p. 153); “Mas, ou muito me engano, ou acabo de escrever um capítulo inútil...” (cap. CXXXVI, p. 158) – e, ao mesmo tempo, de “utilidade relativa” – “Utilidade relativa, convenho; mas que diacho há absoluto nesse mundo?” (cap. CXLIV, p. 165) –, quer dizer, útil para diferentes propósitos do ideal, inclusive para o despropósito (cap. LXXII, p. 103). Assim, Brás Cubas demonstra novamente como sem nenhuma “juntura aparente”, sem nada que “divirta a atenção pausada do leitor” (cap. IX, p. 30), mistura os planos narrativos, mistura os gêneros, e desliza de uma janela para outra, sem deixar o leitor de fora.

Em seguida, o narrador continua com a sua janela digressiva, bem ao sabor da narrativa irresponsável e solta, que não se prende a convenções sociais nem de escrita, que não se incomoda com as sensações – “a contração de um ressentimento” ou a “ruga da desconfiança” – porque são efêmeras, de maneira que Brás e Virgília se separam “alegremente” daquele encontro de suspeitas e repelões cadavéricos, ao que Brás vai jantar “reconciliado com a situação”. O narrador trata as questões com volatilidade, sacudindo-as ao vento, sem que lhe causem comoções, por isso deixa Virgília e vai jantar como se nada tivesse acontecido, e, depois da refeição, segue para o teatro, onde vai se engraçar por Nhã-Loló, que o corresponde com os olhos fitos nele.

Os olhos das personagens são sempre destacados por Brás Cubas como figura que revela o interior, como uma janela aberta, que mostra o que há dentro (e fora); por isso, os olhos deixam de ser um pormenor descritivo para dar vazão à digressão textual, que cruza a figura de Nhã-Loló à estratégia do discurso narrativo – “Parecia-me agora mais bonita que no dia do jantar. Achei-lhe certa suavidade etérea casada ao polido das formas

terrenas: - expressão vaga, e condigna de um capítulo em que tudo há de ser vago” (cap. CXVIII, p. 128). A expressão da moça equivale à expressão do capítulo, vaga, entre etérea e terrena, suspensa nesse espaço infinito de possibilidades que se espriam na imaginação de Brás assim como a escrita no papel.

Brás Cubas notou ainda que esta expressão se tornava mais atraente por causa do vestido que Nhã-Loló trajava, o qual lhe cobria “casta e redondamente o joelho”, ao que, contemplando-o, Brás deu-se conta de uma “descoberta sutil, a saber, que a natureza previu a vestidura humana, condição necessária ao desenvolvimento da nossa espécie”. Desse modo, calculava que encoberto o joelho, mas descobertos os olhos, o andamento da civilização e, conseguintemente, das relações morais, era uma questão de vestuário.

O narrador segue um raciocínio semelhante, em outra digressão, a respeito das “damas turcas” (cap. CXXVII, p. 152), que em “trajos de rua”, tinham o rosto coberto com um “véu tenuíssimo”, que “simulava descobrir somente os olhos”, mas que descobria o rosto inteiro. Dessa maneira, tem-se a fórmula da “esperteza da faceirice mulçumana, que assim esconde o rosto, - e cumpre o uso, - mas não o esconde, - e divulga a beleza.”. O figurino encobre os joelhos – as junturas do texto que escapam pelas janelas digressivas, pelos saltos da narrativa e pela desordem do relato – e descobre os olhos – as perspectivas da trama – para que o leitor e o narrador, juntos, deem andamento à construção do livro.

Fato é que desde o delírio ao capítulo das negativas, Brás representa a narrativa como um mistério insolúvel, por se tratar de uma narrativa de defunto que lhe rende um pequeno saldo – “porque ao chegar a este outro lado do mistério, achei-me com um pequeno saldo” (cap. CLX, p. 176) – ou talvez nenhum, já que o que sobrou foi uma série de negativas, um grande nada. O caráter paradoxal do texto, portanto, reside nessa circularidade do nada, pois inicia (?) do nada – do sepulcro – e termina (?) sem deixar nem mesmo um legado, nem mesmo aquele embrião mal formado que sucumbe, ou melhor, que é levado pelo vento, sacudido pela janela, como uma borboleta preta, pequena, obscura e fugaz – esvoaçante por um quarto de hora, entre a vida e a morte, um instante de suspensão, que quebra a expectativa do leitor quando é levado ao encontro do riso cínico do narrador, causador do disparate, enquanto simulam um velho diálogo em que se diz o incomunicável – a trama do texto.

A abrangência dos diálogos de Brás Cubas se estende e se desdobra em numerosas falas, porque o narrador se “mueve en un espacio desconstruido, subjetivado, interiorizado”<sup>24</sup> (2012, p.30), como afirma Ana Maria Machado, o espaço do sepulcro, mas que não se fecha em si mesmo, pelo contrário, cria com isso um tempo lacunar, indefinido, com anacronismos e simultaneidades que oscilam junto com as intromissões e relativizações do narrador e de suas conversas com o leitor, deslocando a cada frase a noção de tempo entre as acelerações e suspensões da narrativa, executando “toda una fluctuación cronológica conseguida mediante artificios que ayudan a construir una temporalidad cruzada, por la incorporación de procedimientos que dan prioridad al tempo narrativo y no al tempo histórico, que queda muy atenuado por la desorganización de la acción.”<sup>25</sup> (*op. cit.*). Assim, Brás Cubas já desbanca o leitor também da sua temporalidade habitual, porque não tem compromisso com o tempo nem com o leitor, uma vez que são todos parte do jogo da narrativa; por isso, pode-se dizer também que ele não tem compromisso com a narrativa, que vai seguindo as conversas de janela em janela.

### 3.3 *Diálogos* com outros textos: uma leitura da janela

Além dos diálogos com o leitor, Brás Cubas estabelece diálogos com outros autores e textos, através da intertextualidade que, estudada já como manifestação de fontes ou como influência dos padrões clássicos, pode agora, numa visão contemporânea, ser considerada como uma interação dialógica entre textos, em que faz-se uma releitura de outro texto, incorporando-o ao seu próprio, não como uma cadeia sucessiva de textos, mas como uma simultaneidade de textos em diálogo no mesmo espaço discursivo; nesse sentido, as distâncias entre eles são reduzidas e o escritor trabalha de maneira consciente na operação desse diálogo, chegando a construir além do literário, um texto crítico, o qual permite que seus leitores sejam também leitores de seus intertextos, que passam a ser revistos, sem um olhar inocente, senão já munidos do “aparato técnico” disponibilizado pelas intromissões e opiniões do narrador-defunto-autor.

Essa atitude do texto machadiano “[...] de permitirse dialogar con sus antecesores, y de hacerlos de forma consciente, podía no ser común ni entendida en su época, pero era

<sup>24</sup> “se move em um espaço desconstruído, subjetivado, interiorizado” (Tradução nossa)

<sup>25</sup> “toda uma flutuação cronológica conseguida por meio de artificios que ajudam a construir uma temporalidade cruzada, pela incorporação de procedimentos que dão prioridade ao tempo narrativo e não ao tempo histórico, o qual fica atenuado por causa da desorganização da ação.” (Tradução nossa)

muy contemporánea.”<sup>26</sup> (MACHADO, 2012, p. 36); por causa dessa convivência de variadas formas de diálogo em seu texto, pode-se dizer que o escritor alcança, além da produção literária, “la garantía de un diálogo permanente con la posteridad, en una función fecundante en la que él pasa a formar parte de esa indispensable matriz fundadora, imposible de ignorar, porque es sobre la que se consolida una cultura.”<sup>27</sup> (*idem.* p. 38), como acrescenta Ana Maria Machado.

A partir dessa consideração formal sobre o processo de interação entre os textos foi possível também a Sérgio Paulo Rouanet (2007), em seu livro *Riso e melancolia*, perceber que Machado de Assis não somente fazia parte da linhagem de textos que seguia um padrão estrutural de construção literária do autor inglês Laurence Sterne – principalmente em sua obra *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy* – mas, além disso, é como se Machado conseguisse fazer o movimento inverso, utilizando esse mesmo padrão estrutural, à sua maneira, de modo que servissem “para iluminar também a obra dos seus modelos.” (p. 32).

Com isso, Machado incorpora as categorias narrativas formuladas por Sterne, encontradas também em autores como Xavier de Maistre e Almeida Garrett, operacionalizando-as em seu próprio texto de forma interpretativa, fazendo com que, a partir da leitura das *Memórias póstumas*, seja possível olhar para os textos anteriores com um melhor entendimento: “É o caso pouco banal de um influenciado que influencia a compreensão crítica de quem o influenciou.” (p.31-32).

Sob essa perspectiva, Rouanet confirma a atitude interativa entre os textos ao invés de puramente assimilativa, em que as vozes assumem de forma consciente o seu papel no discurso, num movimento que olha para trás não com nostalgia ou com sentimento de dívida, nem mesmo com uma atitude destruidora, mas com uma atitude crítica e irônica, porque parodia os textos anteriores com humor e com piada, porém sem ridicularizar as fontes, mas rindo-se deles como iguais, pois que, lado a lado, reduzem-se à mesma condição, a de entidades textuais.

---

<sup>26</sup> “[...] de se permitir dialogar com seus antecessores de forma consciente, podia não ser algo comum nem algo que fosse entendido em sua época, mas já era uma atitude muito contemporânea.” (Tradução nossa)

<sup>27</sup> “a garantia de um diálogo permanente com a posteridade, tendo uma função geradora, na qual passa a constituir parte dessa indispensável matriz fundadora, impossível de ser ignorada, porque é sobre ela que se consolida uma cultura.” (Tradução nossa)

Por isso, Rouanet não considera a fórmula shandiana exclusiva ao texto de Sterne, mas como uma fórmula abrangente, sob a denominação de “shandismo”, a qual não pode ser consultada nos dicionários, porque “designa uma atitude entre libertina e sentimental, um sensualismo risonho, um humor afável e tolerante, capaz de perdoar transgressões próprias e alheias, mas também de zombar, sem excessiva malícia, dos grandes e pequenos ridículos do mundo.” (2007, p. 29). Nesse sentido, o shandismo não se constitui como uma categoria fixa, cronologicamente situada, mas constitui-se “uma maneira de ver e sentir, no fundo, uma questão de temperamento” e, por isso, Rouanet compreende, portanto, que pode-se “falar em personalidades shandianas, sem pensarmos em Sterne, do mesmo modo que aludimos a personalidades pantagruélicas ou quixotescas, sem em nenhum momento pensarmos nem em Rabelais nem em Cervantes.” (*op. cit.*).

Esta significação da fórmula narrativa como uma atitude e não como um estilo, alinha-se ao pensamento de Umberto Eco (1985) acerca da literatura pós-moderna, que seria justamente aquela em que é “possível reencontrar o enredo mesmo sob a forma de citações de outros enredos” (p. 54). Assim, ao citar os textos de Sterne, Xavier de Maistre e Garret, *Brás Cubas* trabalha com a matéria textual, interrogando sobre seus procedimentos ao mesmo tempo em que “traz consigo a lembrança da cultura de que está embebida” (p. 13); porque, como afirma Eco, a intertextualidade reverbera no texto como citações que o narrador apresenta ao leitor, ao exibir seu processo de escrita, em que busca problematizar a técnica e não o texto parodiado.

A noção de paródia a que nos referimos é a proposta por Linda Hutcheon (1991) – *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção.* –, em que a paródia é vista sobre o prisma pós-moderno, como atividade que não destrói nem ridiculariza, mas que problematiza os textos através de um processo de incorporação textual – “quando falo em ‘paródia’, não estou me referindo à imitação ridicularizadora das teorias e das definições padronizadas que se originam das teorias de humor do século XVIII.” (p. 47).

Para Hutcheon, portanto, a seria redefinida como “uma repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança.” (*idem.*). Desse modo, Brás e Virgília não estariam repetindo exatamente “o velho diálogo de Adão e Eva”, por exemplo, mas estariam trazendo também este diálogo para o corpo do texto, como um indício de equivalência entre as formas narrativas, que podem se relacionar no nível discursivo, embora não correspondam no tema, no estilo, no espaço e

no tempo em que ocorrem, correspondem no nível discursivo, quanto à forma da estrutura narrativa, isto é, o uso do diálogo como estratégia formal para a construção do romance.

Assim, a paródia realizaria “paradoxalmente tanto a mudança como a continuidade cultural: o prefixo grego *para-* pode tanto significar “contra” como “perto” ou “ao lado” (p. 47); semelhantemente, poderíamos dizer que essa definição se aproximaria do caráter paradoxal da janela, que representaria tanto a mudança de fala, de tom, como a continuidade do ato do diálogo textual. Desse modo, Linda Hutcheon tem uma visão ampla do termo paródia, colocando ao lado do sentido de “contra”, os sentidos também de “perto de”, “ao lado de”, que não indicam contrariedade; seria uma noção de equivalência, em que a parodia (e as janelas) permite a mistura de estilos, sem que eles sejam criticados com seriedade, mas evocados como participantes da brincadeira.

Além disso, Brás não segue mesmo a norma do texto bíblico, mas coloca em questão, no jogo do texto, as ideias que ambos evocam a respeito de originalidade e concretude do real. Em outras palavras, no capítulo LIV, “A pêndula”, Brás Cubas faz surgir de um episódio de insônia, depois de beijar Virgília, uma reflexão sobre o movimento da pêndula do relógio – como um pequeno instrumento que se movimenta incessantemente de um lado para outro, num ato de repetição que ao cabo nunca é a mesma, porque a cada deslocamento acontece um avanço e um recuo no tempo. Este tempo, também relativizado pelo constante deslocamento do narrador entre o tempo da história (o beijo em Virgília) e o tempo do discurso – em que se desdobram ao mesmo tempo a reflexão, a filosofia, a intertextualidade, quando funde os dois tempos, gerando uma rede virtual de textos, que poderão ser atualizados pela leitura.

O momento em que isso ocorre neste capítulo se dá quando Brás aplica a teoria da equivalência das janelas: “De certo tempo em diante não ouvi coisa nenhuma, porque o meu pensamento, *ardiloso e traquinas*, saltou pela janela fora e bateu as asas na direção da casa de Virgília. Aí achou ao peitoril de uma janela o pensamento de Virgília, saudaram-se e ficaram de palestra” (cap. LIV, p. 85). Nesse trecho, Brás caracteriza o método de sua composição – “*ardiloso e traquinas*” –, por isso, salta, pega atalho, desvia do caminho e faz projeções textuais pela construção de imagens que engendram realidades discursivas, pela conexão entre textos e suas vias de acesso. Desse modo, ele conclui o capítulo projetando a imagem de seu diálogo com Virgília: “Nós a rolarmos na cama, talvez com frio, necessitados de repouso, e os dous vadios ali postos, a repetirem o

velho diálogo de Adão e Eva” (*op. cit.*), remetendo ao primeiro casal criado, segundo o relato bíblico – com isso, questiona as noções de tempo, de origem e de forma de escrita e de leitura. Sim, porque como sendo este o primeiro casal, tudo o que diziam, a maneira como se comunicavam e liam um ao outro era totalmente nova e inaugural. A pêndula, a perda da noção de tempo pela insônia, o devaneio idílico, que tornam possível o encontro dos amantes através do imaginário, constituem regras do jogo do texto para a multiplicidade de leitura e de sentidos operacionalizados.

Conscientes, pois, de que há muitos estudos sobre a intertextualidade em Machado de Assis, podemos citar alguns bastante relevantes: Marta de Senna (2008) – *O olhar oblíquo do bruxo: ensaios machadianos* – e João Cezar de Castro Rocha (2013) – *Machado de Assis: por uma poética da emulação*. Marta de Senna relaciona a técnica de Machado de Assis a de escritores modernos como Sterne, Fielding, Shakespeare, um dos autores mais citados por Machado – “São cerca de 120 menções, a 11 das 37 peças escritas pelo dramaturgo inglês, presentes desde o primeiro conto do primeiro livro, ‘Miss Dollar’, até o último romance, *Memorial de Aires*.” (p. 131). A autora afirma seu interesse em observar como Machado usa “a obra de outros autores com quem dialoga em proveito da sua própria” (*idem.*), de maneira que não se trata apenas de identificar as referências, mas de investigar seus usos na economia do texto machadiano. Além disso, ela vem construindo há alguns anos uma base de dados virtual ([www.machadodeassis.net](http://www.machadodeassis.net)) em que podem ser acessados “os mais de dois mil registros de citações e alusões nos romances e contos do nosso escritor.” (p. 130).

Por sua vez, João Cezar de Castro Rocha faz também um estudo abrangente sobre as relações intertextuais em Machado de Assis, observando como Machado reflete em seus escritos sobre “a atualização de práticas literárias pré-românticas num ambiente pós-romântico [...]”, através da prática da emulação, “[...] partindo-se da imitação de um modelo considerado autoridade num determinado gênero, busca-se emular esse modelo, produzindo diferença em relação a ele” (p. 12). Nesse sentido, afirma que o objetivo de seu estudo “representa um esforço deliberado de retorno ao texto, a fim de mapear o sistema literário de Machado de Assis” (p. 13).

Não é nosso interesse, entretanto, apenas mapear os inúmeros intertextos da narrativa de Brás Cubas com vistas a analisar sua relação com os modelos passados e suas consequentes transformações políticas e culturais, embora isso seja possível e sugerido

também pela “equivalência das janelas”, mas pretendemos, principalmente perceber que, por isso mesmo, isto é, pela “equivalência das janelas”, essa infinita rede de textos não possui marcações definidas (pré-romântica, pós-romântica), nem surgem no texto simplesmente como imitação subversiva de um modelo anterior, porque, entendemos que o diálogo de Brás Cubas com esses intertextos insinua uma espécie de diálogo descompromissado, irônico, mas de uma ironia *leve* como acontece em certos textos da cultura contemporânea.

Sob esse ponto de vista, descortinamos outro momento do texto de Brás Cubas, em que flagramos a mistura de gêneros e uma paródia do texto incorporado – o que poderia ser dito como uma equivalência textual pela reelaboração da escrita e da leitura do próprio ato literário – no capítulo “Os navios do Pireu”. Neste capítulo, Brás Cubas “escancarara as janelas todas” e deixa passar essa famosa anedota do “*maníaco ateniense*”, um cidadão pobre de Atenas, “que supunha que todos os navios entrados no Pireu [principal porto da cidade] eram de sua propriedade.” (cap. CLIV, p. 172). Brás Cubas usa a anedota, contada pelo alienista, para amenizar a condição de loucura de Quincas Borba, querendo dizer que todos, no fundo, têm um pouco de loucura, porque alguma vez já pensaram ser o que não são ou desejaram ter o que não têm.

Quincas Borba oscilava entre a riqueza e a pobreza, mas se mantinha firme em seu estado de espírito positivo, pela filosofia do *Humanitas*, que ainda via no homem alguma sublimidade – “muitas vezes o homem, ainda a engraxar botas, é sublime.” (cap. CLVI, p.173) –, a exemplo do criado de Brás Cubas que estava a sacudir os tapetes pelas janelas abertas que “alçara as cortinas, que devassara o mais possível a sala, ricamente alfaiada, para que a vissem de fora, e concluiu: - Este seu criado tem a mania do ateniense: crê que os navios são dele; uma hora de ilusão que lhe dá a maior felicidade da terra.” (*op. cit.*).

O alienista, por outro lado, não vê saída para a loucura humana, movida pela ambição e pelas aparências, que reduzem o homem a esse ser ambíguo, entre o real e o imaginário que passeiam no seu cérebro. A verdadeira sandice estaria em reconhecer essas coisas, não resistindo a elas, mas deixando que passem mesmo pelo trapézio do cérebro, como o faz Brás Cubas, de igual modo faz na narrativa, entrecruzando gêneros, realidades textuais que aparentemente não combinam: como a ideia de ser dono dos navios, sendo “um pobretão, que talvez não tivesse, para dormir, a cuba de *Diógenes*”;

ou como o fato de que “Virgília traíra o marido, com sinceridade, e agora chorava-o com sinceridade” (cap. CLII, p. 170), mas que depois de alguma reflexão, Brás suspeita que a combinação seja possível, “como é até fácil”, explicando-a pela assertiva “A taxa da dor é como a moeda de Vespasiano”, relacionando mais uma vez coisas diferente, como o amor, luto e dinheiro.

As janelas, pois, arejam a repreensão moral, levando tudo a uma “Reflexão cordial” (cap. CLV, p. 173) – “Se o alienista tem razão - disse eu comigo -, não haverá muito que lastimar o Quincas Borba; é uma questão de mais ou de menos. Contudo, é justo cuidar dele, e evitar que lhe entrem no cérebro maníacos de outras paragens”. A cordialidade reflete uma ironia *leve*, que não procura destruir nem zombar, apenas ri com cinismo daquilo que já não pode ser mudado, não há solução, a não ser pela “combinação fácil”, superficial, da escrita que coloca todas as janelas em equivalência.

Brás Cubas parodia a anedota, como uma revisão de textos que são lidos e relidos pela tradição literária, trazendo-os todos para a sua narrativa, através dessa remissão textual. Numa visita ao site desenvolvido por Marta de Senna, encontramos o registro seguinte:

A anedota do maníaco ateniense, que acreditava serem seus todos os navios que atracavam no Pireu, se encontra em vários autores. O mais antigo é Luciano de Samósata (século II d.C.), em *O navio ou os votos*. Cláudio Eliano (século III d.C.), professor de retórica e grande conhecedor do grego, relata a mesma história, já chamando o maníaco ateniense de Trasilio, em <i>Várias histórias (Livro IV, Anedota 25, "De admirabili dementia Thrasylii"). O poeta português Luís de Camões (c. 1524-1580), nas "Oitavas ao desconcerto do mundo" também se dedica ao tema, chamando o maníaco de Trasilau. Xavier de Maistre (1763-1852), em *Viagem à roda do meu quarto* (cap. 37) menciona essa personagem, a quem se refere como "um certo ateniense". ([www.machadodeassis.net](http://www.machadodeassis.net))

Ao retomar, assim, tantos textos, Brás Cubas não somente tematiza o diálogo textual – seja pelo fim didático ou expositivo, de um Luciano de Samósata, seja pela explanação de um doutrina filosófica, moral ou política, de um Cláudio Eliano, seja pela expressão dramática, própria do texto literário, poético (Luís de Camões) ou narrativo (Xavier de Maistre) – como o incorpora como recurso estético que compõe em suas *Memórias póstumas* a mistura de gêneros e a interpenetração dos discursos. O procedimento é recorrente na obra: Brás Cubas arranca uma passagem de seu contexto original, desapegando-a de seus significados primeiros e atribuindo-lhe um significado novo, que o torna risível, porque aparentemente banal e superficial, pelo deslocamento

também em seu próprio texto, disposto de maneira aleatória nas muitas digressões espalhadas na narrativa.

Além disso, ao retomar Xavier de Maistre, Brás Cubas dialoga também com a imagem do viajante, que, nas *Memórias póstumas*, à semelhança de *Viagens em torno do meu quarto* empreende viagens sem sair do lugar (do quarto, do túmulo). Antonio Candido, em seu artigo “À roda do quarto e da vida” afirma que “quanto à matéria, é evidente, por exemplo, que o Capítulo 154, “Os navios do Pireu”, repete uma anedota mencionada no Capítulo 37 da *Viagem*, que Xavier de Maistre teria extraído de Fontenelle, segundo leio na nota de uma edição do seu texto feita na Itália.” (1989, p. 101). Mas, para Candido, o que seria mais importante seria a possibilidade de a escrita de Brás Cubas – “caprichosa, digressiva, que vai e vem, sai da estrada para tomar atalhos, cultiva o a-propósito, apaga a linha reta, suprime conexões” (*op. cit.*) – constituir-se como tal devido à leitura de Xavier de Maistre. Não diremos que Brás copia de Maistre, mas concordamos que, a partir da leitura do autor francês, Brás pode reelaborar os sentidos daquele texto e do seu próprio.

A imagem do viajante remete ainda para a representação do espaço e do tempo da narrativa de *Brás Cubas*, que à semelhança de *Tristram Shandy*, como diz Rouanet, é uma representação caprichosa, ao sabor das artimanhas do narrador pela subjetivação das ações decorrentes de um tempo (do relógio) e de um espaço (geométrico) desmaterializados (2007, p. 132). No caso de Brás, a morte lhe concede uma postura de indiferença em relação a tudo, por isso se comporta de maneira caprichosa em relação à história – “a história, uma eterna loureira. [...] Viva pois a história, a volúvel história que dá para tudo” (cap. IV, p. 20-21) – que apresenta o grande César “ora como um delicioso ora como um simplório”.

E já que nada se fixa nessas *Memórias*, a história pode ser tratada ora em tom sério ora em tom risível, mas sempre deslocada para as camadas mais superficiais da narrativa, como no episódio de 1814, em que a história europeia aparece no auge da carreira de Napoleão, que, no entanto, só é citado em razão das festividades na casa dos Cubas, cena em que o foco recai sobre a vida privada. Além disso, o tempo da história fica subordinado ao tempo da narrativa, em que a imobilidade da morte é apenas uma simulação na vida de Brás, enquanto é verdadeira na sua morte, quando realmente liberta de qualquer mudança – “restavam os ossos, que não emagrecem nunca” (cap. XXIII, p. 54), “A morte não envelhece” (cap. CXXXVIII, p. 160) – e que permite ao observador imóvel dissertar

“sobre a contínua mobilidade de todas as coisas, o tempo que não para de fluir é observado *sub specie aeternitatis*” (2007, p. 195).

