



AUTORES DE MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS E SUAS RETÓRICAS¹

AUTHORS OF *MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS* AND THEIR RETHORICS

Vanessa de Paula Hey²

Artigo submetido em: 17 abr. 2022

Data de aceite: 21 jun. 2022

Data de publicação: 5 jul. 2022

RESUMO: Tomando como ponto de partida as supressões e acréscimos de uma edição a outra da obra *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), o presente trabalho se propõe a discutir duas de suas instâncias narrativas em diálogo com as teorias apresentadas em *A retórica da ficção* (1961), de Wayne C. Booth – de um lado, o autor empírico Machado de Assis; e, de outro, o personagem narrador Brás Cubas. A partir da análise da estratégia narrativa de *Memórias póstumas de Brás Cubas* e de seus recursos retóricos, busca-se entender de que maneiras a escolha feita por seu autor em relação à forma utilizada nessa obra corresponde ao tema por ela apresentado, bem como o efeito alcançado e os valores transmitidos por meio dessa combinação.

Palavras-chave: Machado de Assis. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. *Retórica da ficção*. Narrador.

ABSTRACT: Taking as a starting point the deletions and additions from one edition to another of the work *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), the present work proposes to discuss two of its narrative instances in dialogue with the theories presented in *The rhetoric of fiction* (1961), by Wayne C. Booth – on the one hand, the empirical author Machado de Assis, on the other, the narrator character Brás Cubas. From the analysis of the narrative strategy of *Memórias póstumas de Brás Cubas* and its rhetorical resources, we seek to understand in what ways the choice made by its author in relation to the form used in this work corresponds to the theme presented by it, as well as the effect achieved and the values transmitted through that combination.

Keywords: Machado de Assis. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. *Rhetoric of fiction*. Narrator.

¹ Texto orientado pela Profa. Dra. Milena Ribeiro Martins, Universidade Federal do Paraná, Curitiba-PR, Brasil. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

² Doutoranda do Curso de Pós-Graduação em Letras (Estudos Literários) da Universidade Federal do Paraná, Curitiba-PR, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/4290290530278287> / <https://orcid.org/0000-0002-6314-754X>





INTRODUÇÃO

A fortuna crítica de Machado, em específico, de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), é vasta – formada tanto por ensaios e obras de críticos reconhecidos, quanto por trabalhos produzidos pelas universidades, muitos publicados em revistas conceituadas. Dentre esses estudos, as leituras apontam para: a volubilidade do narrador (SCHWARZ, 2012); a relação da obra com a sátira menipeia (MERQUIOR, 1998); a construção do perfil do narrador (BOSI, 2005); a inovação de Machado em relação à literatura do século XIX (CANDIDO, 2011); e a dimensão psicológica do criador e da criação (MEYER, 2005).

Apesar de abordar um tema bastante conhecido pelo público leitor de crítica literária e pelos leitores especializados de Machado, o presente artigo vai em outra direção e defende uma ideia própria acerca desse texto machadiano, ideia esta que o distancia das análises comumente feitas, as quais tendem a identificar o seu autor a Brás Cubas, assim como, estudá-lo como um narrador pouco digno de confiança. O que se propõe aqui é a discussão de alguns dos aspectos da retórica utilizados pelo autor nessa obra, dentre eles: a figura do autor implícito, que acreditamos diferir tanto do narrador quanto do autor empírico; e o uso do narrador digno de confiança.

Num primeiro momento, este trabalho se debruçará sob as supressões e acréscimos feitos de uma edição para a outra da obra – tais como o prólogo assinado pelo próprio autor e a epígrafe shakespeariana. Esse cotejo permitirá o trabalho com a ideia de que Machado de Assis e Brás Cubas, para além de serem duas instâncias ficcionais diferentes – a primeira, tratada como autor empírico, e a segunda, como autor ficcionalizado –, mantêm entre si um distanciamento que não possibilita afirmar que as características ou crenças do narrador-personagem Brás são partilhadas pelo sujeito biográfico Machado de Assis.

Em seguida, serão discutidos aspectos relativos ao autor implícito e ao narrador dramatizado, instâncias ficcionais conceituadas por Wayne C. Booth em *A retórica da ficção* (1961). Estes conceitos serão ainda estudados em



sua especificidade quando empregados para a análise da retórica utilizada em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Por fim, será discutido o papel do narrador fidedigno, e de que forma ele pode ser entendido nessa narrativa, para assim chegarmos às questões que dizem respeito à estratégia narrativa adotada por essa obra, que nos fará retornar para o debate sobre o autor implícito nela construído.

