

**MARIA TERESA NUNES SANCHES**

**MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS E A CONSCIÊNCIA DE ZENO:  
REPRESENTAÇÕES HISTÓRICAS DAS SOCIEDADES BRASILEIRA E  
ITALIANA**

São José do Rio Preto

2003

Sanches, Maria Teresa Nunes

Memórias póstumas de Brás Cubas e A consciência de Zeno: representações históricas das sociedades brasileirae italiana / Maria Teresa Nunes Sanches. – São José do Rio Preto : [s.n.], 2003  
155 f. ; 30 cm.

Orientador: Giséle Manganelli Fernandes

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura comparada - Brasileira e italiana - História e crítica. 2. Literatura comparada - Italiana e brasileira - História e crítica. 3. Ironia. 4. Autobiografia. 5. Assis, Machado de, 1839-1908 - Memórias póstumas de Brás Cubas - Crítica e interpretação. 6. Svevo, Ítalo, 1861-1928 - A consciência de Zeno - Crítica e interpretação. I. Fernandes, Giséle Manganelli. II. Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 82.091

**MARIA TERESA NUNES SANCHES**

***MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS E A CONSCIÊNCIA DE ZENO:  
REPRESENTAÇÕES HISTÓRICAS DAS SOCIEDADES BRASILEIRA E  
ITALIANA***

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências,  
Letras e Ciências Exatas das Universidade Estadual  
Paulista "Júlio de Mesquita Filho"- Câmpus de São  
José do Rio Preto, para obtenção do título de Mestre em  
Letras (Área de concentração: Teoria da Literatura).

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Giséle Manganelli Fernandes

São José do Rio Preto

2003

**DADOS CURRICULARES DA AUTORA**

*MARIA TERESA NUNES SANCHES*

NASCIMENTO: 10.12.1954 - São José do Rio Preto/SP.

FILIAÇÃO: Dorival Nunes

Iracema Ferreira Nunes

1974/1980 - Curso de Graduação - Licenciatura em Letras com hab. em Português/Italiano  
IBILCE/UNESP - São José do Rio Preto - SP

1981 - Licenciatura em Pedagogia - habilitação em "Administração escolar"  
Faculdade de Ciências e Letras de Votuporanga - SP

1999/2000 - Curso de Pós-graduação "lato sensu", em nível de especialização "Fundamentos  
de Literatura Comparada"  
FAPERP - IBILCE/UNESP

2002/2003 - Professora da Rede Municipal de Ensino Fundamental - Guapiaçu-SP.

MARIA TERESA NUNES SANCHES

***MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS E A CONSCIÊNCIA DE ZENO:  
REPRESENTAÇÕES HISTÓRICAS DAS SOCIEDADES BRASILEIRA E  
ITALIANA***

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências,  
Letras e Ciências Exatas das Universidade Estadual  
Paulista "Júlio de Mesquita Filho"- Câmpus de São  
José do Rio Preto, para obtenção do título de Mestre em  
Letras (Área de concentração: Teoria da Literatura).

Aprovada em \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Giséle Manganelli Fernandes (Orientadora)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Celeste Tomazello Ramos

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ofir Bergman de Aguiar

Ao meu pai (*in memoriam*) e à minha mãe, com  
gratidão, dedico este trabalho.

## AGRADECIMENTOS

À minha família: José (marido, amor maior, companheiro) pelo apoio e compreensão;

Aos meus filhos, Bruno, Ana Paula, João Lucas (razão de minha luta) pelo incentivo, paciência e confiança;

Aos meus pais, Dorival Nunes (*in memorian*) pelo exemplo de trabalho, dedicação, generosidade, doação, sobretudo por ter me ensinado o valor do estudo. À minha mãe, especialmente, pela companhia e apoio durante os vários meses de elaboração deste trabalho;

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Giséle Manganelli Fernandes, pela orientação segura, gentil e competente, sobretudo pela amizade, apoio, carinho demonstrados;

Ao Prof. Dr. Álvaro Luiz Hattner, pelo empréstimo de livros e também pelo incentivo;

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Celeste Tomazello Ramos, com especial carinho, por ter contribuído de forma significativa, não apenas para a concretização deste trabalho, mas para a realização de um projeto de vida;

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Roxana H. Álvares, pelas valiosas contribuições oferecidas quando da qualificação e pelo empréstimo de material bibliográfico;

Às funcionárias da Biblioteca do IBILCE, pela atenção e gentileza.

Agradeço de coração

*Maria Teresa*

*"O ser, refletido no signo, não apenas nele se reflete,  
mas também se refrata."*

*Bakhtin*

SANCHES, M. N. S. *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *A consciência de Zeno*: Representações históricas das sociedades brasileira e italiana. Dissertação de Mestrado (Área de Concentração: Teoria da Literatura). Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto, 2003.

## RESUMO

Esta dissertação apresenta um estudo das obras *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis e *A consciência de Zeno* (1923), de Ítalo Svevo. Partindo da análise do discurso ficcional (foco narrativo, personagens, espaço e tempo), o trabalho objetiva estabelecer como os dois autores representam pela linguagem os fatos de suas respectivas épocas. A ênfase está nos elementos de crítica social e na abordagem da História presentes nos romances. Os dois autores, embora afastados cronologicamente um do outro, tomam como referência a realidade social de seus países e fazem uso da ironia como base de seus textos.

Palavras-chave: Literatura Comparada; ironia; autobiografia; memória; diário; Literatura e História.

SANCHES, M.T.N. *Memórias póstumas de Brás Cubas* and *La coscienza di Zeno*: Historical representations of the Brazilian and Italian societies. Master's thesis (Literary Theory). Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus of São José do Rio Preto, 2003.

## ABSTRACT

This thesis presents a study of *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), by Machado de Assis, and *La coscienza di Zeno* (1923), by Ítalo Svevo. Having as its starting point an analysis of the fictional discourse (point of view, characters, space, and time), the objective is to establish how both authors represent through language facts of their historical periods. The emphasis is on elements of social criticism and the approach to History present in the novels. Although the authors are chronologically distant from each other, they take into account the social reality of their countries and use irony as the basis for their texts.

Keywords: Comparative Literature; irony; autobiography; diary; memoir; Literature and History.

## SUMÁRIO

|                                                                                           |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| INTRODUÇÃO.....                                                                           | 11  |
| I - HISTÓRIA E LITERATURA.....                                                            | 14  |
| II - HISTÓRIA E CRÍTICA SOCIAL EM MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS                         |     |
| 1. Machado de Assis.....                                                                  | 18  |
| 2. As relações entre texto contexto.....                                                  | 21  |
| 3. A instâncias narrativa.....                                                            | 23  |
| 4. O diálogo com o leitor.....                                                            | 54  |
| 5. A projeção da História .....                                                           | 61  |
| 6. Algumas conclusões sobre o capítulo.....                                               | 70  |
| III - O CONCEITO DE HISTÓRIA E A CRÍTICA SOCIAL PRESENTES EM A CONSCIÊNCIA DE ZENO        |     |
| 1. Ítalo Svevo .....                                                                      | 74  |
| 2. O contexto histórico social do autor e da obra.....                                    | 75  |
| 3. A instância narrativa.....                                                             | 78  |
| 4. O elemento social.....                                                                 | 111 |
| 5. A narrativa em forma de diário: verdade ou ficção?.....                                | 124 |
| 6. Algumas conclusões sobre o capítulo.....                                               | 131 |
| IV - MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS E A CONSCIÊNCIA DE ZENO: DIÁLOGO ENTRE AS OBRAS..... | 133 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS.....                                                                 | 142 |
| BIBLIOGRAFIA.....                                                                         | 14  |

## INTRODUÇÃO

Estudos comparativos entre as obras de Machado de Assis e escritores como Dostoiévski, Laurence Sterne, Marcel Proust têm sido constantes no meio acadêmico brasileiro. A tese de que haveria uma aproximação entre as obras *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis e *A consciência de Zeno*, de Ítalo Svevo, embora recente, também tem sido defendida pela crítica uma vez que a leitura das obras desses autores revela desenvolvimento de estratégias narrativas e discursivas convergentes, temas e estilos consoantes além da forma memorialística (autobiografia e diário). Contudo, não há comprovação de que um autor tenha lido a obra do outro ou marcas de relações intertextuais entre eles. Dessa forma, uma análise comparativa entre as obras pressupõe esclarecimentos quanto aos tipos de relações que serão abordadas no trabalho.

A escolha das duas obras deu-se em consequência de um curso de especialização "Fundamentos de Literatura Comparada", no período compreendido entre agosto de 1999 a dezembro de 2000. Estes textos foram objeto de pesquisa para realização de nossa monografia final, ressaltando que, na ocasião, delimitamos o tema para estudo, centrando-nos no foco narrativo. Assim, as leituras que realizamos dos textos teóricos para a realização daquele projeto, comprovaram a possibilidade de um estudo comparativo de maior fôlego entre estes romances.

Quanto à metodologia, salientamos que, para dar conta de um exame de todas as características perceptíveis nos romances, daremos preferência àqueles que implicam em um exame cuidadoso dos textos e contínua comparação.

Nosso objetivo é estudar as obras *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis e *A consciência de Zeno* (1923), de Ítalo Svevo, partindo da análise do discurso ficcional (foco narrativo, personagens, espaço e tempo), para tentar estabelecer como os dois autores representam pela linguagem os fatos e acontecimentos de suas respectivas épocas, com ênfase na discussão dos elementos de crítica social e a abordagem da História presentes nos romances. Pretendemos traçar um paralelo entre ambas, buscando os pontos de intersecção, a fim de entender o que as semelhanças e as diferenças entre elas podem significar, levando em consideração o contexto da época em que foram produzidas.

Os dois escritores, ao criarem textos em que narrador e personagem se fundem em uma só entidade, extrapolando seus papéis, pois ambos chegam à instância do autor, mostram ao leitor os fatos a partir de um ponto de vista individual, discutindo e criticando as contradições nas relações de uma sociedade em transformação.

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), a personagem central, Brás Cubas, após a morte, decide narrar suas memórias. Na condição de narrador expõe com muita ironia e mordacidade suas idéias, seus pontos de vista a respeito da sociedade e das instituições sociais da época em que viveu.

Em *A Consciência de Zeno* (1923), o narrador é também personagem. Zeno, um rico comerciante triestino escreve uma autobiografia a pedido do psicanalista que consultava, o Dr. S., com o objetivo de curar-se do vício de fumar. Recorda, então, os estudos universitários que não concluiu, a morte do pai, a paixão por Ada e o casamento com a irmã dela, Augusta, a fixação pelo vício do fumo, a vida familiar, a amante Carla, uma cantora, a vida profissional, a sociedade comercial com o cunhado. Após algum tempo, o paciente abandona o tratamento e seu psicanalista publica suas confissões.

Assim, neste trabalho abordamos a relação entre Literatura e História por meio da análise das obras citadas, estabelecendo uma ponte entre as culturas brasileira e italiana, procurando entender qual a dimensão social representada pela expressão artística que resultou nessas obras, além de buscar respostas para uma possível reflexão dos escritores sobre a sociedade em que viviam.

O suporte teórico deste trabalho concentra-se nas teorias desenvolvidas por Hayden White, Linda Hutcheon e Roberto Schwarz. Utilizaremos textos sobre o foco narrativo, como os de Jean Pouillon, Gérard Genette e Wayne C. Booth, e os trabalhos desenvolvidos por Lígia C. de Moraes Leite e Ismael Ângelo Cintra, a fim de analisar os aspectos retóricos e temáticos que fazem parte da estruturação dos romances, sem a pretensão de esmiuçar ou esgotar o tema.

Em um primeiro momento do nosso trabalho, no primeiro capítulo, efetuiremos uma discussão das teorias relacionadas ao discurso da História e ficção, utilizando também textos de autores como Sheila Dias Maciel e Maria Teresa de Freitas; na sequência focalizaremos o escritor Machado de Assis (1839-1908), destacando a vida, a obra e a análise do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1882); o escritor italiano, Ítalo Svevo (1861-1928) abordando, também, a vida, a obra e a análise do romance *A consciência de Zeno* (1923). Segue-se uma síntese comparativa entre as duas obras, com base nas análises dos textos, finalizando o trabalho com uma reflexão sobre o alcance dos propósitos do estudo.

Esclarecemos que, no que concerne às citações das obras, o faremos especificando o ano da publicação da edição referenciada na bibliografia e o número das páginas. Quanto às edições utilizadas salientamos que, no caso da obra brasileira, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, foi escolhida a edição publicada em 1999, pela Editora Ática; quanto à obra italiana, *A consciência de Zeno*, optamos pela edição publicada em 1980, pela Editora Nova Fronteira, traduzida por Ivo Barroso, para as citações no percurso da análise. Nas eventuais citações referentes ao texto em língua italiana efetuadas em notas de rodapé utilizamos a edição original *La coscienza di Zeno*, publicada em 1996, pela Editora Guerra, Perugia. Ressalvamos ainda que citações e fragmentos críticos referentes a textos em língua italiana foram por nós traduzidos.

## CAPÍTULO I

### 1. HISTÓRIA E LITERATURA

*Um contador de histórias é justamente o contrário de historiador, não sendo um historiador, afinal de contas, mais do que um contador de histórias. (Machado de Assis, "Touradas", 15.03.1877)*

Machado de Assis assim se pronuncia nesta crônica de 15.03.1877, intitulada "Touradas". Nela, o autor afirma que um "contador de histórias" narra fatos que não presenciou, fantasiando, ou seja, recorrendo à imaginação. Já o historiador, também conta histórias, porém histórias verídicas. Com essa justificativa, Machado de Assis afirma não ser possível dar uma descrição verdadeira da "tourada de domingo passado" já que ele não a viu.

Nesta crônica, escrita nos finais do século XIX, Machado de Assis discute o poder de representação do discurso da História e mostra que a polêmica entre literatura e realidade sempre fizeram parte da História da Literatura, uma vez que essas relações reportam às fronteiras entre ficção e História, invenção e verdade. Atualmente essas discussões foram retomadas, até porque estamos vivendo tempos de transformações, marcados por questionamentos de idéias instituídas pela tradição cultural do Ocidente. Segundo Linda Hutcheon (1991, p.26-7), observa-se hoje um intenso debate sobre as margens e as fronteiras entre gêneros literários, entre o romance e a autobiografia, o romance e a história, o romance e a biografia.

Tradicionalmente entende-se que o discurso histórico deve garantir o "real", ou seja, relatar os fatos que constituem a sociedade, a estrutura política e cultural de um povo através dos tempos, o discurso ficcional, por sua vez, teria um caráter fingido e corresponderia ao que Aristóteles denominou *poiesis*, ou seja, o relato dos fatos como deveriam ter sido ou como poderiam acontecer. Nesse caso, o discurso ficcional pressupõe verossimilhança ou seja, não uma correspondência com o que aconteceu, mas ao que aparece ao público como crível, verdadeiro.

Tzvetan Todorov, ao discutir a questão do verossímil na teoria da literatura, afirma que a relação de uma obra com o real, na concepção de Aristóteles, não seria uma questão de relação entre “o discurso e seu referente (relação de verdade), mas entre o discurso e o que os leitores acreditam verdadeiro” (1971, p.92-3). Para esse teórico, existe um discurso terceiro, que é independente da obra, uma espécie de *opinião comum* e, a partir dele estabelecem-se as regras de verossimilhança.

Atualmente, os teóricos da literatura afirmam que a linguagem literária não se opõe à da ciência, pois não necessita submeter-se a nenhuma comprovação de verdade. A ficção tem liberdade para, por meio da imaginação criativa, incorporar fatos do passado, recriar momentos históricos, ou seja, amalgamar realidade e ficção em um mesmo texto, sem ter que se manter fiel a qualquer discurso historiográfico.

Segundo o historiador Hayden White, antes da Revolução Francesa, a historiografia era uma arte literária e tinha o seu aspecto ficcional afirmado. Os teóricos admitiam que nos relatos históricos havia necessidade de utilização de recursos ou técnicas ficcionais. Ou seja, haveria entre os dois discursos aspectos comuns especialmente os relativos às técnicas formais de construção, como a seleção e organização do material. No início do século XIX, entretanto, os historiadores passaram a “identificar a verdade com o fato e considerar a ficção o oposto da verdade, portanto um obstáculo ao entendimento da realidade e não um meio de apreendê-la” (1994, p.139). Isto deu origem ao conceito de discurso histórico firmado em informações baseadas em fatos comprováveis e a expulsão de qualquer traço fictício.

Entretanto, Hayden White aponta para a história como narrativa: “Há muitas histórias que poderiam passar por romance, e muitos romances que poderiam passar por histórias, considerados em termos puramente formais” (1994, p.137-8). Para o teórico, o fato histórico em si não constitui uma história. Para a concretização do discurso histórico concorrem técnicas semelhantes às utilizadas para a realização do discurso ficcional e isto sinaliza para o desmascaramento da neutralidade da escrita da História já que o historiador manipula os dados e atribui a eles um sentido.

Isso quer dizer que até mesmo o discurso da História sofreu mutações. Com a Nova História, há uma postura diferente da História que se limitava a narrar fatos em sequência cronológica a partir do ponto de vista que interessava às elites, ou a história dos vencedores. Escreve Jean-Claude Schmitt que hoje a escrita da História tem consciência da relatividade de suas perspectivas e busca um desenvolvimento progressivo, no sentido de construção de uma "história social" que abarque os excluídos e os que não tiveram direito a voz na história tradicional. (In: Le Goff, 1995, p.261-2)

Linda Hutcheon considera que tanto a ficção como a História constituem sistemas de significação de nossa cultura, pois ambas resultam da interação sujeito/linguagem/ideologia. Para ela, as questões como "subjetividade, intertextualidade, referência e ideologia, estão por trás das relações problematizadoras entre a história e a ficção" (1991, p.149-60).

Tanto o discurso da História como o da Literatura são fruto das relações sociais que os constituem mediados pela palavra. Para alguns teóricos, o que diferencia a ficção da história é que nela a palavra é utilizada a partir de uma consciência estética que possibilita uma construção artística dessa mesma realidade. Essa representação da realidade de forma artística seria resultante da capacidade humana de criação e invenção. Porém, para Maria Teresa de Freitas exatamente porque "os limites entre a representação e a criação se tornaram tênues, História e Romance freqüentemente se confundem" (1989, p.109).

A questão *arte e realidade*, seja ela natural, psíquica ou histórica, sintetizados na palavra *representação* remetem ao conceito de *mimesis* desenvolvido por Aristóteles na Grécia antiga. Ao longo da História, esse conceito passou por diversas interpretações: imitação pura e simples da realidade, reflexo ou cópia do real, criação, construção,

Nosso trabalho tomará como objeto de estudo o texto literário buscando entender como os autores se utilizaram dos recursos da linguagem de maneira artística, de forma a compor um mundo ficcional, reinventando uma realidade perfeitamente reconhecida por nós. Os dois textos escolhidos seguem o gênero autobiografia (memória e diário) e neles o registro do cotidiano de seres comuns se faz presente. Com a leitura deles podemos apreender a visão de mundo de seus autores, o que nos leva à reflexão sobre a problemática da realidade e a uma melhor compreensão do mundo atual. Deles, extraímos uma leitura do passado que não foi revelado pela História mas que estava lá, presente.

Ficção e História se entrecruzam na narrativa autobiográfica e no diário, pois como afirma Hutcheon (1991, p.28) "toda lembrança é ficcionalizante". Na autobiografia, porque vislumbramos a presença de um "eu" que mergulha dentro de si mesmo, na tentativa de reconstruir sua própria existência, seu passado. A escrita em forma de diário porque, por meio da leitura do cotidiano e da intimidade de uma pessoa podemos mergulhar na História, já que todo texto contém dados da

realidade.

Segundo Sheila Dias Maciel, os teóricos da literatura costumam classificar a escrita confessional em autobiográfica, narrativa que abrange tanto as memórias como os diários, pois são textos escritos por um sujeito, um narrador em primeira pessoa que busca recuperar sua história, seu passado (memórias) e registrar o cotidiano, o presente (diário) (2001, p.74-9). Para esta estudiosa, a diferença existente entre autobiografia e memórias é tênue. Ela observa que "se nas memórias temos um 'eu' que quer tirar do passado uma leitura do mundo, na autobiografia temos um 'eu' que quer tirar do mundo o que seja a sua própria história" (2001, p.76).

Uma característica importante da escrita em forma de diário seria a proximidade desse eu narrador com os fatos. Assim, entre o registro e o fato, o tempo decorrido é muito curto. Uma outra particularidade desse discurso é o caráter secreto, pois o autor, nele, se revela por inteiro, expõe sua intimidade. A publicação de diários, que se transformam em narrativas, de alguma forma transgredem esse caráter privado do texto e implica, também, um leitor interessado, curioso da intimidade alheia. Essa seria uma característica da cultura atual, na qual vemos a profusão de textos (jornais, revistas e programas de televisão) nos quais a vida íntima das pessoas é o principal foco.

Muito embora possa parecer que as diversas posições teóricas elencadas signifique que não haja separação efetiva entre Literatura e História, somos da opinião de que uma das maneiras de se diferenciar os dois discursos seja uma reflexão sobre os objetivos de ambas na *representação* da realidade. Nesse sentido, concordamos com Maria Teresa de Freitas quando afirma que a diferença entre o poeta e o historiador está na relação "arte" e "ciência". A arte possui suas leis próprias e o artista, embora extraia do mundo exterior o material para o seu trabalho, geralmente ultrapassa os limites desse real, pois ela "é uma modalidade do imaginário, e o imaginário não *reproduz* a realidade exterior, mas a *transforma*, e, mais longe ainda, *transfigura-a*" (1999, p.113).

## CAPÍTULO II

### HISTÓRIA E CRÍTICA SOCIAL EM *MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS*

#### 1. Machado de Assis

Para a abordagem das relações entre literatura e sociedade presentes no texto de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1882), consideramos relevante fazer algumas considerações sobre a situação social e política do conturbado final do século XIX, sobre o autor Machado de Assis, bem como sobre as funções da literatura. Esta necessidade, a nosso ver, decorre do fato de que o discurso literário, como todos os discursos que fazem parte de uma sociedade, é parte da realidade dialógica, ou seja, reflete e refrata essa mesma sociedade. Assim, o discurso literário apropria-se de material não artístico ou literário, pois nele estão presentes o cotidiano da sociedade, a ideologia ou ideologias que perpassam os vários segmentos, fatos históricos integrantes do discurso da história e, para usar as palavras do Prof. Antônio Candido, transforma-os, "gera um mundo novo, cujas leis fazem sentir melhor a realidade originária" (1993, p.10).

No século XIX, o Brasil passou por vários períodos, de instabilidade: a Independência, processo no qual estavam envolvidos interesses internos e externos; o primeiro reinado, a abdicação de D. Pedro I em favor de seu filho, D. Pedro II, ainda menor de idade; a Regência e o segundo reinado, após a maioridade de D. Pedro II ter sido decretada quando ele tinha então quinze anos de idade. O período chamado de Regência foi um dos mais conturbados da história política do Brasil. A vida cotidiana muito difícil e uma organização política instável resultaram em muitas rebeliões. Essa instabilidade política não se verificou no período em que reinou D. Pedro II. Os grandes proprietários conseguiram se afirmar como classe social, contendo os demais grupos sociais e as tentativas de rebelião. A classe dominante formada pelos latifundiários, aristocracia rural e grandes comerciantes fortaleceram o Estado imperial, que administrava o país defendendo os interesses dessa classe, ou seja, de acordo com seus valores de "ordem" e "civilização". Segundo o historiador Boris Fausto, no período de cinquenta anos do Segundo Reinado houve a sucessão de 36 gabinetes, porém, isso não significava instabilidade, pois os dois partidos, o Conservador e o Liberal, revezavam-se no governo, sem necessidade de recurso às armas, pois "para o que estivesse na oposição, havia sempre a esperança de ser chamado a governar" (2001, p.97).

A sociedade de classes brasileira do final do século XIX estava assentada na mão-de-obra do trabalho escravo. O domínio era exercido por relações paternalistas, de favor e clientelismo. Segundo Valentim Faccioli (In: Bosi et alii, 1982, p.27), nesse período, a máquina administrativa do Império era cabide de empregos, nas quais os servidores burocratas estavam sujeitos aos partidos políticos que se revezavam no poder, às lutas de família e seus apadrinhados. Sobre a questão das desigualdades sociais rigidamente controladas pela elite brasileira, especialmente relativas à posição dos mulatos e negros, escreve Schwarz que

a emancipação política do Brasil, embora integrasse a transição para a nova ordem do capital, teve caráter conservador. As conquistas liberais da Independência alteravam o processo político de cúpula e redefiniam as relações estrangeiras, mas não chegavam ao complexo sócio-econômico gerado pela exploração colonial, que ficava intacto, como que devendo uma revolução. (1990, p.36)

Assim, o Brasil tornou-se independente de Portugal em 1822, mas não se mexeu nas estruturas ou situações sociais. Os escravos continuaram escravos, os pobres, como sempre, pobres e as mulheres, sem vez nem voz.

A produção intelectual estava basicamente a serviço da sustentação dessas formas de dominação social e política, razão pela qual, segundo o já mencionado crítico Valentim Faccioli, Machado de Assis teria abandonado o jornal *Diário do Rio* logo após ter sido nomeado para um cargo público.

A origem proletária de Machado de Assis (1839-1908), um mestiço descendente de escravos, embora libertos, ganha importância tendo em vista a condição da sociedade em que viveu, rigidamente estratificada, sem grandes chances de ascensão. O destino do indivíduo estava praticamente determinado pela sua origem. Sua carreira de escritor teve início em 1839, com a publicação do primeiro trabalho, a poesia "A palmeira" no Jornal *Marmota Fluminense*. A partir de 1858 passou a colaborar intensamente em vários jornais e revistas, atividade que manteve por quase toda a vida. Muitos críticos afirmam a indiferença de Machado de Assis aos problemas sociais de seu tempo. Atualmente, porém, sabemos que o autor optou pela linguagem irônica e humor, em lugar da retórica inflamada, voltando-se completamente para a Literatura. A denúncia de Machado de Assis sobre a escravidão, sua posição frente às idéias republicanas e todos os pormenores do contexto social de então podem ser detectadas em suas crônicas, contos e romances. Sua obra costuma ser dividida em duas fases: uma com tendências próprias do Romantismo, que vai de 1872

a 1878 e outra, com características do Realismo que se inicia em 1881, com o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* e vai até 1908, com *Memorial de Aires*.

No âmbito mundial, a burguesia já controlava o poder político na Europa desde o final do século XVIII e essa consolidação ocorreu graças principalmente aos rumos tomados pelo Capitalismo, em franco crescimento em decorrência do processo cada vez mais forte de industrialização. Os interesses políticos das principais potências capitalistas européias, associados aos interesses econômicos dos grandes grupos, determinaram uma corrida imperialista: a conquista de novas colônias intensificou-se principalmente nas regiões da África e da Ásia, como garantia de expansão dos mercados. As disputas pelos domínios coloniais acirraram-se entre as nações européias.

Por outro lado, os rumos tomados pela economia refletiram no quadro cultural e o Romantismo cedeu lugar para outras concepções de cunho materialista e racional.

O desenvolvimento de novas formas de pensamento é o grande móvel dessas mudanças, como, por exemplo, o Cientificismo - uma filosofia que procura explicar a realidade por meio de mecanismos científicos, cujo principal representante foi Augusto Comte, e o Determinismo, filosofia que se desenvolve em torno da concepção de que o meio social, a raça e o momento histórico, determinam as ações dos indivíduos. Além dessas filosofias, decisivo para os rumos do pensamento científico da época, foi a publicação do livro *Origem das espécies* (1859), escrito por Charles Darwin, no qual o autor acrescenta a noção de seleção natural à Teoria da Evolução das espécies. Outras teorias surgiram em uma tentativa de solucionar as diferenças sociais cada vez mais acentuadas pelo Capitalismo. Dentre elas, o Socialismo lançado por Karl Marx e Friedrich Engels com a publicação do *Manifesto Comunista* de 1848.

No âmbito literário desenvolve-se o Realismo como forma de oposição aos valores românticos, seguindo os rastros da filosofia em ascensão, buscando o registro da realidade de forma objetiva e impessoal. Assim, surgem escritores como Flaubert, Maupassant, Zola entre outros. As condições sociais, políticas e filosóficas que se alteravam e transformavam a Europa influenciam significativamente os rumos da sociedade brasileira.

Efetuada essas breves considerações sobre aspectos da vida intelectual e o contexto social da época em que Machado escreveu, voltamo-nos para a realização de uma também breve incursão nos domínios da Literatura e suas funções.

## **2. As relações entre texto e contexto**

Sobre a relação tão controversa entre "arte" e "realidade", Antonio Candido, em um artigo publicado em 1972 na revista *Ciência e Cultura*, ao discutir a função humanizadora da Literatura, ou a capacidade que esta possui de confirmar a humanidade do homem, afirma que os estudiosos de Literatura, em geral, optam pelo estudo da estrutura pois entendem que é impossível enfocar os aspectos internos e externos à obra ao mesmo tempo (1972, p.803).

As relações da Literatura com o contexto conduziram ao surgimento de teorias como a da teoria da “arte pela arte”, que se constituiu em um movimento estético localizado no século XIX. Essa teoria preconizava a autonomia e a legitimidade da Literatura e determinava que a obra de arte deve buscar valores estéticos, desvinculando a arte de qualquer conceito de utilidade, promovendo uma ruptura entre o *belo* e o *útil*, entre valores artísticos e valores morais, propondo um exercício artístico semelhante ao sacerdócio, no qual o poeta isola-se do mundo e da vida, evadindo-se do cotidiano e seus problemas, como forma de defesa contra as tentações e garantia da pureza de sua arte. Em contraposição à essa literatura de evasão, surgiram teorias como a do “realismo socialista”, pela qual a Literatura só se justifica e se torna autêntica quando ajuda a sociedade a se transformar, conferindo à Literatura uma função revolucionária, primordial para a luta de classes. Essa concepção surgiu como forma de reação aos chamados Formalistas Russos, teóricos que propunham uma nova maneira de entender a Literatura, desvinculando-a das estruturas econômicas e sociais e negando-lhe qualquer finalidade social ou política. Atualmente, há uma postura menos ortodoxa da crítica literária marxista, em que a literatura pode ser entendida como importante instrumento de crítica social, apta a dar a conhecer aos outros a singularidade da nossa situação, e, portanto, as relações entre literatura e ideologia. A Literatura é linguagem e está inserida na História, portanto, participa da experiência do real, intimamente relacionada a todos os problemas existenciais do homem. Por essa razão, torna-se necessário encontrar formas de conciliação de suas diversas funções possíveis. (Aguilar e Silva, 1992, p.120-1)

Autores como Georg Lukács, Terry Eagleton e Fredric Jameson buscaram nas concepções marxistas a base para a formulação de uma teoria literária. Para Eagleton, o conceito de literatura está relacionado à classe dominante e às normas da academia: “A literatura, no sentido que herdamos da palavra é uma ideologia. Ela guarda as relações mais estreitas com questões de poder social” (1983, p.25). Eagleton considera, ainda, que a Literatura não é uma entidade física concreta em si mesma, é um constructo cultural, ou seja, um artefato cultural, pois ela condensa a cultura representada pelo seu autor.

Eagleton afirma que com o período romântico e a conseqüente valorização da criação imaginativa, a “literatura torna-se uma ideologia totalmente alternativa” e “a imaginação transforma-se em força política” (1983, p.22), e assim, por meio dela, a realidade pode ser redimensionada, questionada, criticada.

Lukács, estudando a relação existente entre a obra de arte e a realidade, bem como os seus efeitos sobre o público, estabelece que

para o nascimento de qualquer obra de arte, é decisiva precisamente a concreticidade da realidade refletida. Uma arte que pretendesse ultrapassar objetivamente as suas bases nacionais, a estrutura classista de sua sociedade, a fase da luta de classe que é nela presente, bem como, subjetivamente, a tomada de posição do autor em face de todas estas questões, destruir-se-ia como arte. (1970, p. 265)

O teórico acentua, ainda, que por meio das grandes obras de arte os homens têm a oportunidade de reviver o passado da humanidade, revitalizando o presente e as perspectivas do seu desenvolvimento futuro, “mas os revivem não como fatos exteriores, [...] e sim como algo essencial para a própria vida, como momento importante também para a própria existência individual” (1970, p.269).

Em relação à arte literária e a sua interpretação, Fredric Jameson, no primeiro capítulo de *O inconsciente político*, afirma que seu livro:

vai argumentar em favor da prioridade da interpretação política dos textos literários. Ele concebe a perspectiva política não como método suplementar, não como auxiliar opcional de outros métodos interpretativos hoje em uso – o psicanalítico, o mítico-crítico, o estilístico, o ético, o estrutural -, mas como horizonte absoluto de toda leitura e de toda interpretação. (1981, p.17)

Considerando esses posicionamentos teóricos, analisaremos a obra *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) verificando como, por meio da linguagem, Machado de Assis trabalha temas sociais e históricos em seu romance e a relação entre texto e leitor. Lembramos que essa obra é considerada como iniciadora da narrativa moderna na literatura brasileira ao romper com o modelo tradicional. O romance ficcionaliza eventos históricos e esse aspecto apresenta-se como uma possibilidade de leitura da obra. O texto sinaliza, ainda, para a crítica social, por meio da representação da estrutura socioeconômica do século XIX.

### **3. *Memórias póstumas de Brás Cubas* - A instância narrativa**

A crítica literária, até hoje, encontra dificuldades para abordar a obra de Machado de Assis em virtude de sua prosa fugir aos limites impostos pelas tendências de uma época. Especialmente no romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), podemos observar inúmeras características que contribuem para essa dificuldade, entre elas, a estrutura fragmentária, a metalinguagem, a dimensão intertextual, pois ela faz um diálogo com outras obras da própria literatura brasileira e da tradição literária ocidental, desde Homero até a Mitologia, além de mostrar-se uma obra aberta a diversas leituras, interpretações e trabalhos. Assim sendo, salientamos que o presente estudo propõe uma leitura da obra com base nos aspectos endógenos e exógenos ao texto, buscando identificar a representação da sociedade brasileira no século XIX. O romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, cujo narrador é também a personagem principal, se inicia pelo sepultamento de Brás Cubas, após a "dedicatória" assinada por ele mesmo, assim como ocorre com o prólogo "Ao leitor". Antes de dar início à história do seu nascimento, o narrador faz a *transição*, em uma estratégia metalingüística, justificando o início do romance propriamente dito, agora em ordem cronológica que seguirá até 1869, ano da morte de Brás.

Brás Cubas narra inicialmente a sua própria morte, posteriormente, inicia o relato da história da sua vida, seu passado, as experiências que teve, a sua infância, a formação da sua personalidade, as suas amizades, amores, relações sociais e políticas, enfim, tudo o que fez ao longo desse tempo, a partir do seu nascimento. Observemos o seguinte trecho inicial do romance:

#### Óbito do autor

Algun 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 intróito, mas no cabo; diferença radical entre este livro e o *Pentateuco*. (1999, p.17)

Esse fragmento destacado do texto inicial de *Memórias póstumas de Brás Cubas* apresenta um discurso no qual a fala do narrador traz idéias cujas relações podem ser potencialmente conflituosas: narrar a vida, estando o enunciador morto. Ao declarar-se um "defunto autor", o narrador cria uma situação inverossímil, solucionada pela justificativa de que para ele "a campa foi outro berço" e pela referência ao enunciador bíblico, como uma forma de validação do seu discurso.

A inversão sintática sugere uma reflexão sobre a técnica de construção da obra literária: afinal, quem escreve a obra? Qual o papel do autor? Sérgio Motta (1998) defende o ponto de vista

de que ao narrar histórias de um personagem que vive além da vida, Machado de Assis faz surgir ou viver um narrador cujo relato formaliza-se na autobiografia que confluirá em uma "história de escritor". Para o estudioso, Brás precisou morrer para tornar-se um narrador e essa estratégia machadiana culmina com a valorização do leitor, introduzindo-o também na ficção.

Nessa estratégia narrativa destaca-se a ironia, mobilizada de diversas formas, entre elas a constituição do interdiscurso, que pode ser exemplificada no trecho referente a Moisés, no qual o narrador realiza uma paródia<sup>1</sup> do texto sagrado, profanando um símbolo do cristianismo e desmascarando ideologias sublimes. O paralelo que o narrador estabelece entre sua história e a de Moisés formaliza-se na alegoria da genealogia, alguns capítulos à frente. A história de Moisés envolve muito mistério, contradições, muitos historiadores chegam a duvidar de sua real existência, e esse seria um dos aspectos em que se estabeleceria o ponto de contato entre as memórias e o texto bíblico: a inexistência de certezas, verdades ou confirmações e o fato de que ambos relatam as paixões humanas.

No início do capítulo, a ironia contida na afirmação de que a única diferença entre este livro e o *Pentateuco*, cuja autoria foi atribuída a Moisés, os primeiros da Bíblia, desde o Gênesis até o Deuteronômio, estaria unicamente na escolha entre narrar a própria morte no começo ou no fim, faz emergir uma personagem que é ao mesmo tempo humorística e sardônica. A comparação de si mesmo com um dos mais importantes representantes do Cristianismo, sugerindo que a única diferença entre ambas as obras seria apenas na sequência narrativa que se utilizam, causa riso e escárnio, tendo em vista que há uma distância muito grande entre um autor de um livro considerado sagrado, histórico, e iniciador de uma religião tradicional, considerado um dos grandes profetas que a humanidade conheceu, e a narrativa cuja personagem central é um homem de identidade e caráter duvidosos.

Ao apresentar um foco narrativo em primeira pessoa, introduzindo uma personagem narrador, pois Brás Cubas, sujeito da enunciação, é também sujeito do enunciado, o “eu” que fala e o “ele” de quem se fala são representados pelo mesmo ator, o autor credita ao narrador onisciência ou “saber” – ele detém todo o conhecimento sobre as personagens, sobre o tempo/espço e sobre os acontecimentos. Essa onisciência decorre justamente do fato de o narrador estar morto. O foco narrativo concentra-se em um narrador localizado num espaço além da vida, e essa condição

---

<sup>1</sup> O conceito de "paródia" utilizado neste trabalho é o exposto por M. Bakhtin no estudo da poética de Dostoiévski. Para esse estudioso, a natureza da paródia é carnavalesca, porque ela contém todos os elementos da carnavalização. Assim, a paródia pode ser um canto paralelo de duas maneiras: pode ser satírica (humor) ou pode ser séria, sem haver sátira, por essa razão, é um elemento característico da "sátira menipéia", mas é estranha à tragédia e à epopéia, considerados gêneros puros. Para esse teórico a paródia é ambivalente pois tudo morre e tudo renasce e tudo tem seu lado paródico. (1997) Affonso Romano de Sant'Anna amplia esse conceito, estendendo-o à paráfrase e apropriação. (2000, p.9)

confere liberdade à análise dos fatos e acontecimentos que envolvem a vida de Brás Cubas e as demais personagens.

A identificação do foco narrativo acima descrito nos aproxima aos estudos efetuados por Gerard Genette, principalmente àqueles que se referem à “ação verbal considerada nas suas relações com o sujeito” (1979, p. 212). O conceito de sujeito elaborado por Genette inclui o narrador e a personagem – aquele que realiza ou sofre a ação, ou, as distinções referentes a quem conta a história, onde e quando. Esse aspecto refere-se, em Linguística, à subjetividade ou relações entre os enunciados e a sua instância produtiva designada por enunciação. Considerando que uma narrativa constitui um conjunto complexo que envolve as relações entre o ato narrativo, as personagens ou protagonistas, as determinações de espaço e tempo e as “relações com outras situações narrativas implicadas na mesma narrativa” (1979, p.214), Genette faz uma abordagem crítica das categorias do tempo da narração, do nível narrativo e pessoa, ou das relações entre o narrador (narratário) e a história que conta.

Dessa forma, Brás Cubas se insere na categoria de narrador *autodiegético* instituída por esse teórico. O narrador *autodiegético* é o ente que assume a responsabilidade pela narração, refere-se àquele que relata suas próprias experiências e o registro utilizado é o da primeira pessoa em geral, mas não obrigatoriamente. Esse tipo de focalização implica conseqüências decorrentes da forma como o narrador estrutura a narrativa.<sup>2</sup>

Brás Cubas justifica a sua franqueza apresentando-se como "um defunto autor" (1999, p.17). Entretanto, essa seria apenas mais uma das armadilhas do escritor Machado de Assis. Ao fazer um jogo de palavras, substantivando o adjetivo, *defunto autor*, Machado de Assis não só desafia a credulidade do leitor da época, acostumado às leituras românticas, como também ironiza os postulados realistas pós-românticos, ao produzir uma narrativa do tipo fantástica, já que se trata de um texto escrito por alguém que já morreu. Segundo José Guilherme Merquior, o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* é uma narrativa no estilo cômico-fantástico criada por Machado de Assis com a finalidade de manifestação do seu sarcasmo e essa fusão entre humor, filosofia e fantástico, coloca o romance em questão entre as narrativas modernas do gênero cômico-fantástico ou literatura menipéia (1972, p.12-20).

---

<sup>2</sup> Gerard Genette instituiu, ao lado do narrador *autodiegético*, o *heterodiegético*, que seria aquele que relata uma história sem pertencer ao universo *diegético*. Essa posição acarreta uma atitude demiúrgica do narrador em relação à história que conta. Geralmente exprime-se na terceira pessoa, situa-se num nível *extradiegético* e mantém um anonimato; o narrador *homodiegético* seria o ente que relata experiências vividas por ele dentro da história, ou seja, viveu a história como personagem. Não se confunde com o narrador *autodiegético*, pois não participou da história como ator principal, apenas como uma testemunha imparcial ou como uma personagem secundária ligada à personagem central. (1979, p.214)

Acreditamos que esta estratégia narrativa, não apenas se constitua em uma forma encontrada pelo autor para veicular o seu sarcasmo, mas também em uma tentativa de questionar os conceitos de “real” e de “verdade” e o caráter de verdade da linguagem. A escolha do foco narrativo em primeira pessoa possibilitaria a Brás Cubas monopolizar o texto, aparentemente conferindo ao relato uma verossimilhança e isenção incontestáveis, por meio da imparcialidade de quem já não tem necessidade de omitir fatos, mentir sobre acontecimentos, pois já não faz parte do mundo dos vivos e não está mais ao alcance das ilusões, não tem mais obrigações para com a sociedade.

Brás Cubas inicia a narrativa com uma referência explícita ao tempo exterior e cronológico. Contudo, ao associar o tempo à situação econômica do falecido, com aspectos espaciais, a atmosfera: "Chovia, peneirava - uma chuvinha miúda, triste e constante" (1999, p.17), o narrador prossegue a narrativa permeando o presente com o tempo psicológico ou estado de espírito dele mesmo e das personagens. Ressalte-se que a essas referências temporais associa-se uma descontinuidade em relação ao tempo cronológico e no deslocamento espacial das personagens. Assim, o narrador dá início ao texto já morto, portanto, ao dizer que hesitou entre começar as memórias pelo princípio ou pelo fim, instala um momento posterior ao enunciado (ou anterior à enunciação): "expirei às duas horas da tarde de uma sexta-feira do mês de agosto de 1869" (1999, p.17). O narrador altera abruptamente as instâncias temporais, inserindo no discurso fatos anteriores ao passado que está narrando, assim como o espaço. Ao narrar os fatos passados, o narrador utiliza verbos no pretérito imperfeito: "tinha", "era". No final do terceiro parágrafo, após refletir sobre os últimos acontecimentos de sua estada no mundo terreno, passa a narrar o último contato com a "anônima" que acompanha seu sepultamento. Ao iniciar o quarto parágrafo, o narrador altera o curso da narrativa novamente, interpondo nova digressão motivada pela lembrança da senhora, para isso, utiliza verbos no pretérito perfeito: "viu", "voou", e no futuro do presente "iremos" para anunciar a narração que fará posteriormente. Subitamente, nova alteração, voltando às lembranças de seus últimos instantes de vida, e os verbos passam ao presente do indicativo, como podemos verificar no seguinte trecho:

Agora, quero morrer tranqüilamente, metodicamente, ouvindo o soluço das damas, as falas baixas dos homens, a chuva que tamborila nas folhas de tinhorão da chácara, e o som estrídulo de uma navalha que um amolador está afiando lá fora, à porta de um correio. (1999, p.18)

O narrador representa na linguagem, com grande densidade, a perda da consciência, a

---

inutilidade de tudo, o nada, por meio de verbos no imperfeito: "estrebuchava", "esvaía", "descia", "fazia-se-me", tempo verbal ideal para a narração desse acontecimento pelo seu caráter de imprecisão, ambigüidade, criando uma atmosfera de devaneio, e pelo uso reiterado do conectivo "e" produzindo uma gradação. O trecho merece ser transcrito integralmente: "A vida estrebuchava-me no peito, com uns ímpetos de vaga marinha, esvaía-se-me a consciência, eu descia à imobilidade física e moral, e o corpo fazia-se-me planta, e pedra, e lodo, e coisa nenhuma" (1999, p.18).

Em seguida, o narrador retoma a narrativa de onde havia interrompido: "morri de uma pneumonia; mas se lhes disser que foi menos a pneumonia, do que uma idéia grandiosa e útil, a causa da minha morte..." (1999, p.18).

Pouco antes de retomar o fio da narrativa interrompido, o narrador, demonstrando conhecer o interior da personagem por ele denominada "anônima", afirma que a imaginação dela viajou para o passado, insinuando que esse passado seria a época em que ainda eram jovens e se viram pela primeira vez. Assim, o narrador realiza um verdadeiro ziguezague, por meio do estabelecimento de algumas relações temporais com retrospectões e antecipações.

A passagem do tempo é constantemente reforçada pela menção à idade das personagens e à descrição de suas características físicas no passado e no presente, mostrando o envelhecimento ou as marcas da passagem do tempo, como quando diz que a tal senhora que o visitou nos derradeiros momentos "era uma ruína, uma imponente ruína" (1999, p.22).