É interessante notar ainda que essa alusão ao porto do Pireu no capítulo CLIV, a seis capítulos do final do livro, remonte, mesmo que de forma sutil, a uma alusão feita no primeiro capítulo, às *cegonhas do Ilisso*, comparadas à imaginação de Virgília: “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 [...] Deixá-la ir;”, uma vez que, na Grécia antiga, o “Ilisso era um rio divinizado, da região da Ática, que atravessava a cidade de Atenas e desaguava no golfo Sarônico, ao sul do porto do Pireu.” ([www.machadodeassis.net](http://www.machadodeassis.net)). Com isso, o narrador instaura a circularidade do livro, um movimento em torno de si mesmo, através das janelas que se abrem e se desdobram uma dentro da outra, causando essa visão intertextual interminável, pois um texto puxa outro texto; poderíamos ainda dizer que um texto lê outro texto.

E Brás Cubas como um grande leitor (um observador-repórter), capaz de opinar sobre tudo, filosofia, política, literatura, está sempre evocando textos, de todos os tipos: como os aforismos do capítulo CXIX “Parêntesis”, “Matamos o tempo; o tempo nos enterra”; ou o epitáfio do cap. CXXV, em que a transcrição do gênero substitui (ou equivale) a descrição da morte de Nhã-Lolô; ou a filosofia dos epitáfios, no capítulo CLI, que se interpenetra na narrativa para comentar, refletir de maneira paródica (ou irônica), sobre a necessidade de uma vida de aparências – de possuir aquilo que pensamos que temos mesmo sem os ter, como os navios do Pireu – através da publicidade dos epitáfios, que ao serem lidos por aqueles que pass(ei)am pelos cemitérios, arranca “à morte um farrapo ao menos da sombra que passou” – isso só ocorre, no entanto, “entre a gente civilizada” – daí, que até mesmo a morte e a sepultura exigem um lugar de prestígio de afetação pública, a fim de que “a tristeza inconsolável dos que sabem os seus mortos na vala comum;” não seja ainda um fim pior do que a própria morte, pois “parece-lhes que a podridão anônima os alcança a eles mesmos.”. Acerca disso, Brás Cubas fala com bastante propriedade. E, por meio dessas evocações, vai estabelecendo suas comparações, proposições, pensamentos, filosofias, ainda que sejam todas despropositadas – “Lá continua o homem inclinado sobre a página, com uma lente no olho direito, todo entregue à nobre e áspera função de decifrar o despropósito.” (cap. LXXII, p. 104) – por efeito da sua famosa “lei da equivalência das janelas”.

A imagem do viajante, então, que aparece desde o primeiro capítulo do livro de Brás Cubas, contribui para a multiplicidade de sentidos que a viagem literária pode fazer pelas janelas discursivas – os portais de entrada e de acesso ao texto literário e seus intertextos. Percebemos que Brás Cubas explicita esse processo de trânsito textual (que entrecruza e coloca em diálogo textos de diferentes estilos e gêneros), operacionalizado pelas janelas, no capítulo IX, “Transição”, em que expõe ao leitor o seu método narrativo, a maneira como liga uma coisa à outra e como (des)organiza o relato e o enredo. Ele mesmo exemplifica o procedimento de ideia puxa ideia, texto puxa texto, janela puxa janela, o que vai provocando desdobramentos em todos os níveis da trama. Transcrevemos o capítulo inteiro para observarmos com mais amplitude as suposições levantadas:

E vejam agora com que destreza, com que arte faço eu a maior transição deste livro. Vejam: o meu delírio começou em presença de Virgília; Virgília foi o meu grão pecado da juventude; não há juventude sem meninice; meninice supõe nascimento; e eis aqui como chegamos nós, sem esforço, ao dia 20 de outubro de 1805, em que nasci. Viram? Nenhuma juntura aparente, nada que divirta a atenção pausada do leitor: nada. De modo que o livro fica assim com todas as vantagens do método, sem a rigidez do método. Na verdade, era tempo. Que isto de método, sendo, como é, uma cousa indispensável, todavia é melhor tê-lo sem gravata nem suspensórios, mas um pouco à fresca e à solta, como quem não se lhe dá da vizinha fronteira, nem do inspetor de quarteirão. É como a eloquência, que há uma genuína e vibrante, de uma arte natural e feiticeira, e outra tesa, engomada e chocha. Vamos ao dia 20 de outubro. (ASSIS, 1997, p. 30-31)

Neste capítulo, Brás Cubas seleciona palavras (“delírio”, “Virgília”), ideias (“pecado”, “juventude”), e faz inferências – “não há juventude sem meninice; meninice supõe nascimento” – que levam a caminhos na narrativa que se equivalem, seja pelo conteúdo, seja pela forma, ao que se quer narrar. Nesse capítulo breve, Brás mistura o tempo da história (20 de outubro de 1805) – início do relato de Brás vivo, o seu nascimento, que seria a ordem natural da narração dos fatos – ao tempo do discurso (“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”), em que Brás está tecendo a trama e apresentando-a ao leitor, contando o seu processo de produção textual, que consiste em ter um método, mas um método “um pouco à fresca e à solta, como quem não se lhe dá da vizinha fronteira, nem do inspetor de quarteirão.”, que ultrapassa as fronteiras de uma janela, caindo logo em outra, sem se importar com a supervisão do rigor do método.

Por isso, podemos perceber que ao citar as “cegonhas do Ilisso”, Brás Cubas opera uma transição entre textos e imagens, porque estas cegonhas se encontram no livro *Itinéraire de Paris à Jérusalem* (1811), de René François de Chateaubriand (1768-1848), considerado o precursor do romantismo francês, além de ser considerado também o fundador do gênero “diário de viagem”; e a passagem aludida pelo narrador, encontra-se no primeiro capítulo deste *Itinéraire*, intitulado “Voyage de la Grèce”; essa mesma passagem, da viagem das cegonhas do Ilisso, aparece novamente em outro livro do autor francês, no “canto XV da obra *Os mártires*” ([www.machadodeassis.net](http://www.machadodeassis.net)). Desse modo, a citação, que acompanha o aparecimento de Virgília no texto, antes mesmo de ser nomeada ou de ser apresentada como amante de Brás (“lá iremos quando eu me restituir aos primeiros anos”), faz com que a narrativa dê voltas ao redor da literatura, como indícios dos rastros literários que a vão constituindo como uma constelação textual, por onde viajam os textos, por onde as janelas são abertas e acessadas em pleno fluxo discursivo.

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”; as cegonhas voam, Virgília voa – “deixa-la ir...” – tudo esvoaça pelas janelas narrativas de Brás, que não se fixa em nada, assim como também faz um viajante, seja ele Chateaubriand, Xavier de Maistre, Almeida Garrett. E veja ainda o leitor, que Brás Cubas equivale Virgília a uma ruína, “uma imponente ruína” (ASSIS, 1997a, p. 22), que aparece sobrevoando ruínas como uma “cegonha viajante”, o que nos leva a supor que estaria Virgília dando voltas em torno de si mesma; assim, mais uma vez, o narrador instaura o movimento circular de idas e vindas a partir do qual constrói ruínas de todos os tempos (textos).

No capítulo XXII, “Volta ao Rio”, o mesmo procedimento é também executado, a começar pela ambiguidade do título, que fala do retorno da Europa à cidade do Rio de Janeiro, como fala da circularidade do movimento da viagem discursiva em torno do tema, porque Brás declaradamente apresenta o método das *Memórias*, aos saltos e solavancos, fragmentado e digressivo: “Jumento de uma figa, cortaste-me o fio às reflexões. Já agora não digo o que pensei dali até Lisboa, nem o que fiz em Lisboa, na península e em outros lugares da Europa, da velha Europa, que nesse tempo parecia remoçar”.

Brás entrelaça a história à estratégia narrativa do corte da linearidade do relato e a exposição de suas indagações sobre a matéria textual que tem em mãos, pois diz que não dirá nada sobre a viagem, para, em seguida, dizer-lhe tudo: “Não, não direi que assisti às alvoradas do romantismo, que também eu fui fazer poesia efetiva no regaço da Itália; não direi coisa nenhuma. Teria de escrever um diário de viagem e não umas memórias, como estas são, nas quais só entra a substância da vida.”. Brás não escreve um diário de viagem, mas coloca também este gênero entre outros espalhados pela narrativa, como crítica, como opinião, como mais um texto possível, que não se fixa, e que lhe é indiferente, porque ao cabo não alonga o capítulo, interrompendo mais uma vez o relato para detalhar a forma do texto, que visa ser breve e divertida, como foi a sua viagem à Europa.

Notamos, pois, ao nos determos na estrutura compositiva do livro de Brás Cubas, que a história menos importa do que as digressões – as pausas para explicações, reflexões filosóficas, políticas, religiosas, comentários pessoais. São elas que colocam em cena os diálogos textuais que se constroem através desse (des)fiio discursivo que desnuda o trabalho do escritor Brás Cubas; 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 essa constelação de fragmentos que o defunto-autor rascunha e experimenta em suas fórmulas textuais, e as deixa ir pelo texto, ao sabor do vento. 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; e essa exposição não possui ares de grande romance, mas de passatempo, como quem joga conversa fora, porque não tem mais nada para fazer, a não ser mover-se imóvel pelo terreno da morte e de sua rede de textos intermináveis.

#### 4 “PARÊNTESES”

Quero deixar aqui, entre parêntesis meia dúzia de máximas das muitas que escrevi por esse tempo. São bocejos de enfado; podem servir de epígrafe a discursos sem assunto: (ASSIS, 1997, p. 146)

##### 4.1 A narrativa de *Brás Cubas* entre *parêntesis*

Temos compreendido que Brás Cubas usa a metáfora das janelas para mostrar a “leveza” das suas considerações acerca da realidade. Parece que há uma janela dentro da outra, uma que escapa da outra, coisas assim, como numa visão de abismo<sup>28</sup>. Essa perspectiva que não finda, mas se desdobra, talvez ao infinito, revela um espírito investigativo que não se fecha e ao mesmo tempo escorrega de um para outro plano sem jamais concluí-lo, dando um ar constante de provisoriedade, falta de conexão, num movimento errático infundável. Brás não se fixa em nada (o capítulo "Ideia fixa" diz isso), e aí está o seu descompromisso com o que narra. Isso o torna incompatível com um realismo autêntico, que tem, sim, compromisso com a matéria narrada e com ele mesmo, pois escrever é pensar e compreender os desenganos, os artifícios da narração. Brás não tem essa pretensão; pelo contrário, vai levando ao sabor das lembranças, das recordações, sem que, para isso, precise de elos que as articulem. Um verdadeiro esvair-se sem rota definida, sem propósito, sem rumo. É o movimento da *fuite en avant*<sup>29</sup> ("fuga para frente"), de que fala Umberto Eco (1985, p. 55), quando aborda o pós-moderno. Machado de Assis, então, surpreende nesse romance, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que é bem diferente dos outros.

<sup>28</sup> *Mise en abyme*: de acordo com o *Dicionário de termos literários*, de Massaud Moisés, “A primeira referência a este procedimento estético remonta a 1893” (2004, p. 297), a partir das observações de André Gide de que a obra de arte funcionaria como a “heráldica, que consiste em localizar, no brasão, um segundo [brasão], menor, ‘em abismo’, no seu centro”, em seu *Journal* (1889-1949); embora Gide não tenha empregado a expressão *mise en abyme*, cunhada, mais tarde por Claude Edmonde Magny (*L’Âge du Roman Américain*, 1950), as suas observações, “bem como os recurso técnico, passaram a interessar vivamente os especialistas em literatura, em cinema, etc. (Dällenbach 1977:15 e ss.) [...] Em suma, vemos em pequeno o todo em que se apresenta, como se o divisássemos em profundidade abismal. Se, na heráldica, a miniatura é o coração do escudo, nas obras de arte é o espelho em que se antecipa, sintetizando-o, o todo da obra: ‘é *mise en abyme* todo espelho interno que reflete o conjunto da narrativa por reduplicação simples, repetida ou complexa’ (idem:52). Reflexo, espelhamento, narcisismo ou equivalentes constituem manifestações próprias desse mecanismo estético.” (p. 297-298).

<sup>29</sup> Leyla Perrone-Moisés também fala da *fuite en avant* em “Modernidade em ruínas”, último artigo do livro *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos* (1998).cínico

Tomamos como ponto de partida para a observação dessa distinção da obra, a equivalência das janelas que Brás anuncia no capítulo LI, mas que já vem se desenvolvendo desde o capítulo L “Virgília casada”: por esta janela, encontramos Brás Cubas em casa de Virgília, por ocasião de um baile, ao qual foi convidado, a valsar longamente com a dama. Neste momento, a adolescência já havia passado, junto com o possível namoro dos dois; Virgília está casada com um figurão, Lobo Neves, enquanto Brás Cubas permanece solteiro. Esta situação não constrange Virgília, durante o baile, a graciosamente anunciar a Brás: “O senhor hoje há de valsar comigo” (ASSIS, 1997, p. 81). Ele, naturalmente, logo deu asas a essa palavra, transformando-a numa insinuação que reacendeu a paixão adolescente:

Em verdade, eu tinha fama e era valsista emérito; não admira que ela me preferisse. Valsamos uma vez, e mais outra vez. Um livro perdeu Francesca; cá foi a valsa que nos perdeu. Creio que essa noite apertei-lhe a mão com muita força, e ela deixou-a ficar, como esquecida, e eu a abraçá-la, e todos com os olhos em nós, e nos outros que também se abraçavam e giravam... Um delírio. (ASSI, 1997, p. 81)

Ora, haveria algo mais romântico que a valsa? E algo mais realista do que o adultério numa sociedade de aparências? Provavelmente não. No plano da diegese, a valsa aponta para os costumes da época, já que a dança, de origem austríaca, passa de popular à erudita no Brasil, quando da chegada da família real portuguesa, em 1808. De acordo com Roberto Sarmiento Lima (2012), em seu artigo “Valsa branda”, no Brasil, a valsa, além de “sinônimo de moleza, morosidade, esperteza [...] sugerindo que *viver na valsa* é simplesmente não fazer esforço nenhum para se sair bem na vida” (p. 41), recebe também a acepção de “malemolência e sedução [...] por facilitar um maior contato físico entre os bailarinos, sugerindo, por causa dos braços entrelaçados, estados de concupiscência e sensualidade” (*op. cit.*). Vale comentar ainda que apesar da morosidade atribuída pelos brasileiros, a valsa tem “movimentos rápidos e vibrantes, passos firmes, embora suaves” (*op. cit.*), de maneira que os médicos do século XIX pensavam ser prejudicial à saúde, principalmente, feminina, causando sufocamentos e mal-estar pelo seu andamento acelerado. Desse modo, Brás não comete nenhuma transgressão senão uma aproximação do real.

No plano do discurso, no entanto, Brás Cubas incorpora tais sentidos ao sentido do texto literário como um ofício irresponsável ou um modo irônico de dizer que não segue o modelo realista de composição. Valsa sem saber onde vai dar, sem rumo, sem caminho, sem projeto, sem direção, sem traçado – tudo parece acontecer na narrativa ao

sabor da brincadeira. Dilui-se também o contato físico à sedução discursiva, que expõe os movimentos textuais por trás da valsa. Primeiro a valsa reaproximou Virgília e Brás após o desencontro na adolescência; depois a valsa reascendeu a paixão; adiante a valsa rodopiou o sentimento amoroso e deparou com o de vingança: “A valsa é uma deliciosa coisa. Valsamos; não nego que, ao conchegar ao meu corpo àquele corpo flexível e magnífico, tive uma singular sensação, uma sensação de homem roubado.” (cap. L, p. 81). Progrediu para o sufocamento das ideias seguido de seu afrouxamento decorrente da equivalência das janelas: “Minha consciência valsara tanto na véspera, que chegou a ficar sufocada, sem respiração; mas a restituição da meia dobra foi uma janela que se abriu para o outro lado da moral” (cap. LI, p.82). Ou seja, a valsa, o adultério, são dados da realidade incorporados pelo texto para compor “a sublime lei da equivalência das janelas”, pela qual o narrador faz respirar o texto, libertando-o das amarras das convenções sociais e estilísticas de seu tempo.

Ele antecipa, assim, formas narrativas que ainda iriam fervilhar; podemos citar como exemplo seu grande salto em relação a Sterne que criou um narrador em permanente mudança (de opinião, de aventura) mas sempre ameaçado pela morte, por isso tem somente a ilusão de controlar o tempo e o espaço; enquanto Machado foi muito mais longe nesse empreendimento, ao criar um narrador que se instala “num tempo além do tempo, no tempo da eternidade” (ROUANET, 2007, p. 194); e que se move por onde quer sem sair do lugar. De maneira que não se pode dizer que está na linha do romance realista europeu típico, seu contemporâneo. O contemporâneo de Machado seria outro. O artifício de fazer um narrador morto falar foi bem oportuno, porque isso lhe confere falta de compromisso com a realidade, falta de julgamento, de projeto. O mundo se esvai praticamente a cada frase que pronuncia. Evola-se. Brás Cubas, realmente, não pode ser encarado como um paralelo a nenhuma personagem realista europeia, pois foge ele de todos os modelos.

E, por isso, pode-se perceber a insinuação de uma construção textual pós-moderna, em que há uma atitude em relação ao mundo e à literatura que não segue rigidamente um padrão, mas que se comporta de maneira crítica e consciente, através de uma forma breve, fragmentária e errática, que representa um sentimento de desilusão e de crise, sem se perturbar com isso, mas sendo um cínico, um irresponsável, que se entrega ao jogo do texto, o qual paradoxalmente enreda (o narrador, o leitor, o texto, o mundo) para desenredar, como um passatempo do além-túmulo. Marta de Senna,

estudiosa de Machado de Assis e de suas relações com os textos com os quais dialoga, observa atentamente as características inovadoras da escrita de *Brás Cubas*, como ele “reduz ao clichê o diálogo amoroso esvaziando-o de palavras” (2008, p. 28) no capítulo “O velho diálogo de Adão e Eva”, em que a conversa é representada com reticências, exclamações e interrogações. E como no capítulo “De como não fui ministro de Estado”, “reproduz o nada pelo nada: o capítulo é uma página preenchida apenas por reticências.” (*op. cit.*), ficando evidente que “a quebra da convenção chama a atenção para o livro enquanto matéria, enquanto produto de uma imaginação criadora e não como janela aberta para o real.” (*op. cit.*). Nesse sentido, a autora compreende que:

Em meio ao empreendimento realista brasileiro, Machado pela pena de Brás Cubas, arremessa a sua narrativa “póstuma” para um outro tempo-espço: o tempo-espço da mais moderna literatura de ficção contemporânea, cujas matrizes se encontram na própria origem do romance (Cervantes) e em sua consolidação como gênero (Fielding e Sterne). (SENNA, 2008, p. 28)

Essa concepção de ficção contemporânea a que Senna se refere em relação ao texto das *Memórias póstumas*, corresponde ao que Eco (p. 55) chama de “uma tendência [...], um *Kunstwollen*, um modo de operar”; e que, para Rouanet (2007, p. 29), como já dissemos, seria “uma questão de temperamento”; para Roberto Sarmiento Lima (2012, p 17), “um jeito” – “O jeito pós-moderno de Brás Cubas” – com o qual Brás Cubas demonstra um sentimento de crise que não atormenta nem atordoa, embora permanente, não o perturba nem o angustia, de maneira que “apresenta uma superação do estilo vigente, o realismo, assim como ilumina as características fundamentais do espírito renovador do romance, desde o final do século XIX.” (*idem*. p. 22).

Posta entre parênteses, a “atitude pós-moderna” da narrativa das *Memórias póstumas* estaria na falta de espessura de Brás Cubas, como um narrador que não tem projeto algum de vida, é cínico, sai por aí, sem rumo certo, sem proposta de vida, sem sofrer o peso da existência, num abrir e fechar de janelas, como quem leva a vida numa valsa branda. Desse modo, não se constitui uma personagem complexa, porque se dá a conhecer logo, sem mistérios – por isso, talvez, a estratégia de fazê-lo “defunto autor”, visto que do lado de lá já se sabe tudo e não há mais motivos a disfarces ou enganos – de onde pode confessar seu descompromisso com o que narra, como se fossem “meia dúzia de máximas das muitas que escrevi por esse tempo”, e que ele reúne, como “bocejos de enfado” para servirem “de epígrafe a discursos sem assunto” – como se fossem “notas

que eu havia tomado para um capítulo triste e vulgar que não escrevo.” (cap. XLV, p. 76), ou apenas um “curto esboço genealógico” (cap. III, p. 19), ou um “capítulo inútil” (cap. CXXXVI, 158), ou ainda, uma janela (cap. LI, p. 82) que se abre para arejar a consciência, jogando fora tudo que tenha algum peso (moral, filosófico, literário), para deixar balançar no trapézio do seu cérebro tudo que for *leve* e fugaz.

Diante disso, queremos avançar um pouco mais em nossas observações, e perceber, além de traços da intertextualidade pós-moderna (como vimos no capítulo anterior), a presença também de indícios de características que se assemelham ao comportamento do hipertexto digital, como mais uma significação possível, que orbita no “campo semântico” da ideia da “equivalência das janelas”. Chegamos a essa hipótese de trabalho por causa de todos os indícios que o próprio texto machadiano oferece, tendo a equivalência das janelas como uma abertura inicial, além da subversão do tempo, da antecipação de acontecimentos, da compressão de lapsos enormes em uma página, da narração de minutos em capítulos inteiros, da citação de outros autores, às vezes sem fidelidade total, dos títulos metanarrativos de capítulos, da criação de suspense, e dos diálogos com o leitor, afirmando o contrário do que realiza (SENNA, 2008, p. 27), e principalmente, pela convocação do leitor e dos outros textos à participação do jogo narrativo, em que a janela do texto literário deixa de ser uma exposição ao leitor para se tornar um espaço de construção do que é lido.

Machado de Assis é, de modo geral, um autor que convoca o leitor para participar de sua obra. Antecipa – e não está sozinho nessa antecipação – a síndrome pós-moderna dos hipertextos, em que o leitor não é apenas espectador, não é mais aquele que olha pela *janela* retangular da página, e sim um parceiro ativo, co-autor do que lê. (SENNA, 2008, p. 83, grifo nosso)

Com isso, Senna assemelha o diálogo textual operacionalizado por Brás Cubas com o leitor e com outros textos ao comportamento das interações textuais que ocorrem através das janelas dos hiperlinks da internet. Além disso, ela criou um site, que está em permanente construção e diálogo com o internauta, a fim de criar uma biblioteca digital dos intertextos citados e aludidos na obra machadiana<sup>30</sup>. Desse modo, pensaremos a hipertextualidade da narrativa impressa tentando fazer algumas correspondências com

---

<sup>30</sup>“Desde, pelo menos, maio e junho de 2000, venho ideando a construção de uma base de dados onde estivessem indexadas as citações e alusões na ficção machadiana. Essa base de dados se desenvolveu em proporções por mim antes jamais imaginadas, e está agora disponível a usuários da internet (www.machadodeassis.net)” (SENNA, 2008, p. 113)

os pressupostos que definem a hipertextualidade do texto digital, apenas como um parêntesis que acena para novas possibilidades de leitura crítica do romance de *Brás Cubas*, que parece realmente não envelhecer (cap. CXXXVIII, p. 160).

Para tanto, nosso método de pesquisa seguiu as orientações propostas pelo próprio Brás Cubas em sua formulação da teoria da “equivalência das janelas”, pela qual compreendemos o signo *janelas* como um vetor múltiplo e dinâmico que se desdobra em vários significantes durante toda a narrativa, abrindo e sugerindo *janelas-textos* a serem acessadas pelo leitor, operando, assim, uma atitude pós-moderna. Nesse sentido, o texto não se fecha em si mesmo, mas abre-se à participação do leitor, dando-lhe a possibilidade de não somente conhecer os bastidores da escrita como também de participar do seu processo de construção.

Diante disso, passamos a investigar a maneira como Brás Cubas desdobra essa trama discursiva, cujo sentido não está só no enredo mas na organização das *janelas* que criam um significado próprio. Isso significa pensar o funcionamento das relações entre texto e texto, e entre texto e leitor dentro do romance *Memórias póstumas* sob a perspectiva de como essas relações ocorrem na tela do computador, através de links – hipertextos – que seriam os fios que o narrador deixa espalhados por toda a narrativa, soltos de janela em janela.

Para começar, precisamos entender qual noção de hipertexto<sup>31</sup> adotamos. Trata-se da visão filosófica de Pierre Lévy (2010), em seu livro *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*, em que ele discute a metáfora do hipertexto como técnica de transmissão e de tratamento das mensagens, uma vez que influenciam diretamente nas formas de comunicação para a redefinição das organizações. Para ele, urge preocupar-se em compreender e inventariar os *conhecimentos por simulação* que direcionam as experiências e as teorias desde o final do século XX. Nesse sentido, ele define o hipertexto, tecnicamente, como uma rede cheia de nós, pelos quais ocorrem as conexões: trocas de mensagens que se efetuam em diferentes direções, ao mesmo tempo, constituindo-se uma linguagem entretecida pela multiplicidade de possibilidades de

---

<sup>31</sup> É importante sublinhar o estudo do hipertexto, desenvolvido por Gerard Genette (2006), em *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, ainda que não o tomemos por fundamento, devido à ausência de proximidade da sua teoria das relações com os textos digitais. Para o crítico francês, portanto, a hipertextualidade é um dos cinco tipos de transtextualidade – intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, architextualidade – que trata de “toda relação que une um texto B (hipertexto) a um texto anterior (hipotexto) do qual ele brota, de uma forma que não é a do comentário” (GENETTE, 2010, p. 12).

leitura e escrita, constituindo-se uma trama intertextual complexa; e, funcionalmente, como um programa que armazena e organiza “conhecimentos ou dados, a aquisição de informações e a comunicação” (p. 33).

