

## **MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS: UMA QUESTÃO DE FORMA E DE FILIAÇÃO**

Sergio Vicente MOTTA<sup>1</sup>

- RESUMO: O texto estabelece algumas relações formais entre as obras *O Asno de Ouro*, de Apuleio, e as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. O objetivo é identificar mais um traço de filiação na obra machadiana, ampliando as suas relações com a tradição do gênero narrativo de um ponto de vista ainda não apontado pela fortuna crítica do autor.
- PALAVRAS-CHAVE: Intertextualidade; formas narrativas; romance; narrativa de viagem; autobiografia; memória.

### **1. Introdução**

Na história do gênero narrativo, o livro *O Asno de Ouro*, de Apuleio, configura-se como um dos progenitores de um modelo de representação realista dentro do sistema artístico da narrativa. Nessa condição, esse livro da sátira latina apresenta algumas resoluções formais, que reverberam no processo criativo adotado por Machado de Assis na obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas* – iniciadora da segunda fase da produção narrativa do autor e fundadora do Realismo na nossa literatura.

O texto inicial do livro de Machado, “Prólogo da terceira edição”, será utilizado como motivador da busca dos procedimentos formais, que serão abordados como condutores de um processo metanarrativo ou de intertextualidade ligando as duas obras. Como tais procedimentos implicam em muitas ramificações, a escolha do “Prólogo” como diretriz do estudo permite a centralização do mesmo em duas coordenadas principais: a questão da caracterização da forma literária denominada romance e, entre as suas vertentes, o padrão narrativo da autobiografia-viagem.

### **2. A dúvida de Capistrano de Abreu e a intuição de Macedo Soares**

No irônico “Prólogo da terceira edição” das *Memórias Póstumas*, Machado de Assis relembra a dúvida de Capistrano de Abreu ao noticiar a publicação do livro, cuja primeira edição “foi feita aos pedaços na *Revista Brasileira*, pelos anos de 1880”: “As *Memórias Póstumas de Brás Cubas* são um romance?” (1986, p.512). Em seguida, comenta também uma carta de Macedo Soares, na qual o missivista, a propósito do mesmo livro, “recordava amigamente as *Viagens na Minha Terra*”. Aos dois o autor responde repetindo as palavras do narrador Brás Cubas, que assina o enigmático prólogo “Ao leitor” (acrescentado à segunda edição do texto e correspondente

<sup>1</sup> Universidade Estadual Paulista – UNESP/São José do Rio Preto.

à primeira em livro), num inusitado jogo metatextual, fazendo ficção da ficção. Nesse jogo, o autor apropria-se das palavras do narrador em um texto introdutório à obra em que o narrador assina uma advertência “ao leitor” no lugar do autor.

Ao primeiro, diz Machado, “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, na transcrição de Machado: “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” (p.512). Enquanto na primeira resposta há a intenção irônica da permanência da dúvida, na segunda – uma explicação –, embora permeada pela sombra de um “talvez”, encontra-se a chave que abre uma fresta da filiação do livro: “Toda essa gente viajou: Xavier de Maistre à roda do quarto, Garrett na terra dele, Sterne na terra dos outros. De Brás Cubas se pode talvez dizer que viajou à roda da vida” (p.512).

À roda da vida ou em torno da vida dos outros, sem dúvida nenhuma, Brás Cubas viajou. E viajou também para outras terras ou paragens literárias. Machado, para fazer o seu Brás Cubas viajar, dividiu-o em dois: um Brás Cubas vivo e outro morto; criou no mesmo nome dois corpos para exercerem funções diferentes: a de narrador e a de personagem. Para fazer o personagem Brás Cubas viajar “à roda da vida”, Machado fez o narrador Brás Cubas viajar, como os autores citados, por uma modalidade específica de forma literária: a narrativa de viagem. Numa temporalidade mais próxima (a de Garrett, Sterne e de Xavier de Maistre), Machado revela os companheiros de viagem do narrador Brás Cubas, tido como o autor do livro, mas esconde, ou disfarça, numa temporalidade mais distante, o porto longínquo da literatura em que seu narrador acaba atracando: a origem da narrativa de viagem na sátira latina.

Tentando responder a pergunta de Capistrano de Abreu e avivando a recordação de Macedo Soares, diríamos que as *Memórias* são, sim, um romance, cuja filiação remonta, também, à linhagem das narrativas de viagem. Enquanto romance, o livro *Memórias Póstumas* reúne as características de um gênero moderno e híbrido, formado pelo compósito de várias formas. Nesse sentido, o livro de Machado é um romance, ou seja, uma forma representativa do gênero narrativo moderno, associada a outras formas da tradição literária como a *sátira menipéia* e a *confissão* provenientes da literatura latina. Nessa relação entre a modernidade e a tradição, o livro surge com um formato de *romance memorialista*, composto pelo amálgama das formas citadas e acondicionadas numa estrutura de *viagem*. Vendo o romance por esse ângulo, estaremos complementando, também, a intuição de Macedo Soares, ao ligarmos a sua referência próxima (Garrett) a uma origem remota: os vínculos com a sátira latina.

### **3. Uma questão de gênero ou forma**

No nosso ponto de vista, a obra machadiana preenche algumas características principais entre os traços que definem o perfil da forma literária denominada romance. Entendendo essa forma literária como um desdobramento moderno da antiga poesia épica, na travessia que se dá entre a forma mais importante da história antiga do gênero narrativo e a sua sucessora moderna, nota-se que o romance permuta a base do sistema mitológico clássico da epopéia pela referência judaico-cristã. Uma segunda transformação incide na estrutura sócio-econômica: enquanto a narrativa épica traduzia em termos poéticos os princípios e valores da aristocracia, o romance torna-se o principal veículo estético de expressão da burguesia.

Nos novos tempos, seguindo-se o esquema proposto por Scholes & Kellogg (1977) para o desenvolvimento das formas narrativas, o romance nasce com o reencontro das vertentes da “História” e da “ficção”, cuja bifurcação, na árvore genealógica do gênero narrativo, deu-se a partir do tronco épico, na passagem da epopéia oral grega para a invenção da narrativa em prosa escrita. No nó do reencontro desses galhos, durante o período pós-renscentista, surgem os embriões do romance em obras como *Lazarillo de Tormes* e *Dom Quixote de la Mancha*, para ficarmos no âmbito da literatura hispânica, mas a forma desenvolve-se e expande as suas fronteiras pela Europa nos séculos 17 e 18. Amadurecido, o romance ganha o domínio artístico da narrativa no século 19 e passa a ser reconhecido, entre outras caracterizações, por apresentar um discurso retórico que faz uma “abordagem ficcional da História” (Frye, 1973), constituindo um corpo híbrido e complexo, formado pelo amálgama de formas reaproveitadas do passado do gênero.

Vitorioso a ponto de ser confundido com a própria narrativa, apesar de ser apenas uma de uma série de possibilidades de formas da família desse gênero, o romance teve no século 19 o seu período de glória e encontrou em Machado de Assis um daqueles raros inventores entre os que souberam fazer do novo engenho uma grande arte. É o que demonstra o conjunto formado pela segunda parte de sua obra.

Nesse sentido, tendo as *Memórias Póstumas* como marco dessa divisória e respondendo a pergunta de Capistrano de Abreu, diríamos que a obra de Brás Cubas é, sim, um romance, em cuja tessitura podemos apontar a presença dos traços destacados nesse breve desenho do perfil da forma e outros, tais como: a plasmação de um organismo híbrido, formado pelo compósito de várias formas. Por ser uma forma alegórica, o romance 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. Ainda, enquanto reflexo do hibridismo formal e do traço humorístico da construção alegórica e paródica, essa forma narrativa caracteriza-se por apresentar, no seu aparato retórico, a

desconstrução de outros tipos de discursos, que são reconstruídos segundo os princípios da ficção.

Dos traços arrolados – a referência bíblica, o processo de ficcionalização da história, a exigência de um leitor participativo e moderno, a paródia discursiva –, elegeremos como diretriz do estudo, por uma questão de espaço, a direção formal. Ao escolhermos este caminho, objetivamos desvendar a complexa teia de formas narrativas que compõem o romance memorialístico de Machado de Assis e, ao mesmo tempo, indicar os fios formais que estão associados ao principal: o de uma narrativa de viagem.

#### 4. Amálgama de várias formas

Numa possível viagem de volta às origens, as *Memórias Póstumas* aportam no território da literatura latina, cuja prosa de ficção instituiu a narrativa de jornada em primeira pessoa como uma forma de arte. Por ter como ponto de partida a primeira pessoa, essa viagem pode ser tanto exterior como interior, com características sérias ou cômicas, assentada no padrão autobiográfico. Quatro escritores provenientes de várias partes do Império Romano, do primeiro ao quarto século d. C., preenchem, com suas obras, esse quadro genérico: Petrônio, Apuleio, Luciano e Santo Agostinho.