Ao dimensionar o tempo em *Memórias Póstumas*, buscando efetivamente a recuperação do passado, o narrador, ao associar os dois tempos, o passado e o presente, relaciona a ficção com a realidade histórica, aspecto que analisaremos mais adiante.

A narração dos fatos e experiências interiores vividas pelas personagens podem ser estudadas por meio da noção de "ponto de vista" ou "foco narrativo" desenvolvida por Jean Pouillon, no seu livro *O tempo no romance* (1974), que optou pela substituição dessa terminologia por "visões".

A teoria deste estudioso gira precisamente em torno do problema colocado em relação ao funcionamento do narrador, questionando o valor de simplesmente identificar se a narrativa é em primeira ou terceira pessoa. Nessa teoria, o mais importante é observar a contigüidade dos fatos em relação à personagem, ou o seu distanciamento.

Escreve Pouillon, que as narrativas podem apresentar basicamente três maneiras de narrar ou "visões": A "visão com", a "visão detrás" e a "visão de fora". Na *visão com*, o narrador sabe o mesmo que a personagem e a narração pode ser feita com a utilização do recurso da primeira ou terceira pessoa. Ao apresentar os fatos como a personagem os sente, o leitor teria maior interatividade com o drama vivido por ela. Na *visão detrás*, o narrador é onisciente, podendo

penetrar na mente das diversas personagens e criticá-los. A *visão de fora* caracteriza-se por um narrador que apresenta os fatos externos sem comentá-los e a ausência de conhecimento da vida interior das personagens. (1974, p.51-54, grifos nossos)

Brás narra utilizando a *visão com*, por exemplo, quando relata o sofrimento de Virgília ao vê-lo morto, por meio do discurso direto: "morto! morto! dizia consigo" (1999, p.18). Ressalte-se que até o Cap. V o narrador utiliza o discurso direto ao transcrever a fala do amigo diante de sua sepultura e a de Virgília, ao vê-lo morto. Essas falas diretas parecem surgir sempre nos momentos de maior densidade, como forma de expressar a intensa comoção interior das personagens. O discurso que antecipa essas representações diretas são de tipo indireto, ou seja, pela voz do narrador, como no seguinte trecho do capítulo II "O Emplasto": "Um tio meu, cônego de prebenda inteira, costumava dizer que o amor da glória temporal era a perdição das almas, que só devem cobiçar a glória eterna" (1999, p.19).

Voltando à nossa análise do relato dos últimos momentos da personagem, verificamos que Brás Cubas-narrador o faz por meio da união, em um mesmo parágrafo, de idéias, sentimentos e sensações. Essa forma de narrar privilegiando o discurso indireto contribui para a dificuldade em elucidar a maneira de focalizar as personagens e os fatos.

O narrador, ao mesmo tempo em que analisa o seu interior naquele momento, retira-se do espetáculo da vida "tarde e aborrecido", afirmando que "um solteirão que expira aos sessenta e quatro anos, não parece que reúne em si todos os elementos de uma tragédia" (1999, p.17-8), ou seja, ao relativizar a própria morte, examina também o interior dessa personagem, a qual não revela o nome, referindo-se a ela apenas com as expressões "terceira senhora", "essa anônima", "triste senhora", "essa Senhora", que posteriormente assumirá um importante papel na narrativa. Esse exame concretiza-se por meio da construção do espaço/tempo superpostos, e de imagens que se sucedem: "De pé, à cabeceira da cama, com os olhos estúpidos, a boca entreaberta, a triste senhora mal podia crer na minha extinção" (1999, p.18). Assim, ao espaço do além túmulo, do cemitério, sobrepõem-se ao espaço doméstico (o leito) e, o tempo da narração, ao tempo da diegese.

Essa digressão do narrador contém indícios sobre a atuação da personagem no desenvolvimento das peripécias. A referência explícita sobre a inconveniência da manifestação de emoção por parte daquela senhora diante do quadro de morte que se apresenta, corresponde a uma situação de conveniência social. Mais adiante, no capítulo V, página 22, o narrador revela a sua visão da personagem: não é a "mais discreta, mas com certeza mais formosa entre as contemporâneas suas [...] tinha então 54 anos, era uma ruína, uma imponente ruína" (1999, p.22). Brás revela ainda que se amaram muitos anos antes.

E, novamente, o narrador utiliza a técnica do discurso direto ao relatar como sofreu a tal

senhora embora alerte o leitor sobre a conveniência da exteriorização deste sofrimento, sendo isto "o que menos convinha a essa anônima" (1999, p.18), indicando que a condição de mulher casada, representante feminina da elite, obrigava a personagem a ter um comportamento dissimulado, preservando a aparência de uma moral de acordo com as normas. A discrição seria uma exigência de manutenção das aparências em sociedade e Brás, na condição de morto, fica livre para ser indiscreto.

Virgília, na velhice, mantém a mesma postura adotada no passado: o importante é salvaguardar as aparências. O seu discurso diante do moribundo nada deixa transparecer sobre a relação clandestina entre ambos, segundo o narrador que afirma "serena e risonha, tinha o aspecto das vidas imaculadas. Nenhum olhar suspeito, nenhum gesto que pudesse denunciar nada " (1999, p.24).

Ao reproduzir o conteúdo da consciência da personagem, demonstrando conhecer inteiramente o interior dela, o narrador faz uma superposição do tempo da enunciação com o tempo da diegese, como neste trecho:

E a imaginação dela, como as cegonhas que um ilustre viajante viu desferirem o vôo desde o Ilisso às ribas africanas, sem embargo das ruínas e dos tempos, - a imaginação dessa senhora também voou por sobre os destroços presentes até às ribas de uma África juvenil ... Deixá-la ir; lá iremos mais tarde; lá iremos quando eu me restituir aos primeiros anos. (1999, p.18)

Vimos que a referência ao tempo, mais precisamente ao passar do tempo é metaforizada por meio da intertextualidade (Ilisso *versus* África juvenil), que nos permite, ainda, outra leitura, ou seja, o propósito de denunciar a exploração criminosa que os europeus perpetravam contra o continente africano e que não se restringia apenas ao tráfico. Essa denúncia parece ser o resultado da posição do escritor diante da realidade do mundo em que vivia, "destroços presentes" "África juvenil", figurativizando a personagem ainda sem nome a que o narrador se refere e possibilitando a leitura dessa crítica embutida no discurso. A "África juvenil" poderia ser uma imagem criada pelo autor, uma metáfora da personagem Virgília quando, no passado, jovem e inexperiente, envolve-se amorosamente com Brás.

Se atentarmos para a sintaxe do discurso: "sem embargo das ruínas e dos tempos" e "destroços presentes" e o uso das reticências ao final do que nos comunica o narrador, confirmaremos nossa posição de ver neste trecho a crítica à exploração do continente africano.

Essa estratégia narrativa permite-nos cogitar na presença do autor implícito nas múltiplas interfaces do discurso. A mobilização da intertextualidade, desde o prólogo ao leitor à narração

final, em uma profusão de discursos que se entrecruzam, possibilitam essa leitura. Um exame atento mostra que, na superfície há um significado e na estrutura profunda do intertexto há um outro referente, que corresponde ao discurso real do autor ou a marca do autor implícito, usando a terminologia de Wayne C. Booth.<sup>3</sup> O jogo textual que remete à esse conceito se concretiza mais profundamente na estruturação da obra por meio da ironia que questiona o tempo todo a sociedade. Assim, a própria disposição dos capítulos não é aleatória, seguem uma intencionalidade que pode ser atribuída ao autor implícito.

Ismael A. Cintra, ao estudar as diferentes teorias e classificações referentes ao foco narrativo, sintetizou a teoria de Booth e esclarece que nela fica demonstrada a falsidade do desaparecimento do autor da ficção, pois este, de forma velada, controla a narrativa. Portanto, existe um “autor implícito” ou um “segundo ser” do autor, ou ainda, uma “imagem que ele cria de si próprio”, constituindo-se em um ser distinto do que é na vida real. Segundo Cintra: "Ao utilizar o ponto de vista e os modos de narração como instrumentos técnicos, num procedimento retórico, o autor implícito transmite, melhor seria dizer impõe, certos valores, visando a persuadir o leitor" (1978, p.28).

Essa proposição é claramente elucidada por Roxana Álvarez quando escreve que o narrador autodiegético, investido do papel de narrador e personagem principal, estabelece um elo com o autor implícito, havendo um diálogo constante entre eles, em níveis diversos, em um movimento que o leitor atento pode perceber, pois "há momentos nos quais o narrador autodiegético abafa sua voz e nos deixa escutar outra, aquela que ecoa sutilmente no fundo da narrativa" (2000, p.142), concepção que desenvolve analisando as *Memórias póstumas* no estudo mencionado. Para a autora, as obras de Machado de Assis apontam para um estilo em que a ironia seria a principal característica (2000, p.143-4).

Com base nessas proposições, concluímos que a presença do autor implícito nos textos, tanto os escritos em primeira como em terceira pessoa, pode ser identificada por meio da percepção dos vestígios ou marcas disseminadas pelo discurso e analisando o estilo e a técnica utilizada pelo autor na estruturação da obra em estudo.

Os índices dessa presença podem ser observadas em outros trechos do romance *Memórias póstumas*. Para buscarmos marcas mais detalhadas desse aspecto, continuemos a observação das referências do narrador à dama que o visita nos instantes finais.

Nós leitores, ficamos sabendo que aquela senhora chama-se Virgília apenas no capítulo VI,

---

<sup>3</sup> *Autor implícito*, conceito desenvolvido por W. C. Booth para designar uma entidade não presente, que se dissocia do narrador, mas que se insinua ao texto e pode ser intuída pelo leitor. Como se fosse um segundo "eu" do autor real, seria responsável pelos valores ideológicos e morais veiculados pela narrativa. Segundo Reis e Lopes, esta concepção é complicada e de difícil solução, não havendo consenso sobre seus fundamentos. (1988, p.17-8)

quando Brás Cubas, no leito de morte, a vê "assomar à porta da alcova, pálida, comovida, trajada de preto, e ali ficar durante um minuto, sem ânimo de entrar, ou detida pela presença de um homem que estava comigo" (1999, p.22). Virgília hesita ao entrar no quarto devido ao sofrimento diante da provável perda, ou por receio de se expor? O narrador se faz este questionamento. Contudo, após a saída do estranho que o visitava, Virgília entra no quarto e Brás Cubas contempla-a, evoca o passado. Não se viam há dois anos e da paixão que os uniu restava "dois corações murchos" (1999, p.23). O narrador rememora seus sentimentos e pensamentos daquele momento:

Virgília tinha agora a beleza da velhice, um ar austero e maternal; estava menos magra do que quando a vi, pela última vez numa festa de São João, na Tijuca; e porque era das que resistem muito, só *agora* começavam os cabelos escuros a intercalar-se de alguns fios de prata. (1999, p.23, grifo nosso)

Destacamos o advérbio de tempo utilizado pelo narrador para a descrição física e psicológica da personagem Virgília, a fim de enfatizar nossa leitura de que nesse momento, o leitor visualiza a senhora por meio do olhar da personagem Brás Cubas. Portanto, esse advérbio não marca o tempo da enunciação, mas sim do enunciado. Ele seria uma referência cronológica à passagem do tempo reforçada pelos verbos no imperfeito *tinha*, *estava*, *era*. Esses verbos têm a característica de fazer a ação não progredir e contribuem para a criação de efeito de devaneio, próprio das lembranças.

Quem evoca o passado aqui? Não parece ser apenas o narrador que escreve as memórias. Quem evoca o passado, sobretudo, é a personagem Brás Cubas e essas lembranças acontecem no momento em que Virgília surge no quarto. Assim, parece-nos que o narrador Brás sente-se e percebe-se "com" a personagem Brás. Alternam-se a "visão com" e a "visão por detrás", na terminologia de Pouillon. Brás Cubas personagem é que diz: "Vejo-a assomar à porta da alcova,..." (1999, p.22), mas é Brás Cubas narrador quem avalia, remetendo o leitor, mais uma vez, à memória intertextual:

Creiam-me, o menos mau é recordar; ninguém se fie na felicidade presente; há nela uma gota da baba de Caim. Corrido o tempo e cessado o espasmo, então sim, então talvez se pode gozar deveras, porque entre uma e outra dessas ilusões, melhor é a que se gosta sem doer. (1999, p.23)

Ao utilizar uma estrutura temporal em que a recuperação dos acontecimentos é iniciada, neste primeiro capítulo, pelos últimos acontecimentos da vida da personagem, ou pelo óbito,

Machado de Assis efetua uma ruptura com os processos usuais narrativos, entre eles o uso da linearidade como exigência de verossimilhança e compreensão da fábula por parte do leitor. O discurso do narrador se constrói com vários desvios em seu curso, especialmente por meio das digressões, retornando inúmeras vezes ao seu ponto inicial. Essa quebra de linearidade é concretizada por inúmeros jogos de antecipações que o narrador faz com o leitor: "- e... tenham paciência! Daqui a pouco lhes direi quem era a terceira senhora" (1999, p.17); "lá iremos mais tarde; lá iremos quando eu me restituir aos primeiros anos", (1999, p.18), ou de retomadas, como: "Com esta reflexão me despedi eu da mulher, a anônima do primeiro capítulo" (1999, p.22); "Cuido haver dito, no capítulo XIV, que Marcela morria de amores pelo Xavier" (1999, p.43-4); "Relede o cap. XXVII" (1999, p.69); "o Prudêncio do capítulo XI" (1999, p.56) Estas passagens constituem um verdadeiro monitoramento da fala pelo enunciador. Além disso, o narrador mantém o leitor em suspense quando, freqüentemente, introduz no discurso inúmeras elipses, em que se sobressai o que não é dito, marcado pelo uso reiterado das reticências. Ora, as reticências são usadas tanto para marcar a sugestão de algo que será retomado mais à frente, como o que já foi dito anteriormente. Essa postura exige uma participação ativa do leitor que deverá ter grande atenção e, até, imaginar o que o narrador diria se preenchesse o espaço em branco.

A narração em primeira pessoa interliga-se à temporalidade de maneira significativa. O tempo cronológico ou a forma convencional de medição externa da duração, baseada no movimento, é uma convenção instituída pela organização da sociedade. À esse tempo exterior, baseado nos movimentos de rotação e translação efetuados pelo planeta Terra, opõe-se uma outra medição, a do tempo interior, ou subjetivo, chamado ainda de psicológico. Esse tempo é avaliado pela experiência pessoal de cada um, e tem, portanto, um aspecto atemporal (Nunes, 1995, p.18-9).

A noção de "tempo" está ligada a um princípio mítico de criação divina: o tempo da vida. Segundo Mircea Eliade, considerada na perspectiva do tempo cósmico, a existência humana e a própria história são fugazes, efêmeras. "O mundo histórico, as sociedades e civilizações duramente construídas pelo esforço de milhares de gerações, tudo isso é ilusório, pois, no plano dos ritmos cósmicos, o mundo histórico dura o espaço de um instante (1991, p. 64)".

À essa temporalidade dupla introduzida pela narrativa (antes e pós-morte), junta-se uma outra forma significativa para o desenvolvimento da fábula: o espaço da narração (no além, do outro lado da vida, no túmulo) e o espaço dos acontecimentos, da história.

Brás Cubas faz um relato em que o tempo da experiência humana é superado ao mesmo tempo em que observa essas experiências à distância. Nessa narração há dois planos em relação ao tempo: um, dos acontecimentos, isto é, aquele em que o herói vivia, e o plano do momento em que o autor escreve, quando, portanto, o passado vive novamente.

Machado de Assis faz um constante jogo entre o tempo exterior e o tempo interior. Esta contraposição envolveria duas dimensões: uma que se refere à estrutura objetiva dos acontecimentos ou de verdade, baseada no conceito cronológico, e outra, subjetiva ou psicológica. No capítulo VI, "*Chimène, qui l'eût dit? Rodrigue, qui l'eut cru?*", o narrador, ao receber a visita de Virgília recorda-se do passado, compara a sua aparência de agora com a de antes, da seguinte forma: ela "tem agora a beleza da velhice, um ar austero e maternal" (1999, p.23). Apesar de poderem falar "um ao outro, sem perigo (1999, p.24)" nenhuma palavra sobre o passado é dita, nem sobre o íntimo de cada um, falam sobre o mundo exterior, como a demonstrar que nada restava da "paixão sem freio (1999, p.23)" que os uniu no passado. O assunto passa do trivial ao filosófico: morrer! Em contraposição ao tempo interior, dos sentimentos, Virgília é chamada à realidade ao olhar no relógio. O relógio constitui-se no símbolo da cronologia, marca a passagem do tempo exterior que permanece indiferente ao tempo da alegria ou dos prazeres, que parece ser tão rápido e ao tempo que parece se arrastar, nunca passar no sofrimento, na dor. Indiferente aos sentimentos das personagens, o tempo cronológico corria. O mundo lá fora, apesar de já se ter passado tanto tempo, continuava o mesmo: não fica bem para uma dama, mesmo que já em idade avançada, visitar um solteirão que mora sozinho. Ela promete voltar outro dia em companhia do filho. Dois dias depois, ela cumpre o prometido e o visita em companhia do filho, Nhonhô, mas Brás não consegue sentir-se à vontade. Virgília mostra-se despreocupada, nada em sua aparência ou em suas palavras desperta suspeitas sobre o envolvimento amoroso de ambos no passado. Conversam, casualmente, sobre rumores a respeito de amores ilegítimos, Virgília não se mostra nem um pouco liberal: desdenha e demonstra uma certa indignação em relação ao comportamento da mulher alvo dos comentários. Assim escreve Brás: "Como tocássemos, casualmente, nuns amores ilegítimos, meio secretos, meio divulgados, vi-a falar com desdém e um pouco de indignação da mulher de que se tratava, aliás sua amiga " (1999, p.24).

Neste capítulo, o narrador contrapõe os conceitos de "real" e de "verdade" já indicados pelo título, cuja tradução indica uma relação entre o *dizer* e o *acreditar*. O título do capítulo fornece a chave para a interpretação da cena e do discurso do narrador: o cumprimento às normas sociais exige o uso de máscaras que ocultam a verdade. As palavras do narrador são conclusivas sobre o comportamento de Virgília naquela situação: "Nenhum olhar suspeito, nenhum gesto que pudesse denunciar nada, uma igualdade de palavra e de espírito, uma dominação sobre si mesma, que pareciam e talvez fossem raras" (1999, p. 24).

No século XIX, durante o processo de urbanização do país, a família burguesa se consolida, sob o comando do pai detentor do poder, daí a denominação de "família patriarcal". Esse modelo familiar incluía a submissão feminina, a dedicação exclusiva ao marido e ao lar e a valorização da

maternidade. Juntamente com a urbanização, desenvolveram-se as relações sociais e com isso a mulher passou a ser objeto de avaliação e da opinião. Maria Angela D'Incao afirma que

a mulher de elite passou a marcar presença em cafés, bailes, teatros e certos acontecimentos da vida social. Se agora era mais livre - 'a convivência social dá mais liberalidade às emoções'- não só o marido ou o pai vigiavam seus passos, sua conduta era também submetida aos olhares atentos da sociedade. Essas mulheres tiveram de aprender a comportar-se em público, a conviver da maneira educada. Nas casas, domínios privados e públicos estavam presentes. Nos públicos, como as salas de jantar e os salões, lugar das máscaras sociais, impunham-se regras para bem-receber e bem-representar diante das visitas. (2001, p.228).

Virgília simboliza o comportamento da elite social do século XIX: bela, charmosa, dissimulada, interesseira e volúvel na juventude, na velhice tem um comportamento que atende aos interesses da conveniência social, nenhum remorso, nenhuma culpa, reputação imaculada e privilégio de classe.

Esse relato do narrador envolve sentimentos e comportamento social: o papel feminino é redefinido por meio do estímulo cada vez mais intenso da importância de sua posição de guardiã da moral, dos bons costumes e da família.

Brás Cubas analisa essas questões referentes a sentimentos e relações sociais, chamando a atenção para o lado negativo do homem, enquanto neste mundo. Dessa forma, após recordar o seu retorno da Europa, por ocasião da morte da mãe, revela no capítulo intitulado "Curto, mas alegre" (1999, p.55) que, naquele tempo (em que a mãe faleceu), era uma pessoa fútil e presunçosa, medíocre, vazia, não tinha interior e assim viveu a maior parte de sua vida. Agora, do outro lado, faz uma análise dos dois mundos: a vida e a morte. Para ele, a vida em sociedade, a luta pelos interesses particulares leva os homens a esconder do olhar do outro os seus medos, anseios, defeitos, seus verdadeiros sentimentos, e que, nessa preocupação em esconder dos outros acaba por esconder de sua própria consciência o seu verdadeiro eu. A atitude do homem neste mundo é representada no texto por meio das metáforas "rasgões e remendos", "trapos velhos" ocultos sob a "capa" e "lantejoulas", reforçadas pelo uso dos verbos *calar*, *disfarçar*, *embaçar* e *sacudir*, *desafeitar-se*, *despregar-se*, que mostram ser a dissimulação a principal virtude do homem que vive em sociedade. Devemos observar também a escolha dos verbos formados com os prefixos *des*, que transmitem o valor semântico de separação, afastamento. Na morte, no entanto, há liberdade. A liberdade de poder ser o que se é de verdade, pois não há mais o olhar alheio para julgar e condenar e se o olhar da opinião se estende para o outro lado, não importa. Brás conclui seu desabafo dizendo: "Senhores vivos, não há nada tão incomensurável como o desdém dos finados" (1999, p.55). Com essa declaração, Brás quer dizer que após a morte nada mais se tem a perder, daí a

completa liberdade de expressão. Assim, do ponto de vista dele, que já está do outro lado, o capítulo é curto e alegre; já do ponto de vista de quem está do lado de cá, o do leitor por exemplo, o capítulo pode ser tudo, menos alegre. As conclusões sobre as atitudes humanas, pautadas pela hipocrisia, a maldade, a dissimulação podem ser verdadeiras, contudo, não indicam que a morte tenha alterado a sua personalidade, um vez que ele mesmo mostra continuar sendo, após a morte, o que foi em vida. O discurso de Brás contraria a crença de que a morte seria a maior desgraça possível a um ser humano, de que os mortos não se conformam com a sua sorte e invejam os vivos.

Esse capítulo exprime, mais uma vez, toda a angústia e negatividade do pensamento do narrador, aproximando-o do pensamento de Schopenhauer que, ao analisar a vida sob o ponto de vista do seu valor objetivo, conclui que tudo leva a nada. Este filósofo afirma que, se perguntássemos aos mortos se desejam ressuscitar, eles diriam que não. A razão do sofrimento humano, para ele, está centralizada no *querer* que por sua vez significa *sofrer*. A título de exemplo, vejamos um pequeno fragmento do texto de Schopenhauer:

Querer é essencialmente sofrer, e como o viver é querer, toda a existência é essencialmente dor. Quanto mais elevado é o ser, mais sofre [...] A vida do homem não é mais do que uma luta pela existência com a certeza de ser vencido [...] A vida é uma caçada incessante onde, ora como caçadores, ora como caça, os entes disputam entre si os restos de uma horrível carnificina; uma história natural da dor que se resume assim: querer sem motivo, sofrer sempre, lutar sempre, depois morrer e assim sucessivamente pelos séculos dos séculos, até que o nosso planeta se faça em bocados. (1951, p.31)

Essa visão negativa da existência humana foi muito bem exposta pelo narrador no capítulo VII "O delírio", no qual, por meio de uma espécie de retrospectiva da história da humanidade, demonstra como o homem, desde o início dos tempos, busca viver ("viver somente", 1999, p.27); no entanto, a sua vida se faz tão miserável como a dos primórdios da existência humana na terra e finalmente percebe que a vida é nada e tudo é inútil.

Mas é no capítulo XXVI, "O autor hesita" (1999, p.57-8), que podemos perceber claramente o significado da morte para os vivos, segundo a visão do narrador. Nesse capítulo, o pai de Brás Cubas, depois de uma pseudo-consolação pela morte da mãe, incita-o a conformar-se com a vontade de Deus e fala-lhe das vantagens da carreira política e de um casamento conveniente, da Regência, da carta de pêsames que recebera da parte de um dos Regentes e que trazia consigo, "já bastante amarrotada, talvez por havê-la lido a muitas outras pessoas" (1999, p.57). Os dois, tanto o pai quanto o filho, na verdade, não parecem muito sentidos com a perda. Almoçam juntos e, como o próprio narrador afirma, apenas uma vez tocaram no assunto. Esse comportamento familiar

expresso pelo narrador revela os verdadeiros sentimentos e interesses que norteavam a mencionada família. Enquanto o pai falava, a personagem permanecia em um canto da mesa

a escrever desvairadamente num pedaço de papel, com uma ponta de lápis; traçava uma palavra, uma frase, um verso, um nariz, um triângulo, e repetia-os muitas vezes, sem ordem, ao acaso, assim:

A

Arma virumque cano

Arma virumque cano

arma virumque cano

arma virumque cano

virumque (1999, p.59)

Escrevendo "maquinalmente" mas com "lógica" e "uma certa dedução" (1999, p.59), transforma "virumque" em "Virgílio" que, obviamente, torna-se "Virgília", para satisfação do ambicioso pai. Nessa cena, pode-se perceber a ligação intertextual com o texto épico escrito por Virgílio, uma vez que a citação do narrador parodia o verso inicial de Eneida. A paródia se instaura pelo estilo caótico de escrita que se contrapõe ao estilo clássico característico da epopéia e a ligação irônica com o herói Enéias. O herói latino é virtuoso, digno e correto, tem uma missão a cumprir, imposta pelos deuses. Não se trata de um herói movido por ideais individuais, não deseja satisfazer suas ambições particulares, não é vaidoso, não busca renome e glória a partir de seus feitos. Enéias é guiado por forte senso de justiça e obediência à autoridade paterna. Porém, Enéias apresenta traços que o aproximam de nosso herói, Brás Cubas. Por exemplo, há um trecho de sua história em que, dominado por seus instintos e emoções, entrega-se ao amor pela rainha Dido, em Cartago, descuidando-se de sua missão, temporariamente. No desenrolar da narrativa percebe-se que ele demonstra ser fraco e cheio de dúvidas e possui um sentimento de negatividade diante da existência. Essa relação entre os dois textos conotaria, enfim, que tanto Enéias como Brás não passam de homens comuns em busca de algum sentido para a vida. O branco da página seria uma forma de representar o vazio que vai pela alma da personagem Brás Cubas.

Na sequência, o narrador passa a relatar como conheceu Virgília, filha do Conselheiro Dutra, um homem muito influente politicamente, estimulado pelo pai que desejava para ele um casamento vantajoso, que lhe garantisse uma sólida posição política. Esse casamento consolidaria a posição social da família Cubas. Para Brás, como também para o pai, o casamento nada mais significa que

um contrato comercial, e esse ponto de vista pode ser confirmado pelas próprias palavras do narrador que relaciona o noivado com "o amor da nomeada, o emplasto Brás Cubas" (1999, p.60).

Segundo Maria Ângela D'Incao, o casamento entre as famílias da elite nada mais era que uma espécie de degrau na escalada social ou uma forma de manutenção do *status*. "Mulheres casadas ganhavam uma nova função: contribuir para o projeto familiar de mobilidade social através de sua postura nos salões como anfitriãs e na vida cotidiana, em geral, como esposas modelares e boas mães" (2001, p.229).

Contudo, Brás Cubas não se decide imediatamente, entretendo-se em um breve namoro com Eugênia, filha de D. Eusébia, irmã do sargento-mor Domingues, antiga amiga da família, porém sem posses, e Virgília, nesse ínterim, resolve se casar com Lobo Neves, um sujeito mais esperto que Brás Cubas e também aspirante a uma carreira política. Mais decidido, ele promete à jovem um título de Marquesa e essa qualidade do rapaz influi energicamente para a decisão dela. Para a manutenção do prestígio social, a aquisição de um título nobiliárquico às elites brasileiras, nessa época, era indispensável. Sobre esse assunto escreve Kátia Muricy (1988) que, com a instauração de uma Corte no Brasil, operaram-se muitas mudanças no jogo social. Vejamos:

Novas marcas de poder mediam agora o prestígio da elite: como insígnias de classe, já não bastavam o dinheiro, as propriedades, a quantidade de escravos, o catolicismo ou a brancura da pele. As condições de entrada no círculo restrito das novas classes dominantes eram mais exigentes [...] Para as elites brasileiras, enobrecer-se era um imperativo. Questão de poderio político e econômico, a introdução na aristocracia abria-lhe a máquina dos privilégios do Estado. (p.52-3)

O rival de Brás Cubas não é superior a ele, nem física e muito menos intelectualmente; contudo, rouba-lhe a noiva por possuir uma outra qualidade, uma espécie de inteligência social que o possibilita seduzir Virgília, manipulá-la. Brás tem consciência de que não perdeu Virgília para Lobo Neves porque ele é melhor. Isto torna-se evidente quando o narrador afirma:

Então apareceu o Lobo Neves, *um homem* que não era mais esbelto que eu, nem mais elegante, nem mais lido, nem mais simpático, e todavia foi quem me arrebatou Virgília e a candidatura, dentro de poucas semanas, com um ímpeto verdadeiramente cesariano. (1999, p.74, grifo nosso)

A indeterminação do substantivo "homem" por meio do artigo indefinido "um" parece significar que qualquer homem que oferecesse a Virgília a possibilidade de um futuro promissor a teria conquistado, pois Virgília não se casa com Lobo Neves por amor.

Brás não fornece características físicas de Lobo Neves. Ele mostra, por meio da negação, que Lobo Neves apenas é como ele mesmo, ou seja: esbelto, elegante, culto, simpático, porém Lobo Neves é mais rico. Podemos, assim, apreender alguns índices sobre a personalidade da personagem por meio de uma análise do nome a ela atribuído. Observamos que o nome da personagem Lobo Neves encerra uma antítese: os dois substantivos, se lidos de forma conotativa, lembram as personagens *Lobo mau* e *Branca de Neve* das conhecidas histórias infantis e passaram a conotar esperteza e ingenuidade, respectivamente. O nome da personagem seria um índice da face interior e exterior da personagem, ou seja, a personagem é uma metáfora da teoria do medalhão, uma teoria de comportamento do homem em sociedade. Uma sociedade que exige o uso de máscaras que escondem a essência, colocando em evidência a aparência, e essa máscara, por sua vez, transforma-se em máscara comum pois ela deve adequar-se à "Aparência dominante" (In: Bosi et al, 1982, p.441-2). Este trecho em destaque lembra os temas desenvolvidos posteriormente por Machado de Assis nos contos "Teoria do Medalhão" e "O Espelho", nos quais o autor expõe como a sociedade brasileira da época modelava os seus valores por critérios guiados pela aparência, pelo discurso jornalístico, que proporcionava notabilidade, fama e também valores do mercado.

O relacionamento com Eugênia, a coxa de nascença, constitui-se em mais uma forma de explicitação das ligações sociais que constróem o perfil de Brás Cubas. Eugênia é filha ilegítima de D. Eusébia, pejorativamente denominada "a flor da moita", porque lembra a Brás o episódio de 1814, em que ele está com nove anos de idade e surpreende o beijo entre o Dr. Vilaça, um homem casado, e a solteirona. Não seria a primeira vez que o narrador faz uso do substantivo "flor" como metáfora de "criança"; contudo, ao atribuir a origem da flor à "moita", mostra-se preconceituoso e cruel. Ao manifestar o seu desprezo pelo "outro", lemos uma antipatia evidente pelo ser humano diferente. Brás, nesse período, encontra-se recluso na Tijuca, local onde se refugiou após a morte da mãe e, para espantar o tédio, visita D. Eusébia antes de voltar ao Rio de Janeiro. Durante a visita, ele conhece Eugênia, sente-se atraído por ela a ponto de ter desejos de ser pai, uma maneira delicada de manifestar seu desejo sexual pela jovem. Ele aprecia a dignidade e compostura da moça que não se sente inferior, mas não se deixa impressionar pelas qualidades que entrevê na moça. Esse sentimento de valorização própria fica demonstrado pelo comportamento dela quando, à tarde, Brás a vê passear a cavalo. Eugênia o cumprimenta com a ponta do chicote, mas não se vira para trás para olhar para Brás Cubas, o que o deixa surpreso. No dia seguinte, jantam juntos e Brás percebe

que Eugênia é coxa. Antes, descreve a aparência simples com que a moça se apresenta: sem qualquer jóia, brincos ou pulseira, um simples vestido branco. O defeito da moça o perturba, mas mesmo assim, Brás adia a sua partida e deixa-se envolver pelo encanto de Eugênia. Ele sente, ao lado de Eugênia, uma satisfação física e moral, mas oito dias depois foge ao "terror de vir a amar de veras, e desposá-la" (1999, p.67).

O cinismo e crueldade são o ponto alto da narrativa nos capítulos referentes a Eugênia. Um exemplo disso é o relato do momento em que Brás e Eugênia se beijam, ela fecha os olhos entregando, não só o seu primeiro beijo, mas também o seu corpo e alma. Ela é toda emoção, e ele, enquanto isso, está com os pensamentos no passado: no episódio da moita, na origem da moça, como se pode observar neste trecho: "Tu [Eugênia], 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..." (1999, p.66). Esse trecho citado mostra a visão do narrador de que o destino das criaturas pode ser determinado e previsto a partir da análise de alguns fatores como o meio social, a raça e o momento histórico em que o indivíduo se insere. Percebe-se que, no fundo, Brás sente a tentação de entregar-se ao amor mas a diferença de classe social prevalece e, sem perder a chance de aproveitar-se da situação, depois de beijar Eugênia pela primeira vez, despede-se dela e volta ao Rio para cumprir as determinações do pai.

O ápice desse episódio encontra-se no capítulo XXXI "A borboleta preta". A borboleta constitui-se em uma metáfora de Eugênia, que, com sua simplicidade e altivez, simbolizando sobretudo a sua fragilidade (decorrente de sua deficiência e pobreza, além da condição feminina), insiste em permanecer nos pensamentos de Brás. A borboleta pousa duas vezes no retrato do pai (o que torna-se significativo, pois o pai de Brás representa a voz da consciência a lembrar-lhe as diferenças sociais existentes entre os dois) e, então, ele a aniquila com um golpe de toalha. Esse gesto brutal de Brás indicia o final da relação. Brás não se entrega ao amor por Eugênia em razão do desnível social existente entre os dois e atribuirá ao defeito físico a responsabilidade pelo desfecho. Uma análise psicológica desses acontecimentos poderia inferir que Brás, pretende aniquilar nele mesmo qualquer sentimento, o golpe violento da toalha atingiria a sua própria consciência. No capítulo seguinte, Brás dá indicações mais fortes sobre esse indício ao sacudir outra borboleta, que insistia em permanecer em seus pensamentos: "O melhor que há, quando se não resolve um enigma, é sacudi-lo pela janela fora; foi o que eu fiz; lancei mão de uma toalha e enxotei essa outra borboleta preta, que me adejava no cérebro" (1999, p.65). Nesse momento, Brás deseja se livrar não só da imagem de Eugênia, mas sobretudo do amor que está prestes a sentir por ela.

Esse episódio, envolvendo alguns capítulos do romance, com as inúmeras alusões aos substantivo "pé"<sup>4</sup> e botas, podem, ao nosso ver, encobrir sentidos ocultos. Entre eles, criticar o Romantismo, como também ironizar alguns aspectos do pensamento shopenhauriano em relação ao amor, além de expressar a relação de dominação entre homem/mulher, forte/fraco, dominador/submisso, superior/inferior etc. O reiterado uso do vocábulo permite chamar a atenção para a miséria moral da personagem Brás Cubas na qualidade de representante de uma sociedade oligárquica e escravagista, na qual os integrantes das classes sociais inferiores são considerados menos do que nada. O objetivo final poderia ser, então, ridicularizar a idealização romântica da mulher e também do herói, visto como um cavaleiro a serviço da amada.

Além dessa leitura, uma reflexão em torno do nome atribuído à personagem, Eugênia, leva-nos a concluir pela intenção do narrador em ironizar a sociedade burguesa do século XIX e suas concepções científicas de seleção da espécie. O nome da personagem remete para o aperfeiçoamento da reprodução humana, pois a palavra "Eugenia", vocábulo de origem francesa (eugenique) significa "Ciência que tem por objeto o estudo dos fatores que, sob o controle social, possam melhorar ou prejudicar, física e mentalmente, as qualidades raciais das gerações futuras" (Cunha, 1986, p.338). Essa análise, aliada à relação que se estabelece entre a narração desse episódio amoroso e os capítulos seguintes, nos quais Brás é preterido por Virgília e o reencontro com Marcela, a prostituta espanhola que o iniciou nos caminhos do sexo, permite-nos, mais uma vez, concluir pela visão da sociedade evidente na tessitura do discurso, denunciada pela voz do autor implícito.

O discurso literário resulta de inúmeros intercâmbios, ou seja, sofre a influência de outros discursos historicamente constituídos e por isso é possível observar o diálogo da obra em estudo com outros textos inscritos na literatura nacional. Dessa forma, fazendo um contraponto entre essa obra e outra, de estilo romântico, podemos constatar algumas analogias. No romance *A moreninha* (1844), de Joaquim Manuel de Macedo, há várias representações dos pés femininos como um artifício erótico. A heroína apresenta-se ao herói também vestida com um simples vestido, sem qualquer ornamento, até mesmo um tanto curto, deixando à mostra o pezinho pequeno e bem feito. A simplicidade da moça, nesse romance, contribui para formar uma imagem ingênua e infantil, ao

---

<sup>4</sup> Afirma Schopenhawer, em suas considerações sobre o amor, que o homem, por temperamento está mais sujeito à inconstância no amor e a mulher à fidelidade; que o homem, por instinto, aproxima-se da mulher que se encontra em idade de procriar e que beleza, mocidade e saúde são indispensáveis. Que o homem afasta-se naturalmente dos corpos deformados. Atribui extrema importância aos pés pequenos (na anatomia feminina). Segundo ele, uma bela mulher, com pés bonitos pode ser comparada a colunas de ouro sobre sacos de prata. Vale salientar que o filósofo mostra-se extremamente exigente quanto à conformação física da mulher, mas não tão crítico quanto ao homem, que, para ele,

passo que nas *Memórias póstumas* a simplicidade de Eugênia confere-lhe "um ar de senhora" (1998, p.64).

O vestido curto que deixa à mostra os pés constituem um artifício erótico que excita o herói romântico, mas, em *Memórias póstumas*, a heroína apresenta um defeito físico justamente na única parte do corpo que poderia ser exibida, sem constituir uma indecência. Ainda na obra *A moreninha* (1998), no desfecho do romance, o herói beija os pés da jovem; já em *Memórias póstumas*, Brás foge do relacionamento, inconformado com o defeito de Eugênia. A sua decepção transparece no capítulo XXXIII no qual diz: "O pior é que era coxa. ... Por que bonita, se coxa? Por que coxa, se bonita?" (1999, p.65). Essa indagação de Brás traz em seu bojo um conteúdo ideológico de dominação de classe, já que de acordo com o seu discurso, constitui uma injustiça da natureza moças pobres nascerem bonitas.

Erich Auerbach (1971), ao estudar a representação da realidade na literatura ocidental, afirma que as lágrimas femininas, nas obras do Romantismo, constituem-se também em motivo erótico. No mesmo romance, *A moreninha* (1998), em um trecho da narração, há uma história, inserida dentro da história principal, denominada "As lágrimas de amor", na qual a narradora, D. Ana, enfatiza que a "grande arma da mulher está no pranto" (1998, p.65). Ela não faz qualquer referência à lágrima como forma de exteriorização da tristeza interna, ou um ato espontâneo próprio dos seres humanos. Contudo, Eugênia, em *Memórias póstumas*, engole as lágrimas, nada implora ao herói e deixa-o partir. Brás Cubas foge à opção romântica e não abre mão de nenhuma de suas vantagens. Nesta história, quem fará uso do artifício das lágrimas como arma para conquista de um objetivo será Virgília, logo adiante, no capítulo LXIV intitulado "A transação", no qual Brás propõe à amante que fujam e ela explode em um choro incontrolável, convencendo o amante a não fugirem, pois ela prefere ficar com Lobo Neves e assim, garantir a sua posição social. O título do capítulo indica o significado da atitude de Virgília diante do dilema amoroso. Para ela as relações interpessoais, inclusive as amorosas, eram regidas pelo valor econômico.

Finalmente, coincidência ou não, em *A moreninha* há uma cena interessante em que o narrador define o herói por meio de uma metáfora: uma borboleta que a heroína tenta capturar. Nela, a borboleta simboliza a volubilidade da personagem masculina que não consegue fixar-se em uma mulher por muito tempo. O contraste com *Memórias póstumas* chama a atenção pelo humor negro com que o narrador constrói o seu discurso: a borboleta representa o amor por Eugênia, que é

---

poderá até mesmo ter defeitos físicos, já que caberá à mulher neutralizar os efeitos da deformação na geração futura. (1951)

abatida pelo herói sem piedade. Ressalte-se que no texto romântico a borboleta voa livremente, ao ar livre, enquanto que em *Memórias póstumas*, a borboleta entra no quarto, espaço fechado, local da intimidade, da sensualidade e da reclusão, esvoaça em torno de Brás Cubas, pousa em sua testa (em uma espécie de carícia) e é abatida por ele.

Todas essas reflexões do narrador em torno do amor, da sociedade conjugal e da sensualidade, culminam no relato de uma interessante teoria criada por ele. Brás Cubas atribui à sua teoria o nome de "teoria das edições humanas", formada pelas etapas da vida, sendo que a cada nova etapa o ser humano estaria um pouco melhor, mas o seu discurso não confirma essa teoria, ou seja, o que o leitor apreende é que o ser humano não melhora com o passar do tempo pois a vida em sociedade exige cada vez mais das pessoas tornando-as infelizes. Segundo Brás Cubas, ao atingir a quarta edição e tendo já se desvincilhado de Eugênia, estava esperançoso de que os planos traçados pelo pai em relação ao seu futuro dessem certo, quando, subitamente, reencontra Marcela, sua antiga amante.

Antes de prosseguirmos na análise desse trecho, vejamos como Brás Cubas se relacionava com a amante, qual a visão do narrador sobre uma mulher marginalizada pela não observância do código moral vigente na sociedade:

Ocorre-me uma reflexão imoral, que é ao mesmo tempo uma correção de estilo. Cuido haver dito, no capítulo XIV, que Marcela morria de amores pelo Xavier. Não morria, vivia. Viver não é a mesma coisa que morrer; assim o afirmam todos os joalheiros desse mundo, gente muito vista na gramática. (1999, p.43-4)

É comum as pessoas afirmarem que "morrem" de amor por alguém, para expressar um sentimento muito forte, sincero, intenso. Mas nesse trecho destacado é evidente que o narrador ironiza afirmando que a personagem "vivia" de amores por Xavier, e não "morria", dois vocábulos de sentidos opostos, que se juntam para exprimir e reforçar a representação da relação eufórica da personagem Marcela com Xavier: alegria, fortuna, sucesso e o verdadeiro tipo de sentimento que a movia – o interesse. Marcela amava Xavier até o momento em que Brás a conquista inteiramente, adquirindo o domínio absoluto sobre ela, um poder conquistado à custa de muito dinheiro. Ao contrapor os dois vocábulos, viver e morrer, afirmando que quem entende o verdadeiro sentido dessas palavras são os joalheiros, já que são eles que lucram com esse tipo de relacionamento, o narrador deixa entrever sua visão de mundo. Nessa sociedade, o relacionamento homem/mulher é uma relação de dominação e poder. Percebemos, nesse relato, o pessimismo e descrença do narrador em relação às ligações amorosas entre as pessoas. Subjacente ao seu discurso, percebemos

seu ponto de vista de que as relações amorosas são guiadas pelo interesse financeiro. Dessa forma, Brás conquista a exclusividade no coração de Marcela à custa de muitas jóias e dinheiro. Na seqüência, no capítulo XVII, Brás Cubas vai se tornar ainda mais irônico, ao relatar a “duração” do amor de Marcela, reforçando o que já dissera antes sobre o móvel das relações humanas: o dinheiro. Ao afirmar: “... Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis: nada menos” (1999, p.44), o narrador faz uma interessante relação entre tempo e dinheiro, que nos dias de hoje constitui um verdadeiro mandamento do capitalismo: “tempo é dinheiro”. Essa analogia entra em oposição ao conceito mítico de tempo: o da duração da vida, regido pelo movimento da terra. Além disso, a colocação estratégica do sinal gráfico, as reticências, no início da frase, iconiza o antes, a história vivida pelas personagens e que não é narrada.

Nesse período em que se passa a história entre Brás Cubas e Marcela as relações entre homens e mulheres também sofriam transformações, impulsionadas pela modernização. A emergência da chamada família burguesa levou à redefinição do papel da mulher naquela sociedade. Sendo assim, ela deveria ser educada para o papel de esposa e mãe, devendo "adotar regras castas no encontro sexual com o marido, vigiar a castidade das filhas, constituir uma descendência saudável e cuidar do comportamento da prole" (D'Incao, 2001, p.p.230). As relações entre homem e mulher no período que antecedia ao casamento, o namoro, também eram complicadas. Na rua, a moça deveria estar sempre acompanhada de um parente ou uma escrava. Quando namorados, nunca podiam ficar sós e a castidade era uma regra a ser seguida rigorosamente, ou seja, a moça tinha que conservar-se virgem até o casamento. Nesse contexto, surgem os bordéis, povoados de prostitutas, muitas delas trazidas da Europa pelos portugueses, nos quais os homens podiam entregar-se a todos os prazeres sexuais contidos tanto no relacionamento antes como depois do casamento.

