

Daniela Soares Portela

*O Pacto da Criação: uma leitura das
Memórias Póstumas de Brás Cubas*

São José do Rio Preto

2001



1910001042



Daniela Soares Portela

*O Pacto da Criação: uma leitura das
Memórias Póstumas de Brás Cubas*

*O Pacto da Criação: uma leitura das
Memórias Póstumas de Brás Cubas*

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta



T1042/04

São José do Rio Preto

2001

Daniela Soares Portela

*O Pacto da Criação: uma leitura das
Memórias Póstumas de Brás Cubas*

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

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta



T1042/02

São José do Rio Preto

2001

Agradeço a Sérgio Vicente Motta pelos cinco anos de convivência que determinaram não só a realização desta dissertação, mas também um modelo de ética competência e seriedade a ser seguido.

Agradeço ao apoio financeiro da FAPESP que viabilizou esta dissertação.

PORTELA, D., S., *O Pacto da Criação: uma leitura das Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São José do Rio Preto, 2001. 197p. Dissertação (Mestrado em Letras, Área de Concentração: Teoria da Literatura) — Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", campus de São José do Rio Preto.

RESUMO:

Ao Vovô e à Tatá (*in memoriam*) que me ensinaram o amor;

À minha mãe, Gilda, que me conduziu à vida;

Ao Alaor: afeto e alegria

Palavras-Chaves: Dr. Fausto, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, protagonização, enunciação, realidade, ficção, lirismo.

PORTELA, D., S., O Pacto da Criação: uma leitura das Memórias Póstumas de Brás Cubas. São José do Rio Preto, 2001. 197p. Dissertação (Mestrado em Letras, Área de Concentração: Teoria da Literatura) — Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, campus de São José do Rio Preto.

RESUMO:

Esta dissertação estabelece uma leitura faustiana das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, a partir da ruptura entre narrador e personagem, empreendida num quadro de enunciação autobiográfica, no qual o narrador é um autor-defunto. Para isso, realizamos uma análise comparativa entre o livro machadiano e várias versões do mito do Dr. Pactário: *O asno de Ouro*, de Apuleio, *Dr. Fausto* anônimo, *Fausto* de Marlowe, *Fausto* de Goethe, de Fernando Pessoa e de Thomas Mann. Esse percurso é elaborado na busca de um esboço da problematização estabelecida no processo representação do limite entre a ficção e a realidade, figurativizados na imagem de um homem que vende a alma para saciar todos os seus desejos: metáfora da metamorfose delirante de formas a qual a arte está sujeita.

Palavras-Chaves: Dr. Fausto, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, protagonização, enunciação, realidade, ficção, limite.

PORTELA, D., S., The Pact of Creation: a reading of Posthumous Memories of Brás Cubas. São José do Rio Preto, 2001. 211p. Dissertation (MA in Letters, Area of Concentration: Literature Theory) — Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, *campus* São José do Rio Preto.

ABSTRACT:

This dissertation establishes a faustian reading of the *Posthumous Memories of Brás Cubas*, from the rupture between narrator and character, undertaken in a picture of autobiographical enunciation, in which the narrator is an author-corpse. So, we accomplished a comparative analysis between the machadian book and several versions of the myth of Dr. Pactario: *The gold ass*, of Apuleio, anonymous *Dr. Faust*, Marlowe's *Faust*, Goethe's *Faust*, of Fernando Pessoa and of Thomas Mann. This way is elaborated in the search of a sketch of the problem established in the representation process of the limit between fiction and reality, pictured in the image of a man who sells the soul to satiate all of his wishes: metaphor of the delirious metamorphosis of forms which the art is subjected to.

Keywords: Dr. Faust, *Posthumous Memories of Brás Cubas*, protagonization, enunciation, reality, fiction, limit.

SUMÁRIO

CAPÍTULO 3

MACHADO DE ASSIS: DA REALIDADE IMPRESSIONISTA
À REALIDADE DA IMPRESSÃO NO PROCESSO DE
REENCARNAÇÃO DO MITO DE FAUSTO NAS MEMÓRIAS
PÓSTUMAS

A TEIA DO PACTO E A ARANHA DA CRIAÇÃO ARTÍSTICA..... 009

CAPÍTULO 1

POUR TODOS OS FAUSTOS DOS SÉCULOS E DOS SÉCLOS

**O PACTO ENTRE AS MEMÓRIAS PÓSTUMAS E O ASNO DE
OURO: CRIAÇÃO E REINVENÇÃO NA TERRA DE FAUSTO..... 022**

1 *As Memórias de um Asno de Ouro*..... 024

2 Colcha de histórias..... 053

CAPÍTULO 2

A MÁQUINA FÁUSTICA: DELÍRIO DE SIGNOS..... 061

1 Percurso do mito..... 061

2 Sistematização das estruturas interiores..... 087

2.1 O erro e o teatro de signos..... 089

2.1.1 O eterno erro do Fausto pessoano..... 094

2.2 O delírio..... 117

2.3 O Jogo de espelhos e o controle obsessivo da linguagem pela razão:
águas que se infiltram nas metamorfoses de formas 133



CAPÍTULO 3

MACHADO DE ASSIS: DA REALIDADE IMPRESSIONISTA À REALIDADE DA IMPRESSÃO NO PROCESSO DE REENCARNAÇÃO DO MITO DE FAUSTO NAS MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS.....	147
--	------------

1 Da impressão da realidade à realidade da impressão: a solicitação do livro.....	153
---	-----

POR TODOS OS FAUSTOS DOS SÉCULOS E DOS SÉCULOS.....	186
--	------------

BIBLIOGRAFIA.....	192
--------------------------	------------

A TEIA DO PACTO E ARANHA DA CRIAÇÃO ARTÍSTICA

Esta dissertação apresenta como proposta de trabalho uma leitura das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, marco do Realismo brasileiro, considerando-a uma obra representante do tecido fáustico, expressão utilizada por Ferreira (1995) para referir-se ao conjunto de obras literárias que realizam uma versão do mito medieval do Dr. Fausto.

Nesse sentido, como assinala Motta (1998), a ruptura do sincretismo actorial entre as instâncias da protagonização e da enunciação, provocada pela estratégica utilização de um “defunto autor” como narrador, permite às *Memórias Póstumas* movimentar a solução de um problema da representação narrativa, qual seja, um narrador autobiográfico contar a própria morte. Desta maneira, podemos perceber como Machado de Assis dribla

a tão propalada objetividade e “seriedade” da representação realista, conferindo às *Memórias* um tom burlesco em relação às obras realizadas no Brasil, no mesmo período.

Nesse contexto, tentamos demonstrar como, a partir da solução do motivo da metamorfose, Machado consegue, não apenas resolver um problema de ordem estética, mas também construir uma obra que dialoga com a história da narrativa.

Esse diálogo é articulado privilegiando a consciência crítica que se tece implicitamente nas redes das *Memórias*, como assinalaram Merquior (1979) e Baptista (1998). O primeiro descreve as potencialidades do discurso das *Memórias* na medida em que associa entretenimento e visão problematizadora da realidade, tornando-se, assim, um dos marcos do impressionismo literário que articulam o Realismo psicológico. O segundo demonstra como esse livro deixa implícito em seus procedimentos formais toda uma discussão sobre a natureza e as potencialidades da ficção, e do livro como instrumento material de transmissão de mensagens.

Nessa vertente analítica, Pasta Júnior (1991) indicia uma leitura fáustica do livro machadiano, ao demonstrar como *O Ateu* articula essa trama de forma implícita ao tecido enunciativo. Para

o crítico, o mito de fausto é um tear que possibilita a estilização da urdidura dos motivos que formam o enredo do Dr. Pactário, e não apenas uma expressão temática da história do contrato. Temos assim, uma leitura metafórica, que estiliza os traços que formam a composição do motivo mítico. Essa estilização deságua na discussão da delimitação das fronteiras entre a realidade e a ficção, ou entre a verdade e a verossimilhança. Essa discussão será fundamental para o entendimento das *Memórias Póstumas*, como tentamos demonstrar nos dois últimos capítulos.

Para orientar esse percurso, o trabalho adota como metodologia crítica a análise comparativa entre as *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e várias versões do mito, como o *Fausto* de Goethe, *Historia del doctor Johann Fausto*, livro anônimo do século XVI, *Doutor Fausto* de Thomas Mann, *O Fausto* de Marlowe e o *Primeiro Fausto* de Fernando Pessoa.

Dessa forma, numa segunda etapa, o trabalho propõe traçar uma linha evolutiva do motivo ancestral do pacto, desvendando-se suas raízes na tradição (Apuleio), e seguindo-se o seu desenvolvimento no *Fausto* anônimo, em Marlowe, Goethe, Pessoa e Mann, para se obter um rápido percurso das manifestações desse motivo ao longo da história da narrativa até a

modernidade.

O primeiro capítulo da dissertação, que estabelece a relação comparativa entre as *Memórias machadianas* e *O Asno de Ouro*, de Apuleio, fundamenta-se na tese de doutoramento do Prof. Motta, 1998, na qual o pesquisador demonstra como a obra de Apuleio protagoniza e formaliza os traços do motivo faustiano, estabelecendo um pacto entre a personagem principal e a seita de Ísis e Osíris para recuperar a forma humana e adquirir a competência (criatividade) para escrever o próprio livro. Esse motivo é retrabalhado por Mann em *Doutor Fausto*, na modernidade, e por Pessoa, em *Primeiro Fausto*. Essas duas versões do mito fazem uma releitura do *Fausto* de Goethe, em que se estabelece um pacto entre o personagem e o diabo para que aquele tenha todos os seus desejos saciados. A matriz dessas leituras, por sua vez, é a versão do mito de origem popular, impressa pela primeira vez por volta de 1587, em Francforte pelo editor Johannes Spies, de autoria anônima.

Estando traçadas as diretrizes de análise entre as *Memórias Póstumas* e *O asno de Ouro*, de Apuleio, em que as possibilidades de uma estrutura faustiana na obra de Machado já foram analisadas, o desenvolvimento deste trabalho centra-se na busca



da classificação da obra machadiana como umas das obras representantes da modernidade, como assinala Barbosa (1990). Esse autor argumenta que as *Memórias* constituem-se numa das obras representantes da modernidade literária, à medida que preconizam procedimentos formais que serão largamente aproveitados pela literatura moderna do século XX.

Ao realizar uma leitura metafórica das *Memórias*, na qual o livro passa a ser considerado como um dos representantes do tecido fáustico, o trabalho objetiva rever, ainda, alguns conceitos tradicionais da obra machadiana, como a questão da liberdade de Brás Cubas conseguida após a morte para desvendar os segredos de uma sociedade injusta. Isso nos permitirá estabelecer relações entre as classificações autorizadas pelos críticos e a configuração metalingüística que o motivo do pacto permite pesquisar.

Devemos esclarecer, ainda, que, embora o material de análise seja bastante amplo por contemplar inúmeras obras, a metodologia adotada para a elaboração do trabalho permitiu a organização dos elementos constitutivos do mito fáustico de forma a obedecer a uma sistematização estabelecida somente a partir da seleção de elementos que sejam apenas recorrentes e necessários à estrutura formal do pacto.

Partindo da seleção inicial de aspectos necessários para o desenvolvimento do trabalho, foi efetuada uma série de análises, contemplando os aspectos mais importantes em relação ao mito de Fausto considerados relevantes em cada uma das versões citadas anteriormente. Cumprindo esse propósito, dividimos a dissertação em três capítulos: o primeiro descreve os resultados obtidos da comparação entre a obra machadiana e a de Apuleio; o segundo realiza uma recolha dos elementos mais significativos que sistematizam a estilização do mito de fausto; no terceiro realizamos uma análise das *Memórias* à luz da sistematização efetuada no segundo capítulo.

No primeiro capítulo, intitulado “O pacto entre as *Memórias Póstumas* e *O Asno de Ouro*: criação e reinvenção na terra de Fausto”, demonstramos como o eixo principal de relação entre a obra machadiana e a de Apuleio se instaura na questão do sincretismo actorial entre narrador e protagonista (Motta, 1998). Partindo desse centro, apontamos vários desdobramentos da relação entre as *Memórias* e *O Asno de Ouro*.

No que diz respeito ao enredo, a pesquisa descreve como Machado se vale do mesmo procedimento que Apuleio, quando aquele ironiza as estéticas literárias anteriores ao seu tempo, por

meio da utilização de temas e motivos comuns a elas. Tal processo realiza-se colocando esses temas em uma moldura realista, modificando, assim, o desfecho cristalizado pelas escolas convencionais e causando estranhamento ou riso no leitor. Por outro lado, Machado ironiza Apuleio ao desnudar o procedimento de manipulação da imagem, monitorado pelo olhar do outro, para, posteriormente, causar uma certa desconfiança no leitor, assumindo como ficção suas *Memórias*, e outorgando ao leitor o direito de interagir no processo de elaboração dessa ficção, por meio da leitura “interativa” apontada por Meyer (1956).

Essa interatividade é, muitas vezes, construída no próprio discurso, como a intrincada escolha dos tempos verbais, elaborando uma relação de aproximação ou distanciamento com o leitor, ou na escolha léxica, remetendo a uma escola anterior, para logo depois ser parodiada. Assim, reaproveitando os procedimentos narrativos formalizados por Apuleio e adaptando-os ao seu tempo e suas necessidades, Machado inaugura o Realismo no Brasil e se insere na modernidade, trazendo em *Memórias* uma série de elementos que, segundo Barbosa (1990), servem como prenúncios dos procedimentos da ficção moderna.

De uma forma mais ampla, o primeiro capítulo serviu-nos



como chave para o desdobramento de uma cadeia de relações sobre a estratégia de se contar a própria morte numa autobiografia, através da recuperação do motivo fantástico da metamorfose, incluindo as possibilidades interpretativas que essa recuperação opera no tecido textual. Entre essas possibilidades, a leitura faustiana das *Memórias Póstumas* apresenta-se como índice de problematização da função crítica e metaliterária do discurso machadiano.

Dessa forma, no primeiro capítulo, tentamos direcionar a nossa análise para os procedimentos formais presentes na elaboração da ficção romanesca. Nesse sentido, atentamos para a implantação de uma intrincada teia de reconstruções textuais efetuadas tanto por Apuleio como por Machado. Essas reconstruções são constituídas, muitas vezes, por referências literárias ou parodização do repertório literário da história da narrativa.

Ao mesmo tempo que essas releituras são propostas, é sugerida também uma série de relações ambíguas entre os dois romances e a moldura histórico - estética em que estão inseridos (principalmente em *Memórias*). Entretanto, mesmo quando há a verificação de uma reprodução de padrões e modelos, isso não

significa uma obediência a eles, antes a reprodução os extrapola, o que leva o leitor a estar sempre desconfiado, no processo de leitura.

Nessa necessidade de desconfiança podemos citar a intrigante utilização das intrusões do narrador, correspondendo, em última análise, a uma forte presença do autor ficcional na obra machadiana (talvez também usado propositalmente em Apuleio). Dentro do padrão do realismo artístico proposto por Flaubert, e o conseqüente apagamento do autor para se alcançar a objetividade buscada pela estética realista no texto, essa característica machadiana provoca reflexão. Uma das hipóteses que temos para essa questão seria a de que a instância do autor em Machado é ficcionalizada, como indiciam a assinatura de Brás Cubas no prólogo à terceira edição, e sua autodenominação de “autor defunto”. É lógico que um autor inventado (a partir do personagem Brás Cubas) terá uma possibilidade maior de apagar o autor real, ironizando as propostas construtivas de Flaubert. Mas, talvez, a invenção da instância da autoria, também encontrada em Apuleio, tenha relações mais fortes com o processo estratégico dos procedimentos fundamentais que as duas obras imprimiram no sistema artístico de representação da

narrativa.

Essa proposta nos permite ampliar o jogo de relações que se forma no interior de um quadro de enunciação autobiográfica. E, sendo assim, podemos estabelecer dois eixos, além do motivo da metamorfose relacionado com a estratégia do sincretismo actorial entre narrador e personagem, já preconizados neste trabalho: a relação existente entre a estrutura faustiana e a glorificação literária que o pacto proporciona à instância da autoria. Nesse sentido, justificamos a inserção das *Memórias* dentro da tradição literária que forma o tecido fáustico.

Essa leitura foi, então, organizada no segundo capítulo, intitulado “A máquina fáustica: delírio de signos” que partiu da recolha dos procedimentos estilísticos recorrentes na configuração de várias versões do mito de Fausto, em diferentes épocas da história da literatura. Esses procedimentos, a saber, o erro, o teatro de signos, a supressão do tempo no ato de criação, o delírio, o jogo de espelhos, o controle obsessivo da linguagem pela razão e a metamorfose de formas são articulados sob o motivo da morte do personagem e nascimento do narrador-autobiográfico, Brás Cubas. Todos eles respondem pela leitura fáustica das *Memórias Póstumas*, mas o último, a metamorfose de



formas, parece assinalar o eixo que organiza a construção do livro machadiano, uma vez que se realiza sob o signo da ambigüidade, construída por meio de uma linguagem irônica e do procedimento formal de preenchimento de leituras através da construção lúdica de repertórios de leitura ou frame, como assinala Eco (1993).

Nesse sentido, chegamos a uma das questões fundamentais colocadas pelas narrativas fáusticas: a discussão sobre a natureza da realidade, e do discurso como construtor de realidades paralelas que se interseccionam. Nesse aspecto, o segundo capítulo discute como a obra de arte moderna pode ser considerada uma máquina de signos que produz sentidos.

A partir de então, passamos a analisar as formas de funcionamento da máquina fáustica como produtora de sentidos literários. Sendo assim, a metamorfose de formas será indicada como um procedimento artístico que permite atribuir dinamicidade ao texto, tornando o discurso literário uma realidade movediça, na qual a impressão da realidade substitui, inúmeras vezes, a apreensão do real. Essa última questão será material de análise do terceiro e último capítulo: "Machado de Assis: da realidade impressionista à realidade da impressão no processo de reencarnação do mito de Fausto nas *Memórias Póstumas de Brás*

Cubas”.

Este capítulo organiza-se em torno do motivo da morte do personagem Brás Cubas, analisando como e por que as *Memórias Póstumas* trabalham o signo da morte como uma das maneiras de apreensão do real, ou seja, como o entendimento da realidade seria por meio da apreensão desse motivo. Estamos nos referindo à impressão que Machado deixa aos seus leitores, conforme a análise proposta das *Memórias*, de que a única maneira de se apreender o real, em sua completude, e na forma mais próxima da verdade possível, é através da morte. Entretanto, depois da morte, o limite que delineia a realidade nos é subtraído. Dessa maneira, assim como Fausto, que se perdeu por querer tudo possuir, perdem-se os leitores que exigem que a obra responda a um certo desejo de sentido absoluto que não existe. A única resposta que uma obra tem a dar é a não-resposta, que abre as possibilidades de os leitores manipularem o material ficcional, selecionando traços e distinguindo elementos, ou seja, criando limites de interpretação. Mas ao criá-los, o leitor é obrigado a estabelecer um pacto ficcional com a obra, em que o primeiro recebe todo um universo de símbolos da segunda, se souber perder-se, assim como Fausto o fez.



Essa interpretação justifica a leitura faustiana proposta nesse trabalho, que associa o pacto diabólico da tradição literária com duas das principais características machadianas: a literatura impressionista e a problematização da realidade ficcional por meio da utilização da metalinguagem.

O PACTO ENTRE AS MEMÓRIAS PÓSTUMAS E O ASNO DE OURO: CRIAÇÃO E REINVENÇÃO NA TERRA DE FAUSTO

Este capítulo objetiva desenvolver o processo de investigação das estratégias de criação ficcional utilizadas ao longo da obra de Machado de Assis, com o intuito de estabelecer relações entre a obra e a tradição literária. A partir dessa obra, pretende-se estabelecer as relações de construção ficcional utilizadas por Machado de Assis em *O Asno de Ouro*, na primeira parte da obra, e em *O Asno de Ouro*, na segunda parte da obra.

CAPÍTULO I

O PACTO ENTRE AS MEMÓRIAS PÓSTUMAS E O ASNO DE OURO: CRIAÇÃO E REINVENÇÃO NA TERRA DE FAUSTO

Este capítulo objetiva descrever o processo de investigação das estratégias de criação ficcional iniciadas na segunda fase da produção de Machado de Assis, com o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, que marcou, também, o nascimento do Realismo na Literatura Brasileira. A partir dessa obra, tentaremos estabelecer as relações de construção ficcional utilizadas por Machado, e por Apuleio em *O asno de Ouro*, na primeira parte do estudo, e realizar uma leitura da obra machadiana como uma



das versões do mito de Fausto.