Tecnicamente, um hipertexto é um conjunto de nós ligados por conexões. Os nós podem ser palavras, páginas, imagens, gráficos ou partes de gráficos, sequências sonoras, documentos complexos que podem eles mesmos ser hipertextos. Os itens de informação não são ligados linearmente, como em uma corda com nós, mas cada um deles, ou a maioria, estende suas conexões em estrela, de modo reticular. Navegar em um hipertexto significa portanto desenhar um percurso em uma rede que pode ser tão complicada quanto possível. Porque cada nó pode, por sua vez, conter uma rede inteira. (LÉVY, 2010, p. 33).

Nessa concepção, o hipertexto é uma estrutura complexa, constituída de uma rede de textos dinâmica e esquematizada, que se movimenta de maneira variável, não-linear; uma rede de múltiplas entradas e de muitas formas de ser seguida. Como Brás Cubas é um narrador textual, porque está morto, sendo uma voz que se movimenta pela narrativa, ligando os vários textos que circulam em sua memória, ele mesmo seria um hipertexto, essa *janela* que se abre e que dá passe livre ao leitor para ir e vir junto com ele a todos os lados (nós) dessa rede – “esvaía-se-me a consciência [...] Vou expor-lhe sumariamente o caso. Julgue-o por si mesmo.” (cap. I, p. 18); “Nariz, consciência sem remorsos, tu me valeste muito na vida... Já meditaste alguma vez no destino do nariz, amado leitor? A explicação do doutor Pangloss é que o nariz foi criado para uso dos óculos” (cap. XLIX, p. 79); “senti uns repêlões da consciência, e uma voz que me perguntava por que diabo seria minha uma moeda que eu não herdara nem ganhara, mas somente achara na rua.” (cap. LI, p. 82) –; ele revela o que se passa na sua consciência, expõe todo o caso, sem mistérios, colocando em cena o leitor e outros textos com os quais dialoga.

Numa perspectiva semelhante, Arlindo Machado (1993), em *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*, compreende o hipertexto como uma escrita múltipla, cuja dinamicidade é pautada pela interatividade e pela conectividade.

O hipertexto seria algo assim como um texto escrito no eixo do paradigma, ou seja, um texto que já traz dentro de si várias outras possibilidades de leitura e diante do qual se pode escolher dentre *várias alternativas de atualização*. Na verdade, não se trata mais de um texto, mas de uma imensa superposição de textos, que se pode ler na direção do paradigma, como *alternativas virtuais da mesma escritura*, ou na direção do sintagma, como textos que correm paralelamente ou que se tangenciam em determinados pontos, permitindo optar entre prosseguir na mesma linha ou enveredar por um caminho novo. (MACHADO, 1993, p.186, 188, grifo nosso)

Nesse sentido, o hipertexto configura-se pela sua multiplicidade de leitura em qualquer direção que o leitor decida seguir, dentre as “*várias alternativas de atualização*” possíveis, porquanto inscritas numa gama variada de “*alternativas virtuais da mesma escrita*”; desse modo, o hipertexto é um conjunto de textos escritos e de textos em potencial sugeridos pela mesma escrita, ao qual o leitor tem ou pode vir a ter acesso. Seria talvez o que ocorre nas *Memórias póstumas* pelo seu ritmo errático e hesitante, sem começo, meio e fim, tal como uma constelação textual – figura que aproxima a forma do livro a essa rede de conexões textuais que constitui o hipertexto. A ideia do romance como uma constelação que liga vários pontos, sem uma ordem necessária explicaria ainda a recusa de uma classificação rizomática (que começa na raiz, desenvolve-se no caule e termina nos galhos mais altos da árvore) desse texto machadiano. Desta feita, os textos se entrecruzam dentro da narrativa como o emaranhado de visões de vários textos – histórico (“devassos de Cômodo”) mitológico (“Pandora”) religioso (Abraão), literário (“cavalo de Aquiles ou da asna de Balaão”) – de Brás Cubas no “delírio”, por exemplo, através da simultaneidade dos gêneros e dos espaços discursivos no texto literário. Assim, a maneira como a intertextualidade é construída no romance, desvenda um torvelinho de matizes de todo gênero, cuja mistura compositiva tem como matriz o texto – abrindo-se, portanto, ao hipertexto.

Desse modo, poderíamos falar de hipertextualidade em Brás Cubas e utilizar também a figura da “constelação semântica”, colocada por Othon M. Garcia (2002, p. 197) para trazer a concepção de equivalência – por sinonímia ou por antonímia – que consiste na rede de palavras e ideias que se associam de forma orbital, e não retilínea; pelo que se pode dizer que o texto literário cria uma rede constelacional de janelas, através das quais ocorre o reverberar de outras vozes por meio de “projeções visuais” e de jogos de palavras que se desmontam e remontam em novas configurações signícas – “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 repetia-os muitas vezes, sem ordem, ao acaso” (cap. XXVI, p. 58) –; a partir desse método de escrita “desleixado”, Brás Cubas solta uma citação de um poema da Antiguidade (“*arma virumque cano*”), dela puxa o nome do seu autor, “Vir Virgílio”, e desses rascunhos, o pai de Brás, seu interlocutor, puxa o nome de Virgília, personagem feminina principal da história de Brás.

Assim, as referências textuais circulam na narrativa, e remontam a outras literaturas: a poesia épica latina, com Virgílio; a portuguesa, com Garrett – a primeira referência leva logo às *Viagens na minha terra* (“Toda essa gente viajou: [...] Garrett, na terra dele. De Brás Cubas se pode talvez dizer que viajou à roda da vida” – Prólogo da 4ª edição); mas há outra referência a Garrett, tirada do poema “As pegas de Sintra”, que compõe o seu *Romanceiro*, “palreiro como as pegas de Sintra”<sup>32</sup> (cap. LXXXII, p. 113). Com esta expressão, Brás definiu seu sorriso “curto, fugitivo e guloso, – palreiro como as pegas de Sintra” diante de uma situação pública em que seu amor com Virgília são lançados ao ar pelos comentários indiscretos de um senhor Garcez (“velho cirurgião, pequenino, trivial e grulha), que ao ouvir sobre a nomeação de Brás como secretário de província a ligou logo à nomeação do Lobo Neves, “que já andava em boatos”, disparando, sem nenhuma “compostura austera, que é a gentileza do ancião”: “- Já sei, desta vez vai ler Cícero - disse-me ele, ao saber da viagem. - Cícero! - exclamou Sabina. - Pois então? Seu mano é um grande latinista. Traduz Virgílio de relance. Olhe que é Virgílio, e não Virgília... não confunda...”. Desse modo, Brás Cubas entrelaça Virgílio e Garrett, e ambos ao seu romance, através de Virgília, num só diálogo.

Assim, o sorriso de Brás comparado ao comportamento das aves anuncia seu descompromisso com a seriedade do caso amoroso ao mesmo tempo em que aponta para a sua brincadeira discursiva, misturando os autores, as perspectivas literárias, como se a palavra fosse algo que se joga ao vento e que é levada pelo voo palreiro de aves dotadas da capacidade de imitar os sons da língua humana – elas imitam os sons da língua humana, mas possuem seu próprio sotaque que faz reverberar um novo som, ainda que as palavras sejam semelhantes, contando ainda com a interferência do vento que pode dar modulações distintas ou ecos distantes, informes, permitindo novas associações do que é falado. Com isso, Brás nos leva a outros textos, do clássico (*Eneida*) ao popular (*Romanceiro*), indícios de leitura, janelas que se abrem pelo diálogo – com o leitor e com os intertextos. Vale notar ainda que o processo de produção do livro de Garrett foi incompleto e deixado a cargo do editor:

---

<sup>32</sup> “No *Romanceiro* [coletânea de poemas que Garrett (1799-1854) diz ter recolhido de fontes populares] está o poema “As pegas de Sintra”, ao qual o narrador aqui se refere: as pegas são pássaros que repetem o que ouvem e, por isso, são usadas para designar quem não consegue guardar segredo. Segundo a lenda, as pegas teriam saído em vôo do jardim do palácio de Sintra, repetindo a frase “Foi por bem”, que o rei D. João I (século XIV) teria dito depois de ser surpreendido pela rainha D. Filipa numa atitude um tanto suspeita junto a uma dama da corte.” ([www.machadodeassis.net](http://www.machadodeassis.net))

Adeus, meu amigo: não sei o que ahi vai escripto, nem como. São ideas sem nexos, pensamentos desatados, coisas á toa como o espirito de quem as escreve. Lea-as assim, e assim se imprimam se porventura estão em termos d'isso,— do que muito duvido, porque eu por mim, nem que me dessem os louros de Camões, ou me fizessem apotheoses como a Homero, me punha a corrigir, nem siquer a rever o que ahi vai escripto, quer prosa quer versos. (GARRETT, 1853, p. 20)

Isso confessou o autor português, assim como nos confessa o defunto-autor sobre a sua escrita que vai sendo corrigida a cada edição; ele descreve o retrato de Virgília (cap. XXVII, p. 59) – “Aí tem o leitor, em poucas linhas, o retrato físico e moral da pessoa que devia influir mais tarde na minha vida e era aquilo com dezesseis anos.” – e, em seguida, afirma que o relato apresenta modificações, porque é uma reescritura – “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?”. Como Brás Cubas escreve do além-túmulo antevê a réplica do leitor – “- Mas - dirás tu -, como é que podes assim discernir a verdade daquele tempo, e exprimi-la depois de tantos anos?” –, por isso conta não somente o relato, mas já expõe ao leitor o método de sua composição:

Ah! Indiscreta! Ah! Ignorantona! Mas é isso mesmo que nos faz senhores da terra, é esse poder de restaurar o passado, para tocar a instabilidade das nossas impressões e a vaidade dos nossos afetos. 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. (ASSIS, 1997, p. 59-60)

Desse modo, Brás Cubas demonstra que a escrita não é algo completo, acabado, mas é algo que vai sendo corrigido e construído pela interação com o leitor e com outros textos – que o narrador lê, revisa, corrige, e lança ao leitor como um novo texto, fazendo com que o leitor se volte para esses textos com outro olhar, num processo de leitura da leitura, em que o texto se dobra e se abre a novos pontos de vista – pelo trabalho de edição. Garrett soltou seus pensamentos numa coletânea de citações populares, cujas correções ficaram por conta do trabalho de edição; Pascal, menos como um “caniço pensante” e mais como uma “errata pensante” reuniu e legou também sua escrita ao trabalho de edição – “cujos *Pensamentos* são anotações feitas ao longo de alguns anos, organizadas e publicadas postumamente.” (SENNA, 2008, p. 61). E Brás Cubas juntou Garrett, Pascal e Virgílio no mesmo espaço narrativo para darem continuidade ao diálogo escritural. Cada

um deles pode ser visto como um hipertexto, um nó em si mesmo, que levam a uma rede inteira de associações textuais – indícios, pistas que o narrador dá para a abertura de janelas de acesso ao leitor.

Remonta ainda à literatura inglesa, com Sterne e com Shakespeare, por exemplo. Do primeiro, as referências, como Brás mesmo diz, podem ser percebidas na forma do livro – “se adotei a forma livre de um Sterne” (Ao leitor) –, que, embora seja livre, não segue exatamente os mesmos padrões, porque Brás lhe acrescenta “algumas rabugens de pessimismo”, pois é “obra de finado”. Do segundo, pode-se reconhecer as citações diretas e indiretas na narrativa – “*undiscovered country* de Hamlet” (cap. I); “Que bom que é estar triste e não dizer cousa nenhuma!” (cap. XXV) – com quem Brás Cubas dialoga através das aproximações temáticas e pelas encenações da literatura como assunto da literatura. Tem-se também a representação da literatura francesa, através de Xavier de Maistre, que viajou por quarenta e dois dias à roda do seu quarto e decidiu tornar pública a sua viagem, com o intuito de ser útil ao leitor – “As observações interessantes que fiz, e o prazer contínuo de que experimentei ao longo do caminho, me fizeram querer torná-la pública; a certeza de ser útil me fez decidir.” (MAISTRE, 2009, p. 25) –; as suas ideias, assim como as de Brás Cubas, são entregues ao leitor “sem regras nem métodos”, advertindo já no quarto capítulo: “E farei até ziguezagues, e percorrerei todas as linhas possíveis em geometria, se a necessidade o exigir.” (p. 28).

Este narrador, tão volúvel como Brás, também expõe sua teoria de que não se pode fixar em nada, nem recusar nada: “Minha alma está tão aberta a toda sorte de ideias, de gostos e sentimentos, recebe tão avidamente tudo que se apresenta!...” (p.29). A viagem do escritor francês mostra que a literatura é mesmo esse entrelugar – uma janela, um quarto – em que o tempo e o espaço se submetem aos caprichos do narrador e são diluídos pelo contato direto com o leitor, que vai à Paris, Roma, Portugal, Inglaterra, sem sair do lugar. A viagem de Brás Cubas difere da do escritor francês porque alarga mesmo as fronteiras ao abrir as janelas da narrativa e fazer as suas cabriolas num espaço muito mais enigmático e indefinido – a janela. Além disso, o narrador de de Maistre conta de pronto que sua viagem foi planejada – “Planejei e realizei uma viagem de quarenta e dois dias em volta do meu quarto” (p. 25) – e que tinha o propósito de ser útil ao leitor que padecesse de tédio e de seus males – “ofereço uma fonte segura contra o tédio e um alívio para os males que suportam.” (p. 25) – mesmo que o fizesse sem regras e quase nunca seguindo linhas retas – “quando viajo no meu quarto, percorro raramente uma linha reta:

vou da minha mesa para um quadro colocado em um canto; de lá parto obliquamente para ir até a porta” (p. 29), e se no meio do caminho depara com a sua poltrona, o narrador abandona logo o gesto primeiro de ir até a porta e nela se arranja imediatamente. Brás Cubas, por outro lado, eleva a “volubilidade” desse narrador pelo fato de não percorrer nenhuma linha reta, não fazer planos e não ter um objetivo com a sua escrita, embora se assemelhe ao viajante do quarto quando pensa em fabricar um antídoto para a melancolia humana não consegue realizar o seu intento, além de confessar que a verdadeira (?) ideia era ser famoso e não filantropo. Por isso, pode-se fazer uma leitura ainda mais plástica da narrativa de Brás.

Há ainda outras referências francesas na narrativa, dentre as quais podemos citar: Stendhal – “Que Stendhal confessasse haver escrito um de seus livros para cem leitores, cousa é que admira e consterna” (Ao leitor) / “o amor- paixão de Stendhal” (cap. CXXXI); “CHIMÈNE, QUI L'EÛT DIT? RODRIGUE, QUI L'EÛT CRU?”<sup>33</sup> (cap. VI), que remete ao texto dramático, à tragédia *O Cid* (*Le Cid*, 1637), de Pierre Corneille (1606-1684); Tartufo (cap. VIII; XCVIII), que remete a outro dramaturgo francês, Molière (1622-1673), Bossuet (cap. LIX), fazendo referência ao texto sacro; “PRINCÍPIO DE HELVETIUS”<sup>34</sup> (cap. CXXXIII); Buffon (cap. VI), que leva a diversos campos da linguagem por ser, além de escritor, naturalista, matemático, biólogo, cosmólogo. A passagem em que Buffon aparece – “e eu perguntava a mim mesmo o que diriam de nós os gaviões, se Buffon tivesse nascido gavião...” – traz a imagem do gavião, que mais uma vez nos remete a Garrett:

O que lhe sei dizer é que no século XVI a XVII, segundo consta do 'Fidalgo aprendiz' do nosso Francisco Manuel de Mello, se cantava em Portugal uma cantiga que começava assim como ésta:

Gavião, gavião branco.

Vai ferido e vai voando.

Nunca pude encontrar o resto, nem procurei muito por elle; mas ingrabei com este princípio, e servi-me d'elle aqui. Acha mal feito? Eu não. 'Se soubesse, meu caro senhor, todas as circunstancias desta composição! Se soubesse de certa péga ou pégas que me perseguiram

<sup>33</sup> A citação, retirada da tragédia *O Cid* (*Le Cid*, 1637), de Pierre Corneille (1606-1684), está invertida e ganhou dois pontos de interrogação que não existem no original, em que se lê: "CHIMÈNE: Rodrigue, qui l'eût cru... / DON RODRIGUE: Chimène, qui l'eût dit...". Traduzindo: "XIMENA: Rodrigo, quem o teria acreditado... / DON RODRIGO: Ximena, quem o teria dito...". (Ato III, cena iv). ([www.machadodeassis.net](http://www.machadodeassis.net))

<sup>34</sup> Claude Adrien Helvetius (1715-1771) foi um literato, enciclopedista e filósofo materialista francês. Em sua obra mais famosa, *Do espírito*, defende a ideia de que a ética pública tem uma base utilitária; o interesse pessoal, fundado no amor ao prazer e no temor ao sofrimento, é a única fonte para os nossos juízos, ações e afeições; o auto-sacrifício é provocado apenas pelo fato de que a sensação de prazer se sobrepõe à da dor que lhe é inerente; é, assim, resultado do cálculo. ([www.machadodeassis.net](http://www.machadodeassis.net))

com seu malditto palrear, e me queriam, iuda em cima, assacar, a mim gavião, "Iias pégas, as manhas que só ellas téem! (GARRETT, 1853, p. 269-270)

Desse modo, Brás Cubas reflete sobre a tradição literária ocidental, através desses fragmentos de textos que se interrelacionam na estrutura narrativa, unidos por linhas imaginárias que se tornam perceptíveis no processo de escrita/leitura, como as estrelas de uma constelação. Diante disso, podemos afirmar que o hipertexto, nesse caso, é um modo de operar a escrita que prioriza o método discursivo em qualquer instância de veiculação, sempre respeitando as particularidades de cada suporte. Porque antes mesmo dos hipertextos digitais em computadores, já havia hipertextos, como as enciclopédias e os dicionários. A diferença entre um e outro é que a teia hipertextual da rede eletrônica permite o acesso aos textos em uma alta velocidade, em questão de segundos, além do seu caráter multimídia (LÉVY, 1999, p. 64), que associa sons e imagens ao texto.

Assim, para se ter acesso às informações enciclopédicas, era necessário ir às bibliotecas e percorrer a vastidão de páginas impressas de maneira lenta e sistemática, enquanto hoje é possível acessar esta imensa quantidade de texto com apenas um clique, quase que instantaneamente, e sem sair de casa. Portanto, o hipertexto não é uma novidade exclusiva do meio digital – já que existe desde a era da imprensa, surgida com Gutemberg –, no entanto, a diferença entre eles se dá por questões de velocidade, proporção e praticidade. Temos tentado demonstrar, com isso, que é possível fazer esse percurso hipertextual na narrativa das *Memórias póstumas* através dos indícios discursivos deixados por Brás Cubas, que podemos continuar exemplificando pelos desdobramentos da sua rede textual.

Vejamos a personagem Virgília, mais uma vez, seria uma *janela* que remete ao poeta da Antiguidade, Virgílio, não só da *Eneida*, mas também de Dante, na *Divina Comédia*, pois Virgília participa do delírio de Brás (em que faz uma viagem atravessando os séculos, tentando chegar aos seus primórdios) – “sendo as minhas mãos os fechos do livro, e cruzando-as eu sobre o ventre, alguém as descruzava (Virgília decerto), porque a atitude lhe dava a imagem de um defunto.” (cap. VII, p. 25); “Vejam: o meu delírio começou em presença de Virgília” (cap. IX, p.35) – como Virgílio participa da viagem metafísica de Dante, como guia que o leva do inferno ao céu. Outras citações que remetem

a Dante são: “*Um livro perdeu Francesca*”<sup>35</sup> (cap. L); “as duas almas que o poeta encontrou no Purgatório” (LVII) / “*Di pari, come buoi, che vanno a giogo*” (LVII). A primeira aparece quando Brás e Virgília valsam, dando início ao adultério, e a segunda aparece como confirmação do amor ilegítimo do casal, que floresce justamente quando “todas as leis sociais no-lo impediam, agora é que nos amávamos deveras. Achávamos-nos jungidos um ao outro, como as duas almas que o poeta encontrou no Purgatório: *Di pari, come buoi, che vanno a giogo*”<sup>36</sup> (p. 87).

Essas referências encontram-se no “Inferno” e no “Purgatório”, sugerindo o lado obscuro da linguagem como algo que precisa ser purgado, por isso, a janela areja a consciência, e libera o texto para uma viagem mais livre, despreocupada das amarras definitivas da morte, que, aliás, nada têm de definitivas já que há a possibilidade de se mover em diferentes direções – seja pelos implícitos da linguagem (o subsolo, representado pela imagem do inferno), seja pelo entrelugar, representado pelo “purgatório”, onde todas as coisas tendem a ser mornas, nem tão infernais nem ainda celestiais, um limbo textual.

Podemos dizer, então, que pelos possíveis da linguagem (o texto virtual), pela expectativa de se alcançar o céu – esse lugar de ordem e beleza –, Brás confessa seu ritmo ébrio e errático sem remorsos. Isso porque Brás parece contemplar o “céu” mas não demonstra preferência por este lugar, já que está sempre em oscilação, em movimentos de abertura de janelas que não elevam, mas que simplesmente soltam as coisas no ar e deixam que as culpas e o erros se acomodem, afinal “Virgília era um belo erro, e é tão fácil confessar um belo erro!” (cap. LXXXII, p. 113).

Outro indício discursivo que leva a desdobramentos é a personagem Quincas Borba, a qual, por sua vez, leva não somente à personagem do livro *Quincas Borba*, também machadiano, mas leva ainda a uma série de filósofos que ele cita, contradiz e recria durante a narrativa – como a criação de uma teoria filosófica, o *Humanitismo*, que não somente satiriza as ciências valorizadas na época, darwinismo e positivismo, como

<sup>35</sup> “O episódio de Francesca de Rimini e de Paolo Malatesta está na *Divina Comédia*, de Dante (1265-1321), em “Inferno” V: 116-138. Ela e o cunhado, enamorados um do outro, ao lerem a história de Lancelote (cavaleiro da corte do rei Artur, apaixonado por Guinevere, mulher do monarca), não resistem e se beijam. São, por isso, punidos com a danação eterna. Na vida real, consta que o marido de Francesca mandou matar o irmão e a mulher.” ([www.machadodeassis.net](http://www.machadodeassis.net))

<sup>36</sup> “A alusão é à *Divina Comédia*, de Dante (1265-1321). Machado se engana quanto aos personagens, pois não são duas almas que o poeta encontra nesta passagem do “Purgatório”; é ele próprio que caminha por um trecho junto com Oderisi, mestre da iluminura, que purga o pecado da soberba. O verso está em “Purgatório” XII: 1 e quer dizer: “De par, como bois que vão na canga”. ([www.machadodeassis.net](http://www.machadodeassis.net))

satiriza a questão de que tudo vira piada no Brasil, já que as coisas não têm peso, por serem imitações distorcidas de uma realidade distinta.

Com isso, Brás Cubas faz com que o texto passeie por várias instâncias discursivas, levando a vários textos, de janela em janela, sem um compromisso com a comprovação das teorias ou da veracidade dos textos, mas principalmente pelo sabor de acessá-los. Além disso, a construção dos capítulos (curtos, com recursos tipográficos, muitas vezes contendo apenas digressões) pode evocar diferentes gêneros como contos, crônicas, até poemas – lembremo-nos, para citar alguns, do capítulo CXXV, “Epitáfio”, escrito como um epitáfio; do famoso “O velho diálogo de Adão e Eva”, capítulo LV; e do capítulo CXIX, “Parêntesis”, escrito com “meia dúzia de máximas”. Os títulos dos capítulos, como parte da composição formal, também participam desse desdobramento de intertextualidade e metalinguagem, como “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.

No âmbito da 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.

No eixo paradigmático das escolhas de leitura possíveis da mesma escrita, como quer Arlindo Machado, podemos dizer que Brás Cubas 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 garção, 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 o caráter hipertextual de suas memórias, abrindo e fechando janelas, conforme os caprichos do narrador e do leitor, à semelhança do que acontece com o navegador na internet, clicando com o *mouse* para abrir e fechar as janelas que lhe interessam no meio da rede infinita de janelas possíveis a serem acessadas.

#### 4.2 Hipertextualidade: janelas virtuais versus janelas atuais

A abertura das janelas no texto de Brás Cubas permite, portanto, a construção de janelas virtuais, que são acessados no/pelo texto. Diante desse jogo de virtualidades, isto é, de textos possíveis que surgem das relações entre os textos escritos e os que se inscrevem em sua órbita textual – na figura constelacional – ou em sua rede de nós indefinidos – para referir-se à figura das conexões midiáticas, sobretudo da internet –, questionamos: por que falar em hipertextualidade e não somente em intertextualidade (que é evidentemente abundante na obra)? Qual a distinção, pois, entre hipertextualidade e intertextualidade que nos interessariam nesse caso? Segundo Pierre Lévy (1996) – em seu livro *O que é o virtual?* – a hipercontextualização remete à operação propriamente dita de escrita/leitura. A intertextualidade, por sua vez, seria mais um caso de constituição de textos, não a sua prática de escrita/leitura. A intertextualidade, para o filósofo, seria uma categoria imanente de explicação da natureza dialogal dos textos em geral, e a hipercontextualização seria uma condição da existência dos textos, que só existem de fato se forem lidos. Sob essa perspectiva, não há distinção entre o virtual<sup>37</sup> e o real, pois seria tudo real. Desta feita, o virtual se opõe ao atual, não ao real; por isso, se pode afirmar que

---

<sup>37</sup> “A palavra virtual vem do latim medieval *virtualis*, derivado por sua vez de *virtus*, força, potência. Na filosofia escolástica, é virtual o que existe em potência e não em ato. O virtual tende a atualizar-se, sem ter passado no entanto à caracterização efetiva ou formal. A árvore está virtualmente presente na semente. Em termos rigorosamente filosóficos o virtual não se opõe ao real mas ao atual: virtualidade e atualidade são apenas duas maneiras de ser diferentes” (LÉVY, 1996, p. 15).