Na história da narrativa, a ficção grega, em prosa e escrita, fonte geratriz das formas narrativas posteriores, significou, na transição do verso épico para a prosa ficcional, a invenção e o engenho de um enredo conscientemente artístico no lugar do modelo formular da tradição. Esse tipo de enredo, estilizado em seqüências nucleares (encontro, desencontro e reencontro) da *estrutura biográfica* de um jovem casal casto e apaixonado formalizou, por meio da narração em terceira pessoa, o “padrão romântico de narrativa-busca” (Scholes & Kellogg, 1977), constituindo um paradigma de representação narrativa regido por uma visão *idealista* da vida.

A narrativa latina, composta pelos escritores referidos anteriormente, regida por um impulso *mimético* e pela *forma autobiográfica*, numa relação dialética com a ficção grega, formaliza o “padrão da autobiografia-viagem” (Scholes & Kellogg, 1977), gerando a tessitura matricial do paradigma do *real*. Nesse sentido, os fragmentos do *Satíricon*, de Petrônio, e *O Asno de Ouro*, de Apuleio, funcionando como “antitipos cômicos” da ficção grega por aproximarem-se do mimético com funções satíricas, vão apontar os rumos embrionários do formato *picaresco-autobiográfico*.

Os autores Scholes e Kellogg, cujo livro *A Natureza da Narrativa* serve-nos de apoio para essa reconstituição histórica, dizem que Petrônio, mais orientado ao mimético, fixa a narrativa de jornada para fora, voltada ao social. Apuleio vale-se do fantástico e a conduz para dentro, em direção à psique. Assim, aproxima-se da *confissão* em forma de ficção e transforma a sátira em alegoria. Ambos buscaram matéria (o grotesco e o macabro, respectivamente na comicidade do sexo e da morte) e forma

(cômico-satírica em uma estrutura vaga e episódica) nas histórias mundanas dos *contos milesianos* (p.50-2).

Nas palavras dos mesmos críticos, Luciano de Samosata desenvolve a narrativa satírico-fantástica, dotando a forma da jornada cômica de uma finalidade intelectual e paródica, ou seja, consagra a *sátira menipéia* ou *varroniana*, cuja origem está em Menipo, filósofo grego do século terceiro a.C., e chega a Luciano por meio de Varrão, de quem deriva as suas obras, entre elas a sua *História Verdica* e *O Diálogo dos Mortos*. Já Santo Agostinho, nas suas *Confissões*, ao substituir a observação externa pela auto-observação, empreende uma viagem para o mundo interior de uma maneira nova, mimética e não-satírica, conduzindo a autobiografia como forma literária para a direção de uma literatura cristã de alegoria.

Fazendo uma viagem de retorno à tradição latina, as *Memórias Póstumas* reencontram as formas literárias surgidas e que gravitaram em torno do *padrão autobiografia-viagem*. O vínculo de filiação do livro à tradição da *sátira menipéia* já foi devidamente apontado pela crítica, num percurso que surgiu com José Guilherme Merquior (1972) e foi explorado, com profundidade, por Enylton José de Sá Rego (1989). Quanto ao formato *confissão*, a obra de Machado perfaz uma viagem até a nascente do “relato autobiográfico de Luciano de como tornar-se um homem de letras”, refletindo, pela perspectiva da ironia e do humor, o padrão secularizado por Santo Agostinho “para dar forma à história do artista ou escritor” (Scholes & Kellogg, p.151).

Como veremos, o motivo da história ou do retrato de um escritor é uma das chaves do livro de Machado: a invenção do emplasto vela e revela a alegoria do fio temático da própria escritura do livro. O emplasto como metáfora da invenção do livro faz com que a sua escritura seja o seu fim último. Mas, no momento, o que deverá conduzir o estudo é a ligação do romance com a forma cômica da sátira latina desenvolvida como *narrativa de estrada* ou *de viagem* nas obras de Petronio e Apuleio, centrando as questões das relações formais e metatextuais no livro *O Asno De Ouro*.

Assim, neste breve percurso, podemos concluir que as *Memórias Póstumas* são um romance constituído pelo hibridismo de formas oriundas da tradição latina, como a *anatomia* ou a *sátira menipéia* e a *confissão*, recuperando, ainda, o motivo da jornada com um tratamento cômico-satírico estabelecido pelo padrão narrativo de origem realista já referido como “autobiografia-viagem”. É nessa viagem mais remota do que a dos autores citados no “Prólogo” que, talvez, Machado estivesse se referindo sobre o livro de Brás Cubas: “Há na alma deste livro, por mais risonho que pareça, um sentimento amargo e áspero, que está longe de vir dos seus modelos” (p.512). Se os modelos são os anteriormente citados (Garrett, Sterne, Xavier de Maistre), a forma da jornada ou da viagem que utilizaram é apenas um indício (continente) de uma origem mais distante em que se decantou o gosto amargo ou as “rabugens de

pessimismo” (conteúdo) com que se experimenta, agora, uma “viagem à roda da vida”. É isso o que pode estar sugerindo, numa relação metonímica, a seguinte frase: “É taça que pode ter laves de igual escola, mas leva outro vinho” (p.512).

Sobre as referências mais recentes (Garrett, Sterne, Xavier de Maistre), Antonio Candido, no ensaio “À roda do quarto e da vida” (1989), traça um roteiro bem completo de possíveis influências do livro de Xavier de Maistre, *Viagem à roda de meu quarto*, demonstrando que, além de Sterne, o escritor francês teria fornecido muitos dos recursos inventivos com que Machado explorou a complexidade e as contradições do comportamento e da mente humanos. Assim, sobre os “laves” da “escola” mais próxima há um razoável arsenal de estudos que fazem parte da fortuna crítica do autor. O que queremos demonstrar é como essa mesma “taça” leva, ainda, um pouco de “outro vinho”, como diz o autor. Para se ter acesso a esse vinho é necessário realizar, também, uma viagem em busca do tempo da sátira latina. Talvez essa viagem mais longa seja uma parte daquilo que foi omitido, de propósito, pelo autor, para não revelar mais do que o permitido pelo defunto autor: “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” (p.512). A tarefa de decifrar o restante é do leitor.

## 5. Os corpos dos livros

Depois de levantarmos algumas características do romance, eleitas em função da importância que exercem na arquitetura das *Memórias*, e de associarmos o padrão formal da autobiografia-viagem dessa obra à linhagem das narrativas que tiveram *O Asno de Ouro* como uma espécie de progenitor, passaremos a estabelecer algumas relações entre os dois livros. Um dos principais aspectos formais que se materializou na obra de Apuleio e que ecoa no processo inventivo das *Memórias*, além do já referido padrão narrativo da autobiografia-viagem, é a associação desse recurso autobiográfico ao motivo literário do retrato ou de uma história de escritor.

Dividido em onze capítulos, o livro de Apuleio pode ser comparado à imagem de um burro, em que a “cabeça” trata de aspectos ligados à enunciação. O “corpo” compõe o conjunto das histórias em que a tônica é a metamorfose de Lúcio em asno e o seu sofrimento por carregar uma consciência humana no corpo de um burro de carga. O final (“cauda”), nessa analogia, corresponderia à irônica redenção de Lúcio que, restituído à forma humana, graças às intervenções da deusa Ísis e do deus Osíris, torna-se sacerdote, um próspero advogado e o narrador da história. Nessa última metamorfose, numa espécie de “pacto”, o personagem “vende” a alma aos deuses para o narrador glorificar-se.

Numa correlação metafórica, nas *Memórias*, a metamorfose da morte do personagem Brás Cubas faz nascer o narrador: “é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço” (p.513).

Esse narrador, por meio de uma espécie de “pacto irônico”, “vende” ou explora o “corpo” de Brás Cubas e a sua história para glorificar-se (ficar com a alma), enquanto autor de uma obra imortal. Personagem e narrador são os pactuários desse contrato, em que o segundo torna-se o demoníaco inventor de uma história de escritor.

No cerne dessa operação fantástica, em que um morto narra a história de seu “outro eu” (o personagem quando era vivo), reside o processo de metamorfose, que transforma o remédio (emplasto) inventado pelo personagem no livro de memórias glorificador do narrador. Enquanto a invenção do emplasto custa a morte do seu inventor, a morte desse inventor propicia o nascimento (ou a invenção) da obra que imortaliza o seu narrador. Para tratarmos desses aspectos, em que os procedimentos do fantástico e da metamorfose passam por uma espécie de pacto originando o motivo literário de uma história de escritor, estabeleceremos algumas ligações entre o livro de Apuleio e o de Machado, tendo por base a estrutura das três partes da imagem de um asno.