SUPRESSÕES E ACRÉSCIMOS

O prólogo de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, publicado a partir apenas da terceira edição da obra, em 1896, foi um acerto estabelecido em contrato entre o escritor e a editora H. Garnier. Diferentemente do que ocorre no paratexto destinado ao leitor, de autoria atribuída a Brás Cubas, o prólogo é elaborado e assinado por seu próprio autor empírico, Machado de Assis. Nele, nos é comunicado que o presente texto passou, de uma edição a outra, por modificações e que a última revisão (publicada na quarta edição do romance, a terceira em livro) fora fixada como referencial para posteriores edições e traduções da obra. Além de corrigir os escritos em diversos pontos da narrativa, o autor também afirma ter emendado algumas coisas, suprimindo tantas outras (MACHADO, 2018, p. 29).

Em seu parágrafo de abertura, o prólogo nos informa que a primeira edição de *Memórias póstumas de Brás Cubas* foi publicada na *Revista brasileira* em pedaços, como folhetim – nos tomos 3, 4, 5 e 6 que correspondem às edições que circularam de março a dezembro do ano de 1880; e que, ao rever o livro para a terceira edição, o autor julgou necessário acrescentar e eliminar certas partes do texto original, ainda que não esclareça quais foram elas.

A partir do cotejo e da análise das diferentes edições – a primeira que consta na *Revista brasileira* e a quarta que se configura como a terceira em formato de livro –, constatou-se que entre os elementos suprimidos estão: os antigos capítulos XVI (intitulado *Comoção*) e CXLII (*Se alguma vez*), e a epígrafe shakespeariana que inicia a versão folhetinesca, a qual citamos:

I will chide no breather in the world but myself; against whom I know most faults. (Shakespeare, *As you like it*, act. III, sc. II)

Não é meu intento criticar nenhum fôlego vivo, mas a mim somente, em quem descubro muitos senões. (REVISTA BRASILEIRA, 1880, p. 353)

A leitura aqui defendida entende a eliminação da referida epígrafe como uma tentativa de retirar do texto literário marcas que permitiriam a

identificação da presença de seu autor empírico, isto é, que denunciariam a existência da figura do escritor Machado de Assis em um romance para o qual se pretende, como estratégia de composição ficcional, atribuir autoria a Brás Cubas – narrador e autor ficcional de *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Em *Paratextos editoriais* (2009), Gérard Genette defende ser a epígrafe uma espécie de citação colocada em destaque, que pode aparecer tanto no início quanto no final de uma obra. Se antes do século XVII, esse elemento era utilizado para evidenciar a doutrina ou emblema carregado pelo autor, a partir do século XVIII, ele passa a apresentar pensamentos e/ou reflexões de outros autores.

Escolhidas pelo autor e inseridas em seu texto, as epígrafes normalmente dialogam com ideias presentes na obra, e constituem-se, dessa maneira, como elemento que aponta para a presença do autor no texto literário: é como se o autor anunciasse, por meio da epígrafe, o assunto de que a obra vai tratar, ou quisesse colocar os dois textos para conversar, ou mesmo desse pistas que conduzissem seus leitores a uma melhor interpretação da obra que será ou foi lida. Manter, portanto, a epígrafe shakespeariana seria notabilizar a existência de um outro, que não Brás Cubas, a escrever esse romance, motivo pelo qual acreditamos que ela tenha sido retirada.

Enquanto a epígrafe é suprimida, outros elementos se mantêm, sendo inclusive reforçados, como é o caso do questionamento sobre o gênero a qual a obra pertence. Tal questão já aparecera em edições anteriores, porém, não no prólogo, como acontece a partir da terceira edição.

A forma como tal indagação é formulada e, também, respondida pelo(s) autor(es) pode ser observada no seguinte trecho:

Capistrano de Abreu, noticiando a publicação do livro, perguntava: “As *Memórias póstumas de Brás Cubas* são um romance?” Macedo Soares, em carta que me escreveu por esse tempo, recordava amigamente as *Viagens na minha terra*. Ao primeiro respondia já o defunto Brás Cubas (como o leitor viu e verá no prólogo dele que vai adiante) que sim e que não, que era romance para uns e não o era para outros. Quanto ao segundo, assim se explicou o finado: “Trata-se de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo”. Toda essa gente viajou: Xavier de Maistre à roda do quarto, Garret na terra dele, Sterne na terra dos outros. De Brás Cubas se pode dizer que viajou à roda da vida. (ASSIS, 2014, p. 29-30)