Tecendo um discurso no qual apreendemos perfeitamente uma correspondência com a realidade da época no que diz respeito aos diversos relacionamentos sociais, o narrador expõe a situação das mulheres não casadas, marginalizadas devido ao comportamento à margem das regras morais impostas por essa sociedade. Para o homem, manter um relacionamento com uma prostituta não prejudicava sua imagem social, ao contrário, ser o amante exclusivo de uma prostituta de luxo como Marcela, personagem do romance em estudo, significava um privilégio, do qual poucos podiam usufruir. Por meio dessa narração, vemos os detalhes sobre o aspecto comercial que regia esse tipo de relacionamento. Embora esperta e dissimulada, Marcela tem um triste futuro e é o que veremos a seguir, no relato de seu reencontro com Brás Cubas.

Ao procurar um vidro para o relógio, Brás entra em uma minúscula loja, empoeirada e escura e a reencontra. Durante a conversação desenvolvida, ele se recorda do passado, analisa, pondera e compara com o presente: Marcela está velha, deformada pelas marcas da varíola. A sua aparência repugnante suscita no narrador uma análise de si mesmo: será que a beleza de Marcela, a de 1822, valia todas as loucuras que fizera? Brás detém-se nos olhos: além de achá-los repugnantes, percebe o brilho de cobiça e se dá conta de que esse brilho já estava nos olhos da Marcela de antigamente. A Marcela de agora é muito diferente, fisicamente, da Marcela que Brás conheceu no passado e, uma vez que a via "com olhos de primeira edição" (1999, p.71) (olhos da juventude), não via neles o brilho da cobiça mencionado que hoje notava. Contrasta com a descrição de uma Marcela decadente, a afirmação do narrador de que a personagem ostenta nos dedos da mão esquerda um anel de diamante (símbolo de poder). Brás é forçado a permanecer na loja, a contragosto, por algum tempo, para ele um tempo interminável. Há uma diferença considerável na aparência de Marcela de antes para a de agora, mas, interiormente, Brás percebe que ela não mudou, ou melhor, está como sempre foi: interesseira e espera tirar vantagem do encontro. Marcela, em troca de uma "ajuda" em nome da ligação do passado, oferece a Brás jóias por preços baratos, as mesmas jóias que recebera dos seus amantes. Marcela revela a Brás ter herdado a loja de ourivesaria de um de seus amantes do passado, mas que, para sua desgraça, "a loja era pouco buscada" (1999, p.70). O motivo desse fracasso comercial é explicado pelo narrador como sendo uma consequência da "singularidade de a dirigir uma mulher" (1999, p.70). A explicação sobre a decadência do comércio de Marcela mostra que à mulher era reservado um espaço restrito naquela sociedade. Vejamos o que o narrador pensa sobre a proposta de Marcela:

Entrei a desconfiar que não padecera nenhum desastre (salvo a Moléstia), que tinha o dinheiro a bom recado, e que negociava com o único fim de acudir à paixão do lucro, que era o verme roedor daquela existência; foi isso mesmo que me disseram depois. (1999, p.70)

Essa reflexão do narrador evidencia como as relações sociais eram dimensionadas pelo unicamente pelo interesse econômico e lucro.

Alguns aspectos chamam a atenção nesse capítulo a que nos referimos entre eles destacamos a razão ou motivo que interrompe o caminho de Brás em direção a Virgília e que o leva a encontrar Marcela: o *relógio*, um símbolo da existência terrena. Outro, bastante significativo e que se relaciona com o objeto em destaque, é a descrição da personagem Marcela. Ela está envelhecida,

apresentando uma impressionante decadência embora nada tenha mudado interiormente. E Brás, como está interior e fisicamente? Houve alguma mudança? Brás afirma que sim e que não, que a sua edição atual foi "revista e emendada, mas ainda inçada de descuidos e barbarismos" (1999, p.69). Problemas, segundo ele, compensados por uma aparência física elegante e luxuosa.

Extraímos dessa breve análise duas posições: uma em relação à tematização do tempo. No romance percebemos, e isso já foi amplamente debatido pela crítica, como a narrativa não segue ordem cronológica linear, como a ação é por diversas vezes interrompida por digressões motivadas pelos mais diferentes assuntos e como Machado preocupa-se com os problemas do tempo. No simples relato de um reencontro, o narrador expõe, com crueza e requintes de detalhes, a valorização do tempo exterior (Marcela proprietária); o tempo que deixa suas marcas (a velhice de Marcela) e o tempo interior (Brás angustiado, com pressa de livrar-se da presença de Marcela e das lembranças que ela suscita). Revela, ainda, como pode ser lento o tempo que passa no presente, se os sentimentos são negativos, desagradáveis e como pode passar rápido, quando os sentimentos são de esperança, por exemplo. Para Brás, o tempo que permaneceu na companhia de Marcela parecia interminável, mas, ao deixar a loja e correr em direção ao encontro com Virgília, o tempo passa tão rápido que para ele é como se estivesse parado. Além de ressaltar como o passar do tempo pode alterar a visão que temos das pessoas e dos acontecimentos, o tempo é mostrado como um "agente de dissolução e estrago; a vida é um contínuo apodrecer" (Merquior, 1972, p.16).

Marcela não se firmou como uma capitalista bem sucedida unicamente pelo fato de ser mulher. Ressalte-se que naquela sociedade patriarcal o exercício de qualquer profissão era uma exclusividade masculina. Muito embora ela tenha alterado significativamente o ramo de sua atividade, não conseguiu fazer parte da nova classe social em ascensão: a burguesia dedicada ao comércio e que, mais tarde influirá nos rumos do país. No capítulo seguinte, "O vizinho", podemos perceber que ela granjeou um certo prestígio na comunidade em que vive, com direito até mesmo a ser comparada com Nossa Senhora, e isso talvez se deva ao fato de ser proprietária, conforme podemos observar no trecho abaixo:

Enquanto eu fazia comigo mesmo aquela reflexão, entrou na loja um sujeito baixo, sem chapéu, trazendo pela mão uma menina de quatro anos.

\_ Como passou de hoje de manhã? Disse ele a Marcela.

\_ Assim, assim. Vem cá, Maricota.

O sujeito levantou a criança pelos braços e passou-a para dentro do balcão.

\_ Anda, disse ele; pergunta a Dona Marcela como passou a noite. Estava ansiosa por vir cá, mas a mãe não tinha podido vesti-la ... Então, Maricota? Toma a benção ... Olha a vara de marmelo! Assim ... Não imagina o que ela é lá em casa; fala na senhora a todos os instantes, e aqui parece uma pamonha. Ainda ontem ... Digo, Maricota?

\_ Não diga, não, papai.

\_ Então foi alguma coisa feia? Perguntou Marcela batendo na cara da menina.

\_ Eu lhe digo; a mãe ensina-lhe a rezar todas as noites um padre-nosso e uma ave-maria, oferecidos a Nossa Senhora; mas a pequena ontem veio pedir-me com voz muito humilde ... imagine o que? ...que queria oferecê-los a Santa Marcela.(1999, p.71)

Nessa passagem, observamos que o narrador, por meio de uma simples conversa entre vizinhos, expõe ironicamente o funcionamento do jogo social. No capítulo anterior, o narrador destrói a imagem de Marcela, por meio de adjetivos de sentido fortemente negativos, beirando à vulgaridade, tais como *amarelo*, *bexiguento*, aliados aos sentidos dos substantivos *velhice* e *doença* que compõem uma figura grotesca da personagem. Contudo, no episódio acima destacado, verificamos que a personagem, não obstante a carência da beleza, é "estimada" como se fosse uma "santa" (Santa Marcela), que a sua escalada social ocorreu acompanhada de uma "divinização", como se pode observar na forma como evolui o tratamento do vizinho dispensado à personagem: do respeitoso "dona" para o elevado "santa". A forma como o narrador enuncia a ascensão de Marcela é eivada de ironia. No texto, o vizinho afirma que a garotinha "ama" D. Marcela, mas a aproximação entre as duas é forçada pelo pai (observe-se os verbos na forma imperativa: "anda" e "toma"), assim como o ato de tomar-lhe a benção, é feito sob a ameaça da "vara de marmelo".

O capítulo seguinte, "Que escapou a Aristóteles", encerra uma reflexão do narrador sobre a condição feminina na sociedade brasileira do século XIX e, dessa forma, o seu discurso pode ser entendido de maneira ambígua, como podemos verificar no trecho abaixo:

Outra coisa que também me parece metafísica é isto: - Dá-se movimento a uma bola, por exemplo, rola esta, encontra outra bola, transmite-lhe o impulso, e eis a segunda bola a rolar como a primeira rolou. Suponhamos que a primeira bola se chama ... Marcela, - ...; a segunda, Brás Cubas; - a terceira Virgília. Temos que Marcela, recebendo um piparote do passado, rolou até tocar em Brás Cubas, - o qual, cedendo à força impulsiva, entrou a rolar também até esbarrar em Virgília, que não tinha nada com a primeira bola; eis aí como, pela simples transmissão de uma força, se tocam os extremos sociais, e se estabelece uma coisa que podemos chamar - solidariedade do aborrecimento humano. Como é que esse capítulo escapou a Aristóteles? (1999, p.73-4).

Nessa passagem evidencia-se a disparidade entre dois extremos sociais da mesma condição, no caso, a feminina. O que teriam em comum as duas personagens: Marcela e Virgília? O que une as duas pontas desses extremos sociais certamente é o caráter mercantil com que ambas direcionam suas ações e relações afetivas, talvez a única maneira encontrada pelas personagens para garantir a sobrevivência naquele contexto social. Em relação ao narrador, observa-se que ele desculpa as ações de Virgília, como por exemplo ao afirmar que ela era um "diabrete angélico" (1999, p.74), ou "coitadinha" (1999, p.84) em momento posterior, mas não é tão condescendente assim com Marcela. Brás estabelece uma ligação entre as personagens femininas também no capítulo CLVIII "Dois encontros", no qual faz um sumário da morte da personagem Marcela e o seu último encontro com Eugênia. O narrador conta que viu Marcela morrer no mesmo dia em que visitava um cortiço para distribuir esmolas, e lá encontrou-se com Eugênia. Ele encontra Marcela que expira "feia, magra, decrepita" (1999, p.175), e Eugênia, que, dignamente recusa sua esmola e segue seu caminho, embora "triste" (1999, p.175). O narrador, cínico, afirma desconhecer a causa de tão penoso destino da personagem Eugênia, como mostra o fragmento abaixo:

Esta [Eugênia], ao reconhecer-me, ficou pálida, e baixou os olhos; mas foi obra de um instante. Ergueu logo a cabeça, e fitou-me com muita dignidade. Compreendi que não receberia esmolas da minha algibeira, e estendi-lhe a mão, como faria à esposa de um capitalista. Cortejou-me e fechou-se no cubículo. Nunca mais a vi; não soube nada da vida dela, nem se a mãe era morta, nem que desastre a trouxera a tamanha miséria. Sei que continuava coxa e triste. (1999, p.175)

Por que razão uma mulher tão orgulhosa de sua condição, capaz de enfrentar um capitalista como Brás com tanta dignidade, opta por viver da caridade alheia? Embora Brás afirme desconhecer as razões da miséria da personagem, não é difícil para o leitor imaginar as causas do destino trágico de Eugênia, uma jovem nascida ilegítimamente, deficiente, sem o manto protetor de uma família ou de um marido. Uma mulher nestas condições teria poucas escolhas ou chances naquela sociedade.

Por meio de experimentos com a linguagem, Machado de Assis mostra uma ordem social conservadora que mantém seu poder, tendo como pano de fundo o núcleo familiar, pois ela funciona como "agente ordenador do social" (Muricy, 1988, p.65), e a fragilidade desse sistema que se funda na aparência, por meio da história da relação extraconjugal de Virgília. Como sabemos, a personagem casa-se com Lobo Neves e forma com ele uma família nos moldes estabelecidos pela aristocracia brasileira. O casal tem uma situação financeira invejável, Lobo Neves torna-se

deputado e eles têm um filho. Dez anos depois, o casal retorna para o Rio de Janeiro, Brás e Virgília se reencontram e apaixonam-se, tornando-se amantes. O caso de amor clandestino proporciona a Brás "uma vida de delícias, de terrores, de remorsos, de prazeres que rematavam em dor, de aflições que desabrochavam em alegria" (1999, p.84). Brás e Virgília têm que esconder de todos a sua relação, não podem mostrar-se e o narrador revela-nos esse ocultamento por meio de um texto sem palavras no capítulo LV "O velho diálogo de Adão e Eva", no qual a indicação das falas das personagens está preenchida por reticências. Esse artifício remete, também, para mais uma paródia dos textos clássicos nos quais as cenas de sexo não aparecem. Contudo, o amor entre os dois não resiste à rotina dos encontros clandestinos na casinha da Gamboa, sob a proteção de D. Plácida, arranjo perfeito para salvar as aparências, e começa a esfriar. O rompimento é precipitado pela nomeação de Lobo Neves para a presidência de uma província. A despedida dos amantes vem exposta no capítulo CXIV, "Fim de um diálogo", em que não há a participação do narrador, por ser composto apenas pelos diálogos entre Brás Cubas-personagem e Virgília. Essa forma de narrar, semelhante à técnica teatral, oculta o narrador e coloca o leitor em contato direto com as personagens, como se os tivesse ouvindo e vendo, ou seja, o leitor transforma-se em um espectador. Vejamos uma pequena parte desse diálogo travado entre Brás Cubas e Virgília:

Sim, é amanhã. Você vai a bordo?

— Está doida? É impossível.

— Então, adeus!

— Adeus!

— Não se esqueça de Dona Plácida. Vá vê-la algumas vezes. Coitada! Foi ontem despedir-se de nós; chorou muito, disse que eu não a veria mais...É uma boa criatura, não é? (p.141)

Embora trate-se de uma cena de despedida entre dois amantes, observamos que o diálogo é desprovido de tensão e ele acontece imediatamente depois dos capítulos em que o narrador discute o comportamento de Lobo Neves diante da "opinião" pública em relação ao adultério de Virgília. Para ele, Lobo Neves sabe da traição, mas não tomou qualquer atitude dramática, porque, político habilidoso que era, estava acostumado à arte da dissimulação, e preferiu ignorar o caso e articular uma maneira de afastar Virgília, mantendo, assim, a sua posição social e política. Não há qualquer indicação temporal do evento. Quanto ao espaço, depreende-se que seja um espaço particular, uma sala, pelas palavras de Brás neste trecho: "Sim? Então até breve. Olhe que estão olhando para nós./Quem? /Ali do sofá. Separemo-nos" (1999, p.141). A sala constitui-se no espaço característico da burguesia, pois é o espaço das relações sociais, intermediário entre a rua, o espaço público, e a alcova, a intimidade. A sala constitui-se no espaço em que se envolve o "olhar do outro". Talvez por

isso mesmo os amantes não se entreguem inteiramente à emoção da despedida portando-se com comedimento. Essa pode ser a explicação para a falta de tensão detectada na cena, ou pode ser um reflexo do esfriamento da paixão entre os dois. Nesse momento, Brás é apenas personagem. O título do capítulo, fim de um diálogo, remete para o término da relação amorosa.

Em oposição à essa linguagem teatral, que nos levaria a pensar no desenvolvimento de um desfecho dramático para o romance entre as personagens, logo em seguida, Brás afirma que nada sentiu com a partida de Virgília, e que sabe que deveria desesperar-se, chorar e não alimentar-se no melhor estilo romântico. Seria absolutamente normal que Brás, ao perder a amante novamente, perdesse também o interesse por diversões ou prazeres, pois a tristeza decorrente diminui o interesse por iniciar algo novo. Porém, o narrador concentra-se na realidade material, a satisfação de ser servido à mesa pela melhor comida e por cozinheiro famoso, revelando ao leitor os seus reais sentimentos:

...Velhos do meu tempo, acaso vos lembrais desse mestre cozinheiro do hotel Pharoux, um sujeito que, segundo dizia o dono da casa, havia servido nos famosos Very e Véfour, de Paris, e mais nos palácios do Conde Molé e do Duque de la Rochefoucauld? (1999, p.141).

Essa foi sua primeira reação à partida de Virgília pois, logo após, Brás revela que nos primeiros dias após o desenlace, entrou em estado de melancolia, mas o que o discurso do narrador mostra é que a personagem nada sente, nem por Virgília, nem por qualquer outro ser, seu foco de interesse está centrado nele mesmo. Ao analisar seus sentimentos, Brás diz que ficava o dia todo em casa, "catando moscas", ou seja, sem fazer nada, "estirado na rede", sentindo "saudades, ambições, um pouco de tédio e muito devaneio solto" (1999, p.142). Embora o narrador negue, suas palavras mostram que ele perdeu um pouco do seu equilíbrio interior, que a privação do amor de Virgília abalou sua estrutura emocional levando-o a perder a noção da realidade por algum tempo, embora isso não signifique que ele amava Virgília. Essa incapacidade de sentir afeto em relação aos outros fica demonstrada no relato seguinte. Nesse período, morre o tio cônego e dois primos, mas Brás não se abala: "levei-os ao cemitério, como quem leva dinheiro a um banco" (1999, p.142). Como um bom representante da burguesia, para ele, tudo é lucro. No entanto, o narrador nos diz, no capítulo seguinte, que ficou triste após escrever esse capítulo, pensando até em interromper a narração, mas não deseja "perder tempo" e por isso continuará. Mais uma vez, há a intervenção metalingüística do narrador que chama a atenção do leitor para o tempo da enunciação. A evocação dos fatos passados se faz por meio do uso de verbos que caracterizam o presente histórico: "Não a vi partir, mas à hora marcada senti alguma coisa que não era dor nem prazer, uma coisa mista, alívio e saudade, tudo

misturado, em iguais doses." (1999, p.141), pelo uso de expressões que remetem ao passado da enunciação: "...Velhos do meu tempo, acaso vos lembrais...." (1999, p.141) e pela expressão com valor de advérbio de tempo "naquela manhã". O narrador, enlevado por sentimentos e lembranças, contrapõe o tempo físico à irreversibilidade do tempo vivido: ficou para trás o sabor e o prazer da comida degustada. Neste trecho do relato de Brás Cubas temos, ainda, uma configuração do tempo social dos costumes e hábitos da sociedade brasileira em meados do século XIX, bem como da personalidade do nosso herói, que mostra ser narcisística, ou seja, voltada unicamente para a satisfação de seus anseios. Por meio de um título bastante simples, que nos remete para uma cena trivial, cotidiana, o narrador metaforiza todo um tempo social, ilustrando o tipo de homem que era Brás Cubas e o modo de vida que ele representa. Sobretudo, explicita como a sociedade local adquiria um caráter cosmopolita com a chegada de atrações internacionais: a polca, M.Prudhon, o Trivoli e o Cassino. Essas atrações evidenciam o surgimento de uma nova necessidade implementada pela crescente urbanização e mudanças sociais, o divertimento e o lazer.

Brás Cubas é uma personagem que se distancia muito do herói das narrativas românticas. Ele representa o sujeito dos tempos modernos que se iniciavam ao final do século XIX, submetido às injunções das instituições sociais. Cínico, frio e calculista, Brás não perde a cabeça por amor ou paixão, uma vez que isso colocaria em risco o seu prestígio e posição social. Aliás, o protagonista já havia declarado, no passado, que não estava preso a Virgília por nenhum vínculo e que só tinha sentido despeito ao perdê-la para Lobo Neves. (1999, p.75).

Há inúmeros trechos do romance nos quais o leitor é convidado a refletir sobre as mudanças que se operavam rapidamente na sociedade brasileira. Assim há questões relativas ao moderno suplantando o antigo e sobre as transformações sociais e econômicas que se operavam naquele momento político, vemos disseminado pelo texto do romance, inúmeros argumentos em favor da nova ordem manifestados pela boca das personagens. Por exemplo, no capítulo VI, Brás Cubas conta que recebia, nos derradeiros dias de vida, a visita de um sujeito que lhe falava "do câmbio, da colonização e da necessidade de desenvolver a viação férrea" (1999, p.23).

Como se sabe, nessa época, a grande expansão do capitalismo no Brasil, por meio do comércio do café, exigia a modernização dos meios de transporte para facilitar o envio da produção até o porto, para exportação. No capítulo, intitulado "A ponta do nariz", o narrador contrapõe o antigo ao novo, o progresso ou inovações comerciais impostas pelo capitalismo que se inicia em oposição ao comércio colonial sendo suplantado.

Essa relação entre antigo e moderno reaparece no capítulo LXXXVIII - "O enfermo" (1999, p.119). Nesta ocasião, Brás relata a história de Viegas, um velho parente de Virgília. Esses capítulos constituem um verdadeiro conto inserido no romance, uma vez que a história dessa personagem é

independente do núcleo central da narrativa, embora contribua na revelação da personalidade de Virgília e do marido. Estando Viegas praticamente à morte, tanto Lobo Neves como Virgília tratavam o doente com muito cuidado, dispensavam à ele atenções especiais, interessados em serem contemplados no testamento. Segundo o narrador, Lobo Neves disfarça muito bem o seu interesse, mas Virgília não tem tantos escrúpulos assim. Ao compor a "geologia moral do Lobo Neves", o narrador abarca toda a sociedade, muito embora não diga uma palavra diretamente sobre a moral da referida personagem. Por meio de um relato paralelo, no qual a figura central seria um certo Jacó Medeiros ou Jacó Valadares, afirma que é a vida a responsável pelas alterações de caráter do homem, conseqüentemente o de Lobo Neves também. O narrador serve-se das palavras de Jacó, que afirma, "a veracidade absoluta era incompatível com um estado social adiantado e que a paz das cidades só se podia obter à custa de embaçadelas recíprocas" (1999, p.118), a fim de discutir a supremacia da alma exterior em detrimento das virtudes interiores.

Ocorre que o sujeito, por ser "avaro como um sepulcro" (1999, p.118), não se desligara dos bens materiais nem à beira da morte, efetuando transações comerciais até o último instante de vida, sem ceder um tostão no preço da mercadoria. Viegas desejava vender a casa velha para realizar o sonho de construir uma nova residência, em estilo moderno, "porque a dele era das antigas, contemporânea de el-rei Dom João VI" (1999, p.120). O negociante não cede no preço da venda do imóvel em virtude das altas despesas que tivera com a construção da casa: além do pedreiro, carpinteiro, pintor, papel de paredes para a sala de visitas, sala de jantar e quartos de dormir, havia as contas com ferragens, dobradiças francesas etc.

O projeto de construção da mencionada casa deveria atender às exigências dos novos padrões que a modernização da cidade do Rio de Janeiro no início do século XIX impunham. Essa modernização tem início com a chegada da família real portuguesa. Segundo Kátia Muricy, os padrões estéticos da arquitetura urbana seguem, a partir de então, as exigências da Corte, como a substituição das janelas de madeira por vidraças de vidro e ferro, as quais deveriam ser importadas da Europa, nesse sentido, atendendo também aos interesses econômicos das nações estrangeiras. A sociedade brasileira de então é obrigada a modificar seus hábitos para torná-los compatíveis com os costumes e valores europeus.

Dessa forma, percebemos que a estruturação do romance obedece à um objetivo previsto pelo autor implícito ao direcionar a leitura do leitor no sentido de que ele perceba que subjacente a esse discurso há uma visão crítica do ser social. Isso se confirma, por exemplo, no momento em que o narrador insere, ou melhor, interrompe a ação da história para fazer mais uma digressão, com reflexões filosóficas como o capítulo "A ponta do nariz". Nele, o narrador esclarece que o nariz é a consciência do homem, todos têm a faculdade de contemplação do próprio nariz, para obter

sabedoria. Contudo, o resultado é a submissão de todos a um nariz somente e esse é o mecanismo de equilíbrio da sociedade. Conclui o narrador que se as pessoas se vissem no "outro", as sociedades não teriam se desenvolvido. Por meio da alegoria - chapeleiro versus cérebro (alegoria que representa o externo *versus* o interno, a aparência *versus* a essência), Machado de Assis explicita a realidade: o antigo sendo suplantado pelo moderno, a imagem substituindo a essência. O poder do mercado de capitais, poder decorrente do acúmulo de bens. O chapéu no lugar do cérebro. Podemos notar aí uma crítica ao comportamento do homem atual que busca cada vez mais a auto-afirmação na aquisição cada vez maior de bens materiais.

No conto "O segredo do Bonzo" Machado de Assis também utiliza o nariz como metáfora do discurso e da relação ser e parecer. Consideramos oportuno efetuar breve reflexão sobre o conto mencionado, já que nesse texto, o autor abordou aspectos sociais e humanos semelhantes aos referidos no romance em estudo.

Ao parodiar o discurso de outro emissor, dialogando com o texto histórico, entre humor e ironia, Machado de Assis insere situações comuns da sociedade brasileira e seus costumes. Nesse caso, questiona essa sociedade por meio do discurso de um narrador-protagonista. Um estrangeiro que, de passagem pelo exótico reino denominado Bungo, se mostra perplexo diante do contexto social que vislumbra que o levam a refletir sobre a questão do ser e o parecer, devido ao valor que os homens daquele local dão à opinião alheia. O texto em apreço aponta, também, para a tematização da metalinguagem, a partir de uma experimentação lingüística como a criação de vocábulos: Fuchéu, Languru, Fucarandono e outros termos que produzem estranhamento na fonética, constituindo a representação na linguagem do que é mostrado no plano do enunciado: **Fu-c-h-éu**, **Lan-guru**, **Fucaran-dono**. Esses vocábulos constituem a representação do uso da língua como um objeto estético. Por meio dessa utilização especial da língua, reduzindo a palavra a seu significante, Machado de Assis coloca em xeque alguns conceitos, como: O que é verdadeiro? Os significados das palavras estão assim tão prontos, fáceis e consumíveis? A linguagem é utilizada com que fins? Ao "vestir" a palavra como o fez, discute a perda dos significados das palavras que circulam na sociedade, o seu esvaziamento. O autor, pela linguagem, desenvolve a temática da dissimulação como mecanismo da ação social: uma teoria de comportamento movido pela necessidade de manipular. Manipulação esta levada a efeito pelos mecanismos da comunicação humana. Nessa perspectiva passamos à análise do constante diálogo instaurado pelo narrador com os leitores, relação também marcada pela ironia.

#### 4. O diálogo com o leitor

Um traço essencial do texto de Machado de Assis é a ambigüidade, a contraditoriedade, o constante jogo articulado entre o que é dito e o que deve ser compreendido ou lido nas entrelinhas do discurso, processo que acreditamos ser articulado pelo autor implícito, uma vez que ele elabora o discurso ambíguo de forma irônica e dá as pistas para a sua compreensão, ou seja, ele faz uma simulação apontando os meios para o desmascaramento. Essa estratégia narrativa pressupõe um leitor capaz de decifrar, de preencher as lacunas e de seguir as pistas disseminadas pelo narrador ao longo do texto. A nosso ver, o autor do romance em estudo tinha consciência da importância do papel do leitor no processo de recepção literária, visto que cabe à ele, por meio da leitura, realizar as associações para formular algo que não está explícito no texto. Esse leitor pretendido, também chamado de Ideal ou Implícito, é chamado de "Leitor-modelo" por Umberto Eco (1994, p.22). O leitor-modelo, segundo esse teórico, não se confunde com o leitor fictício exposto no texto.

Uma característica marcante da obra *Memórias póstumas* é justamente o diálogo com o leitor, transgredindo de certa forma a norma de objetividade do Realismo. Esse procedimento narrativo envolvendo o leitor, possibilita ao narrador realizar a metalinguagem da obra, pois, nesse processo, ele expõe os mecanismos de criação literária, faz críticas às narrativas tradicionais, sempre aliando o humor à ironia.

Cabe aqui uma pausa para uma tentativa de definir o que seria humor e ironia. *Humor*, etimologicamente, vem do latim e significa "líquido fluído, humores do corpo humano, água". A partir do século XVIII passa a ser entendido também no sentido figurado, significando "disposição de ânimo, veia cômica e gracejo" (Cunha, 1986, p.417).

Quanto à ironia, Beth Brait, em um estudo sobre esse recurso de linguagem, efetua um panorama histórico sobre o assunto. Ao abordar o conjunto de posições filosóficas que envolvem a ironia, salienta os estudos efetuados por Henri Bergson (1859 - 1941). Esse autor cria um conceito intitulado *interferência de séries*, que se traduz pela existência de duas significações independentes à mesma frase, o que seria o produtor do efeitos engraçados. À esse conceito, soma-se outro, chamado *transposição*. Assim, obtém-se o efeito engraçado transpondo 'a expressão natural de uma idéia para outra tonalidade' (Bergson, 1980:66, Apud Brait, 1996, p.35). Vejamos como Beth Brait elabora essas proposições:

[...] a transposição poderá ser feita em duas direções inversas. Ora se enunciará o que deveria ser fingindo-se acreditar ser precisamente o que é. Nisso consiste a *ironia*. Ora, pelo contrário, se descreverá cada vez mais meteticulosamente o que é, fingindo-se crer que assim é que as coisas deveriam ser. É o caso do *humor*. Ambos são formas de sátira, mas a ironia é de natureza retórica, ao passo que o humor tem algo de mais científico. (1996, p.35, grifos da

autora)

Dessa forma, essa concepção de ironia se insere no plano da linguagem, e isso significa que uma determinada construção lingüística, dependendo do espaço textual em que se realiza, produz significados diferentes ou contraditórios.

Um exemplo disso pode ser comprovado no capítulo LXXI "O senão do livro", no qual o narrador ironiza o leitor da época que, educado pela escola romântica, está habituado aos romances lineares:

Começo a arrepender-me deste livro. Não que ele me canse; eu não tenho que fazer; e, realmente, expedir alguns magros capítulos para esse mundo sempre é tarefa que distrai um pouco da eternidade. Mas o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica; vício grave, e aliás, ínfimo, porque o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direita e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem... (1999, p.103)

Forma e conteúdo se casam no sentido de atingir o leitor. Assim, o narrador Brás Cubas utiliza recursos expressivos, linguagem iconizada e fragmentária no texto. A linguagem é utilizada artisticamente com a finalidade de prender a atenção do leitor e até mesmo, em muitos momentos, chocá-lo. Já no início da obra, a dedicatória, réplica de uma lápide, anuncia o que o leitor encontrará pela frente:

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

Esta representação repete-se no capítulo CXXV "Epitáfio" – transcrito assim:

AQUI JAZ

DONA EULÁLIA DAMASCENA DE BRITO

MORTA

AOS DEZENOVE ANOS DE IDADE

ORAI POR ELA!

O autor combina a linguagem simbólica ao ícone, em uma espécie de dispersão de versos no branco da página, que representam, na verdade, uma lápide de cemitério. Podemos observar o uso de signos disfóricos (cadáver, frias carnes, saudosa lembrança, epitáfio, jaz, morta, orai etc.) que apontam para o tema da morte, contudo, o vocábulo "verme" confere à mensagem um tom de agressão, pois remete para um agente representante da morte, a dissolução. Os termos relacionam-se semanticamente, enquanto que o símbolo icônico, o aspecto gráfico e visual reforça o objetivo do texto que seria de relatar, no caso da dedicatória, a extrema solidão do ser que a ninguém se ligou realmente em vida - não amou e não foi amado, e, na segunda citação, relatar a morte repentina da personagem Eulália, bem como expressar a pouca importância que ela desempenhava na vida do narrador. Nesse capítulo, composto exclusivamente pelo texto da lápide, o narrador não é Brás Cubas.

A utilização desses recursos estilísticos que remetem para a função da linguagem em que a comunicação pretende centrar-se no receptor ou destinatário, aquele que vai decodificar a mensagem, entra em choque com a linguagem do narrador, o emissor que fala em primeira pessoa, que fala, portanto, de si mesmo, de sua vida, de seus sentimentos. Esta estratégia narrativa causa estranhamento pois o leitor é que tem que decodificar o texto, descobrir porque o narrador não se preocupou em relatar mais detalhadamente como se deu a morte da personagem e o que essa perda causou a Brás Cubas. Neste jogo realizado pelo narrador, por meio da linguagem, constata-se a intuição machadiana da importância da imagem nos tempos que se iniciavam. Há, também, a representação artística da oposição que ele vislumbrava entre realidade e aparência.

Machado de Assis realizou vários experimentos com a linguagem, nesse romance. A incorporação na prosa de ficção de recursos próprios da poesia, o uso do branco da página à maneira dos poemas modernos constituem exemplos que podemos destacar. Isso se repete no Capítulo LIV "A pêndula", que sucede o início da paixão adúltera entre Brás e Virgília, e o narrador, enlevado, saboreia o beijo dado na senhora que, a partir de então, será sua amante. Os pensamentos levam-no a perder o sono e o som do pêndulo do relógio parece lembrar-lhe quão perigoso será, para ambos, a relação amorosa. Vejamos o relato deste momento:

esse tique-taque soturno, vagaroso e seco parecia dizer a cada golpe que eu ia ter um instante menos de vida. Imaginava então um velho diabo, sentado entre dois sacos, o da vida e da

morte, a tirar as moedas da vida para dá-las à morte, e a contá-las assim:

- Outra de menos...
- Outra de menos...
- Outra de menos...
- Outra de menos... (1999, p.85)

A configuração gráfica que apresenta o texto, cuja pontuação e justaposição dos sintagmas efetua uma ruptura com a estrutura do discurso romanesco, remete-nos aos textos poéticos. As repetições das expressões conferem ao texto um ritmo que mimetiza o bater do pêndulo do relógio, produzindo uma gama de significados não expressos. O som do pêndulo ecoando no silêncio da noite aliado à metáfora do diabo dando moedas da vida à morte indicam que cada momento de Brás ao lado de Virgília pode significar um instante a menos de vida. E se Lobo Neves, o marido, descobrir o caso entre eles e resolver lavar a honra com sangue? Brás tem consciência do perigo, mas esta perspectiva o excita, não o amedronta. A excitação de Brás vem da possibilidade de transgredir uma regra social e religiosa, ou seja, Virgília é socialmente proibida para ele porque é casada, pertence a outro homem. Cobiçar a "mulher do próximo" constitui uma transgressão à lei divina, a um dos Dez Mandamentos instituídos por Moisés: "Não cobiçarás a mulher do próximo".

A experimentação lingüística efetuada por Machado de Assis nesse romance estende-se sobretudo ao seu relacionamento com o leitor, com a incorporação da linguagem da crônica, que se instaura por meio do diálogo entre narrador e leitor. Essa conversa se estabelece de diversas maneiras, que procuraremos elucidar neste estudo. Um exemplo da participação do leitor, no capítulo IX "Transição", um momento muito importante do texto, que marca o início da narração propriamente dita, o narrador requisita a atenção do leitor para o processo de feitura da obra, assim: "E vejam agora com que destreza, com que arte faço eu a maior transição desse livro (1999, p. 30)", e finaliza o capítulo convocando este leitor a seguir junto com ele, por meio do uso do verbo na terceira pessoa: "Vamos ao dia 20 de outubro (1999, p.31)", dia do nascimento da personagem Brás Cubas.

Nesse movimento retórico, o leitor é chamado muitas vezes para dentro da narrativa, em um processo de aproximação, mas nesse percurso, verifica-se que esse leitor nem sempre é tratado com condescendência, pois muitas vezes é provocado, criticado, outras vezes, suas expectativas é que são desqualificadas pelo narrador, como no texto abaixo, em que percebemos a alusão a dois tipos de leitor: um que lê por ler, outro que faz a leitura de maneira crítica e reflexiva.

Veja o leitor a comparação que melhor lhe quadrar, veja-a e não esteja daí a torcer-me o nariz, só porque ainda não chegamos à parte narrativa destas memórias. Lá iremos. Creio

que prefere a anedota à reflexão, como os outros leitores, seus confrades, e acho que faz muito bem. (1999, p. 21)

Essa provocação do narrador ao leitor implícito seria, segundo Silvia Maria Azevedo (1990), em um estudo sobre a presença do leitor em *Memórias póstumas*, uma estratégia para educar o leitor acostumado às narrativas folhetinescas, românticas, pois a estruturação da obra, com interrupções narrativas, intercalação de capítulos sem ligação (aparente) uns com os outros, as freqüentes digressões do narrador, impedem que o leitor se acomode, sendo obrigado a fazer exercícios de reflexão, voltas e voltas a capítulos – pela leitura ziguezagueante, ou a chamada “releitura”.

O movimento de referências ao leitor vai do "leitor em geral" denominado por "o leitor", ao "tu", "nos", "vos" e ao "ele", passando pela referência ao "ela" quando se refere à leitora em particular, se bem que as referências a um leitor particular anotadas são poucas, e nessas ocasiões, o tu não implica intimidade ou familiaridade, mas irritação e impaciência. Há evidente sarcasmo na adjetivação ao leitor, como no prólogo em que o defunto-autor dirige-se ao leitor utilizando o pronome pessoal *te*: "Se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus" (1999, p.16). Contudo, o distanciamento do leitor constitui a marca principal das referências explícitas pelo uso do verbo na terceira pessoa. Um exemplo pode ser verificado no Capítulo IX – "Transição": "E vejam agora com que destreza, com que arte faço eu a maior transição deste livro" (1999, p.30-1).

No capítulo XII – "Volta ao Rio", temos um exemplo de referência aos leitores em geral. O narrador tenta mostrar que não quer fazer um diário de viagem, quer fazer memórias. Para tanto, chama os leitores de “pesadões” e realiza um interessante jogo de metalinguagem, ao contrapor autor e público. Além de embutir uma crítica velada ao gosto literário da época, por meio do uso do pronome *nós*. Vejamos:

Mas não, não alonguemos este capítulo. Às vezes, esqueço-me a escrever, e a pena vai comendo papel, com grave prejuízo meu, que sou autor. Capítulos compridos quadram melhor a leitores pesadões; e nós não somos um público *in-folio*, mas *in-12*, pouco texto, larga margem, tipo elegante, corte dourado e vinhetas...principalmente vinhetas...Não, Não alonguemos o capítulo. (1999, p.52-3)

Ou ainda no trecho em que relata o último encontro com a personagem Marcela, no hospital da Ordem, e também com Eugênia, em um cortiço em que fora distribuir esmolas, por meio da

colocação do verbo na terceira pessoa, transcrito assim:

"Não acabarei, porém, o capítulo, sem dizer que vi morrer no hospital da Ordem, *adivinhem* quem? ... a linda Marcela; e vi-a morrer no mesmo dia em que visitando um cortiço, para distribuir esmolas, achei... Agora mesmo é que não são capazes de adivinhar...achei a flor da moita. Eugênia, a filha de Dona Eusébia e do Vilaça (1999, p.175, grifo nosso)

Uma outra forma encontrada pelo narrador para referir-se ao leitor implícito pode observada no início do capítulo intitulado "A uma alma sensível":

Há aí, entre as cinco ou dez pessoas que me lêem, há aí uma alma sensível que está decerto agastada com o capítulo anterior, começa a tremer pela sorte de Eugênia, e talvez sim, talvez, lá no fundo de si mesma, me chame de cínico... (1999, p.66).

Ao reduzir o número de leitores de sua obra e referir-se a uma em especial, insinuando que essa alma sensível pertence ao sexo feminino, o narrador contrapõe o interesse diminuto de leitores por uma obra diferente das que circulavam naquele momento e desfaz da leitora de folhetins românticos por meio da ironia.

Outros exemplos de referência ao público feminino podem ser percebidos no relato, como o do momento em que Brás propõe à amante a fuga e são surpreendidos pela chegada do marido dela: "Não tremas assim, *leitora pálida*; descansa, que não hei de rubricar esta lauda com um pinga de sangue" (1999, p.94, grifo nosso); outra referência é feita indiretamente, por meio da expressão indefinida "se alguma dama" e do verbo na terceira pessoa, no capítulo em que o narrador afirma estar com cinquenta anos e, portanto, encerrada a etapa de anseios românticos: "E agora sinto que, se alguma dama tem seguido essas páginas, fecha o livro e não lê as restantes. Para ela extinguiu-se o interesse da minha vida, que era o amor" (1999, p.157).

A condição feminina na sociedade brasileira do século XIX era bastante precária. As mulheres, nessa sociedade pautada em ideologia patriarcal, eram marginalizadas, submetidas ao poder dos pais ou maridos. Assim, mesmo as mulheres de classe social média ou aristocrata, tinham pouco acesso à cultura e educação, o que limitava muito o horizonte de expectativas que poderiam projetar. Além disso, o casamento constitui-se no ideal de felicidade suprema da literatura romântica. Nesse sentido, esse romance dessacraliza esse ideal ao introduzir um herói sem caráter e uma heroína interesseira e adúltera.

Nesse movimento de aproximação/distanciamento com o leitor, o narrador inova, ainda, ao fazer o mesmo jogo com a personagem Virgília. No capítulo XXVII – "Virgília", ele coloca a

personagem para fora da obra ao dispensar a ela o mesmo tratamento que dispensa ao leitor comum e coloca o leitor dentro da obra, como personagem, simulando a voz de um ouvinte ou leitor inserido no texto: "Virgília? Mas então era a mesma senhora que alguns anos depois...?" (1999, p. 59). Mais à frente, o narrador chega a dizer que sabe o que o leitor sente, como o faz no capítulo XCVII, "Entre a boca e a testa": "Sinto que o leitor estremeceu, - ou devia estremeecer. Naturalmente a última palavra sugeriu-lhe três ou quatro reflexões" (1999, p.128).

Pouco depois, temos um outro exemplo da inserção do leitor dentro da obra como personagem, quando o narrador diz: "Ouço daqui uma objeção do leitor:- Como pode ser assim, diz ele [o leitor], se nunca jamais ninguém viu estarem os homens a contemplar o seu próprio nariz?" (1999, p.80). Em seguida, o narrador mostra-se agressivo com esse leitor, chama-o de obtuso, pois se este pensa assim é porque nunca teria entrado no cérebro de um chapeleiro.

Desta forma, o jogo da representação, articulado por meio da ironia, construindo um discurso ambíguo, contraditório, pressupõe a participação do "outro", o interlocutor, levando-o a refletir sobre a sociedade brasileira e suas incoerências. Nesse discurso estão presentes as relações do cotidiano vividas pelas personagens e é dele que tanto a literatura como a história retiram o seu material. Partindo do pressuposto que a literatura objetiva o estético na representação do "real", problematizando a realidade, passamos à observação da dimensão histórica projetada no texto.

## 5. A projeção da História

No enredo estão reunidos diversos índices da projeção da História do Brasil associados ao desenrolar das peripécias do romance. Brás Cubas nasce no ano de 1805 e falece em 1869, período no qual ocorreram, entre outros fatos, a Independência do Brasil, em 1822; a Regência, de 1831 a 1840; a coroação de D. Pedro II, em 1840; o fim do tráfico negreiro da África para o Brasil, em 1850; a guerra do Paraguai, que teve início em 1864. Brás Cubas não viveu para presenciar o final dessa guerra, da escravidão, em 1888 e da monarquia, pouco depois, em 1889. A leitura de vários episódios fornecem ao leitor um quadro da sociedade brasileira desse período, possibilitando reflexões significativas para a formação de uma consciência histórica. Sobre isto, Roberto Schwarz, revela: "a prosa narrativa machadiana é das raríssimas que pelo seu mero movimento constituem um espetáculo histórico-social complexo, do mais alto interesse, importando pouco o assunto de primeiro plano" (1990, p.11).

Examinando um pouco mais de perto o assunto desenvolvido no primeiro plano pelo narrador, percebemos embutidos na narrativa características dos procedimentos das personagens

condicionadas pelo momento histórico em que viviam. Inúmeras vezes, o narrador de *Memórias póstumas* nos oferece a oportunidade de apreender o funcionamento da sociedade brasileira do século XIX, tão voltada para os valores europeus, em franca oposição às peculiaridades locais, ao integrar ao enredo as relações entre o interesse, projeção social e o afeto. Como exemplo, podemos citar o capítulo em que o narrador relata a morte da pretensa noiva, Eulália Damasceno de Brito, filha de Damasceno, vítima da febre amarela, em cujo sepultamento compareceram apenas alguns amigos: “doze pessoas apenas, e três quartas partes amigos do Cotrim, acompanharam à cova o cadáver de sua querida filha. E ele fizera expedir oitenta convites” (1999, p.152).

Segundo o historiador João José Reis, nessa época, os funerais eram efetuados com muita pompa. O número de participantes no cortejo era fundamental e contribuía para a identificação do prestígio da família. Os funerais dos pobres e dos escravos eram mais simples, mas também entre eles aconteciam "verdadeiras festas africanas, que em geral terminavam em templos de irmandades negras" (1991, p. 23).

Esta passagem do romance serve de motivo para a construção do perfil da personagem Cotrim e, por extensão, o perfil da sociedade oligárquica dominante. O cunhado de Brás Cubas não era estimado, sua atividade comercial não trazia a ele o prestígio social para merecer consideração pública. A falta de consideração pública a que alude o narrador, como veremos mais adiante em nosso estudo, decorre do fato de que nesse período a administração pública já não via com bons olhos o traficante de escravos. O narrador, anteriormente, ao falar sobre o verdadeiro Cotrim, diz que ele tinha um “caráter ferozmente honrado”, embora fosse constantemente relacionado à avareza. Outra característica marcante dessa personagem é apontada por Brás Cubas narrador: “como era seco de maneiras, tinha inimigos, que chegavam a acusá-lo de bárbaro” (1999, p.150). Esse tratamento era devido ao fato de que o honrado Cotrim tinha o hábito de mandar escravos para o calabouço, de onde saíam vertendo sangue, atitude justificada pela alegação de que só fazia isso com os escravos fujões e com os perversos. O gênero de negócios a que se dedicava exigia esse comportamento, não tendo nada a ver com a sua índole, justifica o narrador. Logo após, o narrador avisa que este comportamento é “puro efeito de relações sociais” (1999, p.150). Paradoxalmente, e para provar o que foi dito, revela que Cotrim tinha um grande amor aos filhos, tendo sofrido profundamente quando morreu sua filha Sara. Assim sendo, percebemos que o narrador atenta para o fato de que Cotrim não era má pessoa, tinha qualidades (amava a família) e um comportamento em sociedade que se adequava ao ramo de atividade comercial, ao tipo de negócio a que se dedicava.