Para isso, consideramos como ponto de partida que Machado se vale de formas e gêneros literários desenvolvidos no período da sátira latina, como uma estratégia paródica de utilizar as fontes da tradição para gerar um olhar moderno e satírico na representação de uma realidade do Brasil do final do século XIX. Assim, essa etapa da dissertação visa a descrever o trabalho de leitura, análise e articulação das relações comparativas entre as obras *O Asno de Ouro*, de Apuleio, e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, para se verificar como o autor brasileiro retoma alguns aspectos fundamentais patenteados pelas narrativas do escritor latino, e os transforma num paradigma da representação literária realista, pois, ao recriá-los, amplia as possibilidades inventivas de um sistema semiótico de representação.

Por esse ângulo, estaremos nos concentrando na análise do “padrão autobiografia-viagem”, que rege tanto as *Memórias Póstumas* quanto *O Asno de Ouro*. A partir do motivo literário de “uma história de escritor”, investigaremos a relação entre narrador e personagem no quadro de uma representação realista em primeira pessoa.



1. As *Memórias* de um *Asno de Ouro*.

Tratando-se de um estudo comparativo entre as obras *O Asno de Ouro* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, devemos, primeiramente, esclarecer quais são os tipos de relações que estão sendo trabalhadas e como elas se estabelecem.

As relações são homológicas, centralizadas sobre as estruturas e os procedimentos comuns às duas obras, principalmente no que toca às instâncias semióticas da narração e da protagonização no interior de um quadro de enunciação autobiográfica, marcada pelo caráter discursivo confessional. Por isso, serão analisados o enredo e os motivos comuns que se correlacionam nas duas obras, formalizando, na análise da narração e da protagonização, os elementos constitutivos do sincretismo actorial entre narrador e personagem que forma a linha da tessitura das duas obras.

A questão fundamental que interliga as duas obras refere-se ao motivo de “uma história de escritor”, uma vez que tanto Brás



Cubas quanto Lúcio estão em busca de fama, adquirida, supostamente, por meio de um livro. Na ânsia por prestígio social através da literatura, encontramos dois narradores que acabam por discutir e teorizar várias estratégias de construção de verossimilhança.

É lógico (dentro de um processo ficcional) que ninguém acreditaria nas histórias sobre magia de um escritor que almeja a fama, como Lúcio, nem tampouco no elogio fúnebre criado à beira de um túmulo, a menos que o escritor tenha vivenciado essas histórias de magia, ou seja, o próprio morto, sem interesse em manipular uma imagem perante a sociedade. Entre a necessidade de se obter o interesse do leitor e a criação de uma estratégia para conferir credibilidade ficcional aos textos, encontramos as possibilidades de representação, preconizadas por Apuleio e recuperadas por Machado, demarcando uma reversão no processo evolutivo da narrativa. Troca-se o caminho saturado da focalização daquilo que é narrado para a diretriz mais dinâmica e inventiva concentrada no processo de narração, permutando a primazia do quê narrar para se revelarem as possibilidades de como narrar, revigorando a arte narrativa enquanto sistema de representação, redescobrimo sua função na modernidade.



Ao iniciar a busca das similaridades entre Apuleio e Machado, por meio da concatenação dos fatos das histórias, devemos considerar que o enredo de *O Asno de Ouro* é organizado, também, em torno do foco narrativo na primeira pessoa, fazendo com que o leitor só possa conhecer os fatos que estavam ao alcance de Lúcio. Assim, o sincretismo entre narrador (Lúcio, homem e sacerdote) e o personagem (o asno) é, fundamentalmente, uma estratégia de criação ficcional, cujo principal efeito é gerar um caráter de verossimilhança dentro das malhas de um texto movido por um princípio fantástico.

Outro sincretismo criado pelo texto está entre o autor (Apuleio) e o narrador. O autor deixa de ser implícito e, no final da obra, aparece confundido com Lúcio:

Fui imediatamente a ele (Marcelo), a quem o deus Osíris informara de que um cidadão de Madaura lhe seria enviado, homem muito pobre, em verdade, e que ele deveria, sem tardança, iniciá-lo em seu culto, pois sua providência reservava àquele homem uma gloriosa fama literária, e um lucro considerável a ele próprio. (1963 p. 226).

O “pobre cidadão de Madaura” refere-se a Apuleio, pois

Lúcio, segundo o que se lê no primeiro capítulo do livro, é rico e de Himeto: *Quem sou eu? Ei-lo, em poucas palavras. A Himeto, Ática, o Istmo eferiu e a Tenáro espartana, terras felizes, de eternidade assegurada por obras ainda mais felizes, são o berço ancião da minha raça.* (1963 p. 17).

Este sincretismo entre autor e narrador também aparece indiciado nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, porém recriado por Machado, na forma de uma irônica paródia, quando, no prólogo à terceira edição, Brás Cubas assina a carta “Ao Leitor”, extrapolando, assim, o papel de narrador e chegando à instância do autor.

Embora nossa proposta inicial seja apenas a respeito do sincretismo entre narrador e personagem, a fusão entre narrador e autor foi indiciada por dois motivos. Primeiro porque acreditamos que aquele sincretismo é um desdobramento deste, segundo, porque essa estratégia irá deságuar num dos eixos de apoio para a argumentação central deste trabalho, ou seja, a invenção de um “autor” ficcionalizado que rearticula a organização fáustica nas *Memórias*.

Voltando ao enredo d’*O Asno de Ouro*, temos uma história central, a vida de Lúcio, e doze inserções de microfábulas, que

colaboram para a organização desse eixo narrativo, pois elas não são encaixadas aleatoriamente, mas formam uma intrincada teia de relações com a fábula principal, como veremos posteriormente. Este procedimento também é resgatado em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

A história central descreve o desejo de um jovem advogado, Lúcio, que viaja de Himeto para Tessália, aparentemente por razões de negócios, mas com o propósito de conhecer histórias de bruxas para adquirir “fama”. (Tal motivo da fama é recriado por Machado, que transparece no desejo de “nomeada” declarado por Brás com a invenção do emplasto; é, também, o motivo catalizador do pacto entre Fausto e o demônio).

Quando chega à cidade de Hípata, Lúcio se hospeda na casa de um conhecido usurário (Milão), com o oculto desejo de conhecer as feitiçarias de Panfília, esposa de Milão. Para isto, envolve-se com Fóti, criada de Panfília. Seduzida por Lúcio, Fóti propõe-se a ajudá-lo a vivenciar uma história de magia, transformando-o num pássaro. Na hora do desenrolar do ato mágico, Fóti troca, por acaso, os vidros de ungüentos e Lúcio se vê metamorfoseado num asno. Nesta noite malfadada, a casa de Milão sofre um assalto e todos os moradores são assassinados,



sendo que os animais do celeiro são usados pelos ladrões para transportar a carga do roubo.

Aprisionado no corpo de um asno, porém com a consciência humana, Lúcio vive muitas aventuras e é testemunha de outras (as inserções), que vão servir, mais tarde, de material para a escritura do livro. Após várias histórias fantásticas, começa o processo de re-humanização da personagem, quando, a serviço de um pasteleiro, Lúcio passa a alimentar-se como humano e a ter relações sexuais com uma mulher da sociedade. Neste ínterim, ele é obrigado a praticar atos sexuais com uma mulher criminosa, e para não ter que passar por esta desmoralização (ironicamente) humana, foge e chega a uma praia. Lá, sonha com a Deusa Ísis que lhe ensina o meio de recuperar a forma humana, e, ao mesmo tempo, penhora a alma do escritor, renunciando um final mítico faustiano, também reaproveitado por Machado, que penhora a vida de seu personagem para dar ao Brás Cubas narrador a competência de escrever seu livro e adquirir fama.

Após vários ritos de iniciação ao culto de Ísis e Osíris, Lúcio transforma-se em sacerdote dessas divindades, muda-se para a capital do Império, onde vive feliz no exercício de suas duas profissões: a de sacerdote e a de advogado.



Antes de passarmos à descrição das histórias inseridas, seria interessante assinalar, como, da mesma forma que Machado, Apuleio ridiculariza dois pilares institucionais da sociedade, a saber, a justiça e a religião. Ao transformar um personagem “picaresco” em expoente dessas duas instituições, Apuleio ironiza-as, promovendo-as a um espaço preenchido por ex-asnos, depravados sexualmente, desregrados moralmente, e ligados à religião por um “pacto” de interesse.

Transportando essa estratégia para o seu tempo, Machado ataca a Igreja católica (desmoralizando os seus membros) e a justiça, descrevendo personalidades como a de Lobo Neves, personagem bem sucedido social e politicamente. Este mecanismo foi um dos procedimentos que inauguraram o Realismo no Brasil, pois na estética anterior, as representações dos aspectos inferiores da sociedade eram geralmente divididas em dicotomias entre o bem e o mal, não estando integrados numa mesma representação, assinalando o caráter dúbio e irônico do homem.

Esse caráter será acentuado por uma estratégia estilística, segundo Auerbach, própria do realismo. A do *redemoinho baralhador* (1976 p. 235). Segundo esse autor, um dos traços do realismo configura-se na maneira de o artista expressar a sua



perspectiva de apreensão do mundo, voltada para o torpe e o prosaico. Para ele, um dos maiores exemplos desse processo é Rabelais, que tece suas histórias segundo um *redemoinho baralhador, que mistura categorias do acontecer, da experiência, dos campos do saber, das proporções e dos estilos*. (Ibidem). Essa forma de urdidura parece estar bem próxima às estratégias composicionais das *Memórias*, livro constituído num constante jogo de contrastes discursivos, uma vez que Brás Cubas, a modelo do que ocorre com Lúcio, costura suas *Memórias* com retalhos de recordações sempre cortadas pela senda da ironia e pela pluralidade da paródia. Além do mais, o reconhecido “realismo psicológico” de Machado, não parece distanciar-se muito daquilo que Auerbach denomina de *a descrição do mundo subterrâneo* (1976 p. 242), ou seja, a afiada análise na alma humana, por trás de histórias que aparentemente são constituídas por enredos absurdos.

Passando agora para o enredo das microfábulas, encontramos a primeira enxertada logo nos capítulos iniciais e correlacionada com a segunda, numa seqüência lógica da narrativa. (Mais tarde, na parte que trata do discurso, será analisado como essas duas microfábulas constituem um índice



premonitório do desenvolvimento da história de Lúcio).

Durante a viagem de Lúcio para Hípata, ele encontra com Aristômenes e, para “aliviar o fardo do caminho”, pede para que o novo conhecido “conte” histórias de magia. Aristômenes começa uma longa história sobre o seu amigo Sócrates, e a as adversidades que ocorreram aos dois por causa das bruxarias de Méroe, culminando com a morte de Sócrates e o desterro de Aristômenes.

A terceira história narra um processo de mutilação do corpo humano, talvez preconizando uma estratégia metonímica de criação ficcional realista (que será reaproveitada ironicamente por Machado, no capítulo LXVI, “As pernas”, por exemplo). Telifrião, forasteiro em Larissa, é pago para velar o corpo de um defunto, com a advertência de que feiticeiras da região tinham o costume de arrancar pedaços dos membros do corpo e dos órgãos do rosto dos defuntos, e que o guardião deveria ser responsável pela preservação desses órgãos, mas, caso o defunto fosse mutilado, o guardião deveria substituir-lhe as partes arrancadas pelas suas próprias. Por causa de uma magia das bruxas, Telifrião adormece e o defunto é mutilado, obrigando o guardião a cumprir o acordo tratado.



A quarta narrativa enxertada é a história de Cupido e Psiquê. Uma velha, que mantinha a jovem Caridade e Lúcio em cativeiro, resolve distrair a donzela contando-lhe uma história. A história narrada é a antiga lenda de Cupido e Psiquê, obedecendo-se à versão tradicional dessa narrativa, terminando com a divinização de Psiquê por Júpiter.

Em seguida, o leitor conhece a história da vida de Caridade até o momento em que ela foi raptada pelos ladrões. É interessante notar a homologia estrutural que há entre a quarta e a quinta histórias, processando-se uma paródia do antigo mito grego.

Na história de Cupido e Psiquê temos um triângulo amoroso formado por Psiquê, Cupido e Vênus. A última tenta desmanchar os laços amorosos entre seu filho e sua rival. A triangulação se resolve de forma positiva pela intervenção de Júpiter. Na história de Caridade, que faz parte do enredo central do livro por contracenar com Lúcio, há também a formação de um triângulo amoroso constituído por Caridade, seu noivo Tlepólemo, e os ladrões que intercedem negativamente para a consumação do casamento. Teríamos então uma correspondência homológica entre Vênus e os Ladrões; Psiquê e Caridade; Cupido e



Tlepólemo. Porém, na dissolução do segundo triângulo, ironicamente, o Asno desempenha o papel de Júpiter no auxílio dos noivos. Obviamente o plano de fuga articulado por Lúcio para salvar Caridade não funciona e os ladrões recapturam os dois.

A história do casamento de Caridade, após a paródia do mito de Psiquê, é a quinta narrativa encaixada. A jovem Caridade casa-se com Tlepólemo, preterindo a Trasilo, que se vinga matando Tlepólemo à traição, durante uma caçada. Depois, corteja Caridade e a pede em casamento. Mas, em sonho, Tlepólemo revela à ex-esposa que Trasilo foi seu assassino. Esta se vinga furando-lhe os olhos e se mata depois. Trasilo se enterra vivo no túmulo do casal.

Da sexta à décima segunda narrativa, Lúcio nos “conta” histórias de adultérios que ele ouve por estar metamorfoseado entre os homens, desnudando a hipocrisia das relações sociais, da mesma forma que Brás Cubas, metamorfoseado em morto.

As *Memórias* iniciam-se com o óbito do autor, ou seja, além de uma inversão da ordem natural da narrativa, Machado lança um problema de verossimilhança logo na primeira página do romance: como narrar, em primeira pessoa, a vida do herói de uma maneira que o discurso narrativo possua credibilidade. Essa



questão vai ser resolvida por meio da utilização do elemento “fantástico” (também utilizado por Apuleio para criar o efeito de verossimilhança às histórias contadas por Lúcio), no momento em que resolve inverter os paradigmas da autoria do livro, ou seja, o livro é escrito por um “defunto-autor” e não por um “autor defunto”. Se estabelecermos uma homologia entre os três elementos que caracterizam os narradores das duas obras, ou seja, o defunto autor, o asno autor e os narradores metamorfoseados, teríamos uma parodização machadiana contemplando a instância da autoria, pois Machado cria, ficcionalmente, essa instância dentro do texto, parodiando a instância do narrador em Apuleio. O narrador Lúcio é um narrador metamorfoseado, mas em Machado temos o adjetivo antes do substantivo na classificação do autor, ou seja, um metamorfoseado autor. Essa distinção sutil de colocação adjetiva engloba uma reestruturação temporal do romance machadiano em relação ao de Apuleio, pois, enquanto Lúcio escreve seu livro apenas após a metamorfose, Machado cria um autor para o seu romance que o escreve enquanto metamorfoseado, e esse momento da metamorfose é recriado na moldura formal do livro, quase que por um processo de simbiose, pois a obra se vale da caracterização do autor para tornar-se uma

obra metamorfoseada. Portanto, de uma estrutura de folhetim, Machado cria uma estrutura individualizada, extrapolando os limites propostos pela moldura de um romance, criando um gênero literário difícil de se classificar, como afirma Bosi (1982).

Se a obra é uma metamorfose, o é de um objeto anterior. Este pode ser tanto a estética anterior (Romantismo), como a literatura do momento (referências a Stendhal, Xavier de Maistre, Sterne, etc.), ou ironicamente, uma metamorfose (paródia) de *As metamorfoses* (primeira denominação de *O asno de ouro*), de Apuleio. Mas, mesmo como metamorfose, Brás Cubas nos avisa que *a obra em si mesma é tudo* (1924, p. X).

Após a breve intervenção da instância do autor (assinando o prólogo e se autoclassificando como defunto autor), a obra volta a trabalhar normalmente com a instância do narrador, descrevendo o enterro do defunto-autor. (É interessante pensar numa outra inversão também proposta por Machado, mas que por enquanto não é objeto desse estudo, de que o narrador Brás Cubas é quem descreve o autor nas primeiras páginas do livro, portanto, o autor está subordinado ao narrador).

Após a morte do personagem, o narrador nos conta a causa desse óbito, “saltando” para um *curto esboço genealógico* (1924,

p. 7), retornando para o emplasto (causa da morte), indo para o seu romance com Virgília e voltando para a temporalidade próxima à morte. Podemos constatar, logo nos primeiros seis capítulos, que a narrativa segue uma estrutura ziguezagueante, dificultando a leitura lógica e linear do enredo. Essa estratégia pode ser uma parodização da estratégia de inserções de histórias criadas por Apuleio, pois obedece à mesma estrutura de construção (interrompe-se a linearidade da narrativa central, para se colocar uma narrativa aparentemente desconexa). Entretanto, na reutilização dessa estratégia, Machado tece a sua “colcha de retalhos” com pedaços de tecido do próprio enredo das *Memórias*.

O enredo, de forma simples, conta a vida de Brás Cubas, rebento de uma família abastada do Rio de Janeiro do século XIX, seus projetos, que nunca se desenvolvem (com exceção do livro) e seus casos amorosos: Marcela, Eugênia, Eulália. A principal ligação é com Virgília, casada com Lobo Neves, instaurando-se um triângulo amoroso, que segundo Brás Cubas, se resolvia numa *forma administrativa* (ibid., p. 216).

Dentro desse enredo principal, encontramos algumas descrições da vida de personagens secundários, como Dona Plácida, mas sempre com o intuito de permitir ao narrador a

oportunidade de apresentar suas filosofias de vida, como no cap. CXLIV: “Utilidade Relativa”, sobre Dona Plácida, ou no Cap. CXLIX: “Teoria do Benefício”, a respeito de Quincas Borba.

Outra característica do enredo machadiano é a inserção de textos e personagens que nos remetem a outras obras do autor, como o cap. CLIII “O alienista” e o cap. XCIV “A causa secreta”.

No que toca às instâncias semióticas da narração e da protagonização no interior de um quadro de enunciação autobiográfico, Apuleio inaugura a resolução de uma problemática que será otimizada por Machado, a saber, como narrar, valendo-se da prerrogativa da verossimilhança, a vida de um herói e suas aventuras, dentro de um sistema artístico de representação realista, com a voz do narrador em primeira pessoa.

Como uma obra representativa da tradição, por ter, de certa forma, iniciado uma das linhas fundamentais da representação realista, que é o padrão “autobiografia-viagem”, o livro de Apuleio constitui uma espécie de paradigma na história da narrativa (Motta, 1998). Nesse paradigma Machado espelhou-se, por meio de várias estratégias, para compor, na modernidade, as suas *Memórias Póstumas*.

A narração autobiográfica, à época de Apuleio, por uma questão de verossimilhança, motivou o desenvolvimento estratégico da “testemunha ocular”. Testemunhando os fatos, o personagem facilitava o trabalho de narração, mas ganhava uma dificuldade: a impossibilidade de narrar a própria morte. Apuleio resolve a primeira parte da questão, consagrando o motivo literário de uma “história de escritor” no repertório da representação realista, ao mesmo tempo em que cria uma fenda irônica entre as instâncias da narração e da protagonização. Desta forma, embora essas duas instâncias da narrativa estejam indiferenciadas pelo sincretismo da primeira pessoa, este é quebrado à medida que narrador e personagem estão em “tempos” distintos. Por meio do distanciamento temporal, os diferentes papéis narrativos acabam por distanciarem-se também. Nesse distanciamento, o narrador, que precisa do testemunho da personagem, vale-se do procedimento da metamorfose, fazendo dela uma vítima a ser explorada para suas aventuras renderem uma história “de ouro” ao narrador e a sua conseqüente glorificação literária.

O procedimento formalizado na obra de Apuleio, patenteando uma tensão entre o narrador e o protagonista, unidos



pelo sincretismo da narração autobiográfica, demarcou uma relação irônica entre essas duas instâncias narrativas. Na continuidade da linha realista, o romance picaresco, no período pós-renascentista, retomaria a estratégia narrativa, à medida que o personagem vivencia a sua história num ordenamento cronológico, propiciando uma seqüência de aprendizado da “picardia” para que o narrador possa, posteriormente, relatar tais aventuras com o distanciamento necessário para o efeito predominante de um relato irônico.