Na obra de Apuleio, a metamorfose do homem em asno configura-se no motivo principal do enredo e funciona como o elemento engendrador de uma história de escritor, pois o personagem metamorfoseado vive as histórias que serão narradas, depois, pelo narrador. Em Machado, essa metamorfose aparece recriada metaforicamente e pode ser sintetizada no comportamento humano perverso que faz do homem um asno do homem. Assim, na obra brasileira, a metamorfose do morto (personagem) em vivo (narrador) recupera o procedimento fantástico que origina uma história de escritor. Essa história, cuja mola faz do homem um asno do homem, dialoga com a antecedente, numa relação paródica, e pode ser vista como a concretização metafórica do sentido de exploração que existe na metamorfose do homem em asno. Nesse sentido, a história de Apuleio serve também de asno para a história de Machado. No final desse trajeto metafórico não é o asno que é de ouro, mas a sua história, que, reconfigurada na reinvenção machadiana, acaba formando um par de histórias de ouro, ou a história de duas obras em que uma serviu de asno para a outra viajar em sua lombada. Por esse prisma, concluiríamos que, além de viajar “à roda da vida”, Brás Cubas viajou, também, na lombada de um asno de ouro.

#### **6. A cabeça (em que se trata da garganta e de orelhas)**

O capítulo 1 do livro de Apuleio está ligado a aspectos da enunciação (narração de histórias fantásticas), da mesma maneira que os nove primeiros capítulos das *Memórias* tratam do processo de invenção (narração) da própria obra, configurando metaforicamente a parte da cabeça de tais obras.

O primeiro capítulo do livro de Apuleio, iniciando a estrutura de uma narrativa de viagem, por meio de histórias contadas entre viajantes e tendo como centro a

questão da veracidade ou da mentira dos fatos fantásticos, movimenta os motivos da “garganta” e da “orelha”, não só na relação que esses motivos têm com os fatos narrados, mas, principalmente, por representarem a própria dinâmica da enunciação: o falar e o ouvir. Assim, tais motivos tematizam o percurso enunciativo da oralidade à escrita, que no contexto do livro desdobra-se nas situações complementares: do contar (garganta) para o narrar (escritura); da audição para a leitura. A manifestação desse trajeto dá-se na abertura do livro: “Muitas fábulas quero apresentar-te, em variada seqüência, nesta conversa de estilo milesiano” (1963, p. 17). Depois de estabelecido o acordo ficcional entre o narrador e o leitor, antecipando-se a estrutura das histórias intercaladas como fidelidade ao estilo herdado da tradição, a continuidade do texto aprofunda a oposição entre a oralidade e a escrita, tratando tais aspectos como matérias que entram na nova textura da narrativa: ... “e agradar teus benévolos ouvidos com um álcere sussurro, no caso em que não desdenhes ler o papiro egípcio, coberto de letras gravadas pelo fino estilete de um caniço, do Nilo” (p.17).

Enquanto na narrativa de Apuleio são expostas as cláusulas de um contrato ficcional e os mecanismos constitutivos da história, no livro de Machado esses procedimentos são acobertados num jogo irônico, como uma estratégia de despiste do vínculo direto de sua filiação à tradição. Mas, pela ponte do “caniço” da escrita de Apuleio, podemos ligar a alegoria do “caniço pensante”, que Machado usa como via para instituir a sua “teoria das edições humanas”. Essa teoria pode ser vista como um artifício de mascaramento da metaforização do homem em livro, que é o princípio alegórico de como a história de Brás Cubas é, na verdade, uma história de escritor: “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” (p.549).

Se o narrador de Apuleio, Lúcio, faz questão de explicitar a origem e a intenção da sua narrativa – “Da Grécia veio esta história. Atenção, leitor: ela vai-te alegrar” –, Brás Cubas esconde na faceta pública do “remédio”, ou do “emplasto anti-hipocondríaco destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade”, o lado privado do segredo do livro e, conseqüentemente, a implicação de sua “sede de nomeada” e “glória”. No texto de Machado, a metamorfose do emplasto em livro segreda o traço mais profundo do vínculo da forma da autobiografia-viagem com o motivo da escritura do livro, rememorando uma história de escritor. A mesma sede de nomeada que fez o personagem Brás Cubas morrer para dar nascimento e glorificação ao narrador é o motivo que leva Lúcio a tornar-se um asno para propiciar a glorificação do escritor: ... “um cidadão de Madaura lhe seria enviado ... e ele deveria iniciá-lo em seu culto, pois sua providência reservava àquele homem uma gloriosa fama literária, e um lucro considerável a ele próprio” (p.226). Aquilo que é previsto para Lúcio no início do livro de Apuleio, ou seja, o destino de escritor (“eu teria uma fama estrondosa; seria,

por outro lado, o herói de uma longa história, de uma fábula incrível, e para o futuro escreveria livros”), em Machado concretiza-se no final, quando Brás Cubas, depois de esconder na invenção do emplasto a criação do livro, deixa entrever que o relato memorialístico é o verdadeiro saldo que fica no balanço final de suas negativas.

Como o invento do emplasto que se destinaria a curar acaba causando a morte de Brás Cubas, vê-se que o personagem pagou com a sua vida a imortalidade do narrador. Da mesma maneira, o personagem de Apuleio teve que se submeter “a uma fábula incrível”, a fim de que o narrador pudesse, no futuro, “escrever livros”. O preço pago pelo personagem, pela sua metamorfose em asno, valeu a glorificação do narrador. Machado, jogando com a moeda da metamorfose da morte em vida, fez o seu personagem pagar com o preço da sua vida a imortalidade do narrador.

Sendo a metamorfose um procedimento mágico e de instauração do fantástico na representação realista, a duplicidade que fundamenta o seu mecanismo de ambigüidade solda nos dois lados de uma mesma moeda os papéis do personagem e do narrador. Tal sincretismo tem a sua origem na forma autobiográfica, em que o narrador relata, no plano de enunciação, as experiências de suas aventuras vividas, como personagem, no plano do enredo. Assim, enquanto em Machado a resolução fantástica da metamorfose da morte do personagem gera o nascimento do narrador, em Apuleio a metamorfose do homem em asno e a sua reversão final, dentro do andamento fantástico do livro, faz-se movimentando, na unidade da moeda de Lúcio, as duas efígies coladas de personagem e de narrador. A condição da metamorfose de exibir os dois lados de uma mesma moeda reflete-se, formalmente, na concepção do enredo e do personagem, que se reduplicam, respectivamente, nas aventuras e nas faces do “homem” e do “asno”, como também incide no processo de ligação do enredo à enunciação.

Da mesma maneira que Lúcio é um duplo alegórico nos planos do enredo e do personagem (ele é “ele” e sente-se, internamente, humano; e o “outro”, que se apresenta, externamente, como um animal), ele é personagem e narrador, fazendo a interligação do plano do enredo à instância de enunciação. Embora, como é óbvio e está expresso no livro, enquanto está transformado em asno o personagem está impossibilitado de exercer o papel de narrador.

No retrato dessa duplicidade (personagem e narrador), Lúcio desliga-se da imagem do autor, distanciando-se de um vínculo histórico e biográfico para priorizar uma direção essencialmente ficcional. Mas, na origem da autobiografia ficcional, a separação formal entre o autor e o narrador era ainda um elemento de complicação na instância enunciativa. Apuleio resolveu esse problema metamorfoseando o personagem Lúcio em asno para metamorfosear o próprio personagem em narrador, à medida que sob a pele do animal vive as mais fantásticas aventuras e testemunha outro tanto delas para relatá-las posteriormente.

Apesar da estratégia adotada por Apuleio e como reflexo da dificuldade de afirmação da forma autobiográfica no início do seu processo literário, o autor colore, também, a história de Lúcio com a ambigüidade de alguns traços de sua vida, metamorfoseando aspectos histórico-biográficos no corpo da ficção. Nesse sentido, o toponímico Madaura, utilizado para identificar a origem do cidadão a quem a providência reservava uma gloriosa fama literária, serve tanto a Apuleio quanto ao narrador e personagem Lúcio. Esse cruzamento de dados surpreende o leitor, que está acompanhando o relato e as aventuras de Lúcio, enquanto a cidade referida indica a origem do autor, na antiga colônia romana da África, pois no início do livro o personagem e o narrador identificam-se como gregos:

Comecemos. Quem sou eu? Ei-lo, em poucas palavras. A Himeto ática, o Istmo Efireu e a Tenaro espartana, terras felizes, de eternidade assegurada por obras ainda mais felizes, são o berço ancião da minha raça. Lá, a língua ática foi o preço para eu iniciar os primeiros exercícios militares, criança ainda. Mais tarde, na cidade dos latinos, aprendiz de letras estrangeiras, principiei o estudo e adquiri prática do idioma natal dos Quirites, com grande trabalho e muito esforço, sem mestre para me orientar (p.17).