Boris Fausto, afirma que estudos recentes demonstraram que no Rio de Janeiro, a partir do final do século XVIII, havia um grupo poderoso de traficantes de escravos (2001, p.105). Esse

grupo seria formado por brasileiros e portugueses aqui radicados e estabeleceram uma rede vastíssima de negócios que incluía além do tráfico de escravos, negócios imobiliários e comércio internacional entre portos da Ásia e África. A narração de Brás Cubas sobre o cunhado abarca o período em torno de 1850, época em que a entrada de escravos fora terminantemente impedida por uma lei que considerava o tráfico caso de pirataria. Na verdade, em 1831 já tinha sido sancionada uma lei que declarava ilegal o tráfico de escravos para o Brasil. Só que essa lei não foi cumprida. Ocorre que nessa época os traficantes de escravos eram bem vistos pelas camadas dominantes da sociedade e eram absolvidos nos poucos processos que eram abertos. O que já não era o caso do período posterior a 1850, no qual uma nova lei ratificou a anterior. A forte pressão imposta pela Inglaterra aos navios que transportavam escravos, como por exemplo a invasão de águas territoriais brasileiras, fez com que o tráfico fosse extinto. Além do mais, os traficantes passaram a ser vistos de forma negativa, após perderem a proteção do governo central. A partir da extinção da importação de escravos, o preço subiu muito e o suprimento do mercado de cativos passou a ser efetuado entre as províncias, através da intermediação de um novo profissional: o viajante comprador de escravos. Assim, muitos escravos eram transferidos de uma região para outra, dentro do território brasileiro.

Muito provavelmente Cotrim seria um desses negociantes, frio, calculista por dentro, procurando dissimular com uma fachada de homem de negócios respeitável e honrado. Para provar suas virtudes, Brás Cubas afirma que Cotrim estava ligado a uma confraria, a várias Irmandades, além de praticar a filantropia algumas vezes, embora não deixasse esse ato no anonimato, como mandam os valores cristãos e também porque entendia “que a publicidade tornava-se uma condição *sine Qua non* (1999, p.150)”.

Nessa época não havia qualquer contradição entre prática religiosa e escravidão. Cotrim apenas manifestava a falsa consciência criada e difundida na Europa sobre a legitimidade do tráfico e adotada pelos brasileiros que se assentava sobre um suposto estado de escravidão anterior dos africanos. Além disso, a Igreja concordava com esse estado de coisas e se posicionava contra aqueles que propunham a abolição da escravatura (Evaristo de Moraes, 1933, p.17).

A alusão à publicidade, sobre o fato de ela se constituir em uma condição primordial para a projeção da figura de Cotrim, demonstra que o narrador tem consciência da importância da imagem, do poder de uma reputação favorável para a opinião. Esse aspecto, intimamente ligado à questão *ser/parecer*, será amplamente desenvolvida no capitalismo, característica que se transformou no que na atualidade conhecemos por “poder da imagem”. Hoje, sabemos que imagem e mercadoria se confundem. Sobre isso, Fredric Jameson, afirma que:

Hoje, a imagem é a mercadoria e é por isso que é inútil esperar dela uma negação da lógica da produção de mercadorias. É por isso também que toda beleza hoje é meretrícia e que todo apelo a ela no pseudo-esteticismo contemporâneo é uma manobra ideológica, e não um recurso criativo. (2001, p.142)

A concepção do narrador sobre a importância da imagem, tanto pessoal como da mercadoria (caso do emplasto), prenuncia, o que hoje se constata sobre imagem e mercado. Machado de Assis, portanto, antecipa essa constatação. Hoje, a mercadoria foi substituída pela imagem e o belo transformou-se também em objeto de consumo imediato, por isso, na opinião de Fredric Jameson, a beleza é meretrícia. Esse relato de Brás Cubas mostra um indivíduo dividido entre o ser e o parecer, e essa condição é muito bem definida pela proposição acima citada. No discurso do narrador percebe-se a caracterização do verdadeiro Cotrim, aliás já anunciado pelo título do capítulo. Cotrim é a metáfora da sociedade oligárquica do final do século XIX – a história dele é a história da luta de classes: homem branco, livre, detentor do poder, contra o homem negro, escravo, pobre, expatriado. As contradições de sua posição social, suas atividades econômicas e a sua personalidade estão cruamente reveladas na fala do narrador. É o retrato de um “homem de bem” nos moldes da classe dominante. Atrás da máscara, Cotrim escondia o seu verdadeiro ser: um explorador da força de trabalho humano, que lucrava com as crueldades e os abusos contra pessoas indefesas e dominadas. Seus atos eram justificados por ideologias racistas: os brancos, julgando-se superiores, massacravam a raça negra. (Etzel, 1976, p.25)

Essa visão capitalista de mercado já surgira antes no relato feito pelo protagonista de *Memórias póstumas* no capítulo intitulado "O Emplasto" (1999, p.18). Uma idéia fantástica que Brás teve para ganhar dinheiro e glória. Nesse momento, revela-se também um charlatão, pois na verdade, o seu invento não possui os efeitos que apregoa: “um emplasto anti-hipocondríaco, destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade” (1999, p.19). O narrador conta que pediu subvenção ao governo para a fabricação do remédio, chamando a atenção para o resultado “verdadeiramente cristão”, embora, não tenha deixado de, para os amigos, revelar o lucro que obteria. Porém, o narrador confessa que o que o levou a investir no tal projeto era muito mais o desejo de fama e poder: “sede de nomeada, amor da glória” (1999, p.18). O emplasto, além disso, é a metáfora da própria personagem: uma pessoa inútil e importuna. Chamar a atenção do governo para os valores cristãos do invento significa que o discurso da classe dominante é de preocupação com o povo, mas na verdade o interesse é sempre o benefício próprio. Nada diferente do que acontece nos dias atuais.

Brás Cubas revela que inventou um produto que teria certamente alto consumo, todos desejariam adquirir tão eficiente remédio, uma vez que, para ele, a hipocondria e a melancolia eram

os piores males da humanidade. A hipocondria constitui-se em um estado mental de depressão e de preocupação excessiva, mórbida, do indivíduo com o funcionamento dos órgãos do corpo humano e a melancolia um sentimento resultante dos conflitos que se travam na consciência devido à luta íntima para se adaptar ao jogo social, daí surgindo um estado de constante insatisfação íntima. A invenção de Brás Cubas pretendia solucionar esta incapacidade de adaptação das pessoas à realidade. Além disso, ele teria um enorme lucro e com isso atenderia ao sonho capitalista e o narrador confessa agora que está do outro lado: "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" (1999, p.19). Brás Cubas preparava-se para a economia de mercado: nesse sistema econômico a construção da imagem publicitária e a fama estão intimamente ligadas; além disso, ele reflete sobre a lei de oferta e procura de mercadoria e sobre a força da publicidade no sentido de ser uma incentivadora desse consumo. Brás Cubas declara: "o que me influiu principalmente foi o gosto de ver impressas nos jornais, mostradores, folhetos, esquinas, e enfim nas caixinhas do remédio, estas três palavras: *Emplasto Brás Cubas*" (1999, p.19). Essa declaração do narrador mostra que, para ele, o mais importante era a fama e o sucesso que faria e não a produção da mercadoria em si. Revela, também, que tinha consciência de que o sistema econômico do Brasil estava em transformação, que os bens de consumo sofreriam a influência da propaganda, pois à ela caberia o papel de persuadir o consumidor de que necessita do produto. Além disso, o narrador utiliza uma estratégia de identificação com o cliente por meio da expressão "nossa melancolia", incluindo-se no discurso por meio do pronome possessivo "nossa", retórica amplamente utilizada em anúncios publicitários, como os televisivos na modernidade.

A partir da ânsia de glorificação pessoal, Brás Cubas desmistifica uma sociedade que funda seus valores em bases ilusórias, fúteis, também nos bens materiais (o importante é ter e não ser), não importando muito a forma como se adquire esses bens, ao mesmo tempo em que há uma cobrança e condenação desses valores, o que até hoje pode ser percebido na sociedade brasileira. Para ilustrar essa contradição destacamos o trecho abaixo:

Um tio meu, cônego de prebenda inteira, costumava dizer que o amor da glória temporal era a perdição das almas, que só devem cobiçar a glória eterna. Ao que retorquia outro tio, oficial de um dos antigos terços de infantaria, que o amor da glória era a coisa mais verdadeiramente humana que há no homem, e, conseqüentemente, a sua mais genuína feição. (1999, p.19)

Podemos observar, nesse excerto, como se processava a manifestação dos valores afirmados pela sociedade. Brás mostra, por meio das opiniões opostas dos tios, como os valores eram

defendidos e, ao mesmo tempo, negados. É possível interpretar essa ânsia de Brás Cubas em salvar a humanidade de sua melancolia e hipocondria como uma crítica às filosofias da segunda metade do século: positivismo e determinismo. Machado de Assis desconfiava dos "ismos" e era radicalmente contra o excessivo racionalismo de seu tempo e seus textos revelam como a fé cega na ciência pode levar a desastrosos.

Transpondo a História para a ficção, Brás Cubas adapta fatos históricos brasileiros ao seu relato ficcional, como no capítulo III "Genealogia". Vejamos como a ficção de *Memórias póstumas* transfigura os acontecimentos:

O fundador da minha família foi um certo Damião Cubas, que floresceu na primeira metade do século XVIII. Era tanoeiro de ofício, natural do Rio de Janeiro, onde teria morrido na penúria e na obscuridade, se somente exercesse a tanoaria. Mas não; fez-se lavrador, plantou, colheu, permutou o seu produto por boas e honradas patacas, até que morreu, deixando grosso cabedal ao filho, o licenciado Luís Cubas. (1999, p.19)

Neste trecho destacado observa-se uma característica significativa da sociedade colonial brasileira: a ascensão econômica de algumas famílias e o hábito de estudar os filhos, uma garantia de manutenção do *status* social. É evidente a ironia do narrador ao afirmar que sua genealogia principia com o “famoso homônimo, o capitão-mor, Brás Cubas, que fundou a vila de São Vicente, onde morreu em 1592” (1999, p.20). Na verdade, Brás Cubas fundou a cidade de Santos, em 1543. Esse relato, entre humorístico e paródico, satiriza o mito das origens nobres dos heróis épicos predecessores da forma romanesca. Expõe, ironicamente, como o fingimento, a vaidade e o poder são os motores dessa sociedade em que vive. O narrador renega sua verdadeira origem: pobre e humilde. Afirma ser em Luís Cubas, filho de Damião Cubas, que começa a sua “genealogia”, pois Damião Cubas era um simples artesão, um tanoeiro. Daí a referência irônica do narrador, de que o apelido Cubas “cheirasse excessivamente a tanoaria” (1999, p.20), cheiro de pobreza. Luís Cubas estudou em Coimbra, era culto, portanto, pertence à classe social dominante. O narrador ridiculariza, assim, o sonho burguês de nobreza.

O que se nota no romance em estudo é que Machado de Assis conseguiu expressar como se davam as relações em sociedade a partir da emergência da burguesia, por meio da criação de uma narrativa que privilegia não a história de um grande homem, que tenha realizado grandes feitos, mas uma história particular, de um homem comum, embora novo para a época. Nesse sentido, o autor aproxima o discurso ficcional ao discurso historiográfico, conforme podemos verificar na narrativa do capítulo IV, "A idéia fixa".

Nesse capítulo, o narrador discute as técnicas utilizadas na construção do discurso literário,

em contraposição ao discurso histórico, ou seja, questionando o discurso da História. O ponto comum entre o discurso histórico e o discurso ficcional é a representação na linguagem dos fatos e acontecimentos reais ou verdadeiros. A instauração da intertextualidade, pelo viés paródico, contribui para a concretização do debate entre a História e a Literatura. O autor contrapõe textos consagrados, como o bíblico – “antes um argueiro, antes uma trave no olho” (1999, p.20) e o histórico e o filosófico. Mais adiante, o enunciador confirma e reafirma o seu ponto de vista a respeito do discurso histórico ao dizer que a história é volúvel: “Viva pois a história, a volúvel história que dá para tudo” (1999, p.21). A volubilidade da história estaria ligada aos aspectos retóricos do discurso que constrói as “verdades” e a relação que ela estabelece com o vencedor. Porém, essa questão tem sido redimensionada. Escreve Jacques Le Goff que a História contemporânea discute a noção de fato histórico, que não existe “uma realidade histórica acabada, que se entregaria por si própria ao historiador” (1995, p.32). Segundo ele, os historiadores selecionam o material extraído da realidade, que deverá ser analisado de forma a possibilitar a reconstrução e explicação do passado.

Essa relação entre o fazer histórico e o ficcional se concretiza na estruturação dos capítulos de *Memórias póstumas de Brás Cubas* que não seguem ordem linear de acontecimentos: da data da morte da personagem – 1869, a narrativa volta para 1806, data do nascimento de Brás Cubas, segue-se um episódio de 1814 – no capítulo XII no qual o narrador relata como a família recebeu a notícia da queda de Napoleão Bonaparte, período referente aos últimos anos do Brasil colônia, época da infância de Brás Cubas. A narração desse episódio ilustra o duplo sentido do discurso instaurado pela ironia, como veremos a seguir.

A queda de Napoleão é comemorada pela família de Brás Cubas com um jantar, ao estilo europeu. A comemoração deveria ser de tal forma que “o ruído das aclamações chegasse aos ouvidos de Sua Alteza, ou quando menos, de seus ministros” (1999, p.35). Isso serviria aos interesses sociais da família. Ocorre que Napoleão Bonaparte representava o ideal de homem vencedor, forte, um líder carismático capaz de consolidar a supremacia da burguesia. Apoiado na força militar de seus exércitos e em um carisma de herói nacional, Napoleão tornou-se um ditador disfarçado. Representante da burguesia francesa, procurou desenvolver o capitalismo e a economia, não se importando com as camadas sociais inferiores. Seu projeto era a transformação da França em potência industrial. Para isso, necessitava dominar e enfraquecer a Inglaterra. A aliança política efetuada entre Portugal e Inglaterra tornou impossível a permanência da Família Real Portuguesa na Europa. Bonaparte foi, portanto, o principal responsável pela vinda da família real portuguesa ao Brasil, em 1808, trazendo consigo a sede do governo português. Em 1815, Napoleão Bonaparte e seus exércitos foram derrotados. Essa figura histórica, ao mesmo tempo em que despertava ódio,

suscitava admiração pelo ímpeto, coragem e ousadia que revelava em seus atos.

Brás Cubas confirma o discurso histórico e acrescenta que o pai “nutria contra ele um ódio puramente mental” (1999, p.35), pois esse ódio atendia aos seus interesses de convencer os outros da nobreza da família. Os convidados, durante a festa, comentam o fato, uns posicionando-se a favor, outros contra. Contudo, a face hipócrita da classe social dominante vem explicitada pelo descompasso na representação de uma festa que deveria ter um caráter europeu e o diálogo entre alguns personagens que se mostra genuinamente brasileiro, como veremos na sequência da análise do episódio.

Dessa forma, o narrador afirma que, para uma parte dos convidados, havia um “interesse grande e comum” (1999, p.36), mas havia também os “pequenos e particulares”. Os pequenos, eram os das moças casadoiras e das matronas na medida as reuniões sociais constituíam oportunidades de casamento. Mas outros interesses moviam as pessoas, como o de um certo sujeito que dizia ao outro sobre a chegada de escravos novos, a notícia de que quarenta novas cabeças já tinham sido negociadas, enquanto que o interesse comum referia-se ao desejo de mostrar solidariedade à Família Real, pois isso era socialmente conveniente para todos. Esse pequeno relato, inserido na narração, como algo sem muita importância, no entanto, caracteriza a dupla posição da sociedade brasileira desse período, dividida entre os novos modelos europeus de economia, e a grande e lucrativa atividade de compra e venda de escravos, homens, seres humanos considerados menos do que nada, tratados como animais, contados por “cabeça”, ou “peças”. Friamente, seres humanos eram tratados como mercadorias, explorados pela ganância e sede de poder de indivíduos inescrupulosos. Nesse relato, podemos perceber a grande luta interna de uma sociedade que se via na obrigação de acompanhar as alterações da ordem mundial, a modernização do sistema econômico, o capitalismo, mas, ao mesmo tempo, relutava em abandonar o modelo econômico colonialista, ainda lucrativo. Resulta desse discurso a confirmação de que a economia determina a organização social ou o modo de vida das pessoas.

Nota-se que narrador estrutura o enredo por meio do jogo metalingüístico, produzindo múltiplos efeitos de sentido. Assim, após referir-se ironicamente à maleabilidade do discurso histórico, como vimos no estudo do capítulo “A idéia fixa”, o narrador Brás Cubas demonstra na prática a “flexibilidade” desse discurso ao dar “um salto” de 1814, data da queda de Napoleão, para 1822, “data da nossa independência política, e do meu primeiro cativo pessoal” (1999, p.39). Momento em que, com dezessete anos, experimenta sua primeira relação amorosa. A aventura amorosa de Brás Cubas aparece no enredo conjugada a uma também irônica contraposição ao discurso romântico. Pela metalinguagem, o autor contrapõe o discurso Romântico e o Realista de forma irônica, ao descrever-se, afirmando que:

era um lindo garção, lindo e audaz, que entrava na vida de botas e esporas, chicote na mão e sangue nas veias, cavalgando um corcel nervoso e rijo, veloz, como o corcel das antigas baladas, que o romantismo foi buscar ao castelo medieval, para dar com ele nas ruas do nosso século. O pior é que o estafaram a tal ponto, que foi preciso deitá-lo à margem, onde o realismo o veio achar, comido de lazeira e vermes e, por compaixão, o transportou para os seus livros. (1999, p.40)

Nesse trecho, o próprio narrador avisa que fará contraponto dos discursos realista/romântico, de diversas formas, cabendo ao leitor a tarefa de decifrar esses sentidos subjacentes, ocultos na ambigüidade da linguagem. O corcel seria a metáfora do gênero literário denominado romance, originário das narrativas medievais, (“que o romantismo foi buscar ao castelo medieval...”)

explorado e esgotado em suas possibilidades e recursos. O “garção lindo e audaz”, a metáfora do escritor, o artista dando os primeiros passos em um novo estilo.

Por outro lado, a relação que o narrador estabelece entre a data – 1822 - Independência do Brasil, e a sua puberdade e primeira relação amorosa, (primeiro cativo pessoal) com Marcela, uma cortesã, constituiria também uma metáfora da situação do Brasil frente ao processo de Independência e a Europa, para seguirmos a linha de pensamento de John Gledson (1991) e Roberto Schwarz (1990). Entendendo Brás como uma metáfora do Brasil, conforme a indicação do nome da personagem parece sugerir, qual o papel de Marcela nessa relação? Ela é muito esperta, interesseira, iniciadora de Brás nos jogos amorosos, e é estrangeira, espanhola. Brás não é livre, depende do dinheiro do pai para sustentar Marcela e dela, para a satisfação de seus anseios sexuais, logo, sua independência não é real, é apenas aparente, tal como ocorreu com a Independência do Brasil ao livrar-se do domínio português caindo em mãos da hegemonia inglesa.

A trajetória dessa personagem que se auto-intitula “graciosa flor” (1999, p.31), transformou-se em um adulto prepotente, que se considera superior às outras pessoas, sem nenhum caráter, incapaz de realizar qualquer projeto pessoal, tornando-se um fracassado, um inútil como tantos representantes das elites brasileiras no período de transição entre a aristocracia e a burguesia: “Tantos sonhos, meu caro Borba, tantos sonhos, e não sou nada” (1999, p.161), declara Brás Cubas a Quincas Borba, por ocasião da perda do cargo de Ministro de Estado. Essa frase resume toda a situação psicológica da personagem que repentinamente toma consciência de que viveu mais de 50 anos e nada realizou.

Maria Celeste T. Ramos, ao analisar este aspecto da personagem Brás Cubas, afirma que a expressão “dessa terra e desse estrume é que nasceu essa flor” (1999, p.34), constitui um enunciado

que finaliza a alegoria de caráter irônico e que a terra e o estrume são metáforas que "designam a família, a sociedade e seus hábitos egocêntricos, fingidos" (2001, p.55), cabendo ao leitor fazer a leitura do discurso pela inversão.

Esse discurso do narrador referente às suas origens instaura um diálogo com as teorias científico-filosóficas do final do século XIX. Esse diálogo aparece em outros momentos da obra em estudo, de diversas formas. Essas teorias preconizavam que o comportamento humano é determinado pelas leis da Genética, do instinto, da sociedade e da História. Nesse sentido, Brás Cubas, na qualidade de narrador dos acontecimentos, utiliza esses princípios para justificar seu comportamento, suas atitudes, sua visão a respeito do próximo e seu cinismo em relação aos julgamentos que faz de si mesmo, sempre desculpando os próprios erros mas condenando-os nos outros.

## **6. Algumas conclusões sobre o capítulo**

Durante o percurso narrativo percebemos uma inteira apreensão da realidade social do país pelo narrador. Por meio da visão de uma personagem inserida na classe dominante, o texto desenvolve uma representação de todas as contradições que davam conta da dinâmica social do Brasil no final do século XIX. Como já afirmamos nesse estudo, nessa época a sociedade brasileira estava alicerçada na ordem patriarcal e escravocrata, sob o domínio de uma minoria, e as relações eram pautadas pelo apadrinhamento e clientelismo, o que impedia ou limitava as críticas. Assim sendo, não havia oposição ao regime dominante (Monteiro, 1994, p.27-44). Confirmando o discurso do historiador, o narrador-protagonista Brás Cubas expressa e ironiza esse impedimento por meio da criação de um jornal de oposição. Tendo sido derrotado na disputa pelo ministério, encerrada a carreira política, frustrado e abatido pela perda do poder. Quincas Borba, consolando o amigo, sugere a Brás a abertura de um jornal, a fim de desmanchar "toda esta igrejinha" (1999, p.162). A "igrejinha" seria uma metáfora da estrutura política do país naquele período. O narrador, em seguida, metaforiza a disputa pelo status por meio da observação de uma briga de cães por um osso. Cotrim e Sabina tentam dissuadi-lo da idéia da criação do jornal para opor-se ao governo; mas Brás, irredutível, vai até o fim e publica o jornal. Cotrim publica uma nota em outro jornal declarando que nada tinha a ver com os atos do cunhado, esquecendo os favores prestados por ele enquanto exercera o cargo de deputado (Brás obtivera para ele fornecimentos para o arsenal de marinha, durante o período que durou a guerra com o Paraguai). A atitude de Brás, posicionando-se contra a ordem social dominante, coloca em risco a estabilidade social da família. O posicionamento de Cotrim diante da situação remete para a atitude das classes que se conciliavam com o poder e não

estavam dispostas a romper com as regras do jogo. Além disso, a imprensa estava a serviço dos interesses políticos da classe dominante. Ora, essa é a razão do fracasso do jornal de Brás Cubas.

Ao longo desse estudo, constatamos que *Memórias póstumas de Brás Cubas*, ao apresentar um personagem egocêntrico, que percebe os outros e as coisas apenas a partir dos próprios sentimentos com relação a elas, revela um indivíduo situado no tecido das relações sociais, relacionando-se com a esfera pública do poder, membro de uma classe social, definido por sua situação e posição, portador e defensor de interesses específicos desta classe. O romance denuncia uma consciência moral, Brás Cubas pessoa, e uma consciência política, o burguês, formado pelas relações estabelecidas entre esse eu e os valores e as instituições de sua sociedade ou de sua cultura.

A narrativa, além de trazer um narrador-protagonista singular, um defunto que escreve, além de metalinguagem, intertextualidade, digressões, transgressões de cânones literários, experimentações etc., revela todos os labirintos do modelo social patriarcal fundado na oligarquia escravagista, trazendo à superfície as incongruências, incoerências e injustiças dessa sociedade.

A leitura do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, mostra que a obra estabeleceu, desde sua origem, uma comunicação satisfatória com os seus destinatários, ou seja, a obra exige do leitor uma atividade intensa, pois este permanece ligado ao vaivém das peripécias, recheado de digressões e comentários paralelos do narrador, configurando-se quase como uma personagem inserida na narrativa

Machado de Assis, dessa forma, criou um narrador que representa os falsos valores que orientam a sociedade burguesa com a intenção de satirizá-los.

O herói protagonista da narrativa é uma espécie de anti-modelo; na verdade, ele é um herói às avessas. Trata-se de uma personagem que viveu uma existência de negativas, de falsos propósitos que não se concretizaram, tanto no plano afetivo quanto no profissional, porque ele nada fez de concreto para se realizarem. O protagonista não trabalha, não precisa resolver o principal problema da existência humana: a obtenção dos meios de sobrevivência; o ócio e o tédio são as suas marcas principais. Machado de Assis, ao colocar como narrador-protagonista um morto que escreve sua autobiografia, mantendo seus defeitos e imperfeições mesmo estando do outro lado da vida, iludindo e distorcendo os fatos, desculpando suas misérias, questiona a representação da realidade objetiva imposta pelo Realismo. Ao mesmo tempo, chama a atenção do leitor para as incoerências do discurso romântico. O narrador Brás Cubas ilude, ironiza, provoca e desconcerta o leitor, por meio do diálogo e digressões com o objetivo "educá-lo", tirando-o da linearidade da história. Discute o fazer literário, expondo os problemas do processo de criação artística e a linguagem.

Por fim, o narrador-protagonista Brás Cubas, cuja vida foi uma sucessão de fracassos e incoerências, narra suas histórias com superioridade e arrogância, tentando conquistar o leitor por

meio da manipulação. Esse comportamento do narrador é denunciado pelo autor implícito ao possibilitar que o leitor perceba tudo isso. Essa estratégia permite, ainda, que o escritor possa expor questões inerentes à condição humana, como o egoísmo, a necessidade de parecer melhor do que é diante dos outros, a maldade, a ânsia pelo poder e a capacidade de manipulação da própria consciência e da consciência alheia, relatando episódios da travessia existencial da personagem. No último capítulo, intitulado "Das negativas", ele faz um balanço de sua existência, percebendo que esta foi basicamente pautada pela não realização. A escolha do título parece demonstrar a autoconsciência do narrador sobre sua condição e sobre o sentido da vida. Ele busca, então relativizar essa consciência, por meio de justificativas e supostas compensações, tais como: não ter morrido na miséria, não ter enlouquecido e não ter precisado ganhar o pão de cada dia com o seu próprio trabalho. Se não precisou trabalhar, não esteve em contato com as ilusões do universo burguês. Tenta, com isso, convencer o leitor de que saiu empatado com a vida. Porém, acaba desmentindo tudo ao dizer que não teve filhos e não transmitiu a ninguém o legado "da *nossa* miséria" (1999, p.176, grifo nosso). Essa parece ser a extrema ironia instaurada pelo autor implícito. Fica patente o seu sentimento niilista ao rejeitar o principal valor em que se esteia a espécie humana que é o da continuidade. Ao fazer essa declaração, Brás Cubas, que narrou toda a história em primeira pessoa: "Não alcancei a celebridade do emplasto, não fui ministro, não fui califa, não conheci o casamento" (1999, p.176), finaliza sua história com a expressão de sua descrença no sentido da vida: "Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria." (1999, p.176) declarando que a sua miséria é a *nossa* e, portanto, a miséria de toda a humanidade. Assim sendo, a narrativa de uma história particular termina por abranger o universal.

Enfim, acreditamos ter atingido nosso objetivo inicial na leitura do romance, principalmente, o de analisar como o autor trabalhou os temas sociais, por meio da análise da linguagem. Verificamos que o autor, por meio da criação de um herói que nega os valores morais desejados pela literatura romântica, questiona os modelos literários e ideológicos copiados pelos escritores brasileiros até então, e mergulha nos grandes temas da condição humana. Quanto à uma interpretação político-social de uma obra literária em oposição à uma análise estrutural, concordamos com Alvaro L. Hattnher (1998) que, ao estudar as relações entre literatura e política, ou entre a produção literária e a sociedade em que se inscreve, conclui que a elaboração de um modelo crítico que abarque a totalidade dos estudos de uma obra deve abordar os elementos externos – sociais, políticos, econômicos, históricos etc. – e os internos de um texto, pois signos e referentes, isto é, texto e contexto são a base da complexidade da estruturação da obra literária.

## **CAPÍTULO III**

### **O CONCEITO DE HISTÓRIA E A CRÍTICA SOCIAL PRESENTES EM *A CONSCIÊNCIA DE ZENO***

#### **1 Ítalo Svevo**

Ítalo Svevo atualmente desfruta de grande prestígio entre os escritores europeus, embora, por muito tempo, não tenha feito parte dos que atendiam ao gosto e à ideologia vigente, tanto na Itália quanto na Europa. Durante vários anos suas obras foram completamente ignoradas pelo público e crítica. Foi necessária a intervenção da crítica francesa para que Ítalo Svevo fosse descoberto pela crítica italiana. Seu nome só passou a ser reconhecido depois da recomendação feita

por James Joyce, para que ele publicasse seu romance e do artigo de Eugenio Montale.<sup>5</sup> Tornou-se, então, o primeiro grande romancista italiano do século XX, tendo suas obras traduzidas em vários idiomas. Seu primeiro romance, *Uma vida*, é de 1892; o segundo, *Senilidade*, de 1898 e *A consciência de Zeno*, de 1923.

Ítalo Svevo é na verdade um pseudônimo. Seu verdadeiro nome era Ettore Schmitz. O pseudônimo Ítalo Svevo reúne em seu significado a dupla formação cultural: italiana e alemã. A razão da adoção do pseudônimo parece ser sua origem ítalo-alemã e também devido a questões políticas da época. Sua família era uma típica família burguesa, de origem israelita. Seu avô paterno era alemão e a avó era italiana. Ítalo Svevo estudou na Alemanha, em uma escola comercial, período em que se apaixonou pela literatura alemã. Aos dezenove anos, em 1880, inicia o trabalho em um banco e declara que, no seu romance *Una Vita* (1892), o trecho em que se refere ao Banco e à Biblioteca Cívica é autobiográfico. Posteriormente, em 1899, deixou o emprego no Banco e ingressou em uma empresa industrial que operava com pintura marinha, de propriedade do sogro, Veneziani, na qual trabalhou por muito tempo, atividade que só foi interrompida durante a guerra. Nesse período, realiza inúmeras viagens para a França, Inglaterra, Alemanha, pois a atividade profissional na referida indústria assim o exigia. Essas viagens contribuíram para a evolução artística de Ítalo Svevo, já que possibilitaram uma ampliação de sua visão tanto profissional quanto artística. Publicou os romances *Una Vita* e *Senilità* quase que simultaneamente, aos 36 anos de idade, sendo que, em seguida, renunciou à atividade de escritor e crítico, talvez devido ao silêncio que se seguiu em torno de suas obras. O romance *A consciência de Zeno* começou a ser escrito em 1919 e foi publicado em 1923. Ítalo Svevo tem sido considerado por alguns críticos como um autor cuja complexidade possibilitou a sua colocação entre os autores significativos da Literatura Italiana e precursor da literatura moderna também no Ocidente.

No romance *A consciência de Zeno* (1923), assim como Machado de Assis, Ítalo Svevo experimenta uma estratégia narrativa inovadora ao romper com os modelos tradicionais, ao introduzir uma técnica de subjetivação do ato de narrar, criando um narrador-protagonista, Zeno, cínico, inconstante, volúvel, um burguês medíocre que durante a narrativa toda privilegia um falso conteúdo para esconder o verdadeiro: sua incapacidade, sua própria nulidade. Por meio da trajetória desta personagem, o autor expõe as incoerências e tensões provocadas no homem pelo alto crescimento e progresso tecnológico-científico e os problemas sociais, incluindo a guerra. Zeno é, na verdade, um autêntico anti-herói, irreverente, que, por meio do humor e da ironia, às vezes

---

<sup>5</sup> James Joyce lecionava inglês na Berlitz School, em Trieste, local em que conheceu Svevo e tornou-se seu professor particular. Foi ele quem aconselhou Svevo a enviar o manuscrito do romance *A consciência de Zeno* aos críticos franceses Larbaud e Cremlieux. Eugenio Montale publicou na revista *L'esame*, em 1925, um artigo sobre o mesmo romance.

dolorosa, analisa a si mesmo, sua vida quotidiana e a sociedade em que vive.

## 2. O contexto histórico do autor e da obra

Tomando o romance *A consciência de Zeno* como uma narrativa que descreve a trajetória de um herói em um determinado espaço e tempo, consideramos oportuno realizar um estudo sobre as circunstâncias particulares da sociedade e da cultura em que se deu a produção da obra do autor uma vez que o texto apresenta a incorporação de valores sociais e econômicos relativos aos primeiros anos do século XX.

Para o leitor contemporâneo, a obra e a vida de Ítalo Svevo podem ser melhor compreendidas por meio da reconstrução histórica do ambiente da cidade de Trieste no período que compreende a segunda metade do século XIX e início do século XX. Trieste, nesse período, era uma cidade em crescente progresso, cheia de atividade e de comércio, em que a iluminística fé no trabalho conduzia o desejo de prosperidade burguesa. Trata-se de uma cidade que, no final do século XIX, era protegida pelo império Austro-Húngaro. Sua principal característica era o dinamismo, com um porto que recebia navios de diversas nações e animado por uma verdadeira babel de línguas estrangeiras que se juntava ao vêneto, dialeto local, ao italiano acadêmico das classes cultas e ao alemão (Bon, 1977, p.5).

Segundo Bon (1977, p.10), a época em que Ítalo Svevo escreveu são anos de grande tensão política que culminam na Primeira Guerra Mundial, a última do império Austro-Húngaro, desencadeada sobretudo pelo interesse econômico. É essa realidade complexa que vemos retratada em sua obra e que suscita reflexões sobre as maneiras de se entender esse real.

Nada parece ser mais pertinente do que discutir as relações entre a vida real e a literatura, ou mais propriamente, e a vida ficcional encarnada por personagens. A última fantasia parece ser a incrível mistura da realidade com o espetáculo. Tudo isso produzido pela sociedade consumista pertencente a um capitalismo que promove nos seres a desmaterialização e a conseqüente perda da individualidade. A extrema materialização da paranóia realiza-se com a queda dos prédios do *World Trade Center* (2001) e a transmissão em cadeia das imagens para o mundo todo, reforçando a confusão entre materialidade real e realidade virtual. Para Susan Sontag, as imagens dos ataques às duas torres gêmeas nos Estados Unidos não facilitam o reconhecimento da realidade exatamente pela dose monstruosa de realidade exibida. (2001, p.11). Essa confusão aparece em outros eventos da vida contemporânea, como filmes, romances, programas de TV, em que as pessoas, ao se apresentarem como reais, acabam por representar personagens, personagens de si mesmas. E esse

aspecto também pode ser visto como um sintoma da contemporaneidade, que nos leva a um dos aspectos do Pós-modernismo: a perda do individualismo e da identidade pessoal.

O conceito de Pós-modernismo está ligado à essa desestabilização, marcado pela fragmentação da realidade e pela “morte do sujeito”. Para nos situarmos com precisão em relação à essas questões faz-se necessário abordar o conceito de *identidade*. Stuart Hall destaca três concepções de identidade, a saber: do sujeito do Iluminismo - unificada e estável; do sujeito sociológico - unidade do sujeito e o mundo cultural habitado por ele, e, por último, do sujeito pós-moderno. As duas primeiras posições geraram uma noção de identidade pessoal singular que será transformada na terceira concepção, ou seja: "O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas" (1999, p.12).

Fredric Jameson, refletindo sobre o modernismo clássico e pós-modernismo, discute essas posições e esclarece que o sujeito individualista não existe mais, está "morto", chegando a afirmar que há, ainda, quem defenda o ponto de vista de que esse sujeito nunca existiu, constituindo-se em um "mito", que "nunca houve esse tipo de sujeito autônomo (1992, p.30). Com isso, podemos concluir que esse sujeito pós-moderno não tem uma identidade estável ou fixa e a fragmentação é sua principal característica, ou seja, ele é um compósito de várias identidades que se transformam continuamente. Essa "desestabilização" pode ser identificada, também, nas sociedades modernas, que são sociedades que se transformam em ritmo acelerado.

A desarticulação do mundo lógico e ordenado passa pela discussão sobre as fronteiras e limites entre o social e o artístico, pelo desafio a tudo que seja estável e pelo questionamento dos limites entre a ficção e a História.

Lembrando nosso objetivo inicial de verificar no discurso ficcional técnicas de construção narrativa que rompem com a estrutura tradicional, mesmo porque o autor desenvolve uma prosa complexa, ambígua, expondo questões que vão além do contexto histórico-social e cultural em que foi produzida, fazendo a crítica à sociedade e discutindo, sobretudo, a condição humana, consideramos oportuno refletir sobre a atuação do sujeito na narrativa, ou o papel do herói, tendo em vista que o romance de Ítalo Svevo "anuncia a dissolução do sujeito individual e a insuficiência da linguagem em referir-se ao real" (Souza, 2002, p.7).

A subjetividade, ou o tema da subjetividade, nasce com Descartes (1596-1650), ao definir a essência do homem no ato de pensar. Segundo Plazaola (1965, p.78-84), Descartes foi considerado o fundador do racionalismo moderno e da moderna filosofia, especialmente devido ao seu método crítico e subjetivo, dedutivo e matemático. O critério cartesiano da verdade é a clareza e a distinção. O pensamento de Descartes influenciou o mundo cultural francês e europeu até Kant, sobretudo

pelo espírito crítico. Esse pensamento amadureceu, até que o conhecer foi substituído pelo ser e a metafísica do sujeito foi substituída pela do objeto.

No século XIX, as crenças provenientes da filosofia Iluminista tais como a de que os seres humanos tinham atingido a maturidade racional e que a razão dava conta do conhecimento completo da realidade e das ações humanas; o conhecimento seguro, o “eu” estável e coerente, são questionadas por Karl Marx e Sigmund Freud. Karl Marx afirma que o homem tem a ilusão de pensar e agir por si mesmo, mas, na verdade, é guiado por um poder invisível que o força a agir. A esse poder social ele deu o nome de “ideologia” (Chauí, 2000). Escrevem Marx e Engels que a consciência do ser humano é determinada pela vida material imposta pela sociedade. Assim, "os homens, ao desenvolverem sua produção material e seu intercâmbio material, transformam também, com esta sua realidade, seu pensar e os produtos de seu pensar. Não é a consciência que determina a vida, mas a vida que determina a consciência" (1999, p.37).

Sigmund Freud promove uma ruptura com o saber vigente, ao efetuar a derrubada da razão e da consciência da alta posição em que se encontravam, principalmente ao afirmar que não é a consciência que determina as ações, mas um outro poder, também invisível e poderoso que guia o homem: o inconsciente, ou seja, a verdade não habita a consciência, ao contrário, nela habita a distorção e a ilusão. Sigmund Freud (1978, p.199-207) descobriu também a importância da sexualidade para o desenvolvimento da consciência. Dessa maneira, toda a certeza da própria consciência e noção de centro do homem é questionada, posta em xeque. É nessa perspectiva de reflexão, sobre o homem e a sociedade, tendo em vista que no discurso do narrador incorporam-se aspectos culturais e sociais através da representação de personagens, que voltamos nossos olhos para o romance *A consciência de Zeno* e principiamos nossa análise, focalizando as personagens, especialmente Zeno, um representante direto da crise da burguesia na Europa nos anos que antecedem a Primeira Guerra Mundial.

Zeno está inserido em uma sociedade que vive uma crise moral e política, em meio a uma intensa evolução econômica, promovida pelo capitalismo, e pressionada pelas reivindicações dos operários que se organizam e lutam por seus direitos. Giorgio Luti afirma que, nos anos que antecederam a Primeira Guerra Mundial, a sociedade européia passava por uma crise complexa, moral, política e econômica, confluindo em uma enorme inquietação social (1961, p.254).

Assim sendo, Zeno expressa muitos desses aspectos, dessa contraditoriedade. Aparentemente, ele é um cavalheiro, tem boa educação, é generoso. No entanto, comporta-se de maneira estabranada, exibicionista, deixando-se guiar sobretudo pelo instinto. Sua incapacidade de adaptar-se à realidade resulta em uma neurose, que busca refúgio no prazer do vício do fumo, considerado por ele como uma doença da qual busca cura no tratamento psicanalítico. A doença

funcionará como uma metáfora da existência do homem em sociedade, com suas instituições e seus valores, no romance em estudo.

### 3. *A consciência de Zeno* - A instância narrativa

*A consciência de Zeno* é um romance que relata a trajetória de Zeno, um burguês, rico, entediado, que resolve buscar ajuda para curar-se do vício de fumar. Zeno consulta um psicanalista, Dr. S., que o aconselha a escrever uma autobiografia, a fim de se analisar e conseqüentemente, encontrar a cura. Zeno segue o conselho do médico e inicia o relato, no qual se destaca a ambigüidade como forma de configuração da ironia.

O livro é dividido em capítulos, a saber: – "O fumo"; "A morte de meu pai"; "A história de meu casamento"; "A mulher e a amante"; "História de uma sociedade comercial" e "Psicanálise".

A partir do capítulo 8, a narrativa passa a ter a forma de diário. Assim, a narrativa passa a ser fragmentada, marcada por datas e os acontecimentos são relatados e analisados pelo narrador na medida em que acontecem. Não são apenas os acontecimentos que merecem a atenção do narrador, as recordações também são analisadas ao aflorarem à consciência. Dessa forma, o presente e passado continuam a se entrelaçar. Essa alteração tem um significado especial para a seqüência do enredo e da personagem que, na primeira parte, escreve para um narratário específico (Dr. S) e, na segunda, escreve para ele mesmo; portanto, haveria sincretismo entre narrador e o narratário representado no texto.

O texto classificado como autobiográfico caracteriza-se por ser um relato de forma confessional, uma narração retrospectiva em prosa, ou seja, há um "eu" real que relata a história da sua vida pessoal, focalizando sua intimidade, sua personalidade, sua história. Assim, o narrador necessariamente é o ator principal, ou seja, o texto está centrado no sujeito. Quanto à posição em que se situa o narrador, optamos por utilizar, neste estudo, as categorias instituídas por Gérard Genette (1979), o qual classificou essas posições em: narrador *autodiegético*, *heterodiegético* e *homodiegético*. O narrador de *A consciência de Zeno* identifica-se com o narrador *autodiegético*, por ser o ente que assume a responsabilidade pela narração, relatando suas próprias experiências e o registro utilizado é o da primeira pessoa tanto na primeira parte do relato (memórias) como na segunda (diário).

Sheila Dias Maciel, afirma que o gênero literário autobiográfico na forma de diário começa a se fortalecer com o "estabelecimento da sociedade burguesa e da difusão da noção de indivíduo, ou seja, quando, no Ocidente, o homem adquire a convicção histórica de sua existência" (2001,

p.80).

Zeno faz um relato no qual os acontecimentos do passado são revividos para tecer comentários sobre eles por meio do discurso direto, mas sobretudo, pelo discurso indireto que constitui o monólogo interior. Um exemplo dessa forma de narrar em que os discursos se misturam ocorre no capítulo "O fumo" no qual há o trecho de um diálogo com Giovanna, atendente da clínica, e ela expõe para Zeno a tragédia de sua existência: a pobreza, o casamento infeliz, o adultério e a suspeita de que a filha mais velha não seria filha do marido. Vejamos:

Para manter viva a conversa, perguntei:

— Quer dizer que a mais velha é filha de outro homem?

Sempre em voz baixa admitiu que sim, tendo em vista certas semelhanças notadas posteriormente. Compungia-lhe haver traído o esposo. Afirmava-o sempre a rir, pois são coisas de que nos rimos mesmo quando nos doem. Mas só depois que ele morreu; antes, visto que não sabia, a coisa não tinha a menor importância.

Tocado por certa simpatia fraternal, tentei aliviar-lhe a dor, dizendo que decerto os mortos sabiam de tudo, mas que pouco ligavam para certas coisas (1980, p.28)

Como podemos verificar, o narrador, ao mesmo tempo, utiliza o discurso direto e indireto para representar a sua fala e transcreve as palavras da personagem por meio do discurso indireto, no qual se entrelaçam as duas vozes, construindo um discurso ambíguo, misturando os pontos de vista do narrador com os da personagem.

Para o teórico Jean Pouillon (1974), não importa se a narrativa é em primeira ou em terceira pessoa, mas sim a proximidade dos acontecimentos narrados relacionados a um determinado “eu” ou sua dispersão sob o comando do autor onisciente.

Assim, estamos diante de um narrador ambíguo, que acumula ao longo do relato inúmeras contradições e desmentidos, a verdade dos fatos é mostrada unicamente por ele, ou seja, a visão que o leitor possui dos acontecimentos, ações e personagens é “com” este narrador, nos termos de Jean Pouillon. Porém, essa “visão com” se realiza de maneira a confundir e não a esclarecer. Também não se configura por meio da escolha, pelo narrador, de um personagem com a qual se identifique e não faz questão de angariar simpatia para si. O leitor certamente fica desorientado com o jogo de palavras que compõem todo o discurso do narrador, palavras que não significam o que é dito, pois logo em seguida surge uma análise que tudo desmente. Durante o percurso narrativo, Zeno espalha sinais para o leitor de que todas as suas ações, na qualidade de narrador e de personagem, são movidas pelo egoísmo, vaidade e ambição, mas essa mensagem aparece camuflada pelo discurso. Zeno-narrador explicita essas características ao direcioná-las para si mesmo e ele próprio se confessa leviano: “Eu levava diariamente flores às três mocinhas e lhes presenteava com as minhas

extravagâncias, principalmente, numa leviandade incrível, com trechos de minha autobiografia” (1980, p.81). Suas reações revelam um egocentrismo e vaidade irritantes, como na afirmação: "Sem dúvida, o mundo haveria de ser menos rude se houvesse mais gente como eu" (1980, p.116).

A teoria de Pouillon aborda ainda o tempo, intimamente relacionada ao ponto de vista ou às “visões”. Especialmente no caso do tipo de narração com “monólogo interior” (também incluso na “visão com”) a temporalidade está na dependência dos desdobramentos dos acontecimentos em passado e futuro, mediados pelo presente. Ítalo Svevo estrutura temporalmente o romance sem obediência à uma ordem cronológica de acontecimentos, aspecto que pode ser observado, por exemplo, já no "Preâmbulo", em que podemos constatar uma multiplicidade de situações temporais.