Dentre as estratégias textuais observadas no excerto acima, destaca-se a incorporação da voz da personagem fictícia, Brás Cubas, ao texto assinado pelo autor empírico da obra, Machado de Assis. Tal procedimento pode confundir tanto o leitor de primeira viagem, para quem autor e voz narrativa representam, por vezes, uma só pessoa; quanto àquele que espera ao se deparar com um prólogo escrito pelo autor (ausente nas edições anteriores) que este responda aos questionamentos de Capistrano de Abreu e Macedo Soares, ou mesmo o prepare para a leitura da obra que tem em mãos. Espera, enfim, algum conteúdo que lhe possa ser confiável e útil, uma espécie de orientação, já que elaborado pelo escritor, e não pelo personagem ou narrador, de cujas intenções devemos sempre desconfiar. Ao invés, tem-se o não comprometimento de Machado, que se distancia de sua obra na tentativa de aproximá-la de Brás, tornando-o, assim, responsável por oferecer explicações acerca da criação a ele atribuída, tratando-o não mais como uma entidade literária, mas quase como um ser histórico real.

Machado de Assis adota, então, ao menos três posições em relação a *Memórias póstumas de Brás Cubas*: primeiro, ele se esquia de assumir uma postura autoritária em relação a um texto que diz ter sido escrito por outro que não ele; segundo, escapa de oferecer ao leitor, no prólogo, um juízo sobre a obra com possíveis chaves de leitura, ou comentários que facilitem a sua compreensão; e terceiro, recusa possíveis aproximações entre ele, sujeito histórico, e o personagem Brás Cubas.

A existência de um prólogo assinado pelo autor, que poderia trazer certo conforto ao leitor, acaba por dificultar sua vida, principalmente se este busca identificar a presença do autor na obra e nas peripécias e posicionamentos de seu personagem, como já foi e ainda é prática de algumas correntes críticas literárias – a saber, buscar na vida do autor elementos que colaborem com a interpretação de sua obra. Essa dificuldade advém da postura evasiva do autor empírico quanto às críticas e perguntas ocasionadas pela recepção de sua obra, as quais ele não responde. Ao deixá-las em aberto, ele repete a justificativa que Brás já havia oferecido nos prólogos das edições anteriores, justificativa que é ela mesma parte da ficção. Desta forma, Machado de Assis traz para o prólogo elementos ficcionais que respondem sobre a sua própria ficção.

Essa postura, que por um lado dificulta o reconhecimento do pensamento e/ou voz do autor no romance, produz como efeito o distanciamento proposital entre o autor empírico, Machado de Assis, e o autor ficcionalizado, narrador e protagonista de *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Ao dar voz a Brás, Machado esquia-se das possíveis comparações e associações que poderiam ser sugeridas, entre elas, a de que Brás Cubas se comporta como uma espécie de alter-ego do autor, ou mesmo a ideia de que é por meio desse personagem que o escritor emite suas opiniões e crenças – pois, ainda que as emita, elas não serão consideradas, pelos leitores e teóricos da literatura, como suas, mas como posicionamentos de Brás Cubas.

AUTOR IMPLÍCITO E PERSONAGEM DRAMATIZADO

Toda a argumentação feita até aqui nos remete às discussões acerca do papel do autor implícito realizadas em *A retórica da ficção* (1961), obra do crítico norte-americano Wayne C. Booth. Por meio da interpretação de obras que desenvolveram as mais diversas retóricas ficcionais, o autor apresenta algumas metodologias de análise literária que incluem, dentre outros pressupostos, a relação desenvolvida na narrativa entre autor, texto e leitor. Segundo Booth:

O sentido que temos do autor implícito inclui não só os significados que podem ser extraídos, como também o conteúdo emocional ou moral de cada parcela de ação e sofrimento de todos os personagens. Inclui, em poucas palavras, a percepção intuitiva de um todo artístico completo; o principal valor para com o qual este autor implícito se comprometeu, independentemente do partido a que pertence na vida real – isto é, o que a forma total exprime. (BOOTH, 1980, p. 91)

Em sua teoria crítica, Booth se posiciona de forma antagônica à crença do desaparecimento do autor e da existência de uma narrativa objetiva, assim como é contrário à pretensa superioridade desta em relação a outras formas de se narrar uma história – referência principal, mas não exclusivamente, às narrativas primitivas, nas quais predominavam, entre outros aspectos, as interferências do narrador. Essas categorias foram defendidas tanto por teóricos que o precederam, tais como Percy Lubbock (1879-1965) (LEITE, 2006, p. 17-18), quanto por autores que imaginavam estar concretizando tais pressupostos em suas obras (como Flaubert e Chekhov) (BOOTH, 1980, p. 86).