“O texto serve aqui de vetar [sic], de suporte ou de pretexto à atualização do nosso próprio espaço mental.” (p. 20).

Com isso, Brás ensina que o texto é um objeto móvel, não linear, atualizador das virtualidades, que só se “completa” com a leitura; é o que Marta de Senna elenca como característica condicional de um texto literário de qualidade, aquele que alcançará a maturidade artística se “ao ser imprevisível e resistente a várias releituras, convidar o leitor a participar da construção de seu sentido, se conseguir fazer do leitor um cúmplice, habilitado a cooperar para a atualização o mais plena possível do texto que tem sob os olhos. (2008, p. 97). Porque ao dialogar constantemente com o leitor, Brás não somente fala, mas também exige a participação do leitor, deixando, muitas vezes, nas mãos dele a conclusão de certas reflexões: “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; faça-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 empulsação...” (cap. XXXII, p. 64); “Virgília?[...] tu que me lês, 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).

Desse modo, as leituras se sucedem, atualizando de novo o texto. Por isso é que este nunca se completa na verdade. A contemporaneidade (ou pós-modernidade) do processo está no reconhecimento de que o texto é um jogo de virtualidades e que nada pode ser reduzido ao real. Desse modo, Lévy afirma que o texto virtual recorta “o espaço-tempo clássico apenas aqui e ali, escapando a seus lugares comuns ‘realistas’: ubiquidade, simultaneidade, distribuição irradiada ou massivamente paralela” (1996, p. 21). A essas características da virtualidade, que visam o texto não como imprensa, material rígido e

estático, linear e fechado nas mensagens, mas como uma dimensão da intertextualidade que extrapola os limites das relações semânticas, atingindo os níveis de estruturação referentes às redes digitais; ele acrescenta que a virtualização “submete a narrativa clássica a uma prova rude: unidade de tempo sem unidade de lugar [...], continuidade de ação apesar de uma duração descontínua” (p. 21).

Diante disso é que podemos afirmar que o narrador Brás Cubas, ao narrar depois de morto, situa-se no tempo da eternidade – sem determinação de começo ou de final – que já se constitui uma virtualidade, uma unidade de tempo em potência, que assume uma unidade de tempo atual a cada leitura, mas sem unidade de lugar, por isso, diz-se que ele é uma voz narrativa, não possui corpo, não está ocupando um espaço, senão o próprio texto, essa janela – virtual e atual. A rede intertextual de Brás, portanto, será também hipertextual, quando percebida como o conjunto de textos simultaneamente armazenados e interligados no presente sempre da leitura e da (re)escrita; pelo que Lévy conclui que “a sincronização substitui a unidade de lugar, e a interconexão, a unidade de tempo” (*op. cit.*).

Lévy mostra ainda mais detalhadamente a capacidade de escrita/leitura dos hiperlinks no capítulo 3 do seu livro, intitulado “A virtualização do texto”, em que o objeto texto, é considerado, desde suas origens mesopotâmicas, entidade virtual, entendendo-se por virtual não o contrário de real, mas de atual. Isto é, o virtual não é imaginário, porque o fato de ele não está situado num tempo e num lugar definidos não o impedem de produzir efeitos. Por isso, diz-se que a leitura atualiza o texto, sempre. Nesse caso, o texto está, aristotelicamente falando, em estado de potência, sempre; através da leitura, contudo, ele se reescreve e atualiza-se, vai para o estado de ato. Chega-se a essa compreensão pela premissa de que todo texto é esburacado, falhado, cheio de espaços vazios a ser completados.

Os sentidos do texto, portanto, só aparecem com a leitura, atualizando-se. E aí é que entram em ação os outros textos (no caso de Machado, aparecem Sterne, Xavier de Maistre e tantos outros). O que Machado faz em *Memórias póstumas de Brás Cubas* é mostrar como se dá essa operação, cujos hiperlinks vão sendo requisitados à medida que a leitura se vai fazendo, abandonados no meio do caminho, rasurados, dobrados, estragados, amarrotados. E deixa de ser tudo isso quando a operação vai se desenvolvendo: o texto deixa de ser amarrotado para ser recortado, com atribuição de sentidos.

Trata-se, portanto, de um modo de operar o processo de escrita e leitura do texto, equivale a sua forma e não ao conteúdo, na linguagem do texto literário. Isso quer dizer que o texto de Brás Cubas elabora uma estratégia discursiva não linear, um modo de operar a linguagem que dá continuidade aos sentidos de escrita e de leitura textual distinto dos sentidos do texto linear clássico; este texto linear clássico não seria lido de forma não linear se fosse digitalizado, porque ele foi escrito para ser lido de forma linear, independente do suporte. Já o texto de Brás Cubas é escrito em capítulos curtos, aos saltos, fragmentado, cheio de interrupções, cortes, remissões, o que configura um outro tipo de leitura – uma leitura mais dinâmica, rápida, e que dá acessos diretos a outros textos pelo meio do caminho.

Por isso, Lévy explica que o leitor do texto no computador só o lê como hipertexto através de uma relação intensa com um programa de leitura e de navegação e não com a tela. Diante disso, pensamos ser possível uma leitura hipertextual de *Brás Cubas*, nesses moldes, por causa do seu “programa de leitura e de navegação”, isto é, do seu enredo, com o qual o leitor estabelece uma relação intensa que permite uma leitura colaborativa e interconectada, à semelhança da leitura que se opera nas redes digitais.

Assim, os espaços em branco, os pontinhos, as supressões, os saltos, a valorização do tempo do discurso em detrimento do tempo da história, funcionariam como uma “aparelhagem de leitura artificial” que facilita a leitura e a consulta a outros textos (“documentos escritos”). Pois se seguirmos o raciocínio de Lévy, veremos que o hipertexto midiático é uma continuidade do processo de leitura, que consiste “em selecionar, em esquematizar, em construir uma rede de remissões internas ao texto, em associar a outros dados, em integrar as palavras e as imagens a uma memória pessoal em reconstrução permanente” (1996, p. 43).

Esse processo se deu progressivamente no papel impresso através de inovações como “os espaços em branco entre os vocábulos, a pontuação, os parágrafos, as divisões em capítulos, os sumários, os índices, a arte da paginação, a rede de remissão das enciclopédias e dicionários, as notas de pé de página...” (*op. cit.*). Desse modo, compreendemos que a equivalência possível não está propriamente entre o livro impresso e o livro digital, mas entre os processos técnicos do texto que só são ativados pela “atividade humana de leitura e de interpretação que integra as novas ferramentas” (p.44).

Essa operação é o que Lévy chama de “hipertexto”, ou hipertextualização, uma vez que um texto nunca é só ele, mas a rede de relações estabelecidas. No computador,

porém, isso se torna plasticamente visível e demonstrável, por causa da tela luminosa, colorida, que destaca os links. No texto de papel, impresso, fica mais difícil perceber o que se percebe bem no ciberespaço. No entanto, ainda que de difícil percepção no papel impresso, não deixa de ser efetuado na memória tanto do narrador quanto na do leitor pelos procedimentos discursivos que dão as ferramentas para o leitor interagir com o texto. Compreendemos, portanto, que não estamos lidando com uma memória dos sentidos, da infância, de um sentimento, de um lugar, mas com a memória do texto que se atualiza na leitura.

Essa memória configura-se como uma biblioteca virtual, o que significa dizer que a memória de Brás Cubas se comporta como um arquivo de livros/textos em potência (virtual), ou seja, o texto deixa de ocupar o espaço físico do papel para ocupar uma “organização abstrata que se atualiza numa pluralidade de línguas, de versões, de edições, de tipografias [...] um texto em particular passa a apresentar-se como a atualização de um hipertexto de suporte informático” (LÉVY, 1996, p. 19). De acordo com esse ponto de vista, o livro de Brás Cubas seria uma representação virtual do suporte informático, no sentido de que estaria virtualmente ligado a todos os pontos da rede intertextual ao qual está conectada a memória discursiva onde se inscreve seu código. Ele seria sempre transitório, porém “presente por inteiro em cada uma de suas versões, de suas cópias e de suas projeções, desprovido de inércia” (*op. cit.*). Assim, ele produz os acontecimentos de atualização textual, os quais seriam, por sua vez, “verdadeiramente situados” (p. 20), de maneira que a memória se constitui como um vetor de virtualização, assim como a imaginação, o conhecimento, a religião – discursos que convivem, ao mesmo tempo, no espaço “desterritorializado” do texto literário.

Em outro livro, *Cibercultur@* (1999), Lévy acrescenta que toda entidade “desterritorializada” é virtual pela capacidade de “gerar diversas manifestações concretas em diferentes momentos e locais determinados, sem contudo estar ela mesma presa a um lugar ou tempo em particular” (p. 49). Isto nos faz pensar novamente na figura de Brás Cubas como voz narrativa, que seria, desta vez – ao invés de uma figura fantasmagórica em oposição a uma figura corpórea – uma entidade virtual que gera diversas manifestações textuais por todo o romance, independente de sua presença. Além disso, Lévy informa que as atualizações de uma mesma entidade virtual são diferentes umas das outras, e que o atual não é totalmente predeterminado pelo virtual; compreende-se, pois, que “o virtual é uma fonte indefinida de atualizações” (*op. cit.*). Assim, as edições

de Brás Cubas de seu texto seriam atualizações; a construção de seu nome, cuja genealogia remete a diferentes personagens históricos (vice-rei Conde da Cunha, capitão-mor Brás Cubas) e a contextos da História (jornadas da África) revisados pela crítica literária operada por Brás, associando-o à reflexão da construção narrativa, no capítulo III (Genealogia), também se configura como atualizações. Por isso, Brás é seu primeiro leitor, e o primeiro a gerar tanto o texto como suas atualizações.

Na linguagem técnica da informática, a cibercultura se relaciona com o virtual de maneira direta e indireta. A digitalização da informação, de maneira direta, pode se aproximar da virtualização. Isto porque os códigos de computador, invisíveis, inscritos em disquetes ou discos rígidos podem ser transferidos facilmente de um nó a outro da rede – nesse sentido são considerados quase virtuais, porque não dependem que as coordenadas espaço e tempo sejam determinadas, embora a informação esteja “*fisicamente situada*” em algum lugar, em determinado suporte, ela também “está virtualmente presente em cada ponto da rede onde seja pedida” (LÉVY, 1999, p. 50). Além disso, esta informação, enquanto digital, não pode ser acessada pelo ser humano, senão pelo “conhecimento direto de sua atualização por meio de alguma forma de exibição” (*op. cit.*).

E de maneira indireta, tem-se o desenvolvimento das redes digitais de interação, que suscitam outros movimentos de virtualização que “não o da informação propriamente dita” (*idem.* p. 51). Com isso, ocorre uma continuidade, e não uma fundação, da comunicação interativa como um movimento de virtualização, que não nasce, pois, com a internet e com o ciberespaço, mas que tem sido iniciado “há muito tempo pelas técnicas mais antigas, como a escrita, a gravação de som e de imagem, o rádio, a televisão e o telefone” (*op. cit.*).

No caso de Brás, temos que cada intertexto e hipertexto solicitado a cada momento da narrativa constitui uma atualização de sua memória discursiva que se dá a conhecer ao leitor pelo suporte livro. Por isso, é fundamental para Brás, como realidade textual, tomar a forma do livro, para que possa, assim, permitir o acesso do leitor ao seu imaginário, que não poderia ser acessado enquanto memória vivida apenas, mas como memória escrita; desse modo, não somente atualiza a si mesma como se permite ser atualizada sempre que lida.

No capítulo CXVI, “Filosofia das folhas velhas”, Brás comenta a tristeza em que o capítulo anterior o deixara, ponderando se deveria suspender a escrita deste capítulo

para “descansar um pouco, purgar o espírito da melancolia que o empacha” (ASSIS, 1997, p. 142), e decide que não, não quer “perder tempo”, porque nada disso importa, a não ser a produção da escrita, a memorização da escrita e da leitura, esse tecer sem fim que não vai dar em lugar nenhum, senão na literatura mesmo.

A informação literária, para usar a linguagem da informática, está contida no disco rígido da memória do narrador, mas não está presa a ele, pois manifesta-se por toda a narrativa como projeções de atualizações feitas pelo próprio Brás e pelo leitor com quem ele conversa constantemente. No capítulo anterior, que o deixara triste (se é que ele fica realmente triste?), “O almoço”, Brás fala de uma situação do seu cotidiano, um almoço, que se distingue dos outros por ser o almoço subsequente a uma despedida de Virgília; esses elementos que correspondem à memória do vivido se diluem entre as malhas discursivas de sua reflexão sobre a forma da escrita, que ocorre pela interação direta com o leitor:

Não se irrite o leitor com esta confissão. Eu bem sei que, para tirar-lhe os nervos da fantasia, devia padecer um grande desespero, derramar algumas lágrimas, e não almoçar. Seria romanesco; mas não seria biográfico. A realidade pura é que almocei, como nos demais dias, acudindo ao coração com as lembranças da minha aventura, e ao estômago com os acepipes de M. Prudhon... (ASSIS, 1997, p. 141)

Assim, Brás, num só parágrafo, retoma questões de gênero (romance, biografia), não se filiando a nenhum dos dois, mas colocando-os no e em diálogo; e discute a relação realidade-fantasia, querendo fazer parecer que os amores com Virgília (tempo passado) seriam da ordem da fantasia, enquanto seu almoço (tempo presente) seria da ordem da realidade; no entanto, ambos, correspondem ao nível discursivo da escrita, um, em estado virtual, a lembrança, outro, em estado atual, o almoço em que ele atualiza a lembrança, não fazendo uma mera descrição (biográfica) subjetivada (romanesca) da cena, mas interagindo com o leitor, refletindo sobre o processo de escrita – as escolhas de gênero, de tempo, de foco narrativo – como um observador da cena, em que tanto a lembrança quanto o almoço são realidades da mesma escrita.

Continua, durante todo o capítulo, desenvolvendo sua atualização discursiva, citando referências textuais, a começar pelo nome do cozinheiro “M. Prudhon”, que possivelmente é uma criação literária que brinca com o nome do filósofo francês Pierre Joseph Proudhon (1809-1865), um socialista e anarquista francês; passando por algumas

figuras políticas, Conde Molé e Duque de la Rochefoucauld<sup>38</sup>, chegando a um dos cânones da literatura ocidental, Luís de Camões, citado, desta vez, não pelo nome, como os outros, mas pelo seu próprio texto: “Jamais *o engenho e a arte* lhe foram tão propícios” (ASSIS, 1997, p. 142, grifo nosso).

Desse modo, com a “filosofia das folhas velhas”, Brás atualiza a interação textual entre narrador e leitor, por meio das cartas (textos) que o narrador retira das gavetas (janelas) e as abre todas e as lê uma a uma, sem seguir uma ordem cronológica, e “recompunha o pretérito”. Um pretérito que se torna repertório de uma rede textual indefinida que se atualiza a cada gesto de leitura (ainda que de gêneros mais antigos como as cartas) que representam um esboço da interatividade eletrônica. Nesse sentido, podemos dizer que, assim como o computador “não é apenas uma ferramenta a mais para a produção de textos, sons e imagens”, mas que “é antes de mais nada um operador de *virtualização da informação*” (LÉVY, 1999, p. 57), o nosso Brás Cubas seria muito mais do que o narrador de um relato histórico ou fictício, ele funcionaria, em uma de suas versões, como um operador de “virtualização do texto literário”.

#### 4.3 As *janelas* do “Delírio”: entre o virtual e o atual

O capítulo “O delírio” (cap. VII, p. 25) se configura quase como um ensaio completo em si mesmo do que se percebe no texto inteiro das *Memórias póstumas* – seria um daqueles nós hipertextuais que constituem uma rede inteira de textos e intertextos (um grande *parêntesis* na narrativa). Nele, Brás Cubas opera colagens e citações, faz uma montagem justaposta de textos, discutindo aspectos da teoria e da história da literatura entretecidos na história do próprio romance, reduzido à delírio – linguagem virtual –, através da mistura de estilos e temas que encontramos nas obras contemporâneas.

Neste capítulo, aparentemente “inútil”, por se tratar, num primeiro plano, apenas da descrição de um devaneio do moribundo, a quem a lógica e a razão teriam abandonado, tem-se a configuração, por outro plano, de uma trama bem costurada, com uma coerência e lógica próprias, em que Brás Cubas faz uma teorização da literatura. No primeiro

---

<sup>38</sup> “Não se trata, é claro, do duque de La Rochefoucauld (século XVII), autor das célebres *Máximas*; a referência é, provavelmente, a François XIV, duque de La Rochefoucauld (1794-1874), ou a François XV (1818-1879), filho do precedente, também duque de La Rochefoucauld.” ([www.machadodeassis.net](http://www.machadodeassis.net))

parágrafo, ele dispara o propósito de contar seu delírio, mostrando que o faz conscientemente: “Que me conste, ainda ninguém relatou o seu próprio delírio; faço-o eu, e a ciência mo agradecerá.”; (ASSIS, 1997, p. 25); primeiro, porque afirma que este não é mesmo um capítulo da história, por isso, autoriza ou aconselha o leitor que não se interessa por questões de reflexão a saltar o capítulo – “Se o leitor não é dado à contemplação destes fenômenos mentais pode saltar o capítulo; vá direito à narração” (*op. cit.*); depois, porque apela para a curiosidade do leitor para o que estaria por trás dos eventos banais da história – “Mas, por menos curioso que seja, sempre lhe digo que é interessante saber o que se passou na minha cabeça durante uns vinte a trinta minutos.” (*op. cit.*); Dessa maneira, o narrador chama a atenção para o fato de que não estará simplesmente narrando esses eventos, mas estará expondo ao leitor o seu processo de escrita, de maneira consciente. Para isso, ele brinca com a multiplicidade de sentidos dos signos “delírio”, “ciência”, “cabeça”, transfigurando seus significados cotidianos para os significados produzidos pela escrita ficcional.

Nesse caso, portanto, Brás Cubas transforma a imagem do “delírio” como lugar de visões distorcidas de uma certa realidade em método narrativo, pelo qual se opera a *mimesis de produção*<sup>39</sup>, aquela em que o vetor da diferença é valorizado em detrimento da semelhança; de acordo com essa perspectiva, Brás não faz mera cópia de um delírio, mas o reconfigura, transgredindo seus limites referenciais quando confere autoridade a um defunto-autor de narrar o que se passa em sua cabeça, não como fluxo de pensamento, mas como construção textual.

Dessa maneira, Brás pode refletir sobre as questões formais do romance ao mesmo tempo em que produz imagens que constituem o real do texto. Depois de morto, escreve o que se encontra no âmbito da memória, e como a memória não é algo confiável, pode em alguma medida confundir-se com um delírio. No entanto, como se trata de um

---

<sup>39</sup> Luiz Costa Lima desenvolve a diferenciação entre representação e produção como formas contrastantes de compreensão do mimético, decorrente de sua constante investigação sobre a *mimesis*, desde o livro *Mimesis e modernidade* (1980), passando por *Vida e mimesis* (1995) e *Mimesis: desafio ao pensamento* (2000). A partir da obra de 1980, Costa Lima inicia um projeto de redefinição do conceito de *mimesis*, entendida como processo, produção, encenação, e não como sinônimo de imitação como representação, no sentido de reflexão de uma imagem especular. Para que se apreenda uma significação do produto literário que não pretende se apoiar na *mimesis* de representação, isto é em algum dado externo, é preciso que o receptor busque uma significação pela análise de sua produção, isto é, efeitos de sentido produzidos pela organização interna do texto; assim, a “*mimesis de produção* é provocar o alargamento do real, a partir de seu *déficit anterior*” (LIMA, C., 1980, p. 170), que consiste em fazer transitar aquilo que é possível para o real, como um possível atualizado, que “só é capaz de funcionar pela participação ativa do receptor” (*op. cit.*).

narrador observador, pois Brás morto observa Brás vivo, pode refletir sobre o espetáculo de maneira “objetiva”, a certa distância. Nesse sentido, ele desconstrói a oposição entre delírio e ciência, colocando-os na mesma *janela*, na qual pode misturar as visões, distorcê-las, refletir sobre elas, e (re)produzi-las com a mesma matéria: textual. O seu delírio, pois, é uma grande digressão, que suspende a narrativa para desnudá-la.

Além disso, o signo “cabeça” também aponta para a multiplicidade de sentidos e hibridismo da narrativa, quando considerado como ponto de origem (se é que se pode falar em origem) de onde surgem tanto o delírio como a ciência, pois ambos referem a faculdades mentais. A “cabeça”, como parte do corpo de onde emanam todos os estímulos que comandam os movimentos voluntários e involuntários de seu funcionamento, tematiza a ideia do próprio texto como parte fundadora e coordenadora de seus próprios movimentos, que engendram o ficcional.

Para tornar sua exposição ainda mais clara, Brás se transforma “na *Summa Theologica* de São Tomás, impressa num volume, e encadernada em marroquim, com fechos de prata e estampas” (cap. VII, p. 25), reduzindo, de vez, tudo, inclusive ele mesmo, a texto. O trabalho com a linguagem, o método narrativo apresentado no parágrafo inicial se justificam, pois, pelo fato de o narrador ser a representação do próprio livro – [...] “e ainda agora me lembra que, sendo as minhas mãos os fechos do livro, e cruzando-as eu sobre o ventre, alguém as descruzava (Virgília decerto), porque a atitude lhe dava a imagem de um defunto.” (*op. cit.*). Nesse momento, ao inserir Virgília na cena, Brás traz também a figura do leitor como coparticipante do processo escritural; a figura do leitor descruza o livro, abrindo-o, e descobrindo-lhe o emaranhado intertextual, e interage com o narrador atualizando sua memória textual pelo diálogo entre os textos que constituem o seu repertório de referências e os que constituem os dele. Temos, então, defunto-autor-obra-leitor.

Inicia-se a viagem literária “à origem dos séculos”, retomando textos da épica clássica (cavalo de Aquiles), da mitologia grega (Pandora), da religião cristã (asna de Balaão, Éden, Abraão, Jó, Hebreus do cativo), da História Ocidental (Cômodo), textos de diferentes épocas e gêneros confluindo no mesmo episódio narrativo, onde as ideias de origem e de tempo são questionadas, porque não há nenhuma determinação exata de ponto de partida, apenas o flagrante do delírio. A informação de que o delírio durou “uns vinte a trinta minutos” sugere o tempo da história, e talvez, por isso, este seja um dos capítulos mais longos do livro, a fim de mimetizar o tempo estimado da narração;

entretanto, o tempo do enunciado percorre os séculos e faz perder de vista a noção temporal de escrita ou de leitura.

Importa, ainda, que, nessa viagem, Brás pôde olhar pelas *janelas* de cada século e observar que cada um deles “trazia a sua porção de luz e de sombra, de apatia e de combate, de verdade e de erro e o seu cortejo de sistemas, de idéias novas, de novas ilusões; em cada um deles rebentavam as verduras de uma primavera, e amareleciam depois, para recomeçar mais tarde.” (ASSIS, 1997, p. 29). Essa percepção de que cada século (texto) está em constante movimento, reconfigurando-se a cada vez, nos aponta para uma noção de pós-modernidade, que considera que cada tempo possui sua carga de reflexão consciente do passado, incorporando-o em seu novo contexto sem destruí-lo, mas renovando-o, reescrevendo-o. A pós-modernidade de Brás estaria em abrir *janelas* que arejam as concepções de texto literário, diluindo as distâncias entre eles. Nas palavras de Linda Hutcheon: “A intertextualidade pós-moderna é uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto.” (1991, p. 157).

Nesse sentido, nossa análise vai além da relação texto-vida para uma relação texto-texto, em que a vida e a realidade externa se transformam em mais uma referência textual dentro dessa rede interdiscursiva, que Brás Cubas tece depois de morto, porque, nesse caso, é a morte do homem que gera a vida do texto. Como os textos estão em constante diálogo, a visão de tempo se torna cíclica, por isso, não há como determinar inícios – noção de origem e de tempo se perdem e o narrador fica livre para falar sobre o que quiser, e lhe aprouve falar sobre a própria literatura através de uma rede de citações que perpassam as *janelas* da narrativa.

Augusto Meyer, embora não siga a linha de pensamento sobre pós-moderno de Hutcheon, não deixa de notar a intertextualidade marcante desse episódio, em seu artigo “O delírio de Brás Cubas”, no qual, depois de relacioná-lo a alguns textos literários pelo viés dos seus respectivos textos críticos (*Legenda dos séculos*, de Victor Hugo, por Eugênio Gomes; *Tentação de Santo Antonio*, por Alcides Maya; *Operette Morali*, de Leopardi, por Otto Maria Carpeaux), reflete:

Machado não tomou de empréstimo Natureza ou Pandora senão a si mesmo, isto é, a esse profundo bucho de ruminante que todos trazemos na cabeça e onde todas as sugestões, depois de misturadas e trituradas, preparam-se para nova mastigação, complicado quimismo em que já não é possível distinguir o organismo assimilador das matérias

assimiladas... Não é minha a imagem; lá está em Brás Cubas. (MEYER, 2008, p. 157).

Meyer se apropria da imagem criada por Brás Cubas para explicar a ele mesmo, e compreende que seu texto incorpora outros textos, mas não de maneira passiva, porque ocorre intenso trabalho reflexivo, próprio de leitor ruminante. Esta imagem interessante de um bucho ruminante na cabeça confere à cabeça atributos do órgão digestório, e a este, atributos do órgão intelectual, ambos relacionados pela ideia de processamento (de dados, de alimentos), pela mistura da matéria que entra e que não sai a mesma, porque processada, trabalhada, resultando em nova matéria.