A narração dos fatos do passado no presente e a reevocação do passado em relação a um passado anterior são efetuadas por meio de diversas formas verbais: o presente do indicativo, para marcar o presente da enunciação; o pretérito mais-que-perfeito para relatos considerados mais objetivos, como vemos na seguinte passagem do romance:

O Dr. Coprosich chegou ainda antes do amanhecer, acompanhado de um enfermeiro que trazia uma caixa de medicamentos. *Tivera* que vir a pé, pois não *encontrara* condução devido ao mau tempo. Recebi-o a chorar e ele me tratou com grande bondade, encorajando-me a ter esperança. (1980, p.47, grifos nossos)<sup>6</sup>

O imperfeito é utilizado para transmitir ao leitor os acontecimentos do passado que eram então presente, as emoções, as reflexões e análise dos fatos, como podemos observar no seguinte trecho trecho:

Em minha vida houve vários períodos em que me acreditei no caminho da saúde e da felicidade. Contudo, tal crença nunca foi tão forte quanto por ocasião da viagem de núpcias e das semanas que se seguiram ao nosso retorno. Começou com uma descoberta que me surpreendeu: *eu amava* Augusta como ela a mim. (1980, p.147, grifo nosso)

---

<sup>6</sup> Transcrevemos a seguir as citações efetuadas nesta página na língua original para demonstrar que as formas verbais na língua italiana são semelhantes ao português e na tradução foram mantidas: "Il dottore Coprosich arrivo alla villa quando ancora non albeggiava, accompagnato da un infermiere che portava una cassetta di medicinali. *Aveva dovuto* venir a piedi perché, a causa del violento uragano, non *aveva trovata* una vettura" (1996, p.61, grifos nossos). "Nella mia vita ci furono varii periodi in cui credetti di essere avviato alla salute e alla felicità. Mai però tale fede fu tanto forte come nel tempo in cui durò il mio viaggio di nozze eppoi qualche settimana dopo il nostro ritorno a casa. Cominciò com sna scoperta che mi stupì: *io amavo* Augusta com'essa *amava me*" (1996, p.154, grifos nossos). "Ne ebbi una contusione alla mano e non c'è di meglio di un dolore fisico per destare delle idee nuove. Intravvidi la possibilità che intanto ch'io mi cruciavo al pensiero che mia moglie approfittasse della mia reclusione per tradirmi, forse il dottore si trovasse tuttavia nella casa di salute, nel quale caso io avrei potuto riavere la mia tranquillità" (1996, p.44, grifo nosso).

Utiliza o imperfeito do subjuntivo para registrar julgamentos e comentários por meio das vozes da personagem e do enunciador, como neste excerto:

Senti uma contusão e nada melhor do que a dor física para despertar idéias novas. Súbito ocorreu-me que, enquanto me torturava com o pensamento de que minha mulher estaria aproveitando minha reclusão para trair-me, talvez o médico ainda se *achasse* ali na casa de saúde, o que me faria recuperar a tranqüilidade. (1980, p.28, grifo nosso)

Muitas vezes, o entrelaçamento dessas formas confundem o leitor quando o narrador expõe seus pensamentos sobre o passado e os atuais, na qualidade de narrador, como destacamos a seguir:

Não sei por que me detenho tanto em narrar os dissídios que tive com meu sogro, os quais na verdade foram poucos. Eu lhe queria realmente bem, e a prova é que buscava sua companhia, embora ele tivesse o hábito dos gritos para melhor expor seus pensamentos. Meus tímpanos aprenderam a suportar os berros. Se as gritasse menos, suas teorias imorais teriam sido mais ofensivas e, se tivesse recebido melhor educação, sua força pareceria menos importante. Embora fosse tão diferente dele, creio que sempre me correspondeu com afeto semelhante. Não tivesse ele morrido tão cedo, hoje eu saberia com maior certeza. (1980, p.66)<sup>7</sup>

Assim, o romance *A consciência de Zeno*, publicado em 1923, apresenta um estilo em que o tempo privilegiado é o tempo interior, subjetivo e, portanto, não segue uma lógica gramatical, objetiva, oscilando entre o presente e o passado.

Teresa de Lauretis acentua que no romance *A consciência de Zeno* predomina o caráter de diário íntimo, uma vez que está voltado mais para a análise de uma subjetividade do que à realidade externa, estando, portanto, centrado no jogo psicológico das relações entre as personagens. Dessa forma, a narrativa baseada sobretudo na análise das experiências humanas (amor, ciúme, adultério, trabalho, doença e morte) estabelece uma relação íntima entre romance e psicologia (sd. p.16).

Jean Pouillon, a respeito da autobiografia, escreve que ela representa o gênero mais favorável e o mais desfavorável no estabelecimento de uma ligação entre romance e psicologia. O mais favorável seria pela característica de se apresentar como compreensão do eu na forma romanesca; o mais desfavorável seria decorrente do fato de que a imaginação não parece intervir nessa compreensão do eu, portanto, a autobiografia não seria um romance. Essa é uma aparência desfavorável que ele procura dissipar. Para ele, “a imaginação não intervém apenas na consciência

<sup>7</sup> Observe-se a semelhança das formas verbais italianas com o português em mais este exemplo: "Non so perchè mi fermai tanto a raccontare dei dissidi ch'ebbi com lui e che sono tanto pochi. Io gli volli veramente bene, tant'è vero che ricercai la sua compagnia ad onta che avesse l'abitudine di urlare per pensare più chiaramente. Il mio timpano sapeva sopportare le sue urla. Se le avesse gridate meno, quelle sue teorie immorali sarebbero state più offensive e, se egli fosse stato educato meglio, la sua forza sarebbe sembrata meno importante. E ad onta ch'io fossi tanto differente da lui, credo

do que fomos: atua na consciência imediata do eu, concluindo que mesmo na instantaneidade de sua relação consigo mesma, a consciência é imaginação” (1974, p.41). Ora, por meio da imaginação criamos e distorcemos as imagens fornecidas pela percepção. Portanto, a escrita autobiográfica implica desvios, mesmo que involuntários. É complicado retratar fielmente a realidade pois não se pode prever o que acontece nos meandros da memória, daí a noção de entrelaçamento entre fato e ficção.

Sobre o caráter comum das autobiografias Jean Pouillon conclui que existem autobiografias que não são memórias; que há duas formas de autobiografia: uma em que as recordações são relatadas de forma que o autor possa estar “com” o ser que foi um dia, e as memórias, nas quais o autor tenta se rever com o objetivo de se auto-julgar, justificar-se ou provocar polêmica. Dessa maneira, a visão é a “por detrás” (o autor separa-se de si mesmo) e essa forma de relato constitui o diário, isto é, o registro de um passado que ainda é presente, o tempo transcorrido entre o acontecimento e a narrativa é menor, e é exatamente no relato de uma tentativa de rever o passado que o narrador dá início ao romance:

Rever a minha infância? Já lá se vão mais de dez lustros, mas minha vista cansada talvez pudesse ver a luz que dela ainda dimana, não fosse a interposição de obstáculos de toda espécie, verdadeiras montanhas: todos esses anos e algumas horas de minha vida. (1980, p.9)

Esse trecho destacado localiza-se no início ao preâmbulo da obra, e nele podemos observar como o narrador declara ser complicada a tarefa de rever o passado, recuperar o tempo.

O narrador, Zeno Cosini, prossegue e informa ao leitor as razões que o levaram a iniciar a narrativa, aparentemente desconhecendo o prefácio assinado pelo Dr. S. Ao anunciar que não acredita na terapia, sobretudo pela ironia com que se refere à psicanálise, Ítalo Svevo cria uma metáfora da relação linguagem/obra e representação do mundo. A personagem fará a rememoração de sua vida por meio de um mergulho na consciência, e o narrador fará uma releitura do mundo por meio da representação lingüística. Ao dizer que não acredita nos resultados da psicanálise, estaria, na qualidade de narrador, revelando que não acredita na eficiência da representação lingüística? Vejamos:

O doutor recomendou-me que não me obstinasse em perscrutar longe demais. Os fatos recentes são igualmente preciosos, sobretudo as imagens e os sonhos da noite anterior. Mas é preciso estabelecer uma certa ordem para começar *ab ovo*. (1980, p.9)

---

ch'egli abbia corrisposto al lmio com un affetto simile. Lo saprei com maggiore sicurezza se egli non fosse morto tanto presto” (1986, p.79).

A rememoração sugerida pelo psicanalista dos fatos passados e também das imagens mais recentes indiciam a superposição temporal que o narrador pretende fazer ao estruturar o relato: "Começar *ab ovo*", ou seja, da origem, afirma o narrador, exige certo esforço, mas "as imagens e os sonhos da noite anterior" são igualmente importantes e o sonho seria uma forma inconsciente de liberar tensões e recalques produzidos pelas atitudes e comportamentos do homem durante o dia. Já a autobiografia, com fins terapêuticos, seria uma forma consciente de trazer à consciência acontecimentos passados com informações ocultas. Para o narrador, o ato de rememorar é complicado e pela metáfora "verdadeiras montanhas: todos esses anos e algumas horas de minha vida" (1980, p.9), ele representa os obstáculos e dificuldades que a tarefa comporta. Na verdade, o narrador utiliza uma imagem do mundo material para representar algo imaterial, uma vez que o maior obstáculo seria o tempo que já passou. A montanha, ainda, constitui-se em um símbolo da união do Planeta Terra com o céu. É prática comum nas religiões orientais subir a montanha para meditação, possibilitando ao crente o encontro com Deus e consigo mesmo. No discurso bíblico também encontramos essa representação quando Moisés sobe o Monte Sinai e recebe de Deus as Tábuas da Lei ("Os dez mandamentos").

A seguir, a manifestação irônica e o tratamento humorístico com que a ciência da época (a psicanálise) é referida impressionam. O narrador-protagonista relata que ao sair do consultório do médico, apressou-se em comprar um compêndio de psicanálise, a fim de facilitar a sua tarefa de se analisar e finaliza afirmando que não achou difícil de entender a obra, apenas enfadonha, ou seja, a maneira como o narrador se refere à psicanálise é depreciativa. A ironia, por meio de um tratamento cômico das indicações terapêuticas da psicanálise prossegue, pois Zeno acentua que o ato de escrever recomendado pelo médico provocou-lhe sono, além de aludir, também ironicamente, ao mundo dos sonhos e às grotescas imagens produzidas pelas recordações. O tom de zombaria que resvala para o sarcasmo e caracterização pejorativa se fará presente ao longo de toda a narrativa.

Ao estudar o procedimento irônico, Beth Brait destaca que, além de ser um procedimento intertextual, interdiscursivo, cujos efeitos de sentido produzidos podem ser o de dessacralização do discurso oficial, desmascaramento da objetividade dos discursos classificados como neutros, por meio da polifonia, o discurso irônico "possibilita o desnudamento de determinados aspectos culturais, sociais ou mesmo estéticos, encobertos pelos discursos mais sérios e, muitas vezes, bem menos críticos (1996, p.15-6)". Segundo ela, ainda, esse recurso remonta aos primórdios da filosofia, destacando-se a ambigüidade como o traço instaurador do riso e do humor na perspectiva irônica.

Considerando o diálogo instaurado pelo texto do romance *A consciência de Zeno* com a

psicanálise, destacamos o estudo de Garcia-Roza sobre a evolução do pensamento humano, desde o *cogito* cartesiano até o *cogito* freudiano, no qual ele afirma que a psicanálise surgiu a partir do descentramento da razão e da consciência e que a consciência não se constitui num lugar de verdades, como acreditava Descartes, mas de mentiras, distorções e ilusões. Assim, para Garcia-Roza, com Freud, tem início a compreensão da subjetividade não mais

como um todo unitário, identificado com a consciência e sob o domínio da razão, para ser uma realidade dividida em dois grandes sistemas - o Inconsciente e o Consciente - e dominada por uma luta interna em relação à qual a razão é apenas um efeito de superfície. (2001, p.22)

Nessa dicotomia é que se instalaria a desconfiança de Ítalo Svevo da verdade do discurso, isto é, a contradição entre o ser e o dizer. Sua primeira tentativa de auto-análise tem início sentando-se comodamente em uma poltrona, com lápis e papel na mão, tentando concentrar seu pensamento na época da infância, mas o resultado é uma forte sonolência e uma sensação de ter visto algo e perdido para sempre. Em uma nova tentativa, embora desperto, segundo ele, em virtude do lápis que tem nas mãos, vê imagens inusitadas que não têm relação com o passado porque vê "uma locomotiva que resfolega pela encosta acima a arrastar inúmeros vagões; sabe-se lá de onde vem e para onde vai e o que estará fazendo nestas recordações?" (1980, p.09). O fato de o narrador declarar que estava desperto não significa que não estaria sonhando, até porque tentou o relaxamento após o almoço, o que produz sonolência. A locomotiva constitui um símbolo da modernidade econômica, ela faz parte do chamado *conteúdo manifesto do sonho*, ou o que é lembrado e contado pelo narrador e que deverá ser interpretado para chegar ao sentido oculto, inconsciente, os chamados *pensamentos oníricos latentes*, na terminologia freudiana. A relação lápis, papel e locomotiva compõe uma imagem que remete para a frase, ou as palavras que compõem uma frase, comparável à uma fileira de vagões, que se juntam para compor um significado. Esta seria, então, a transcrição do sentido real do sonho. Por um outro ângulo de visão, a metáfora da locomotiva poderia simbolizar a memória, no sentido de que por meio dela podemos atualizar o passado, trazendo-o para o presente, assim como fixar os acontecimentos do presente para serem lembrados posteriormente. A imagem da locomotiva resfolegando será retomada mais à frente, no capítulo "A morte de meu pai" e o "resfolegar" se transformará na respiração ofegante, a procura do ar como uma forma de sobrevivência desse ser à beira da morte. Em outros momentos, vamos encontrar ainda o vocábulo "resfolegar"<sup>8</sup> sugerindo sensualidade. Dessa forma, Ítalo Svevo

<sup>8</sup> O tradutor provavelmente optou por traduzir o vocábulo "sbuffa" para "resfolega" com a finalidade de manter o sentido de "expelir ar pela boca". O narrador utiliza o mesmo vocábulo em outras situações, como por exemplo, no

dá indícios de uma discussão do jogo de metalinguagem que pretende instaurar nesse romance.

O narrador, neste preâmbulo, faz uma reflexão sobre a condição existencial do homem, direcionando sua fala para o "tu", a representação do "outro", o semelhante, revelando que em sua sonolência vê uma criança, mas que não acredita que esta criança seja ele, pois acha que o bebê é parecido com o da cunhada. Ele mostra um falso compadecimento pelo recém-nascido, que ignora seu destino já determinado – a dor e a doença: “Pobre criança! ... as tuas deliciosas descobertas te levarão à dor e à doença, para as quais contribuirão até mesmo aqueles que mais te querem. Que fazer?” (1980, p.10).

Sabemos que Ítalo Svevo interessou-se pela obra de Freud movido por um desejo intenso de saber o que seria "uma perfeita saúde moral" (Ghidetti, 1992 p.233)<sup>9</sup>, além da experiência pessoal vivida na família de sua mulher, Livia, que tivera um irmão acometido de enfermidade nervosa e que se submeteu a tratamento com Freud; que traduziu em 1922, *O sonho* (1901), um compêndio simplificado da obra *A interpretação dos sonhos*, publicada no ano anterior. Portanto, Svevo tinha conhecimento das teorias psicanalíticas, elaboradas pelo cientista, relativas ao funcionamento do aparelho psíquico. Ítalo Svevo conhecia as elaborações de Sigmund Freud no que tange à uma particular ocorrência durante o sono, que seria o sonho. Evidencia-se nesse trecho extraído da obra em estudo algumas pistas desse conhecimento, por exemplo, que o sonho é um fenômeno regressivo; que os sonhos seriam realizações de desejos, por meio de uma reprodução da experiência de satisfação, concepção elaborada por Freud de que o ser humano sofre o desamparo desde a concepção; que o sonho, denominado de idéias oníricas, tem como principal característica a alucinação, os sonhos são de caráter absurdo e aquilo que se recorda, durante a vigília, é fragmentário e desconexo, mas há um sentido a ser interpretado, e, por último, a polissemia, ou seja, os sonhos não possuiriam apenas um significado, mas várias possibilidades de interpretação. A teoria desenvolvida por Sigmund Freud anuncia que, por meio da interpretação dos sonhos, pode-se conhecer o funcionamento das atividades inconscientes da mente e estudar as neuroses.

Na teoria psicanalítica fica claro que, se é por meio da linguagem que o relato do sonho é efetuado, não é o sonho que se interpreta, mas a sua narração. Porém, a interpretação não é algo fácil e acessível nem ao que sonha, nem ao intérprete, isto porque, quando recordamos e relatamos um sonho a alguém não o fazemos da forma como este ocorreu, pois as recordações são deformadas com o objetivo de proteger o sujeito do caráter ameaçador de seus desejos. Dessa forma, a criança que Zeno visualiza em seu sonho e afirma ser o filho de sua cunhada pode perfeitamente ser ele

---

preâmbulo: "una locomotiva che sffuffa" (1996, p.26), ou no capítulo referente à morte do pai: "le locomotive che [...] emettono degli sbuffi regolari" (1996, p.61)

<sup>9</sup> "Per vario tempo lo Svevo lesse libri di psicanalisi. Lo preoccupava d'intendere che cosa fosse una perfetta salute morale".

mesmo. Sigmund Freud afirma que por meio dos sonhos podemos recordar acontecimentos que durante a vigília não lembramos, que a memória pode reproduzir durante o sonho impressões da mais remota infância. Ele observa, ainda, que o sonho pode trazer à tona acontecimentos que fazem "parte da herança arcaica que uma criança traz consigo ao mundo, antes de qualquer experiência própria, influenciada pelas experiências de seus antepassados" (1978, p.214). O motivo do sonho será amplamente explorado no decorrer da narração, ou seja, sonhos propriamente ditos, como os que ocorrem durante o sono, sonhos de olhos abertos, como este do primeiro capítulo, e outros que se assemelham a visões, alucinações e fantasias.

A nosso ver, neste romance, o *sonho* constitui uma metáfora da obra literária. O sonho, assim como a obra literária, especialmente o romance, apropria-se de material disponível, no cotidiano da vida humana, a vida real, e se introduz no conteúdo, tanto do sonho quanto da obra. A multiplicidade de sentidos do sonho também encontra correlação com a pluralidade de interpretações que uma obra pode suscitar.

Nessa concepção estaria o ponto de contato entre a representação literária e a metáfora do sonho utilizada por Ítalo Svevo no romance. Na verdade, o romance parece ser a própria ficcionalização da psicanálise por meio da metáfora do sonho, já que este pode ter duas vias de interpretação, sendo uma objetiva e outra subjetiva e é exatamente isso que acontece com a estrutura formal da obra, ao dividi-la em duas partes, uma autobiográfica e outra na forma de diário.

Zeno finaliza o seu discurso de abertura resumindo seu pensamento, ou suas concepções, em um período que contém toda uma reflexão filosófica sobre a influência do tempo e da História da vida humana sobre cada um dos seres, isto é, a concepção determinista da existência humana, segundo a qual, os caracteres dos seres humanos seriam previsíveis e determinados segundo o meio social, a raça e o momento histórico de sua existência: "Os minutos que agora passam até que podiam ser puros, mas tal não foram decerto os séculos que te prepararam" (1980, p.10). Essa afirmação do narrador seria uma confirmação dos conceitos positivistas de hereditariedade dos caracteres difundidos pela Teoria de Evolução das Espécies, proposto por Charles Darwin (*Origem das espécies*, 1859), na qual afirma que, na natureza, por meio da seleção natural, sobrevivem apenas os animais que desenvolvem mecanismos de adaptação ao meio, incluindo o homem.

O tom de pessimismo que percebemos nesse trecho citado mostra uma adesão do autor ao pensamento filosófico sobre o impulso irracional como móvel das ações humanas. Segundo a crítica, Ítalo Svevo era um leitor aficcionado do filósofo Schopenhauer, de quem apreende o pessimismo e o irracionalismo. Segundo Micaela Pretolani Claar (1986, p.105), o conhecimento da obra de Schopenhauer possibilitou a Ítalo Svevo descobrir os meandros do inconsciente, superar os conceitos impostos pelo naturalismo e o levou, ainda, a entrar em contato com o pensamento de

Nietzsche e estudar Freud.

Estudando esse aspecto na obra de Ítalo Svevo, Peter Carravetta escreve que: “O tema do sujeito, da sua gênese, da sua constituição, da sua função, é um tema chave da Modernidade [...], o sujeito é o grande problema da cultura filosófica e intelectual européia-americana entre 1800 e 1945” (1995, p.23).<sup>10</sup> O crítico afirma, ainda, que “os temas de identificação, senso e controle da própria subjetividade são profundamente Svevianos” (1995, p.23)<sup>11</sup>. A passagem mencionada acima, em que Zeno contrapõe o tempo presente (“minutos que agora passam”) e o tempo passado (“séculos que te prepararam”) revela uma certeza do narrador de que o tempo tem grande influência na formação do “eu”, ou seja, a consciência dessa criança será uma consequência das condições históricas da sociedade em que nasceu.

Verifiquemos como a história pessoal de Zeno é relatada, como ocorre a recuperação do tempo, que tipo de sintaxe o narrador utiliza, tendo em vista que o enunciador, mais à frente, expõe a sua concepção de tempo: “o tempo para mim não é essa coisa insensata que nunca pára. Para mim, só para mim, ele retorna” (1980, p.17). Essa afirmação aparentemente contradiz o que ficou dito anteriormente pelo narrador sobre a dificuldade de retorno ao passado. O esforço para rememorar o passado permite que as lembranças reatualizem os fatos passados.

O narrador-protagonista Zeno relata os principais acontecimentos de sua vida por meio da utilização da técnica do “monólogo interior”. Zeno é um homem de negócios da alta burguesia de Trieste, com cinquenta e sete anos, portanto, bastante maduro, um homem que nunca teve necessidade de buscar soluções para um dos problemas essenciais da existência humana, o econômico. Entediado com a vida Zeno procura ajuda terapêutica para curar-se de uma neurose que o atormenta. Essa neurose se traduz no vício inveterado de fumar.

A neurose constitui-se em uma forma de compensação, uma fuga da realidade insatisfatória para o indivíduo. O neurótico tenta escapar do mundo real, por meio da fantasia e do prazer. Trata-se de um discurso individual, portanto, para um leitor virtual específico: o Dr. S. A justificativa assinada pelo psicoterapeuta poderia constituir-se em um artifício retórico utilizado pelo narrador para conferir verossimilhança ou efeito de verdade ao relato.

O “Prefácio”, assinado pelo Dr. S., estabelece um contato inicial com o leitor, buscando angariar simpatia para sua posição dentro da história que apresenta. Nele, o psicanalista, momentaneamente no papel de narrador, declara que publica o relato de seu paciente por motivo de vingança pela sua pouca confiança na eficiência da psicanálise e pela interrupção do tratamento,

---

<sup>10</sup> “Il tema del soggetto, della sua genesi, della sua costituzione, della sua funzione, è un tema chiave della Modernità [...], il soggetto è il grande problema della cultura filosofica e intellettuale europeo-americana tra 1800 e 1945”

<sup>11</sup> “I temi della identificazione, senso e controllo della propria soggettività sono profondamente sveviani”.

antes da alta. As razões alegadas pelo Dr. S. para publicar o relato e as condições impostas para a divisão do lucro, violam as leis da ética médica, porque dessa forma estaria rompendo com o pacto implícito na relação médico/paciente de respeito à privacidade desse último que, como autor, se expôs por inteiro.

A omissão do nome do psicanalista, que aparece na obra toda indicado pela inicial S., feita tanto por ele mesmo ao assinar o prefácio como pelo paciente, Zeno, deixa ao leitor a possibilidade de preenchimento da lacuna. Assim sendo, podemos inferir que possa se tratar de Sigmund Freud, criador de uma teoria científica que à época em que Ítalo Svevo vivia, provocou muita polêmica. Essa possibilidade de interpretação será reforçada no capítulo intitulado "Psicanálise", no qual o narrador efetua uma ruptura do discurso que vinha desenvolvendo até então, e declara ter abandonado o tratamento psicanalítico, afirmando que a técnica não passa de ilusão, pois é "capaz de comover apenas solteironas histéricas" (1980, p.372), levando-nos a crer que seria uma alusão aos estudos de Freud sobre a histeria), e se referindo ao médico de forma agressiva, assim: "como poderia suportar a companhia daquele homem ridículo, com um olhar que se pretendia escrutador e uma presunção que lhe permite agrupar todos os fenômenos deste mundo em torno de sua grande e nova teoria?" (1980, p.372). Dessa maneira, este trecho destacado parece confirmar a suposição de que o Dr. S seria a representação do Dr. Sigmund Freud porque sabe-se que as primeiras publicações de suas experiências registravam casos de pacientes solteironas que apresentavam neuroses advindas de problemas sexuais. O uso da inicial do nome Dr. S. poderia sugerir, ainda, conforme Maria Celeste T. Ramos (2001, p.39) uma relação com Sófocles (496 - 406 a. C.), autor da peça teatral Rei Édipo (430 - 425 a.C.), da qual Freud extraiu a sua teoria psicanalítica denominada "Complexo de Édipo".

O enunciado que se segue à apresentação – “Quem entende de psicanálise sabe como interpretar a antipatia que o paciente me dedica” (1980, p.7), em seguida o pedido de desculpas por ter induzido o paciente a escrever a autobiografia, revela uma animosidade considerada normal na relação psicoterapeuta/paciente. Freud adverte que durante a terapia o paciente pode manifestar afeto ao analista, o que seria positivo para o tratamento, mas também sentimentos negativos de rejeição. O paciente poderia, ainda, passar de um sentimento a outro durante o tratamento. A razão dessas reações por parte do paciente seria a *transferência* de sentimentos experimentados em relação a outras pessoas de seu meio familiar ou social. O Dr. S. previne o leitor de que o relato acumula verdades e mentiras. Vejamos:

Publico-as por vingança e espero que o autor se aborreça. Seja dito, porém, que estou pronto a dividir com ele os direitos autorais desta publicação, desde que ele reinicie o tratamento.

Parecia tão curioso de si mesmo! Se soubesse quantas surpresas poderiam resultar do comentário de todas as verdades e mentiras que ele aqui acumulou!...(1980, p. 7).

Esse conflito inicial instaurado entre Dr. S. e Zeno sugere ao leitor que essa relação médico/paciente não é vivenciada por ambos de forma científica como seria de se esperar, pois o médico manifesta um interesse pelo paciente que está longe de ser neutro. Com isso, o leitor deve colocar em dúvida a mensagem do texto, a significação das palavras e refletir sobre a pretensa transparência do discurso. Dessa forma, a narrativa teria sido feita para um destinatário específico e suas justificativas denotam um conhecimento prévio entre ambos.

O médico sugere ao leitor que o autor da autobiografia relatará os fatos ocorridos no passado e os reorganizará no presente, comentando-os. As palavras iniciais do narratário, assumindo o posto de editor, indica que o relacionamento entre narrador, narratário e personagem será complexo e ambíguo. Segundo os autores Reis & Lopes (1988, p.30-1), o editor seria uma entidade responsável pela mediação entre o autor e o narrador, havendo entre eles relações muito próximas. O editor em geral aparece no preâmbulo da obra expondo explicações para o surgimento e, ao mesmo tempo, responsabilizando-se pela divulgação da obra. Uma das razões que explicariam o aparecimento do editor seria o investimento de verossimilhança. No caso da narrativa em estudo, a presença do editor, identificado como Dr. S., posicionando-se como co-autor do livro, confere uma conotação de desconfiança ao relato. A mensagem do Dr. S. constitui uma paródia da relação médico/paciente e um indício da estrutura paródica e humorista do texto que se desenvolverá pelo narrador Zeno. Ítalo Svevo estaria, dessa forma, por meio da ficção, questionando os conceitos de “verdade” e também das relações entre a linguagem e a realidade.

O papel do narratário representado no texto será o de estabelecer uma mediação entre o narrador e o leitor. Está claro que a relação entre o narrador e o narratário não será amistosa, pois elas desenvolvem-se de forma altamente irônica, em alguns momentos chegando às raias do absurdo. “Escreva! Escreva! O que acontecerá, então, é que você vai se ver por inteiro” (1980, p.11) sugere o médico a Zeno, instruindo-o a fazer uma análise histórica da sua propensão ao fumo. O ato de escrever possibilitaria à personagem o reconhecimento da própria doença, como o primeiro passo para a cura. A reconstrução da história da personagem, por meio da rememoração das experiências por ele vividas, possibilitaria o preenchimento de lacunas, o que tornaria possível a cura, pois só assim ela poderia dispor de sua história de maneira integral. Essa indicação médica está ligada ao fato de que o tratamento psicanalítico trabalha com a possibilidade de as emoções e traumas produzidos por acontecimentos situados em tempos passados possam ser modificados por meio da recuperação no presente. Um trauma gerado por um acontecimento da infância, por

exemplo, poderá, pelo efeito da retrospectiva, pela fala ou escrita, processo denominado "cura de conversação" (Freud, 1978, p.11), ter um resultado curativo na medida em que esse trauma é liberado pela rememoração, em uma espécie de catarse.

Nessa narrativa há descompasso entre o tempo da narração ou plano da enunciação - o narrador, em primeira pessoa, recupera os fatos passados e dificuldades que se situam em diferentes tempos já decorridos (Zeno criança, jovem, adulto) e o tempo dos acontecimentos narrados ou plano do enunciado (Zeno velho). Ressaltando que não há obediência à linearidade nos relatos desses acontecimentos. Essa forma de narrar seria resultado de um desejo consciente do autor de realizar experimentações e transgressões? Os procedimentos formais narrativos são violados pela contínua fragmentação do texto. Essa aparente desorganização dos episódios contribui para a dificuldade de uma leitura unitária

A narrativa é organizada em forma de núcleos e o tempo que transcorre entre um e outro acontecimento, não obedecem a uma ordem cronológica, ou seja, os tempos se entrecruzam, as lembranças dos fatos transcorridos em um determinado momento são analisados de acordo com a necessidade de recordação e análise da vida de Zeno, que, sobretudo, não atende à sugestão do médico para que tente se recordar primeiro de sua infância. Quanto ao espaço, este é reconstruído pelo narrador de forma sucinta, de maneira a compor a cena descritiva dos fatos narrados, até porque o espaço privilegiado é o da consciência do narrador-protagonista. O narrador privilegia a descrição do espaço interior, o subjetivo, não havendo na narrativa pausas descritivas prolongadas, ou seja, esse componente encontra-se diluído entre os outros elementos narrativos. Não há preocupação, por parte do narrador, de descrever minuciosamente os espaços externos ocasionalmente citados no texto. Assim, o contexto externo é mencionado apenas quando o narrador necessita transcrever a locomoção da personagem de um espaço para outro, sem se deter em detalhes.

Observamos, ao longo da narrativa, que o espaço físico privilegiado também é o interno: as ações ocorrem na sala, no quarto, no consultório, no escritório etc. Outras vezes, a referência ao espaço é anotada pelo narrador somente no intuito de comentar ou analisar uma ocorrência, como por exemplo, em um certo trecho do capítulo que analisaremos a seguir, o narrador relembra como a sala de sua casa, na infância era ampla, e como agora, tempos de espaço reduzido, o espaço de convivência da família burguesa foi diminuído, em virtude da divisão do ambiente em dois: estar e jantar.

No terceiro capítulo, "O fumo", o narrador afirma que, seguindo o conselho do médico, iniciará o trabalho efetuando uma análise histórica de sua relação com o fumo, vício que representa a sua debilidade e refúgio de sua consciência. As primeiras cenas que relata são da adolescência e

este se estenderá até uma época em que já se encontra casado. Nessa busca do tempo, a primeira pessoa a que Zeno faz referência é seu irmão: “Uma das figuras, de voz meio rouca, era Giuseppe, adolescente de minha idade, e a outra, meu irmão, um ano mais novo que eu, já falecido há tanto tempo” (1980, p.11). O irmão não aparece mais nesse capítulo, o que leva a crer que seja uma elipse proposital, embora o narrador procure passar a idéia de que é casual, pois, em outro momento, ao recordar o carinho da mãe ao recebê-lo de volta de uma excursão escolar, afirma que: “meu irmão não aparece nesta cena, o que muito me surpreende, pois creio que certamente participara da excursão e teria, portanto, igual direito ao repouso” (1980, p.13). O narrador não declina o nome do irmão, assim como não o faz com a mãe. O narrador só voltará a falar do irmão no último capítulo, no qual a sua visão dos fatos relatados neste ponto serão alterados de modo significativo. Zeno pode estar manifestando, com as referidas omissões, dificuldade em recordar um período de sua vida que talvez tenha sido muito doloroso para ele. Nesse período, denominado primeira infância, Zeno pode ter sofrido decepções dolorosas, como por exemplo, a de ver a mãe dedicando seus cuidados e carinhos ao irmão. Dessa forma, a exclusão do irmão do relato poderia significar uma tentativa de eliminação do rival na posse do amor materno.

Quem fornecia os primeiros cigarros a Zeno era Giuseppe, mais amigo do irmão do que dele. Tendo que conseguir cigarros por conta própria, Zeno conta que começou a roubar dinheiro do bolso do colete que o pai deixava sobre uma cadeira e depois passa a roubar os charutos “fumados a meio, equilibrados à borda das mesas e das cômodas” (1980, p.12), comportamento que revela a tendência à dificuldade em dominar os impulsos por parte da personagem desde a infância. Para Zeno, o que fica dessa época é a sensação de desgosto e incômodo físico pela insistência em fumar unida à sensação de prazer provocada por estar transgredindo uma norma: “a falta de dinheiro já não constituía obstáculo à satisfação de meu vício, mas bastavam as proibições para incitá-lo” (1980, p.13). Dividido entre o amor e o ódio pelo vício, Zeno prosseguiu fumando, até que, aos vinte anos foi acometido por uma violenta infecção na garganta, que lhe trouxe muita dor e febre. Novamente há a sensação de prazer diante da sedução da infração, pois o médico recomenda absoluto repouso e abstinência do cigarro. Essa proibição é reforçada pelo pai, (Zeno afirma que a mãe tinha morrido há muito tempo) e, talvez por isso, a personagem tenha se decidido pelo “último cigarro”; contudo, fuma muito mais durante o período em que esteve acamado. Vale ressaltar que o pai pede ao filho que não fume, trazendo o cigarro à boca. Curioso é que Zeno enganava o progenitor quando era adolescente e continua conseguindo fazê-lo, pois diz ao pai que ele está se abstendo do cigarro. Com isso, Zeno dá início a uma constante promessa de parar de fumar, fumar o último cigarro, fumar desesperadamente etc. Ele permanece nessa espécie de ciranda, porém com menos rigor, já que tendo envelhecido, tornou-se mais indulgente consigo mesmo, com suas

fraquezas. Ele agora sabe que não há *último cigarro* e não se culpa tanto por não cumprir as promessas que faz a si mesmo.

A inconstância do narrador é evidenciada por meio da hesitação em relação às suas escolhas. Em meio a referências caóticas a épocas, datas, períodos, o narrador assinala o final do século XIX ("Nono dia do nono mês de 1899"), o início do século XX ("Primeiro dia do primeiro mês de 1901"), dando um salto para o "terceiro dia do sexto mês de 1912, às 24 horas" (1980, p.17), todas elas como marco de uma boa intenção e a indicação de sua volubilidade, uma vez que ele não sabe o que quer para si mesmo. Por essa razão, suas decisões logo são substituídas por outras. Nesse ritmo alucinante em que as recordações são registradas, Zeno percebe que comemora todos os acontecimentos importantes para ele, como a morte de Pio IX ou o nascimento do seu filho, com a repetição do mesmo propósito, ou seja, parar de fumar.

Na tentativa de se curar, Zeno, ainda aos vinte anos, procura um médico que lhe disseram tratar com sucesso as doenças nervosas. O narrador descreve o médico ridicularizando-o e compondo uma figura grotesca. Uma pessoa barriguda e com respiração difícil, características que contrastam com a moderna terapêutica praticada pelo médico, o emprego da eletricidade. Mas o que Zeno busca realmente é a proibição ao fumo. Desejando a cura do vício de fumar, Zeno expõe para o médico a sua problemática com as mulheres, tentando chamar a atenção para suas dificuldades psicológicas - a compulsão e fetiches:

Uma só não me bastava, nem mesmo muitas. Queria-as todas! Pelas ruas, minha agitação era enorme: à medida que passavam, as mulheres eram minhas. Olhava-as com insolência pela necessidade de sentir-me brutal. No pensamento despia-as todas, deixando-as apenas de sapatos, tomava-as nos braços e só as soltava quando tinha certeza de conhecê-las bem. (1980, p.19)

O médico acredita que os sintomas descritos pelo paciente nada têm de anormal, recusa-se a tratá-lo, pois, segundo ele, a cura incorreria em impotência sexual, o que desagradaria muito o paciente. Além do mais, o médico parece não entender o paciente, principalmente quando afirma que, com a idade, a libido se enfraquecerá e essa queixa não terá mais sentido. Aliás, o médico insinua, ou deixa implícito, que esse é exatamente o seu caso, e que gostaria de estar no lugar de Zeno.

Mais à frente, o narrador se mostra contraditório ao revelar que não se sente atraído por uma mulher pelo seu todo, tem preferência por algumas partes em especial (fetiches), que estimulam os seus instintos sexuais, como por exemplo, "os pezinhos bem calçados; o colo delicado ou mesmo

portentoso; e sempre os seios pequenos, pequeninos" (1980, p.19-0). Pouco antes, o narrador tinha afirmado desejar todas as mulheres. Os seios são o símbolo da maternidade, da alimentação e a conseqüente manutenção da vida biológica e essa seria uma expressão dos sentimentos de Zeno em relação à uma possibilidade de cura e, portanto, conservação da vida.

A cena descrita no consultório tem evidente intenção de ridicularizar, suscitando o riso. O ambiente formal de um consultório não combina com o comportamento tanto do médico quanto do paciente que utiliza a prática de modo insensível e sem método. Zeno foi submetido "a setenta aplicações elétricas" (1980, p.18) e só foram interrompidas por vontade do próprio paciente que, além do mais, tenta "ajudar" o médico a descobrir que seus sintomas eram decorrentes da contaminação do sangue pela nicotina, e este, além de não levar em conta as queixas do paciente, resvala para a vulgaridade da piada. Aqui, percebemos que a ironia instaura a crítica, configura a descrença do narrador no poder da ciência. O tratamento médico por meio de choques elétricos se tornou prática comum na terapêutica psiquiátrica no final do século XIX e persistiu até meados do século XX. A eletricidade foi a grande responsável pelas transformações sociais iniciadas a partir de 1900, com ela novas invenções espetaculares propiciando um progresso material notável.

Desse relato, podemos extrair também algumas conclusões sobre a personalidade de Zeno, que em nenhum momento, até aqui, refere-se a qualquer característica física de si mesmo. No trecho que citamos sobre as diversas datas e períodos por ele mencionados em relação às decisões de fumar o último cigarro, Zeno afirma que a sua família admira a sua capacidade de recordar datas, aniversários alegres e tristes e essa aptidão deve-se à sua "bondade". Ao descrever o médico e suas ações terapêuticas com humor e ironia, Zeno compõe um retrato de si mesmo, em uma feição que não combina com a virtude referida, contradição que se confirma ao longo do romance.

Descortinamos na ambigüidade desse texto, ainda, a representação da teoria de Freud sobre a vida psíquica. Para Freud, a psique humana é constituída de três elementos: o **id**, o **super-ego** e o **ego**. Assim, no texto de Ítalo Svevo, os desejos da personagem em relação às mulheres, sua agitação incontrolável ao vê-las nas ruas, por exemplo, constituem uma representação do *id* ou pulsões, determinadas pelos instintos, impulsos orgânicos e desejos inconscientes. Essas pulsões exigem satisfação imediata pois são regidas pelo chamado princípio do prazer (Freud, 1978, p.6-8).

O médico consultado por Zeno, então, aconselha o paciente a manter apenas uma relação amorosa, escolhendo uma mulher socialmente adequada. Dessa maneira, ele é o representante do *super-ego*, cuja função é a de censurar os excessos do *id*. Essa censura é feita com base na sociedade e cultura em que vive o indivíduo. Zeno busca o equilíbrio entre os dois componentes por meio da restauração da saúde. O *ego* ou o *eu* da personagem vive a angústia de se saber doente,

conforme ele mesmo declara: "A doença é uma convicção, e eu nasci com essa convicção" (1980, p.17). A respiração asmática e resfolegante do médico: "Sinceridade e fôlego desperdiçados! O doutor resfolegava" (1980, p.18), e a agitação do paciente, quando via as mulheres nas ruas, desejando-as todas desesperadamente, simbolizam a luta constante que se trava entre a consciência ou o *ego* com o *id* e o *super-ego*, isto é, desejos insaciáveis, repressão e realidade em constante combate. Para Freud, por trás dos sintomas neuróticos, existe sempre o componente sexual.

Nesse capítulo, em que Zeno faz uma retrospectiva, como já dissemos, sobre sua propensão ao fumo, o narrador insere em seu discurso pelo menos três histórias paralelas à principal, inclusive a que acabamos de analisar. São microrelatos, em uma estratégia de fragmentação da narrativa. Segundo Reis & Lopes, esta seria uma característica própria do romance epistolar e do diário. Por este mecanismo, o narrador em questão levanta problemas existenciais, sociais, políticos e culturais da sociedade em que vive (1988, p.114).

Outro exemplo de utilização da ironia como forma de criticar a sociedade, os costumes, crenças, valores, grupos sociais, pode ser percebido na visão jocosa com que o narrador relata o desabafo com um amigo leigo, afirmando que nele encontrou o apoio, compreensão para com sua doença e, até mesmo, um diagnóstico coerente. O amigo se livrava do ócio por meio de estudos e trabalhos literários. Essa referência à Literatura remete para a desvalorização da figura do escritor em uma sociedade em que o materialismo vigora. A associação do termo "ócio" com os termos "estudos" e "trabalhos literários" revelam que estes últimos são ocupações de quem não tem o que fazer. O narrador descreve o amigo por meio de adjetivos depreciativos, como o fez com as outras personagens anteriormente: grande e gordo. Ocorre que o amigo empenhava-se num regime alimentar para perder peso, o que causava a inveja de Zeno que não possuía a mesma determinação. Por isso Zeno tenta afetar e diminuir a força de vontade do amigo, dizendo-lhe: "Mas, concluída a dieta, o que fará você com toda esta pelanca?" (1980, p.20). Nos dois relatos, tanto o do médico como esse do amigo, evidencia-se a inversão dos papéis, a desqualificação física e moral dos indivíduos, por meio de ironias sobre as suas ações e aparência física, o que provoca riso no leitor, além de satirizar as concepções materialistas e racionalistas, como o cientificismo (filosofia em voga na Europa, nessa época, e que pretendia explicar a realidade apenas por meio de diretrizes científicas). Na verdade, o amigo "gordo emagrecido" (1980, p.21) possui todas as qualidades e conhecimentos que se espera que um médico tenha e analisa os sintomas de Zeno fazendo um diagnóstico psicanalítico completo, conforme podemos verificar no trecho abaixo:

Era homem metódico e primeiro meditou com vagar. Depois, com ar doutoral, que lhe cabia dada a sua superioridade de argumentação, explicou-me que eu estava realmente sofrendo mais por causa de minhas resoluções do que propriamente pelo cigarro. [...] Em mim, com o

correr do tempo se haviam formado duas personalidades, uma que comandava e outra que lhe era escrava. [...] Era necessário encarar o meu vício como algo de novo que visse pela primeira vez. Era preciso não combatê-lo. (1980, p.21)

As cenas relatadas são cômicas quando contrapomos as duas figuras, isto é, o médico, possuidor de uma enorme barriga e respiração asmática, depois a do amigo, leigo, rico, grande e gordo, mas empenhado em emagrecer e obtendo sucesso. Para Zeno, o médico não inspira confiança nos pacientes, pelo menos ele não confia.

Em mais uma tentativa de deixar o fumo, Zeno nos apresenta uma personagem, Olivi, que lhe sugere fortalecer a resolução por meio de uma aposta. O narrador, mais uma vez, refere-se à personagem de forma depreciativa ("o safado do Olivi", 1980, p.21) e a desqualifica ao descrever seu perfil físico e psicológico. Sintamos como Zeno se revela quando fala de Olivi:

Sempre o vi assim, um pouco curvo, conquanto robusto, e sempre me pareceu velho, como velho o vejo agora que conta oitenta anos. Trabalhou e trabalha para mim, mas não gosto dele, pois penso que me impediu de fazer o trabalho que ele faz. (1980, p.21)

No trecho que destacamos, podemos perceber claramente como Zeno dá demonstrações claras de ser um sujeito invejoso e fraco, já que se desejasse realmente trabalhar, poderia lutar por isso. Olivi era o administrador dos bens de Zeno, exigência do pai para torná-lo herdeiro, por não acreditar na capacidade do filho para gerir os negócios. Determinado, Olivi cumpre a promessa e não fuma, enquanto Zeno fuma cada vez mais.