Machado de Assis, com as *Memórias Póstumas*, refaz o percurso descrito, retomando, essencialmente, as estratégias matriciais formalizadas na obra de Apuleio. O seu romance assenta-se sobre o padrão da “autobiografia-viagem”, trabalhando, fundamentalmente, o motivo ancestral da estética realista, que gira em torno de uma “história de escritor” (Motta, 1998). Para relatar essa história, o autor iniciador do Realismo brasileiro vale-se da base da tradição realista, transformando a irônica relação entre o narrador e o protagonista numa oposição entre a “morte” e a “vida”, resolvendo, assim, o problema que parecia insolúvel do narrador em primeira pessoa relatar a própria morte. Numa solução genial, Machado reatualiza o procedimento



da metamorfose, dentro de uma inventiva solução fantástica.

Porém, deve-se apontar que a busca do conhecimento por Brás Cubas (segundo motivo que movimenta o padrão autobiografia-viagem) constitui uma parodização machadiana da obra de Apuleio, uma vez que Lúcio alcança realmente o conhecimento que buscava (histórias de magia), mas Brás Cubas apenas uma amálgama de ditos e máximas latinas dispersas.

Além do conhecimento, há também, no texto machadiano, a parodização do caráter hedonista de Apuleio: *A obra em si mesma é tudo: Se te agradar, fino leitor, paga-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus* (1924, p. X), diz Brás Cubas. Esse texto inaugural das *Memórias* dialoga com a abertura d'*O Asno de Ouro*: *Muitas fábulas quero apresentar-te, em variada seqüência, nesta conversa de estilo milesiano, e agradar teus benévolos ouvidos (...). Da Grécia veio esta história. Atenção leitor: ela vai-te alegrar* (1963, p.17).

Sendo assim, podemos perceber como o discurso das *Memórias* subverte as estratégias narrativas da tradição. Enquanto o narrador autobiográfico Lúcio se propõe a escrever um livro que “agrade aos leitores”, o narrador machadiano propõe-se a brincar com o discurso, dando “piparotes no leitor”, que levam ao

questionamento e à carnavalização da autoridade enunciativa.

Carnavalizando o narrador de *O asno de ouro*, Machado se utiliza das estratégias indiciadas por Apuleio, entre elas a da máscara social, encobrindo a disparidade entre os valores morais da sociedade, que são elásticos e definidos por uma cultura religiosa (a seita de Ísis). Nessa manipulação da imagem reside uma das marcas de tessitura machadiana dos livros da segunda fase, e uma das tônicas do realismo artístico, ou seja, a perspectiva interna dos seus personagens, elaborados com uma complexa psicologia, desnudando uma ambigüidade de sentimentos, sempre manipulados de acordo com o olhar de um outro social.

Se a característica fundamental do discurso de autobiografia-viagem, como propõe Bakhtin (1988), é a polêmica velada com o “olhar do outro”, ou seja, o discurso do outro influenciando de fora para dentro, criando variadas formas de inter-relações com a palavra do escritor, deformando, ou não, o discurso primitivo autobiográfico, podemos perceber como a estratégia da metamorfose constitui-se num procedimento que redimensiona a economia narrativa das *Memórias* em relação a *O Asno de Ouro*. Enquanto defundo-autor, Brás Cubas pode não

apenas subtrair-se ao olhar do outro, ao mesmo tempo em que garante a verossimilhança narrativa, mas, também, denunciar a manipulação da própria imagem realizada por Lúcio, uma vez que o narrador de Apuleio não tem a vantagem do distanciamento que só a morte de Brás pode oferecer.

Sendo assim, o fato de Lúcio manipular a quantidade de informações que passará ao leitor, após ser-lhe restituída a forma humana, para apresentar uma imagem socialmente aceitável, é um argumento válido para defender a leitura faustiana, enquanto que o desnudamento dessa estratégia de manipulação de imagem, várias vezes utilizada por Brás Cubas, se concretiza como uma parodização de uma característica discursiva central da narrativa autobiográfica.

Dessa forma, Machado dialoga não com o olhar do outro, mas com o olhar sobre a obra do outro, corroborando a posição de que *a obra em si mesma é tudo* (1924, p. X).

Um exemplo desse diálogo está no cap. CVIII: “Que se não entende” (1924, p. 280):

Quanto a mim, se vos disser que li o bilhete três ou quatro vezes, naquele dia, acreditai-o que é verdade,

se vos disser mais que o reli no dia seguinte, antes e depois do almoço, podeis crê-lo, é a realidade pura. Mas se vos disser a comoção que tive, duvidai um pouco da asserção, e não a aceiteis sem provas (...).

Neste trecho, as ações praticadas (ler e reler o bilhete várias vezes) são exaustivamente enunciadas, como se a repetição da mesma idéia pudesse conferir um *status* de verdade para que o leitor conclua que o bilhete foi relido várias vezes por questões amorosas, sugeridas pelo texto por meio da demonstração da cena, sem nos deixar penetrar no interior do personagem. Porém, ironicamente o narrador destrói as nossas expectativas lógicas de interpretação da cena enunciada tão detalhadamente em três frases, com apenas uma: *duvidai um pouco da asserção*. (Asserção essa que seria feita para apenas satisfazer as expectativas amorosas dos leitores, e não para corresponder à realidade dos sentimentos da personagem). Esse processo de dessacralização, por meio da voz do narrador, das verdades ditas pela personagem, é iniciado por Apuleio, no período em que Lúcio está metamorfoseado em asno, e abandonado depois, quando a personagem recupera a forma humana, para seguir o esquema de manipulação do olhar d o outro, e conseqüente

deformação da realidade discursiva, como propõe Bakhtin.

Machado utiliza-se de uma metamorfose permanente, a morte, para poder inaugurar uma obra de cunho realista, ironizando o processo dialógico do narrador autobiográfico com a sociedade (olhar do outro) ao instaurar um diálogo com a estratégia discursiva formal que constitui o quadro semiótico de narração da autobiografia. Subtraindo-se às diferenças estilísticas, podemos constatar que o eixo propiciador da estratégia narrativa, tanto de Machado como de Apuleio, é o sincretismo entre narrador e personagem, utilizado por Apuleio e recriado por Machado, ao instaurar a metamorfose permanente do personagem, estratégia propiciadora de uma fina ironia dos valores sociais e da tradicional forma de se manipular o discurso das autobiografias.

Outro aspecto recuperado por Machado, para a confecção das *Memórias*, diz respeito ao assunto da confissão do personagem autobiográfico. Apuleio já havia inovado o código narrativo nesse aspecto, uma vez que n'*O Asno de Ouro* encontramos, em lugar do heroísmo presente na literatura grega anterior, a fragilidade e os sofrimentos contidos num ritual de peregrinação. Em *Brás Cubas* há a articulação da confissão da falta de caráter e o vazio de uma vida pautada na *volúpia lasciva*



do nada (Barbosa, 1987), no lugar grandes feitos e sentimentos românticos. Sendo assim, temos duas autobiografias de moldura confessional, que trabalham realisticamente com a matéria dessa confissão, forma propiciada pela estratégica diferenciação entre narrador e personagem, sincretizados, depois, numa reelaboração de distanciamento tecido pelo elemento fantástico da metamorfose e da morte.

As memórias, como resultante final da metamorfose da personagem, vão sendo construídas por uma série de estratégias discursivas que remetem a narrativa ao tempo passado. De uma maneira geral, o plano discursivo é marcado pela temporalidade pretérita: *Fiquei vexado e aturdido* (1924, p. 20), confirmando o aspecto memorialista da narração, uma vez que Brás conta-nos a história de sua vida, portanto, um fato anterior à sua morte. Além do uso do tempo verbal pretérito, Machado utiliza-se também de vários modalizantes, criando o efeito de uma cena que é chamada à memória depois de um largo lapso de tempo, tentando trazer ao tempo presente (da enunciação e da leitura) um fato que está num tempo distante. Tomemos como exemplo o trecho em que Brás Cubas está febril, perto da morte, e tem um delírio.

Depois de ver-se transformado na *Summa Theologica* de S.



Tomás, sentindo-se imobilizado e tendo as mãos cruzadas sobre o ventre, alguém, talvez Virgília, tenta descruzá-las: (...) *alguém as descruzava (Virgília decerto), porque a atitude lhe dava a imagem de um defunto* (1924, p.19).

O pronome indefinido “alguém” e o advérbio de dúvida “decerto” funcionam como modalizantes de um discurso pouco consistente na sua exatidão, por ser parte de aspectos “lembrados” de uma história já passada. Esses modalizantes permeiam a trama toda: *não sei se por medo ou confiança* (p.19), *se é que não fingiu* (...) (p.19), *caiu do ar? destacou-se da terra? Não sei: sei que um* (...) (p.20). Eles funcionam como fagulhas de conscientização do leitor sobre a natureza ambígua do texto ficcional, ironizando a escola realista, que criava a ilusória expectativa de ser uma descrição fiel da vida. Ao mesmo tempo em age como um procedimento construtivo da verossimilhança do texto, ou seja, da coerência ficcional da obra, que será explorada durante toda a narrativa, ironizando a expectativa dos leitores mais desavisados de encontrar a verdade da vida numa obra ficcional. Dessa forma, Brás Cubas instaura dúvidas sobre o seu próprio discurso, alertando-nos de que a versão que nos é contada por ele é a percepção de apenas uma das várias faces de um fato, ou a

percepção que algum personagem teve dos fatos. Portanto, um discurso sobre o qual o narrador não tem responsabilidade nenhuma: *Digo essas coisas por alto, segundo as ouvi narrar anos depois; ignoro a maior parte dos pormenores daquele dia* (p. 31).

Se consideramos o conceito de velocidade narrativa segundo a proposta de Genette (1972), que a define como a relação entre a duração da história, medida cronologicamente, e o número de páginas que compõe o livro, enquanto material físico de transporte da história, podemos perceber que esse conceito decorre da interação de fatores de natureza diversas, a saber, a componente cronológica criada pela fábula, e a componente discursiva, articulada pela trama.

Nesse sentido, o jogo de velocidades articuladas entre o processo de enunciação e o de plasmação do discurso na história das *Memórias* deixam antever o caráter de ludicidade que Brás Cubas imprime na sua forma de organização dos fatos.

A estratégia mais recorrente nesse jogo constitui-se num sumário produzido unicamente pela voz do narrador, e criado para “resumir” a fábula, muitas vezes ironizando a história, como no exemplo: *Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos*

de reis (...)” (p. 57). A rapidez com que são narrados os quinze meses da fábula (duas linhas) simboliza a efemeridade e a falsidade do romance amoroso, ironizando, em última instância, Brás Cubas, envolvido na história, que sofre como um personagem tipicamente romântico, mas não por um amor casto e puro, arquétipos do romantismo, e sim, ironicamente, por uma “dama espanhola”, contrastando a ingenuidade do Brás Cubas personagem com a sagacidade do Brás Cubas narrador.

Outro tipo de sumário criado por Machado é o que chamaremos de “sumário compartilhado”, que além de resumir as cenas da fábula, cria uma cumplicidade com o leitor, como se este fosse co-autor do livro. Nesse caso, o tempo verbal utilizado é o presente do indicativo (o mesmo da leitura), como se o autor pegasse na mão do leitor para juntos escreverem o discurso, no momento da leitura. Desse modo, o narrador se afasta da história e se aproxima afetivamente do leitor, tornado-se um autor-espectador da obra que está sendo construída, junto com o leitor. Segundo Borges (1956, p. 317), se o narrador de uma ficção pode ser leitor ou espectador, os leitores ou espectadores também podem ser personagens (ou narradores) fictícios, criando assim uma inversão nos papéis dos quatro elementos constitutivos do

processo de enunciação (autor, narrador, personagem e leitor). Esse “sumário compartilhado” é engendrado na primeira pessoa do plural, sugerindo que tanto o “eu-narrador” como o “tu-leitor” são os escritores desses trechos: *Unamos agora os pés e demos um salto por cima da escola* (p. 45), ou ainda: *voltemos à casinha* (p. 187).

Além do sumário, podemos assinalar várias estratégias na confecção das cenas que constituem a narrativa. Dentre os vários tipos de estratégias para criar as cenas temos, em primeiro lugar, as do Brás Cubas narrador, enunciadas com a utilização do tempo verbal no presente do indicativo, como se ele as tivesse vivenciando no momento da própria enunciação: *Já agora não se me dá de confessar (...)* (p. 179).

Por meio do tempo presente, o narrador instaura seu discurso no mesmo tempo da leitura, criando assim, estrategicamente, uma aproximação afetiva com o leitor, por meio da similaridade temporal entre o ato de enunciação (ação do narrador) e o ato de leitura (ação do leitor).

Em segundo lugar, temos as cenas da narração enunciadas por meio do pretérito do indicativo: *Quando esta palavra ecoou, como um trovão (...)* (p. 20). Esse tempo é o mais recorrente, uma



vez que o pretérito é o tempo próprio às narrativas memorialistas, principalmente se for da vida de um defunto autor. Mas, em terceiro lugar, para aumentar o sentido de verossimilhança do texto, o narrador utiliza-se, às vezes, do pretérito imperfeito do subjuntivo, para expressar a falta de exatidão de uma narração que está sendo realizada vários anos após o fato acontecido, portanto, sujeita às falhas da memória: *dado que chegássemos ao fim indicado*, em que o tempo verbal indica dúvida sobre a ocorrência dos fatos.

Outra estratégia utilizada pelo narrador para a enunciação da cena é a transposição dos tempos, fazendo com que Brás Cubas personagem traga o fato passado para o tempo presente da enunciação, criando o efeito de um *flash back*, transportando o leitor para a época do acontecimento narrado, vivificando a cena pintada, ao aproximar o leitor da narrativa. Para isso, Machado utiliza-se do presente do indicativo, aproximando leitor e personagem por meio da similaridade entre o tempo da leitura e o da enunciação: (...) *nem quero entender-te; tu és absurda, és uma fábula. Estou sonhando, decerto, ou, se é verdade que enlouqueci, tu não passas de uma concepção de alienado* (p. 20).

O último tipo de cena é aquele referente às histórias

inseridas na fábula principal. Normalmente o narrador utiliza-se do pretérito perfeito, situando-se como um narrador distanciado de uma outra história, (além da sua própria, ou seja, a autobiografia): *um dos pretendentes conseguiu fazer-se aceito; não sendo, porém, mais delicado que os outros, Dona Plácida despediu-o do mesmo modo, e, depois de o despedir, chorou muito* (p. 193).

Porém, às vezes o narrador utiliza-se do pretérito imperfeito, como se a ação narrada estivesse ainda concluindo-se num outro mundo mítico, distinto do mundo da realidade criada pela autobiografia dele, um mundo de ficção, gerando dois planos ficcionais na obra: o primeiro, a vida de Brás Cubas, que seria a “verdade” da ficção, e o segundo, dentro dele, as estórias inseridas. Essa estratégia se nos apresenta como uma ironização do processo de criação ficcional, uma vez que o narrador recria contextos narrativos históricos como a Bíblia, sugerindo o caráter ficcional do trecho relatado, e, por ampliação, do resto dos textos (já que é ele quem os narra também), materializando esse processo numa pista para a conscientização do leitor sobre o caráter lúdico inerente à obra ficcional: *Quando Jó amaldiçoava o dia em que fora concebido, é porque lhe davam ganas de ver cá*

de cima o espetáculo (...) (p. 24).

Assim, um Brás Cubas que inventa outras histórias para ampliar o mundo ficcional da Bíblia, pode muito bem inventar histórias para aumentar a sua autobiografia, (também em outro mundo ficcional), não pelo motivo “vulgar” de manipular uma imagem à sociedade, visto que se trata de um “defunto autor”, mas pelo sabor de *adotar diferente método*, e, assim, *tornar o escrito mais galante e mais novo* (p. 1).

2. Colcha de Histórias

Em *O Asno de Ouro*, o processo de inserções de outras histórias movimenta uma técnica de criação que produz outro efeito. Ele não desnuda o plano da história central, a autobiografia de Lúcio, como nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, e sim, funciona como índice premonitório do destino da personagem.

Seguindo a análise do livro *O Asno de Ouro*, feita por Motta

(1998), temos que os motivos concatenados na trama resultam no transporte do leitor para um plano narrativo dentro de outro. Dessa forma, logo no primeiro capítulo, a conversa entre Lúcio, Aristômenes e um terceiro ouvinte não denominado no enredo é tramada com motivos que serão reiterados com o intuito de levar o leitor cada vez mais para um plano interior na narrativa, até chegar no motivo central da história: a impossibilidade, irônica, de fala de Lúcio, na forma de um asno. Assim, logo no livro II temos o motivo da “faca cortando a garganta” de um artista de feira, história aparentemente sem nexos com o resto da narrativa contada por Lúcio. Depois, aparece outra história de obstrução da garganta, quando Lúcio conta ter engasgado com uma pasta de queijo. Todas elas preconizando a perda da fala de Lúcio metamorfoseado em Asno.

Após o enxerto dessas duas histórias, Aristômenes começa a narrar a sua aventura de magia, que culmina com a morte de seu amigo Sócrates, por ter a garganta perpassada pela faca da bruxa Méroe. Neste episódio, a bruxa, por meio de um rito mágico, corta a garganta de Sócrates e estanca o sangue com uma esponja.

Por meio de um processo intrincado de relações, podemos constatar que a “esponja”, utilizada no capítulo XII, nos remete



ao pedaço de queijo, do capítulo II, ou seja, àquilo que obstrui a garganta. A faca de Móreo, do capítulo XIII, nos leva à história do artista que engolia facas, a primeira história narrada por Lúcio, preconizando um processo de construção formal utilizado pelo narrador na tessitura da trama. Ou seja, a utilização de motivos recorrentes para engendrar um enredo cíclico, construindo histórias que se encaixam dentro de outras. Assim, o primeiro episódio abordado prenuncia o processo de construção da narrativa, fazendo do livro I *uma espécie de antecipação da obra toda, no seu papel de disseminar os índices formais, que ganharão concretude no desenrolar da estória principal*. (Motta, 1998 p. 307).

Dentro do que foi posto, sugerimos neste trabalho que a recuperação da estratégia de se enxertarem histórias, aparentemente desconexas, no desenrolar da história principal, utilizado por Apuleio, torna-se, pois, um processo constitutivo da narrativa machadiana, porém ironizado. O que para Apuleio é uma estratégia de antecipação e engendramento da trama, para criar maior credibilidade ficcional, torna-se, em Machado, uma estratégia de desnudamento ficcional, preconizando como “mentira” a história enxertada, estendendo a desconfiança para a

história central da autobiografia, por um processo metonímico.

Esses deslocamentos realizados por Machado, das funções dos elementos constituintes da ficção para outros elementos, já haviam sido sugeridos por Augusto Meyer (1956). O autor afirma que Machado faz o leitor de personagem e transporta-o também para instância da autoria, quando, obrigado a completar o sentido daquilo que foi omitido, é impelido a inventar aquilo que descobre por meio das sugestões do texto. Nesse sentido, podemos classificar a obra machadiana como interativa, característica que rompe com o modelo anterior de escritura. Se seguirmos a conceituação de moderno proposto por Barbosa, (1990, p. 119), de que moderno é *um fenômeno de bases universais, apontando para tudo o que significa problematização de valores literários no amplo movimento das idéias pós românticas* e além disso, *são aqueles textos que deixam entrever alguns dos elementos que, então, passam a servir como caracterizadores da composição literária moderna* (ibid., p. 120) podemos concluir que essa característica de interatividade entre obra e leitor, tão bem manipulada por Machado, por meio das intrusões do narrador, é uma das características que permitem classificar a obra machadiana de moderna. Primeiramente, por



romper com o padrão romântico e, depois, por lançar um elemento (a interatividade) que passou a servir como caracterizador da composição literária moderna da literatura brasileira.

Embora o Romantismo também se valesse da técnica do diálogo com o leitor como princípio composicional, essas intrusões ganham, com Machado, a modalização de um discurso muitas vezes prosaico, remetendo a comunicação entre leitor e narrador para a esfera de uma conversa familiar. Essa característica de interatividade entre obra e leitor, monitorada por meio das intrusões do narrador, faz parte de uma das várias estratégias utilizadas por Apuleio que é reaproveitada por Machado de Assis. O Lúcio-asno se vale desse artifício para equilibrar o efeito de verossimilhança ficcional do texto e também para exigir a participação do leitor na complementação da trama.