Vejamos como o texto de Machado, por meio de suas vias tortuosas, remete-nos a essas mesmas paragens. No primeiro capítulo das *Memórias*, “Óbito do autor”, entre as três personagens femininas que assistiam à morte de Brás Cubas, destaca-se uma senhora, cuja identidade não é revelada ao leitor. Mas, é justamente pela descrição do vôo de sua imaginação que podemos refazer o percurso descrito por Apuleio, no seu sentido invertido:

E a imaginação dela, como as cegonhas que um ilustre viajante viu desferirem o vôo desde o Ilisso às ribas africanas, sem embargo das ruínas e dos tempos, – a imaginação dessa senhora também voou por sobre os destroços presentes até as ribas de uma África juvenil... Deixá-la ir; lá iremos mais tarde; lá iremos quando eu me restituir aos primeiros anos (p.514).

O toponímico Ilisso, um riacho que nascia no Monte Hímeto, na Grécia, remete-nos à viagem de Ulisses – o “ilustre viajante” – narrada na *Odisséia*, de Homero. Mas, por configurar uma visão paródica do mundo heróico grego, o livro de Machado, à semelhança do de Apuleio, por meio da imaginação de Virgília (a personagem anônima), reconstrói também o percurso que vai do “Ilisso às ribas africanas”, que, de certa maneira, refaz o caminho do narrador Lúcio, cuja origem está na “Hímeto ática”, e do autor Apuleio, que remonta à colônia romana africana. Da África à Grécia é o percurso utilizado por Apuleio para configurar a trajetória do autor que dá nascimento ao narrador Lúcio. Da Grécia às “ribas de uma África juvenil” é o trajeto que o vôo da imaginação de Virgília perfaz, antes da restituição da cronologia da

autobiografia, para marcar a importância do narrador em relação à história do personagem e configurar a expulsão do autor.

Mas, é o capítulo quinto, com o seu sugestivo título – “Em que aparece a orelha de uma senhora” – que essas relações complementam-se. Além da metonímia “orelha” sugerir aspectos referentes à enunciação, que são tratados nos capítulos da primeira parte do livro, pode-se ver na mesma uma ponta da ironia com que a personagem Virgília viverá, posteriormente, o papel de um “asno” no plano amoroso, entre todos os “asnos” que Brás Cubas usará para cavalgar a sua vida inútil: “Com esta reflexão me despedi eu da mulher, não direi mais discreta, mas com certeza mais formosa entre as contemporâneas suas, a anônima do primeiro capítulo, a tal, cuja imaginação à semelhança das cegonhas do Ilisso...” (p.515).

A reflexão aludida refere-se à irônica situação vivenciada por Brás Cubas que, esperando a imortalidade com as glórias de seu invento (“Via-me, ao longe, ascender do chão das turbas, e remontar ao céu, como uma águia imortal”), recebe um golpe de ar e adocece. Num paralelo à situação de Lúcio que, desejando transformar-se numa águia para seguir a feiticeira Panfília, troca os unguentos e se vê metamorfoseado num burro, o personagem Brás Cubas morrerá por causa do invento, dando nascimento ao narrador: “tal foi a origem do mal que me trouxe à eternidade” (p.518). Mas, a reflexão, por meio do índice da “orelha”, além de sugerir o processo por meio do qual o livro nasceu (o verdadeiro invento), liga-se à personagem Virgília, que, nesse momento, assoma à porta da alcova, desencadeando o delírio.

No capítulo 7, “O delírio”, todos esses elementos amarram-se no fantástico processo de metamorfose, por meio do qual Brás Cubas toma a figura de um barbeiro chinês escanhoando um mandarim e, depois, transforma-se na *Suma Teológica* de S. Tomás: “idéia esta que me deu ao corpo a mais completa imobilidade; 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” (p.520). Essa última transformação está relacionada à reflexão precedente (“Suponha-se que, em vez de estar lançando os alicerces de uma invenção farmacêutica, tratava de coligar os elementos de uma instituição política, ou de uma reforma religiosa”) e sintetiza a imagem fundamental do livro: o corpo tendendo para a morte e metamorfoseando-se num livro; Virgília, num gesto contrário, tentando desfazer a imagem do defunto. Esse gesto representa a tensão entre a morte e a vida que embasa o romance. No fechamento das mãos (fechos do livro) tem-se o movimento para dentro, em direção aos aspectos inventivos da narração: a morte que se transfigura em vida. No gesto do descruzamento tem-se o movimento para fora, para o enredo e seus componentes temáticos, cujo núcleo é a história do adultério de Virgília: a vida que se esgota com a morte. É justamente essa relação com Virgília que vai concretizar, no plano do enredo, a metamorfose metafórica de se fazer alguém de “besta”.

Os vestígios dessa relação aparecem alegorizados na cena seguinte do delírio. Trata-se da metamorfose do gato Sultão em hipopótamo e da metaforização do hipopótamo em asno, ou na “asna de Balaão”, que, por sua vez, metaforiza o papel representado por Virgília durante a narração. Restituído à forma humana, Brás Cubas é arrebatado pelo hipopótamo. Argumentando que a viagem parecia-lhe sem destino, o animal (o gato Sultão metamorfoseado em hipopótamo) replicou que iriam à origem dos séculos, mas não lhe respondeu se era descendente do cavalo de Aquiles ou da asna de Balaão. As duas respostas ficam para serem completadas pelo leitor.

Quanto ao cavalo do herói homérico, que previu-lhe a morte pouco antes de entrar em luta contra os troianos, pode ser uma referência, pela via paródica, à vertente heróica da narrativa grega, carnavalizando-se uma situação séria ou trágica, que é revivida por Brás Cubas no delírio da sua morte. Mas a ligação hebraica, pela alusão bíblica, aproxima a asna à personagem Virgília. No texto sagrado, a jumenta de Balaão argumenta com este, da mesma maneira como o faz Brás Cubas com a Natureza, que é uma metamorfose de Virgília. No argumento da jumenta metaforiza-se o verdadeiro papel de Virgília: “Que te fiz eu, que me espancaste estas três vezes? (...) Porventura não sou a tua jumenta, em que cavalgaste desde o tempo em que fui tua até hoje?” (*apud* Birchall, 1981, p.8). No argumento de Brás Cubas (“Quem me pôs no coração este amor da vida, senão tu? E, se eu amo a vida, por que te hás de golpear a ti mesma, matando-me?”) entrevê-se o pedido de sobrevivência feito à Virgília, que emprestara-lhe a vida e, agora, personificada em Mãe Natureza ou Pandora, cobra-lhe a morte: “eu não sou somente a vida; sou também a morte, e tu estás prestes a devolver-me o que te emprestei. Grande lascivo, espera-te a voluptuosidade do nada” (p.522). Todo esse processo de metamorfoses e alegorizações é desencadeado pela metonímia da “orelha”, ou pelo capítulo “em que aparece a orelha de uma senhora”: “Mas o hipopótamo não me entendeu ou não me ouviu, se é que não fingiu uma dessas cousas; e, perguntando-lhe, visto que falava, se era descendente do cavalo de Aquiles ou da asna de Balaão, retorquiu-me com um gesto peculiar a estes dous quadrúpedes: abanou as orelhas” (p.520).

## 7. O lombo / a lombada

O capítulo 9, de acordo com o seu título (“Transição”), opera a passagem da primeira para a segunda parte das *Memórias*. Enquanto a primeira caracteriza-se pela preocupação com aspectos que envolvem a própria narração do livro, dentro da moldura fantástica criada pelo “defunto autor”, a segunda marca o início do relato da história autobiográfica com um andamento cronológico. Essa divisão é reforçada pela alegoria do capítulo 8, em que a “Razão” expulsa a inquilina “Sandice” alojada na cabeça de Brás Cubas. Instalada na casa/cérebro do personagem, a Sandice pretendia investigar os mistérios da “vida” e da “morte”. Ora, tais pólos instauram uma analogia

com as duas fases do romance: o domínio da Sandice corresponde à delirante narração do início e a vitória da Razão equivale à retomada da cronologia nos fatos narrados. Assim, o criativo processo de narração inicial adquire o sentido positivo de “vida”, enquanto o relato cronológico veste-se do sentido disfórico de “morte”.

Enquanto integrante da segunda fase, o capítulo imediato ao da “transição” (“Naquele dia”) refere-se à “flor” que brota na “árvore dos Cubas”, o herói da nossa casa”, cujo traço de destaque é a marca de esperteza: “É muito esperto o seu menino! Exclamavam os ouvintes. – Muito esperto, concordava o meu pai” (p.526). A essa marca somam-se o “talento precoce” em repetir os longos nomes dos padrinhos de batizado (revelando o interesse por pessoas influentes nos planos econômico e político) e a precocidade no andar, indiciando o seu destino numa narrativa de viagem: “e andava, provavelmente mal, mas andava e fiquei andando” (p.526).