Entre todas essas recordações de pessoas e situações em que seus propósitos em deixar o fumo foram constantemente renovados, o ponto alto é aquele em que relata como sua mulher teve a idéia de que ele se internasse numa clínica de desintoxicação. O narrador alega que concordou com a solução proposta pela esposa por ter um filho pequeno, com três anos e desejava fornecer-lhe um modelo mais favorável. Além do mais, poderia precisar estar em condições de administrar sua fortuna, uma vez que Olivi não se encontrava bem de saúde e ameaçava abandoná-lo. Assim, a personagem interna-se na clínica do Dr. Muli. Vejamos como o narrador coloca o leitor em contato com essa nova personagem:

Recebeu-nos pessoalmente à porta. Tratava-se de um belo jovem. Estávamos em pleno verão e ele, pequenino, nervoso, a face bronzeada pelo sol, na qual brilhavam ainda melhor os seus vívidos olhos negros, era a imagem da elegância, na indumentária toda branca do colete aos sapatos. Logo despertou minha admiração, embora evidentemente eu também me sentisse objeto da sua. (1980, p.23)

Aqui, a juventude do médico constitui a chave da descrença da personagem na possibilidade de cura. O médico é caracterizado por meio de antíteses que revelam a aparência externa e a interna: ele é "pequenino" e "nervoso", adjetivos que compõem uma figura negativa, neutralizada por uma aparência socialmente adequada à posição ocupada pelo profissional - "era a imagem da elegância, na indumentária toda branca do colete aos sapatos" (1980, p.23).

Ignorando as declarações de Zeno que mostram a sua fraqueza diante do vício que o subjuga, o médico afirma que iniciado o tratamento, a cura será quase certa.

Uma vez internado, sob os cuidados da enfermeira Giovana, Zeno é acometido por um ataque de ciúmes pela sua mulher, passando a desconfiar de uma relação amorosa entre ela e o médico. Vejamos a análise de seus sentimentos e o comportamento da mulher, após despedir-se dele na Clínica:

Seu sorriso, que eu amava tanto, pareceu-me zombeteiro e foi exatamente nesse instante que germinou no meu espírito um sentimento novo que levaria uma tentativa iniciada com tanta seriedade a falir miseravelmente. Senti-me logo mal e percebi o que me fazia sofrer quando me deixaram só. Um estúpido e amargo ciúme pelo jovem doutor. Ele era bonito, livre! Por que minha mulher não haveria de gostar dele? Seguindo-a, ao saírem, ele havia observado seus pés elegantemente calçados. Desde que me casara, era a primeira vez que sentia ciúmes. Que tristeza! (1980, p.25)

O propósito de Zeno parece ser o de atribuir a alguém a responsabilidade pela sua debilidade de caráter. Ele sabe que não tem forças suficientes para levar suas decisões até o fim e por isso cria argumentos para se justificar. Essas desconfianças relativas ao comportamento da mulher fundamentam o seu desejo de fuga do local e a maneira desonesta que usará para conseguir seu objetivo por meio do suborno da enfermeira. A lembrança do sorriso da mulher, um sorriso que Zeno afirma amar, é o mesmo que viu no rosto da mãe quando criança. As qualidades que Zeno vê na mulher são projeções da figura materna internalizada e suas desconfianças são infundadas, pois a mulher é um símbolo da fidelidade conjugal, tal como sua mãe o era.

A internação na clínica se constitui em motivo para a inserção de uma nova micronarrativa, a história de Giovana. Como em todas as outras, a descrição da protagonista é pejorativa, e o narrador nos apresenta a personagem assim: "Era uma criatura de idade indefinida, que podia variar dos quarenta aos sessenta anos. Tinha olhos pequeninos e de intensa luminosidade, emoldurados por cabelos grisalhos" (1980, p.24). Mais adiante, o narrador reduz a personagem a um animal, ressaltando a sua inferioridade, relatando que se sentia mal diante dos olhos que "contrastavam com

os dos animais tímidos" (1980, p.26). Sentindo pena de si mesmo, por ter de suportar companhia tão inferior, Zeno ouve a história de Giovanna: uma jovem que internara as duas filhas em orfanato devido ao fato de que o salário que recebia pelo trabalho que desempenhava na Clínica era insuficiente para sustentá-las. Percebendo a fragilidade da moça, oferece-lhe dinheiro em troca de cigarros. Giovanna recusa violentamente a proposta, mas não resiste à oferta de alguns goles de conhaque, revelando-se uma alcoólatra. Após muitos goles, Giovanna completa o relato de sua miserável vida contando a Zeno como fora infeliz no casamento, como apanhava mais do que recebia beijos e como tinha que trabalhar para sustentar o marido. Confessa a Zeno que, por vingança aos maus tratos, traiu o marido nos primeiros meses do casamento. Contudo, depois "habituara-se às surras e acabara por amar o marido" (1980, p.27-8).

Embebedando Giovanna, Zeno não só consegue os cigarros que desejava, embora de má qualidade, segundo ele, ordinários por ser de origem húngara, como também sair tranquilamente da Clínica, depois de manipular, mentir e se fingir de visitante.

Giovanna vive uma vida de desgraças e dissabores, forçada a uma rendição diante da força do poder da classe detentora do poder. A história de Giovanna mostra a estrutura social européia - pouca valorização do trabalho, especialmente feminino, o regime de casamento de exploração da mulher, o abandono e o escárnio do narrador diante da infelicidade do semelhante que justifica a sua superioridade social. Aliás, para ele, um representante da classe social dominante, as pessoas das classes inferiores só despertam o seu interesse na medida em que possam servir a ele.

A exposição da situação social da mulher é registrada por Zeno também no capítulo seguinte, quando relata a morte do pai. A ideologia da elite burguesa italiana está claramente relatada na desigualdade das relações entre patrões e empregados. Para o narrador, Maria é um tipo de empregada que, à época da narração do texto, não se encontra mais. Trata-se de uma mulher solitária que se emprega como doméstica por necessidade financeira e existencial, e por isso permanece junto à família até o fim. Sobre ela, afirma o narrador:

Estava conosco há uns quinze anos. Depositava mensalmente na Caixa de Pensões uma parte de seu salário para quando chegasse à velhice, pecúlio que, contudo, de nada lhe serviu, pois morreu em nossa casa pouco tempo depois de meu casamento, trabalhando sempre. (1980, p.39)

A situação da personagem Maria não difere muito das tantas Marias existentes no mundo atual, trabalhadoras que não conseguem uma profissão que lhe possibilite a emancipação enquanto ser social, que morrem no trabalho, pois a dependência não é apenas financeira, é sobretudo existencial.

Na Europa do início do século XX, poucas mulheres davam os primeiros passos em um espaço antes restrito aos homens: o trabalho remunerado. Essas mulheres iniciavam uma marcha em direção à emancipação feminina, uma história que representaria a saída da mulher do enclausuramento do espaço privado do lar, da família, enfrentando uma sociedade que se definia pela divisão sexual do trabalho, cabendo à elas as atividades relativas à alimentação, maternidade e educação.

Nesse romance, Ítalo Svevo procura representar pelo menos cinco categorias femininas: a mulher burguesa, conservadora; a viúva, sem garantia de sobrevivência e por isso trabalha como atendente de enfermagem; a empregada doméstica, a cantora, a secretária e a camponesa. Dessas, apenas a primeira exerce exclusivamente o papel "natural" de mulher, ou seja, ela cumpre o papel para o qual foi criada e educada: de esposa e mãe. Como uma representante da burguesia a ela está reservada a tarefa de zelar pela moral, daí resultando em uma personagem sobretudo conservadora. Ela não demonstra insatisfação quanto ao papel que desempenha na sociedade. As outras quatro personagens, por pertencerem a classes sociais inferiores, exercem as atividades profissionais de dependência do universo masculino.

Todas essas micronarrativas inseridas no capítulo em que o narrador pretende expor a origem e conseqüências do vício do fumo ressaltam a sua volubilidade, já que no mesmo momento em que toma uma decisão, volta atrás; o sentimento de superioridade que o narrador sente em relação a si próprio e faz questão de demonstrar; a instauração da desconfiança no leitor devido às inúmeras revelações de como enganava a família etc. revelam que haveria, por baixo do discurso do narrador, uma segunda enunciação que o denuncia e desacredita. Finalmente, a capacidade que o narrador mostra em se justificar, após fugir da Clínica e voltar tranqüilamente para casa, bem como para a sua vida de ociosidade, é recebido por uma gargalhada da mulher (A gargalhada de Augusta indica que ela já sabia que isso acabaria ocorrendo) e uma boa notícia Olivi estava melhor de saúde e podia continuar administrando todos os negócios, ou seja, Zeno vai continuar sua vida de ócio de sempre. Vejamos como ele faz a análise do episódio que foi narrado assim:

Ao deitar-me, achei que fizera bem em deixar a casa de saúde, pois tinha tempo suficiente para curar-me aos poucos. Meu filho, que dormia no quarto ao lado, ainda não estava certamente em idade de julgar-me ou imitar-me. Não havia pressa absolutamente nenhuma. (1980, p.32)

Após todas as peripécias que envolveram a personagem nesse relato, isto é, a falta de confiança na medicina, sua convicção da doença, a ambigüidade e ironia no relacionamento com as

pessoas e consigo mesmo, Zeno fecha a narrativa com um discurso que pretende desculpar seu próprio comportamento, mostrando que ele, intimamente, sabia estar fornecendo modelos emocionais ao filho, que mais tarde seriam imitados e cobrados. Ao longo desse capítulo, torna-se claro que a sua verdadeira doença é a promessa sempre renovada de não fumar mais, uma doença para a qual Zeno não deseja realmente a cura.

A exposição do drama da personagem será revivido nas lembranças do seu relacionamento com o pai e o desfecho narrados no quarto capítulo. Zeno inicia o relato afirmando que o pai era muito diferente dele e ressaltando, mais uma vez, o seu egoísmo: "para não perder tempo, direi dele somente o que puder reavivar as recordações de mim mesmo" (1980, p.33). Segundo o narrador, o dia "15.4.1890" (1980, p.33) foi o acontecimento mais importante da sua vida, data da morte de seu pai e de mais uma tentativa de deixar o cigarro.

Pretendendo narrar a morte do pai, comenta a da mãe, dessa forma: "A morte de minha mãe e a salutar emoção que me causou fizeram-me sentir que tudo deveria melhorar para mim" (1980, p.33). O narrador não narra seu relacionamento com a mãe, não conta sua morte e as poucas referências à ela não são suficientes para esclarecer essa questão. Assim, quando o narrador declara que sua morte causou-lhe bem, que a dor pela perda funcionou como uma alavanca para "uma vida séria e de trabalho" (1980, p.33), realmente não dá para acreditar mesmo porque ele não faz qualquer alteração em seu comportamento ou propósitos. Ele mesmo afirma que tudo não passava de "uma bela comédia" (1980, p.33). Por trás de seu discurso, percebe-se seus verdadeiros sentimentos. Ele é frio, suas emoções são externalizadas apenas por conveniência social, segundo as exigências da aparência.

Apesar de declarar que a morte da mãe foi um marco em sua vida, no sentido de que teve que mudar de rumo, é com a do pai que isso deverá acontecer, ou deveria, já que o pai, mesmo depois de morto, impede Zeno de trabalhar, ao nomear Olivi como administrador dos bens após sua morte. Com a perda do progenitor, Zeno teria que abandonar o paraíso de ociosidade em que vive, a vida de eterno estudante aos trinta anos de idade. Ele mesmo declara que se ele não tivesse morrido, teria continuado na eterna vida de *playboy* inconseqüente, de universidade em universidade, sustentado pelo "Velho Silva Mão-Aberta", apelido que ele dera ao pai e espalhara pela universidade. Na verdade, Zeno não passa de um jovem burguês inconseqüente que vive às custas do dinheiro paterno e não tem pressa em se tornar um sujeito autônomo. Ora, formar-se, adquirir um diploma, terminar um curso iniciado, seriam o primeiro passo para isso. Quando um indivíduo prorroga esse momento, mudando constantemente de curso, está fugindo da responsabilidade pelas rédeas de seu próprio destino. O discurso do narrador instaura uma duplicidade ao comentar os acontecimentos relativos à convivência paterna como personagem. Seus sentimentos em relação ao

pai são contraditórios, ele mesmo reconhece:

Recordo tudo, mas não compreendo nada. Até sua morte, nunca vivi para meu pai. Nunca fiz nenhum esforço para aproximar-me dele e, quando podia fazer isso sem ofendê-lo, até me afastava dele. [...] Foi preciso a doença para ligar-me a ele; doença que foi logo a morte, pois durou pouco e o médico o deu por desenganado. Quando me achava em Trieste, nos víamos vez por outra, uma hora por dia no máximo. Nunca estivemos tão juntos e por tanto tempo quanto por ocasião de sua morte. (1980, p.34)

Neste trecho podemos sentir como era o relacionamento pai e filho enquanto aquele vivia. Observe-se que o narrador afirma que, na maioria dos momentos, a sua simples presença o ofendia, ou seja, ele irritava o pai. O narrador tem consciência de que o relacionamento entre ambos era difícil, que apenas se toleravam. Uma relação pautada pela tolerância não abre caminho para o aprendizado, para o diálogo, para isso é necessário que a relação seja de respeito. O pai foi o primeiro a colocar em dúvida a sua força de vontade diante das situações que a vida lhe oferecia. Talvez por isso, preocupava-se com o futuro de Zeno. Cínico, o narrador afirma que as dúvidas do pai em relação a ele eram decorrentes da hereditariedade (tal pai, tal filho). Na verdade, parece-nos que as preocupações do pai de Zeno com o seu futuro são decorrentes da suspeita de que ele poderia colocar em risco todo o patrimônio familiar.

Zeno afirma, mais adiante, que a única semelhança entre eles era a incapacidade para os negócios e uma das diferenças é que ele possuía um forte impulso para o melhor, e que esse impulso não existia no pai. Ele confirma isso com a declaração que ironicamente aplica a ele mesmo: “Vivia perfeitamente de acordo com aquilo que fizeram dele e devo observar que nunca se esforçou no sentido de aperfeiçoar-se” (1980, p.35). Além do mais, o pai era um fraco, fumava, bebia, traía a mulher com a costureira, era um autêntico *pater familias*: praticava a moral somente na aparência, mas na prática era bem diferente. Ao longo do romance, Zeno mostra como repetiu todos os comportamentos do pai. O pai se constitui em um símbolo das bases sólidas da família, da sociedade, que Zeno hostiliza mas que repetirá, pois não terá como fugir do modo de vida em que está inserido, embora afirme, no discurso, que eles tinham pouco em comum. Zeno irritava muito o pai desafiando suas crenças, entre elas a religião, fazia piadas sobre coisas que o progenitor considerava sérias, já que o seu mundo era fixo e estável, ele era um homem prático e de convicções arraigadas, para ele não havia nada a ser questionado. O pai de Zeno considerava que “até mesmo a Terra era imóvel e solidamente plantada sobre suas bases” (1980, p.36). É possível que Zeno o inquietasse justamente por tentar chamar a sua atenção para as transformações pelas quais passava o mundo, para a precariedade das certezas, já que ele se define como um ser movido

pela sua curiosidade pela ciência, como podemos ver claramente nesta passagem: "Meu anseio de saúde me havia levado a estudar o corpo humano" (1980, p.36).

Assim, o pai reprova em Zeno a sua distração e tendência em achar graça nas coisas sérias (embora o narrador afirme que o pai usava uma agenda onde anotava os compromissos e sugeria a ele que o fizesse também), terminando por colocar todos os bens da família sob a tutela de Olivi, em testamento. Este ato deu origem, no pai, a pensamentos sobre a morte o que o leva a tentar um diálogo com o filho sobre este fenômeno, e ele quer saber se Zeno acredita em vida após a morte. Zeno complica seu relacionamento com o pai ao dizer ao pai que a decomposição física do ser seria como o prazer sexual, que "a morte é o prêmio da vida" (1980, p.37). Essa demonstração de falta de seriedade decepciona mais uma vez o pai de Zeno e reforça o afastamento entre ambos.

Na verdade, Zeno não se revolta com a nomeação de Olivi como administrador, em testamento, pois assim não precisa começar a trabalhar, e é assim que ele se expressa: "Para ser sincero, devo dizer que a resignação às suas disposições testamentárias foi para mim bem fácil, pois a idéia de que seria forçado a não trabalhar me pareceu então bastante simpática" (1980, p.38).

O momento mais dramático do capítulo é a narração da morte do progenitor, cuja doença se manifesta, segundo o narrador, um ano antes. Mas, apesar de sua intervenção, o pai não aceita o tratamento, não toma os remédios, pois odeia médicos. Zeno nada faz para convencê-lo de que estava realmente doente e precisando de tratamento (na verdade quem demonstra ter ódio pelos médicos é Zeno e não o pai). Posteriormente, em fins de março, chegando tarde em casa, Maria, a empregada, relata a Zeno que seu pai não se sentia bem. Despreocupado, Zeno vai ao seu encontro, sem perceber o quanto o pai estava mal. Durante a noite, porém, a doença do pai se manifesta em toda a sua força e Zeno é chamado pela empregada para socorrê-lo. Vendo-o tão mal, ele sente dor e remorsos. Pensa em dizer-lhe que o amava, chora, sente culpa e compreende que nunca perdoou o pai. A autocomiseração toma conta de seu mundo íntimo. Esse lamento de Zeno é assim analisado pelo narrador: "O pranto oblitera as nossas culpas e nos permite acusar, sem reservas, o destino" (1980, p.46). Zeno sente antecipadamente dor, culpa e remorso ao ver o pai tão doente porque deseja a morte dele e sabe disso.

Com a chegada do médico, Dr. Coprosich, Zeno mostra toda a sua antipatia e aversão, tanto por ele como pelos seus métodos de tratamento. A descrição dessa personagem, assim como das outras, é desfavorável. Vejamos:

Àquela época o doutor teria pouco mais de quarenta anos. Dedicara-se com afinco à medicina legal e, conquanto fosse notoriamente italiano, as autoridades imperiais lhe confiavam as perícias mais importantes. Era homem magro e nervoso, a face pequenina posta em relevo pela calvície que simulava uma fronte amplíssima. Outro defeito que lhe dava também importância: quando tirava os óculos (e o fazia sempre que queria meditar), os olhos míopes miravam para o lado ou por cima de seu interlocutor e mostravam o curioso aspecto

dos olhos sem cor das estátuas, ameaçadoras ou, talvez, irônicos. Eram então desagradáveis. Mas, se tinha de dizer ainda que uma única palavra, voltava a pôr os óculos no nariz e eis que seus olhos se tornavam novamente os de um bom burguês qualquer que examina acuradamente as coisas de que fala. (1980, p.47)

O médico faz o diagnóstico: trata-se de um edema cerebral e é muito grave. Mesmo não simpatizando com o médico, e com seus métodos (sanguessugas e camisa-de-força) Zeno se torna um dedicado enfermeiro e não abandona o leito do doente, em uma tentativa de compensar o seu sentimento de culpa. Seguem-se dias de agonia, em que o pai de Zeno permanece acamado, entre estados de consciência e semiconsciência e o filho passa por momentos de confusão. Uma noite, o doente se encontra especialmente nervoso e inquieto, falta-lhe o ar e por isso procura constantemente a janela em busca de alívio. O ambiente externo descrito pelo narrador, que o pai entrevê pela janela, é calmo e tranqüilo, uma noite iluminada e de céu estrelado, enquanto cresce a agonia do moribundo. Essa constante inquietação do doente leva Zeno a forçá-lo a permanecer na cama, mas, em um momento de ira, o pai de Zeno ergue a mão e o atinge no rosto com um violento tapa, para tombar no leito, em seguida, morto. A partir desse momento, Zeno protesta sua inocência. Convence-se de que o ato do pai foi involuntário, determinado pela condição de moribundo, que não fora de propósito etc. A imagem do pai é transfigurada por Zeno que vê o cadáver de forma bem diferente: "soberbo e ameaçador" (1980, p.59), suas mãos eram grandes, potentes e, embora inertes, pareciam prontas a punir e agredir. Mais tarde, depois do funeral, relembra-o com doçura e, como num sonho, tem com ele um diálogo franco e carinhoso, buscando aplacar sua consciência do sentimento de culpa: não só desejara a morte do pai, como contribuíra para a sua precipitação.

O passado se mistura ao presente das recordações no discurso de Zeno. Fundem-se os sentimentos do passado, isto é, o ódio pelo pai que representa os valores por ele repudiados tais como o poder, o dinheiro, a autoridade, com o presente da enunciação, em que as imagens do passado são reformuladas pela sua consciência, em uma estratégia de inversão. É possível constatar esse fenômeno no discurso do narrador, que, tantos anos depois, por via do sonho, vê os acontecimentos de maneira diferente. Essa duplicidade pode ser confirmada na análise do seu discurso, quando, no presente da enunciação, marcado pelo advérbio de tempo "agora", afirma:

Já agora, na noite passada, depois de haver estado boa parte do dia de ontem entretido em evocar estas recordações, tive um sono tão nítido, tão real, que me transportou de um salto, através do tempo, àqueles dias. Via-me junto ao doutor exatamente ali onde havíamos discutido sobre as sanguessugas e a camisa-de-força, na sala que tem hoje o aspecto inteiramente diverso, pois passou a ser o quarto do casal. Eu o instruía sobre a melhor maneira de tratar meu pai, enquanto ele (não o velho e decadente de hoje, mas o homem vigoroso e agitado de então), cheio de ira, os óculos na mão e os olhos desencontrados, gritava que não valia a pena tamanhos percalços. Falava assim: "As sanguessugas iriam trazê-lo de volta à vida e ao sofrimento e é melhor não aplicá-las!" Ao passo que eu batia com o punho sobre um livro de medicina e gritava: "As sanguessugas! Quero as

sanguessugas! E também a camisa-de-força!". (1980, p.53)

Nesse fragmento destacado comprovamos como a ambigüidade e a contraditoriedade são as marcas dessa enunciação: Zeno manipula as recordações dos acontecimentos ao entrar em um mundo de imagens provocadas pelo devaneio ou sonho. O fato de ter passado o dia inteiro evocando situações do passado leva o protagonista a dramatizar seus conflitos internos e, no sonho, tudo ocorre como se fosse real. A saída dessa dramatização se dá por meio de um estímulo externo, de caráter afetivo, com a atuação de sua mulher, que o desperta. Assim, temos as imagens oníricas produzidas pela imaginação e a realidade da personagem representada pela sua mulher, Augusta.

Detendo-nos com mais atenção, podemos observar como neste pequenino trecho se inserem várias formas de relações da consciência do **eu** com a realidade externa e interna. Zeno fantasia, faz uma ponte entre o mundo interior e o exterior, da seguinte forma: entre o Zeno que recorda e o Zeno ator não há diferença. Seu julgamento sobre si mesmo e sobre os demais continua o mesmo, nada mudou. A presunção e a ironia são mais intensas, uma vez que Zeno "instrui" o médico sobre a melhor forma de tratar o doente e sua visão das pessoas continua sendo no sentido de desvalorizá-las, sobretudo pela velhice. O ambiente, o espaço, este sim, sofreu alteração. Agora é o quarto do casal, referência implícita ao seu matrimônio que ocorrerá em tempo posterior e às modificações ocorridas no funcionamento da residência. Em um nível mais abstrato podemos ler a instauração da oposição vida *versus* morte, pois no mesmo quarto em que se deu a morte do pai, o filho de Zeno veio à luz; e, por último, como Zeno vivencia o passado de maneira totalmente diferente, talvez da maneira como agora gostaria que tivesse sido, só assim encontra alívio para seu sentimento de culpa.

Um contraste nessa relação pai e filho chama a atenção do leitor. Zeno declara ser mais forte que o pai, enquanto ele vive, em vários momentos: "Comparado com ele, eu representava a força e às vezes penso que o desaparecimento daquela criatura fraca, diante da qual eu me elevava, foi sentido por mim como uma quebra de energia" (1980, p.37); "Agradava-me vê-lo tão feliz na ilusão de ser tão forte, quando na verdade era fraquíssimo" (1980, p.43), outras vezes afirmando-se a si mesmo como um sujeito fraco: "Minha fraqueza de sempre! (1980, p.39). Porém, a morte confere ao pai força e poder: "A morte já havia enrijecido aquele corpo que jazia soberbo e ameaçador. As grandes mãos, potentes, bem formadas, apareciam lívidas; repousavam, porém, com tamanha naturalidade que pareciam prontas a agarrar e a punir" (1980, p.59). Essa visão é transformada em suas lembranças, o pai volta a ser fraco e bom. Assim, o pai aparece-lhe ora forte,

ora fraco, reforçando o diagnóstico feito pelo médico sobre o ódio pelo pai, confirmando a teoria do "Complexo de Édipo" freudiano.

A leitura psicanalítica do episódio conduz o leitor ao "Complexo de Édipo" freudiano, inclusive por meio da observação da forma como os vários episódios foram organizados, embora o narrador negue veementemente a validade da teoria psicanalítica. É o que percebemos na continuidade do relato. Com a morte do pai, Zeno (Édipo) narra o seu casamento, revelando que não foi ele quem tomou a decisão de se casar, especialmente por ter se unido à moça que desdenhou, declarando que chegou até mesmo a acreditar em destino, porque, apesar de tudo, permaneceu ligado ao sogro. Esse discurso deixa implícita a intertextualidade com a lenda Édipo Rei, na qual as personagens vivem a sua "moira" ou maldição da raça. Dessa forma, Zeno (Édipo) - filho de Cosini (Laio), em busca de si mesmo, casa-se com Augusta (mãe-Jocasta) e torna-se genro de Malfenti (segundo pai, Laio).

A partir do capítulo V "A história de meu casamento", a narrativa caminha para o seu clímax, com a exposição de acontecimentos muito importantes na vida de Zeno, especialmente como ele decidiu se casar para escapar ao tédio e os acontecimentos posteriores.

No início do capítulo, Zeno esclarece que para os jovens burgueses da época ter uma carreira promissora era a aspiração máxima, e o exemplo mais bem sucedido que ele conhecia era a de Napoleão. Para explicar como isso se desenvolvia na cabeça desses jovens, o narrador estabelece uma comparação entre Napoleão, "a vida intensa" e o "som rudimentar da onda do mar" que está em mutação desde o seu nascimento até o momento em que perece. Ao contrapor as figuras Napoleão e a onda do mar, Zeno faz um retrato de sua loucura e volubilidade, pois a sanidade de Napoleão era discutível, embora fosse um vencedor e a onda do mar, conforme ele mesmo afirma, não permanece a mesma por muito tempo. "Eu também aspirava a transformar-me e desfazer-me, a exemplo de Napoleão e da onda" (1980, p.61). Quanto à sua sanidade, várias passagens do texto mostram um julgamento dessa personagem como louco. O próprio pai o julgava louco e, mais à frente, a filha caçula de Malfenti, o sogro, também o classifica, várias vezes e com veemência, de louco. O contraste entre a relação pai e filho se repetirá na relação Zeno/Malfenti, o sogro, considerado por ele, como um segundo pai. O narrador afirma que o Sr. Malfenti era uma

peessoa completamente diferente de mim. [...] Eu era bastante culto, com passagem por duas universidades e por um período de profunda inércia que reputo bastante instrutiva. Ele, ao contrário, era grande negociante, ativo e tacanho. Contudo, de sua ignorância advinha-lhe força e serenidade, e eu me deslumbrava simplesmente em contemplá-lo, invejando. (1980, p.62)

Zeno ironiza a personalidade do sogro, por meio da oposição corpo/mente, deixando claro que o considera um ignorante, comparando o seu corpanzil "imenso e alto, pesando mais de cem quilos" (1980, p.62), com as poucas idéias que possuía.

O narrador relata que conheceu o sogro primeiro do que a noiva (o comum é acontecer o contrário) no Tergesteo, Bolsa de Valores da cidade de Trieste. Entre eles desenvolve-se uma amizade e é ele quem lhe fornece os mandamentos para ser um capitalista bem sucedido:

1-Não é preciso saber trabalhar, mas está perdido aquele que não sabe fazer com que os outros trabalhem para si. 2- Só há um grande remorso, o de não haver sabido agir em seu próprio interesse. 3- No comércio, a teoria é utilíssima, mas só se deve aplicá-la depois de fechado o negócio. (1980, p.63)

Zeno tem uma auto-imagem de superioridade. Faz questão de enfatizar que as pessoas à sua volta são diferentes dele, mas é justamente para afirmar sua superioridade. Ele se considera, na verdade, um "super-homem". Assim, as mesmas declarações que fizera sobre o pai, o faz agora em relação ao sogro, com a nítida intenção de ridicularizá-los e diminuí-los. A forma como ele fala de si mesmo irrita o leitor, e produz o efeito contrário, desperta rejeição e antipatia, pois suas palavras revelam mais dele mesmo do que ele imagina. Vejamos um exemplo: "O desejo de novidade que havia em meu espírito encontrou perfeita satisfação em Giovanni Malfenti, pessoa completamente diversa de mim e de quantas com quem até então eu buscara a companhia e a amizade" (1980, p.62). Fica claro, contudo, aquilo que Zeno buscava no pai, procura também na figura de Malfenti, ou seja, ele quer a sua admiração e aprovação. De maneira equivocada e atrapalhada, procura conquistar a estima, a aprovação e o amor de Malfenti..

Intensificando a amizade com Malfenti, Zeno conhece suas quatro filhas, pois passa a freqüentar a sua casa. Ironicamente, ele afirma ter escolhido em primeiro lugar o avô para seus filhos e não a noiva:

Casei-me com sua filha. A natureza misteriosa conduziu-me a isso e logo se verá com que violência imperativa. Até hoje, vez por outra, perscruto a face de meus filhos para ver se juntamente com o queixo fino, indício de fraqueza, juntamente com meus olhos sonhadores, que lhes transmiti, não existe neles pelo menos algum traço da força descomunal do avô que escolhi para eles. (1980, p.67)

Zeno, antes de apresentar-se na casa do sogro, desfaz-se de um relacionamento antigo. Estando livre, passa a freqüentar a casa Malfenti, segundo ele "um porto seguro" (1980, p.69). Ele tem o primeiro contato com Augusta, uma das filhas de Malfenti, na elegante sala decorada no estilo Luís XIV e outro veneziano, com muito couro e dourado. O ambiente descrito demonstra a

qual categoria social pertencia a família Malfenti, que possuía quatro filhas, todas com nome iniciando pela letra "A". Augusta, gentil, mas feia, estrábica, cabelos louros não muito abundantes, e um corpo um tanto gordo; Anna, de cerca de oito anos de idade, linda, de cabelos anelados, assemelhando-se a um anjo, somente enquanto permanecia calada; Ada e Alberta, bonitas e luminosas. Alberta, com cerca de dezessete anos, tinha a pele rosada e clara, mas era um tanto infantil. Já Ada era mais mulher, linda, olhos sérios, pele muito branca, cabelos encaracolados e fartos. Zeno apaixonou-se por Ada, deposita nela todos os seus anseios de vida e saúde. O discurso do narrador se constitui em uma paródia das práticas higiênicas, pois ele afirma que desejava se casar com Ada porque encontraria a "saúde moral e física por meio de uma santa monogamia (1980, p.72)" e a escolhe antes pela análise de seus atributos do que pela paixão. Essa leitura pode ser confirmada por meio da observação inserida pelo narrador ao final de suas reflexões sobre aquele momento, feita assim:

contemplava Ada com um só desejo: o de enamorar-me, porquanto precisava passar por isso para desposá-la. Apliquei-me com a energia que sempre dedico às minhas práticas higiênicas. Não sei dizer quando o consegui; talvez já naquele reduzido período de minha primeira visita. (1980, p.73)

Em outro passo, Zeno, presunçoso e convencido de que já conquistara Ada, afirma:

Era a mulher que eu havia escolhido, já portanto minha, e adornei-a com todos os predicados para que o prêmio da vida me parecesse mais belo. Emprestei-lhe todas as qualidades de que sentia falta, para que, além de minha companheira, ela fosse também uma espécie de segunda mãe que me conduzisse por uma vida íntegra, viril, de lutas e conquistas. (1980, p.79)

Zeno corteja Ada de todas as formas, mas ela prefere Guido Speier, um violinista belo e elegante, embora o narrador tente diminuir a personagem aos olhos do leitor fazendo comentários irônicos sobre sua aparência física, inteligência, hábitos, crenças etc. O próprio narrador reconhece que não consegue falar sobre as pessoas ou coisas sem desfigurá-las já que, segundo ele, "sofria da doença da palavra" (1980, p.74). A "doença" representa as possibilidades infinitas que o falante tem de jogar com a palavra e é exatamente o que o narrador faz, afirmando e negando imediatamente o que disse. Guido possui todas as qualidades que Zeno não tem, o que desperta nele inveja e despeito. Analisando o discurso do narrador, contraditório, ambíguo, como a afirmação que acabamos de citar, podemos levantar a hipótese de que Ítalo Svevo estaria, por esse mecanismo,

discutindo o poder e a transparência da linguagem – a correspondência entre “palavra” e “coisa” – as relações entre verdade e realidade, entre significante e significado.

Além disso, Zeno mostra ser um sujeito preconceituoso: demonstra rejeição a tudo que é diferente dele, assim, os cigarros húngaros não prestam; não há ingleses de boa índole, e ele abandona a Inglaterra apenas porque fora atacado por um gato (o seu juízo negativo sobre os ingleses tem como ponto de partida um animal). Em outros trechos o narrador-personagem revela preconceitos como os de nacionalidade, de classe e de linguagem (Ghidetti, 1992, p.17).

Na ânsia de conquistar Ada, Zeno utiliza uma estratégia errada, tenta ser simpático, parecer algo que não é, inventa histórias, tenta ser bem humorado e brincalhão e o que consegue é confundir a realidade com o sonho, em consequência das tantas mentiras que inventa para impressionar a moça e suas irmãs, perdendo a noção do que é verdadeiro. O resultado que obtém é ser chamado mais de uma vez de "louco" pela menina Anna. Assim, quando ele resolve declarar-se, sofre um duro golpe ao ser rejeitado.

Apesar de tantos esforços, Ada não se interessa por ele, e Zeno não logo percebeu que ela está apaixonada por Guido Speir. Essa personagem, a partir de então, constitui-se em rival de Zeno na disputa pelo amor da bela Ada. Vale a pena citar a maneira cômica como o narrador descreve essa personagem: "Examinei o Sr. Guido. Vestia-se com rebuscada elegância e trazia na mão direita enluvada uma bengala com imenso bastão de marfim, que eu não seria capaz de usar ainda que me pagassem bom dinheiro por quilômetro percorrido" (1980, p.103). Ao contrário de Zeno, já um tanto calvo, Guido tem uma farta cabeleira negra. É um verdadeiro galã. Mais à frente, com dificuldade para aceitar a aparente superioridade do rival, tanto no lado profissional como no pessoal, pois, segundo Malfenti, trata-se de um rapaz com tanto talento artístico no violino que só não segue a carreira de músico por ter muito dinheiro e pretender dedicar-se ao comércio, Zeno pensa: "Então o belezoca ainda sabia tocar violino? É mesmo? Tão bem assim?" (1980, p.109).

A construção do discurso do narrador, propositalmente ambígua, contraditória, pretendendo induzir o leitor a formar uma determinada idéia da personagem em questão, produz o efeito contrário, pois sua própria enunciação o denuncia. Mais à frente, o narrador, ao duvidar de maneira preconceituosa da nacionalidade italiana de Guido, não só é obrigado a reconhecer a sua italianidade como sua superioridade lingüística, já que ele fala o toscano com fluência, enquanto Zeno e Ada, segundo ele, falavam um dialeto pobre e tinham bastante dificuldade em entendê-lo. Como já dissemos, na cidade de Trieste, nessa época, não se falava a língua italiana na comunicação cotidiana e sim um dialeto regional. Durante todo o relato de Zeno é possível sentir uma tensão entre pessoas e produtos nacionais e os estrangeiros, tensão esta existente entre as diferentes linguagens usadas também por se tratar de cidade portuária (Ghidetti, 1992, p.15-21).

Outro exemplo da irreverência irônica do narrador em relação às personagens pode ser percebida no relato sobre o episódio da sessão espírita promovida por Guido. Durante a personagem finge uma dor na perna, anda mancando e é amparado pelo futuro cunhado. Porém, chegando a casa, sobe os degraus da escada pulando de quatro em quatro; ao mesmo tempo que mostra sentir ódio pelo rival, afirma que sente afeto, suspirando de alívio por se livrar da companhia dele e dali a instantes, antes de dormir, não se lembra nem de Ada nem de Augusta, "apenas de Guido, tão terno, bom e paciente" (1980, p.139).

Nem mesmo no dia do casamento Zeno consegue ser responsável. Vejamos um exemplo desse comportamento irreverente momentos antes das bodas:

Cheguei bastante tarde. Ninguém me reprovou; todos, menos a noiva, se contentaram com certas explicações que Guido dava em meu lugar. Augusta estava tão pálida que seus lábios ficaram lívidos. Se não posso dizer que a amava, também, é certo que não queria causar-lhe mal. [...] No altar, pronunciei o sim distraidamente, porque, na minha compaixão por Augusta, cogitava de uma quarta explicação para justificar o meu atraso, que me parecia a melhor de todas. (1980, p.144-45)

Como se pode perceber nessa passagem destacada, Zeno é um protagonista problemático, repleto de contradições, denunciadas pelo seu discurso marcado pela constante oposição: saúde/doença, certeza/incerteza, serenidade/desequilíbrio, sanidade/insanidade, no mesmo instante em que faz uma afirmação, logo em seguida a contradiz. A trajetória da vida da personagem, a educação e o meio familiar em que viveu produziu um sujeito fadado ao fracasso, à incapacidade de realização, tanto na vida amorosa quanto na profissional, tanto que, mesmo depois de se casar Zeno não trabalha, mantém-se na mesma ociosidade e inatividade.

As constantes contradições enunciativas de Zeno levam o leitor a duvidar do seu relato. Vivia brigando com o sogro, trocando ofensas, no entanto, finge sentir muito a sua morte, finge uma dor que não sente como se pode observar neste trecho:

Em seu túmulo, bem como em todos os outros junto a que chorei, minha dor foi dedicada também àquela parte de mim que se enterrava com o morto. Que perda para mim era ficar privado de um segundo pai, ordinário, ignorante, lutador feroz que fazia sobressair minha fraqueza, minha cultura, minha timidez. Eis a verdade: sou um tímido! Não teria descoberto isto se não estivesse aqui a analisar meu sogro. Quem sabe eu me teria conhecido melhor se ele continuasse ao meu lado! (1980, p.67)

Zeno chora por si mesmo, na verdade ele tem pena só dele mesmo, pois ao perder o sogro, perde novamente o alimento que o nutre, o desafeto. Não sente amor pelo sogro, como não sentia

pelo pai e podemos perceber claramente como os dois são semelhantes.

Zeno e o mundo em que vive estão submetidos às mesmas leis que fazem das pessoas joguetes incapazes de defesa, submetidos a decisões ou destinos que delas independem, assim como Édipo não escapou de sua moira. O herói construído por Svevo é um ser inepto, frágil, que não consegue estabelecer um contato com a sua própria realidade e com o mundo em que vive, assim como é incapaz de entender o indecifrável e caótico enigma da existência. Essa incompreensão do funcionamento das leis da vida transparecem no sentimento de autopiedade da personagem que permeia toda a narrativa, aliado a um profundo desânimo, pessimismo e o desencanto diante da condição humana. Esse pessimismo pode ser observado no trecho em que, relatando a viagem de núpcias com Augusta, Zeno conta que, viajando pela Itália não se sentia seguro, as pessoas estranhas para ele pareciam inimigas. Além da insegurança, tinha outras preocupações, como afirma em seguida: “fui atacado por outra pequena enfermidade, da qual nunca me curaria. Uma coisa de nada: o medo de envelhecer e sobretudo o medo de morrer” (1980, p.152). A fixação por doença aparece sempre que o herói se encontra em momentos de tensão, é como consegue escapar deles. Nesta passagem destacada, ele tem certeza da finitude do ser humano e essa certeza o torna desamparado. Nesse capítulo, a neurose de Zeno chega ao limite, o que pode ser comprovado com os inúmeros sintomas doentios que a personagem- narrador manifesta por meio dos repetição sistemática de termos empregados impregnados de semas negativos, como doença, morte, medo, dor e velhice.

Durante um passeio de gôndola em Veneza, podemos verificar que, onde Augusta via beleza, paz, calma e tranquilidade, Zeno só vê desconforto e estraga o passeio revelando seus pensamentos negativos, provocando o choro da esposa. Da observação do comportamento das duas personagens até aqui, podemos formar uma idéia do que seja a saúde e a doença para eles. Assim, Augusta é saudável porque vive de acordo com as regras de sua condição social sem discuti-las; já Zeno não tendo se enquadrado ao papel que lhe estava destinado, adocece.

#### **4. O elemento social**

Por meio da leitura de um romance, o leitor pode refletir sobre várias questões históricas, sociais e culturais da época em que o texto foi produzido. O modo de vida da elite européia é retratada no romance. O casamento de Zeno constitui um exemplo dos interesses que movem uma classe social sempre voltada para o econômico. Ainda durante a lua-de-mel, o comportamento do casal sinaliza para um mundo em ascensão, o consumo, impulsionado pela evolução do mercado capitalista. Zeno conta que após as visitas a museus, passeio característico desse tipo de viagem,

começaram as compras, o que constituía, para ele, um verdadeiro enfado. Augusta realizou compras imensas em todas as cidades por que passou na lua-de-mel, e essas aquisições, para ela, eram investimentos. Vejamos como o narrador faz o relato desse momento, no qual podemos ter uma idéia do estilo de vida do casal a partir do casamento e lua-de-mel:

A saúde impele à atividade e à aceitação de um mundo de enfados. Após os museus, começaram as compras. Augusta, antes de nela morar, conhecia a nossa casa melhor do que eu e sabia que num quarto faltava um espelho, que outro precisava de um tapete, que num terceiro havia um lugar ideal para um bibelô. Comprei móveis para um salão inteiro e, de todas as cidades em que pernoitamos, sempre expedíamos alguma coisa para casa. Eu era da opinião que teria sido mais oportuno e menos dispendioso adquirir todas aquelas coisas em Trieste. Agora tínhamos que cuidar da remessa, do seguro e da liberação alfandegária. (1980, p.150)

Zeno não declara que se casou por interesse, mas em muitos trechos da narrativa surgem relatos que indicam as vantagens obtidas por ele, como nesta passagem:

De regresso da viagem de núpcias, tive a surpresa de morar numa casa que nunca fora tão cômoda e acolhedora. Augusta introduziu nela todos os confortos que havia na sua própria, além de muitos outros que ela mesma inventou. O quarto de banho, que na minha memória de homem sempre esteve no fundo do corredor, a meio quilômetro do quarto de dormir, transferiu-se para o lado do quarto do casal e foi provido de um número maior de torneiras e pias. (1980, p.154)

Em outros momentos podemos perceber como Augusta dirige ou controla a sociedade conjugal, oferecendo a Zeno o conforto espiritual de que ele necessita e estendendo esse conforto para as instalações domésticas, por meio de sutis exigências que Zeno afirma não aceitar, como neste trecho:

Com isso houve muitas obras em casa, acarretando certa desordem que transtornava a nossa paz. Para ela, que obrava a eternidade, o breve incômodo podia não ter importância; para mim, no entanto, a coisa era bastante diversa. Opus-me energicamente quando manifestou desejo de implantar em nosso jardim uma pequena lavanderia acarretando obrigatoriamente a construção de mais um cômodo. Augusta asseverava que ter uma lavanderia em casa era uma garantia para a saúde dos bebês. Como os bebês ainda não tinham vindo, não via a menor necessidade de me deixar incomodar antecipadamente por eles. (1980, p.154-5)

O casamento com Augusta, para surpresa do próprio Zeno, dá certo e eles são felizes. Augusta se torna uma esposa afetuosa e amável. Eles constituem uma família nos moldes do patriarcalismo em que o homem é rei e soberano e a mulher, submissa às suas vontades, não tem

vida própria, pois vive para a satisfação dos desejos do esposo.

Augusta se constitui em uma dama da sociedade burguesa italiana cujos interesses e valores são muito parecidos com os do pai de Zeno, e, talvez por isso, o narrador não economiza adjetivos depreciativos ao apresentá-la ao leitor. Assim, ela é um pouco gorda, feia, cabelos ralos. Se a descrição física da personagem choca o leitor, a psicológica chega às raias da crueldade, pois Zeno reduz a mulher a um ser insignificante, sem personalidade, cujo único objetivo na vida seria o de adivinhar os pensamentos e desejos do marido para imediatamente satisfazê-los. Observe-se a arrasadora referência de Zeno à aparência de sua mulher e ao amor que ela lhe dedica:

Recordei que, ao ver Augusta pela primeira vez, fui surpreendido pela sua feiúra, visto que estava na expectativa de que as quatro moças de inicial "A" daquela casa fossem todas belíssimas. Sabia agora que me amava desde há muito, mas o que provava isto? (1980, p.153)

Vejamos mais este pequeno trecho do discurso de Zeno que ilustra seu ponto de vista sobre Augusta:

Que importância atribuí a mim em seu pequeno mundo! Devia manifestar meu desejo a propósito de tudo, na escolha dos alimentos ou das roupas, das companhias ou das leituras. Era obrigado a uma grande atividade que não me aborrecia. Colaborava para a constituição de uma família patriarcal e eu próprio me tornava o patriarca que no passado odiei e que agora me surgia como um símbolo da saúde. (1980, p.149)

Mais à frente, o narrador relaciona a personagem a um animal, comparando-a a uma "fomiga assídua" (1980, p.197), referindo-se aos seus cuidados com o lar e com a família. Depois, o papel de Augusta dentro do casamento é exclusivamente o da maternidade e alimentação, pois Zeno a reduz a uma "ama de leite" (1980, p.236).

A semelhança dela com o pai de Zeno são muitas e, entre elas, podemos citar a sua convicção de que tudo está certo como está, tudo está em seu devido lugar e não há nada para ser questionado ou mudado.

O mundo de Augusta se reduzia aos seus pertences e seus hábitos sociais e familiares, como: "o anel de casamento, todas as jóias e vestidos, o verde, o preto, o de passeio, que ia logo para o armário quando chegava em casa, e o de noite, que de maneira alguma podia ser usado durante o dia..." (1980, p.148). Sua autoconfiança, sua saúde, estava centrada em um sistema de crenças fundamentado na religião, nas instituições sociais e na ciência.