A tendência pós-moderna estaria na simultaneidade das ações de destruição e de geração que ocorrem no estômago e na cabeça, isto é, a destruição da matéria que entra e a geração de uma nova matéria, decorrente da incorporação de ambas num mesmo ambiente, onde coexistem os diferentes elementos textuais, que o narrador faz desfilar diante do leitor:

Imagina tu leitor, uma redução dos séculos, e um desfilar de todos eles, as raças todas, todas as paixões, o tumulto dos impérios, a guerra dos apetites e dos ódios, a destruição recíproca dos seres e das cousas. Tal era o espetáculo, acerbo e curioso espetáculo. A história do homem e da terra tinha assim uma intensidade que lhe não podiam dar nem a imaginação nem a ciência, porque a ciência é mais lenta e a imaginação, mais vaga, enquanto que o que eu ali via era a *condensação* viva de todos os tempos. (ASSIS, 1997, p. 28, grifo nosso)

Assim como no estômago e na cabeça, os textos passam ou perpassam a narrativa, e, no entanto, nunca são os mesmos. Tudo nesse delírio contribui para a compreensão do processo de escrita da narrativa, que opera a intertextualidade de “bucho ruminante” e apresenta hibridiz também como aspecto formal do romance – já que o narrador tem a visão de todos os séculos, sem se prender a nenhum. Sergio Vicente Motta (2000), em seu artigo “*Memórias póstumas de Brás Cubas*: uma questão de forma e de filiação”, reflete sobre essas questões intertextuais, relacionando o texto das *Memórias póstumas* com outros textos citados por Brás Cubas – textos de Xavier de Maistre, de Sterne e Almeida Garret – como referências formais, que ele reescreve depois de muito mastigá-los. Dessa forma, reconhece que o livro, como romance, “reúne as características de um gênero moderno e híbrido, formado pelo compósito de várias formas” (p. 196).

Nesse sentido, tanto o moderno como outras formas da tradição literária surgem no romance através das memórias e de uma estrutura de viagem – e não é isto que acontece

no “delírio”? O narrador reúne várias formas, signos, estilos, por meio de uma viagem que percorre a sua memória de leitura. Além disso, acrescenta que sendo o romance uma forma alegórica e paródica, “realiza uma abordagem ficcional da História, solicitando, também, como um dos seus traços de modernidade, uma maior participação do leitor no seu processo de decifração.” (p. 197). O leitor como elemento participativo da narrativa é imprescindível para a atualização do texto, de maneira que não se feche em si mesmo, mas que continue em constante viagem em volta dos séculos-textos que podem ser acessados pelo narrador e pelo leitor.

Além disso, a viagem de Brás em seu delírio não possui destino nem tempo de duração determinados, porque não visam mesmo a chegar a lugar algum – “Grande lascivo, espera-te a voluptuosidade do nada” (cap. VII, p. 27). Essa viagem não tem objetivo, não tem destinação real, embora estabeleça certo nível de relação com a realidade externa, tomando-a como representação formal incorporada pelo imaginário. Nesse sentido, as reflexões sobre a morte e a vida, sobre as misérias e fragilidades humanas são reestruturadas no nível discursivo, assumindo referentes diversos, como a “Tebas de cem portas”, que refaz de suas ruínas, inúmeras entradas de acesso (leitura), criando “a ciência, que perscruta, e a arte que enleva”, assim o narrador “fazia-se orador, mecânico, filósofo, corria a face do globo, descia ao ventre da terra, subia à esfera das nuvens” (p. 29), para construir imagens que entretecem sua melancolia e desamparo, emoções que afinal se reduzem a ruínas, palimpsestos, da linguagem cotidiana reescrita com a pena da galhofa e com a tinta da melancolia ficcionalizantes.

Por isso, quando chega ao Éden, Brás não se refere a um lugar geograficamente demarcado, mas a um espaço de linguagem (janela), onde as realidades foram criadas pela palavra, o *logos*; pois, de acordo com o relato bíblico, o Éden e tudo o que nele há veio a existir pela palavra proferida pelo Criador – “E disse Deus: Haja luz; e houve luz.” (Gênesis, capítulo 1, versículo 3, grifo nosso). Desse modo, todas as coisas se reduzem ao nível discursivo, onde “só existem textos, já escritos” (HUTCHEON, 1991, p. 157). O “delírio” de Brás Cubas, portanto, se configura como um “amálgama de várias formas” (MOTTA, 2000, p. 198), em que confluem diversos textos de diferentes estilos e épocas, com o fim de revelar ao leitor sua ficcionalidade e levá-lo a percorrer uma rede de citações textuais que preconizam a reflexão sobre o seu próprio fazer literário. Cada século observado por Brás é, pois, uma *janela* textual que descortina outra e mais outra...

## 5 “VÁ DE INTERMÉDIO”

Que há entre a vida e a morte? Uma curta ponte. Não obstante, se eu não compusesse este capítulo, padeceria o leitor um forte abalo, assaz danoso ao efeito do livro. Saltar de um retrato a um epitáfio pode ser real e comum; o leitor, entretanto, não se refugia no livro, senão para escapar à vida. Não digo que este pensamento seja meu; digo que há nele uma dose de verdade, e que, ao menos, a forma é pitoresca. E repito: não é meu. (ASSIS, 1997, p. 150)

### 5.1 A mobilidade textual do defunto-autor

Já notamos que um dos aspectos-chave das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que possibilita a interpretação da “equivalência das janelas” como indícios textuais de uma narrativa pós-moderna que cria de si mesma uma rede interdiscursiva de conexões entre textos com a participação ativa do leitor, pela noção de hipertextualidade midiática, é o fato de que o narrador escreve o romance depois de morto sob a forma de memórias – o que concede à narrativa as condições propícias para a mistura de gêneros e de estilos textuais, além do apagamento das definições espaço-temporais e da linearidade clássica do modo de narrar. Com isso, Brás Cubas fica livre para inovar na forma e na temática, livre para expor ao leitor como escreveu essas memórias, priorizando a reflexão sobre o texto em detrimento da reflexão sobre as parcelas da realidade de que se serve para construir sua história e seu enredo.

Assim, tem-se uma correspondência circular entre a janela da vida e a janela da escrita, que engendram ao mesmo tempo movimentos de avanço e de recuo – narra para não morrer, morre para então narrar. A janela da escrita, pois, se abre para o fluxo de textos e hipertextos que se incorporam, se aglutinam, se digerem, dialogam, se conectam como uma rede de textos que o narrador costura e (entre)tece na narrativa como espetáculo delirante, que exige a participação do leitor no seu processo de “decifração da eternidade” – desse emaranhado de fios textuais infinitos. Por isso, há muitos momentos da narrativa em que o narrador conversa com o leitor para lhe expor a composição da obra, como acontece no capítulo “Vá de intermédio” (CXXIV, p. 150), em que Brás interrompe a narração do relato para mostrar ao leitor que o seu método e a sua forma de escrita não são realmente usuais, pois o comum seria que entre a vida e a morte houvesse

“uma curta ponte”, um linha reta, unilateral, cujo movimento tradicional e reconhecível é um crescente contínuo desde o nascimento até a morte.

“Não obstante”, Brás decide que não, que esta não é a única direção possível, porque já que ele está lá do outro lado do mundo, sem ter o que fazer, pode se dedicar a escrita e publicação de um livro, expedido do além-túmulo; e como ele então quebra a linearidade vulgar, começando suas memórias pela morte e não pelo nascimento, decide que toda a narrativa pode seguir nesse ritmo transversal, através das digressões e desses capítulos intrometidos em que revela tudo, de maneira desordenada, saltando “de um retrato a um epitáfio”, quebrando a expectativa do leitor, fazendo o contrário do que diz: insere o capítulo explicativo para que o leitor não sofresse “um forte abalo”, quando na verdade é o que ocorre, uma vez que o leitor é pego de surpresa pelas cambalhotas do narrador.

Por isso, compreendemos que pensar o hipertexto no sentido informático implica pensar sobre a noção de mobilidade – que leva o narrador, e consequentemente o leitor, a se mover pelo texto de múltiplas maneiras, evidenciando que as coisas estão fora do lugar como estratégia de composição dos efeitos do livro (“se eu não compusesse este capítulo, padeceria o leitor um forte abalo, assaz danoso ao efeito do livro”). Diante disso, já percebemos que a noção de mobilidade, o apagamento de fronteiras, a ausência de marcas definidas e definidoras do espaço existem no discurso de Brás Cubas. A falta de transição entre um assunto e outro, a falta de interligação entre capítulos, os espaços vazios criados pelos pontinhos – tudo isso sugere uma cultura contemporânea.

Essas noções são trabalhadas por Marc Augé (2010), em *Por uma antropologia da mobilidade*, em que ele fala particularmente dos espaços públicos – não exatamente dos espaços privados – já que, naqueles, fica mais fácil observar tal mobilidade: em um aeroporto, por exemplo, as pessoas não se conhecem mas se encontram, se batem umas nas outras; é o espaço do anonimato – “Eles constituem, em todo caso, a forma nua do ‘não-lugar’” (p. 37). De maneira que não se pode pensar esses lugares em relação ao desenvolvimento das cidades sem “levar em consideração todos os equipamentos que as religam e as prendem à rede mundial de comunicação e de circulação” (p. 38). Com isso, a cidade passa a ser compreendida como um espaço de constante trânsito multicultural em que as noções de fronteira são a todo momento questionadas já que não se pode ter uma cidade isolada das outras cidades do mundo. As complexidades desse novo espaço urbano problematizam os deslocamentos centro/periferia, campo/cidade, desmistificando

as hierarquias convencionais pela substituição da mobilidade que ocorre então em escala mundial. Tudo isso concorre para o paradoxo atual de que ao mesmo tempo em que a cidade parece desaparecer – pela diminuição das fronteiras e pela possibilidade de comunicação e circulação (turismo, economia, política) homogênea – parece também que nada mais existe senão ela (p. 92).

À primeira vista, a análise antropológica do espaço múltiplo e sem identidade definida não pode ser aplicada à leitura das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, por tudo que foi exposto acima. No entanto, a morte deu à história de Brás Cubas uma *publicidade* e tornou *pública* a narração dos acontecimentos, não sendo mais possível, pois, guardar segredos dos outros. Tudo se expõe nas memórias – fato possível graças ao expediente moderno de fazer um defunto autor falar. Se o narrador fosse ainda vivo, não se poderia mesmo aplicar a teoria da mobilidade de Augé a esse romance. A morte, pois, fez que tudo ficasse conhecido e viesse a *público*. Desse modo, as memórias de Brás Cubas não pertencem ao âmbito do privado, pois a voz do morto rompeu com a privacidade. Não foi por isso que, no capítulo II, ele declarou a todo mundo que o que o moveu na ânsia de produzir o emplasto que levaria o seu nome foi o desejo de fama e nomeada? E por que agora ele declara e se confessa? Porque a morte permite que tudo seja *publicado*. Não pode haver mais segredos nem privacidade. A narrativa dele é, assim, um *não lugar*, para poder recorrer à terminologia de Augé.

A ideia do *não-lugar* em que o público e o privado se misturam pode achar ainda alguma correspondência na imagem da janela, esse lugar de dupla mirada e que fica sempre em estado de suspensão, espacial e temporal, que permite que se veja o que há dentro e o que há fora. As janelas de Brás Cubas mostram este trânsito entre a narrativa de Brás morto e as projeções de Brás vivo, que são atualizadas pelos comentários e digressões do próprio narrador – “Que me conste, ainda ninguém relatou o 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; vá direito à narração.” (cap. VII, p. 25). Brás Cubas conta o seu delírio e deixa evidente que não se trata da história, avisando ao leitor que pode pular essa parte da narrativa, caso não lhe interesse os pormenores dos bastidores. A escrita do delírio é um comentário extenso do narrador, quase como uma teoria do seu processo de produção, que se mistura à história para diminuir as distâncias entre uma e outra instância do texto literário, colocando simultaneamente na cena o autor e a personagem, que paradoxalmente são a mesma pessoa com identidades diversas.

Além disso, “por menos curioso que seja, sempre lhe digo que é interessante saber o que se passou na minha cabeça durante uns vinte a trinta minutos.”, a consciência de Brás, algo particular, se torna pública, e possível de ser acessada, caso deseje o leitor, se não for daqueles que preferem ir direto para a narração. Assim como ocorre com a equivalência das janelas, Brás está a todo momento, abrindo janelas para arejar a consciência, deixando uma perspectiva para assumir outra, que se quadre melhor às circunstâncias do vivido e do narrado. Essa mobilidade ocorre no texto e ocorre na leitura, uma vez que o narrador cria o seu leitor e o incorpora também ao texto. Seja o leitor do texto ou o leitor de fora do texto, ocorrerá a atualização do espaço virtual pela leitura.

Outro aspecto do romance que sugere essas associações é a figura de Brás Cubas como um homem midiático. Seria, hoje, um desses pretendentes a ser “celebridade”, gente famosa, da mídia. “A multidão atraía-me, o aplauso namorava-me. Se a idéia do emplasto me tem aparecido nesse tempo, quem sabe? Não teria morrido logo e estaria célebre.” (cap. CXVIII, p. 146), pelo que Machado discute um fato, ainda tímido no fim do século XIX, mas que é o grande assunto do século XX: o viver sob holofote. Essa é uma visão moderna do homem e da cidade, conseqüentemente de suas formas de comunicação e de mobilidade. Brás Cubas está, portanto, no centro de um romance profundamente urbano, voltado para a vida social na cidade, em que o homem vale pelo que *representa*, sendo a “representação” mais um tema do livro. Brás representa sempre: finge para os amigos, finge para o governo, finge até para si. Mas depois de morto pode contar que seu verdadeiro desejo é ser famoso.

Com efeito, é certo que ele conta a sua vida. Também, é certo, que faz confissões apenas possíveis pela condição imunizadora da morte. Mas ao escrever o livro do outro lado da vida, não fala sobre o mundo dos mortos, não faz nenhuma visão apocalíptica, nada que interesse ao leitor, curioso sobre as coisas do além-túmulo. Mesmo assim, suas memórias são expedidas para “esse mundo”, o mundo dos vivos. Brás expede magros capítulos, expede a obra –“a obra em si mesma é tudo”, afirma no prólogo –, expede o seu nome. Eis o propósito básico do livro: expedi-lo para o mundo dos vivos, e permanecer depois indiferente ao que eles pensarão ou julgarão. Nesse sentido, mais uma vez se refuta o caráter pós-moderno em que tudo se resume à linguagem, desaparece o homem, fica o letreiro. O nome é simulacro do próprio Brás, de sua vida ou do romance. Todas as suas atitudes, investidas autorais e ficcionais, se resumem à “sede de nomeada. Digamos: - amor da glória”. Brás chega a escrever um capítulo intitulado “Filosofia dos

epitáfios”, em que o que resta do homem é linguagem: “gosto dos epitáfios; eles são, entre a gente civilizada, uma expressão daquele pio e secreto egoísmo que induz o homem a arrancar à morte um farrapo ao menos da sombra que passou.” (cap. CLI, p. 170).

Além disso, o cenário da cidade<sup>40</sup> também vai se modificando. Machado está no Rio de Janeiro – que é a capital do império, e, por muito tempo, capital da colônia e sede do vice-reino do Brasil. Era uma cidade importante e em vias de muitas mudanças principalmente com a chegada da família real, quando passou a ser sede da monarquia portuguesa, fato que transformou a rotina e a estrutura da cidade, para atender às necessidades da corte: “para ela transferiram-se órgãos de administração pública portuguesa e criaram-se novos (fundou-se o primeiro Banco do Brasil, a Gazeta do Rio de Janeiro, o Jardim Botânico, a Biblioteca Nacional etc.), o que dinamizou a importância cultural, econômica e política da cidade.” ([www.machadodeassis.net](http://www.machadodeassis.net). Machado, então, já tinha o que pensar sobre essas movimentações como um crescimento desordenado da cidade que, portanto, não tinha um rumo certo, nem mesmo um esboço certo, que foram se adaptando às necessidades imediatas.

Machado de Assis mostra, assim, a importância da cidade para a história e para o enredo da narrativa, já que a cidade é incorporada ao texto literário como espaço de mobilidade e produção textual, que aponta tanto para aspectos sócio históricos, como para a arquitetura, para as artes e para toda uma visão de mundo que constituía o cenário urbano e servia de construção do cenário imagético, como se a cidade fosse também um texto que pode ser lido e acessado através da narrativa. A cidade pode ser vista desse modo no texto de Brás Cubas, porque ele não se restringe à cidade do Rio de Janeiro, mas

---

<sup>40</sup> Podemos encontrar pelo menos 32 (trinta e duas) referências à cidade do Rio de Janeiro (o que é uma constante na obra de Machado de Assis), suas ruas, seus morros, seus bairros, seu comércio, seu porto, suas praias, igrejas, teatros, praças e eventos: Catumbi (cap. I); Rio de Janeiro (cap. III, XII; XXII; LXIII; XCII); Tijuca (cap. VI; XXV; XXXIII; XXXV; XXXVI; CXLII); igreja de São Domingos (cap. X) – ficava no largo de São Domingos, zona portuária; madres da Ajuda (cap. XII) – “convento que ficava situado no largo da Conceição, no centro do Rio, mas que foi demolido no início do século XX” ([www.machadodeassis.net](http://www.machadodeassis.net)); Rua do Piolho (cap. XIII); morros do Livramento (onde Machado nasceu) e da Conceição (cap. XIII); Rossio Grande (cap. XIV); Cajueiros (cap. XIV; XV; CXXI); Rua do Ourives (cap. XVII; XXXVIII); Mata-cavalos (cap. XXVI); largo de São Francisco de Paula (cap. XXXVIII; XL); baile do Catete (XLVIII); Rua do Ouvidor (cap. L; LXXXII, CXII); Botafogo (cap. LII; LXX); rua dos Barbonos (LIX); Passeio Público (cap. LIX; LXI; XCI, CIX; CLIX); hotel Pharoux (cap. LXV; LXXXII; CXIII); Gamboa (cap. LXVII; LXIX; LXXIII; LXXVIII; LXXI; LXXXIII; XCVII; XCIX); Valongo (cap. LXVIII) – “No terreno, havia a Chácara do Valongo, local onde, antes da Abolição, em 1888, eram deixados os escravos para serem vendidos” ([www.machadodeassis.net](http://www.machadodeassis.net)); Sé (cap. LXXIV; CXLIV); Corte (cap. LXXXI; LXXXIII); São Cristóvão (cap. LXXXVIII); Teatro de São Pedro (cap. XCII, XCVIII); praia do Flamengo (cap. C); o baile dos estrangeiros (cap. CXV); Cassino (cap. CXV); Engenho Velho (cap. CXLII); beco das Escadinhas (cap. CXLII; CXLIII); Misericórdia (cap. CXLII; CXLIII; CXLIV); Arsenal de Marinha (cap. CXLVIII); Petrópolis (cap. CXLIII).

mostra que assim como faz com os outros diálogos textuais, dialoga com as cidades do mundo<sup>41</sup>, como indícios de um processo de escrita e de leitura que se move em todas as direções e que alcança a universalidade sem deixar de ser local, porque essas questões, na verdade, se reduzem a texto, tornando-se equivalentes, e, portanto, peças do jogo literário que permitem a interação entre narrador e leitor, diminuindo as distâncias, ao mesmo tempo em que alarga os terrenos.

Na contemporaneidade, as geometrias ordenadas e lineares são substituídas por estruturas desordenadas e disformes, o que de alguma maneira se liga às ideias já levantadas por Brás Cubas em um momento diferente, porém com situações semelhantemente atuais – veja que ele criou uma ponte levadiça entre a vida e a morte, abrindo canais na narrativa pelas intromissões do narrador. No texto, o espaço físico, terrestre, é revolvido e remodelado, assim como o indivíduo que não consegue resistir às enxurradas da vida e da narrativa que aceleram o fluxo e desordenam as camadas rochosas, diluindo-as e levando-as sem rumo certo:

As outras, as camadas de cima, terra solta e areia, levou-lhas a vida, que é um enxurro perpétuo. Se o leitor ainda se lembra do capítulo XXIII, observará que é agora a segunda vez que eu comparo a vida a um enxurro; mas também há de reparar que desta vez acrescento-lhe um adjetivo - perpétuo. E Deus sabe a força de um adjetivo, principalmente em países novos e cálidos. O que é novo neste livro é a geologia moral do Lobo Neves, e provavelmente a do cavalheiro que me está lendo. Sim, essas camadas de caráter, que a vida altera, conserva ou dissolve, conforme a resistência delas, essas camadas mereceriam um capítulo, que eu não escrevo, por não alongar a narração. (cap. LXXXVII, p. 118)

A escrita do livro é comparada à geologia que possui várias camadas que não permanecem fixas, assim como as janelas se desdobram em várias, nunca fixas, porque nem elas nem a moral nem a consciência são fixas, “já que nada é fixo nesse mundo”. O importante é que com o movimento as camadas vão sendo descobertas, as janelas abertas, e as transformações ocorrem num nível em que já não se distingue as formas, senão as atualiza. Tanto Brás como o seu escrito queriam ser vistos – “e alçava-me ao ar, como se

---

<sup>41</sup> Para tanto, Brás Cubas equivale também as referências a outras cidades e lugares do mundo, em pelo menos 31 referências: África (cap. I); Coimbra (cap. III; XVII; XIX; XX; XXII); vila de São Vicente (cap. III); Roma (cap. IV); pirâmides do Egito (cap. IV); finada dieta germânica (cap. IV); batalha de Salamina (cap. IV); Nilo (cap. VII); Hebreus do cativoiro (cap. VII); símbolo de Niceia (cap. XI); toalhas de Flandres, as grandes jarras da Índia (cap. XII); Lisboa (cap. XII; XIX; XX; XXII); Botequim do Nicola (cap. XII); Luanda (cap. XII); Astúrias (cap. XIV); Madri (cap. XIV); Europa (cap. XVII; XXII; XXX; LXIII); Bagdá (cap. XVIII); Mondego (cap. XX); Veneza (cap. XXII)/ Sereníssima República (cap. XXII)/ Ponte dos Suspiros (cap. XXII)/ Rialto (cap. XXII); Itália (cap. XXII); Módena (cap. XXIV); São Paulo (cap. XLVIII; L); Minas (cap. XCI; CLIX); Inglaterra (cap. XCII); Paris (cap. CXV); Angola (cap. CXVII); Constantinopla (cap. CXXVII).

intentasse mostrar-me à cidade e ao mundo” (cap. X, p. 31) – por isso a publicação das memórias passa a ser esse lugar-mundo “sem leis, sem instituições, sem baronesas, sem olheiros, sem escutas” (cap. LXVII, p. 100), sem limites determinados, onde se vai de um lado a outro da moral, e da narrativa, como num abrir e fechar de janelas.

Há ainda, na contemporaneidade, uma valorização da transparência, muitos prédios em vidro (representados pela imagem da janela aberta). Os espaços são caóticos. Em um único lugar podem funcionar coisas diversas, como os espaços das galerias, dos *cyber*, das *lan house*. A cidade é plural, tem lugares para todos os gostos, e está sempre iluminada e cheia de transeuntes. Eles passeiam, observam, sugam, nutrem o que a cidade oferece mesmo que sejam coisas inúteis e desnecessárias. Isso faz também com que o público e o privado se misturem, pela transparência dos prédios, como se fossem vitrines que expõem o privado ao público, assim como os livros nas prateleiras, expondo em letras garrafais o nome do autor: BRÁS CUBAS.

Para Marc Augé, hoje, o público se insinua no privado através da televisão, do computador ou do celular (2010, p. 92), que são também vitrines virtuais dos espaços de comunicação e de circulação sociais, que representam uma mobilidade cíclica em torno do virtual e do atual. Na perspectiva de Brás Cubas, a janela da morte lhe permite essa transparência, essa mobilidade e essa possibilidade de fazer o que quiser e de extrair o que quiser das coisas, dos lugares, do tempo, que tem de sobra. Desse modo, a mistura dos espaços está também na mistura dos gêneros e estilos na narrativa, pela mobilidade do narrador entre os diversos textos com os quais dialoga.

Como ele é essa voz narrativa que percorre o texto, sempre volúvel, muda também de tom para operar a mistura textual: ora escreve em tom barroco: “A vida estrebuchava-me no peito, com uns ímpetos de vaga marinha, esvaía-se-me a consciência, eu descia à imobilidade física e moral, e o corpo fazia-se-me planta, e pedra e lodo, e coisa nenhuma.” (cap. I, p. 18); ora em tom parnasiano: “Aí vinham a cobiça que devora, a cólera que inflama, a inveja que baba, e a enxada e a pena, úmidas de suor, e a ambição, a fome, a vaidade, a melancolia, a riqueza, o amor [...]” (cap. VII, p. 28); ou ainda em tom romântico: “Fui até a janela, e comecei a rufar com os dedos no peitoril. Virgília chamou-me; deixei-me estar, a remoer os meus zelos, a desejar estrangular o marido, se o tivesse ali à mão...” (cap. LXIII, p. 94); representa a voz relato historiográfico: “Mas eu não quero

passar adiante, sem contar sumariamente um galante episódio de 1814; tinha nove anos. Napoleão, quando eu nasci, estava já em todo o esplendor da glória e do poder; era imperador e granjeara inteiramente a admiração dos homens.” (cap. XII, p. 35).