O capítulo seguinte – “O menino é o pai do homem” – fornece as coordenadas principais para a comparação que estamos tentando estabelecer. Nesse sentido, numa associação metafórica, a palavra “menino” do título poderia corresponder ao livro de Apuleio, representante da infância da forma autobiográfica da narrativa de viagem, que se configura, nessa relação, como o “pai” do livro de Machado, o “homem-livro” criado pela reinvenção de uma retomada paródica. O desdobramento dessa alusão metafórica dá-se, mais concretamente, no plano do enredo – em correspondência ao livro de Apuleio, no momento em que o personagem Lúcio é metamorfoseado em asno –, quando o pequeno Brás Cubas passa a instituir como degrau para galgar os passos de suas conquistas o lombo metafórico das pessoas que lhe atravessam a vida. O episódio do escravo Prudêncio, tratado nesse capítulo, revela que desde pequeno o método de Brás Cubas é fazer do homem o asno do homem, cujo mote vai ser aplicado nas mais diversas situações e interesses, seguindo-se o lema válido para todas as ocasiões: “Cala a boca, besta!”. Tais dados são inferidos a partir do seguinte trecho:

Prudêncio, um moleque de casa, era o meu cavalo de todos os dias; punha as mãos no chão, recebia um cordel nos queixos, à guisa de freio, eu trepava-lhe ao dorso, com uma varinha na mão, fustigava-o, dava mil voltas a um e outro lado, e ele obedecia, – algumas vezes gemendo, – mas obedecia sem dizer palavra, ou, quando muito, um – “ai, nhonhô! – ao que eu retorquia: – “Cala a boca, besta!” (p.527).

A correspondência desse capítulo, dentro do procedimento característico do livro de fazer um capítulo, com suas significações e conotações internas, servir de plano de expressão para a instauração de novas relações de conteúdo num outro capítulo, vai ser o número 68: “O vergalho”. Trata-se do reencontro, muito tempo depois, de Brás Cubas com o Prudêncio, no momento em que este vergalhava alguém na praça:

Era um modo que o Prudêncio tinha de se desfazer das pancadas recebidas, – transmitindo-as a outro. Eu, em criança, montava-o, punha-lhe um freio na boca, e desancava-o sem compaixão; ele gemia e sofria. Agora, porém, que era livre, dispunha de si mesmo, dos braços, das pernas, podia trabalhar, folgar, dormir, desagrilhoado da antiga condição, agora é que ele se desbancava: comprou um escravo, e ia-lhe pagando, com alto juro, as quantias que de mim recebera. Vejam as sutilezas do maroto! (p.582)

A reduplicação do gesto de se fazer o outro de “besta” representa uma das molas da narrativa e constitui uma estratégia formal quando aplicada nas relações entre os capítulos. Esse processo de relação ou de reduplicação (manifestado nos planos da forma e do conteúdo), que liga partes distantes e aparentemente distintas, mas que revelam profundas afinidades, encontra-se sintetizado no título do capítulo onze (“O menino é o pai do homem”), indicando a importância do mesmo na estruturação do livro. Por isso, os tipos de travessuras que descreve, destacando a caracterização do menino, têm um sentido que transcende o universo infantil, à medida que essas traquinagens configuram-se (metaforicamente) como progenitoras do método adulto aplicado nas relações entre os homens: “Um poeta dizia que o menino é o pai do homem. Se isto é verdade, vejamos alguns lineamentos do menino” (p.526).

Dentro do paradigma de “menino diabo, maligno, arguto, indiscreto, traquinas e voluntarioso”, outro traço ligado ao anterior, que literalmente faz alguém de “besta”, tem a função complementar e metafórica de caracterizar o outro de besta, aplicando-lhe, metonimicamente, atributos ligados à cauda do animal:

Esconder os chapéus das visitas, deitar rabos de papel a pessoas graves, puxar pelo rabicho das cabeleiras, dar beliscões nos braços das matronas, e outras muitas façanhas deste jaez, eram mostras de um gênio indócil, mas devo crer que eram também expressões de um espírito robusto, porque meu pai tinha-me em grave admiração; e se às vezes me repreendia, à vista de gente, fazia-o por simples formalidade: em particular dava-me beijos (p.527)

Instalada a mola da malandragem, ou seja, a traquinagem seguida da impunidade, vemos que, entre os traços do lineamento do menino, um dos que permanece no adulto liga-se, ironicamente, ao substantivo “rabicho”:

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

Da infância para a vida adulta, o salto que se dá é a transformação dos atos concretos e particulares de cavalgar os outros (ou de lhes pregar rabos de papel) na atitude mais abstrata e geral de contemplar a injustiça humana. Tal metamorfose resulta no comportamento já descrito do Brás Cubas adulto, válido para as suas duas

encarnações, enquanto personagem e como narrador: “Outrossim, afeiçoei-me à contemplação da injustiça humana, inclinei-me a atenuá-la, a explicá-la, a classificá-la por partes, a entendê-la, não segundo um padrão rígido, mas ao sabor das circunstâncias e lugares” (p.527).

Um exemplo dessa transição já se configura no capítulo imediato (“Um episódio de 1814”), quando o menino, expulso da mesa e privado das comidinhas da sobremesa por causa das glosas do Dr. Vilaça, prepara, no jantar comemorativo à primeira queda de Napoleão, uma vingança exemplar, pois, agora, não lhe “contentava o rabo de papel nem o rabicho da cabeleira”. Ao flagrar o beijo do Vilaça em D. Eusébia, Brás Cubas brada pela chácara e recebe a sanção paterna, representativa dos lados externo e interno da moeda com que passou a comercializar as suas relações sociais: “Meu pai puxou-me as orelhas, disfarçadamente, irritado deveras com a indiscrição; mas no dia seguinte, ao almoço, lembrando o caso, sacudiu-me o nariz a rir: ah! brejeiro! ah! Brejeiro!” (p.531).

Além da metaforização do homem em “besta”, o livro de Machado utiliza mais concretamente a imagem do asno em dois momentos significativos: nos capítulos 21 e 22. Esses capítulos ligam a figura do “jumento”, respectivamente, a uma situação vivida pelo personagem Brás Cubas e a sua correlação no universo do narrador. Assim, nos capítulos referidos, a figura do jumento torna-se o elo em que se reflete o duplo Brás Cubas: o personagem e o narrador.

O capítulo 21, “O almocreve”, que parece totalmente desligado da trama e ter vida própria, por representar mais um caso exemplar de uma irônica análise do comportamento humano, apresenta, na verdade, uma sutil ligação com o anterior, “Bacharelo-me”, que trata do desembarque em Lisboa, da Universidade em Coimbra, da nomeada de folião e da formatura. Nesse momento, a Universidade é, metaforicamente, o seu jumento, e o término da mesma desconcerta o personagem (“me achei de algum modo logrado, ainda que orgulhoso”), pois “o diploma era uma carta de alforria” com duplo significado: “se me dava a liberdade, dava-me a responsabilidade” (p.542). Como Brás Cubas jamais assumirá a responsabilidade por alguma coisa, o diploma será abandonado (“guardei-o, as margens do Mondego”), mas a Universidade, no seu papel de asno, permanecerá reduplicada: “e vim por ali fora assaz desconsolado, mas sentindo já uns ímpetos, uma curiosidade, um desejo de acotovelar os outros, de influir, de gozar, de viver, – de prolongar a Universidade pela vida adiante...” (p.542)

Enquanto a informação do prolongamento da Universidade fica ecoando na mente do leitor, há o corte do capítulo, e o início do outro já nos coloca diante da imagem concreta de um jumento. Essa imagem conecta o sentido metafórico anterior e instala um outro, que, parecendo circunstancial, acaba ganhando uma dimensão universal, pois incide sobre a questão da mesquinhez humana em rebaixar o seu

semelhante mais pobre à imagem de sua alimária: “Vai então, empacou o jumento em que eu vinha montado” (p.542).

Trata-se do famoso episódio em que Brás Cubas foi salvo por um almocreve do desastre provocado por esse jumento. Na irônica balança com que Brás Cubas pesa os fatos da vida, o gesto do almocreve ganha, inicialmente, o valor de um ato heróico e, por isso, corresponde a uma boa recompensa: “Resolvi dar-lhe três moedas de ouro das cinco que trazia comigo; não porque tal fosse o preço da minha vida, – essa era inestimável; mas porque era uma recompensa digna da dedicação com que ele me salvou”(p.543).