Augusta, tal como o pai de Zeno, era uma mulher conservadora no que se refere à religião. Cumpria rigorosamente sua obrigação de comparecer às missas aos domingos e dias santos, ou seja,

praticava o catolicismo de aparência, de conveniência social. Nesse aspecto, Zeno e a esposa tinham comportamento bastante diverso, pois para ela a fé e a genuflexão eram o bastante. Para ele, a religião significava apenas mais uma maneira de fugir ao tédio. As instituições sociais forneciam a Augusta a segurança desejada, muito embora houvesse na época uma disputa política pela cidade de Trieste, como podemos constatar nesta afirmação de Zeno: "Havia aqui embaixo, um mundo de autoridade que lhe dava segurança. Havia a administração austríaca ou italiana, que velavam pela segurança nas ruas e nos lares, e em relação à qual eu me empenhava em partilhar de seu respeito" (1980, p.149).

Da ciência, da medicina, Augusta obtinha a certeza de salvação de uma eventual doença. Outra semelhança que podemos destacar é o fato de que ela também não acreditava que Zeno tivesse capacidade para gerenciar seus bens e temia pelo futuro todas as vezes em que ele manifesta o desejo de fazê-lo.

Zeno correspondia perfeitamente ao modelo que encarnava na sociedade conjugal entre ele e Augusta, e retribuía o carinho recebido da esposa trazendo para casa flores e jóias, mas como ele "vivía numa simulação de atividade" (1980, p.159), o tédio o conduziu ao adultério com uma jovem chamada Carla.

O adultério de Zeno foi motivado pelo ócio e inatividade e teve início a partir de sua relação com Copler, um sujeito acometido de nefrite. Copler é, portanto, um doente real que, tendo deixado de exercer qualquer atividade profissional, passara a se dedicar à filantropia. Para tanto, organizava coleta de dinheiro entre os amigos e conhecidos. Por intermédio desse amigo, Zeno subvencionou a carreira artística de uma jovem chamada Carla Gerco. Copler acompanhou Zeno até o apartamento onde a moça residia com a mãe, atendendo a um pedido delas com a finalidade de agradecer à subvenção que vinham recebendo de Zeno, especialmente pela compra do sonhado piano. A descrição física que Zeno faz da moça não é demolidora como a das outras personagens. Assim, Carla é jovem, lindíssima, graciosa, sua voz era suave. Zeno afirma que "nela tudo soava como palavra de amor" (1980, p.167). Contudo, as referências ao seu suposto talento são desanimadoras, isto é, o narrador, indiretamente, afirma que a moça tinha vocação apenas para ser "a amante". Para prolongar a visita, os samaritanos pedem a Carla que cante uma canção. Ela, inicialmente, recusa, mas depois é obrigada a atender ao pedido, e Zeno declara o seguinte:

Cantou "A minha bandeira". De meu macio sofá acompanhava o seu canto. Tinha um ardente desejo de admirá-la. Como seria bom descobri-la dotada de talento! Ao contrário, tive a surpresa de ouvir que sua voz, quando cantava, perdia toda a musicalidade. O esforço adulterava-a. Carla também não sabia tocar e seu acompanhamento estropeado tornava mais pobre ainda a pobre música. [...] Na estreiteza do ambiente meus tímpanos sofriam. Pensei,

para poder continuar a encorajá-la, que era apenas uma questão de escola errada. (1980, p.168)

Zeno afirma que chegou a Carla "não de um salto, senão que por etapas" (1980, p.170), porque passou a agir como um jovem apaixonado pela primeira vez. Dessa forma, cheio de desejo de rever Carla, ele simulou um encontro "por acaso", mas, desastrado só conseguiu encontrar a sogra no jardim público próximo à casa de Carla e esse encontro prorrogou um pouco mais sua decisão de tomar a moça por amante.

Carla pertencia à classe social inferior, morava em uma parte da cidade que Zeno raramente freqüentava, a periferia de Trieste. Para chegar lá, era preciso atravessar o jardim público. O narrador afirma que no bairro onde residia Carla foram construídas casas para especulação imobiliária, há cerca de quarenta anos. Na verdade são conjuntos de pequenos apartamentos, sendo a imagem mais aproximada que fazemos do local ao ler o texto é o de um "cortiço".

A contraposição do espaço ocupado pela burguesia e o dos habitantes da periferia evidencia o crescimento populacional de Trieste.

Presente e passado se fundem na descrição do estilo arquitetônico da burguesia que vem exposto pelo narrador e do qual transcrevemos o trecho abaixo:

De minha vivenda, que jaz sobre uma colina, descortinava-se a vista do porto e do mar, *hoje interceptada por novas construções*. Ali ficamos a olhar longamente o mar encrespado por uma leve brisa que refletia, em miríades de pontos luminosos e róseos a luz tranqüila do céu. A península istriana propiciava repouso aos olhos com sua suavidade verde a avançar em arco enorme no mar como sólida penumbra. (1980, p.163, grifo nosso)

Esse trecho destacado registra o momento em que Zeno e Copler contemplam a vista da paisagem que se descortina dos terraços da residência de Zeno. Grifamos o trecho referente ao presente da enunciação, pois, por meio dele, constatamos que as transformações ocasionadas pelo crescimento urbano de Trieste continuaram sua marcha.

Movido pelo tédio, Zeno procura rever Carla, apacando seu sentimento de culpa em relação à esposa, mostrando-se um marido carinhoso e cumpridor de seus deveres, não deixando de comparecer sempre corretamente nos horários da família. No início da relação, Zeno mostra-se um tanto modificado e Augusta acredita que isto se deva aos preparativos para as núpcias de Ada com Guido. Mas Zeno afirma que Ada se tornou para ele uma irmã.

A relação amorosa de Zeno e Carla teve início com o primeiro beijo selando "uma

promessa de afeto e sobretudo de assistência" (1980, p.179), afirmação que comprova que a relação entre eles era pautada pelo interesse. Zeno mostrava-se cada vez mais generoso com a cantora, contratando um novo maestro para capacitá-la à carreira artística. Essa relação extraconjugal era marcada pelo remorso e culpa, como podemos verificar neste trecho:

Nesse dia à mesa, porém, comecei verdadeiramente a sofrer. Entre mim e Augusta pairava minha aventura, como uma grande sombra fosca que me parecia impossível minha mulher também não a visse. Sentia-me diminuído, culpado e doente, e sentia uma dor ao lado como um reflexo, que revelasse a grande ferida que me ia na consciência. (1980, p.179)

Transparece desse discurso do narrador que a mulher só não via o que estava acontecendo porque não queria, ele mesmo não estava muito preocupado em ocultar o caso. Dessa forma, ele justifica seu comportamento ao afirmar que o seu relacionamento com Carla lhe permitiu descobrir que amava e respeitava a mulher, mas a relação clandestina se aprofundou com o sentimento de que, por este intermédio, a personagem reacenderia a paixão por Augusta. Assim como no discurso, a ambigüidade é a marca registrada do narrador. A relação amorosa também se faz com o uso desse recurso, pois a personagem está junto de Carla mas afirmava que ama Augusta e quando estva junto de Augusta, só pensava em Carla, ressaltando a sua hipocrisia. O casamento não é abalado pela relação extraconjugal que Zeno conseguiu equilibrar, ao contrário de Guido, que traiu a mulher com uma empregada em sua própria casa e sob as vistas da mulher. Este procedimento do cunhado foi reprovado impiedosamente por Zeno, como podemos perceber: "Grande safado! Manchar assim o próprio lar" ( 1980, p.238).

Zeno tinha consciência de que mantinha uma relação de poder com Carla. Ele detinha o dinheiro e, por isso, fez chantagem emocional para ver seus desejos satisfeitos e ela, por sua vez, o manipulava recorrendo à arma das heroínas românticas, as lágrimas.

Críticas que lemos sobre a obra de Ítalo Svevo, assim como os trabalhos biográficos, dão conta de que o autor tinha paixão pelo teatro, tendo se dedicado especialmente à composição de comédias. Nesse romance, é possível identificar o componente experimental em que ressalta o jogo dramático, o entrelaçamento entre a técnica do monólogo interior e a ironia, entre o humor e o grotesco, a disseminação de pistas falsas no discurso reforçando a ambigüidade e a metalinguagem. Em sua narrativa há inúmeras inserções de textos estranhos à história. Assim, encontramos citações em outras línguas como o alemão e o espanhol, trechos de canções, versos de poesias, além, claro, da principal inovação técnica: o jogo com a temporalidade levado a efeito por meio da estruturação do romance em forma de autobiografia e diário. Ítalo Svevo experimenta com a linguagem,

efetuando transgressões sobre os limites dos gêneros literários, de uma maneira que prenuncia a discussão contemporânea sobre as fronteiras entre arte e ciência, fenômeno que tem se intensificado atualmente.

O narrador distribui ao longo da narrativa, às vezes por meio de citação explícita, outras vezes diluídas, discursos de natureza intertextual, como na seguinte passagem: “Minha cura devia acabar porque minha doença fora descoberta. Era a mesma que em seu tempo o falecido Sófocles diagnosticara em Édipo: eu amava minha mãe e queria matar meu pai” (1980, p.372). O narrador nega o diagnóstico do médico de que suas neuroses advinham desse componente psicológico, mas ao longo da narrativa o leitor percebe que o médico estava certo.

Esse diálogo entre textos instaurados pelo narrador parecem ter a finalidade de expressar a intenção do autor em construir um herói às avessas e tecer duas enunciações distintas com a finalidade de dar a entender o contrário do que diz. A este respeito, escreve Izidoro Blikstein:

Suportado por toda uma intertextualidade, o discurso nunca é falado por uma única voz, mas por muitas vozes, geradoras de muitos textos que se entrecruzam no tempo e no espaço, a tal ponto que se faz necessária toda uma escavação “filológica-semiótica” para recuperar a significação profunda dessa polifonia. Tal escavação nos revelará como o sentido do discurso nem sempre corresponde (em certos contextos, com o político, quase nunca!) à significação profunda do intertexto em que se teceu esse discurso. Em outros termos, o discurso parece estar tratando do referente X, quando na verdade o que está em tela é o referente Y, oculto nas malhas da intertextualidade. (1994, p.45).

A mensagem oculta no entrecruzamento de textos aponta para uma autoconsciência crítica e visão de mundo que parece não pertencer ao narrador-personagem. Nesse caso, essa voz seria do autor implícito, terminologia adotada por Wayne C. Booth (1961). Ismael A. Cintra (1981, p.27-B), ao estudar o funcionamento do narrador na obra literária, especialmente a teoria sistematizada por Booth, afirma que o autor implícito assemelha-se a um diretor de cena que, por trás dos bastidores, dirige tudo. Não sendo visível, mas perceptível por meio de índices, o narrador explícito teria a função de relatar as ações, podendo ser representado ou não e responsável pela totalidade da organização da narrativa.

Instaurando uma relação intertextual de forma paródica, em outra passagem, o texto dialoga com Boccaccio: “Minha alegria não se ofuscou por causa disto. Quis dar uma pequena lição a Teresina e procurei lembrar-me da passagem de Boccaccio” (1980, p.389), em uma tentativa de relatar de forma, um tanto erótica, como conheceu Teresina, segundo o narrador, uma das mais “puras relações” (1980, p.388) que teve na vida. Esta revelação ocorre logo após o narrador referir-se a um “livro de memórias de Da Ponte, o aventureiro contemporâneo de Casanova” (1980, p.387),

sugerindo uma analogia entre ambos no que tange às conquistas femininas. Essas citações reforçam o forte componente sensual da narrativa, produzido pelo sempre inconstante Zeno. Vale ressaltar que no relato de sua relação com Terezina, uma jovem camponesa, o narrador, mais uma vez, desvenda a condição feminina naquela sociedade.

Em sua constante relação com o real, percebemos como Zeno, um típico sujeito cosmopolita, relaciona-se com o espaço do campo: ele representa a aventura, as várias possibilidades de vivência social e da liberdade sexual. Já Terezina representa a realidade provinciana, simples, constituindo-se no lugar da repressão sexual. Ao invadir esse espaço, o herói instaura uma transgressão.

Esses textos trazidos para a narrativa exigem um leitor preparado para a interpretação da intertextualidade inserida na obra, um leitor-modelo, "uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar", definição de Umberto Eco (1994, p.15), portanto, um leitor com uma postura ativa em relação ao texto.

Em muitos momentos, o intertexto funciona como um discurso cifrado, e a leitura do texto fonte permite descortinar no discurso duas instâncias enunciativas. Por exemplo, na história da sociedade comercial entre Zeno e o cunhado, há um trecho em que o narrador analisa as palavras ditas sem pensar e as ações praticadas levadas pela paixão (violência verbal que pode destruir mais do que as ações) e, para isso, utiliza o recurso da intertextualidade, trazendo para o texto uma personagem da literatura inglesa, Iago. Esse procedimento do narrador implica um esforço do destinatário que tem que procurar interpretar o significado da enunciação. Observemos o trecho abaixo:

As palavras impensadas que deixamos escapar remordem mais fortemente do que as ações mais nefandas a que a paixão nos induz. Naturalmente, designo por palavras só aquelas que não são realmente atos, pois sei muito bem que as palavras de Iago, por exemplo, são verdadeiras e indiscutíveis ações. Mas as ações, inclusive as palavras de Iago, são cometidas para que se tenha um prazer ou um benefício; aí então todo o nosso ser, até mesmo aquela porção que depois se erigirá em juiz, faz parte delas e julga a nosso favor. (1980, p.275)

A partir desta passagem, podemos associar os dois heróis, Zeno e Iago, pelo caráter, considerando o comportamento do primeiro até aqui e a trajetória do segundo como herói negativo, confidente e traidor de Otelo, na peça teatral de Shakespeare. Esse paralelo nos levaria, ainda, à possibilidade de que o narrador estaria dando uma pista ao leitor para a leitura do relacionamento entre Zeno e Guido, bem como do desfecho trágico da associação.

Desse trecho podemos extrair também a possibilidade de que Ítalo Svevo estaria discutindo

questões como o poder da palavra e os conceitos de real e verdade, já mencionados neste estudo. A manipulação de consciências por meio da persuasão da linguagem que se constrói a partir dos desejos de um indivíduo egoísta pode levar à destruição da sociedade, de seres humanos, da ordem política e dos valores. Assim, a verdade de um sujeito pode sobrepor-se à verdade real.

O autor tematiza o amor, o ciúme e a vingança. Zeno tem sede de vingança pois odeia Guido, tem ciúme e inveja e o levará à destruição, na ficção criada por ele. Assim, findo o relato do caso de amor com Carla, Zeno passa a relatar a "História de uma sociedade comercial", no capítulo sete, isto porque de fato o romance com Carla ainda está em curso quando Guido, que se tornara um cunhado estimado, o convida para participar de uma nova empresa que está formando. Zeno afirma que aceita a sociedade desejando ser-lhe útil, bem como mostrar à sua consciência e a Augusta que Ada nada mais significava para ele. Porém suas próprias palavras o desmentem logo em seguida quando relata as explicações de Guido sobre o negócio, no seguinte trecho:

Guido, um pouco embaraçado, explicou-me que não era ainda o caso de oferecer-me um posto em sua casa comercial. Deixava o lugar à minha disposição em sua própria sala, para me motivar a vir fazer-lhe companhia sempre que assim desejasse. Não queria obrigar-me a nada, e ele também ficaria livre de compromisso. Se os negócios prosperassem, dar-me-ia um cargo na administração da empresa. (1980, p.254)

O relato que se segue constitui uma paródia das relações comerciais e do desenvolvimento econômico da cidade de Trieste no final do século XIX. A população de Trieste naquele século cresceu vertiginosamente, crescimento impulsionado pela imigração e pelo desenvolvimento econômico. Conforme escreve Ghidetti, a história moderna de Trieste começa com a criação do porto em 1719, por Carlo VI d'Absburgo, para impulsionar a exportação dos produtos do império, favorecendo, assim, o comércio com as nações do Mediterrâneo. A partir daí, o capitalismo é implantado definitivamente, seguindo o modelo inglês e francês. Essa evolução prossegue com a implantação de estradas de ferro e de outros portos marítimos. Ao descrever o contexto social no qual vivia Ítalo Svevo e onde se desenvolveram as histórias narradas em seus romances, Enrico Ghidetti afirma ainda que: "A prosperidade se manifesta no impulso à construção de bairros modernos da cidade, depois de 1850, em torno do palácio neoclássico da Bolsa de Valores, centro nevralgico da vida econômica da cidade" (1992, p.17),<sup>12</sup>. A situação política de Trieste, naquela época, era instável, pois estava sob a tutela da Áustria, mas era disputada pela Itália. Era, portanto, uma cidade sacudida por conflitos políticos, étnicos e científicos. Trieste possuía, à época, uma

---

<sup>12</sup> "La prosperità si manifesta nell'impulso alla costruzione dei quartieri moderni della città, dopo il 1850, intorno al palazzo neoclassico della Borsa, centro nevralgico della vita economica cittadina".

estrutura comercial e capitalista que a caracterizava como ilha, incapaz de estabelecer relações com os seus habitantes camponeses eslovenos, que habitavam a maior parte do território, daí o surgimento de conflitos de nacionalidade.

Ainda segundo Enrico Ghidetti, Ítalo Svevo teria sido um "solitário intérprete e testemunha da crise de uma sociedade burguesa" (1992, p.20)<sup>13</sup>, de uma cidade nervosa e dramática, que buscará analisar e representar. Paralelamente a esse esplendor do crescimento, paira sobre Trieste uma desesperança existencialista que se manifesta em uma crescente onda de suicídios. Por muito tempo essa é a cidade da Europa em que ocorrem os maiores índices de mortes por suicídio.

Toda essa angústia e instabilidade social será representada no capítulo intitulado "História de uma sociedade comercial", que ora analisamos e, cujo título, a nosso ver, pode ser interpretado como uma metáfora das relações humanas em sociedade, desde as constituídas por meio do casamento, as comerciais e até as mais corriqueiras.

Zeno relata que trabalhou com Guido durante dois anos apenas pelo prazer da companhia do cunhado, sem qualquer compensação, mas suas palavras são desmentidas logo adiante. Embora tente convencer o leitor de que estima Guido, de que não guarda rancor por ter lhe roubado a moça que amava, o que transparece do discurso do narrador é que ele odeia Guido e não esqueceu Ada, conforme podemos verificar nesse trecho em que Zeno declara que "não queria mal a Guido, mas não seria certamente o amigo que eu teria escolhido livremente" (1980, p.255). Nesse relato, o que veremos primeiro será a completa demolição do caráter do rival e posteriormente a sua destruição total por parte da personagem Zeno.

Zeno, que nunca gostou do trabalho, e Guido se empenham em montar um escritório comercial moderno, luxuoso, sem qualquer semelhança com os "escritórios triestinos que cheiram a bacalhau e cortume!" (1980, p.256). Rejeitam os modelos ingleses seguidos por todos e também os procedimentos comerciais adotados pelo pai de Guido, Malfenti e Olivi, afirmando que eles são antiquados e superados. Mas o discurso do narrador se mostra, mais uma vez, contraditório, pois conta que correm a pedir conselhos sobre contabilidade a Olivi por não entenderem nada do assunto. Todo o processo de montagem da empresa é efetuado e relatado de forma ora irônica, ora cômica, desmistificando o caráter sério da atividade. Eles compram os móveis antes de providenciar o local para instalar o escritório; não querem possuir um armazém, e depois não têm onde armazenar as enormes quantidades de mercadoria que compram.

O empregado que contratam para a função de *Office-boy* chamado Luciano, entende mais de comércio que os empresários e, posteriormente, se tornará um próspero negociante, fato que mostra a possibilidade de ascensão social do indivíduo no sistema capitalista. Guido e Zeno se mostram

inábeis para negociar e dirigem o escritório com base em teorias, fazem compras sem metas, colocam um cão no escritório e o tratam como um funcionário. Contratam a jovem Carmem para a função de secretária, mas a moça não tem nenhuma qualificação para o cargo, é bonita e ignorante, ou seja, o escritório é um "recreio" para eles.

Ao efetuarem um negócio com os ingleses, eles se guiam pelo dicionário para enviar um telegrama por não conhecerem a língua inglesa. Posteriormente, ignoram uma correspondência comercial importante, ocasionando um grande desastre financeiro, sobre o qual nenhum dos dois assume a responsabilidade. Isso acontece porque os sócios se ausentam continuamente do escritório, Zeno porque Carla o abandonou, Guido para passear ou pescar, como se pode ver nos trechos a seguir: "Na época, fiquei cerca de um mês sem ir ao escritório; por isso não passou por minhas mãos uma carta que chegou à firma, de aspecto inofensivo, mas que devia acarretar graves conseqüências para Guido" (1980, p.268). Em seguida, quando Guido, em conversa com Zeno, reflete e percebe que teria evitado o prejuízo se tivesse sido mais atencioso com os negócios, este volta a se inocentar: "Não era certamente uma censura dirigida a mim, pois eu estivera ausente do escritório" (1980, p.269). Zeno explica suas ausências do escritório dizendo: "Minha ausência do escritório fora provocada pelo abandono de Carla. Não conseguia mais assistir aos amores de Carmem e Guido" (1980, p.272). Sobre as ausências de Guido, Zeno se manifesta assim:

Com pouco Guido voltou à vida de antigamente. Depois do negócio do sulfato vinha mais amiúde ao escritório; todas as semanas, aos sábados, partia para a caça e só retornava segunda de manhã, já tarde e a tempo apenas de dar uma olhadela no escritório antes do almoço. Ia pescar de tarde e não raro passava a noite no mar. (1980, p.289)

Ao narrar o momento difícil da relação comercial entre os dois, percebemos como o narrador critica o comportamento do sócio de Zeno, indiretamente afirmando que, na verdade, Guido continua no mesmo estilo de vida.

Assim, o discurso do narrador desenvolve-se de forma a constituir uma paródia da atividade empresarial exercida com tanto orgulho pela burguesia. A noção de paródia pode ser exemplificada, ainda, na forma como Guido procede na seleção das correspondências comerciais que deverão ser respondidas prioritariamente ao jogá-las para o alto e apanhando-as no ar.

A conduta negligente de Guido em relação aos negócios, as várias negociações com fins especulativos mais as dificuldades econômicas por que passa a Europa naquele momento, tendo como reflexo o alto preço e a escassez de dinheiro no mercado, leva Guido à falência, fato que é descoberto por Zeno ao fazer os balanços contábeis. Ao relatar como ocorreu a derrocada total do

---

<sup>13</sup> "solitario interprete e testimone della crisi di una società borghese".

seu antagonista, o discurso do narrador se converte em uma mostra precisa do momento histórico, como destacamos nas passagens: "uma nuvem negra apontava no horizonte, nada menos que o alto preço do dinheiro" (1980, p.339). Isso pode ser observado também na piada que Zeno faz diante da preocupação do operador de bolsa de valores, ao declarar "terão mandado todo o dinheiro para a lua!" (1980, p.339).

Zeno mostra todo o seu desprezo pelo rival ao vê-lo derrotado e se expressa com ironia: "Ele desafinava. Sim: é preciso dizê-lo desta forma; o grande músico desafinava!" (1980, p.304). Guido analisa sua vida, seu casamento, sua vida profissional e conclui: "A vida é injusta e dura!" (1980, p.306). Afirmação que é refutada por Zeno com a expressão de uma idéia: "A vida não é boa nem má; é original!" (1980, p.306). Para Zeno, a vida não é boa nem má, dura, difícil ou complicada, pois ele não tem que fazer nenhum esforço para viver, não tem preocupações econômicas ou existenciais. Quanto a ser original, provavelmente o narrador quer dizer que a vida é diferente para cada pessoa e cada um tem seu próprio destino, sua história para ser vivida. Entretanto, a construção desse destino depende de esforço pessoal e Zeno não faz nada neste sentido. Sua vida corre ao sabor dos acontecimentos, ele mostra poucas reações práticas até esse momento da narrativa.

A casa comercial, segundo Zeno, não prosperou porque Guido ignorara um preceito obrigatório: "Para fazer prosperar uma casa comercial, era necessário encontrar uma atividade diária para ela, e só se podia chegar a isso trabalhando cada hora em prol da organização" (1980, p.310). Porém isto não ocorria. Zeno condena Guido e não assume responsabilidade pela sua participação no andamento dos negócios.

Dessa forma, a situação inicial dos heróis Guido e Zeno são transformadas. Os papéis começam a ser invertidos e os sentidos de Zeno ofuscam a verdade: Augusta não é mais a sua mulher, Ada é sua mulher. Ele pensa assim ao revelar para Ada e para si mesmo o quanto sofreu quando ela o rejeitou. Carla e Ada se fundem na sua imaginação. Ao ver Ada apoiada ao corrimão, à sua mente vem a imagem de Carla, a amante. Essa fusão das duas personagens em uma só indica que, para Zeno, Ada seria a mulher completa, esposa e amante ao mesmo tempo. Ela representa para ele o amor ideal, completo.

Guido aplica o dinheiro da mulher na Bolsa de Valores, contra a vontade de Zeno, mas apoiado pelo resto da família, e novamente é mal sucedido. Uma nova tentativa de suicídio será a solução encontrada pelo investidor, uma nova simulação que termina em tragédia, pois ele ingere uma dose letal de veronal. Guido, antes do fato consumir-se, dá diversas demonstrações de estar pensando em se matar, mas Zeno, muito preocupado com a situação financeira não percebe. Guido não queria de fato morrer, pensava estar ingerindo uma dose não mortal. Ada não acredita que

Guido tomara o medicamento nem que pudesse morrer, pensando que ele fingia para extorquir-lhe mais dinheiro. Depois, vendo que ele dormia demais, tenta salvá-lo chamando um médico, mas, uma tempestade inunda a cidade e impede o socorro a tempo. Dessa forma, Guido morre e Zeno tenta recuperar o patrimônio de Ada e defender a honra comercial do cunhado investindo em seu nome na Bolsa de Valores, obtendo sucesso. Envolvido com esse trabalho, ajudado pelo operador de Bolsa de Valores Nilini, chega atrasado ao funeral do cunhado e ainda por cima segue o cortejo errado, indo em direção ao cemitério grego. Sua gafe só é perdoada pela família com as explicações do sucesso obtido na empreitada financeira.

Após a morte de Guido, Zeno inicia um processo de recuperação a saúde, sente-se saudável, vigoroso. Passa a ver tudo em volta com otimismo e volúpia. Neste trecho percebemos claramente a recuperação do nosso herói, conforme avaliação do narrador:

Naquele dia, o tempo firmara de fato. Brilhava um magnífico sol primaveril e, sobre a terra ainda úmida, o ar estava limpo e saudável. Meus pulmões, num movimento que há vários dias não me era concedido, se dilatavam. Sentia-me saudável e forte. A saúde só se projeta mediante comparação. Comparava-me com o pobre Guido e elevava-me, elevava-me bem alto com a minha vitória na mesma luta em que ele perecera. Tudo era saúde e força ao meu redor. [...] Naquele momento havia em minha alma um hino à saúde, à minha e à de toda a natureza; saúde perene. (1980, p.362,3)

Na passagem destacada, podemos perceber como o sucesso financeiro, a recuperação do patrimônio encobre todos os problemas, é o chamado efeito do poder do capital. O narrador protagonista, dessa forma, expõe um mundo mercantilizado conduzindo à reificação, ou, para usar as palavras de Fredric Jameson, produzindo "a transformação das relações sociais em coisas" (1996, p.218). Por meio de Zeno (e Brás) tomamos consciência do nascimento de um novo homem (novo para a época em que se inscrevem) situado na origem da sociedade contemporânea, que aponta para o fato de que as relações humanas reproduzem aspectos das relações econômicas. Nas palavras de Jameson, o capitalismo instituiu uma nova ordem mundial na qual não há vida fora do consumo para uns e para outros a absoluta precariedade no atendimento de suas necessidades básicas. Para ele, o sistema capitalista não tem objetivo social. (2001, p.33), por isso gera tanta desigualdade.

## 5. A narrativa em forma de diário: verdade ou ficção?

A partir do capítulo oito, o narrador faz uma modificação na técnica narrativa, passando à forma de diário e essa mudança reflete uma alteração do destinatário ligada à alteração do desenvolvimento da fábula. Zeno revela que mentia o tempo todo, até ali. Ao escrever para si mesmo, sem compromisso com qualquer destinatário, o narrador passa a dizer a “verdade”, pois estaria efetivamente diminuindo a distância entre narrador e personagem.

Enfim, neste momento da narrativa Zeno declara que mentiu, dizendo-se “curado” e abandona o tratamento psicanalítico com o Dr. S. O próprio narrador afirma que ao escrever uma autobiografia o autor escolhe os episódios mais notáveis, inventa, e que, portanto, o seu relato até aqui não seria verdadeiro porque nada sentiu com as recordações, como podemos observar no seguinte trecho: “Recordava-as como nos recordamos dos fatos que nos são contados por alguém que não os tenha presenciado. Se fossem verdadeiras reproduções, teria continuado a rir delas e a chorá-las, como no instante em que as tivera” (1980, p.374).

Refletindo sobre essa afirmação do narrador referente às verdades e mentiras inseridas em uma autobiografia, tomamos a teoria de Jean Pouillon (1974) para quem, ao narrar o passado quando este já está distante, importa distinguir as lembranças verdadeiras das falsas. Para ele, a lembrança não é uma realidade, é uma operação na qual a imaginação é primordial, pois ela interfere na sinceridade do relato. Essa postura de não ser obrigatória a existência de sinceridade confere um caráter subjetivo à narrativa, pois dessa maneira, os fatos são narrados conforme o enunciador os vê, podendo inclusive deformá-los, dando a eles uma coloração particular. O teórico enfatiza que, nesse caso, a lucidez é mais importante que a sinceridade.

Sobre a fusão passado/presente, mentira/verdade, imaginário/realidade, o narrador, em uma espécie de metateoria, afirma que as imagens do passado que alcança foram inventadas e, para ele, “inventar é uma criação, não uma simples mentira” (1998, p.373).

Essa afirmação destacada do narrador remete para um questionamento sobre os limites ou fronteiras dos discursos “reais” e os fictícios e, conseqüentemente, às relações entre Literatura e História.

Em *A consciência de Zeno*, ao apropriar-se da forma de um outro discurso, o diário, evidencia-se as profundas alterações efetuadas no discurso do narrador. Se na primeira parte do romance temos uma personagem obcecada pela doença, dominado pela culpa, em busca da verdade, de sua autoconsciência, em um relato que centraliza suas ações e reflexões no espaço fechado das residências, do escritório, da Bolsa de Valores, do estúdio artístico da amante, ou seja, no espaço urbano; nesta parte vamos encontrar a personagem inserida no espaço do campo.

Dessa forma, podemos delimitar no texto os espaços interior *versus* exterior: espaço interno,

enquanto a personagem busca o autoconhecimento, e o espaço externo quando a personagem adquire consciência de sua realidade social, integrando-se totalmente a ela. Assim, podemos visualizar em um nível maior de abstração, a oposição inconsciência *versus* consciência. Além dessa oposição espacial significativa, observa-se o choque de perspectivas e a ambivalência discursiva instaurada pelo narrador que nega tudo o que disse nos capítulos precedentes, afirmando que mentiu, o que resulta em uma relação íntima entre criação e mentira.

Em uma tentativa declarada de enganar o psicanalista, o narrador esclarece pontos obscuros desse relato, explicitando uma tomada de consciência de sua realidade íntima, em uma tentativa de afirmação de que houve uma iluminação de sua consciência, até porque o narrador declara-se curado e por isso abandona o tratamento. Segundo ele, uma prova dessa cura estaria no fato de ter conseguido deixar de fumar. O fato de o narrador afirmar que estava mentindo na parte autobiográfica, que escolheu os episódios mais notáveis, inventou e que, contrariando a teoria psicanalítica, nada sentiu com as recordações, revela a ficcionalização dos acontecimentos. Um exemplo disso pode ser observado na forma como ele analisa as recordações: "Recordava-as [imagens do passado] como nos recordamos dos fatos que nos são contados por alguém que os tenha presenciado. Se fossem verdadeiras reproduções, teria continuado a rir delas e a chorá-las, como no instante em que as tivera" (1980, p.374). O que o narrador está afirmando é que a sua narrativa está entrecortada de ficção e isso nos remete ao conceito de verossimilhança instituído por Aristóteles, no qual ele afirma a superioridade da Poesia (Literatura), que registra o que é possível acontecer, sobre a História, como registro do que aconteceu.

Maria Celeste T. Ramos, ao tratar deste aspecto em *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *A consciência de Zeno*, afirma que o enunciador constrói um "discurso da desconstrução" e, dessa forma, "mostra o protagonista por dentro", ou seja, explicita seus defeitos (2001, p.93). A nosso ver, o discurso de Zeno, na medida em que busca reproduzir o passado, constrói a sua identidade..

Por ser um tipo de texto que estabelece relações com o real, o diário cria uma ilusão de referência por conter, entremeada ao material ficcional, informações de caráter histórico. É interessante notar que o narrador denomina o capítulo estruturado em forma de diário de "Psicanálise" e ele tem início com o registro da data: 3 de maio de 1915, em plena guerra. O narrador recorre ao recurso à datação como forma de conferir ao seu texto um "efeito de verdade", como marca do real dentro da ficção.

Zeno escreve que a vida na cidade tornou-se "mais enfadonha do que antes" (1980, p.371), após o início da guerra, em virtude da reclusão imposta pelo conflito. A 26 de junho de 1915, declara que a guerra o atingiu brutalmente, impedindo-o de levar sua vida e atividades normais. Vejamos:

A guerra atingiu-me afinal! Eu que andava a ouvir as histórias de guerra como se se tratasse de um conflito de outros tempos sobre o qual era divertido falar, mas que seria tolice deixar-me preocupar, eis que me vi metido nela sem querer e ao mesmo tempo surpreso por não haver percebido antes que mais cedo ou mais tarde acabaria envolvido. Era como se vivesse tranqüilamente num prédio cujo andar térreo estava em chamas e eu não imaginasse que mais cedo ou mais tarde todo o edifício acabaria por arder (1980, p.390).

Zeno, ao referir-se à guerra, descreve um momento historicamente comprovado, mas transformado pela sua visão particular. Percebe-se que a personagem, inicialmente, está indiferente aos acontecimentos. Contudo, quando a guerra atinge a ele e a sua família, adquire consciência da realidade:

A guerra apoderou-se de mim, sacudiu-me como um trapo, privou-me de uma só vez de toda a minha família e até de meu administrador. De um dia para o outro, eu era um homem totalmente diferente, ou, para ser mais exato, todas as minhas vinte e quatro horas foram inteiramente diversas. Desde ontem estou pouco mais calmo porque finalmente, depois de esperar um mês, tive as primeiras notícias de minha família. Estão sãos e salvos em Turim, quando eu já perdia todas as esperanças de revê-los. (1980, p.390)

Na verdade, a guerra não trouxe preocupações de ordem humanitária a Zeno. Seus pensamentos e reflexões são puramente individualistas, na medida em que o conflito altera sua rotina de vida, seu cotidiano. Sua vida, até então, era totalmente previsível e repetitiva.

O referencial histórico está presente em toda a narrativa; entretanto, a abordagem da Primeira Guerra Mundial constitui-se no acontecimento histórico mais importante e que ultrapassa o nível de simples menção possibilitando uma nova visão sobre o conflito, diferente da que nos foi passada pela História Oficial.

A Primeira Guerra Mundial teve início em Agosto de 1914, com o assassinato do herdeiro austríaco, o arquiduque Francisco Ferdinando, por bósnios em Sarajevo. Essa guerra marcou o fim de um período da História e o começo de outro. O que era, de início, apenas uma guerra européia, transformou-se, posteriormente, em 1917 em uma Guerra Mundial. Pela primeira vez a guerra móvel foi explorada pelos alemães, isto é, os soldados eram transportados por trem para maior rapidez. Quando o conflito tornou-se guerra total, mobilizou-se a indústria e o desenvolvimento de novas tecnologias. Inventou-se, assim, o tanque de guerra e o gás venenoso, em 1915. A Itália entrou na guerra em maio de 1915.

Com a explosão da guerra, Zeno vê-se subitamente só: separado de seu administrador, que é obrigado a partir para Itália, já que ele era um cidadão italiano; seus empregados foram convocados, ou para um lado ou para outro; sua família separada dele, obrigada a refugiar-se em Turim. Os

negócios andam a ritmo lento por ordem da autoridade austríaca; os alimentos tornam-se escassos gerando os saques, tão comuns em situações de guerra e o futuro se mostra incerto, até porque a posição territorial e política da cidade o favorece. Havia uma tensão latente entre italianos e alemães acentuada pelo conflito.

Inicialmente, Zeno declara que, embora houvesse notícias de guerra, ele as ignorava sem se preocupar. Ele, esposa e filho passam o feriado de Pentecostes em uma residência de campo, de propriedade da família, em Lucinico, região próxima à fronteira com a Itália. Durante um passeio matinal, Zeno entra em contato com um camponês que se mostra apreensivo com as notícias de guerra.

Tentando ignorar a guerra, Zeno tranquiliza o camponês, asseverando que o ministério italiano que desejava a guerra tinha sido deposto e com Giolitti no poder, não haveria perigo de guerra naquela região e, mesmo que houvesse, os combates não seriam em terra, mas sim no mar. Mas, pouco depois, se mostra inseguro refletindo sobre as transformações que poderiam ocorrer na posição de Giolitti ao assumir o poder, afinal, as pessoas mudam muito quando ascendem ao poder. Ao relatar os acontecimentos desse dia, o narrador relaciona três agentes da temporalidade: a manhã, relacionada à segurança, o meio-dia como a transição ou a passagem para o combate e a insegurança, e a noite, quando a personagem chega a Trieste, acreditando que voltando à sua cidade de origem estaria seguro. A situação política de Trieste, naquele momento, não é tão tranqüila.

Zeno prossegue registrando os acontecimentos durante o percurso entre Lucínico e Trieste, em meio à guerra. Seu relato é o de um cidadão comum, que tem uma visão especial da vida, das pessoas, do próprio conflito. Nesse caminho, Zeno encontra casualmente um grupo de soldados austríacos que se dirigiam a Lucínico. Nesse relato observamos como o narrador se comporta de forma irreverente, tentando, como sempre, rir de uma situação séria. É nesse clima que ele compõe o retrato físico dos soldados e o atraso bélico da Áustria:

Eram soldados nada jovens e com fardamento e apetrechos ordinários. Pendia-lhes da cintura aquela baioneta longa que em Trieste chamávamos de *durlindana* e que os austríacos, no verão de 1915, deviam ter exumado de velhos depósitos. (1980, p.394)

Mais à frente, o narrador revela todo o seu preconceito ao aludir ao desagradável cheiro que emanava dos soldados e no relato de como foi detido, evidenciando como foi maltratado e constrangido a voltar a Trieste contra a vontade, e também menciona questões referentes à linguagem e à comunicação. Assim, o narrador mostra que os direitos civis dos cidadãos são deixados de lado nessas situações.

O narrador se refere aos soldados de forma pejorativa e depreciativa, por meio do uso de vocábulos de carga semântica negativa como "cheiro azedo", "mamelucos", "toupeira" etc. Havia dificuldade de entendimento entre eles, a questão da língua influía na comunicação entre os povos até mesmo na divulgação das notícias sobre a guerra. Há um trecho em que o soldado pede a Zeno notícias da guerra e este se surpreende com o fato de que nem mesmo aqueles que fazem a guerra sabem ao certo as notícias sobre ela. Mesmo nos dias atuais, com todo avanço tecnológico, é possível identificar nos eventos desse tipo. Haveria, hoje, portanto, uma guerra de "informação".

A personagem tem consciência de que vive um momento “histórico”, um momento que implicará em mudanças no rumo da vida das pessoas e essa consciência leva-o à conformação: “Em outras condições, eu me teria irritado enormemente por não poder comer quando tinha fome. Nesse dia, ao contrário, a grandeza do acontecimento histórico a que eu assistia, impunha-me e induzia-me à resignação” (1980, p.399). A crise vivenciada por Zeno pode ser explicada por meio do pensamento de Fredric Jameson, para quem

a historicidade, de fato, nem é uma representação do passado, nem uma representação do futuro [...]: ela pode ser definida, antes de mais nada, como uma percepção do presente como história, isto é, como uma relação com o presente que o desfamiliariza e nos permite aquela distância da imediatez que pode ser caracterizada finalmente como uma perspectiva histórica. (1996, p.290)

Contudo, ao lado dessa percepção do presente como História, as contradições no discurso do narrador-protagonista prosseguem. Além da preocupação com a família e das dificuldades, a guerra traz lucros à personagem, que enriquece ainda mais e é nas anotações efetuadas em 24 de março de 1916, que ele afirma ter se tornado finalmente um comerciante de sucesso, como o pai. Aproveitando-se da situação caótica da guerra, ele investe todo o seu patrimônio em ouro, metal que em tempos bélicos é supervalorizado, e dá início a uma atividade comercial lucrativa que lhe proporciona tanto prazer a ponto de revigorar-lhe a força e a saúde. Sobre sua cura, o narrador afirma que "foi o comércio que me curou" (1980, p.401), uma espécie de *sublimação*. O autor mostra como guerra pode ser lucrativa para alguns. Guerra e negócios andam lado a lado, podem se transformar em uma associação perfeita, pois os interesses econômicos geram as guerras e proporcionam avanço e lucro para investidores e especuladores. Vejamos como ocorreu o enriquecimento da personagem:

A princípio, seguindo antigo costume em época de guerra, tratei de converter todo o meu patrimônio em ouro, embora houvesse certa dificuldade em comprar e vender ouro. O ouro

por assim dizer líquido, porque mais móvel, era a mercadoria e tratei de açambarcá-la. Efetuei de tempos em tempos algumas vendas mas sempre em quantidades inferiores às adquiridas. (1980, p.401)

Outro tipo de negócio contribuiu para o enriquecimento ainda maior da personagem e é interessante o relato do narrador de como a compra de incenso lhe rendeu enormes lucros: um especulador o convence de que esse produto poderia ser utilizado em substituição à resina, já escassa no mercado. Zeno, mesmo consciente da impossibilidade dessa substituição, adquire uma grande quantidade do material, pois sua idéia "era a de que o mundo chegaria a uma miséria tal que era capaz de aceitar o incenso como sucedâneo da resina" (1980, p.402-3). Por esse mecanismo retórico, Ítalo Svevo discute o poder da linguagem, a persuasão, a linguagem transformada em máquina corruptora, utilizada para enganar. O posicionamento do narrador sobre a substituição da resina pelo incenso, remete para um fenômeno da sociedade de hoje descrito por Fredric Jameson como cultural, no qual as mercadorias são adquiridas por sua imagem. Para ele, atualmente, "surgiu toda uma indústria para planejar a imagem das mercadorias e as estratégias de venda: a propaganda tornou-se uma mediação fundamental entre a cultura e a economia" (2001, p.22).

Zeno iniciou sua autobiografia em busca do autoconhecimento, da cura de suas neuroses, da libertação do vício de fumar. No capítulo final, intitulado "Psicanálise" em que o narrador passa à forma de diário, procura organizar seus sentimentos, uma vez que, além de selecionar acontecimentos do cotidiano, registrando a realidade externa, ao mesmo tempo em que insere reflexões sobre sua vida, seus próprios pensamentos. Ao efetuar essa escrita, o narrador desvela o seu íntimo, mergulha no seu "eu".

Dessa forma, Zeno desnuda sua alma nos momentos finais da narrativa, deixando cair a máscara e se mostrando um sujeito consciente de sua realidade na qualidade de ser humano. Os parágrafos finais do relato sintetizam toda a concepção de mundo instaurada pelo autor implícito, tornando o final da narrativa marcado pelo fumo, a velhice, o cinismo, a doença do narrador-protagonista metaforizando a própria vida como doença, a certeza de que a humanidade está fadada ao fracasso e ao caos:

A vida atual está contaminada até as raízes. O homem usurpou o lugar das árvores e dos animais, contaminou o ar, limitou o espaço livre. Mas o pior está por vir. O triste e ativo animal pode descobrir e por a seu serviço outras forças da natureza. Paira no ar uma ameaça deste gênero. Prevê-se uma grande riqueza... no número de homens. Cada metro quadrado será ocupado por ele. Quem se livrará da falta de ar e de espaço? Sufoco só de pensar nisto!

E infelizmente não é tudo. (1980, p.402)

O leitor, em contato com essas palavras proféticas do narrador, não pode deixar de reconhecer que ele tem razão, já que se pode afirmar que elas já se realizaram.

Alfredo Bosi, em um artigo intitulado “Uma cultura doente?” (1967), interpretando este romance de Ítalo Svevo, afirma que Zeno revela um profundo desencanto diante do enigma da existência. Zeno fecha o círculo enfermizo de sua história com as conclusões que extrai do mundo decadente, cinzento, habitado por seres frágeis, impotentes, sem amor, embora desejosos das sensações e do prazer:

Talvez por meio de uma catástrofe inaudita, provocada pelos artefatos, haveremos de retornar à saúde. Haverá uma explosão enorme que ninguém ouvirá, e a Terra, retornando à sua forma original de nebulosa, errará pelos céus, livre dos parasitos e das enfermidades. (1980, p.403)

## 6. Algumas conclusões sobre o capítulo

Procuramos direcionar nossa análise da obra no sentido de entender como se processa a representação da realidade social e do contexto histórico na obra *A consciência de Zeno* (1923), a partir de um enfoque da função do narrador-protagonista no desenvolvimento da trama. Dessa forma, nosso estudo evidenciou a tendência ao rompimento com as formas tradicionais de expressão romanesca e uma experimentação lingüística levada a efeito pelo autor.