O crítico literário estadunidense desloca, portanto, a questão do **ponto de vista** – “de uma abordagem crítica e normativa para a abordagem retórica (preocupada não em valorizar mas em entender os recursos retóricos utilizados para estabelecer essa comunicação mediada pela autonomia do mundo de ficção criado” (LEITE, 2009, p. 18) – para defender, assim, a existência de inúmeras maneiras de se contar uma história. Para ele, o autor não desaparece, mas, ao contrário, está sempre presente, e sua presença é evidente a quem saiba procurá-la: “(...) é preciso não esquecer que, embora o autor possa, em certa medida, escolher os seus disfarces, não pode nunca optar por desaparecer” (BOOTH, 1980, p. 38). Na verdade, os disfarces ou máscaras utilizados pelo autor se revelam constantemente através, por exemplo, dos “movimentos do narrador, das personagens, dos acontecimentos narrados, do tempo cronológico e psicológico, do espaço e da linguagem em que se narram indiretamente os fatos ou



em que se expressam diretamente as personagens envolvidas na história” (LEITE, 2006, p. 19).

Tais ideias se conjugam ainda às do romancista e crítico literário Umberto Eco (1932-2016), que, em *Seis passeios pelo bosque da ficção* (1994), discorre a respeito de uma entidade narrativa análoga à identificada por Booth como **autor implícito**, a qual denomina **autor-modelo**. Para ele, o autor-modelo é:

(...) uma voz que nos fala afetuosamente (ou imperiosamente, ou dissimuladamente), que nos quer ao seu lado. Essa voz se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como o leitor-modelo. (ECO, 2010, p. 21)

Essas entidades narrativas – autor implícito e autor-modelo –, apesar de não serem sinônimas, compartilham de sentidos comuns, referem-se à voz, ou estratégia textual, que designa a escolha que esse autor faz a respeito, por exemplo, dos personagens, dos episódios, das cenas, do desenvolvimento da trama, da linguagem, do tipo de enciclopédia, do patrimônio lexical e estilístico, enfim, do gênero usado na construção de um universo ficcional único – que assumirá ares diferentes a depender das necessidades de cada obra (mesmo em obras de um mesmo autor). Essa voz preverá sempre um diferente leitor que se comporte como um colaborador capaz de atualizar o texto e de seguir as estratégias de interpretação previstas por ele, que se distinguirá, ainda, por mais próxima ou distante que possa estar, das vozes tanto do autor empírico quanto do narrador.

O conjunto de normas e escolhas a que Booth chama de autor implícito foi muitas vezes designado por nomes como “estilo”, “tom” e “técnica” (BOOTH, 1980, p. 91) – termos que, segundo o autor, mostram-se insuficientes para refletir a amplitude e a complexidade que uma obra literária pode alcançar, uma vez que eles foram comumente usados para destacar o aspecto meramente verbal da narrativa literária. A obra, de acordo com Booth, configura-se como um “produto duma pessoa que escolheu e calculou e não como existência autônoma” (p. 92), o que faz com que seu autor implícito seja aquele que “escolhe, consciente ou inconscientemente, aquilo que lemos; inferimo-lo como versão criada, literária, ideal num homem real” (p. 92) – ele é a soma de suas próprias escolhas.

Assim, aquilo a que chamamos de autor implícito, imagem do autor real criada pela narrativa, por mais próximo que esteja da ideia que temos do autor empírico – nesse caso, Machado de Assis – dele se distingue, visto que, “enquanto escreve, o autor não cria, simplesmente, um ‘homem em geral’, impessoal, ideal, mas sim uma versão implícita de ‘si próprio’, que é diferente dos



autores implícitos que encontramos nas obras de outros homens” (BOOTH, 1980, p. 88, ênfase no original). Dessa maneira, como afirma Booth, temos que discutir a “intrincada relação do chamado autor real com as várias versões oficiais de si próprio” (p. 89):

Temos que falar em várias versões porque, independentemente da sinceridade que o autor intenda, cada uma de suas obras implicará diferentes versões, diferentes combinações ideais de normas. Tal como as cartas pessoais de cada um de nós implicam diferentes versões de nós próprios, dependendo das diferentes relações que temos com cada correspondente e da finalidade de cada carta, **o escritor assume diferentes ares, dependendo das necessidades de cada obra.** (BOOTH, 1980, p. 89, ênfase acrescentada)

Tendo em vista essa formulação, podemos afirmar que Machado constrói em sua narrativa um indivíduo soberano – ou seja, um indivíduo cuja identidade é autônoma em relação à identidade do sujeito biográfico –, pensado e estruturado de forma a atender às necessidades de sua obra.