Discute a escrita de memórias: “Teria de escrever um diário de viagem e não umas memórias, como estas são, nas quais só entra a substância da vida.” (cap. XXIII, p. 53); e a linguagem midiática: “Para que negá-lo? Eu tinha a paixão do arruído, do cartaz, do foguete de lágrimas.” (cap. II p.19). Pode-se dizer, assim, que a hibridez do estilo era-lhe natural, e a convivência dos diversos textos, como se tudo estivesse organicamente relacionada, contudo, a relação se dava de fato na e pela linguagem, de maneira solta e livre, sem a rigidez do método (ASSIS, 1997, p.30). Essa forma híbrida, que passa do erudito ao popular, do privado ao público, demonstra que o texto de Brás Cubas está no terreno do *não-lugar*, onde a matriz é o próprio texto em diálogo intertextual constante.

Essa noção de narrador móvel, que parece elemento da pós-modernidade, na verdade não é apanágio da pós-modernidade – que, no sentido aqui proposto, é mesmo uma releitura de elementos de outros estilos e épocas e não um estilo situado historicamente –, mas da narrativa mais tradicional na terceira pessoa. Os limites do corpo são os limites da voz: ou seja, não os há. Pois o narrador vai para onde quer, sem se anunciar, sem se perder e sem contar os segundos para fazer tal operação. A partir dessa concepção, podemos afirmar ainda que Brás Cubas não somente opera essa mobilidade espaço-temporal, mas também opera uma mobilidade textual, por isso, a mistura de textos e o diálogo com uma variedade de textos que alcança os nossos dias.

Além disso, à maneira de um cronista-jornalista<sup>42</sup>, ele faz também um trabalho de edição que insere, corta, conecta textos dentro do texto das *Memórias* – “Não digo que

---

<sup>42</sup>A importância da crônica estaria, assim, no seu vínculo com o cotidiano, através da narração leve, em linguagem coloquial – apropriando-se também da oralidade – que se aproxima do leitor e do seu mundo. Para Sonia Brayner, em seu estudo sobre a crônica machadiana – “Metamorfoses machadianas: o laboratório ficcional” – afirma que “Foi o campo da crônica jornalística que forneceu a Machado de Assis o desembaraço preparatório para as experiências de um novo enunciado romanesco.” (BRAYNER, 1982, p. 426). Por isso, o tom sério-cômico de Brás Cubas, que constitui um discurso “coloquial mas culto” (p. 427), lhe permite a franqueza – “advirta que a franqueza é a primeira virtude de um defunto” (ASSIS, 1997, p. 55) –, e o diálogo direto com o leitor – “se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus.” (*idem*. p. 16). Brás Cubas, portanto, não nega a crônica, mas incorpora seus recursos linguísticos ao seu “novo enunciado romanesco”. Já que na Idade Média, o cronista se limitava a registrar acontecimentos da vida palaciana, para bem servir ao rei e sua corte, era, pois, uma espécie de fofoqueiro, a quem competia não faltar com a verdade. Assim, Brás segue a tradição da sinceridade, embora sejam mais mentiras sinceras do que outra coisa. Brás Cubas, então, por estar morto quando resolve narrar suas memórias, tem essa característica da sinceridade – “Agora, porém, que estou cá do outro lado da vida, posso confessar tudo”. Na prática da escrita, Machado aprofunda sua técnica através do trabalho intertextual proveniente de sua vasta leitura literária, humana, social, histórica, filosófica,

este pensamento seja meu; digo que há nele uma dose de verdade, e que, ao menos, a forma é pitoresca. E repito: não é meu.” Assim, a narrativa está impregnada de versões variadas do próprio Brás e do texto que escreve, uma vez que cada edição “corrige a anterior, e que será corrigida também” (ASSIS, 1997, p. 59-60).

Por isso, Brás suprime capítulos – “decididamente suprimo este capítulo.” (cap. XCVIII) –, inclui parêntesis – “Quero deixar aqui, entre parêntesis meia dúzia de máximas das muitas que escrevi por esse tempo” (cap. CXIX) –, intercala capítulos – “Convém intercalar este capítulo entre a primeira oração e a segunda do capítulo CXXIX.” (cap. CXXX) –, ora como narrador – “E vejam agora com que destreza, com que arte faço eu a maior transição deste livro.” (cap. IX) –, ora como texto – quando no capítulo “genealogia” disserta sobre o seu nome (cap. III) –, ora como editor – “e nós não somos um público in-folio, mas in-12, pouco texto, larga margem, tipo elegante, corte dourado e vinhetas... principalmente vinhetas... Não, não alonguemos o capítulo.” (cap. XXII). Assim, há muitos textos na narrativa, sem “nenhuma juntura aparente” como uma rede intertextual sem matriz inicial – apenas indícios textuais – que o editor dá de graça aos vermes, mas não na primeira leitura.

Vale notar também que o capítulo curto impede a repetição e marca a materialidade do livro. Na primeira edição, cada capítulo era iniciado em uma nova página. Essa disposição tipográfica ressaltava o espaço em branco – o intervalo entre os capítulos – expondo, assim, a organização material do livro, enquanto elemento importante na composição do romance. Apesar de esse recurso tipográfico ser ignorado pelas edições correntes, a composição e a estrutura tipográfica do livro não deixam de reforçar o caráter pós-moderno da obra. Tudo isso se torna ainda mais pertinente, por ser Brás Cubas quem determina a forma e a (in)completude do livro.

Ele não somente escreve um romance, mas faz uma reflexão sobre o romance e sua história, como também expõe e defende sua escolha romanesca em vários locais do

---

religiosa, etc. A sua atividade contínua como escritor de jornal não poderia deixar de se entrever também em sua escrita romanesca. Aliás, como já disse Brayner, ela foi base preparatória para seus escritos experimentais. Por isso, mistura os discursos, abre diferentes janelas, inclusive a da crônica. Uma vez que neste espaço folhetinesco, “não mantém fronteiras entre o ensaio, a fantasia, a crônica e o conto, não acentuando em definitivo nenhuma dessas facetas.” (BRAYNER, 1982, p. 432). Assim, o trânsito discursivo das *Memórias* é decorrente da vontade do narrador, são palavras que ele manipula a seu bel-prazer. Brás é um cronista da vida social que levou; como na crônica, não tem mais razão para fingir. Procura dizer a verdade e o diz. Diz, por exemplo, que não morreu de uma pneumonia; que não queria dinheiro com o seu invento, conforme o acreditaram os amigos; que não era por filantropia, como garantiu ao governo que era. Agora, morto, pode dizer a verdade. É um cronista apenas.

livro que escreve (“Há na alma deste livro, por mais risonho que pareça, um sentimento amargo e áspero, que está longe de vir dos seus modelos. É taça que pode ter lavores de igual escola, mas leva outro vinho” – Prólogo à quarta edição –; “[...] diferença radical entre este livro e o Pentateuco.” – cap. I, p. 18) –; “Talvez eu exponha ao leitor, em algum canto deste livro, a minha teoria das edições humanas.” – cap. VI, p. 23 –; “Não convindo ao método deste livro descrever imediatamente esse outro fenômeno, [...] fato que o leitor não deve perder de vista, se quiser penetrar a sutileza do meu pensamento.” – cap. C, p. 130).

A exposição do processo escritural evidencia a preocupação com o trabalho formal do livro que o Brás Cubas defunto-autor desenvolve com bastante lucidez e clareza ao mesmo tempo em que o Brás Cubas personagem-narrador leva às guinadas como um ébrio, cambaleante e volúvel. Essa mistura, portanto, aumenta o caráter dialógico da obra, pois entrelaça diferentes dicções a fim de diluir fronteiras, criando um romance interativo em que a participação do leitor é a todo tempo requisitada, além de tornar o fluxo das ideias constante e o debate incessante. Pelo fato de Machado de Assis escrever tanto crônicas<sup>43</sup> como romances, poemas, peças teatrais, ele reuniu as características dos vários gêneros num só espaço, num espaço livre e aberto a múltiplas possibilidades: as memórias de um morto.

Desse modo, pela articulação de diferentes linguagens<sup>44</sup>, o romance de Brás Cubas muitas vezes se passa por uma crônica – no capítulo “Um episódio de 1814” (cap. XII, p. 35), em que faz menção a um episódio histórico a partir de um momento familiar, focalizando o particular, comentando-o, expondo-o como fato importante –; um conto – “Um mistério” (cap. LXXXVI, p. 117), em que Brás e Virgília se encontram e o narrador

<sup>43</sup> Vale comentar que Alfrdo Bosi (2006) nos alerta sobre a importância de não opor as faces de Machado de Assis (já que ele tem várias; Bosi trabalha com pelo menos três versões de Brás Cubas), porque “Opor Machado brasileiro e Machado universal é separar arbitrariamente o quadro e a perspectiva, a imagem especular e a autoconsciência. Os extremos costumam ser fáceis de explorar: ou o Machado cronista da sociedade fluminense, curioso dos *faits divers* do jornal, comentador galhofeiro de notícias do jogo político circunstancial; ou o Machado explorador dos abismos da vacuidade humana. Ca posição-limite, ao descartar o seu oposto complementar, emperra o discurso da compreensão e alimenta polêmicas equivocadas.” (p.9)

<sup>44</sup> Através do banco de dados fundado e organizado por Marta de Senna no site [www.machadodeassis.net](http://www.machadodeassis.net), encontramos, na versão digital do livro *Memórias póstumas de Brás Cubas*, alguns hipertextos filosófico e mitológicos, como subsídios para essa proliferação de linguagem, tais como: Sêneca (cap. IV; XCI); a austera de Sócrates (cap. XXIII); Epicuro (cap. XXXV); ARISTÓTELES (LII; CIX); Zéfiro (cap. LXXXVI); Zenon (cap. XCI). E: decifra-me ou devoro-te (cap. II); água de Juventa (cap. VI); Pandora (cap. VII); Musas (cap. XII; XLVIII); o touro de Europa, e o insinuativo, como o cisne de Leda e a chuva de ouro de Dânae, três inventos do padre Zeus. (cap. XV); Diana (cap. XXXIV); Esmirna (cap. XXXIV); Pobre Destino! (LVII); Hércules (cap. CXII, CXVII); Os gregos faziam-na sair de um poço (cap. CIX); cujos respectivos hiperlinks podem ser consultados diretamente no site.

deixa um mistério ao leitor, sem finalizar o capítulo, deixando a narrativa suspensa para ser construída também pelo leitor –; um texto filosófico – “A ponta do nariz” (cap. XLIX, p. 79), em que Brás tece uma explicação filosófica para a ponta do nariz, como algo que denuncia a necessidade de poder que existe em cada indivíduo, representada no sistema de classes, pois mirar a ponta do nariz é voltar-se para si, fixando-se o sujeito em seu íntimo, ação que lhe permite agir somente em favor de seus próprios interesses, e não somente serve de amparo para os óculos, como quer outro filósofo, o *Doutor Pangloss* –; histórico – “A Barretina” (cap. CXXXVII, p. 158), cujo discurso na Câmara evocava a história e suas manifestações políticas –; dramático – “Fim de um diálogo” (cap. CXIV, p. 141), em que há uma encenação toda em diálogo, como no teatro –, de tal maneira que se torna impossível uma classificação, um limite determinado – nisso há muita aproximação com a tendência atual em que as fronteiras andam cada vez mais abaladas.

Dalton Trevisan, Fernando Fiúza, Patrícia Melo são exemplos de escritores contemporâneos que desenvolvem essa escrita plural e fluida, em que a fusão de linguagens dificulta as classificações e dilui as fronteiras entre os gêneros e os textos que permeiam o arcabouço textual tanto do autor como do leitor – o qual participará de forma ativa da construção do texto através do diálogo com os textos que já compõem seu percurso de leitura. O conto de Trevisan, “Duzentos ladrões” (2008), é escrito em versos, às vezes com rima – “minha obrigação de mula/ pegar a droga lá no Buba” –, e denuncia os flagrantes da vida de um preso em tom de crônica. Desse modo, o texto é uma mistura de confissão-denúncia de fatos da realidade brasileira pela perspectiva da subjetividade de um indivíduo vítima do sistema.

Patrícia Melo, por sua vez, em *Elogio da mentira* (2010), faz uma paródia do romance policial, através do cruzamento de várias fontes, como Agatha Christie e Rubem Fonseca. A história gira em torno do protagonista, José Guber, que tenta escrever um romance policial enquanto descreve/escreve sinopses policiais para o seu editor Wilmer. Para o seu romance, Guber pesquisa sobre venenos de cobras no Instituto Soroterápico Municipal, onde conhece a técnica Fúlvia Melissa – uma mulher casada que pretende matar o marido Ronald. Guber e Fúlvia iniciam a construção de um crime perfeito: Guber, para o seu romance (plano ficcional); Fúlvia, para o assassinato do marido (plano real). Instaura-se, pois, o entrelaçamento entre realidade e ficção.

Desse modo, Patrícia Melo mistura os planos narrativos, mostrando o *making of* da narrativa ao mesmo tempo que a escreve – através da criação da personagem Guber,

que passa de escritor-ator a ator-escritor da sua narrativa. Além disso, Patrícia Melo mescla gêneros como a carta, recado, sinopse, instaurando a noção de simultaneidade, como no trecho seguinte em que, durante um jantar, misturam-se as falas das personagens e do narrador, fundindo forma e conteúdo, assinalando ainda mais a quebra das fronteiras textuais, de gêneros, entre os planos real e ficcional.

Naquela noite, enquanto jantávamos, Fúlvia elogiou minha ideia de usar cobras como a arma do meu crime. Ela já tinha um desígnio arquitetado em sua mente, eu estava nesse projeto e nem desconfiava. Você criou, ela disse, um crime muito inteligente. Não criei nada, disse, vou criar, mas ela não me ouviu. Como a polícia vai provar que não foi um acidente?, ela disse. Pense comigo, a mulher leva o marido para um hotel-fazenda, longe de hospitais e postos de saúde. Quer mais vinho?, perguntei. Mais vinho, ela respondeu. Se essa mulher, ela continuou [...].(MELO, 2010, p. 18)

Assim, fica evidente a tendência pós-moderna de fundir linguagens para a construção de um texto híbrido – o que Brás Cubas já fazia, ainda que de maneira inconsciente e embrionária em suas *Memórias póstumas*. Por fim, citamos também o poeta alagoano Fernando Fiúza, principalmente em seu poema “Pia”, componente do livro *Tira-Prosa* (2004), onde se percebe a mistura de dicções – poesia, conto, crônica – através da escrita de um poema em prosa que relaciona o objeto “pia” às artes, literatura e cinema: “A pia, de tão útil, é o contrário da Arte – só o Cinema a quis (e agora a Poesia), como pequeno palco excremental da dor, demência, vaidade, fim.” (FIÚZA, 2004, p. 18).

Nesse trecho, Fiúza derruba as barreiras entre a Arte e senso comum, entre o correlato objetivo – pia? Literatura? – e a subjetividade do discurso, pelo fato de fazer conviver num mesmo espaço textos distintos, até mesmo contrários, como a pia e a Arte. Pois, o discurso poético incorpora a todos, e aglutina ao seu lirismo a forma de um miniconto e o caráter cotidiano da crônica, seja pelo tema e pelo objeto tão cotidiano como a pia, seja pela mistura de estilos. Assim, Brás Cubas e o poema de Fiúza simulam uma equivalência textual, pela representação da inutilidade literária como um pequeno palco, onde figuram as letras, “Mas, ou muito me engano, ou acabo de escrever um capítulo inútil.” (ASSIS, 1997, p. 158).

A aproximação ou distanciamento entre os textos evocados pelo narrador de forma direta ou através da atualização do leitor são permitidos por essa mobilidade textual que ocorre tanto pela mixórdia de gêneros como pelas digressões do narrador que também influenciam no corte da linearidade da narrativa e na inclusão de possibilidades de leituras que extrapolam o nível da história contada. Para Sérgio Paulo Rouanet, a digressão é o

recurso que melhor caracteriza a “volubilidade da subjetividade” (2007, p. 60) do narrador.

Com as digressões ele corta a linearidade da narrativa interconectando a narrativa principal a diversos segmentos digressivos. Rouanet classifica as digressões em três tipos: digressões “extratextuais” – “compostas de materiais já prontos, externos ao texto, e nele incorporados em bloco, sem alterações significativas” (p. 61), as digressões “auto-reflexivas, sendo as mais típicas as digressões sobre as digressões” (p.62), e as digressões narrativas, constituídas de histórias paralelas (p. 64). Os exemplos na obra de Sterne são inúmeros, citaremos apenas um que já fala por si:

As digressões são incontestavelmente a luz do sol; - são a via, a alma da leitura; - retirai-as deste livro, por exemplo, - e será melhor se tirardes o livro justamente com ela; - um gélido e eterno inverno reinará em cada página sua; devolvi-as ao autor; - ele se adiantará como um noivo, - e saudá-las-á todas; elas trazem a variedade e impedem que a apetência venha a faltar. Toda a destreza está no bom cozimento e manejo delas, não só para proveito do leitor como igualmente do próprio autor, cuja aflição, neste particular, é verdadeiramente comovente: pois, quando ele começa uma digressão, - observo que toda a sua obra para a partir deste momento; - e quando ele avança na obra principal, - tem então de pôr fim à sua digressão. (STERNE, 1984, cap. 22, p. 105).

Sterne comenta sobre a técnica da digressão em todo este capítulo (22) como em toda a obra. Machado de Assis, por sua vez, não deixa nada a desejar nesta matéria, e cria um narrador também mestre no processo digressivo. Sem as digressões em *Brás Cubas*, o livro seria realmente sem alma, como diz *Tristram Shandy*. Brás nasce, vive uma infância traquina, tem os amores da juventude, mas não casa, torna-se amante da ex-noiva. Não se torna ministro nem coisa alguma, e morre mediocrementemente de pneumonia. Nada de extraordinário nesse enxutíssimo resumo. As digressões, portanto, cortam a narrativa em pedaços, e é construída “pela infinita montagem desses fragmentos” (ROUANET, 2007, p. 105).

Entre as digressões extratextuais em *Brás Cubas*, Rouanet cita, entre outras, os aforismos do capítulo CXI (“Matamos o tempo; o tempo nos enterra”). Já as auto-reflexivas permeiam todo o livro, exibindo ao leitor seu processo de escrita e convidando-o a participar muitas vezes: 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, corte 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”. Diante disso, Rouanet afirma que “Brás Cubas cria a metáfora do livro que lê [...] não faço só livros, leio-os, como tu, e sou eu próprio um livro” (2007, p. 55) – devido a sua reescrita constante de si mesmo e dos textos que constituem seu repertório de referências de citações.

O uso das digressões não somente levou Brás a retomar suas leituras anteriores, mas alargou esse horizonte junto ao leitor, abrindo no texto diversas janelas literárias, as quais acessamos num movimento oscilante e desordenado, como bem faz a memória. Desse modo, Rouanet foi capaz de perceber que a releitura de Machado elevou a forma shandiana, por isso, acrescento que, a partir deste feito, ela se tornou também uma forma revisitada e relida. E no último capítulo, o crítico retoma a expressão de Machado “a taça e o vinho” para fazer ligação com esses outros escritores dos quais ele também bebe, criando assim “hiperlinks” que levam o leitor não só para esses escritores, mas também para os escritores lidos por eles e lidos pelo próprio leitor.

Nessa mesma linha de pensamento, Scarpelli estende a memória de leitura até Cervantes. Quando da sua argumentação acerca do prólogo de Brás e da advertência de seu estilo novo, Scarpelli percebeu que

O anúncio, feito com espalhafato de um ‘reclame publicitário’, promete aos novos leitores a oportunidade de adquirir uma experiência de leitura menos ingênua do que a que já possuem. O produto apregoado pelo defunto autor é sua ‘obra de finado’, cuja estrutura hesitante e difusa resulta da *livre reciclagem de procedimentos estéticos já empregados por Sterne e Xavier de Maistre*, escritores que mantiveram, na construção de suas obras, um visível diálogo com a poética do Dom Quixote, de Cervantes. Nesse sentido, não é “mera coincidência” o fato de Brás Cubas[...] interpelar o ‘fino leitor’ das Memórias póstumas

como o mesmo recurso à ‘diatribe’ mediante o qual, quase três séculos antes, Cervantes, já no prólogo de sua novela, desafiara ironicamente o ‘desocupado leitor’ a confiar na ‘*história tão sincera e tão verdadeira do famoso Dom Quixote de la Mancha*’ (SCARPELLI, 2001, p. 38, grifo nosso)

Esse caminho não para em Cervantes, tampouco faz apenas movimento retroativo, pois, a depender do leitor, as janelas de leitura podem ser prospectivas, contemporâneas e assim por diante. O que queremos ressaltar, todavia, é que o movimento ocorre e é impulsionado pela memória de leitura que se interpõe pelas digressões. Outro caso é o das relações de aproximação e distanciamento entre os relatos de Moisés e de Brás Cubas, por exemplo: o Pentateuco inicia-se com o nascimento não somente de Moisés, mas da raça humana, que veio a existir por um processo de criação verbal, digamos assim, através da palavra proferida pelo Criador.

Ao inverter o início de sua narrativa em contraposição ao relato bíblico, Brás não só coloca em questão as noções de origem e criação, reduzindo a figura do Criador a texto, palavra que gera realidades intertextuais; mas também gera um novo princípio interpretativo da memória, desconstruindo a atitude de Moisés que segue o fio cronológico das lembranças, olhando o passado para registrá-lo no presente, Brás entretece esses fios numa visão de virtualidades futuras, isto é, pelo registro literário de sua reescritura memorialística traz à existência hipertextos que podem vir a ser lidos, a depender da memória de leitura do leitor.

Talvez pudéssemos falar, nesse caso, em uma “memória do futuro”, como a que Brás teve em seu “delírio” quando visualizou todos os séculos que vieram antes e depois dele, chegando à “voluptuosidade do nada”, porque o objetivo da memória não era mesmo chegar a um destino, mas circular em volta de seu próprio ato, como discurso cíclico que se renova a cada mirada.

## 5.2 Entre as janelas do livro e as janelas da tela

Diante dessas considerações, entendemos que para a leitura dessa narrativa, é possível falar em uma leitura do hipertexto, o qual permite, no texto impresso “as ligações realizadas entre os textos fluidos em seus contornos e em número virtualmente ilimitado”, segundo os estudos do historiador francês Roger Chartier (2002, p. 108-109), à

semelhança do que ocorre no livro eletrônico. Porque as relações entre a leitura do livro impresso e a leitura do livro eletrônico são também possíveis na medida em que a forma textual das obras de natureza enciclopédica nunca foram lidas da primeira à última página, “essa leitura parece desorientada ou inadequada diante dos textos cuja apropriação supõe uma leitura contínua e atenta, uma familiaridade com a obra e a percepção do texto como criação original e coerente” (p. 31).

Temos, portanto, que a forma composicional de Brás Cubas conduz para essa possibilidade de leitura, porque opera uma escrita que ao “voltar sobre os próprios passos”, memorizar ‘(*repetere*, para Quintiliano)’, decompõe o texto, altera sua organização” – como nos ensina Compagnon, em seu livro *O trabalho da citação* (1996, p. 14). Esta percepção de Compagnon sobre a forma da escrita se ajusta a essa ideia de rede de citações textuais que se espalham pela narrativa conduzindo narrador e leitor pelos caminhos cambaleantes de uma memória discursiva. Isto porque “Toda citação é primeiro uma leitura – assim como toda leitura, enquanto grifo, é citação –, mesmo quando a considero no sentido mais trivial: já li outrora a citação que faço, antes (seria exato?) de ela ser citação.” (*idem.*, p.19).

Nesse sentido, [...] leitura e escrita são a mesma coisa, a prática do texto que é prática do papel. A citação é a forma original de todas as práticas do papel, o recortar-colar, e é um jogo de criança. (COMPAGNON, 1996b, p. 29). Poderíamos, então, supor que as diferenças entre a leitura do romance de Brás e a leitura do hipertexto eletrônico se reduzem ao suporte, pois:

ao ler na tela, o leitor contemporâneo reencontra algo da postura do leitor da Antiguidade, mas – e a diferença não é pequena – ele lê um rolo que em geral se desenrola verticalmente e que é dotado de todos os pontos de referência próprios da forma do livro, desde os primeiros séculos da era cristã: paginação, índice, tabelas, etc. O cruzamento das duas lógicas que regulamentaram os usos dos suportes precedentes do escrito (o *volumen*, depois o *códex*) define de fato uma relação com o texto totalmente original. . (CHATIER, 2002, p.114)

Diante disso, poderemos ler qualquer capítulo de Brás com seus pontinhos e exclamações, com referências a diversos textos da tradição cristã ocidental em relação com a tradição literária ocidental pelo viés da hipertextualidade, que tem seu princípio fundamental na morte do autor, já que é a estratégia da morte que funciona para Brás Cubas como motor dessas simultaneidades: morto, parece vivo e, lembrando o passado vivido, torna-o presente pelo discurso. A morte e a vida são uma coisa só. Com isso,

diminui-se a moderna distância que se colocava entre o narrador e o fato narrado, tornando-se a subjetividade algo muito mais vivo e presente. Horizontal e não vertical.

Por isso não se sabe onde se fecha uma janela nem onde se abre outra, porque este movimento é simultâneo e circular: “não mais considerado como um valor em si, mas diluído nas malhas de outros discursos” (2002, p.19) – como afirma Eneida Maria de Souza, em seu livro *Crítica Cult.* Além disso, Souza reflete sobre aspectos da escrita pós-moderna em que “O reduto da originalidade e o culto da personalidade abrem espaço para o convívio amplo e plural do saber, efeito do raciocínio pautado pela bricolagem e pela montagem reciclada de vários operadores textuais” (p. 33).