O modo como Ítalo Svevo organizou o todo narrativo, optando por uma estruturação complexa, não linear ou simples, permite dizer que é um autor que realizou em sua obra inúmeras inovações, como a inserção de diferentes partes gráficas, de registros de escrita ao passar à forma de diário, além de inserir trechos em língua espanhola e alemã, aspectos que reforçam o desejo de romper com estruturas narrativas canônicas. Mas a grande inovação, a nosso ver, está na forma de o autor utilizar a linguagem para refletir o mundo interior da personagem, isto é, como, por meio da linguagem, o narrador recupera o passado, fazendo um jogo complexo com a temporalidade, criando um estilo narrativo que, segundo a crítica, desenvolveu-se posteriormente em outros autores. Como bem observa Enrico Carravetta:

Na medida em que Emilio e Zeno chegam a conclusões amargas sobre a contraditoriedade da vida, sobre a ironia da situação humana, sobre a ânsia da imprevisibilidade, eles representam casos isolados de crítica da razão e da ideologia burguesa e se poderia dizer precursores dos personagens pós-modernos que se inspiram nestas temáticas (Kundera, Calvino, Barth).

(1995, p.41).<sup>14</sup>

Neste romance, Ítalo Svevo incorpora as descobertas recentes da psicanálise e, ao narrar as experiências de um personagem por meio da autobiografia, termina por retratar um tempo, uma sociedade e suas classes sociais, justamente em um momento crucial para a Europa, a Primeira Guerra Mundial, rompendo os limites entre a ciência e a ficção, ao mostrar como a linguagem pode ser insuficiente para representar o real.

Procurando dissecar a existência íntima de um burguês, por meio de uma análise de consciência da personagem Zeno, finaliza a obra com uma profecia do fim dos tempos. Ao mergulhar na consciência da personagem, focaliza o “outro lado” da classe dominante.

Ítalo Svevo, dessa forma, criou um narrador-personagem que representa os falsos valores que orientam a sociedade burguesa com a intenção de ironizá-los e criticá-los.

O herói protagonista da narrativa constitui uma espécie de anti-herói, sendo na verdade, um herói às avessas. A figura de Zeno, representa uma inversão do modelo dos heróis burgueses presentes na literatura realista. Zeno é uma personagem que vive uma existência de negativas, de falsos propósitos que não se concretizam, tanto no plano afetivo quanto no profissional e assim, este romance desnuda, de forma crua e impiedosa, o ser humano, expondo as imperfeições e contradições humanas.

Ítalo Svevo introduz um narratário logo no início, por meio do prólogo assinado pelo Dr. S., assumindo a responsabilidade pela publicação do livro, e esse narratário é referido em diversos momentos do texto, sempre de forma depreciativa. O narrador-protagonista Zeno, cuja vida foi uma sucessão de fracassos e incoerências, narra sua história com superioridade e arrogância, tentando conquistar o leitor por meio da manipulação. Esse comportamento do narrador é denunciado pelo autor implícito ao possibilitar que o leitor perceba tudo isso. Essa estratégia permite, ainda, que o escritor possa discutir questões inerentes à condição humana, como o egoísmo, a necessidade de parecer melhor do que é diante dos outros, a maldade, a ânsia pelo poder e a capacidade de manipulação da própria consciência e da consciência alheia, relatando episódios da travessia existencial da personagem.

A análise do romance mostra que o autor pode ser considerado um escritor atual, pois o mundo revelado em seu romance continua o mesmo: obscuro e doloroso. Tendo sido um leitor de Freud, Schopenhauer e Nietzsche, Ítalo Svevo busca explicitar uma realidade enferma que ele

---

10- Nella misura in cui Emilio e Zeno giungono a conclusioni amare sulla contraddittorietà della vita, sull'ironia della situazione umana, sull'ansia dell'imprevedibilità degli eventi e degli affetti e sulla quasi impossibilità di comunicare

mesmo nada faz para mudar, exatamente porque é um pessimista (shopenhauriano).

## **CAPÍTULO IV**

### ***MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS E A CONSCIÊNCIA DE ZENO: DIÁLOGO ENTRE AS OBRAS***

Até aqui, nosso trabalho desenvolveu-se a partir do enfoque das duas obras separadamente a fim de que não nos dispersássemos na análise de aspectos que consideramos importantes para o objetivo a que nos propunhamos. Dessa maneira, após esse longo percurso, passaremos a estabelecer algumas relações entre as obras *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *A consciência de Zeno*, sem a pretensão de esgotá-lo, verificando a consonância entre elas no que tange à abordagem de elementos de crítica social e a visão da História presentes nos textos, por meio da criação de personagens que possibilitam não só a expressão como a crítica às contradições de sociedades em transformação, no caso específico dos romances, a brasileira, no final do século XIX, e a italiana, no início do século XX.

---

senza ambiguità, essi rappresentano casi isolati di critica della ragione e dell'ideologia borghese, e si protrebbero dire precursori dei personaggi postmoderni che si spirano a queste tematiche (Kundera, Calvino, Barth).

Um aspecto, exterior aos romances em estudo, que aproxima os dois autores é o da linguagem utilizada em suas obras e que mereceram críticas negativas por parte dos estudiosos. Ocorre que, em ambos os casos, a linguagem foi um dos fatores que influíram na inclusão dos romancistas na modernidade. Machado de Assis, por exemplo, foi duramente criticado, acusado de usar uma linguagem "clássica", influenciada pela dicção portuguesa. No entanto, a prática jornalística de Machado de Assis desmente essa concepção de parte da crítica, pois foi ela que lhe possibilitou um constante intercâmbio com as pessoas que liam seus textos. Grande parte de sua obra romanesca foi primeiramente publicada em capítulos nos jornais e, nesses textos, o autor inovou ao assumir postura metalingüística, discutindo a língua e a linguagem por meio da voz de seus narradores. A verdade é que Machado de Assis fez uso de uma linguagem que apresenta elementos clássicos mesclados a formas usuais do cotidiano de seu tempo, a linguagem falada pelo povo. Para o crítico Valentim Facioli, a concepção de linguagem de Machado de Assis deve ser pensada como "totalidade", uma vez que seu texto, em virtude da questão metalingüística, seu estilo anti-retórico, a sutileza, a ambigüidade permeada por um humor corrosivo que destrói e ironiza as ilusões românticas e tantos outros aspectos, constitui-se em uma denúncia do uso da linguagem como instrumento de dominação de classes. Segundo esse autor,

o caráter de totalidade da concepção machadiana de linguagem realiza essa dimensão como *prática estética* e tem por isso mesmo dupla função: cognitiva e estética. Realiza a dupla tarefa do enriquecimento informacional da língua literária, do patrimônio cultural, e concomitantemente de humanizar as relações humanas mediante o conhecimento e a corrosão daquilo que as desumaniza na história que penetra na linguagem. (1982, p.58)

Nesse sentido, a obra de Machado de Assis atende a algumas das funções da literatura, como a função humanizadora, o enriquecimento da linguagem literária e do patrimônio cultural brasileiro. Mas não é só isso. Ora, o prazer produzido pela realização estética por meio do humor, da descontração e o riso, além da projeção da experiência humana entram em conflito com a expressão das diversas questões que colocam os homens uns contra os outros e as possibilidades de dominação e opressão, principalmente as engendradas pelo poder da linguagem.

Quanto a Ítalo Svevo, após a sua "descoberta" pela crítica francesa, o estilo e a linguagem de seus textos foi objeto de inúmeros estudos. Enquanto uns o classificavam como "original", outros o acusavam de "escrever mal", de "não saber escrever" etc. Essas acusações decorriam do fato de que a linguagem de Ítalo Svevo não se enquadrava em qualquer modelo ou ideal da prosa de arte italiana. Apenas a partir de 1926 a sua obra passou a merecer maior atenção por parte dos críticos

italianos. Conforme analisa Bruno Maier (1961, p. 15-6)), a prosa de Ítalo Svevo reflete a situação histórica na qual ele vivia. A realidade cultural, literária, política, social, econômica da cidade de Trieste pode ser nitidamente apreendida em seus textos. Neles, fervilha o comum e antilírico ambiente dos negócios bancários e do trabalho daquela cidade.

Segundo Micaela Pretolani Claar, a linguagem usada por Ítalo Svevo em seus textos é muito próxima da linguagem simples, do cotidiano, especialmente o dialeto triestino, que era o mais usado na comunicação familiar do autor. Entretanto, em seus textos são encontrados formas lexicais que indicam sua formação cultural autodidata, termos que passaram a fazer parte de seu acervo cultural adquirido a partir da leitura dos clássicos e não do conhecimento direto da língua (1986, p.138)<sup>15</sup>. Dessa forma, o largo uso de termos comerciais e científicos presentes no romance em estudo contribuem para a representação da realidade vivida pela personagem Zeno, inserido no mundo dos negócios triestino. Portanto, o romancista teria usado a linguagem quotidiana, familiar e a comercial, linguagem não aceita pelos cânones literários italianos, técnica que se constituiu em uma forma revolucionária de expressão inicialmente recusada pelo estilo clássico da literatura italiana de então.

Ao longo da análise, percebemos inúmeros pontos de contato entre as obras, em nível discursivo, seja na caracterização das personagens ou no desenvolvimento dos temas, a metalinguagem, bem como em nível estilístico, no qual se verifica similaridade na técnica narrativa utilizada ou na ideologia representada.

Vimos, na análise dos dois romances efetuada nos capítulos anteriores, que o padrão narrativo das duas obras é consonante. A *autobiografia* (memória), no caso de *Memórias póstumas* e *autobiografia* (memória e diário) em *A consciência de Zeno* construídas por meio da focalização em primeira pessoa. Dessa forma, ambos os textos apresentam um estudo do próprio indivíduo, aspecto determinado pelo sincretismo entre narrador e personagem, têm narradores autodiegéticos pela terminologia de Gérard Genette. Uma característica marcante nos dois textos é a ambigüidade configurando a ironia. A ambigüidade decorre do fato de que toda narrativa de um "eu" que escreve sobre si mesmo contém desvios, mesmo sem qualquer intenção por parte do enunciador e entre os fatores que concorrem para que isso ocorra está a interferência da imaginação. O narrador Brás Cubas tem ampla liberdade para falar de sua vida e da sociedade tendo em vista que está morto,

---

<sup>15</sup> O autor utiliza no romance *A consciência de Zeno*, por exemplo, termos do dialeto veneziano, como: "coppa" por "nuca", "fantolino" no lugar de "bambino", este último considerado também um arcaísmo toscano. Encontramos no texto outros exemplos de arcaísmos, como: "conquiderlo" por "vincerlo", "conquistarlo"; "sieno", por "siano"; "coltura", por "cultura" etc. Emprego científico de termos, como "psico-analyse", conservando a estrutura alemã. Observa-se também expressões comuns à fala coloquial, como "io non davo un fico secco per la sua scienza" (1996, p.678), quando Zeno deseja mostrar seu desprezo pela ciência; "tombola" por "caduta", expressão da linguagem familiar.

afastado, portanto, de todos os possíveis empecilhos que possam interferir em um relato isento e objetivo. Já o narrador Zeno também pode falar sem quaisquer limites de seu passado, das pessoas que fizeram parte de suas relações familiares e sociais bem como da sociedade em que está inserido, porque está velho e pertence à mais alta classe social de seu tempo, a burguesia; não deve nada a ninguém e ninguém espera nada dele.

Nos dois romances, o prólogo é também ficcionalizado: Em *Memórias póstumas*, quem assina a dedicatória da primeira página e o prólogo (a partir da terceira edição) é o próprio narrador Brás Cubas, e em *A consciência de Zeno*, observamos a ficcionalização do editor da obra, que vem assinado pelo Dr. S., destinatário direto do texto. Assim sendo, os romances apresentam um formato memorialista, cuja estruturação não corresponde a uma ordem regular, ou seja, a ordem cronológica é subvertida, distorcida, convidando o leitor a participar da escritura da obra, em um jogo interativo, mesmo porque esta desordem é apenas aparente.

No romance de Machado de Assis, os capítulos são organizados de forma fragmentária, os fatos e acontecimentos vêm relatados entremeados pelas digressões do narrador. A narrativa está montada sob a forma de micro-capítulos das mais variadas extensões, nos quais Brás Cubas, depois de morto, começa a narrar sua autobiografia, baseado apenas em sua memória, o que permite a transgressão do ritmo linear da prosa. Nestes micro-capítulos o leitor entra em contato com a história de um homem pertencente à burguesia brasileira do século XIX, e que se constitui em uma análise da condição humana. Em *A consciência de Zeno*, os capítulos também não têm um andamento cronológico linear. O romance se compõe de cinco episódios narrativos, subdivididos segundo um tema: o fumo, o casamento, a amante, a sociedade comercial e a psicanálise, nos quais o narrador insere suas meditações sobre a vida, a saúde, a velhice, a doença e, finalmente, a morte. Nesses episódios relatados nos capítulos estão representados os vários aspectos e problemas em que a personagem principal faz o exame de si mesmo e do mundo. No corpo do romance, de forma diluída, também encontramos várias histórias paralelas, envolvendo personagens que desaparecem da trama principal, mas que são importantes para que o leitor faça a montagem da personalidade de Zeno.

A aparente desordem dos romances possibilita uma nova forma de tratar o tempo. A "consciência" não se regula pelo tempo externo, o exame de si e do próprio mundo alteram o tempo externo. O tempo da consciência é misto, pois estabelece um contínuo movimento entre passado/presente. Essa técnica narrativa cria o efeito de confissão, próprio da autobiografia, com uma tonalidade contraditória e reticente. Nas entrelinhas do discurso, os leitores percebem que os narradores ocultam fatos que poderiam elucidar os seus próprios comportamentos.

Quanto ao espaço, vimos em nossa análise que, nos dois romances, o interesse dos

narradores deteve-se nesse aspecto apenas como meio de captar no ambiente a essência das relações sociais em um desdobramento da concentração na análise psicológica e na reflexão sobre assuntos filosóficos. No romance brasileiro, percebemos que o contexto nacional, escravocrata, já delimitado em nossa introdução, está representado no texto de forma a traduzir as influências do contexto europeu, de onde eram importadas as idéias literárias e políticas da burguesia. São inúmeros os momentos em que observamos a disparidade das filosofias importadas em contato com as condições sociais brasileiras. No romance *A consciência de Zeno*, evidenciam-se questões étnicas e históricas da sociedade italiana e européia. As tensões sociais e as contradições políticas estão representadas, tais como o multinacionalismo e o multilingüismo, que culminam na primeira guerra mundial.

O início dos dois textos já contém de forma sumária os principais temas que serão tratados ao longo das narrativas e mostram a visão da vida e do homem que será desenvolvida pelos autores Machado de Assis e Ítalo Svevo. A condição humana é representada por meio do uso da metáfora da montanha desenvolvida nos dois romances. Brás Cubas sobe a montanha para ver o "desfile dos séculos" revisitando o mito da natureza madrasta e Zeno conclui que o tempo passado, do nascimento até o momento em que escreve suas memórias, constitui "verdadeiras montanhas".

Já mencionamos as questões lingüísticas da obra dos dois romancistas referidas pela crítica brasileira e italiana. Nos romances em estudo, observamos que a experimentação parece fazer parte do projeto artístico de Machado de Assis e Ítalo Svevo. Essa afirmação pode ser referendada pelos diversos recursos utilizados que garantem aos textos um caráter inovador, como a intertextualidade, a metalinguagem e a interlocução com o leitor. Em *Memórias póstumas*, o narrador dialoga com o leitor com a finalidade de criticar a linguagem e a estrutura narrativa tradicional e questionar o próprio fazer artístico. Por meio da ironia, o narrador critica o leitor educado pela escola romântica, que prefere a narração direta e fluente, chegando a inserir o leitor dentro do espaço narrativo como qualquer personagem e expulsar a personagem, tornando-a uma simples leitora. O autor procura estabelecer este diálogo entre narrador/leitor por meio da criação de um clima de crônica em que a linguagem busca uma aproximação com a narrativa oral, legitimando, assim, o seu discurso.

Em *A consciência de Zeno* o narrador, ao ficcionalizar o narratário, Dr. S., apresenta uma entidade extra-texto, portanto, de existência real ou não ficcional, remetendo o texto às fronteiras entre o real e a ficção. Zeno conta seus sonhos ao analista, inventa outros e esses sonhos adquirem o valor de signos lingüísticos, são significantes e significados que, após a decifração, criticam a eficiência da representação da realidade por meio da linguagem. Os sonhos, enquanto símbolos oníricos, não são interpretáveis, o que se interpreta é a linguagem que relata os sonhos. O motivo do sonho, ainda, constitui-se em uma metáfora da criação literária, uma vez que ela também é

polissêmica. Outro traço em comum entre o sonho e a obra literária é que o relato de um sonho é muito semelhante à síntese de uma história, ou o resumo de uma história após a leitura.

O discurso dos narradores nas obras em estudo também é consonante pois ambos utilizam largamente o discurso indireto e o estilo analítico como base do monólogo interior, o discurso indireto apresenta-se como uma técnica consoante nos dois romances, utilizado para representar a consciência das personagens, com seus pensamentos, opiniões e sentimentos. A produção de sentidos contraditórios nos textos em estudo é um produto do entrelaçamento dos tempos verbais na narração de acontecimentos e fatos do passado e a conseqüente análise no presente; escolhas que possibilitam a representação do tempo subjetivo que oscila continuamente entre o presente e o passado. Segundo Giorgio Luti, com a criação da personagem Zeno, Ítalo Svevo coloca a obra como precursora do "moderno romance intimista e psicológico" (1961, p.220).<sup>16</sup>

Para Augusto Meyer, Machado de Assis utiliza o recurso da autobiografia ficcional como forma de simular uma narrativa confessional, por meio de um narrador em primeira pessoa. Segundo este crítico, o romancista "pertence ao grupo dos que mais de perto imitam o perspectivismo arbitrário de um eu a confessar-se diante da folha em branco" (In: Bosi et al, 1982, p.357-8).

Narrar a própria vida implica uma seleção de fatos ou acontecimentos, e essa seleção é feita de forma subjetiva. A referência a fatos históricos ou o recurso da datação não garante a sinceridade do relato. Devemos desconfiar dos narradores, uma vez que constitui uma ilusão a perfeita representação da realidade, por meio da linguagem escrita.

Maria Celeste T. Ramos, ao estudar esse aspecto em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) e em *A consciência de Zeno* (1923), afirma que brota nos textos analisados uma realidade multifacetada, por meio da

constituição de locutores-enunciadores ambíguos e contraditórios – espécies de esfinges a serem decifradas – que são, [...] legítimos representantes de uma realidade pluritária passível de ser olhada sob vários ângulos diferentes e representada literariamente de forma polifônica, já que esta representação considera as diversas e infinitas possibilidades de realização desta realidade, evidenciando a dependência do “olhar” de quem as realiza, de quem as narra e de quem assiste a elas (ou as lê). (2001, p.252)

Podemos efetuar essa leitura porque a autobiografia, seja em forma de diário ou não, constitui-se em uma representação verbal da realidade e, como Hayden White ensina, todo discurso ficcional ou não, está permeado por "tropos" ou desvios próprios da linguagem, como figuras de linguagem ou de pensamento, especialmente a ironia. Esse tropo seria responsável pela

<sup>16</sup> "moderno romanzo intimista e psicologico".

ambigüidade e ambivalência do discurso. Para este teórico, "a ironia é a estratégia lingüística que fundamenta e sanciona o ceticismo como tática explicatória, a sátira como modo de urdidura do enredo, e o agnosticismo ou o cinismo como postura moral" (1994, p.93).

Há também consonância entre os dois textos romanescos em estudo na criação das personagens principais, Brás e Zeno, que vão se construindo ao longo do romance. Brás é um representante da alta burguesia brasileira dos últimos anos de colônia. De forma irônica, Machado de Assis rompe com os modelos heróicos tematizados pela literatura de seu tempo. Brás é um personagem que choca o leitor por ser absolutamente transgressor. Ao contrário dos heróis presentes na literatura realista inglesa e francesa, ele se mostra imperfeito, complexo, contraditório e vai preferir sempre colocar em primeiro lugar a sua posição social e econômica, em detrimento do amor, da amizade ou da consideração pelo outro. Como um digno representante de uma sociedade escravocrata, a sua principal característica é exatamente o fato de não trabalhar. Naquela sociedade, o valor do indivíduo era medido pelo número de escravos que possuía, conseqüentemente, pelo número de pessoas que trabalhavam para ele. Tanto que até mesmo os negros livres que conseguiam alguma ascensão tratavam logo de adquirir um escravo, a fim de completarem a sua cooptação. Para o historiador Caio Prado Jr., na sociedade imperial brasileira, "ser livre era ter capacidade de possuir escravos. Possuí-los era saltar de uma classe a outra - do subpovo ao superpovo" (2002, p.71). Um exemplo desse aspecto social pode ser visto no romance por meio da história da personagem "Prudêncio", que, enquanto escravo da família de Brás, era espancado por ele, e quando livre, é visto por Brás espancando um negro.

Zeno, por sua vez, também se apresenta como uma personagem contraditória, complexa, que se posiciona como alguém que busca encontrar e analisar a sua própria identidade. Em uma narrativa impregnada de ironia, mentiras, equívocos e gafes, encontramos também uma personagem integrante da alta burguesia italiana. Sua personalidade vai nos sendo revelada ao longo do relato, como por exemplo, no confronto com o pai, depois, na forma como decidiu se casar, em uma tentativa de mascarar a sua inutilidade e inaptidão para a vida, e a forma como escolhe a esposa culminando com a sociedade comercial que termina de forma trágica. Como Brás, ele também não trabalha durante a maior parte do percurso narrativo, o que vai acontecer apenas durante o período da guerra.

Ao longo do relato, vimos que Zeno faz parte de uma sociedade regida pelo sistema econômico capitalista, no qual o detentor do capital explora a força de trabalho das pessoas que não o possuem. Dessa forma, ele é um herdeiro que tem seus negócios aos cuidados de um administrador. O trabalho é uma forma de integração da pessoa à realidade e como a personagem nunca trabalhou, não fez qualquer esforço para isso, sofre as conseqüências psicológicas que essa

inutilidade acarreta.

A consciência de Zeno é a história de um burguês cuja trajetória se mostra profundamente imoral, mas o que é mais chocante nele é a imoralidade da indiferença pelo outro. Na busca da cura de suas neuroses, representadas pelo vício do fumo e pelas mais diversas dores, por meio do método psicanalítico, a personagem descobre a verdade sobre si mesmo apenas quando se conscientiza de que neste mundo a saúde não existe, porque a vida é uma doença, e só então ele se sente apto a viver, portanto, declara-se curado.

Enquanto na narrativa de Machado de Assis, Brás Cubas procura saciar a "sede de nomeada" e "glória" com a criação do "emplasto anti-hipocondríaco destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade", conotando uma consciência do poder da imagem sobre os produtos na sociedade capitalista que se formava no Brasil, que vemos traduzida hoje por aquilo que Jameson chama de "sociedade de imagens", criação que, ironicamente, provoca a sua morte, para dar origem ao romance; na narrativa de Ítalo Svevo, Zeno procura mais do que o remédio, uma técnica que o salve de suas neuroses, causa de seu desajustamento social, mas como não acredita no poder da ciência ele duvida da possibilidade de cura pela psicanálise.

Quanto às personagens secundárias, percebemos que, nas duas obras, elas são registradas conforme os narradores necessitam avaliar a si mesmos. Desse modo, as personagens que transitam à volta de Brás Cubas e Zeno só adquirem autonomia por meio do ponto de vista do narrador. Em *Memórias póstumas*, a personagem Virgília, nos é apresentada como uma representante da elite carioca, portanto, defensora dos mesmos valores e interesses do narrador. O triângulo amoroso que se forma: Brás-Virgília-Lobo Neves, remete sobretudo para o modo de vida da burguesia do final do século XIX no Brasil e suas relações, que envolvem interesses financeiros, sede de poder e prestígio.

As histórias paralelas inseridas na narração, protagonizadas por Marcela, Eugênia, Dona Plácida, Eulália, Prudêncio, Quincas Borba etc., conforme declara Roberto Schwarz (1991, p.68), ajudam a compor a sociedade nacional, com a sua estrutura histórica e dar suporte à existência da personagem Brás Cubas. Essas histórias, ainda, cumprem um outro objetivo, constituindo-se em uma forma de mostrar aspectos da realidade de então: as relações interpessoais guiadas pelo interesse, sobretudo a condição feminina em um quadro social que exclui as minorias, como as mulheres, os pobres e os loucos (Alfredo Bosi, 1994, p. 181). Nesse contexto, verificamos como a nossa personagem principal se distancia dos heróis românticos, que não há um antagonista de Brás Cubas, ou seja, não existe um rival que ele necessite combater e derrotar, nem mesmo Lobo Neves que lhe arrebatou a noiva e a carreira política. A manutenção das aparências é o principal móvel do triângulo amoroso que se estabelece, principalmente após o início do adultério envolvendo Brás e

Virgília e esse objetivo é alcançado por meio da dissimulação, pelo uso de máscaras.

Em *A consciência de Zeno*, as personagens que fazem parte do mundo em que Zeno circula são também importantes para compor o seu perfil ambíguo e contraditório. Na ficcionalização do "Complexo de Édipo", o pai de Zeno será o seu principal inimigo. Se Zeno apresenta-se como um ser fraco, doente, ineficiente, constantemente distraído e com uma tendência enorme a achar graça dos acontecimentos mais sérios, o seu pai é mostrado como um sujeito forte e autoritário, um *pater familias*. A relação difícil entre os dois, cuja tônica principal é a falta de afeto, será depois projetada na personagem Malfenti, seu sogro e na sua relação com Guido, seu rival na disputa pelo amor de Ada. O triângulo amoroso que se estabelece inicialmente, Zeno-Ada-Guido será progressivamente desfeito ao longo da narrativa de forma trágica: o fracasso financeiro, a morte de Guido por suicídio e a completa destruição da beleza de Ada, culminando com a sua partida para a Argentina. Augusta, a mulher de Zeno, irmã de Ada, a mais feia das quatro irmãs é uma representante da burguesia italiana, que se constitui em uma defensora dos valores e moral de uma sociedade patriarcal. Ela tem interesse em manter sua posição social e para isso zela pela manutenção de seu casamento, portando-se como uma doce companheira, enamorada e compreensiva.

Como já mencionamos, em *A consciência de Zeno* também vamos encontrar histórias paralelas, protagonizadas por personagens secundárias que nos permitem visualizar e compor o caráter e a mentalidade capitalista da personagem Zeno. O machismo dele é exposto nas entrelinhas de cada história envolvendo as personagens femininas, isto é, Maria, Carla, Carmem e Terezina, principalmente, é claro, na forma como se relaciona com a sua própria mulher, Augusta, demonstrando que a escolheu não para ser a sua mulher, mas para ser apenas uma "reprodutora", pois apesar de ela ser, como já dissemos, a mais feia, possui a principal qualidade aos olhos de Zeno, a saúde. Assim sendo, verificamos haver uma homologia com Machado de Assis na exposição da condição feminina nas duas sociedades focalizadas e essa leitura é facilitada por meio da voz do autor implícito subjacente aos dois textos, conforme verificamos ao longo de nossa análise.

Em nossa análise pudemos perceber que em ambos os romances a problemática social se desloca para o plano existencial, especialmente pela visão pessimista do futuro da humanidade expressa pelos narradores ao final de suas reflexões autobiográficas. Ambos os autores possuem uma visão da História bastante pessimista. Ao representarem sociedades que mais se assemelham a uma selva e nelas o mais forte é sempre vencedor, os narradores-personagens não têm mais ilusões. Para Brás Cubas o que fica é a (in)satisfação de não ter tido filhos e, ultrapassando o nível individual, a conclusão de que a sua miséria como ser humano é a miséria de todos. Zeno, ao

investigar o seu passado, desenvolve os conceitos de doença/saúde como formas de compreensão da existência e conclui que a vida e a doença são uma coisa só, por isso finaliza seu texto afirmando que somente um retorno da Terra ao seu estado inicial, por meio da destruição da ordem estabelecida pelo homem, será possível libertar a humanidade do estado normal de doença e restaurar a saúde.

Tanto Brás como Zeno mostram que homem em sociedade considera o seu próximo como um objeto de exploração. Assim sendo, o homem é o inimigo e algoz do próprio homem. Por sua inclinação inata para a agressão e destruição, em sua busca de progresso e evolução, conduzirá a humanidade à catástrofe final.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao delimitarmos o campo de análise, centrando-nos nos aspectos referentes às possíveis relações entre História e Literatura e a presença da crítica social nas obras *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *A consciência de Zeno*, estabelecemos o limite de nossa leitura por estarmos conscientes das várias possibilidades oferecidas pelo tecido narrativo

Após tecermos considerações sobre as possibilidades de um estudo das obras na perspectiva da literatura comparada objetivando esclarecer dúvidas quanto a um possível diálogo intertextual entre elas, focalizamos as relações entre História e Literatura. Em seguida, efetuamos breve referência sobre a biografia dos autores, o contexto histórico em que ambos produziram, e sobre as relações entre texto e contexto. Em relação à parte destinada a Ítalo Svevo e sua obra ampliamos um pouco mais com reflexões sobre a origem e desenvolvimento do tema da *subjetividade*. Posteriormente, iniciamos a análise dos romances enfocando a atuação do narrador e suas relações com as personagens. A partir daí pudemos constatar a presença de elementos da História e a crítica social presentes nas narrativas.

Por meio do estudo do foco narrativo observamos que há convergência na produção dos dois discursos, uma vez que ambos são produzidos por um indivíduo que se apóia nas lembranças. A partir do discurso particular inserido em dado momento histórico abriu-se a possibilidade de reflexão sobre o discurso da História.

Os dois romances trazem conteúdos de experiência humana: amores, adultério, ócio, relações entre servos (escravos) e patrões, doença e morte, temas organizados a partir da vivência de anti-heróis e as suas relações com as outras personagens.

Os romances mostram a sucessão dos acontecimentos fazendo referências a todas as fases da vida de homens da condição histórico-cultural de Brás e Zeno: o ambiente da infância, a vida adulta, o casamento (tentativas em vão da parte de Brás), a escolha da carreira profissional e seus fracassos, motivados pelo ócio e debilidade de caráter, finalmente a velhice, culminando com a morte para Brás Cubas e a "cura" para Zeno, obtida por meio do sucesso financeiro. Mas o tempo é sobretudo interiorizado, recordado, pois os acontecimentos não são ordenados cronologicamente,

mas sim tematicamente, como se pode observar pela disposição dos capítulos das obras.

Sabendo que os textos produzidos por Machado de Assis e Ítalo Svevo discutem a experiência humana, que é social e histórica, observamos que, nos dois textos, estão representados os valores morais, o mecanismo social e cultural inerente aos dois países, no caso o Brasil e a Itália. Constatamos ainda uma descrença dos autores em relação aos valores da humanidade, corroídos e degradados, ao progresso social, científico e às relações humanas nessas sociedades movidas pelo interesse econômico.

Vimos em nossa análise que nos jogos impostos pelo autor implícito destaca-se o procedimento irônico configurando o humor, gerando o riso, às vezes amargo, já que é por esse mecanismo que se concretiza a crítica social nos dois romances. Essa estratégia discursiva conta com a participação ativa do leitor, denominado "leitor-modelo" por Umberto Eco.

Nos dois romances o leitor é ficcionalizado, embora de maneiras diferentes. No romance brasileiro, essa relação narrador/leitor caracteriza-se pelas constantes intervenções do narrador, muitas vezes com intenção cômica, ou pelas digressões com a finalidade de tirá-lo da linearidade da história e fazê-lo participar da feitura do texto. No romance italiano, a relação narrador/leitor também é irônica e constitui-se no viés metalingüístico da composição da obra.

Contudo, a metalinguagem não se instaura nos romances apenas por meio da relação narrador/leitor. Observamos que, no romance *Memórias póstumas* ela aparece entremeada ao conteúdo. Em *A consciência de Zeno*, há também diversos elementos metalingüísticos, dos quais destacamos o motivo do sonho, pela homologia que se estabelece entre criação literária e psicologia. Esse discurso que se volta sobre si mesmo nas duas obras refletem uma possível intenção dos autores de colocar em xeque e desmistificar a escritura literária.

Sobre as relações entre a Literatura e a História constata-se, nos dois romances analisados, que os dois escritores abordam criticamente a História oficial que nos ensinaram, expondo nas entrelinhas do discurso, na fala do narrador, na voz do autor implícito, além da História do vencedor, uma outra: a dos vencidos, subjugados, explorados, dominados.

## BIBLIOGRAFIA

### 1. OBRAS DE MACHADO DE ASSIS

ASSIS, J. M. M. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. 24 ed. São Paulo: Ática, 1998. Série Bom Livro.

\_\_\_\_. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. 3 vols.

### 2. OBRAS DE ÍTALO SVEVO

SVEVO, I. *A consciência de Zeno*. 2<sup>a</sup> ed. Trad. de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

\_\_\_\_, I. *Escritos sobre Joyce*. Trad. de Marcelo Cohen de Levis Chokler. Barcelona.1990.

\_\_\_\_. *La coscienza di Zeno*. Perugia: Guerra Edizioni, 1996.

\_\_\_\_, I. *Tutti i romanzi e i racconti*. Roma: Newton, 1991.

### 3. OBRAS DE REFERÊNCIA

ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*. Tradução coordenada e revista por Alfredo Bosi. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.

AGUIAR E SILVA, V.M. *Teoria da Literatura*. 8 ed. Coimbra: Almedina, 1992.

AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BACCEGA, M. A. *Palavra e discurso: história e literatura*.1 ed. São Paulo: Ática, 2000.

BAKHTIN, M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1979.

\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. de Paulo Bezerra. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética*. Trad. de Aurora Fornoni Bernadini *et al.* São Paulo: Hucitec/Unesp. 1988.

BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. In: *Magia, técnica, arte e política*. 2 ed. Trad. Sergio

Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 222-31.

BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BLIKSTEIN, I. Intertextualidade e polifonia. O discurso do plano "Brasil Novo". In: BARROS, D. L. P. e FIORIN, J. L.(org.) *Dialogismo, polifonia, intertextualidade em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 1994. p.45-61.

BOSI, A. *Fenomenologia do olhar*. In: NOVAES, A. (Org.) *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 65-87.

\_\_\_\_. *História concisa da Literatura Brasileira*. 3 ed. São Paulo: Cultrix, s/d.

\_\_\_\_. *Uma cultura doente?* O Estado de São Paulo, São Paulo, 6 maio 1967, supl. p.5.

BOOTH, W. C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University Press, 1961.

BRAIT, B. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.

\_\_\_\_. (Org.) *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: UNICAMP, 1997.

\_\_\_\_. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: UNICAMP, 1996.

BRANDÃO, H. H. N. *Introdução à análise do discurso*. 4 ed. Campinas: UNICAMP, 1995.

BRANDÃO, R. de O. *As figuras de linguagem*. São Paulo: Ática, 1989.

CANDIDO, A. *A literatura e a formação do homem*. Ciência e Cultura, n. 24(9), 1972, p. 803.

\_\_\_\_. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Cia. Nacional, 1965.

\_\_\_\_. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1993.

CARVALHO, A. L. C. de. *Foco narrativo e fluxo da consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.

CECCHI, E. & SAPEGNO, N. *Storia della letteratura italiana*. Italia: Garzanti, 1987.

CINTRA, I.A. *O foco narrativo na ficção: Uma leitura de Nove, novena*, de Osman Lins. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, 1978.

\_\_\_\_. *Teorias representativas sobre o foco narrativo: uma questão de ponto de vista*. Stylos, n. 52, 1981. p.1-42.

CHAUÍ, M. *Convite à Filosofia*. 12 ed. São Paulo: Ática, 2000.

CUNHA, A. G. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 2 ed. São Paulo: Nova Fronteira,

1986.

DIMAS, A. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1985. Série Princípios.

D'INCAO, M. A. Mulher e família burguesa. In: Mary Del Priore (Org.); Carla Bassanezi (Coord. de textos). *História das Mulheres no Brasil*. 4 ed. São Paulo: Contexto, 2001.

DUCROT, O. *O dizer e o dito*. Rev. téc. da trad. Eduardo Guimarães Campinas: Pontes, 1987.

DURANT, W. *História da Filosofia*. Trad. de Godofredo Rangel e Monteiro Lobato. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938.

EGLEETON, T. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. Rev. João Azenha. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

ECO, U. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ELIADE, M. *Imagens e símbolos: Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. Trad. Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ETZEL, E. *Escravidão Negra e Branca: o passado através do presente*. São Paulo: Global, 1976.

FAUSTO, B. *História Concisa do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2001.

FIORIN, J. L. *As astúcias da enunciação*. São Paulo: Ática, 1996.

\_\_\_\_\_. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: EDUSP/Contexto, 1989.

\_\_\_\_\_. *Linguagem e ideologia*. 4 ed. São Paulo: Ática, 1995. 87.

FREITAS, M. T. *Romance e História*. Uniletras (Ponta Grossa). N. 11, p. 109-118. Dez/1999.

FREUD, S. *Cinco lições de psicanálise e outros estudos*. Trad. de Durval Marcondes et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

\_\_\_\_\_. *Totem e Tabu* (Ensaio). Trad. Drs. Odilon Gallotti e Gladstone Parente. Rio de Janeiro: Delta, sd.

GARCIA-ROZA, L. A. *Freud e o inconsciente*. 18 ed. Rio de Janeiro : Zahar, 2001.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa: ensaio de método*. Trad. de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.

GOLDMANN, I. *Sociologia do romance*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GREIMÁS, A. & COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. Trad. de Alceu Dias Lima e outros. São Paulo: Cultrix, s/d.

GUGLIELMINO, S. *Guida al novecento*. Milano: Principato, 1986.

- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Lauro. 7 ed. Rio de Janeiro: DP & A, 1999.
- HATTNER, A. I. *Marxismo, Literatura e a Poética de Wole Soyinka*. Fragmentos, volume 8 nº 1, p.07-22 - jul-dez/1998.
- HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JAMESON, F. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. Trad. de Valter L. Siqueira, revisão técnica da tradução Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1996.
- \_\_\_\_\_. Transformações da imagem na pós-modernidade. In: *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Trad. Maria Elisa Cevasco e Marcos Soares. Rio de Janeiro: Vozes, 2001. p.95-142.
- LE GOFF, J. *A História Nova*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- LIMA, I. C. (Org). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Hans Robert Jauss... et al. Coord. e trad. de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- LUKÁCS, G. *Introdução a uma estética marxista: sobre a particularidade como categoria da estética*. Trad. Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira. 1970.
- MACIEL, S. D. *Da leitura do Diário completo, de Josué Montello, ao questionamento sobre diários: singularidades de uma forma plural*. Tese de doutorado. Ibilce/Unesp. 2001.
- MACEDO, J. M. M. *A moreninha*. São Paulo: Moderna, 1998.
- MARX, K. ENGELS, F. *A ideologia alemã*. Trad. de José Carlos Bruni e Marco Aurélio Nogueira. 11ª ed. São Paulo: Hucitec, 1999.
- MONTEIRO, H. M. *Brasil império*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1994.
- MORAES, E. *A Escravidão africana no Brasil (Das origens à extinção)*. São Paulo: Nacional, 1933.
- MORAES LEITE, L.C. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1984.
- MOTTA, S. V. *Engenho & arte da narrativa: invenção e reinvenção de uma linguagem nas variações dos paradigmas do ideal e do real*. Tese de Doutorado. Ibilce/Unesp. 1998. 2 v.
- MUKAROVSKY, J. *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali: semiologia e*

sociologia dell'arte. Torino: Einaudi, 1971.

NUNES, B. *O tempo na narrativa*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1995.

ORLANDI, E. P. *Análise do discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 2000.

PLAZAOLA, J. *Introducion a la estetica*. Madrid: La Editorial Catolica, 1965.

PORTELLA, E. *Literatura e realidade nacional*. 3 ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

POUILLON, J. *O tempo no romance*. Trad. de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.

PRADO JR., C. *História do Brasil*. Espírito da sociedade imperial. São Paulo: Martins Fontes, 2002. V. 2

KAPLAN, E. A. (Org.). *O mal-estar no pós-modernismo*. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

REIS, C. & LOPES, A.C.M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

REIS, J.J. *A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

ROSENFELD, A. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1968. p.73-95.

SANT'ANNA, A. R. *Paródia, Paráfrase & Cia*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Ática, 2000.

SCHOLES, R. & KELLOGG, R. *A natureza da narrativa*. Trad. de Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.

SHOPENHAUER, A. *Dores do mundo*. Rio de Janeiro: Simões, 1951.

\_\_\_\_\_. *O mundo como vontade e representação*. Trad. de Heraldo Barbuy. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, sd.

SONTAG, S. *O cálculo da dor*. Folha de São Paulo, 23/setembro/2001, p.11.

Italiano di Cultura/EDUSP, 1989, P.505-508.

TODOROV, T. *Estruturalismo e poética*. Trad. de José Paulo Paes. 2ª ed. São Paulo: SQUAROTTI, G.B. (Org.) *Literatura italiana: linhas, problemas e autores*. São Paulo: Nova Stella/Istituto Cultrix, 1971.

TYNIA NOV, I. Da evolução literária. In: TOLEDO, D. de O. (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971.

WHITE, H. *Trópicos do discurso: Ensaio sobre a Crítica da Cultura*. Trad. de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: EDUSP, 1994. (Ensaio de Cultura, 6).

#### 4. OBRAS SOBRE MACHADO DE ASSIS E SUAS OBRAS

ALVAREZ, R. H. *O autor implícito e a instauração da ironia em Memórias póstumas de Brás Cubas*. Stylos, v. 1, 2000, p.135-155.

AZEVEDO, S. M. A educação do leitor em *Machado de assis*: da crítica literária às *Memórias póstumas de Brás Cubas*. *Trans/Form/Ação*, São Paulo, 13: 95-105, 1990.

BOSI, A. *et all. Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982. [Escritores brasileiros: antologia e estudos]

BOSI, A. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999.

CINTRA, I. A. *A retórica da narrativa em Machado de Assis (Esaú e Jacó)*. São Paulo. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 1985.

\_\_\_\_. *O prefácio ficcional de Esaú e Jacó*. *Revista de Letras*, São Paulo, 28: 11-17, 1989.

COSTA LIMA, L. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

FACIOLI, V. Textos de Machado de Assis: a crítica. In: BOSI, A. (org.). *Machado de assis*. São Paulo: Ática, 1982.

GLEDSON, J. *Machado de Assis: impostura e realismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GOMES, E. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: São José, 1958.

LAJOLO, M. O romance que vem inaugurar os tempos modernos. In MACHADO DE ASSIS, J. M.. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: FTD, 1991. p. 10-13.

MASSA, J. M. (Org.). *Dispersos de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/INL, 1965.

MERQUIOR, J. G. Gênero e estilo das "Memórias póstumas de Brás Cubas". *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 12-20, julho/1972.

\_\_\_\_. O romance carnavalesco de Machado. In Machado de Assis, J. M. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ática, 1998. p. 3-7.

MURICY, K. *A razão cética: Machado de Assis e as questões de seu tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

NOGUEIRA, N. H. de A. *A tradição da sátira menipéia em Laurence Sterne e Machado de Assis*. Tese de doutorado defendida na UNESP – São José do Rio Preto, 1999.

RAMOS, M.C.T. *A representação em Memórias póstumas de Brás Cubas e A consciência de Zeno*.

Tese de Doutorado. São José do Rio Preto. IBILCE/UNESP. 2001.

RIEDEL, D. C. *O tempo no romance machadiano*. Rio de Janeiro: São José, 1959.

SAES, M. C. *A perspectiva irônica: Machado e Eça*. Dissertação de Mestrado. São José do Rio Preto. IBILCE/UNESP. 1994.

SANTIAGO, S. *Uma literatura nos trópicos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHWARZ, R. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

STEIN, I. *Figuras femininas em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

TÁTI, M. *O mundo de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: São José, 1961.

VENANCIO FILHO, P. *Primos entre si: temas em Proust e Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

WERNECK, M. H. *O homem encadernado: Machado de Assis na escrita das biografias*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1996.

## 5. OBRAS SOBRE ÍTALO SVEVO E SUAS OBRAS:

BINNI, W. *Da Fogazzarro a Moravia: i classici italiani nella storia della critica*. Vol. III. Firenz: La Nuova Italia, 1977. p. 137 a 149.

BON, A. *Come leggere "La coscienza di Zeno" di Italo Svevo*. Milano: Mursia, 1977.

CARRAVETTA, P. Svevo soggetto postmoderno. In: *Italo Svevo: tra moderno e postmoderno*. A cura di Mauro Buccheri e Elio Costa. Ravenna: Longo Editore, 1995.

CASTRIS, A. I. *Il decadentismo Italiano: Svevo, Pirandello, D'Annunzio*. Bari: Laterza, 1989.

CLAAR, M. P. *Guida alla lettura di Svevo*. Milano: Mondadori Editore, 1986.

ESCOREL, I. *Italo Svevo*. O Estado de São Paulo, São Paulo, 30 março 1957, supl. Lit. p.l.

GENCO, G. *Italo Svevo: Tra psicoanalisi e letteratura*. Napoli: Alfredo Guyida Editore, 1998.

GHIDETTI, E. *Ítalo Svevo - La coscienza di un borghese triestino*. Roma: Copyright Editori Riuniti, 1992.

GUIDOTTI, A. *Zeno e i suoi doppi: le commedie di Svevo*. 2ª ed. Pisa: ETS, 1990.

GUGLIELMINO, S. *Guida al novecento*. Milano: Principato, 1971.

LAURETIS, T. *La sintassi del desiderio*. Ravenna: Longo Editore.

LUTI, G. *Ítalo Svevo e altri studi sulla letteratura italiana del primo novecento*. Milano: Lerici, 1961.

MAIER, B. *Ítalo Svevo*. 3 ed. Milano: Mursia, 1971.

SAVELLI, G. *L'ambiguità necessaria: Zeno e il suo lettore*. Milano: Franco Angeli, 1998.

SOUZA, E.M. Freud explica: uma reação bem-humorada à psicanálise. Folha de São Paulo, São Paulo, 23 out. 2002, Jornal de Resenhas, p.7.

VICENTINI, M.T. *Encontro com Svevo*. Tese de doutorado – Área de Teoria da Literatura e Literatura Comparada. FFLCH – UNESP, São Paulo. 1984.