Um terceiro conceito de modernidade apontado por Barbosa é o que, dentro dos numerosos índices de caracterização do moderno, *ressalta, (...) o modo de articulação entre literatura e realidade* (p. 121), sendo moderno *aquele texto que, independente de uma estreita camisa de força cronológica, leva para o princípio de composição, e não apenas de expressão, um descompasso entre a realidade e a sua representação, exigindo,*

assim, reformulação e rupturas dos modelos realistas. (p. 122).

Considerando-se o desdobramento desse terceiro conceito de moderno, Barbosa coloca que:

(...) modernos são aqueles escritores que criaram condições indispensáveis para uma reflexão acerca das relações referidas entre realidade e representação, abrindo o espaço para uma outra e fundamental passagem, qual seja a da reflexão a propósito do próprio sistema articulatório em que se fundamentam as duas noções básicas. (p. 121).

Seguindo esse esquema de conceituação da modernidade, podemos classificar não só *Memórias Póstumas de Brás Cubas* como um livro moderno, mas também *O Asno de Ouro*, não só pelo fato de que Machado se valeu das estratégias narrativas prenunciadas por Apuleio mas, também, como vimos no decorrer deste trabalho, porque Apuleio problematiza valores literários anteriores à sua época. Um exemplo é a já discutida forma de se narrar uma autobiografia em primeira pessoa que manipulasse o elemento da verossimilhança na confecção de sua obra, resolvida por meio da estratégica metamorfose de Lúcio, e o conseqüente sincretismo entre narrador e personagem, reaproveitado por Machado, na morte de Brás Cubas e criação de seu defunto autor.



Dessa forma, podemos dizer que Apuleio *deixa entrever alguns elementos que passam a servir como caracterizadores da composição literária moderna*, nas palavras de João Alexandre. Esses elementos são retrabalhados lucidamente por Machado, até chegar a um nível de articulação entre metalinguagem e história, que transforma uma *linguagem da realidade* em uma *realidade da linguagem*, ao incluir, no processo de composição das Memórias um *elemento essencial da mimese do real[:]* a *própria mimese das articulações literárias utilizadas para a composição* (p. 123), ou seja, a metalinguagem literária.

Esta diferenciação entre “mimese do real” e “mimese das articulações literárias” pode ser visualizada na consciência machadiana quanto à diferença existente entre Realismo, escola literária, e por ele muitas vezes repudiado, como no ensaio sobre *O primo Basílio* de Eça de Queirós, e realismo artístico, definido por ele como um conjunto de procedimentos que propiciam a elaboração de uma “realidade estética” coerente à obra literária.

É dentro dessa segunda definição de realismo que podemos inserir os procedimentos estéticos utilizados por Machado para a invenção das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Procuramos demonstrar como esses procedimentos foram, muitas vezes,

reaproveitados e recriados a partir de estratégias preconizadas pela obra apuleiana, porém catalizadas e reafinadas numa filtragem de linguagem, ou por um processo de *ir afinando linguagens*, segundo Antonio Candido (1970). Tal afinação se dá por meio de figuras de linguagem como a ironia, a paródia, as elipses e metáforas, que conferem ao texto de Machado uma escritura ficcionalizante, que dialoga com vários escritores modernos, como Kafka, Mann, Proust, por meio de um elemento comum a todos eles: a inventividade artística graças ao trabalho com a linguagem e à ruptura com as molduras classificatórias dos gêneros narrativos.

Um desses diálogos de Machado refere-se à retomada dos procedimentos formais que articulam a criação de uma variada gama de versões do mito de Fausto. Embora essas narrativas sejam predominantemente escritas em terceira pessoa (talvez a única exceção seja a peça dramática inacabada de Fernando Pessoa), passaremos a indicar quais são os pontos de convergência que possibilitaram a associação entre *As Memórias machadianas* e as versões do mito de Fausto.



CAPÍTULO II

MÁQUINA FÁUSTICA: DELÍRIO DE SIGNOS

1. Percurso do Mito

Este capítulo objetiva investigar algumas relações entre o mito de Fausto, visto dentro de sua contribuição arquetípica, e suas manifestações em várias obras literárias. O percurso que conduzirá a análise, como está implícito no título, é aquele que aproxima o diabo de deus, conforme assinala Platão (1989, p. 53), ao indicar o significado do signo “deliro” como aquele ser que é *tomado pelos deuses*. Não há, nessa atitude intenção de blasfêmia

nem ousadia na similitude instaurada, mas alguns traços dessa aproximação devem ser sublinhados, a fim de que o texto possa compactuar com o leitor numa leitura que instaure tensões nas abstrações que tal relação possibilita.

Tanto “a máquina” como “o delírio de signos” são contribuições de Deleuze ao se referir à obra de arte moderna:

A obra de arte moderna é tudo o que se quiser, isto, aquilo ou aquilo outro; é mesmo de sua natureza ser tudo o que quiser, ter a sobredeterminação que se quiser, desde que funcione: a obra de arte moderna é uma máquina e funciona como tal (1987, p. 144-145).

Outro traço que deve ser posto em relevo na definição do autor é o de funcionamento. *A obra de arte moderna é uma máquina que funciona*, ou seja, uma realidade autônoma em que seus elementos se harmonizam e criam tensões, produzindo sentido.

O recorte deste trabalho está na perscrutação do funcionamento do mito de Fausto como uma máquina delirante de signos. Nesse sentido, sobrelevam-se as três características marcantes assinaladas por Deleuze, a saber, o mito como produtor



apontou para o caráter de discussão sobre a própria natureza da arte cênica que a peça encerra:

Essa assim chamada “verticalidade” foi formulada de maneira mais ou menos banal por Goethe já no Prólogo do Teatro, no Fausto I: o diretor do teatro, o promotor e o gerenciador financeiro do espetáculo dialogam e sentem que a “multidão” em busca de diversão barata e espetacular movimenta-se do céu para o inferno. Existe, portanto, um eixo vertical que deve ser entendido como ponto de fuga do espaço cênico na sua estruturação. O céu é a iluminação, a terra é o palco, e o inferno é a subcena. Essa é uma rubrica dramática do diretor Goethe, e não um espelhamento da topografia da religião cristã! Preste atenção: **essa metáfora é uma metáfora cênica**, ou seja, refere-se à espacialidade primária que o texto projeta sobre si. Dramaturgia significa um teatro, a organização do curso da ação, de seu transcurso, o que se segue a quê. Temos então de criar o espaço para o transcurso temporal da ação. Isso é uma banalidade, e nem sequer é preciso ter lido a *Poética* de Aristóteles para saber o que significa a unidade do *mythos*, mas a maioria parece não levá-la em conta e cria um espaço cênico arbitrário no qual projetam sua peça e suas figuras sem consistência (...) Com base nisso, pretendo provar e mostrar que o *Fausto II* (...) é uma síntese da dramaturgia contemporânea em todas as *metamorfozes* de sua *arquitetura* cênica. (Negritos nossos)



autônomo de sentido – a máquina. Também como uma forma móvel que pode ser *tudo o que se quiser*, e, de uma maneira mais radical, ser da natureza do mito fáustico *poder ser tudo o que se quiser*, levando essa potencial abertura de escolhas a considerar uma mobilidade de formas, unificadas pela tensão que estabelece sentidos. E, por fim, o funcionamento, visto como as várias escolhas de estratégias formais internas das obras fáusticas que possibilitam a sistematização daquilo que Ferreira (1995) chama de “tecido fáustico”, ou seja, uma variedade de estruturas formais que se valem do motivo do mito. Há que se esclarecer, entretanto, que este trabalho considera a expressão “tecido fáustico” não só como uma denominação comum às obras que se valem do mito de forma temática, mas também àquelas que, como *Memórias Póstumas*, articulam as estratégias internas de confecção mítica, ou seja, estabelecem homologias internas com a natureza fáustica de confecção artística.

Esse caminho começou a ser trilhado quando Per Stein — segundo a entrevista publicada na revista Brava (março, 2000, p. 67-68), por ocasião da encenação completa da peça Fausto, de Goethe, na Alemanha, façanha que levaria dezessete horas de espetáculo e um orçamento de trinta milhões de marcos —,

A citação, embora longa, resume algumas características fulcrais do mito fáustico, a saber: a discussão sobre as próprias possibilidades dos procedimentos de representação de cada sistema artístico em que o arquétipo é elaborado (no caso deste trabalho, a literatura); o desnudamento da arquitetura do processo ficcional de produção de realidades paralelas, ou seja, o engendramento da metáfora como construção de um espaço simbólico de representação; a dificuldade de leitura da obra para quem tenta traçar um percurso referencial, tornando as “figuras” elementares da obra “sem consistência”; a necessidade de se levar em consideração, por exemplo, a relação espaço/tempo no processo de construção de sentido da peça, ou seja, a organização dessa relação que possibilite que a máquina fáustica funcione.

Embora essas sejam colunas estruturais do mito de Fausto, a saber, uma relação tensa entre tempo e espaço, que propicie a criação de realidades paralelas (simbolizada brilhantemente na imagem da ampulheta de areia vermelha no *Fausto* de Mann), algumas outras linhas devem ser sistematizadas, a fim de que a teia do pacto possa abrigar a aranha diabólica da criação artística. Desta forma, estaremos evocando o apoio de obras que tratam tematicamente do mito de Fausto, como a primeira versão



anônima, e obras que, além de trazerem a temática, também configuram uma organização de padrões de elementos construtivos comuns, como os *Faustos* de Mann, de Goethe e de Fernando Pessoa.

Para costurar as relações instauradas por essa leitura comparativa, o trabalho conta com o apoio de um “Diálogo Platônico”, *Fedro, ou da beleza*. Embora aparentemente o leitor sinta deparar-se com uma colcha de retalhos estranha, é preciso esclarecer que todo esse percurso tem como finalidade a busca de um discurso que instaure a retórica no limite entre a plausibilidade referencial e a instabilidade que a estrutura do pacto produz nas “máquinas de delírio”, para que funcionem.

Soma-se a isso que essa parte do percurso fáustico se propôs a seguir as pegadas platônicas de Fedro. Nesse sentido, deve-se ressaltar que quase toda a articulação dialógica do texto é tramada sobre a ignorância representada por Sócrates e Fedro. Mas é essencial que se estabeleça as diretrizes que esclarecem a qual “ignorância” Platão se refere. Ele não parte de um puro não-saber, e sim de um não-saber a que se ater, ou seja, à medida que a realidade é composta de vários elementos, cada indivíduo deve “saber” escolher quais elementos da realidade devem merecer



atenção. Sendo assim, podemos deduzir que para Platão, a realidade não se constitui numa unidade, mas sim em fragmentos, recortes, perspectivas. Esse caráter “fragmentário” associa-se à forma básica de composição de Fausto: a consciência de que a realidade constitui-se em fragmentos de discursos, nem sempre coerentes.

Entre os primeiros passos que compõem a dança fáustica, o percurso de Carpeaux (1963) encontra uma explicação histórica. Para o autor, Fausto significa a história da traição luterana aos camponeses revoltados. Após implantar a reforma religiosa, Lutero conferiu ao espírito do homem alemão uma liberdade que não seria bem acolhida pelos poderosos da época do século XVI. Para alicerçar sua reforma, Lutero toma partido contra os camponeses revoltados (na famosa Guerra dos Trinta Anos) que, em 1525, exigem, junto à liberdade religiosa, a liberdade civil e econômica. A partir daí, *o luteranismo tornou-se religião oficial dos príncipes feudais, das Universidades, da burocracia e da pequena burguesia (...)* (Carpeaux, 1963, p. 25).

Nesse sentido, o pacto com o diabo seria a expressão do conflito entre *a liberdade ilimitada no fôro íntimo e [a] submissão servil perante as autoridades* (p. 27-28), portanto, o

documento do divórcio entre o Humanismo e a Reforma (ibidem), manifestado no livro anônimo, *História do Dr.º Johannes Faust*, publicado em Francforte, em 1587, pelo editor Johannes Spies. Porém, essa história do taumaturgo, que cede à tentação de conquistar às mulheres, à Natureza, à Fama e à Imortalidade por meio de artes mágicas e do pacto com o diabo, será interpretada e reinterpretada durante vários períodos da história da humanidade.

No Brasil, há até quem tenha feito o pacto por “malandragem”, como seria o caso de Brás Cubas, criando a imagem de um narrador extraordinário às custas da morte do personagem Brás Cubas. Esse pacto que sintetiza a cultura brasileira do “jeitinho” e das relações de interesse de favoritismo, articula a distinção entre o aproveitamento do mito tecido por Machado e as outras versões de Fausto, sugerindo a imagem do herói nacional, delimitado por Antonio Candido (1993) no estudo sobre o personagem “Leonardo”, das *Memórias de um Sargento de Milícias*.

Brás Cubas teria feito o pacto, de forma camuflada, sem crise religiosa ou de consciência. *Por amor à glória e sede de nomeada* (Machado, 1924, p. 6), o narrador (ou autor como ele se auto-intitula no prólogo à terceira edição) brasileiro,



deliberadamente, mata o seu personagem (Brás Cubas), para resolver um problema de ordem formal.

Esse seria o pacto de Brás. Metaliterário, interno, promovendo rupturas no código de expressão formal da literatura para representar um Fausto que se desdobra em personagem (pactuante) e narrador autobiográfico (entidade diabólica). Esse narrador sinuoso e diabólico manipula o protagonista como um títere, viabilizando a construção de um romance que se denuncia enquanto realidade ficcional no próprio processo de confecção.

Para se perceber uma estrutura faustiana nas *Memórias*, deve-se articular uma homologia formal entre a obra machadiana e o arquétipo de Fausto. Assim, podemos relacionar os seguintes elementos: o personagem (Brás Cubas) como uma espécie de figurativização do pactuante; o narrador das *Memórias Póstumas* como uma representação diabólica e metafórica do pacto; por fim, como resultado dessa relação entre narrador e personagem surge a capacidade criativa como elemento de sedução para a venda da alma e a conseqüente realização do pacto.

Sabendo-se que nas *Memórias* o sincretismo actorial entre o narrador e o personagem sofre uma ruptura, o que possibilita ao Brás Cubas narrador contar a morte do personagem, essa leitura



considera, para o desenvolvimento do trabalho, as instâncias da narração e da protagonização como duas realidades semióticas separadas. Embora indiciadas por várias marcas lingüísticas sincréticas, como a referência que o narrador Brás Cubas faz ao personagem (...) *e contudo, era eu, nesse tempo, um fiel compêndio de trivialidades e presunção* (p. 53) — em que a distância temporal, na fábula, marca o distanciamento crítico das instâncias da protagonização e da enunciação na construção da trama.

Deve-se enfatizar que as *Memórias* seguem, embora metaforicamente, a moldura dos motivos do pacto, a saber: a realização de um “contrato” entre uma entidade humana e outra mítica (divina ou demoníaca); um estado de “falta”, “carência”, “privação” ou “interdição”, inviabilizando um desejo do personagem; a “realização” do desejo ou “superação” do conflito em troca da alma da criatura pactuante. Enquanto Apuleio, Goethe e Thomas Mann (que criaram outras leituras do mito faustiano) dão sustentação a essa estrutura tradicional do motivo do pacto, Machado provoca alterações no procedimento, metaforizando-o, ao atuar, com consciência, no interior do sistema de representação realista da prosa de ficção.

São várias as diferenciações impostas por Machado em relação aos autores citados. Enquanto Apuleio e Mann apontam, na direção do “contrato” pactual, para uma obediência em relação a um modelo religioso, respectivamente politeísta e cristão, Machado subverte essa referência religiosa, transferindo-a para o plano estético, em uma atitude não só de desobediência, mas, também, de ironização aos movimentos romântico e realista.

Quanto ao segundo elemento estruturante do pacto — manifestação de uma “interdição” inviabilizando algum desejo do personagem —, Apuleio e Mann resolvem o conflito de seus personagens associando o motivo temático da criação ao empenho religioso ou moral de suas almas. Enquanto tais personagens são limitados artisticamente, uma vez que são tolhidos moralmente e se debatem para superarem os códigos artísticos em que estão inseridos para produzirem uma grande obra (na fábula), Brás Cubas luta com um conflito formal (na trama). Para buscar a fama por meio da criação artística, o narrador machadiano traz a questão temática da venda da alma para dentro da problemática do sistema de representação realista, desdobrando o Brás Cubas em corpo e alma.

Como decorrência da trajetória anterior, o terceiro elemento

estruturante do pacto — a realização do desejo do personagem pela atuação de um agente sobrenatural em troca da alma da criatura pactuante — torna-se uma complexa questão formal. Ao duplicar o Brás Cubas em corpo e alma, Machado movimenta um mecanismo irônico entre as instâncias da narração e do enredo, articulando uma diabólica solução artística para o motivo do pacto. Assim, o autor brasileiro troca a interferência externa ou temática de um ente sobrenatural na trama pela solução interna de uma relação irônica entre o narrador e o protagonista, em que o segundo “vende” o seu “corpo” (a sua história) para benefício do primeiro, cuja “alma” perpetua-se com a glória literária. Com a morte do personagem (vítima) nasce o diabólico narrador, que passa a demonstrar como a entidade demoníaca (esperta) na trama realista é o próprio narrador, redimensionando, para isso, o valor do procedimento estrutural do “pacto”.

Ao substituir as implicações conteudísticas e referenciais da tradição por uma recriação mais abstrata e formal do motivo do pacto, aquilo que se materializava em imagens e símbolos, torna-se, em Machado, processo e procedimentos artísticos. Com isso, a função referencial abre espaço para a metalingüística e para o domínio da função poética.



Outra consequência da modificação impressa por Machado, na elaboração do processo de venda da alma, diz respeito aos seguintes aspectos. Enquanto em Mann e em Apuleio o personagem é o vendedor e o beneficiário da venda, pois em troca da alma adquire-se a competência para escrever um livro, em Machado o personagem perde a alma, mas é o diabo, na figura do narrador, ironicamente, quem se beneficia com a fama da obra escrita. Ao se valer de um benefício originalmente destinado ao personagem, o narrador instaura-se na obra como a figura de destaque, trazendo mais uma ruptura para o código narrativo, pois centraliza o foco de interesse do leitor no narrador, invertendo o paradigma de constituição de uma autobiografia. Ao deslocar o foco de luz para o narrador, o olhar do leitor move-se do palco da representação para os bastidores da criação, (procedimento também utilizado por Pessoa), acompanhando os passos artísticos da enunciação, como uma forma de se desviar do tema para se iluminar o discurso. Imprimindo um movimento do conteúdo para a forma, o pacto machadiano realiza-se internamente, por obra de um narrador diabólico, que mata o personagem para poder escrever o livro com toda a liberdade e incorporar na narrativa as metamorfoses literárias provenientes de um criador “endiabrado”.



Como o foco de luz sai do personagem, o mesmo não precisa manipular sua imagem pública perante o olhar do outro, como se afirma correntemente na crítica machadiana. Ao contrário, a centralização no narrador de todos os ângulos de visão da fábula expõe as intenções e máscaras do personagem, como uma fórmula irônica de desnudar uma parte da sociedade oitocentista corrupta e articulada de acordo com o modelo de favoritismo do segundo Império. Com o foco recaindo sobre o narrador, este tenta, o tempo todo, convencer o leitor de sua capacidade artística, manifestando-se no livro como um escritor criativo e genial, pois manipula sua imagem artística à medida que desnuda a imagem social de Brás Cubas personagem. (Essa estratégia de desmascaramento é utilizada, também, por Pessoa, mas com a finalidade de subjugar o leitor). Esta inversão e manipulação na estrutura do motivo do pacto, utilizando-se do procedimento da ironia, mostra como Machado acabou atuando no cerne da problemática da representação realista para tecer a sua escritura de modernidade e genialidade.

Mas, ao contrário de Machado, para quem o mito de Fausto nasce da irônica significação etimológica da palavra humor (lágrima que ri), dando o tom das *Memórias...*, há aqueles para

quem o pacto nasce lentamente e entre fortes dores de parto. Foi assim com Thomas Mann.