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o autor implícito se esforça por aproximar sua imagem à do personagem principal, que ao narrar a história em primeira pessoa acaba por relativizar a força de determinação que a figura autoral detém sobre a narrativa, distanciando-se, portanto, da imagem de seu sujeito biográfico. Esse movimento permite que Machado se afaste da figura do defunto narrador, representante de uma elite intelectual e financeira (meritocrática, hipócrita e corrupta) com a qual o escritor não se identificava e, que, inclusive, criticava. Assim, ao mesmo tempo em que as imagens de narrador e autor implícito se aproximam, as imagens de autor empírico e implícito se distanciam.

Para os críticos literários que atestam ser a objetividade uma das marcas da composição e estilo machadiano – pretensa objetividade que não raro se confunde, com neutralidade, ou mesmo falta de posicionamento mais explícito quanto aos valores sociais e políticos defendidos pelo escritor –, afirmará Booth que, “embora o autor possa, em certa medida, escolher os seus disfarces, não pode nunca optar por desaparecer” (BOOTH, 1980, p. 38): “(...) o juízo do autor está sempre presente, é sempre evidente a quem saiba procurá-lo. Se a forma particular que assume vem prejudicar ou auxiliar é uma questão complexa, questão que não pode resolver-se por fáceis referências a regras abstratas” (p. 38).

O autor, mesmo que se esforce, não consegue se ausentar por completo de sua obra, pois as escolhas formais necessárias para compô-la carregam em si posições críticas, implícitas nos procedimentos escolhidos para conferir determinados efeitos à composição. O próprio distanciamento de Machado (ficcionalizado pela narrativa), que liberta Brás Cubas de sua tutela e, assim, o faz ganhar independência dentro da obra, é pensado pelo efeito que causará no leitor,

a saber, o de aproximá-lo do narrador, que insistentemente o convoca a tomar uma posição frente aos causos relatados, o que faz com que se estabeleça entre eles uma relação de cumplicidade; relação esta não instituída entre leitor e autor empírico.

O que faz do meu Brás Cubas um autor particular é o que ele chama “rabugens de pessimismo”. Há na alma deste livro, por mais risonho que pareça, um sentimento amargo e áspero, que está longe de vir de seus modelos. É taça que pode ter labores de igual escola, mas leva outro vinho. Não digo mais para não entrar na crítica de um defunto, que se pintou a si e a outros, conforme lhe pareceu melhor e mais certo. (ASSIS, 2014, p. 30)

Nesse trecho, o autor além de se eximir da responsabilidade de definição do gênero e estilo adotados por sua obra, transferindo-as para o defunto narrador, atribui a este, também, a posição de autor, aquele incumbido de representar a si e aos outros, “conforme lhe (parecer) melhor e mais certo” (ASSIS, 2014, p. 30), afinal, são as suas histórias, e não as do sujeito biográfico, que acompanharemos na leitura do romance.

Novamente, as escolhas feitas por Machado são as de criar um autor implícito dele distanciado, e próximo da figura de um narrador dramatizado, isto é, aquele que se refere a si próprio como eu, presente na figuração narrativa. Segundo Booth, “muitos romancistas dramatizam mais a fundo os seus narradores, tornando-os em personagens tão nítidos como aqueles sobre quem falam” (BOOTH, 1980, p. 168), o que acreditamos ser o caso em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. A proximidade entre autor implícito e narrador dramatizado traz como efeito a consciência de estarmos a experimentar uma mente “cujas opiniões sobre a experiência se entropõem entre nós e o acontecimento” (p. 167), estamos, em outras palavras, a vivenciar os episódios que Brás considera serem os mais relevantes para sua narração. Ele conta, assim, a história que deseja contar; história que não deve ser associada à do escritor Machado de Assis.