Entre o tempo da primeira decisão e a análise do fato, enquanto Brás Cubas busca as moedas nos alforjes, inicia-se o processo de desvalorização da recompensa pelo rebaixamento do gesto, à medida que se constata a condição social do almocreve: “Examinei-lhe a roupa; era um pobre-diabo, que nunca jamais vira uma moeda de ouro. Portanto, uma moeda” (p.543). Com a entrada do peso social, no transcurso do gesto quase espontâneo da recompensa inicial para a análise mais detalhada, troca-se o prato da balança que apoiava o fato heróico pelo fardo da condição social. Assim, cria-se uma estranha balança, em que o mesmo gesto humanitário decai com a cínica mensuração do desnível social: “Ri-me, hesitei, meti-lhe na mão um cruzado de prata, cavalguei o jumento, e segui a trote largo, um pouco vexado, melhor direi um pouco incerto do efeito da pratinha” (p.543).

Depois de verificar que o almocreve ficara contente e que, por isso, “pagara-lhe bem” ou “talvez demais”, Brás Cubas descobre no bolso do colete umas moedas de cobre, afirmando que eram os vinténs que deveria ter dado em lugar do cruzado em prata. Não bastasse a desfaçatez do processo de rebaixamento do almocreve pela escala social, o episódio é concluído por uma relação de inversão, em que o gesto do almocreve perde todo o mérito por ter sido fruto de “um impulso natural” – o mesmo tipo de gesto que, se valesse pelo lado de Brás Cubas, teria resolvido a questão da recompensa logo no início, de uma forma espontânea, mas com um valor mais justo. Nessa inversão de valores o que está em jogo, novamente, é o fato de se usar o outro como “besta”, ou seja, fazer do homem um animal ou o instrumento que o acaso manipula em benefício dos eleitos ou espertos. É o que se depreende nesta irônica análise naturalista:

Porque, enfim, ele não levou em mira nenhuma recompensa ou virtude, cedeu a um impulso natural, ao temperamento, aos hábitos do ofício: acresce que a circunstância de estar, não mais adiante nem mais atrás, mas justamente no ponto do desastre, parecia constituí-lo simples instrumento da Providência; e de um ou de outro modo, o mérito do ato era positivamente nenhum. Fiquei desconsolado com esta reflexão, chamei-me pródigo, lancei o cruzado à conta das minhas dissipações antiga; tive (por que não direi tudo?) tive remorsos. (p. 543)

O descaramento da conclusão da análise ganha, ainda, maior relevo, se pensarmos que, anteriormente, o próprio Brás Cubas pareceu indignar-se com a relação entre o homem e o animal que a condição profissional e social do almocreve lhe impunha: ... “entrou a falar ao jumento de um modo significativo; dava-lhe conselhos, dizia-lhe que tomasse juízo, que o ‘senhor doutor’ podia castigá-lo; um monólogo paternal. Valha-me Deus! Até ouvi estalar um beijo: era o almocreve que lhe beijava a testa” (p.543). O grave, nessa situação irônica, é que o pobre homem paga o animal com uma forma de carinho, em retribuição ao benefício que o jumento lhe propiciou, enquanto o mais abastado e beneficiário do gesto principal desqualifica o seu semelhante que, por ser pobre, é rebaixado, nessa escala de valores, à condição do animal.

Da esfera do personagem, passando por um capítulo curto, em que se relata a síntese da jornada européia, e outro mais detalhado, do episódio acima focalizado, somos alçados ao plano da enunciação, no capítulo 22 (“Volta ao Rio”). A ligação desses capítulos perfaz a rota de uma viagem, tendo o jumento como o veículo que serve de mola para o relato de um acontecimento e para a análise do comportamento deflagrado por esse acontecimento: “Jumento de uma figa, cortaste-me os fios às reflexões” (p.543). Na passagem do plano do enredo para a enunciação, percebemos que, pelo movimento do recurso da ironia, o jumento, ao cortar os fios às reflexões, na verdade torna-se o elo de uma técnica irônica de relato de viagens, parecendo negar enquanto diz: “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” (p.543).

Nessa viagem pelo túnel do tempo, ao contrário do que aparenta, lendo-se o texto pela inversão do recurso da ironia, o que se tem no lugar de uma Europa remoçada é uma espécie de retorno à tradição. Assim, a viagem ao berço da Itália, mais do que encontrar as alvoradas do Romantismo, pode significar uma volta ao início do Realismo, quando o narrador reencontra as origens das narrativas de viagens sob o comando da estrutura memorialística: “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” (p. 544).

Reforçando o paralelismo entre a obra de Apuleio, que protagoniza a metamorfose do homem em asno, e a de Machado, que reinventa essa metamorfose, aplicando-a na irônica condição humana da transformação do homem numa “besta” do homem, podemos dizer que as *Memórias* instauram, ainda, pelo menos mais três tipos de metamorfoses. Assim, à exploração dessa metamorfose metafórica, que comanda o andamento do enredo, somam-se três outras não menos metafóricas, mas relacionadas à parte inicial da narrativa e, portanto, mais ligadas à enunciação: a metamorfose da idéia do emplasto na alegoria de uma figura humana; a transformação da invenção do emplasto na configuração de uma obra de memórias; a transfiguração da obra

memorialística numa realização póstuma, fazendo com que o livro que conta a história de um morto represente uma espécie de túmulo desse morto.

### **7.1 Primeira alegoria: a idéia toma corpo**

A primeira metamorfose acontece no início do livro. O capítulo 2, “O emplasto”, contrapondo-se ao tom trágico do primeiro, “Óbito do autor”, instaura o contraponto cômico dentro do andamento da obra, mostrando o intrincado jogo em que se esconde a causa da invenção, por meio da qual se explica como a morte do personagem dá origem à vida do narrador e, com ele, o nascimento do livro.

A idéia da invenção é apresentada por meio de uma alegoria circense (cômico), na bela imagem que ironiza a efígie mitológica (trágico): “Com efeito, um dia de manhã, estando a passear na chácara, pendurou-se-me uma idéia no trapézio que eu tinha no cérebro” (p.514). A base dessa alegoria em que a idéia torna-se concreta por meio de uma imagem (corpo), é o seu caráter de “volantim”, que funciona como reflexo da volubilidade do personagem incidindo no estilo do narrador: “Uma vez pendurada, entrou a bracejar, a pemejar, a fazer as mais arrojadas cabriolas de volantim, que é possível crer” (p.515). Nesse estilo de volteador, que relembra o início do livro de Apuleio (“Entretanto, o próprio fato de passar de uma para outra linguagem, verdadeiro exercício acrobático, harmoniza-se com meu estilo”), a idéia toma corpo, concretizando a alegoria: “Eu deixei-me estar a contemplá-la. Súbito, deu um grande salto, estendeu os braços e as pernas, até tomar a forma de um X: decifra-me ou devoro-te” (p.515).

Um princípio de decifração do enigma proposto está no próprio enigma: a idéia ganha concretude na imagem humana (braços e pernas) e transforma-se na letra enigmática, o “X” da incógnita que resolve a equação da história da morte de Brás Cubas (corpo), a partir da qual nasce o narrador que dá vida à letra, ou seja, o livro. Nas metamorfoses da idéia em corpo e do corpo em letra temos um princípio da estrutura alegórica que funciona como um dos enigmas do livro, cujo fim resolve-se na irônica “teoria das edições humanas”.

Nesse processo alegórico, a equação machadiana (a idéia que toma a forma de um X) reverbera, por meio de um desvio paródico, no longínquo enigma da epístola de São Paulo: “A letra mata, mas o espírito dá vida”. Ao contrário do apóstolo que se redime em Cristo (da mesma maneira que, na Bíblia, “a morte de Adão” representa “a vida em Cristo”), Machado converte a morte do personagem Brás Cubas (Adão) no nascimento do narrador (Cristo?). Assim, profanando a Escritura na escrita memorialística de Brás Cubas, o autor inverte a equação bíblica, mudando a incógnita: a letra vivifica, glorifica e immortaliza o narrador.

O leitor, no livro de Machado, envolvido pelas artimanhas de uma escritura irônica, é convidado a comungar com uma “fé poética” (Coleridge), da mesma maneira

que, por meio da Bíblia, o crente comunga sua fé religiosa com Cristo. Essa comunhão dá-se por meio do fantástico que, num paralelo com o renascimento de Cristo, faz o personagem Brás Cubas renascer como o narrador do livro. Assim, Machado mostra, pelo procedimento paródico, que o discurso ficcional vivifica (faz renascer) e que a suspensão da dúvida poética resolve-se pelo artifício do fantástico. Tal malabarismo possibilita, pela ação da letra, a reencarnação do espírito, da mesma maneira que o corpo morto do personagem é reencarnado no espírito do narrador. Esse processo de renascimento, ou metamorfose da morte (do personagem) em vida (do narrador), instaura uma segunda alegoria: a metamorfose do remédio em livro.