Thomas Mann, angustiado em face às guerras que destroem a Alemanha, inconformado com o fracasso da arte que já não serve mais, apenas para criar uma eficaz camuflagem para a situação política do país e da literatura enquanto simples apêndice dos comunicados militares, cria um personagem que possa representar o contexto alemão do final da primeira metade do século XX. Esse contexto deveria ser o espelho do fracasso universal de uma civilização, que se volta contra si mesma para devorar-se. A Alemanha da alta cultura, da excepcional produção musical vienense de Beethoven, de Schoenberg, de Schubert, de Mozart e Haydn, se vê transformada agora na patética imagem de um nazismo insensato. Atemorizado pela possível dominação nazista, desesperado pela iminente barbárie da alta civilização germânica, surge Adrian Leverkühn, o herói trágico de Mann, de traços amalgamados de Nietzsche e Schoenberg.

O *Doktor Faustus* (1948), que Mann escreve no seu retiro californiano, nasce sob o signo da música. Primeiramente da música experimental de Ravel, que confere à narrativa longos fragmentos de discursos (palestras do gago Kretzschmar),



recortados por metonímias e por longas digressões. Depois, da música dodecafônica de Schoenberg, no famoso capítulo XXV, em que Adrian concretiza o pacto com o diabo, elaborado sob a forma dramática estruturada no longo diálogo entre o protagonista e o demônio.

Sabe-se que Schoenberg promove rupturas no plano da expressão musical. Cria novas formas sobre as ruínas da tonalidade, faz novas combinações em séries que buscam na matéria (sonora) um elemento (gênesis) para criar novos valores à expressão musical. Articula, ainda, a unidade entre os espaços de duas ou mais dimensões tonais, coordenando a aparente separação dos elementos para reestruturar uma significação abstrata em séries de tons, que obedecem a uma outra ordem de mediação.

Da mesma forma age o diabo em Mann. Por meio de uma linguagem irônica, vai tecendo relações especulares entre a arte clássica e a moderna, pautando-se na urgência de se inovar um código artístico falido e desgastado, por meio da paródia irônica. Os traços da nova arte seriam finos, de tonalidades mal definidas, mas com um elemento (diabólico) que fosse devorando toda a tradição. Esse elemento deveria reinterpretar antigos 'topos' para reorganizá-los sob a forma mista do romance (no sentido de



amalgamento de outras formas, que George Lukcas, 1960, dá à palavra romance). Nesse processo, Mann articula os traços significativos da nova arte sob procedimentos formais como a justaposição serial de metonímias, amalgamentos de várias paródias recortadas, fragmentos entrecruzados de vários discursos, uma espécie de fuga, em que as vozes seriam expressas de forma fragmentada, acabando por fragmentar o próprio tema central da composição.

Assim como a fuga é uma forma musical polifônica, em que duas ou mais vozes se combinam no desenvolvimento de um tema conciso e de tonalidade claramente definido, o romance de Mann articula várias vozes para tratar do mito de Fausto (como a do diabo, de Adrian, de Serenus, etc.). Assim como o tema, na fuga, é geralmente acompanhado de um contra-sujeito, que deve ser escrito em contraponto invertível, isto é, de tal maneira que se possa ir sobre ou sob o tema, a ficção de Mann é entrecortada por vários discursos, como o religioso, o filosófico, o político, etc. Esses discurso sobrepõem-se ao tema central, ou se posicionam, implicitamente, sob ele, funcionando, como o contra-sujeito da fuga.

Por fim, o entrecruzamento da música dodecafônica e a



literatura de Mann torna-se um traço tão dominante nessa versão do Doutor Fausto, que melodia e personagem se confundem. Num primeiro plano, a narrativa submerge à fábula, descrevendo a melodia de Schoenberg (metáfora da música criada por Adrian) e erra por caminhos impensáveis, desviando-se do tom fundamental e preenchendo espaços obscuros à música erudita tradicional, até encontrar o tom fundamental, para retornar ao desterro, e reencontrar o tom fundamental, num contínuo infinito de busca e encontro, mais de busca que de encontro. Num segundo plano, Adrian, o herói faustiano moderno, erra (interiormente) por todo o romance à procura da arte, até encontrar o pacto diabólico como tom tragicamente fundamental, estabelecendo, em lugar do encontro, o espaço de desterro da humanidade, (pós Segunda Guerra Mundial, talvez).

Essa estratégia do “erro” como eterna busca será, também, uma das estratégias ficcionais do *Primeiro Fausto*, de Pessoa.

Pelo bailado dos signos que compõem o mito de Fausto, não se pode negar que a estrutura do pacto é, antes de tudo, uma representação delirante. Da antiga lenda do taumaturgo que vende a alma ao diabo em troca de belas mulheres, prazeres mundanos e do conhecimento absoluto sobre todas as coisas, ou seja, do

domínio do caráter representativo e referencial do signo, ao pacto de Adrian, pela música, de Brás pela glória, de Goethe, como um pacto de redenção cristã, o que se tem é a obsessão pela procura de realidade paralela, ou seja, a tentativa da supressão do limite entre a realidade e a ficção, e também a instauração da discussão sobre a natureza dessa realidade. Como fazia Platão nos diálogos, até chegar à constatação de que a realidade é discurso, manipulação de linguagem, como será visto na análise de Fedro.

Nesse ponto de discussão sobre as especificidades da realidade, configura-se o pacto como a manifestação simbólica de uma discussão da estrutura do signo lingüístico e, antes de tudo, um simulacro de silêncio e espanto entre o significante e o significado: o poético.

Como já foi anunciado, este capítulo começou a percorrer o caminho literário sobre a discussão a respeito das especificidades da realidade por meio de Platão. Em *Fedro ou da beleza*, Platão instaura uma tensão entre realidade e discurso por meio da criação de uma fábula que se resume no diálogo entre Fedro e Sócrates sobre a natureza do amor, da beleza, e da alma. Essa discussão será dividida inicialmente em duas posições: uma contrária ao amor — discurso de Lísias e primeiro discurso de

Sócrates — , outra favorável — segundo discurso de Sócrates. Mas, toda essa discussão será costurada por uma forma retórica que se organiza sob o signo da ironia, deixando entrever que qualquer uma das posições tomadas, tanto a favor como contra os temas da discussão, estão equacionadas numa consciência de que a realidade é discurso, portanto, artefato criado por meio da linguagem.

Instigado por essa retórica irônica, o leitor percorre o livro em movimentos especulares que o direcionam sempre à ambigüidade e ao incômodo de um espaço de erro (nos seus dois sentidos, a saber, de falha e de falta de direção). Cada pergunta de Fedro *funciona* (no sentido atribuído por Deleuze (1987), ou seja, o funcionamento como uma série de procedimentos formais que instauram sentido à obra de arte, tornando-a uma realidade autônoma) como um desestabilizador do discurso, e cada resposta de Fedro *funciona* como uma não resposta, ou seja, um espaço em que a obra se fecha numa esfera contumaz de irresponsabilidade para com o leitor. Sócrates defende e ataca o amor com a mesma eloquência com que critica a própria eloquência (em detrimento do laconismo) e se volta para a retórica como pedagogia das almas.



Na busca do belo, o caminho traçado por Sócrates aponta para o discurso, inspirado pelos deuses, num contexto de delírio.

Subtraindo inspiração e delírio do uso comum, desgastado, Sócrates lembra que há uma entidade demoníaca (ou divina) que lhe confere sabedoria para desvendar a realidade: *Caro amigo, precisamente no momento em que me preparava para atravessar esta ribeira, aquele sinal divino, aquele sinal cujas manifestações são habituais em mim, despertou!* (Platão, 1989, p. 45). Para além do significado da travessia da ribeira, que no contexto encerra uma ironia à busca da verdade e na crença ao discurso apresentada por Fedro, em detrimento da consciência de que a linguagem é representação, portanto criação de verossimilhança, há que considerar, também, o caráter representativo que Sócrates desempenha no texto, como se estivesse numa peça de teatro.

Representando um estado de entusiasmo, portanto, que estaria possuído por um deus num contexto de inspiração, Sócrates tece os fios de um discurso constituído por imagens, várias referências a personagens humanos e supra-humanos, mas dentro de um rigor e organização que colocam em xeque o sentido comum de delírio (1989, p. 99-100):

No que respeita ao delírio divino, dividimo-lo em

quatro espécies, cada uma das quais provém de um deus determinado: o sopro divinatório de Apolo, a inspiração mística de Dionísio, a impressão poética das Musas e, enfim, a inspiração amorosa de Afrodite e de Eros

Portanto, os traços semânticos que delimitam o conceito de delírio são, primeiramente, o rigor divinatório de Apolo, entendendo o signo divinatório não só como a arte de predizer o futuro, mas, também, como decifração e interpretação de uma dada realidade. Não se pode negar que o exercício de interpretação exige movimentos de associações em que traços de continuidade e de comparação estejam presentes. Assim, a estrutura do delírio se configura na sobreposição do eixo paradigmático, ou seja, nos traços de continuidade exigidos pelo exercício de combinação da “capacidade” *divinatória de Apolo* sobre o eixo sintagmático, ou seja, a capacidade de estabelecer comparações para predizer o futuro do deus mitológico.

A segunda espécie de delírio se delimita na *inspiração mística de Dionísio*, portanto, para além dos limites da plausibilidade, na busca do limite entre transracionalidade e alguns alfinetes que sustentem o conteúdo numa forma ainda



inteligível.

A terceira espécie de delírio se articula no contexto da *impressão poética das Musas*, que anuncia, além da solicitação dos sentidos do leitor para a percepção de uma realidade dada, a reprodução ou recriação de uma segunda realidade dentro do sistema de representação, sendo que esse sistema deixa apenas marcas, pegadas de uma caminhada de organização lingüística (como o ritmo poético, por exemplo).

Por fim, o delírio é tomado como *a inspiração amorosa de Afrodite e Eros*, portanto, como uma energia criadora de realidades, distanciando-se da morte, visto que Eros é símbolo do impulso da vida.

Há que sublinhar que as quatro espécies de delírio analisadas por Platão têm como ponto de intersecção a questão do movimento e, mais propriamente, no sentido de metamorfoses de formas. Essas últimas seriam o ponto nevrálgico entre o mito de Fausto e as *Memórias Póstumas de Brás cubas*.

Outro ponto ressaltado por Platão, que será destacado como linha teórica que costura esse trabalho, é a relação, também móvel, entre parte e todo, ou seja, a articulação dos elementos dentro de um sistema artístico, referenciada por ele na passagem



entre o elogio e a crítica de um mesmo tema (Platão, 1989 p. 100-101):

(...) a técnica da passagem da condenação ao elogio (...) consiste em abarcar de uma só vez, graças à visão de conjunto, as idéias disseminadas, a fim de que, pela definição de cada uma dessas idéias, as possamos resumir em uma só idéia geral sobre o assunto que se tem em vista (...) e a outra, (...) consiste em proceder na [maneira] inversa, isto é, em dividir novamente a idéia geral nas idéias particulares suas constituintes, observando-as nas suas articulações naturais, evitando, todavia, mutilar essas partes constituintes, tal como um mau cortador.

Mais uma vez salta aos olhos o caráter fragmentário da realidade apresentada. Não mais a linguagem em seu elemento essencial, o signo lingüístico, mas a realidade criada por esse signo, a articulação de uma ficção.

Finalizando o percurso proposto, a leitura do pacto fáustico há de apontar para o contrato entre a civilização e a escrita. Segundo as pegadas marcadas por Platão, pode-se sugerir que o espaço do livro, como objeto concreto de transmissão de mensagem, portanto, ocupando a função de canal num contexto de ato de fala, acaba por se fechar numa estrutura circular e

neurótica em que a linguagem se auto-referencia com tamanha força centrípeta (Frye, 1973), que, para além dos limites da metalinguagem, acaba por chegar no próprio canal da comunicação discursiva escrita: o livro como transporte material da linguagem.

Platão inaugura essa discussão propondo o mito de Thoth:

Mas, quando chegou a vez da invenção da escrita, exclamou Thoth: «Eis, oh Rei, uma arte que tornará os egípcios mais sábios e os ajudará a fortalecer a memória, pois com a escrita descobri o remédio para a memória. («Oh, Thoth, mestre incomparável, uma coisa é inventar uma arte, outra julgar os benefícios ou prejuízos que dela advirão para os outros! Tu, neste momento e como inventor da escrita, espera dela, e com entusiasmo, todo o contrário do que ela pode vir a fazer! Ela tornará os homens mais esquecidos, pois que, sabendo escrever, deixarão de exercitar a memória, confiando apenas nas escrituras, e só lembrarão de um assunto por força de motivos exteriores, por meio de sinais, e não dos assuntos em si mesmos. Por isso, não inventaste um remédio para a memória, mas sim para a rememoração. Quanto à transmissão do ensino, transmites aos teus alunos, não a sabedoria em si mesma, mas apenas uma aparência de sabedoria, pois passarão a receber uma grande soma de informações sem a respectiva educação! Hão-de parecer homens de saber, embora não passem de ignorantes em muitas matérias e tornar-se-ão, por consequência, sábios imaginários, em vez de sábios



verdadeiros!» (1989, p.121-122).

Aproveitando a discussão indicada por Platão sobre a realidade material do livro, e auxiliados, p. pela lente de Baptista (1998), estaremos nos conduzindo pela senda da problemática em que o homem moderno se coloca: a quantidade de informação veiculada pela grande quantidade de publicação, autorizadas pelo crédito das especificidades que a imprensa atribui ao livro material, como a uniformidade das letras e da paginação, que criam uma realidade verossímil de confiança do leitor no escrito, elevando o canal de transmissão literária como ponto nevrálgico de articulação das várias realidades paralelas da criação artística.

Segundo Baptista, essa discussão que se inaugura com *Quixote* e percorre toda a tradição literária ocidental, também está sinalizada por Machado, possibilitando à nossa análise mais um ponto de congruência entre as *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e o pacto fáustico: o encontro da falsa impressão da cultura, sabedoria e controle da realidade, vivenciando o contrato entre o homem moderno e a entidade diabólica do embrutecimento das percepções sensíveis, por meio de um processo de condicionamento de “leitores dóceis” preparados para viverem



numa realidade do pragmatismo, como esclarece Foucault (1977). O autor utiliza-se da imagem “corpos dóceis” para demonstrar como a disciplina vai tornando a sociedade um corpo composto por escravos treinados para controlar os detalhes da realidade pragmática, à medida que perdem, por causa da fragmentação realizada nesse processo, a consciência humana da totalidade.

2. Sistematização das estruturas interiores

Seguindo a teoria proposta por Gonçalves (1997) sobre a inter-relação de vários sistemas artísticos, e as possibilidades comparativas de leitura que possam se iluminar mutuamente na busca do sentido, por meio de uma perspectiva homológica, passar-se-á à análise de algumas linhas que dão sustentação interna ao mito de Fausto, e que autorizam ver as *Memórias* como um representante homológico do mito, uma vez que se apropria de algumas estratégias formais que consubstanciam o tecido fáustico.

Para facilitar a visualização dos procedimentos formais que

organizam a estrutura do mito fáustico, a pesquisa optou por apresentar a análise de vários textos, compondo um mosaico, em que cada fragmento ficcional funciona como um exemplo de um elemento que compõe um corpo ficcional maior: o pacto, pressuposto dentro da engrenagem do mito fáustico.

Os elementos constituintes que deverão ser sistematizados, a fim de que se possa cumprir o percurso fáustico são: *o erro*; *o teatro de signos* (e a estrutura de abismos dos vários planos ficcionais), *a supressão do tempo no ato de criação*, *o delírio*, *o jogo de espelhos* (alusão tanto ao caráter de ludicidade do mito, quanto de reflexão em série), *o controle obsessivo da linguagem pela razão*, configurando-se no método que possibilita a delimitação do estilo. Este último aspecto desdobra-se na questão da ironia, vista como um procedimento modular do mito. Amarrando todas essas características, *há a metamorfose*, movimento contínuo de formas, que faz com que o objeto criado torne-se de difícil apreensão, (esse talvez seja o motivo provável da tentativa de supressão do tempo). Cada elemento implica outro, numa rede contínua e intrincada de relações. Para efeitos analíticos, os elementos estarão separados em textos distintos, embora essa estratégia peque na observação total do

funcionamento da máquina fáustica.

Devemos observar, ainda, que a expressão “teatro de signos” empregada por nós é uma imagem que foi utilizada por Gonçalves (1997), que a toma de empréstimo a Octávio Paz. Nesse contexto, será explicada pela análise do *Primeiro Fausto* de Pessoa e constitui elemento essencial do mito fáustico: a criação de realidades paralelas dentro de uma estrutura de abismo, em que uma realidade invade e se sobrepõe a outra, criando vários planos ficcionais.

2.1 O Erro e o teatro de signos.

Apesar de só existirem fragmentos não organizados, o *Primeiro Fausto* de Fernando Pessoa começou a tomar forma em 1908 (aos vinte e um anos do autor).

Pelas notas e anotações encontradas na arca do poeta, na ocasião da seleção dos fragmentos para a posterior publicação, verificou-se que o poema teria sido elaborado entre 1908 e 1933,



com fragmentos datados em diversas ocasiões, nesse lapso de tempo. Esse fato desmente a opinião de certos críticos de que o *Primeiro Fausto* seria apenas uma obra frustrada da juventude do escritor.

Também pelas notas encontradas na arca, sabe-se que Pessoa teria a intenção de escrever três Faustos:

Uma sua nota, com efeito, é encabeçada pela indicação: "Plano dos 3 faustos" e contém o seguinte esquema:

- I- Oposição entre a Inteligência e a Vida
- II- Oposição entre o Desejo e a Realidade
- III- Oposição entre não-ser e ser.

A inteligência busca compreender

O desejo busca possuir (compreender de perto)

O não ser busca ser (Pessoa, 1956, p. 73).

O projeto de Pessoa resultou em vários fragmentos, além de um esquema de divisão em cinco partes do que seria o *Primeiro Fausto*:

O 1º acto: Conflito da Inteligência consigo própria;

O 2º acto: Conflito da Inteligência com outras Inteligências

O 3º acto: Conflito da Inteligência com a Emoção;

O 4º acto: Conflito da Inteligência com a Ação;

O 5º acto: Derrota da Inteligência. (Pessoa, 1956,

p. 73).

A edição que este trabalho adota, e que será a base da análise, conta, somente, com quatro partes, seguindo a organização do editor, que se valeu das aproximações temáticas para selecionar e organizar os fragmentos. Tem-se, pois, o primeiro tema, “O mistério do Mundo”, compreendendo grande parte da obra. A seguir, “O horror de conhecer”, como segundo tema; “A falência do prazer, da dor e do amor” constitui o terceiro; “O temor da morte” funciona como o quarto, e um fragmento, intitulado “Dois diálogos”, como desfecho do drama.

Vale lembrar que na arca, os fragmentos estavam dispersos, portanto, a organização em temas é de responsabilidade do editor. Conseqüentemente, o trabalho de análise deve privar-se desses fatores (organização dos fragmentos em relação à fábula, excetuando-se a organização de fragmentos completos entre si, que serão utilizados; e desenvolvimento da ação) por dois motivos: primeiro porque não são realizações do autor; segundo porque se trata de obra incompleta, deixando prever que vários fragmentos ainda seriam acrescentados para formar o desenvolvimento da ação.



Além disso, como atestam as notas da edição utilizada, vários versos foram suprimidos, porque são ilegíveis.

Portanto, a análise que segue será a de um mosaico que se consubstanciaria para a formação de uma obra que não se realizou completamente, mas que deixa entrever as possibilidades artísticas que encerra.

Tentando ordenar o enredo do drama numa forma lógica, tem-se uma primeira dificuldade, partindo do arquétipo de Fausto: não se sabe se este Fausto, de que trata Pessoa, já fez ou não o pacto. A obra apresenta vários fragmentos de monólogos interiores, representando um homem atormentado pela excessiva lucidez e pelo “vício” da especulação, mas a informação de que o pacto já teria ou não sido feito é sonogada.

Uma das últimas cenas, na parte intitulada “Dois Diálogos”, em que Fausto mata um velho por causa de um filtro que propiciaria o desejo de tudo possuir, mudando a alma dos que o bebessem, possibilita ao leitor imaginar que essa bebida seria a causa do pacto, caso o protagonista tivesse ingerido o filtro. Fica apenas a sugestão. Mas, também, não é possível afirmar que esse fragmento, disponível para análise, não seja uma parte posterior ao pacto, principalmente se levarmos em consideração o estado de

desespero e angústia em que se encontra o protagonista. Também não se pode afirmar se Pessoa teria intenção de representar a cena de Fausto com o Diabo, deixando-a apenas sugerida, como estratégia de procedimento artístico.