Isso pode ser visto em Brás Cubas que em razão da morte não valorizar mais a identidade que precisava defender e desenhar em vida, mas agora utiliza suas leituras e todos os gêneros de que dispõe para escrever um relato cheio de experimentos textuais como quando rabisca o nome do poeta Virgílio e chega à personagem Virgília (cap. XXVI); ou quando faz digressões como a que constitui o título do capítulo “Que escapou a Aristóteles” (cap. XLII), que permite inúmeras inflexões possíveis de serem desdobradas por um filósofo de formação clássica, que passará a questionar a noção de movimento aristotélica (*kinesis*), para quem, grosso modo, o movimento é a atualização de uma potência, como nos sugere Silviano Santiago em seu artigo “Solidariedade do aborrecimento humano” (2008, p. 47); ou ainda, pode-se perceber as referências ao poema “Quadrilha”, de Carlos Drummond de Andrade - “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.”. Podemos falar, então, que 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.” (2002, p. 109), como quer Wolfgang Iser. Assim vão se dando os experimentos textuais e as inúmeras reciclagens de outros textos que vão sendo recuperados e atualizados pela leitura desse emaranhado de citações.

Morrer, aliás, foi a condição para ele escrever. Morre como pessoa e nasce como signo, capaz de criar outros signos. Por isso, ele enfatiza bem desde o prólogo que seu

método de escrita era diferente, principalmente porque ele era um “defunto autor” e não “um autor defunto”; de acordo com Scarpelli, essa advertência mais do que um trocadilho, “é um artifício cabal que alerta o leitor ‘ingênuo’ para observar a diferença entre pessoa e personagem, autor e narrador, realidade e ficção” (SCARPELLI, 2001, p. 39). Desse modo, os níveis diegético e discursivo se misturam, apagam-se as fronteiras entre eles, e o leitor passa a visualizar as “janelas” – a abri-las, acessá-las – simultaneamente.

Seguindo, pois, os pressupostos da literatura pós-moderna e do contexto cultural da informática e da mídia, poderíamos dizer que o hipertexto está para a tela do computador assim como o *zapping* está para a tela da televisão; e esses mecanismos podem ser percebidos de certa maneira nas relações hiper-intertextuais das janelas de Brás Cubas. Beatriz Sarlo (2013), em *Cenas da vida pós-moderna*, observou que o controle remoto é “uma máquina sintática, uma moviola caseira de resultados imprevisíveis e instantâneos” (p. 76), que o espectador usa segundo quatro leis ensinadas pelo próprio suporte televisivo: 1) acumular o maior número de imagens possível por unidade de tempo em lugar de informação (quase nenhuma, ou indiferenciada); 2) uma velocidade que impossibilita a retenção dos conteúdos, a não ser quando gravados e operacionalizados pela própria mídia e seus especialistas; 3) fuga da pausa e da retenção das imagens, que distorcem a atenção distraída – aquela inerente aos veículos de massa, produtores da “variada repetição do mesmo; 4) por fim, a montagem de planos breves, como a tela cheia de imagens diferente e com movimentos constantes da câmera para que o telespectador não mude de canal.

Com isso, o *zapping* torna-se uma forma de leitura irreverente e veloz, que opera a subordinação ao invés da coordenação, enlaçando as imagens – “o *zapping* nos permite ler como se todas as imagens/frases estivessem unidas por um ‘e’, um ‘ou’, ou um ‘nem’, ou simplesmente separadas por pontos” (SARLO, 2013, p. 78). Dessa maneira, as imagens se justapõem num tipo de montagem que subverte “a passagem de um tipo de plano a outro ou de abertura maior ou menor, a duração correspondente dos planos, a superposição, o encadeamento, a fusão de imagens.” (*op. cit.*).

É o que faz Brás Cubas, quebrando a linearidade do texto, começando pela morte, apresentando cenas dispersas aqui e ali da alcova misturadas aos insucessos da vida (o emplasto, o não casamento com Virgília) e aos momentos familiares (genalogia, relação com os tios), ao mesmo tempo em que apresenta os delírios e reflexões de moribundo, enchendo a tela de imagens diferentes, desordenadas, mas simultâneas,

possibilitando assim uma leitura que faz a juntura entre elas – como no *zapping*, que seria esse modelo de sintaxe, isto é, de “uma operação decisiva: a relação de uma imagem com outra imagem” (SARLO, 2013, p. 83). Depois de apresentar os oito primeiros capítulos curtos do romance, sem seguir um rigor cronológico, ou o encadeamento das ideias e imagens, Brás num só parágrafo (que constitui o capítulo IX), expõe e analisa o seu método narrativo:

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 representam os capítulos curtos, as temáticas, os eventos, a história do romance, que o narrador liga uns aos outros e todos ao seu processo de escrita, sem aparente juntura, e que o leitor constrói juntamente com o narrador através de uma leitura de subordinação ao relacionar as imagens, os textos, os discursos (entre eles, o crítico e o literário) disponíveis na tela do livro. Essas relações, entre o *zapping* e o hipertexto, apontam para o procedimento da edição, que a memória opera na montagem das imagens rememoradas; que o telespectador opera com o controle remoto; que o hipertexto opera na escolha da direção e dos nós a serem acessados; que o narrador Brás Cubas opera na escolha das citações e da sua disposição no espaço da narrativa.

Sobre o trabalho de edição de Brás, temos os estudos de 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*, onde a autora toma as correções que foram feitas nas quatro edições das *Memórias póstumas de Brás Cubas* publicadas com Machado de Assis ainda em vida, como instrumento de análise de tudo aquilo que é manipulado pelo autor no seu processo de escrita, no estágio germinal – “Genericamente, fontes correspondem a um significativo que pode acolher tudo que precede a obra, pertencendo à sua fase de gestação e produção.” (ZILBERMAN, 2004, p. 18) –, podendo estar nesse bojo, “lembranças infantis, sonhos, histórias particulares ou coletivas, a tradição local ou nacional, escritos próprios ou alheios” (*op. cit.*). Desse modo, as indicações literárias, insinuadas desde o

título, acompanham o universo de leitura e de vivências sócio-históricas do escritor, como fontes, rascunhos, glossário de citações que (en)formam a obra e todos os seus textos.

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” (ASSIS, 1997, p. 30). Cada detalhe da construção e publicação da obra importa na medida em que é tomado como procedimento narrativo; neste caso, já que temos um defunto-autor que se move no texto e que dá vida ao texto por meio do seu arranjo plástico e abundantemente textual, o contexto das edições de suas *Memórias* contribui para a compreensão do seu projeto de escrita.

Consideramos, portanto, que Machado teve acesso a quatro edições da obra de Brás Cubas que coincidentemente (?) elabora, em suas memórias, “a teoria das edições humanas”, aparentemente como maneira de refletir sobre o ser humano a partir da imagem do livro, 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, corte dourado e vinhetas...principalmente vinhetas...[...]”. Em outro momento da narrativa, retoma o assunto, no 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” (p. 69); aqui, Brás “parece aludir à sua pessoa” (ZILBERMAN, 2004, p. 29), referindo-se a si mesmo enquanto livro, continua Zilberman, “longe ainda da forma final, porque carente de correções e aperfeiçoamentos, sugeridos pelo tempo e pela maturidade, que desemboca inevitavelmente na morte” (*op. cit.*).

Indo um pouco mais além da perspectiva apontada por Zilberman, diríamos que essas “correções e aperfeiçoamentos” não são incompletos porque interrompidos pela morte, antes, no entanto, porque depois de morto inicia um processo de escrita, que pelo tempo da eternidade e pela maturidade da bagagem literária armazenada, se apresenta sempre carente de emendas e reformulações. Desse modo, as edições humanas passam a ser a construção de uma biblioteca de citações, anotações da memória volúvel e abundante de um morto.

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, no 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. A prática da impressão do nome do autor na capa é relativamente nova: “segundo anotação de Henrich Bosse, somente no século XIII algumas iluminuras, hoje pertencentes ao acervo da biblioteca da Universidade de Heidelberg, portam na frente o nome de seu criador” (ZILBERMAN, 2004, p. 56). Isso se deu lentamente, mesmo após a invenção da imprensa; depois, com a universalização do uso da prensa mecânica, os principais envolvidos no processo de publicação das obras eram os tipógrafos, em seguida, numa evolução dessa rede de produção, passaram a ser responsáveis os editores e livreiros; nesse momento, “o ofício do escritor não excedia o dos operários que tomavam parte no processo de produção de um livro.” (*op. cit.*).

É na passagem do século XVI ao XVII que se torna mais frequente a presença do nome do autor no livro, chegando mesmo a uma prática definitiva na segunda metade do século XVIII, em decorrência do incentivo à noção de propriedade intelectual e literária. Com esta culminância, o autor assume o caráter de “proprietário da obra e titular com condições e poder de falar por aquela” (*idem.*, p. 57), relegando os tipógrafos, editores e livreiros a um papel secundário, sem deixar de serem remunerados pelo cargo ocupado;

o escritor, portanto, passou para o primeiro plano, e seu lugar veio a ser o frontispício (*op. cit.*).

Machado conhecia bem o contexto de produção e circulação de livros, tendo participado ele mesmo dos diferentes papéis envolvidos, como tipógrafo e editor, além de escritor. De maneira que soube transformar esse conhecimento em prática discursiva, elaborando um narrador que faz convergir sobre si as figuras do tipógrafo, do editor, e do autor; ideia, no entanto, de que este seja um defunto-autor assevera sua materialidade textual, e coloca em questão discussões que ainda são travadas pelas disciplinas de Teoria e de História da Literatura. É possível notar em *Brás Cubas* a tematização dessas questões, tendo em vista a concepção moderna da “Morte do autor”, desenvolvida neste ensaio de Roland Barthes (2004). Para o crítico, a escritura não é produto de um sujeito definido, mas da falta de identificação, “a começar pela do corpo que escreve” (p. 58), por efeito da “destruição de toda voz” que o concebeu: e esta é a descrição de Brás no capítulo I, “Óbito do autor”, que choca o leitor da época, invertendo a ordem narrativa – “e o corpo fazia-se me planta, e pedra, e lodo, e coisa nenhuma.” (ASSIS, 1997, p. 18). A partir disso, continua Barthes, “a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escritura começa” (*idem.*, *ibidem.*).

Desse modo, o livro, passa a ser “um tecido de signos, imitação perdida, infinitamente recuada” (BARTHES, 2004, p. 62), em que o escritor questiona as noções de origem, já que tudo se transforma em texto, ocorrendo, pois, a confluência “de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação” (*idem.*, p. 64). Por isso, 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)

Ao lançar mão dessa estratégia discursiva, Machado simula o seu distanciamento da narrativa, garantindo os pressupostos de verossimilitude da escrita de defunto; além disso, assume “[...] a necessidade de colocar a própria linguagem no lugar daquele que era até então considerado o seu proprietário” (BARTHES, 2004, p. 58), conferindo à linguagem a égide de proprietária de si mesma, já que o nome na capa pertence ao defunto-autor – produto de linguagem. 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”. Isso porque estamos também considerando o trabalho de linguagem das edições feitas por Machado entre a primeira e a quarta edições das *Memórias póstumas*; através desse trabalho – fonte e rascunho do próprio Brás, que possui autoria e produção legitimadas por Machado, como escritor e como leitor de literatura, da vida, do homem, de si mesmo – o texto das *Memórias* sofreu alterações, que, vistas assim de perto, parecem abrir ao leitor “a caixa preta de sua poética” (ZILBERMAN, 2004, p. 30); em outras palavras, a obra em si é uma *janela* textual que se abre ao leitor, já que “é a linguagem que fala, não o autor” (BARTHES, 2004, p. 58).

Vale ressaltar que algumas das alterações notáveis, realizadas por Machado, ocorreram na transposição da narrativa do suporte periódico para a edição em livro. O primeiro bloco da publicação seriada é formado pelos mesmos nove capítulos que iniciam o livro; no entanto, na edição em livro, Machado insere o preâmbulo “Ao leitor”, e substitui uma epígrafe com uma citação direta de Shakespeare pela famosa dedicatória “aos vermes”. Quando da publicação em folhetim, Machado colocou na primeira página, antes de iniciar o primeiro capítulo, posicionada à direita, abaixo do título, esta epígrafe extraída da comédia *As you like it*, citada no original e traduzida para o português.

I will chide no breather in the world but myself, against whom  
I know most faults<sup>45</sup>. (SHAKESPEARE, *As you like it*, act. III, sc. II)

Na passagem para o livro, contudo, Machado decidiu suprimir a epígrafe, introduzindo uma dedicatória macabra, melhor ajustada ao tom desafiador da obra, e ao seu projeto de camuflar a presença do escritor, transfigurando-o na entidade do “defunto-autor”.

Ao verme

---

<sup>45</sup> “Não é meu intento criticar nenhum fôlego vivo, mas a mim somente, em quem descubro muitos senões.”

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

Essa alteração, porém, não apagou o texto de Shakespeare da “memória discursiva” do narrador, reaparecendo a partir da segunda edição das *Memórias póstumas* 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, 1997, 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 idioma em que foi escrito, o 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*<sup>46</sup>:

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, 1997, p. 17)

Essa ligação intertextual mimetiza as muitas janelas textuais que podem ser acessadas a partir do texto de Brás Cubas e de suas edições. Além disso, o fato de essas modificações terem ocorrido também em relação ao suporte em que foram vinculadas, não anulam o fato de que a linguagem continuou em primeiro plano no projeto de escrita de Machado de Assis. Podemos acrescentar ainda, com base no trabalho de Zilberman – que fez um bom levantamento das edições reveladas na “caixa preta” da poética machadiana –, duas outras interpolações, nesse mesmo bloco de capítulos, que chamam a atenção por ser o segmento com maior quantidade de inclusões; isto salta aos olhos devido ao caráter sintético do romance, predominantemente composto de capítulos “curtos, rápidos e dinâmicos” (ZILBERMAN, 2004, p. 46), detendo o leitor por mais tempo na contemplação do episódio. Eis o trecho da primeira edição, em que Brás, no primeiro capítulo, “Óbito do autor”, narra cena do seu próprio enterro, focalizando na descrição das personagens que o assistiam:

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*<sup>47</sup> 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 **entreaderta**, mal podia crêr na minha extinção. (ASSIS apud. ZILBERMAN, 2004, p. 46, grifo nosso)

<sup>46</sup> Hamlet é a personagem título da tragédia *Hamlet, príncipe da Dinamarca*, de Shakespeare (1564-1616). A peça é de 1600 ou 1601. Eis o trecho: "The undiscovered country, from whose bourn / No traveller returns (...)" Traduzindo: "O país misterioso de cujas fronteiras / nenhum viajante retorna (...)" (Ato III, cena i). ([http://www.machadodeassis.net/hiperTx\\_romances/obras/brascubas.htm](http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/brascubas.htm))

<sup>47</sup> O *undiscovered country* onde se acha o narrador Brás Cubas é o lugar da narrativa, sem dúvida, mas o retardamento, ou a ausência de ação, o torpor psicológico e social de Brás personagem e, acima de tudo, a indecibilidade de Brás narrador, sua volubilidade, são evidências inequívocas da presença da tragédia no romance, saindo ambos (e nós) enriquecidos por ela. (SENNA, 2008, p. 53-54)

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, grifo nosso)

Esta inclusão mais detalhada da encenação do luto realmente não acrescenta novidade ou ação à narrativa, mas, posta no meio do que já havia sido escrito na primeira edição, funciona como uma nota textual que se mistura à massa verbal preexistente, para torná-la mais pesada, mais lenta, suspendendo a série descritiva para colocar a si mesmo e ao leitor na posição de observadores. Ao fazer isso, o narrador confirma a tese de que morto o autor, o narrador – ser ficcional – controla a narrativa, direcionando os holofotes para a própria linguagem. Desse modo, a inserção leva narrador e leitor a uma observação mais demorada da senhora “anonyma” que padecia mais do que as que eram “parentes”. Além da informação de que padecia mais do que as outras, o narrador destaca duas expressões faciais marcantes da “anonyma” – “olhos estúpidos” e “boca entreaberta”, que vistas então com mais calma, como requisitado pelo narrador, na segunda edição, acaba por provocar também ao leitor semelhante expressão.

Compreendemos, portanto, que as inserções não são meros enfeites, mas efeitos de construção de uma escrita literária consciente de suas feições: primeiro, temos os "olhos estúpidos" como fórmula da ambiguidade signica própria de uma escrita de defunto, em que o par “olhos” – um dos significados de janela (os olhos são "as janelas da alma") – “estúpidos” – adjetivo que significa ao mesmo tempo algo que provoca tédio ou algo que se encontra em medida demasiada, excessiva (de acordo com o *Dicionário eletrônico Houaiss*) – se torna uma representação do próprio livro, como essa janela aberta à contemplação do leitor, por diferentes ângulos, a partir de uma teia textual que

beira o tédio das leituras enciclopédicas, pelo excesso de citações. Depois, outro par, "boca entreaberta", nos leva diretamente à percepção da palavra "boca" como representação sígnica da palavra, espaço da linguagem; por sua vez, o adjetivo "entreaberta" passa a referir-se a esse entrelugar que é o texto literário, aberto ao diálogo, lugar de passagem.

Deparamos, então, com um cenário construído com base num sistema de deslocamentos de visão, em que a fixidez da morte é apenas um dos lados da janela, sendo a mobilidade (liberdade de expressão e reflexão sobre quaisquer temas literários e morais), o outro. Isso porque o narrador, Brás Cubas, é o mesmo que escreve a trama, participa da história, e observa tudo, como se estivesse de fora, instaurando esses diferentes pontos de vista.

Além disso, a personagem Virgília não está nomeada neste momento da narrativa; aí, ela é apenas a "anonyma", o que reforça o caráter de indefinição e de possibilidade intertextual. O narrador arditamente selecionou este signo, "anonyma", a fim de transgredir os campos de referência do texto, confundindo o real e o imaginário do texto que se apresenta ao leitor com o estatuto de atualidade, que é a forma de expressão do conhecimento. Com isso, os planos da narrativa vão se fundindo num crescente de complexidade através da combinação desses signos selecionados, pois como vimos, eles ganham novos significados, conferindo, portanto, leituras diversificadas do mesmo texto.

Dessa maneira, Wolfgang Iser, a partir de sua teoria dos "atos de fingir", expõe o texto ficcional como o espaço em que o imaginário irrompe através das relações de *seleção e combinação* que constituem o *desnudamento* da linguagem; ou seja, a escolha e o arranjo das palavras no texto literário criam uma realidade ficcional que não se opõe à realidade material, mas dela também se apropria para construir algo da ordem do imaginário, que seria resultado da transgressão dos limites entre texto e contexto e entre os níveis intratextuais, com a finalidade de se mostrar como operações de linguagem.

Por isso, diz-se que ocorre um "autodesnudamento" da linguagem, pelo fato de ela mesma se dar a conhecer através dos mecanismos internos da narrativa. Podemos afirmar, então, que o narrador, ao focalizar a atenção nas características faciais dessa "anonyma", operou com os "atos de fingir" para realizar, por meio da dramatização do tema do adultério, o desnudamento da linguagem.

Essa percepção do texto de Brás Cubas só prova a sua própria afirmativa de que a vida é como uma edição de livro, pela qual uma pode corrigir a anterior – “Cada estação da vida é uma edição, que corrige a anterior, e que será corrigida também, até a edição definitiva, que o editor dá de graça aos vermes.” (ASSIS, 1997, p. 60) –, um artifício da construção, pois. Compreendemos, então, que no campo estrito da ficção, mas só da ficção, ele pode corrigir – ou retirando uma parte do texto colocada na primeira edição ou acrescentando alguma na edição seguinte.

Por isso, não se pode dizer que a edição atual esteja sem aquilo que já esteve antes lá, nas páginas. Pois o narrador – que é um editor de textos – não só pela seleção e combinação dos elementos textuais – tem esse privilégio, o de retirar, acrescentar, etc. Isso é dramatizado nas *Memórias póstumas* quando o narrador interrompe a narração do seu enterro para se deter nas características da “anonyma”, inserindo, assim, as metáforas que, no campo da história, dão as pistas do romance adúltero de Brás e Virgília ao leitor; mas, do outro lado da *janela*, na trama, os “olhos estúpidos” e a “boca entreaberta”, revelam a busca do narrador pela melhor expressão, expondo o processo de escolha e seleção das palavras mais adequadas ao seu empreendimento escritural.

Além disso, com esta inserção, que encena a reação de Virgília no funeral de Brás Cubas, o narrador parece antecipar “a cena capital de *Dom Casmurro*” (ZILBERMAN, 2004, p. 48) – romance de Machado de Assis lançado vinte anos depois das *Memórias póstumas*, em 1900. Ambos os narradores analisam o olhar das mulheres apaixonadas com a finalidade de encontrar a metáfora que melhor execute a fusão dos planos diegético e discursivo.

Para Zilberman, Brás Cubas e Bentinho pintam o ato do adultério através do destaque do olhar – e também da boca, no caso de Brás – das amantes em situação em que se busca o disfarce, inútil, já que o comportamento dos olhos revela, ao invés de esconder, os sentimentos inapropriados. Tudo isso, de acordo com a autora, eles “percebem e relatam, porque interpretam o olhar das mulheres apaixonadas como sintoma do que se passa no interior de suas respectivas almas.” (*idem.*, p. 49). E acrescenta que Machado se aperfeiçoa na passagem de Brás a Bentinho, “desvelando as etapas de seu processo de criação, apoiado no cuidado formal, na valorização da observação e na oscilação entre o olhar da personagem e o dizer do informante.” (*idem.*, *ibidem.*)

Sem dúvida, a metáfora de Bentinho – “olhos de ressaca” – para Capitu coloca o adultério em posição central na narrativa; porém esse é apenas um lado da perspectiva

que o texto nos proporciona, já que, por meio da metáfora, Bentinho mostra também o seu processo de escrita, de seleção e de combinação de signos, operando, assim como Brás, um ato de edição, isto é, um ato propriamente ficcional, como afirma Iser – pois o ato de narrar implica a escolha e a combinação das palavras que vão construir o texto de maneira que seja lido como texto, *fingimento* e não realidade. Por isso, a observação do narrador revela a *construção* como característica própria do texto literário. Isso porque a palavra “edição” possui também este significado – isto é, o de processo de construção textual –, afora aqueles que estão diretamente ligados ao espaço jornalístico ou cinematográfico.

Compreendemos, pois, que muito mais do que uma mirada na alma humana, como bem observou Zilberman, Brás e Bentinho miram o texto literário. E os olhos são a representação por excelência da mirada – janelas da alma, janelas textuais – que o narrador controla, focalizando o que quer e como quer, no processo de construção do texto. A metáfora de Brás Cubas se escancara ao público, pois é o morto que conta a sua própria história, de modo que ao mirar seu próprio enterro, seu próprio corpo morto, mira-se a si mesmo como ser ficcional.

Assim, percebemos que as versões do romance provocam reflexões sobre a ambiguidade suprema da linguagem que enforma o livro. Não nos interessa, nem tampouco interessou a Zilberman, afirmar que Machado quis dizer uma coisa, arrependeu-se, cortou, reformulou – porque isso estaria no âmbito da intenção do autor, algo de que não podemos dar conta; pelo contrário, nos interessam as versões textuais, que podem dialogar entre si, mas não para sustentar uma ideia que ele apagou e que, no entanto, o analista acha que aquela que saiu é a que vale e se deve impor às interpretações futuras. Não, não para isso. Mas, sim, para mostrar a "equivalência das janelas".

Desse modo, investigamos a tessitura do texto e a maneira como o narrador refletiu, sobretudo, sobre a montagem do texto, como se faz hodiernamente, numa perspectiva de realização literária chamada de "gesto literário"<sup>48</sup>. Nas palavras de Galard, a beleza do gesto deriva da ambiguidade da palavra – “janela”, “edição”, “narrador”, “texto” –, de seu simbolismo. Isto é, “trata-se de um gesto fictício, inteiramente constituído de um jogo de palavras.” (GALARD, 2008, p. 29); poder-se-ia dizer, então, que o texto de Brás Cubas seria uma narrativa profundamente gestual – que parece não

---

<sup>48</sup> A expressão é de Jean Galard (2008), em seu livro *A beleza do gesto: uma estética das condutas*.

haver uma história a contar, mas só a possibilidade de mostrar como se edita o texto. Mais uma vez, a linguagem é que se torna o centro do fazer literário – “É, portanto, à linguagem que se deve atribuir, ainda aqui, o poder de poetização que se exercita em um aparente proveito da conduta.” (*op. cit.*).

Machado de Assis, no entanto, só não descartou a história porque certamente ficaria sem leitores, os quais, no final do século XIX, ficariam a se perguntar que história o romance estaria contando, porque embora seja contada aos saltos, há ainda um certo encadeamento dos assuntos e das personagens; por isso, dizemos que Machado *tematiza* a edição mas não a realiza como fazem os romances contemporâneos. Por outro lado, não resta dúvida de que Machado foi moderníssimo ao fazer uma escrita tão desordenada (com janelas e trapézios no cérebro), a ponto de a história ser um fiapo no meio da engrenagem da composição, preço que ele pagou para não ser considerado um autor difícil.

Ficamos, pois, com a reflexão aguda sobre o lugar dessas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, uma vez que assume a sua ficcionalidade, ao exhibir seu processo de escrita sem nenhum arrependimento (pagando o leitor com um piparote, caso este não se agrade da obra de finado), contrariando definitivamente o projeto da estética realista para o qual o romance deveria passar a ideia de verdade, escondendo seu caráter ficcional. Brás Cubas, então, como leitor de si mesmo, opera na narrativa um jogo de esconde-mostra, ora rememorando o vivido, ora rememorando o lido, a fim de que não somente a história do romance seja lida, mas também os bastidores do processo de produção.