## **7.2. Segunda alegoria: a metamorfose do remédio em livro**

Um dos enigmas da obra de Machado reside no invento de Brás Cubas, o emplasto, que deveria funcionar como um remédio: “Essa idéia era nada menos que a invenção de um medicamento sublime” (p.515). No entanto, esse remédio contido no invento converte-se no próprio livro, à medida que o emplasto funciona como a metáfora da invenção da obra, e essa metáfora é resultante da metamorfose do morte do personagem no nascimento do narrador.

Não podemos esquecer que a causa da morte de Brás Cubas foi o invento (“creio haver provado que foi a minha invenção que me matou”), mas esse invento, que não se concretizou, pois causou a pneumonia que matou Brás Cubas, originou a obra que imortalizou o seu narrador: “tal foi a origem do mal que me trouxe à eternidade” (p.518). Assim, nas regras desse jogo irônico, o remédio que deveria curar a humanidade causa a morte do seu inventor. A morte do inventor é a “idéia grandiosa” que alegoriza a transformação do invento na invenção da obra: “Morri de uma pneumonia; mas se lhe disser que foi menos a pneumonia, do que uma idéia grandiosa e útil, a causa da minha morte, é possível que o leitor me não creia, e todavia é verdade” (p.514).

É também no segundo capítulo que são articulados os fios da metamorfose do invento em livro. No jogo irônico do discurso<sup>2</sup>, a metáfora do emplasto revela, como vimos, o parecer de um valor público ao mesmo tempo que esconde o ser de uma imagem particular. Por meio dessa imagem privada revela-se, no corpo do remédio, o índice das letras do livro. Reconstituindo essas imagens, percebemos que o emplasto serve à causa nobre e confessável da “filantropia” (“Na petição do privilégio que então redigi, chamei a atenção do governo para esse resultado, verdadeiramente cristão”), e à causa menos, mais ainda confessável, do “lucro”: “Todavia, não neguei aos amigos as vantagens pecuniárias que deviam resultar da

<sup>2</sup> Explorando essa mesma passagem, Roberto Schwarz (1987, p. 115-25) mostra “que há métodos nas manhas narrativas do romancista”, estabelecendo os critérios implicados na relação entre ficção e realidade. Na nossa leitura, o jogo irônico do discurso tem um outro alvo: demonstrar como se revela na metáfora do emplasto o índice das letras formadoras do livro.

distribuição de um produto de tamanhos e tão profundos efeitos” (p.515). Só depois é revelada a “causa secreta”, que se torna “confessável” pelo engenhoso artifício do além-túmulo: “Agora, porém, que estou cá do outro lado da vida, posso confessar tudo: o que me influiu principalmente foi o gosto de ver impressas nos jornais, mostradores, folhetos, esquinas e enfim nas caixinhas do remédio, essas três palavras: *Emplasto Brás Cubas* ( p.515).

Das três palavras que seriam gravadas nas caixinhas dos remédios, o “emplasto” apaga-se, ficando no lugar a expressão “Memórias Póstumas” do título da obra. Por baixo do título que se inscreve na capa do livro (ou lápide, como veremos), o narrador se coloca, estrategicamente, para poder confessar os verdadeiros desejos que constroem o vivo: “Para que negá-lo? Eu tinha a paixão do arruído, do cartaz, do foguete de lágrimas” (p.515). Como o personagem está morto, o narrador pode, agora, revelar a verdade (a confissão da paixão pela glória), ou seja, o real valor do objeto da invenção: o nascimento do livro (a confissão em forma de memórias). Com a invenção do livro é que o narrador ganha, verdadeiramente, a sua glorificação: “Assim, a minha idéia trazia duas faces, como as medalhas, uma virada para o público, outra para mim. De um lado, filantropia e lucro; de outro lado, sede de nomeada. Digamos – amor da glória” (p.515).

Se na metamorfose do rótulo da caixinha do remédio no título de uma obra memorialística arquiteteta-se a alegoria do nascimento do livro, o título desse livro – *Memórias Póstumas* – oculta uma outra metamorfose, cujo resultado engendra a alegoria do livro em túmulo. Na palavra “Memórias” encontra-se a síntese da metamorfose anterior: o invento do emplasto, que se materializaria no rótulo da caixinha do remédio, transforma-se na invenção de um livro de memórias. O livro de memórias, que tem a originalidade de conceber um relato póstumo, funciona como uma espécie de túmulo, cuja lápide é o título que abriga em seu interior o corpo do relato memorialístico oferecido ao “verme/leitor”.

### 7.3. Terceira alegoria: da lápide ao livro

AO VERME  
QUE  
PRIMEIRO ROEU AS FRIAS CARNES  
DO MEU CADÁVER  
DEDICO  
COMO SAUDOSA LEMBRANÇA  
ESTAS  
*MEMÓRIAS PÓSTUMAS*

Quando Machado publicou as *Memórias*, “aos pedaços”, na *Revista Brasileira*, em 1880, havia uma citação de Shakespeare funcionando como epígrafe: “Não é de meu intento criticar nenhum fôlego vivo, mas a mim somente, em quem descobro muitos senões” (*apud* Cardoso & Castelo Branco, 1981). Na primeira edição em livro (segunda para o autor), a mesma foi substituída pelo texto acima, um discurso híbrido formando uma espécie de dedicatória e epitáfio. O novo texto ganhou em inventividade por ser de uma lavra que preconiza o valor de todo o discurso do livro, além de sugerir traços de filiação ligados à tradição: a aludida metamorfose do livro em túmulo, que recupera aspectos das obras de dois grandes autores latinos – Apuleio e Luciano.

Vista como um desdobramento engenhoso do recurso preconizado por Apuleio, a metamorfose do livro em túmulo, apesar de se situar na abertura da obra, funciona como o elo final da cadeia metamórfica que alegoriza a transformação de uma idéia em corpo, o corpo em letra, a letra em livro e o livro em túmulo. Agora, tirando-se a lápide desse túmulo, o leitor/verme encontra o livro ou o corpo (a fábula) que se metamorfoseou em livro (a trama).

Assim, o texto composto para substituir a epígrafe, antecipando o tom do discurso da obra e prefigurando certos aspectos formais e do conteúdo da intriga, indica uma ligação com a sátira menipéica cultivada por Luciano. Sabendo-se que o Brás Cubas personagem morreu por causa do seu invento, o narrador pode, agora, “cá do outro lado” do universo ficcional, revelar a verdade, ou seja, o real sentido da invenção: o nascimento do livro. Esse é o procedimento fantástico de que Machado valeu-se para explorar, no seu processo inventivo, um recurso da tradição manifestado nas obras de Apuleio e de Luciano. O seu narrador morto/vivo recupera o tom do *Diálogo dos Mortos* do sátiro Luciano para instaurar na enunciação o ponto de vista distanciado (*kataskopos*), dando expressão a um tipo de sátira não-moralizante (*spoudogeloion*) veiculada pelo estilo da sátira menipéica.

A incursão para o fantástico, no livro de Machado, objetiva a resolução de um ponto de vista ao mesmo tempo distanciado e aproximado – dada a condição de morto/vivo de Brás Cubas –, formalizando aspectos mágicos (fantásticos), à maneira de Apuleio e Luciano, que a representação realista exercita para superar as dificuldades de narração. É por meio do fantástico que “a idéia fixa” de Brás Cubas ganha mobilidade, fazendo com que o emplasto não concluído em vida acabe renascendo do além-túmulo sob a forma de livro – o remédio buscado por tantos escritores para curar os males da humanidade.

A oposição entre morte e vida que move as *Memórias* já está indicada no novo texto de abertura da obra. Trata-se de um texto sem título, cujo aparato formal e contedístico configura duas modalidades discursivas: um epitáfio e / ou uma dedicatória. A primeira classificação tem como base a antecipação feita pelo título

(Memórias Póstumas) e a disseminação, no corpo do texto, do sema de “morte”, em palavras como “verme”, “frias carnes” e “cadáver”, mais a composição gráfica de uma inscrição tumular imitada no espaçamento e na disposição tipográfica: “o ícone da lápide inscrita no papel”, nas palavras de Pignatari (1974, p.112). A Segunda classificação confirma-se porque o texto está situado na abertura do livro, não se trata de uma epígrafe e expressa claramente a sua função: “dedico ... estas Memórias Póstumas”.