Caso a supressão da cena do pacto tivesse sido proposital, seria uma estratégia de efeito significativo: a representação de um homem que nasce num espaço onde já não há mais deuses. Tem sua alma condenada à danação eterna porque vive num tempo em que já não há redenção. Talvez o tempo e o espaço posteriores à primeira grande guerra, no clima que precede a segunda. É uma leitura possível, mas que pode perfeitamente não ter validade, por se tratar de especulação não confirmada textualmente.

Como qualquer tentativa de leitura seria frustrada, pois o poema só deixa entrever hipóteses, optou-se, nesta pesquisa, por articular algumas relações de possíveis significações, baseadas nos procedimentos formais utilizados pelo autor, visto que o enredo é totalmente movediço, pelo caráter inconcluso desse Fausto pessoano. Outro aspecto que confere ao texto esse caráter de fragmentação, seria, segundo a sugestão de Maria Heloísa Martins Dias, a estratégia de intertextualidade construída com as outras obras de Pessoa. Segundo a autora:



Mostrar a natureza dialógica ou a essência intertextual da obra de Pessoa é mostrar como os textos constroem *entre si* essa trama de relações; é mostrar como a obra, na sua totalidade, opera essa espécie de circularidade ou transitividade que a transforma num processo dinâmico e crítico com relação à sua própria estratégia de composição (1994, p. 16).

Desta forma, a autora acentua que a consciência do processo de construção poético gera, na obra de Pessoa, inúmeras leituras potenciais, fazendo do mito de Fausto um tecido que se estende pelas relações de continuidade estabelecidas com o restante da obra pessoana. Desta forma, tanto o personagem como o discurso engendrado parecem percorrer um caminho contínuo que se auto-referenciam, num processo tautológico de composição.

2.1.1 O eterno erro do Fausto pessoano

Quero fugir ao mistério
Para onde fugirei?
Ele é a vida e a morte

ó Dor, aonde me irei? (Pessoa, 1956 p. 75).

Essa estrofe inaugural de Fausto profetiza uma intenção de movimento que perpassa o drama todo. Além disso, desequilibra o espaço textual porque traz duas indagações em apenas quatro versos, estabelecendo a incerteza do objeto que o sujeito busca, uma vez que trata de um mistério não nomeado pelo texto. Na verdade, Fausto foge. Ou melhor, erra, pelo poema todo. Erra pelos vários desníveis de planos, configurados pela estratégica superposição de imagens, vozes, coros e planos de palco (deve-se lembrar sempre que o texto é uma peça de teatro para ser encenada), pelos quais “alegres raparigas” assistem, indiferentes, à agonia do herói (Pessoa, 1956, p. 114). Erra, também, em torno da abundância de estímulos, que excita uma percepção supersensível; erro este que se expressa na trama lingüística do texto, como por exemplo, no movimento do signo Deus por vários espaços gráficos do fragmento X, da primeira parte:

O segredo da Busca é que não se acha.

Eternos mundos infinitamente,

Uns dentro de outros, sem cessar decorrem

Inúteis: Sóis, Deuses, Deus dos Deuses

Neles intercalados e perdidos

Nem a nós encontramos no infinito.

Tudo é sempre diverso, e sempre adiante

De [Deus] e Deuses: essa, a luz incerta

Da suprema verdade.

A cada repetição do mesmo signo lingüístico, a sonoridade da estrofe vai sofrendo um processo de afunilamento, de Deus dentro de outros Deuses, num movimento espiral e contínuo, levando à agudeza da fricção sonora de sons que se entrecortam, como no verso *Inúteis: Sois, Deuses, Deus dos Deuses*. Motivado por esse movimento, o leitor acaba por aglutinar as oclusivas linguodentais sonoras às fricativas alveolares surdas, levando a camada do significado quase à indiferenciação semântica, devido à organização do significante. Além disso, como assinala Dias:

(...) nesse caminho de recuperação que os textos empreendem, acaba se formando um tecido de recorrências. O levantamento [dessas recorrências] têm como propósito não a fixação de constantes temáticas pela obra, mas a detecção do caráter móvel dessa constância: imagens e temas se repetem não para estabelecer sua especificidade e essencialidade, mas para projetarem o seu existir-além, o seu ser-outro (1984, p. 24- 26).



Desta forma, percebemos como o ir-além, dessacralizando limites, passa a ser um dos procedimentos de composição do mito de Fausto mais acentuado, formando espaços textuais caóticos, desorganizados.

Depois de um processo lingüístico caótico, dionisiaco, em que as palavras quase articulam sons que se perdem do significado pela indiferenciação lingüística, o poema intercala um fragmento apolíneo, em que os sintagmas estão ordenados e diferenciados, plasmando o signo “Deus”, anteriormente errante, num único verso, solitário e diferenciado:

(...)

Há sistemas infinitos
Sóis centros de mundos seus,

E cada sol é um Deus.

Eternamente excluídos
Uns dos outros, cada um
É um universo (Pessoa, 1956 p. 79)

Mas o alívio da solidão da estrofe XI (p. 79) é rapidamente intercalado por um momento de caos, articulado na estrofe XII (p. 80):

- 1 Num atordoamento e confusão
- 2 Arde-me a alma, sinto nos meus olhos
- 3 Um fogo estranho, de compreensão
- 4 E incompreensão urdido, enorme
- 5 Agonia e anseio de existência,
- 6 Horror e dor, [agonia] sem fim!

Nessa estrofe, a agonia é tematizada e iconizada mediante o *enjambement* que encadeia signos como *enorme agonia* (versos 5 e 6), supervalorizando sentimentos dolorosos, pelo acompanhamento de um adjetivo superlativo, ou na antítese *Compreensão/E incompreensão* (versos 3 e 4), na qual o conectivo serve tanto como exclusão como adição de idéias contrárias, aproximando campos sêmicos conflitantes. A tematização e a evocação formal da agonia estabelece, então, depois de um período de solitária serenidade (fragmento XI), uma relação que intercala dor (X), prazer (XI) e dor (XII), e assim sucessivamente, como procedimento formal do drama.

Nessa estratégia, o escritor alcança uma expressividade maior para cada período de dor ou prazer, justamente pelo contraste com o período anterior, desnudando, por intermédio da comparação entre duas realidades distintas, as diferenças de

traços significativos e entonacionais que as compõem. Ele estabelece, também, uma intercalação de tons e ritmos eufóricos e disfóricos, que evocam, de forma implícita, uma relação de dor e prazer entre o texto e o leitor, e entre Fausto e os momentos de suas distintas falas. Segundo a análise de Dias, essa intercalação de vozes constitui-se num dos marcos da forma de composição da poesia pessoana. A autora argumenta que *talvez o que ilustre melhor essa consonância feita de dissonâncias seja a presença de uma “voz”, “sortilégio” ou “música” que espreitam o eu, desafiando-lhe a identidade e fazendo acordar vibrações que a fragmentam e a impulsionam para além de si mesmas* (1984, p. 20). Esse discurso fragmentado é a melhor expressão de um homem fáustico, pactário, cujo destino liga-se irremediavelmente com as determinações do diabo.

Os momentos agonizantes, normalmente, são aqueles em que o protagonista se aproxima de uma realidade material por meio da especulação consciente do Universo. Já os momentos de alívio se consubstanciam naqueles em que o eu-lírico projeta, numa realidade metafísica, *nos vastos céus estrelados*, a dor e a angústia de uma alma cética e perscrutadora.

Nesse espaço de especulação, a saber, o poema, que se



manifesta como um espaço de busca, não é apenas Fausto quem erra. Erram, também, signos (Deuses), analogias e letras, como as fricativas surdas alveolares do fragmento X (p.79), procurando um lugar dentro do poema, assim como Fausto procura a verdade do mundo, num contínuo exercício de desfolhamento de realidades. Da mesma forma que a fricativa surda alveolar erra metalingüisticamente, Fausto vagueia e se desespera tematicamente entre símbolos e analogias, tornando-se, talvez, ele próprio, um símbolo lingüístico: *Ah, tudo é símbolo e analogia* (p. 76).

Erra o protagonista, erram os símbolos. E o leitor percorre os dois planos que vão sendo construídos no processo de feitura do poema: o metalingüístico e o temático. Aquele, preenchido por *símbolos e analogias* e dissimulado pela linguagem, que é sempre *o véu e a capa de uma outra coisa* (p.80). Este, o temático, traçando o percurso do mito de Fausto. Entre um plano e outro, como num jogo de espelhos, a construção do mito ou a linguagem da realidade vai se desnudando em realidade de linguagem, trazendo, ora para o primeiro plano a consciência formal de que se trata de uma realidade fugidia, ora levada para atrás das cortinas, mas sempre presente no espetáculo:



Do eterno erro na eterna viagem
O mais que [exprime] na alma que ousa,
É sempre nome, sempre linguagem,
O véu e a capa de uma outra coisa (p.80).

Mas, não só de sua condição errante vive Fausto. Assim como Tirésias, o protagonista/poeta antecipa movimentos de linguagem, predizendo, na estrofe anterior, aquilo que será criado na seguinte. Essa estratégia de antecipação percorre o drama inteiro, formulando, por analogia, a hipótese de que Fausto se sabe como uma alma perdida e condenada, da mesma forma que sabe o que será criado, no futuro, no contexto em que está inserido (o Universo Artístico). Esse movimento de antecipação pode sugerir, também, que além de ser o protagonista que conta a história numa autobiografia, o herói dramático estaria fora do texto, e ao mesmo tempo dando vida a este, pois possui um controle dissimulado sobre a relação texto-leitor, configurando a situação aludida de teatro de signos em abismo. Tão dissimulado quanto a consciência da natureza da linguagem, esse Fausto, personagem que se forma por meio do amálgama entre as

instâncias da autoria e da enunciação, também deixa entrever a dissimulação por meio de falas metaliterárias, em que se desnudam momentos de rara beleza estética. Nesses momentos parece que *a obra de Pessoa dramatiza o discurso em situação, a caminho de si mesmo, a sua textura transitiva* (Dias, 1984, p. 18).

Talvez, por isso os desafios a Deus, como os versos *Deus a si próprio não se compreende*, (p. 83); e (...) *Sou o Cristo negro* (p. 85). Talvez, a relação entre o poema (mundo ficcional) e o poeta seja a mesma entre Deus e o mundo real, por isso versos como *Que sou Deus inconscientizando-me*. Talvez, também, a relação de dor e prazer, impingida por um universo textual que intercala momentos de agonia com momentos de serenidade, seja constituída por um narrador, em primeira pessoa, que detém um controle dissimulado das emoções do leitor, pela excessiva expressão de seu auto-sofrimento. Tão excessiva que leva à desconfiança sobre a validade dessa dor.

Essa relação ambígua entre dor e prazer, que oferece ao narrador a posse das emoções do leitor, durante o ato de comunicação da obra, indiciando uma relação sadomasoquista, pode ser um dos efeitos criados pela estratégia de antecipação. Nesse sentido há que se voltar para os processos de antecipação

formal ao conteúdo, que percorrem todo o drama.

Na estrofe XIV (p. 80), o signo “entender” percorre todo o espaço poético, materializando-se, também, por meio de ecos que se manifestam nos pronomes demonstrativos “neste” e “aquele”. Por meio da evocação sonora da conjugação verbal, realizada na segunda pessoa do singular do pretérito imperfeito do subjuntivo, **entendestes**, o signo verbal passa a se manifestar, de forma fragmentária, por meio do significante sonoro, ou seja, das fricativas alveolares surdas, oclusivas linguodentais surdas, e vogais anteriores médias semi-fechadas em vários outros signos, como “neste”, “aquele”, “entenda”. Dessa forma, amplia a temporalidade sonora da terminação do verbo, nos fragmentos de signos homônimos. Logo em seguida, na estrofe XV, o eu-lírico tematiza o *eterno erro da eterna viagem*, iconizado no movimento sonoro anterior, que presentifica e preenche os espaços com o verbo “entender”, fazendo com que o signo “erre” por toda a “viagem” através da estrofe.

Fragmento XIV:

(...) Se entendestes

Neste ou naquele modo o que vos disse,

Não o entendestes, que lhe falta o modo
Per que se entenda.

Fragmento XV:

No eterno erro da eterna viagem
(...).

Na estrofe (p. 81):

Volta a meu seio, que não conhece
os deuses, porque os não vê,
Volta a meus braços, melhor esquece
Que tudo só é fingir que é.

O movimento das ondas é iconizado por meio dos *enjambement*, que impelem um verso ao outro, como a ressaca marítima acarreta uma onda noutra. Além disso, a localização do verbo “voltar” no início de cada verso de nove sílabas, seguido de versos de oito sílabas cada, promove uma imagem circular, em que a “volta” se configura como ponto de partida, chegada e recomeço. Soma-se a isso a sonoridade tônica, caindo sobre as primeiras, quartas e nonas sílabas, privilegiando a sonoridade das laterais alveolares, fricativas labiodentais sonoras, e vogais médias posteriores semi-abertas (v o l), conjugadas às fricativas

alveolares surdas, que percorrem todo o trecho poético, propagando o movimento circular das ondas, inaugurado na volta do movimento da língua na boca do leitor ao pronunciar o primeiro signo da estrofe. Pode-se sublinhar nesse trecho a aparição do *teatro de signos*. Trata-se de mais um elemento que compõe o tecido fáustico, uma vez que o investimento na organização da linguagem desnuda um pacto diabólico, dramaticamente criado pela linguagem em sua encenação poética.

Essas ondas, iconizadas na última estrofe do fragmento XV, propagando, por meio da sonoridade da conjunção entre as vogais posteriores médias semi-fechadas e nasais bilabiais e linguodentais, o movimento circular, inaugurado no primeiro verso por intermédio do verbo (voltar), serão nomeadas e tematizadas na estrofe seguinte (XVI). Nesta estrofe, o próprio signo “onda” manifesta a sua condição errante, movimentando-se por todo o fragmento, reafirmando a mobilidade preconizada anteriormente e preenchendo os espaços textuais:

Ondas de aspiração [...]

Sem mesmo o coração e a alma atingir

De vosso sentimento; ondas de pranto (...) (p. 81-82).



Além de promover o efeito de onisciência do eu-poético, uma vez que o drama é narrado na primeira pessoa, esse processo de antecipação intersecciona os tempos das ações, pois mistura passado, presente e futuro, configurando um tempo ficcional distinto do tempo real, o que leva o leitor a ter contato com uma organização cênica distinta da ordinária. Essa estratégia criada pela disposição de planos e imagens, tecida pela linguagem, será também questionada por Fausto, contribuindo para a desconfiança do leitor sobre a verossimilhança do sofrimento do herói nas cenas anteriormente narradas, uma vez que se trata de uma ficção que mente e desnuda essa mentira ao leito:

Com que o homem, com translada arte,
De qualquer construção divina, fez
(Casas cidades, coisas modas [...]),
Este mundo, que [nunca] reconheço,
(...)
Ficção fingindo, vã mentira eterna,
(...) (p. 93).

A ficção perscrutando a própria ficção num desdobramento infinito, de *Sóis dentro de sóis*. Esse procedimento irônico, de auto desfolhar-se, manifestando a consciência de que o poeta é

um fingidor, insinua-se como uma ação de ofertar-se, um mostrar-se para o outro e para si mesmo, *Todas as máscaras que alma humana/ Para si mesma usa, eu arranquei* (p. 107). Dessa forma, há a evocação de uma realidade ulterior, para além dos limites da convencionalidade social e lingüística. Além disso, a imagem do desfolhar-se, como argumenta Dias:

(...) poderia servir até como metáfora que recolhe o impulso vital do processo de composição que rege a obra toda. Desfolhar é romper a integridade, é fragmentar-se, desconstituir-se, mas é também a possibilidade de uma leitura dos seus fragmentos, das folhas que se decompõem (1984, p. 80).

Entretanto, ao mesmo tempo que essa desmistificação do código lingüístico insinua a existência de uma realidade criada por meio de convenções, oculta, também, o sentido e o sujeito da ação, uma vez que o agente que desmistifica é o mesmo que cria a mitificação, ou seja, a realidade convencional da obra de arte.

Sendo assim, o eu-lírico estabelece uma relação de convenção artística que possibilita o ato de comunicação do texto, num contexto de leitura, ao insinuar-se, por meio de marcas lingüísticas como a interlocução com um “tu” virtual, que, além

do leitor, pode ser a própria consciência do poeta interseccionando e inviabilizando qualquer possibilidade de manifestação instintiva: *Entre o teu corpo e o meu desejo dele/ 'Sta o abismo de seres consciente*; (p. 120).

Essa consciência excessiva torna-se duvidosa em procedimentos artísticos que evocam a ironia por meio de inversões de posição sintagmática, como a do objeto direto colocado posteriormente ao indireto, em versos como:

Horror supremo! — E não poder gritar
a Deus — que Deus não há — pedindo alívio!
(p.102).

E o grito continua, ironizando a alma, denunciando o movimento sintático prefigurado nos versos anteriores:

A alma em mim se ironiza só pensando
Na de pedir ridícula vaidade ... (p.102).

A ironia entre a forma e o conteúdo, ou seja, entre o que o texto tematiza e o que realiza enquanto realidade lingüística, também percorre o drama inteiro.

Na quarta estrofe do terceiro tema, a saber, "A Falência do

Prazer e do Amor”, a dispersão tematizada no discurso será desconstruída pela aglutinação sonora e pelo *enjambement* dos versos abaixo:

Sou só delas, encontro-me disperso
Por cada grito bêbedo, por cada
Tom da luz no amplo bojo das botelhas (p.116).

A proximidade da vogal alta posterior do vocábulo “luz” (do terceiro verso) contamina a posterior média semi-fechada da preposição “no”, tornando-a, também, posterior alta; já a vogal central semi-fechada do vocábulo “amplo” se move para o canto posterior da boca, posicionando-se numa sonoridade próxima à das vogais dos vocábulos “luz” e “no”. Embora o adjetivo “ampla” possa denotar uma dimensão que se espraia, as repetições das consoantes oclusivas sonoras surdas, laterais palatais e alveolares, provocam uma espécie de eco pelo verso, aglutinando a sonoridade pela linha das nasais posteriores semi-fechadas, que perpassam o verso inteiro, desmentindo o estado de dispersão enunciado no primeiro verso.

A dialética textual ainda se manifesta pela frequência de paradoxos como os versos *Objectivada/subjetividade* (p. 119) e



(...) *Saudade de não ter saudade* (p. 118).

Essas aglutinações, inversões e antíteses, ocultam o sentido do verso, assim como Fausto diz querer ocultar o que sente aos olhares perscrutadores dos outros:

O horror metafísico de Outrem!

O pavor de uma consciência alheia

como um deus a espreitar-me! (p. 120).

Porém, esse movimento que o eu-lírico realiza de ocultar-se consiste numa antítese ao antigo gesto de oferecer-se, sem máscaras, aos olhos de outros e a si mesmo. São movimentos contraditórios, que criam tensões dialéticas, que não se resolvem, mas convivem num mesmo espaço, o ficcional, intercalando discursos de excessiva lucidez, e discursos polifônicos (voz de Cristo, Goethe, Shakespeare, p. 100), que se articulam como discursos da loucura. Esses, elaborados por uma forma sintática extremamente cuidada, cartesiana e racional, denunciam que a incontinência da linguagem é o reverso do extraordinário domínio lingüístico do poeta, domínio esse que, por extensão, subjuga o leitor, prostrando-o diante de uma relação de desequilíbrio de autoridade (autoridade lingüística e cognitiva).

Esse discurso, proferido por Fausto num longo monólogo

interior, que compreende quase toda a obra, é preenchido por inúmeros signos, que nos remetem ao campo semântico do sofrimento, como “dor”, “horror”, “terror” e “agonia”. Essa escolha léxica pode sugerir que, talvez, o excesso de vocábulos utilizados para conferir autenticidade ao ambiente nefasto em que o protagonista se insere, oculte um certo prazer (sádico) do personagem/narrador em estar transferindo o seu próprio sofrimento (talvez fingido, como a ficção dos versos da p. 93) para o leitor.