Por isso, o narrador se utiliza de uma grande rede de citações de outros textos literários e não literários, como que brincando de um jogo da memória, tornando-se o leitor, portanto, participante do texto. Percebemos que ele mesmo funciona como leitor de suas próprias memórias, que se atualizam a cada leitura pela interação entre o seu texto e outros textos com base na apreciação e investigação dos elementos estético-formais operacionalizados por Brás Cubas na narrativa.

Por exemplo, no capítulo seguinte ao delírio, cita Tartufo<sup>49</sup> (cap. VIII, p. 29) – “personagem título da famosa peça do dramaturgo francês Molière (1622-1673). [...] É

---

<sup>49</sup> La maison est à moi, c'est à vous d'en sortir (cap. VIII) - Machado aproveita a adulteração e condensação de dois versos da peça Tartufo em apenas um. Essas adulteração e condensação eram recorrentes no século XIX e aparecem em pelo menos três obras anteriores a *Memórias póstumas de Brás Cubas*: *Études critiques sur le feuilleton-roman*, de Alfred F. Nettement; *La révolution c'est l'orléanisme*, de Honoré de Lourdoueix; e o artigo "Molière et Bourdaloue", publicado na *Revue du monde catholique*, em que Louis Veuillot

um homem hipócrita, ambicioso, fingido, que, conquistando a confiança do ingênuo Orgon, acaba por expulsá-lo de sua própria casa, da qual se apossara por meios escusos.” ([www.machadodeassis.net](http://www.machadodeassis.net)), para fazer referência à sandice como personagem fingida e ambiciosa, que tencionava se apropriar do cérebro do narrador, o que não foi possível, porque a razão se impôs.

Em outro momento da narrativa, Brás Cubas cita Tartufo novamente, dessa vez sem nenhum trecho da obra, apenas nomeando a personagem como intertexto: “Realmente, não sei como lhes diga que não me senti mal, ao pé da moça, trajando garridamente um vestido fino, um vestido que me dava cócegas de Tartufo.” (cap. XCVIII, p. 128). Brás Cubas se compara à personagem literária para traduzir suas ambições despertadas por Nhã-Loló, a moça que trajava tal vestido. Desse modo, Tartufo é citado em partes diferentes da narrativa, que se ligam pelo fio da citação textual.

Isto é, a partir da forma fragmentada, não linear, aparentemente sem propósito e fazendo mais referência a textos do que a dados da realidade adotada, revisitada, reescrita por ele, o que nos permite observar o texto não pelo viés conteudístico mas pelo seu horizonte discursivo, o qual se constitui numa memória de leitura tanto do narrador quanto do leitor. Por isso, o narrador é ele mesmo texto que faz surgir outros textos pela sua condição mesmo de defunto-autor, produzindo uma narrativa do além-túmulo, o que lhe confere uma liberdade tal – começar a narrativa pelo fim, contá-la aos saltos, fragmentá-la, fazer digressões e dizer o que quiser como quiser sem nenhum embargo social – a ponto de poder escrever um livro e ser ele o próprio livro, texto. Assim, póstumo, primeiro morre para depois permanecer vivo, sendo atualizado a cada leitura.

A partir dele, o leitor acessa (abre) textos sempre novos, criados a partir do jogo com uma memória de leitura. Ele nos apresenta, assim, um modo de ler que desvenda as “constelações semânticas construídas no texto” (ISER, 1979, p. 108), através do desnudamento do próprio jogo que “produz e, ao mesmo tempo, possibilita que o processo de produção seja observado” (*idem.*, p. 116). Nesse sentido, Brás tece o relato e também uma reflexão crítica sobre o mesmo, interagindo diretamente com o leitor e dele exigindo as escolhas de leitura. Em alguns momentos, se antecipa ao leitor e junto com o relato dá também uma explicação, uma via de interpretação, caso o leitor não seja capaz de alcançá-

---

discute, precisamente, a peça de Molière. Os versos originais são: "C'est à vous d'en sortir, vous qui parlez en maître. / La maison m'appartient, je le ferai connaître." (Tartuffe, IV, vii, 18-19) Traduzindo: "Sois vós que deveis sair, vós que falais como dono. / A casa me pertence e eu farei com que se saiba disto." ([www.machadodeassis.net](http://www.machadodeassis.net))

la. Fez isso no capítulo CXXXVIII, “A um crítico”, em que explica o seu processo de escrita, esclarecendo que as diferenças entre o plano da história – quando já vai em seus cinquenta anos – e o plano do enredo – quando demonstra que a narrativa não envelhece, mas que se renova e se transforma em cada fase do livro.

Nesse caso, Brás alude ao seu próprio estilo como caminho para que o leitor chegue aos textos que perpassam sua memória discursiva. Enquanto numa primeira leitura das *Memórias póstumas*, vimos um narrador morto e rabugento contando a história enfadonha da sua vida até que chega aos cinquenta anos, numa segunda leitura percebemos que ele não fala aqui somente da vida, mas de seu percurso de escrita/leitura, refletindo sobre o seu estilo cambaleante que modifica a cada “fase da narração”. Nesse trecho, Brás enfatiza bem a sua dupla mirada (vida e texto), e permite ao leitor fazer daí leituras múltiplas, já que o deslocamento do ponto de vista produz o deslocamento de referente e assim por diante. Seria possível, então, considerar Brás Cubas um leitor-texto movido no/pelo leitor do texto.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura do livro *Memórias póstumas de Brás Cubas* é sempre inovadora e desafiadora, a começar pelo título que já provoca o leitor a não procurar ali um romance linear e cronológico, que segue regras rígidas de fórmulas estilísticas já existentes. Por isso, seguimos o caminho proposto pelo próprio Brás Cubas para encontrar nas entrelinhas do romance elementos composicionais que apontam para uma possibilidade de leitura da literatura e da sociedade contemporâneas.

A base, portanto, da nossa investigação foi a formulação da lei da “equivalência das janelas” pelo narrador, o que lhe possibilitou a construção de um texto fluido, *leve*, e ligeiramente *irresponsável*, porque como escritor realista não deixou de ter compromisso com a narrativa, mas pelo uso de expedientes modernos – como a morte do narrador, a abundante digressividade, a intertextualidade e a metalinguagem – empreendidos na narrativa, deixou indícios para uma leitura sempre atual de suas memórias discursivas.

Isso porque o realismo de Machado de Assis não era o realismo europeu, seu contemporâneo, mas o contemporâneo de Machado é outro, é aquele que faz do texto a sua realidade primeira, de onde surgem as outras realidades, textuais e extratextuais. As janelas na narrativa de Brás são esse escape, essa abertura pela qual os textos ventitam “à fresca” sem o rigor do método. E que engendram realidades textuais pelo diálogo entre os textos e com o leitor, que participa ativamente do processo. Para chegar a essas considerações, selecionamos o signo *janela* como chave de leitura do livro, catando suas aparições e seus efeitos de sentido primeiro nos capítulos onde aparecem, depois como um mecanismo circular que se movimenta por todo o texto.

Desenvolvemos a ideia das janelas também como uma insinuação no literário do comportamento hipertextual que ocorre no ambiente virtual, onde a oposição se dá em relação ao atual e não ao real, por ser o virtual aquele texto que se encontra em potência até que é atualizado pela leitura. Nesse sentido, as inúmeras referências intertextuais que o narrador evoca de sua memória discursiva se desdobram em várias outras referências possíveis no momento da atualização da leitura, que é efetuada pelo leitor do texto e pelo leitor de fora do texto.

As janelas se constituem assim um modo de operar o processo de escrita e de leitura do texto, pelas estratégias composicionais de Brás Cubas ao escrever um romance

com capítulos curtos, aos saltos, fragmentado, cheio de interrupções, cortes, remissões, que produzem uma leitura dinâmica, rápida, e que dá acessos diretos a outros textos pelo meio do caminho.

Assim, os espaços em branco, os pontinhos, as supressões, os saltos, a valorização do tempo do discurso em detrimento do tempo da história, funcionariam como uma “aparelhagem de leitura artificial” que facilita a leitura e a consulta a outros textos (“documentos escritos”), os textos que o narrador cita o tempo todo. Desse modo, compreendemos que a equivalência possível não está propriamente entre o livro impresso e o livro digital, mas entre os processos técnicos do texto que só são ativados pela atualização do leitor.

Os aspectos da forma narrativa desse romance machadiano executam ainda uma mobilidade textual que se assemelha à mobilidade que ocorre nos espaços contemporâneos, por causa da estratégia da morte do narrador que confere publicidade ao relato das memórias, colocando-as num lugar público de indefinição e trânsito textual constante, em que se misturam os gêneros e os estilos de textos de diferentes épocas no mesmo espaço narrativo.

Essa mobilidade faz com que o texto funcione como um trabalho de edição, que vai sendo modificada a cada versão, a cada interação com o leitor e com os outros textos. Brás Cubas insinua assim uma escrita de jornalista, mas que não dá em nada como todos os outros projetos de casamento e de carreira política que também fracassam. Por isso, dizemos que a ideia das janelas representa essa escrita em que tudo se esvai, voa pela janela, porque não tem peso, não tem realmente um projeto definido e perseguido. Trata-se de obra difusa, que corre ao sabor do vento – das efemeridades das lembranças e do passatempo escritural do além-túmulo.

Pela equivalência das janelas, pois, compreendemos que a ficção que Brás elabora é uma ficção que não tem respaldo imediato na realidade do romance, mas nos desígnios do próprio narrador, que, ao escrever após a morte, libera de vez o peso que a realidade poderia ter, caso ele narrasse ainda vivo – daí as liberdades poéticas, daí os voos imaginativos, daí a narrativa ser costurada por lembranças esparsas, o que dá ideia de desequilíbrio. Prova disso é a possível comparação (equivalência) entre Brás e Brasil, como já sugeriram uma vez por causa das relações fonéticas entre a sílaba inicial do nome da personagem e a sílaba inicial do nome da nação, em que se tem implicações históricas de crescimento desigual e torto em relação às nações europeias naquela época.

Isso porque a Europa era já então industrialmente avançada, dentro da ordem capitalista mundial que se firmava, enquanto, no Brasil havia ainda mistura de escravismo e colonialismo e modernidade. Por isso, pelos caminhos tortuosos tanto do país como de sua modernidade, Brás escreve de maneira que tudo parece projeto incompleto, mal delineado. Notamos que ele constrói Virgília mal delineada, como um traço, um rabisco, que nasce de versos soltos da *Eneida* misturados a pontinhos. Uma personagem que mantém uma relação incompleta também, tanto com Brás quanto com Lobo Neves. O narrador descreve a sua separação de Virgília de forma fria e inconsequente, retirando-se para uma refeição como se nada tivesse acontecido.

Não podemos esquecer que o narrador é um defunto-autor, como bem ele frisa no primeiro capítulo, o que foi uma estranheza para aquela época, e que constitui um traço definidor da composição da obra. O defunto-autor é, pois, uma voz que vem do além e, portanto, não tem credibilidade, porque não é uma personagem realista de carne e osso, é apenas uma voz, uma memória – a memória discursiva. Por isso, 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, percebemos que tudo isso é ardil, pois a história para ele pouco importa, é, como ele diz, uma “loureira”. Assim como os discursos se tocam e se dessacralizam mutuamente – é uma relação de textos, não de histórias ou de mundos sociais simplesmente –, o leitor é um desses textos também, que participa da escrita, atualizando-a, seguindo as pistas que o narrador lança de maneira desigual na sua “constelação semântica”.

As janelas-textos dispostas assim na narrativa como uma constelação (“constelação semântica”), pela quebra do discurso lógico e linear, instauram uma atitude de leitura que pode ser feita a partir de qualquer posição, sem regras predeterminadas, é algo construído nas *Memórias póstumas de Brás Cubas* de uma maneira que não atordoa, porque ler do começo ao fim também é algo que não resolve a lógica do texto. As janelas, como essa rede de nós textuais, se configuram nesse torvelinho, diacrônica e sincronicamente.

Diacronicamente, porque remete a textos do passado, como Virgília que remete a Virgílio; e sincronicamente porque se atualiza no texto (deixa de ser o referente Virgílio

para ser o referente meramente textual Virgília). Assim, a equivalência das janelas (uma constelação de textos) é um método compositivo usado por Brás que foge à linearidade do pensamento, ao que já foi fixado como modelo ocidental de leitura e escrita de textos, levando-nos à atualização de suas memórias pela investigação de suas janelas como uma escrita que se aproxima de certos textos da contemporaneidade.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: \_\_\_\_\_. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. Duas Cidades: Editora 34, 2003.
- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. São Paulo: Nova Cultural, 2003.
- 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.
- \_\_\_\_\_. *Machado de Assis: crítica, notícia da atual literatura brasileira*. São Paulo: Agir, 1959. p. 28 – 34.
- BARBOSA, João Alexandre. A modernidade do romance. In: \_\_\_\_\_. *A leitura do intervalo*. São Paulo: Iluminuras, 1990.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- \_\_\_\_\_. O efeito de real. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BOSI, Alfredo. *Brás Cubas em três versões: estudos machadianos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- \_\_\_\_\_. Machado de Assis: o enigma do olhar. 4ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 3a. ed. São Paulo: Humanitas Publicações / FFLCH/USP, 1996.
- \_\_\_\_\_. Esquema de Machado de Assis. In: \_\_\_\_\_. *Vários Escritos*. 4a. ed. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004, p. 15-32.
- \_\_\_\_\_. À roda do quarto e da vida. In: *Revista USP*, São Paulo, p. 101-104, junho/agosto, 1989.
- \_\_\_\_\_. Dialética da Malandragem: caracterização das “Memórias de um sargento de milícias”. In: *Revista do Instituto de estudos brasileiros*, nº 8, São Paulo, USP, 1970, pp. 67-89.
- \_\_\_\_\_. Digressão Sentimental sobre Oswald de Andrade. In: *Vários Escritos*. 4a. ed. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004, p.33-66.
- \_\_\_\_\_. *Iniciação à literatura brasileira*. 5 ed. Ouro sobre azul: Rio de Janeiro, 2007.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. Dicionário de símbolos. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Centauro, 2005.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P.B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- ECO, Umberto. *Pós-escrito a O Nome da rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- FIÚZA, Fernando. *Tira-Prosa*. Belo Horizonte: Ed. Do autor, 2004.

- GALARD, Jean. *A Beleza do Gesto: Uma estética das condutas*. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. 1a. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- GARCIA, Othon M. *Comunicação em prosa moderna: aprenda a escrever, aprendendo a pensar*. 22a. ed. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 2002.
- \_\_\_\_\_. *A janela e a paisagem na obra de Augusto Meyer*. Separata da Revista Brasileira de Filologia. Rio: Livraria Acadêmica, 1958. [vol.4. Tomos I-II, p. 145-170.].
- GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Romanceiro*. 3a. ed. Lisboa: Imprensa Nacional, 1853. Vol. I. Obras de Almeida Garrett.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura do século 19*. São Paulo: Nankin Editorial: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.
- ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: JAUSS, Hans Robert [et. al.]. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- LÉVY, Pierre. *O que é virtual*. Editora 34, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Cibercultura*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999.
- \_\_\_\_\_. *As tecnologias da inteligência, o futuro do pensamento na era da informática*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- LIMA, Roberto Sarmiento. O jeito pós-moderno de Brás Cubas. In: *Conhecimento Prático Literatura*. São Paulo: Escala Educacional, nº 44, p. 16-25. [junho 2012].
- \_\_\_\_\_. Uma valsa branda. *Conhecimento Prático Língua Portuguesa*. São Paulo: Escala Educacional, nº 34, p. 40-49, [março 2012].
- MACHADO, Ana Maria. Diálogos machadianos. In: HERNÁNDEZ, Ascensión Rivas. (coord.). *Un clásico fuera de casa*. Recife: Editora Massangana; Salamanca: Centro de Estudios brasileños de La Universidad de Salamanca, 2010.
- MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: EDUSP, 1993.
- MAISTRE, Xavier de. *Viagem em volta do meu quarto*. Tradução de Sandra M. Stroparo. São Paulo: Hedra, 2009.
- MELO, Patrícia. *Elogio da mentira*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.
- MEYER, Augusto. *Machado de Assis, 1935-1958*. 4a. ed. Rio de Janeiro: José Olympio/ABL, 2008.
- MIGUEL-PEREIRA, Lucia. *História da literatura brasileira: prosa de ficção*. São Paulo: Livraria José Olympio Editôra, 1950.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12a. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.
- MOTTA, Sergio Vicente. *Memórias póstumas de Brás Cubas: uma questão de forma e de filiação*. São José do Rio Preto: UNESP, 2000, p. 195-219.

- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. 2a. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- RIEDEL, Dirce Côrtes. Metáfora, o espelho de Machado de Assis. In.: BOSI, Alfredo [et. al.]; participação especial de Antonio Callado [et. al.]. *Machado de Assis*. Coleção escritores brasileiros, antologia e estudos. São Paulo: Ática, 1982.
- ROCHA, João Cézár de Castro. *Machado de Assis: por uma poética da emulação*. 1a. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- ROMERO, Sílvio. Autores brasileiros. In: BARRETO, Luiz Antonio (org.). *Obras completas/ Sílvio Romero*. Rio de Janeiro: Imago Ed.; Aracajú: Universidade Federal de Sergipe, 2002, p. 327-337.
- ROUANET, Sergio Paulo. *Riso e melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das letras, 2007.
- SÁ, Edmilson José de. Entre (linhas) entre palavras. In: *Conhecimento Prático Língua Portuguesa*. São Paulo: Escala Educacional, nº 25, p. 57-61. [agosto 2010].
- SANTIAGO, Silviano. *Jano, janeiro*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- \_\_\_\_\_. O narrador pós-moderno. In: \_\_\_\_\_. *Nas Malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- \_\_\_\_\_. Solidariedade do aborrecimento humano. In: FANTINI, Marli (org.). *Crônicas da antiga corte: literatura e memória em Machado de Assis*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 25-57.
- SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte, videocultura na Argentina*. Tradução de Sérgio Aucides. 5 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.
- SCARPELLI, Marli Fantini. Narrar para não morrer: Memórias póstumas de Brás Cubas. In: MOTA, Lourenço Dantas e JUNIOR, Benjamin Abdala (org.). *Personae: grandes personagens da literatura brasileira*. São Paulo: Ed. Senac, 2001.
- SCHWARZ, Roberto. Complexo, moderno, nacional, e negativo. In: \_\_\_\_\_. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 115-125.
- \_\_\_\_\_. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. 1a. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2000.
- SENNA, Marta de. *O olhar oblíquo do bruxo: ensaios machadianos*. 2a. ed. Rio de Janeiro: Língua geral, 2008.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões de cavaleiro Tristram Shandy*. Tradução de José Paulo Paes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- TREVISAN, Dalton. *Duzentos ladrões*. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- 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.

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

## ANEXOS

**Tabela 1 - Aparições do signo janela no romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis**

Referência	Trecho
Cap. XXV – “Na Tijuca”	“De noite, sentado à <b>janela</b> , a encaracolar as suíças, não pensava em outra cousa. Amava a mulher e um filho, que então tinha, e que lhe morreu alguns anos depois. Diziam que era avaro.”
Cap. XXXI – “A borboleta preta”	“Apiedei-me; tomei-a na palma da mão e fui depô-la no peitoral da <b>janela</b> . Era tarde; a infeliz expirou dentro de alguns segundos. Fiquei um pouco aborrecido, incomodado.”
Cap. XXXI – “A borboleta preta”	“Passa pela minha <b>janela</b> , entra e dá comigo. Suponho que nunca teria visto um homem; não sabia, portanto, o que era o homem;”
Cap. XXXIII – “Bem-aventurados os que não descem”	“O melhor que há, quando se não resolve um enigma, é sacudi-lo pela <b>janela</b> fora; foi o que eu fiz; lancei mão de uma toalha e enxotei essa outra borboleta preta, que me adejava no cérebro.”
Cap. XXXIII – “Bem-aventurados os que não descem”	“Dona Eusébia entrou inesperadamente, mas não tão súbita, que nos apanhasse ao pé um do outro. Eu fui até à <b>janela</b> ; Eugênia sentou-se a concertar uma das tranças. Que dissimulação graciosa!”
Cap. XLVI – “A herança”	“Entretanto, Sabina fora até à <b>janela</b> que dava para a chácara, e, depois de um instante, voltou, e propôs ceder o Paulo e outro preto, com a condição de ficar com a prata; eu ia dizer que não me convinha, mas Cotrim adiantou-se e disse a mesma cousa.”

Cap. LI – “É minha!”	“mas a restituição da meia dobra foi uma <b>janela</b> que se abriu para o outro lado da moral;”
Cap. LI – “É minha!”	“Era o que me dizia a minha dama interior, com um modo austero e meigo a um tempo; é o que ela me dizia, reclinada ao peitoril da <b>janela</b> aberta.”
Cap. LI – “É minha!”	“Assim, eu, Brás Cubas, descobri uma lei sublime, a lei da equivalência das <b>janelas</b> ”
Cap. LI – “É minha!”	“e estabeleci que o modo de compensar uma <b>janela</b> fechada é abrir outra, a fim de que a moral possa arejar continuamente a consciência.”
Cap. LIV – “A pêndula”	“De certo tempo em diante não ouvi coisa nenhuma, porque o meu pensamento, artiloso e traquinas, saltou pela <b>janela</b> fora e bateu as asas na direção da casa de Virgília.”
Cap. LIV – “A pêndula”	“Aí achou ao peitoril de uma <b>janela</b> o pensamento de Virgília, saudaram-se se e ficaram de palestra.”
Cap. LXIII – “Fujamos!”	“Uma <b>janela</b> aberta deixava entrar o vento, que sacudia frouxamente as cortinas, e eu fiquei a olhar para as cortinas, sem as ver.”
Cap. LXIII – “Fujamos!”	“Fui até a <b>janela</b> , e comecei a rufar com os dedos no peitoril.”
Cap. LXVII – “A casinha”	“Ao vão de uma <b>janela</b> , contou-me o que se passara com a baronesa.”
Cap. LXVII – “A casinha”	“Um brinco! Nova, caiada de fresco, com quatro <b>janelas</b> na frente e duas de cada lado - todas com venezianas cor de tijolo - , trepadeira nos cantos, jardim na frente; mistério e solidão. Um brinco!”

Cap. LXXII – “O bibliômano”	“Fecha o livro, mira-o, remira-o, chega-se à <b>janela</b> e mostra-o ao sol. Um exemplar único!”
Cap. LXXII – “O bibliômano”	“Nesse momento passa-lhe por baixo da <b>janela</b> um César ou um Cromwell, a caminho do poder.”
Cap. LXXII – “O bibliômano”	“Ele dá de ombros, fecha a <b>janela</b> , estira-se na rede e folheia o livro devagar, com amor, aos goles... Um exemplar único!”
Cap. LXXVII – “Entrevista”	“Na antevéspera, em casa da baronesa, valsara duas vezes com o mesmo peralta, depois de lhe escutar as cortesanices, ao canto de uma <b>janela</b> .”
Cap. LXXVIII – “A presidência”	“Enfim, cheguei-me a Virgília, que estava sentada, e travei-lhe da mão; D. Plácida foi à <b>janela</b> .”
Cap. LXXXIII – “13”	“Cotrim tirou-me daquele gozo, levando-me à <b>janela</b> .”
Cap. LXXXVIII – “O enfermo”	“Ia fechar a <b>janela</b> próxima, se havia alguma brisa, ou abri-la, se estava calor, mas com cuidado, combinando de modo que lhe não desse um golpe de ar.”
Cap. LXXXIX – “ <i>In extremis</i> ”	“Virgília empalideceu, levantou-se, foi até à <b>janela</b> . Suspeitara a morte e tinha medo.”
Cap. XCIV – “A causa secreta”	“Estava ao canto de uma <b>janela</b> , sozinha, a olhar para a lua, e recebeu-me alegremente; mas quando lhe falei no nosso filho amou-se.”
Cap. XCV – “Flores de antanho”	“Eu encostei-me à <b>janela</b> , a olhar para a chácara onde verdejavam as laranjeiras sem flores. Onde iam elas, as flores de antanho?”
Cap. CIV – “Era ele!”	“Dona Plácida, que espreitava a ocasião idônea para a saída, fecha subitamente a <b>janela</b> e exclama:”

Cap. CIV – “Era ele!”	“Virgília tornou a si, empurrou-me para a alcova, disse a D. Plácida que voltasse à <b>janela</b> ; a confidente obedeceu.”
Cap. CIV – “Era ele!”	“- Ia passando, vi D. Plácida à <b>janela</b> , e vim cumprimentá-la”
Cap. CV – “Equivalência das janelas”	“EQUIVALÊNCIA DAS JANELAS”
Cap. CV – “Equivalência das janelas”	“E isto por aquela famosa lei da equivalência das <b>janelas</b> , que eu tive a satisfação de descobrir e formular, no capítulo LI.”
Cap. CV – “Equivalência das janelas”	“A alcova foi uma <b>janela</b> fechada; eu abri outra com o gesto de sair, e respirei.”
Cap. CXL – “Que explica o anterior”	“De cada <b>janela</b> - eram três - pendia uma gaiola com pássaros, que chilreavam as suas óperas rústicas.”
Cap. CXLI – “Os cães”	“- Mas, enfim, que pretendes fazer agora? - perguntou-me Quincas Borba, indo pôr a xícara vazia no parapeito de uma das <b>janelas</b> .”
Cap. CLIV – “Os navios de Pireu”	“- Também o senhor; e o seu criado, não menos se é seu criado esse homem que ali está sacudindo os tapetes à <b>janela</b> .”
Cap. CLIV – “Os navios de Pireu”	“O alienista notou então que ele escancarara as <b>janelas</b> todas desde longo tempo, que alçara as cortinas, que devassara o mais possível a sala, ricamente alfaiada, para que a vissem de fora, e concluiu:”