NARRADOR FIDEDIGNO

Memórias póstumas de Brás Cubas é um romance narrado em primeira pessoa, e em obras dessa natureza é comum surgirem inquietações referentes à confiabilidade do narrador: se este é ou não fidedigno, se podemos ou não confiar nele. Porém, não devemos, segundo afirma Booth, limitar nossa análise



a esse quesito, uma vez que o fato de ele ser narrado em primeira pessoa “nada nos diz de importante, a menos que sejamos mais precisos e descrevamos o modo como as qualidades particulares de cada narrador se relacionam com efeitos específicos” (BOOTH, 1980, p. 166). Ainda que diga pouco, já nos comunica algo sobre o efeito produzido no leitor, que julgará o grau de objetividade e imparcialidade da obra, pautando-se, principalmente, na questão da confiabilidade acima anunciada – ou seja, se confia ou não nesse narrador e no conteúdo por ele narrado.

Tal indagação pode ser discutida a partir do primeiro capítulo da obra, intitulado *Óbito do autor*. Nele, o narrador nos apresenta sua condição particular, de defunto. Ao se identificar como defunto autor, ao invés de autor defunto, o que está a nos dizer é que não é um autor qualquer, mas, sim, que assume uma posição extraordinária, a de narrar a própria história depois de morto, pretensamente sem se preocupar com o juízo que fariam dele; não conta, pois, a história do ponto de vista de quem a vivencia (no presente), mas de alguém que já sabe como os acontecimentos se passaram, tendo sobre eles refletido. Não obstante, tem-se ainda o fato de ele subverter a ordem convencional da narração; ao contrário de muitos, não narrará sua história do começo ao fim, mas do fim para o começo – ao menos é o que ele nos faz acreditar nesse primeiro capítulo:

Algum tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço; a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo. Moisés, que também contou a sua morte, não a pôs no introito, mas no cabo: a diferença radical entre este livro e o Pentateuco³. (ASSIS, 2014, p. 33)

O narrador afirma, então, que hesitou sobre a forma de iniciar as memórias, se pelo começo ou pelo fim, e logo apresenta o modo como tomou a decisão, influenciado: i) pelo fato de ser um defunto autor; e ii) de isso tornar o escrito mais galante e novo – o que, de um lado, pode ser lido como um desejo por originalidade e, de outro, como vaidade do autor.

É interessante notar que, ao hesitar sobre o modo como deve iniciar suas memórias, questão de ordem formal, os argumentos utilizados para fundamentar sua escolha sejam de ordem pessoal, marcando a arbitrariedade de sua escolha, e nos fazendo entender que ele engendrará sua história como bem

³ Referência aos cinco primeiros livros da *Bíblia* (entre os judeus, a *Torá*), de autoria atribuída a Moisés.



desejar. No capítulo IX, *Transição*, o narrador terminar o relato de sua morte para então retornar a narrativa para o momento de seu nascimento. A partir disso, ficamos sabendo que a ordem de apresentação dos acontecimentos não respeitará uma sequência temporal ou casual, mas estará subordinada às reflexões e vontades do narrador.

Tal procedimento certamente causou alguma estranheza para os padrões da época, afetando a recepção da obra, tanto por parte da crítica quanto por parte dos leitores. Era possível identificar nesse autor traços de excentricidade e zombaria, como se a sua condição de morto lhe permitisse o deboche explícito:

Talvez espante ao leitor a franqueza com que lhe exponho e realço a minha mediocridade; advirta que a franqueza é a primeira virtude de um defunto. Na vida, o olhar da opinião, o contraste dos interesses, a luta das cobiças obrigam a gente a calar os trapos velhos, a disfarçar os rasgões e os remendos, a não estender ao mundo as revelações que faz a consciência; e o melhor da obrigação é quando, à força de embaçar os outros, embaça-se um homem a si mesmo, porque em tal caso poupa-se o vexame, que é uma sensação penosa, e a hipocrisia, que é um vício hediondo. (ASSIS, 2014, p. 105-106)

Continua a passagem atestando a liberdade que se tem quando morto, condição que lhe autoriza a ignorar a opinião e o julgamento de terceiros, assim como, confessar sem pudores os seus feitos em vida.

Ainda que de teor zombeteiro, essa postura não deve conduzir a conclusões de que esse autor não possa ser levado a sério, ou mesmo, lhe tirar a credibilidade dos fatos narrados. Ao sustentar por verdadeiro, durante toda a narrativa, o atributo de autor fúnebre, Brás apresenta aos leitores, sem verniz algum, seus juízos e atitudes moralmente questionáveis, infringindo neles a sua impertinência, fazendo, inclusive, com que eles riam dela, tornando-os, desta forma, seus cúmplices.