O texto híbrido torna-se, ainda, mais ambíguo, por apresentar traços de prosa (como epitáfio: palavras de um defunto que fazem eco com a narrativa de sua vida; como dedicatória: o querer referir-se ao sujeito a quem o livro é dedicado) com uma disposição poética: uma estrofe com oito versos livres, atestando o caráter prosimétrico da sátira menipéia. Assim como convivem no texto duas formas discursivas indo do epitáfio à dedicatória, os conteúdos de “fim” e de “morte”, próprios do epitáfio, levam aos sentidos de “início” e “vida” do livro, característicos da dedicatória: a mesma tensão que está latente nas expressões “Memórias Póstumas” e “saudosa lembrança”. Mais ainda, o conteúdo de “morte” pronunciado no título e no epitáfio é transmutado em “vida” – o nascimento de uma escritura na lapidação de uma dedicatória – indicando as duas isotopias básicas do livro, que se desenvolvem paralelamente, numa progressão simetricamente inversa: a narrativa da vida do herói cujo motivo essencial é a sua morte; essa morte propicia o nascimento do narrador e da narrativa.

A metamorfose da morte em vida materializa-se no texto em estudo, à medida que o mesmo iconiza na página de abertura da obra o seu sentido de túmulo (epitáfio) e de livro (dedicatória). Essa duplicidade requer uma cumplicidade do leitor que, entre as duas possibilidades de leituras, a romântica (saudosas lembranças) e a realista (memórias póstumas) terá que abrir a lápide/capa do livro e dar vida à história de um morto. Essa participação do leitor recupera a metamorfose da morte do personagem na vida do narrador, reduplicando no seu processo de leitura a condição do “defunto autor, para quem a cama foi outro berço”.

#### **8. “Rabos de papel”**

No livro de Apuleio, o capítulo 1, destacando imagens de “garganta” e de “orelhas”, indica um percurso metonímico que se completa na figuração da “cabeça”, a partir da qual é instaurada uma projeção metafórica identificando, nas partes da obra, a figura de uma animal: a cabeça (capítulo 1), o corpo (do 2 ao 10) e a cauda (capítulo 11). Assim, o contraponto irônico, que marca o discurso da obra, corre pelo seu corpo metamorfoseado no lombo de um burro, opondo o valor de superioridade da cabeça (com um tratamento temático que nivela o homem ao animal) ao caráter disfórico da cauda, em que se celebra a consagração de Lúcio. Desse modo, a dúvida

da crítica (se o último capítulo fora acrescentado posteriormente à narrativa), poderia ser resolvida da seguinte maneira: a conversão e a providencial redenção moral de Lúcio, como uma espécie de recuperação de sua nobreza de caráter, estariam desmentidas, num plano mais profundo, no comando das rédeas da narrativa, quando a ironia do isomorfismo do livro com um asno localiza tais atitudes, com ares de nobreza e de conduta idealista, na parte menos nobre da cauda.

Ligado ou não, como apêndice, ao corpo do livro, o último capítulo encaixa-se, com perfeição, à estrutura irônica da obra *O Asno de Ouro*. Se foi colocado posteriormente, a intenção da resolução idealista não cobre a direção irônico-realista determinada pelo enredo. Ao contrário, o contraponto idealista, lido com a lente da ironia, só amplia a surpreendente elaboração artística da obra. Da maneira como o livro chegou aos nossos dias, o fundamental é incorporar a resolução final às articulações engenhosas do livro. Por esse prisma, o seu fecho, costurado pelo viés irônico, é extremamente satírico ou cínico.

Na sua obra, Apuleio protagonizou uma interferência no sincretismo da primeira pessoa (que une narrador e personagem), estabelecendo uma ruptura entre as duas instâncias narrativas: a da enunciação e do enredo. Nessa fenda, o autor latino mobilizou uma tensão entre a “esperteza” do narrador e a “ingenuidade” (burrice) do personagem, criando uma raiz temático-formal da representação realista. Metaforizando a sua obra no corpo de um asno, Apuleio iconizou, numa imagem-chave, o princípio realista que explora a condição de “vítima” da personagem (asno) para a glorificação literária do narrador, juntando as duas partes do processo no título da obra: *O asno* (personagem) *de Ouro* (a história fixada pelo narrador).

Num procedimento semelhante, Machado arma, nas *Memórias*, a sua equação entre o narrador e o personagem com a oposição entre a vida (esperteza) e a morte (ingenuidade), para chegar à incógnita do túmulo como alegoria da obra. Resgatando a raiz de Apuleio, Machado eleva esse princípio de iconização às últimas conseqüências, metamorfoseando as *Memórias Póstumas*, com a inscrição lapidar do epitáfio e da dedicatória, na tumba que se abre para a dissecação moral de Brás Cubas, por meio da anatomia de seu caráter, ou das carnes mortas de sua vida. Na sua “lição de anatomia”, a morte do personagem é um meio de dar vida ao narrador: o artista vestido na pele de um ironista-anatomista. Pele esta que também vai cobrir o novo leitor, ou o leitor do romance.

Em Apuleio, o personagem Lúcio não morre, mas tem que vivenciar as agruras de uma vida no corpo de um asno, para que o narrador experimente a glorificação literária. Machado, com a morte do personagem, escreve uma história de escritor, rompendo a maior dificuldade da forma autobiográfica: a moldura da morte, que é resolvida pela intervenção do fantástico. Na oposição sistematizada por Apuleio (esperteza/asnice) está a origem do jogo que explica o título com que a sua obra

imortalizou-se. Assim como o personagem é transformado em asno para render uma história fantástica e salvaguardar a esperteza do narrador, o título, ao longo de sua história, de *Metamorfoses*, metamorfoseia *O Asno* em história, e a história é que é *de Ouro*. Machado, com a morte do personagem, escreve as *Memórias Póstumas* para destacar o papel do narrador e imortalizar uma história de escritor.

Para concretizar essa história de escritor, Machado parece parodiar a obra de Apuleio, que se configura como uma das progenitoras desse motivo literário. Mas, enquanto na obra latina há um final edificante, porém irônico, na obra de Machado, não menos irônica, o final é um pequeno saldo, que é a derradeira negativa de um livro de negativas, ou seja, o próprio livro. Assim, as duas obras, que dialogam por meio de certos procedimentos formais como o fantástico e a metamorfose, apresentam, no final, indícios de uma correspondência mais sutil gerada pelo motivo realista do “pacto”.

No livro de Apuleio, o pacto que faz com que Lúcio fique devendo a “alma” (sacerdócio) ou sua arte de escritor e imortalidade aos deuses com quem pactuou. Em Machado, ao contrário, o personagem corta todos os seus vínculos – não teve filhos e morre –, enquanto o narrador imortaliza-se como o pactuário que se apossou da alma de um corpo, explorando a história desse corpo. É esse o “rabo de papel” que o personagem Brás Cubas deixou como o vínculo que o liga ao narrador Brás Cubas, que, por sua vez, deixou as *Memórias Póstumas* impressas, e estas estão ligadas, pelo vínculo do motivo da viagem, à tradição. Por essa via, ou “rabicho”, é que Brás Cubas viajou na lombada de um *asno de ouro*.

MOTA, S. V. *Memórias Póstumas de Brás Cubas: a question of form and affiliation. Itinerários*, Araraquara, n.15/16, p. 195-219, 2000.

- **ABSTRACT:** *This study establishes some formal relations between Apuleius' The Golden Ass and Memórias Póstumas de Brás Cubas [Epitaph of a Small Winner] by Machado de Assis. The aim is to identify another line of affiliation in Machado de Assis' work, enhancing its relations with the tradition of the narrative genre, from a perspective which has not been discussed in the critical production of his work.*
- **KEYWORDS:** *Intertextuality; narrative forms; novel; travel narrative; autobiography; memory.*

#### Referências Bibliográficas

APULEIO, L. *O asno de ouro*. Trad. Ruth Guimarães. São Paulo: Cultrix, 1963.

*Memórias Póstumas de Brás Cubas: uma questão de forma e de filiação*

- BIRCHAL, H. M. O delírio de Brás Cubas. *Minas Gerais Suplemento Literário*. Belo Horizonte, ano XIV, n.783, 1981.
- CANDIDO, A. À roda do quarto e da vida. *Revista USP*. São Paulo, n.2, p.101-4, 1989.
- CARDOSO, W. CASTELO BRANCO, W. Hesitação e perfeccionismo na redação de Brás Cubas. *Minas Gerais Suplemento Literário*. Belo Horizonte, ano XIV, n.783, 1981.
- FRYE, N. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.
- MACHADO DE ASSIS, J. M. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1986.
- MERQUIOR, J. G. Gênero e estilo nas Memórias Póstumas de Brás Cubas. *Colóquio / Letras*. Lisboa, v.8, p.12-20, 1972.
- PIGNATARI, D. *Semiótica e literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- SÁ REGO, E. J. de. *O Calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- SCHOLES, R., KELLOGG, R. *A natureza da narrativa*. Trad. Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.
- SCHWARZ, R. Complexo, moderno, nacional e negativo. In: \_\_\_\_\_. *Que horas são? ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

■ ■ ■