Ao se diferenciar como homem marcado por um trágico destino, o da danação eterna, Fausto se aproxima do leitor moderno, por meio de traços significativos comuns, a saber, a eterna busca de si mesmo, o excesso de racionalidade e ceticismo. Funcionando como um espelho, o herói denuncia a condição humana do homem moderno, do pós-guerra.

Os desdobramentos engendrados no texto se articulam em duas direções: de Fausto para suas múltiplas personalidades e destas para o leitor, que se reconhece fragmentado, como as metonímias e fragmentos de discursos utilizados para compor o drama no universo ficcional, por processos seguidos de aproximações analógicas. Esse reconhecimento, sempre doloroso,

em que o eu-lírico se desnuda, desmascarando sadicamente o leitor, se intercala por momentos nos quais o personagem se oculta entre o “véu de linguagem” e os discursos de outros personagens, como “Maria” e o “Velho”, devolvendo ao leitor a tranqüilidade de estar diante de um mundo apenas ficcional. Assim como a dor e o prazer do personagem são acentuados por esse processo de substituição, que reforça os traços de cada momento pelo contraste com o momento seguinte, a dor e o prazer do leitor também são acentuados pela intercalação de momentos ficcionais e momentos de denúncia dessa mesma ficção. Tal procedimento faz com que o leitor ator seja coadjuvante do teatro textual.

Preso ao personagem pelo processo de transferência articulado no discurso, o leitor confere a esse personagem um domínio manipulador produzido pela linguagem e pela vivacidade dos versos de Pessoa. Nesse sentido, o drama adquire desdobramentos que produzem ambigüidades. Assim como Fausto está inserido num drama lírico, ele, enquanto personagem, representa para o leitor uma dor que talvez não sinta, ou seja, a dor de uma *ficção fingendo, vã mentira eterna* (p. 93). Uma ficção que mente é uma ficção que desempenha um papel, ou seja, de

personagem. Fausto passa à condição de ator do drama lírico, e essa mudança justifica e viabiliza a relação de dominação sugerida por esta análise. Nossa leitura pode ser corroborada, pelos seguintes versos:

Com que gesto de alma
Dou o passo de mim até à posse
Do corpo de outros, horrorosamente
Vivo, consciente, atento a mim, tão ele
Como eu sou eu(p. 121 -122).

De posse do corpo (forma) do outro, Fausto pode se misturar, numa simbiose formal, com o leitor ou com o autor, numa relação em que se posicionam ambos como o **outro** do personagem. Essa simbiose formal manifesta-se nos contornos do poema, que se movimenta nos espaços entre os gêneros narrativo, lírico e dramático, sem se definir por nenhum deles, mas, ao contrário, postando-se como uma criatura autônoma no espaço **entre** eles. Sobre esse aspecto, pode-se levantar, como forma de se autorizar a afirmação, o fato de que os versos obedecem à uma forma longa e narrativa (prosa poética), ao mesmo tempo em que Fausto representa para o leitor, assim como os atores teatrais representam no palco. Soma-se a essa hipótese de miscelânea dos

gêneros, um apontamento do autor sobre a indiferenciação entre poesia e prosa: *Há ritmo na prosa, e há ritmo no verso. No verso, porém, o ritmo é essencial; na prosa não é, é acessório - uma vantagem, mas não uma necessidade. No fundo não há verso nem prosa...* (1956, p. 32).

Essa indiferenciação formal já havia sido preconizada lingüisticamente por meio das aglutinações dos versos *Tom da luz no amplo bojo das botelhas*, em que a sonoridade destaca, de forma exemplar, um procedimento formal que permeia a confecção de todo o *Primeiro Fausto*. Misturados os papéis de narrador, protagonista e leitor, o personagem ganha autonomia para controlar o leitor, da mesma forma que o narrador controla o fluxo da linguagem, impulsionado-a para a prosa, ou represando-a para fazê-la funcionar poeticamente.

Assim como a relação entre Pessoa e a sua linguagem é irônica, ou seja, a incontinência lingüística, plasmada em versos largos e estrofes longas, esconde o extraordinário domínio da língua que o escritor tinha, a exagerada evocação do sofrimento de Fausto, plasmada por vários signos como “horror”, “agonia” “desespero”, “dor”, “sofrimento” etc., pode ocultar o extraordinário domínio da dor que Fausto possui, transferindo a

dor representada por ele (enquanto personagem/ator) para o leitor, que não tiver o devido filtro de consciência no ato de leitura, tantas vezes enunciado pelo personagem.

O filtro de consciência, que perpassa o poema todo, funciona como um “motivo livre”, na concepção de Tomachevski (1971), pois, não fazendo parte da economia da fábula, é fundamental para se estabelecer o sentido articulado pela trama, a partir do momento que movimenta o jogo instaurado entre personagem e leitor. A consciência manifestada no texto invoca a participação do leitor por meio de uma visão crítica do texto, uma vez que um leitor inconsciente provoca riso e ódio ao personagem:

Sua inconsciência alegre é uma ofensa
Para mim. O seu riso esbofeteia-me!
Sua alegria cospe-me na cara!
Oh, com que ódio carnal e espiritual
Me escarro sobre o que na alma humana
Cria festas e danças e cantigas... (p. 117).

Após manifestar a aversão pela leitura ingênua, ou seja, àquela em que o leitor subtraiu-se à consciência de que se relaciona com uma realidade criada artificialmente, portanto, que

o sofrimento do personagem, tantas vezes recorrente no texto, pode ser um efeito criado pelo narrador, este, da mesma forma, pode criar estratégias para produzir sofrimento também no leitor. Nesse sentido, o eu-lírico não só justifica, mas, também, avisa a sua posição de algoz:

Com que alegria minha(...)

Criaria torturas para ele (p. 117).

Já um leitor menos desavisado, munido do filtro de lucidez e consciência oferecidos pelo narrador, acabaria por entrar num jogo de eternos planos superpostos, uns dentro de outros, articulados pelos desdobramentos de um personagem que profetiza o discurso da loucura, fingindo procurar um mistério, que anteriormente já o sabe tornado carne: o mistério poético. Esse mistério parece que inviabiliza qualquer distanciamento crítico. E justifica, mais uma vez, a submissão de um leitor diante da força de uma linguagem fascinante. Mas esse efeito produzido *funciona* como uma das partes que elaboram uma síntese dialética do processo de leitura: enredamento apaixonado, conscientização céptica da natureza do signo, e, por fim, crítica intuitiva da

natureza sensível do texto, mas armada de um material teórico sobre a natureza da linguagem.

A utilização desse material teórico no trabalho crítico de perscrutação do texto conscientiza o leitor de que o mistério poético construído por Pessoa é capaz de tragar os vários pólos da relação de comunicabilidade do texto numa realidade paralela, indiferenciada e simbiótica, que atrai e trai o leitor, assim como, Fausto, Pessoa, o narrador, um Eu e um Tu, mas todos criados ficcionalmente como

As figuras do sonho [que] não conhecem
O sonho [...] de que são figuras,
Porque o mundo não só é [já] sonhado
Mas é dentro dum sonho um [sonho] real,
Em que sonhados são os sonhadores
Também (p. 134).

2.2 O Delírio

O delírio, como procedimento fáustico, geralmente é articulado por uma composição equivalente a uma espécie de “redemoinhos de imagens”. A função estética desse procedimento

configura-se na construção de um espaço em que o leitor é praticamente tragado num ritual artístico de grande beleza, movimentando os limites entre a realidade e a ficção, na tentativa de suprimi-los. (A questão da beleza já foi indiciada quando se tratou da estratégia da supressão do tempo no tecido fáustico, e se mencionou a célebre frase do Fausto goethiano ao contemplar uma cena de “grande beleza”)

Tomando como referência inicial o episódio da “noite de Walpurgis”, no *Primeiro Fausto* de Goethe, em que uma série de imagens dançam à frente do leitor, chegando ao clímax delirante no episódio seguinte, “sonho da noite de Walpurgis”, em que infinitas personagens se revezam em fala, construindo “as bodas de ouro de Oberon e Titania”, num mosaico de imagens que invocam rãs, moscas, sapos, grilos, musiquins, pode-se perceber como a construção do Fausto goethiano se faz através da sobreposição de imagens, por meio de figurativização de personagens fantásticos e deformados. Deve-se sublinhar que a sobreposição de imagens, articuladas sobre um eixo de progressão temporal de apresentação das figuras, aparece como o centro que irradia as possibilidades de significação da obra. A essa irradiação de significados, criada pela sobreposição progressiva

de imagens simbólicas, como estratégia de procedimento formal, deve-se o desvendamento dos índices mais sugestivos que orientam o leitor para as possibilidades estruturais de organização da obra.

Nesse sentido, a aparição do “Diretor do Theatro” dentro do texto, como personagem, rompendo os limites entre ficção e realidade ficcional, numa discussão cênica metalingüística, pode ser a isotopia principal do poema.

Além desse caráter delirante na constituição do *Fausto* de Goethe, o amálgama de elementos religiosos da idade medieval, científicos, humanistas, na conformação do *Fausto* de Marlowe dá a medida do caráter de redemoinho imagístico na processo de confecção do mito.

Porém, há que lembrar que essas imagens são articuladas na esfera do fantástico. Na versão anônima de *Fausto*, editada por Johannes Spies, na cena 40, Fausto come uma carga de feno quando chega à cidade de Zwickau, devolvendo-a ao labriego quando este chega ao seu destino. Além da função de entretenimento dessa passagem, a desmedida situação de um signo que devora outro assinala a identidade entre a cena narrada e os procedimentos formais que realizam a estrutura da obra:



signos que se devoram, metamorfoseando-se e movimentando-se numa estrutura móvel de construção e ressignificação do material simbólico que enforma o conteúdo fáustico.

Essa estratégia de auto-devoração encontra sua correspondente homológica na dissociação do sincretismo actorial que se configura como o eixo formal de organização das *Memórias Póstumas*. O narrador mata, metaforicamente, o personagem, dentro de um quadro autobiográfico de escritura, para poder narrar a própria morte e enfatizar, assim como o Fausto anônimo, o caráter de entretenimento do livro, por meio da expressão de uma “novidade”.

Em Mann, Adrian adquire a competência para realizar a grande obra após o pacto diabólico, produto de um delírio, segundo Serenus. No capítulo XXV, fulcral para o desenvolvimento do enredo, em que há a supressão do tempo narrativo e a instauração de um diálogo entre o demônio e Adrian, recuperado posteriormente na forma discursiva da autobiografia, o jorro de imagens e vozes, tramadas pela linha fina da ironia, assinala uma carga de sentido que, nas palavras de Pasta Júnior, rompem o isolamento do leitor e lhe impõem uma participação fusional, da ordem de uma “participation mystique” (1991, p.

49).

Sendo assim, segundo o autor, o delírio se configura no intervalo que permite ao leitor despojar-se de si mesmo para perscrutar a realidade simbólica e ficcional, ou seja, é a expressão de um despojamento de si mesmo que sobrepuja a assimilação daquilo que convém conhecer conforme as solicitações da vida, em favor de uma aceitação ritualística do complexo sistema que forma a obra de arte.

Após esse percurso rápido sobre o delírio fáustico como procedimento artístico, caminhar-se-á vagarosamente para o ponto nevrálgico de toda esta pesquisa: o delírio machadiano.

A primeira aterrissagem a que esse vôo delirante se propõe é sobre uma expressão que abre de “O delírio” Brás Cubas: *Que me conste, ainda ninguém relatou o próprio delírio* (1924, p. 18).

No discurso irônico de Brás, que encobre a referência sugestiva ao *Elogio da loucura*, de Erasmo, tem-se o delírio relatando o próprio delírio:

Quando se reflete atentamente sobre o gênero humano, e quando se observam como de uma alta torre (justamente a maneira pela qual Júpiter costuma proceder, segundo dizem os poetas), todas as calamidades a que se está sujeita a vida dos mortais,

não se pode deixar de ficar vivamente comovido. Santo Deus! Que é, afinal, a vida humana? Como é penosa a educação! A quantos males está exposta a infância! Como a sua juventude! Como é grave a velhice! Como é dura a necessidade da morte! Percorramos, ainda uma vez, esse deplorável caminho. Que horrível e variada multiplicidade de males! Quantos desastres. Quantos incômodos se encontram na vida! Enfim não há prazer que não tenha o amargor de muito fel. Quem poderia descrever a infinita série de males que o homem causa ao homem, como sejam a pobreza, a prisão, a infâmia, a desonra, os tormentos, a inveja, as traições, as injúrias, os conflitos, as fraudes, etc.? Eu não saberia dizer-vos que delito teria o homem cometido para merecer tão grande quantidade de males, nem que deus furioso o teria constrangido a nascer em tão horrível vale de misérias. Assim, pois, quem quer que examine a fundo a miserabilíssima condição do gênero humano, não poderá, decerto, deixar de aprovar o exemplo das virgens de Mileto, embora seja um exemplo digno de toda compaixão. (s.d., p. 63-64)

Recuperando o tom retórico de Erasmo, Machado elabora um fluxo de imagens, organizadas no diálogo entre Brás e Pandora. Porém, algumas diferenças devem ser enfatizadas quanto a estrutura de cada uma das obras. Enquanto Brás Cubas narra o seu próprio delírio depois da vivência da experiência, portanto, sóbrio, a loucura, em Erasmo, é quem narra a sua própria

condição. Mas a narração de Brás Cubas torna-se irônica, pois, apesar das diferenças de estado entre os dois narradores, o texto recria um tom semelhante por meio da paródia irônica à retórica de Erasmo.

Além da retórica, os elementos discursivos também aproximam os dois textos. Pandora constrói uma realidade textual preenchida pelos signos disfóricos com os quais Erasmo costura seu tecido argumentativo. “A miséria”, “a dor”, “formas várias de um mal”, se misturam à “pobreza”, à “prisão”, à “infâmia”, à “desonra”, aos “tormentos”, constituindo um labirinto de signos em fragmentos de espaços textuais, como signos pregados de forma aleatória na folha de papel, enredando o leitor em uma realidade formada por totalidades novas, reelaboradas numa realidade poética orgânica. Outro ponto que se deve ressaltar nesse delírio machadiano refere-se ao processo de mutações rápidas, ao qual as imagens são submetidas. O texto, transformado num conjunto de “móviles” que se organizam segundo um sistema próprio, alheio à organização do mundo real, insere o leitor num convívio entre o real e o ideal, mediados pelo olhar cinematográfico que a mudança rápida das imagens solicita.

A princípio, as mobilidades das ações criam uma tensão no

texto em direção a uma realidade fragmentária. Porém, a colcha de retalhos imagísticos adquire “organicidade poética” através do processo de redemoinho, ou seja, um centro significativo que funciona como um empuxe de todos os signos, prendendo-os nos limites entre a referencialidade e a criação.

Não por acaso Pasta Júnior sublinha a questão limite que o signo do delírio assinala em Machado, corroborada pela intrincada teia especular que o narrador autobiográfico instaura ao narrar a própria morte:

(...) trata-se de uma subjetividade dotada de ambições de abrangência máxima, que, expandindo-se desmedidamente, desdobra-se no “objeto absoluto”, a totalidade autônoma que, justamente, vem apagá-la. Recupera-se aqui, do “momento faustiano”, também o aspecto de hybris: tal como o insaciável Doutor Fausto, esse sujeito [elocutário] desaparece não por anêmico, mas por pletórico, “morre” de excesso de potência, não por fraqueza. Ao sujeito todo – poderoso, que aspira à abrangência máxima, corresponde, por um contragolpe, o objeto livre, reflexionante, que por sua vez o suprime. [grifos do autor]. (1991, p. 71)

Recuperando os termos do autor em relação ao narrador machadiano, várias expressões como “abrangência máxima”,

“expandindo-se desmedidamente”, “desdobra-se”, “hybris”, “insaciável”, “excesso de potência”, instauram o problema do limite dentro da moldura autobiográfica das *Memórias*. Porém, a desmedida do sujeito elocutário tem função estética definida para a obra: produz a liberdade do objeto, ou seja, a desmedida solução fantástica de o autor defunto narrar a própria morte. Tal fato confere às *Memórias* a expressão “reflexionante” e “livre” do livro, que rompe com os limites estéticos das molduras autobiográficas.

Essa questão limítrofe encontra seu ponto nevrálgico no capítulo ora estudado. O tema do delírio configura-se no desvio máximo da serenidade apolínea de um estilo rigoroso e metódico. Ao mesmo tempo, a trama textual estabiliza, pela forma, um fluxo incessante de imagens, que atordoa e hipnotiza o leitor, convidando-o para o pacto ritual da ficção: unidade orgânica poética.

Mas, a falta de limite não é destrutiva em si mesma. Romper os limites, como fez Machado na moldura autobiográfica do romance, é antes sinal de avanço do que caos. Porém, a ruptura exige a escolha, logo a “limitação” de um campo de modificações estéticas. A falta desta “escolha”, logo, o estado caótico de

representação, é que simboliza a falência de um sistema de signos. Pensando no sistema artístico, por exemplo, a obra se forma pelo processo de seleção (escolha de elementos) e organização (escolha da posição desses elementos no sistema) de um dado conjunto de signos. Logo, a falta de limites acarreta a falência do sistema e a improdutividade da obra, (mesmo lembrando as escolas em que a organização parece não corresponder à seleção de limites, como o dadaísmo e o surrealismo, pensamos que essas colocam em pauta justamente essa questão: a possibilidade de se escolher o caos como conduta limítrofe. Para além e aquém dele, há a exclusão do elemento de representação).

A lenda de Fausto parece rememorar o mito de Adão e Eva em relação à desobediência dos limites impostos por uma autoridade. Portanto, essa é uma questão que faz parte do código da cultura ocidental, de uma forma geral.

Transpondo essas informações para a ficção, parece que novamente nos encontramos numa enorme lenda de Fausto. Embora a ficção crie uma realidade paralela à nossa ao estabelecer uma segunda limitação de um sistema significativo, essa criação subordina-se a uma realidade alheia à ficção, a saber,

a realidade prática dos meios de impressão do livro.

Assim como Fausto rompia seus limites na fábula, essa ruptura se limitava à trama, ou seja, à forma que o artista conferia ao enredo. Da mesma maneira, a realidade ficcional rompe os limites do real, porém limitada à realidade das oficinas de impressão. Segundo Anatol Rosenfeld, *a estrutura de um texto qualquer, ficcional ou não, de valor estético ou não, compõe-se de uma série de planos, dos quais o único real, sensivelmente dado, é o dos sinais tipográficos impressos no papel*. (1998, p. 13)

Como foi dito, Baptista (1998) defende que a impressão do livro é o assunto principal da obra de Machado, ou seja, que a solicitação do livro é matéria implicada com a formação do romance como veículo de expressão. Mas, a questão que nos cabe aqui é sobre o porquê dessa preocupação machadiana. Podemos propor que, além da solicitação da discussão do veículo de comunicação propriamente dito, Machado esteja, também, questionando os limites dos vários planos de realidade que compõem uma obra ficcional.

Voltemos, então, para a questão limítrofe e da impressão dentro da realidade ficcional desse autor. Podemos encontra-lá de



forma exemplar no capítulo “O delírio”. Além da expressão de uma realidade caótica, configurada formalmente num jorro de imagens incongruentes, esse capítulo demarca, também, alguns índices de intertextualidades com o *Fausto* de Goethe. Segundo Haroldo de Campos (1981), a criação do hipopótamo machadiano seria uma releitura da cena da primeira aparição de Mefistófeles no gabinete de estudos de Fausto, em que o espírito diabólico passa por metamorfoses grotescas, iniciando por um cão e chegando à figura de um hipopótamo.

Mas, o pacto machadiano, plasmado no capítulo “*O Delírio*”, pode oferecer outras implicações de leitura, sendo possível articular uma organização de um pacto interno, registro da plasmação da enunciação ao enunciado, criando o espaço do livro na folha de papel em branco.

A produção do livro, como sugestão intratexto, passa a solicitar a atenção do leitor logo na segunda metamorfose de Brás Cubas. Após ter-se transformado num barbeiro chinês, o narrador toma a forma da *Summa Theologia* de São Tomás. A aproximação entre o narrador e o livro se confirma, ainda, quando ironicamente Brás atribui ao livro uma característica própria do narrado: *a imagem de um defunto* (Machado de Assis, 1924, p. 19) anulando

a diferenciação entre ele e o objeto. *Ainda agora me lembra que, sendo as minhas mãos os fechos do livro, e cruzando-as eu sobre o ventre, alguém as descruzou (...) porque a atitude lhe dava a imagem de um defunto* (p. 19).