São as vantagens da condição de finado, acima apresentadas, que permitem a associação da figura de Brás Cubas a de um narrador fidedigno:

(...) chamei ao narrador *fidedigno* quando ele fala ou atua de acordo com as normas da obra (ou seja, com as normas do autor implícito), e *pouco digno de confiança* quando o não faz. É verdade, que, na sua maioria, os grandes narradores fidedignos usam e abusam da ironia incidental e, assim, são “pouco dignos de confiança”, na medida em que são

potencialmente enganadores. Mas a ironia difícil não chega para tornar o narrador pouco digno de confiança. (BOOTH, 1980, p. 174, ênfase no original)

A condição de defunto narrador, de natureza vaidosa e excêntrica, aliada ao uso extensivo do deboche e da ironia, poderia levar a crer ser o narrador de *Memórias póstumas de Brás Cubas* pouco digno de confiança, quando, na verdade, é esse um dos motivos que atestam para a veracidade dos fatos narrados: o próprio narrador afirma que a morte o deixa livre para construir um relato verdadeiro, com transparência necessária, sendo essa uma das virtudes de se estar morto.

Como leitores, podemos tanto achar que Brás está a manipular os fatos para nos enganar (construindo, assim, uma narrativa melhor de si mesmo), quanto que ele escreve com exatidão sobre os acontecimentos vivenciados. Essa dúvida é suscitada, entre outros motivos, pela forma arbitrária e mesmo autoritária com que ele conta a história, pela escolha do conteúdo a ser compartilhado, pela ordem com que os fatos são expostos, e mesmo por ele mais contar do que mostrar⁴ a história.

Essa questão pode ser resolvida se considerarmos que a visão do além do túmulo a respeito da sociedade retratada corresponde a uma espécie de denúncia, se entendermos, em outras palavras, a retórica utilizada pelo autor implícito – retórica que recria uma realidade semelhante àquela de muitos dos leitores da época⁵.

A retórica adotada por esse romance propõe ao leitor a reflexão sobre uma parcela da sociedade, isto é, incita o leitor a pensar por si próprio sobre as ações e comportamentos (muitas vezes, medíocres) de Brás Cubas – representante de uma elite cheia de vícios, hipocrisias e privilégios. A presença do autor implícito como estratégia de denúncia dos vícios dessa elite se torna clara para aqueles que não se deixam conduzir fácil e irrefletidamente pelas ideias de Brás, para aqueles, portanto, que não partilham de seu gozo e escárnio.

O autor implícito opta, assim, por contar a história de um personagem mediano como Brás, e faz com que aqueles que sintam certa empatia por ele riem de suas ironias e deboches, quando, na verdade, é ele, a partir de sua estratégia narrativa, que está a zombar dos que apresentam comportamento similar – em geral, pessoas em posições sociais e políticas privilegiadas em nossa sociedade. Está, por fim, fazendo estes leitores, que se reconhecem na figura de

⁴ Em *A retórica da ficção*, Wayne C. Booth distingue o **contar**, amplamente utilizado nas narrativas primitivas e associado a uma retórica autoritária, e o **mostrar**, processo considerado pelos críticos e narrativas modernas como um processo de figuração ficcional mais artístico.

⁵ Burguesia brasileira letrada do final do século XIX.

Brás, rirem de suas próprias canalhices, o que de certa forma os denuncia como igualmente medíocres.

A exiguidade de Brás atravessa muitos dos causos figurados pelo romance; está, por exemplo, no seu comportamento de criança mimada, ileisa de qualquer castigo e punição perante os atos cometidos (entre eles: quebrar cabeças, esconder chapéus, e outras indiscrições) – “entre a manhã e a noite, fazia uma grande maldade, e meu pai, passando o alvoroço, dava-me pancadinhas na cara, e exclamava a rir: ‘Ah! Brejeiro! Ah! Brejeiro!’” (ASSIS, 2014, p. 63); no seu relacionamento com Marcela, mensurado em termos financeiros, ainda que à época tivesse vivido de amores por ela – “Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis, nada menos” (p. 84); nos seus anos de estudo em Coimbra, dedicados mais a boa vida do que ao seu desenvolvimento acadêmico – “Tinha eu conquistado em Coimbra uma grande nomeada de folião; era um acadêmico estroina, superficial, tumultuário e petulante, dado às aventuras, fazendo romantismo prático e liberalismo teórico” (p. 95); no seu relacionamento amoroso com Virgília, mulher casada; e no seu breve envolvimento com Eugênia, de quem tira proveito por ser pobre, quando certamente não ousaria fazê-lo com uma mulher que tivesse família mais nobre a zelar por ela:

– Bem-aventurados os que não descem, porque deles é o primeiro beijo das moças (...) Pobre Eugênia! Se tu soubesses que ideias me vagavam pela mente (...) tu, trêmula de comoção, com os braços nos meus ombros, a contemplar em mim o teu bem-vindo esposo, e eu com os olhos em 1814, na moita, no Vilaça, e a suspeitar que não podias mentir ao teu sangue, à tua origem. (ASSIS, 2014, p. 127)

Episódios como esses atestam para a pequenez de caráter do defunto autor, e, por isso, não deveriam merecer as nossas simpatias de leitor – motivo pelo qual Machado se distancia dele, separando-se de sua imagem, logo no prólogo. Ao final do livro, no capítulo intitulado *Das negativas* temos mais uma mostra de sua miséria moral:

Este último capítulo é todo de negativas. Não alcancei a celebridade do emplasto, não fui ministro, não fui califa, não conheci o casamento. Verdade é que, ao lado dessas faltas, coube-me a boa fortuna de não comprar o pão com o suor do meu rosto. Mais; não padeci a morte de D. Plácida, nem a semidemência do Quincas Borba. Somadas umas coisas e outras, qualquer pessoa imaginará que não houve mingua nem sobra, e conseqüentemente que saí quite com a vida. E



imaginará mal; porque ao chegar a este outro lado do mistério, achei-me com um pequeno saldo, que é a derradeira negativa deste capítulo de negativas: — Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria. (ASSIS, 2014, p. 356)

Brás não conseguiu ficar famoso com seu emplasto, não alcançou sucesso fazendo política, não foi líder espiritual de uma comunidade, não se casou. Apesar de tudo isso, os seus fracassos são relativizados por meio do uso da ironia pela boa fortuna de não ter precisado trabalhar para sobreviver; segundo o narrador, isso lhe deixaria em estado de igualdade com a vida, não fosse o fato de não ter tido filhos e, assim, não ter transmitido a nenhum ser a “nossa miséria” – expressão que se refere à existência humana em geral. Daí advém a única passagem realmente melancólica dessa obra, escrita em grande medida com a “pena da galhofa” (ASSIS, 2014, p. 31).

CONCLUSÃO

O presente artigo se propôs a analisar o comportamento dos diferentes autores – Machado de Assis e Brás Cubas – da narrativa *Memórias póstumas de Brás Cubas* para, assim, entender a sua relação com o autor implícito da obra.

Quando Machado cria um autor ficcionalizado para o seu romance, fazendo-o contar a sua própria história, ele está a se distanciar dele e de possíveis relações que possam ser estabelecidas. Afasta-se não apenas com o intuito de dar autonomia a Brás, mas também por não querer ser associado a ele e àquilo que representa.

O relato que se pretende contar é o de Brás, que o faz com toda a arbitrariedade de seu caráter e liberdade de sua condição de defunto. A forma como a história é contada está alinhada, ainda, a estratégia narrativa de fazer com que aqueles que leiam o romance e, se identifiquem com as ações de Brás, riem-se de si mesmos, de suas incoerências e deslealdades.

Retórica sutil que entrega a sua mensagem, tem em seu discurso final, no último suspiro do narrador, mostras de pessimismo e descrença em relação à sociedade: o saldo positivo que Brás deixou, seu único grande feito em vida, foi não ter colaborado com a perpetuação de uma sociedade miserável e podre (em termos morais e éticos), representada também pelo verme figurado na dedicatória da obra.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, M. de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Pinguin Classics; Companhia das Letras, 2014.
- BOOTH, W. C. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.
- BOSI, A. Brás Cubas em três versões. *Teresa*, n. 6/7, São Paulo, dez. 2005, p. 279-317.
- CANDIDO, A. Esquema de Machado de Assis. In: _____. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011, p. 15-34.
- ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia da Letras, 1994.
- GENETTE, G. *Paratextos editoriais*. São Paulo: Ateliê, 2009.
- LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 2006.
- MERQUIOR, J. G. Machado em perspectiva. In: SECHIN, A. C. (Org.). *Machado de Assis, uma revisão*. Rio de Janeiro: In-Fólio, 1998, p. 33-45.
- MEYER, A. De Machadinho a Brás Cubas. *Teresa*, n. 6/7, São Paulo, dez. 2005, p. 409-417.
- REVISTA BRASILEIRA. *Revista brasileira*, tomo III, Rio de Janeiro, 1880, p. 353.
- SCHWARZ, R. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: 34, 2012.