Terminado o jorro de imagens das metamorfoses, o hipopótamo goethiano arrebatava o narrador. Inicialmente o signo faustiano se propõe a levar o narrador à origem dos séculos, mas esse espaço vai se tornando ambíguo pela reiteração dos signos de frieza que seguem o percurso. Brás Cubas, de olhos fechados, não via o caminho. Após ter sido arrebatado por uma enorme quantidade de imagens e metamorfoses, aludidas nas linhas iniciais do texto, o narrador, tragado pelo hipopótamo faustiano, é impelido a entrar *na região dos gelos eternos* (p. 20).

À medida que o espaço referencial vai se deslexicalizando pela introjeção de signos referentes à brancura, frieza e vastidão, numa progressão crescente de apagamento imagético, criada pela indiferenciação das cores das imagens aludidas, que passam a ser brancas, a folha em branco de papel passa a ser solicitada como o espaço da viagem delirante, e a consumação dessa viagem alude, portanto, à materialização do livro como produto do pacto entre a enunciação (Brás Cubas narrador) e o enunciado (Brás Cubas

personagem):

Como ia de olhos fechados, não via o caminho; lembra-me só que a sensação de frio aumentava com a jornada, e que chegou uma ocasião em que me pareceu entrar na região dos gelos eternos. Com efeito abri, abri os olhos e vi que o meu animal galopava numa planície branca de neve, com uma ou outra montanha de neve, vegetação de neve e vários animais grandes de neve. Tudo de neve; chegava a gelar-nos um sol de neve (p. 19).

Introjetado no espaço do livro, o narrador passa a “devorar” o caminho da folha em branco, chegando a uma região que alude ao espaço da fábula, ou seja, ao túmulo do defunto autor, interpenetrando fábula e trama num mesmo objeto metafórico, o livro:

(...) íamos devorando caminho, e a planície voava debaixo dos nossos pés (...); nada vi, além da imensa brancura de neve, que desta vez invadia o próprio céu, até ali azul. (...) o silêncio daquela região era igual ao do sepulcro (p. 20).

Há que sublinhar que o traço significativo de aproximação entre o espaço da fábula (túmulo) e o da trama (aquela região,



branca, metáfora da folha de papel) é o silêncio. Sobre esse aspecto, as observações do estudo de Baptista (1998) sobre a solicitação do livro na obra machadiana corroboram a proposta de leitura sugerida neste trabalho. O autor português sistematiza uma série de características que delimitam o conceito do livro, ou do livro metafórico, objeto material de transporte do romance. Entre essas características, a “contumácia” (1998, p. 152-169) sobrepõe-se como marca fundamental de especificidade metafórica do livro.

Baptista atenta para a não responsabilidade do livro, ou seja, a folha em branco de papel não responde ao que o leitor quer, mas somente ao que está escrito, ou seja, à pergunta que é destinada à obra. Essa irresponsabilidade, como falta de resposta a uma leitura que não seja própria à especificidade do objeto artístico, se desdobra na contumácia, no sentido de obstinada recusa a responder diante de uma solicitação questionadora. Voltando ao texto machadiano, o silêncio, como marca de aproximação entre o espaço da trama e o espaço da fábula, alude também ao silêncio contumaz do livro, por natureza irresponsável.

Ainda sob a perspectiva metalinguística, no diálogo entre

Brás e Pandora, o narrador alude à Natureza como uma *fábula*. Logo após considera que sua interlocutora deve ser uma *alucinação de alienado*, portanto, um desdobramento do próprio Brás Cubas, para, finalmente, aludir à Pandora por meio de uma comparação com o sepulcro: (...) *tu traz esse rosto indiferente, como o sepulcro* (...) (p. 22).

Nesse sentido, por meio da seleção dos elementos que compõem a figura de Pandora, o texto sugere a indiferenciação entre o narrador e a sua interlocutora (da mesma forma que Adrian questiona se o diabo é realidade ou desdobramento de uma alucinação que o estaria acossando). Essa indiferenciação implica uma ruptura irônica entre o personagem e o seu duplo, ou seja, Pandora vista como o espelho delirante de Brás Cubas. Mas, esse espelho é marcado, mais uma vez, pelo signo do sepulcro: espaço de produção do livro, visto que o defunto autor está morto. Esse sepulcro, silencioso e contumaz, alude novamente para a solicitação do livro, como material concreto de transmissão do conteúdo do romance, anulando a subjetividade que permeia o delírio e possibilitando uma leitura dialética do texto, que direciona à ambigüidade específica do pacto, assunto do próximo capítulo.

2.3 O Jogo de espelhos e o controle obsessivo da linguagem pela razão: águas que se infiltram nas metamorfoses de formas.

Os dois últimos pontos de discussão sobre a máquina fáustica determinam uma relação ambígua de criação ficcional. O jogo de espelhos, que alude à questão do entretenimento, pela própria carga semântica contida na palavra jogo, se constrói por meio da estratégia de um controle obsessivo da linguagem pela razão. Nessa relação, há que demarcar a falta de delimitação entre a natureza ficcional e postura crítica que a obra de arte moderna estabelece.

Portanto, ludicidade, criação e imaginação, num primeiro pólo, e trabalho rigoroso aliado à consciência crítica, no segundo pólo da relação, constituem as molas que movimentam o tecido fáustico como sistema artístico.

Como resultado do funcionamento desse sistema, a metamorfose de formas se apresenta como jorro de imagens significativas que determinam a produção de sentido de cada um



dos sistemas que formam o tecido fáustico, singularizando as especificidades criativas de cada um. Para este trabalho, importa perscrutar as metamorfoses moduladoras das *Memórias Póstumas*, proposta que será realizada no próximo capítulo.

Voltando às questões da ludicidade e do controle obsessivo do discurso pelo narrador, e remetendo-nos às *Memórias Póstumas*, é quase impossível não se lembrar das inúmeras intromissões do narrador que visam a controlar o fluxo do discurso, desnudando, pelo caráter irônico da ludicidade, a consciência ficcional e o rigor necessários para a elaboração do romance.

No *Fausto* pessoano, a estratégia de ludicidade ficou indiciada quando a análise sugeriu que a incontinência lingüística do narrador corresponde dialeticamente ao controle obsessivo que este possui da linguagem, chegando, inclusive, a articular a hipótese de uma relação sadomasoquista entre a produção discursiva do eu-lírico e o processo de leitura.

Tanto no *Fausto* de Marlowe, quanto no *Primeiro Fausto* de publicação anônima, a ludicidade aparece sob a forma de inúmeras criações fantásticas. Essas criações tramam um enredo que se delimita sob a égide da opressão religiosa. Ou seja, a

ludicidade como manifestação diabólica do contrato entre Fausto e Mefisto, contrapondo-se à ação divina do narrador, que conta a história, controlando o discurso, para denunciar a relação de pecado entre o Dr. Pactário e as entidades diabólicas, alertando o leitor do perigo dessas relações, ao mesmo tempo que o seduz pela descrição das potencialidades lúdicas que o pacto proporciona. Mais uma vez, a ludicidade tem função de espelhamento e vai ao encontro do controle discursivo do narrador.

Mas, enquanto nas publicações medievais do mito, a ludicidade se propõe como um espelho do leitor, ou busca de uma identidade entre a ficção e os desejos de liberdade que o leitor sente, massacrado pelas rígidas leis de uma sociedade manipulada pelo medo da ideologia cristã, as traduções mais atuais do mito movimentam uma dialética relação entre o personagem e o seu duplo. Essa relação se estabelece entre o desejo de liberdade e a ludicidade, plasmada em construções ficcionais complexas, criando personagens atormentados por uma interiorização, que se revela, ironicamente, na figura do duplo.

Nesse sentido, a personagem de Thomas Mann, Adrian Leverkühn, parece ser a mais exemplar dessa estratégia, se



considerarmos a posterior correspondência que deve ser explicitada na análise das *Memórias*.

O romance *Dr. Fausto*, de Mann, pode ser dividido em duas partes distintas: a primeira é constituída pela narração de Serenus e compreende a maior porção da obra; a segunda é marcada pela forma dramática do diálogo entre Adrian e o espírito diabólico.

A narração de Serenus é crivada por um fluxo abundante de discurso, uma espécie de rio caudaloso, onde se diluem os motivos livres, que serão recolhidos e ressignificados pelo capítulo XXV, em que Adrian e o diabo tomam a voz.

A parte de Serenus parece corresponder à forma moderna de produção romanesca, direcionada pela discussão dialética entre a impessoalidade do narrador proposta por Flaubert e as rupturas convencionais a essa proposta, articuladas pela forma impressionista de tessitura artística.

Além disso, a consciência metalingüística aparece inúmeras vezes na voz de Serenus, não só como forma de controle do fluxo do discurso, mas, também, como a expressão da consciência de que se trata de ficção. Portanto, ela faz parte de uma realidade paralela e simbólica, que obedece a um sistema de regras próprias de um código estético.

No primeiro caso, o controle do discurso se manifesta como um diálogo lúdico com o leitor, espelhando as estratégias narrativas que fazem parte da história da literatura, aludindo a referentes pontuais do discurso narrativo; como as variáveis formais implantadas por Sterne, na história da literatura:

Por isso, acho, se me permitem a digressão chistosa, que com relação a pessoas que naquele realmente monstruoso capítulo das palestras tiveram saltado ou sobrevoado algumas páginas se deveria proceder da mesma maneira como faz Laurence Sterne com uma leitora imaginária, que revela por um aparte não ter prestado atenção ininterruptamente; motivo porque o autor a obriga a retornar a um capítulo anterior para que preencha as lacunas de seus conhecimentos épicos. Mais tarde, melhor informada, a dama reúne-se novamente com o público do narrador, onde é acolhida cordialmente. (Thomas Mann, 1994, p. 95).

A justificativa é, antes de tudo, uma irônica contextualização retórica, tramando o enredo com indícios que denunciam a estrutura épica do romance, tendo como pano de fundo a tragicidade da Segunda Guerra Mundial. Nesse sentido, o que deve ser sublinhado é a revalorização das raízes que compõem o romance como gênero, tais como a epopéia clássica, a história e a religião, ou melhor, a função mítica da literatura. Esta

última será amplamente questionada por meio do capítulo XXV.

A segunda forma de interação do narrador com o leitor se consubstancia na desmistificação da natureza ficcional do romance e, por conseguinte, das estruturas básicas que emolduram esta forma, como por exemplo, o tempo:

Não sei por que esta cronologia dupla retém minha atenção e me impele a assinalar os tempos pessoal e objetivo, o tempo no qual avança o narrador e o outro no qual decorrem os fatos narrados. Trata-se de um muito peculiar entrelaçamento de épocas, destinadas aliás, a se unirem com uma terceira, que é o período que o leitor um dia talvez aproveite para tomar conhecimento do que comunico. Assim sendo, ele se defrontará com um triplo registro de tempo: o seu próprio, o do cronista e o histórico. (p. 340).

Considerando que Cronos é o deus do tempo da mitologia clássica, e que o cronista se configuraria numa espécie de escritor que se caracteriza pela escrita de crônicas, gênero que aparece na Idade Média, ligado às histórias dos reis, e atualmente vinculado à descrição de cenas e fatos cotidianos, normalmente publicados em jornal, mais uma vez percebe-se a notação de que o romance se consubstancia numa mistura de gêneros, e, desta forma, o índice implícito de que uma discussão de âmbito metalingüístico



está implicada nas teias que tramam a história de Adrian.

Esses motivos implícitos são espalhados ao longo da enunciação produzida por Serenus, mas, essa diluição tem a função de acentuar a concentração de tensões significativas do capítulo XXV, articulado pelo diálogo dramático entre dois personagens, que podem também ser apenas um: Adrian, desdobrado em duas faces. Ou seja, o personagem e o seu duplo, formado pela consciência atormentada de um homem fracionado e inserido numa época histórica marcada pela busca do sentido perdido, ou seja, pela revalorização e ressignificação dos objetos.

Portanto, a revalorização e ressignificação dos motivos livres espalhados pelo discurso de Serenus cria, nesse capítulo XXV, uma correspondência histórica entre o período da Segunda Grande Guerra e as estruturas internas da obra.

Para nossa análise, vale perscrutar o meio de funcionamento dessa estratégia de espelhamento e recolha, porque ela encontra correspondência na produção estilística das *Memórias* e, nesse caso, não há como estabelecer relação entre a construção estilística e o momento histórico da Segunda Guerra.

Como foi dito, ao longo dos quarenta e seis capítulos escritos por Serenus há a diluição dos motivos livres indiciando a

natureza diabólica de Adrian, que será condensada num jorro imagético produzido na forma dialógica do capítulo XXV, escrito por Adrian e apenas transcrito por Serenus. Esse jorro imagético se inscreve como a reprodução estética de um ritual vivenciado pelo narrador. Não apenas o espaço e o tempo são reorganizados numa outra dimensão, mas também o fluxo do discurso parece obedecer às normas que legitimam as estruturas ritualísticas.

A primeira marca ritualística que inscreve o diálogo numa esfera mítica de produção estética está na reiteração do período composto por subordinação, que se encerra numa condição de silêncio. *Se sabes algo, cala*, (p. 300). Esse período lingüístico, estranho ao corpo da narrativa, visto que se dirige a um tu não nomeado até então, provoca um primeiro efeito de desautomatização discursiva, visto que é difícil conceber um narrador, que tem justamente a função de não calar, ou seja, de expressar um conteúdo por meio da linguagem, propondo-se a calar e esconder esse conteúdo.

Essa ambigüidade intensificará as tensões da significação graças à repetição das frases no segundo parágrafo, e, desta vez, ampliada numa relação entre silêncio e uma proposta de escrita: *Se sabes algo cala. Calo, pois, de mim para mim. Calando anoto*

tudo neste papel portanto (...), (p. 300). *Somente duas coisas*

Após a instauração de um contexto de ritual, a narrativa parece dirigir-se à distinção entre oralidade e escrita. Não só pela ampliação da segunda expressão da oração *calando anoto* (...), mas, também, pela coexistência irônica de motivos livres, que evocam a dialética entre escrita/fala: *À luz de minha lâmpada, lia o ensaio de Kierkegaard sobre o Don Giovanni, de Mozart*, (p. 301). Nesse sentido, a dialética entre oralidade e escrita parece desdobrar-se entre música e literatura, implicando uma interpenetração de sistemas, valendo-se da recorrência de signos (como a primeira frase e os motivos livres espelhados na narrativa de Serenus) como correspondência à ação da memória na recolha e reorganização do sentido perdido no tempo.

O ritual se inaugura não por meio do signo do fogo, como era recorrente nos rituais religiosos em que se acendiam as fogueiras, mas pelo seu correspondente irônico, o gelo: *Mas ininterruptamente me acoisa o frio* (p. 301). Essa ironia se propaga por meio da desconfiança de Adrian sobre a natureza do seu interlocutor, pois, ao mesmo tempo que duvida da existência do diabo, admite que este pode ser a expressão de sua própria realidade interior: *Ademais, quase todas as palavras que*

pronunciais revelam vossa inexistência. Somente dizeis coisas que estão dentro de mim, e provém de mim (...) (p. 304).

A descrição da entidade diabólica obedece a uma progressão de desvalorização da figura, vista, primeiramente, *como um vulto baixinho, nem de longe tão bem-apessoado e que nem sequer parece um autêntico cavalheiro*, (p. 301); num segundo momento, com evidente ênfase na desqualificação da personagem: *Um Strizzi! Um rufião!* (p. 302). Essa descrição degradante estabelece uma irônica relação entre o plano do enunciado, em que o personagem é descrito como um *rufião*, e o plano da enunciação, quando Adrian e o próprio demônio se aproveitam da tradição bíblica para referir-se ao diabo, numa linguagem que se instaura como marca distintiva de erudição: *Os que me chamam de Sr. Dicis et non facis e Dicis et non es* (p. 305).

Assim como, estilisticamente, o discurso vai tramando um pacto irônico entre o plano da enunciação e o do enunciado, o enredo também estipula um pacto entre Adrian e o Diabo, sob a forma de um contrato de venda da alma do primeiro para o segundo.

Esse contrato cria uma correspondência entre Adrian/enunciado, e o diabo/enunciação, por meio de uma relação



mediada pelo tempo. O personagem torna-se objeto do espírito diabólico, à medida que o tempo vai transcorrendo, ou seja, à medida que o tempo passa, a enunciação se articula e se torna enunciado, história contada já sob a forma irônica de forma e conteúdo, plasmada no objeto concreto de transmissão da história: o livro.

O plano do enredo propõe um pacto entre Adrian e o diabo, articulado sob as seguintes condições: o diabo oferece ao personagem um tempo endiabrado, recolhido na imagem de uma ampulheta de areia vermelha. Em troca disso, o personagem se compromete a dar a alma para o espírito maligno.

Lendo esse contrato numa perspectiva metalingüística, pode-se estabelecer uma relação de semelhança com as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, uma vez que tanto o diabo de Mann como o narrador diabólico das *Memórias* oferecem a possibilidade temporal de construção de um material de enunciação que se transformará no livro.

No *Fausto* de Mann, podemos estabelecer uma relação irônica entre Adrian/enunciação o Diabo/enunciado. Da mesma forma que o enunciado mata (termina) o processo de enunciação, em virtude da manifestação material do livro, o Diabo provoca a



morte de Adrian, ao solicitar as condições estabelecidas no pacto.

Esse pacto será reiterado por meio da transferência lingüística da frase ritualística, enunciada por Adrian na abertura do capítulo e repetida pelo diabo durante o diálogo das personagens: *Se sabes algo, cala!* (p. 308). Desta forma, produz-se uma aproximação afetiva entre as duas personagens, aproximação esta que será confirmada explicitamente pelo discurso do diabo: *Abandonas finalmente a cortesia do plural e me trates por tu, como convém entre pessoas ligadas por um pacto e concluídas no tempo e na eternidade* (p. 309).

Portanto, a relação entre Adrian e o Diabo reproduz especificidades inerentes à relação entre a enunciação e o enunciado, como a indissociação entre um e outro, e a propagação através do tempo (no livro o tempo se refere ao tempo da leitura do enunciado plasmado pela enunciação) e o espaço (a página impressa).

Já foi mencionado que nas *Memórias Póstumas* o narrador (a enunciação) mata o enunciado (Brás Cubas personagem) para poder escrever o livro. Essa leitura metafórica será melhor explicada no próximo capítulo, que enfoca a leitura do livro

referido de Machado.

Voltando a Thomas Mann, o material do diálogo entre Adrian e o diabo será a construção de uma estratégica tentativa de persuasão diabólica para convencer o personagem da venda da alma. O material retórico desse discurso será preenchido por discussões metalingüísticas sobre as especificidades da música como sistema artístico, e das possibilidades de revalorização das convenções que organizam as relações entre os elementos desse sistema artístico.

Portanto, o conteúdo desse capítulo do *Fausto* de Mann pode ser interpretado como um ensaio que rompeu as convenções do romance como gênero narrativo, e buscou a configuração de uma nova forma, composta pela convivência e amálgama de gêneros e discursos.

Não é objetivo deste trabalho perscrutar as formas como essa metamorfose de gêneros opera no *Fausto* de Mann, uma vez que nosso objeto se limita à leitura faustiana das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Cumpré, porém, mencionar que a estratégia de manifestação da consciência metalingüística se diferencia entre as expressões fáusticas construídas por Mann e Machado. Enquanto o escritor



alemão faz emergir a crítica literária para o plano da expressão, criando um rio caudaloso de discurso, Machado articula formas, ou melhor, metamorfoses de formas que implicam uma consciência crítica infiltrada no espaço de construção do livro.

Essa infiltração, articulada sob o signo das metamorfoses, será a proposta do próximo capítulo.



CAPÍTULO III

MACHADO DE ASSIS: DA REALIDADE IMPRESSIONISTA À REALIDADE DA IMPRESSÃO NO PROCESSO DE REENCARNAÇÃO DO MITO DE FAUSTO NAS MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS

Este capítulo objetiva descrever a investigação de uma das várias formas de composição utilizadas por Machado na segunda fase de sua produção (1881 a 1908) e, especificamente, nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Como o título assinala, a preocupação desta análise desdobra-se em duas direções. A primeira, na perscrutação da relação entre o real exterior e a realidade interna do romance. A segunda, entre a prosa



impressionista de Machado e uma das possíveis resultantes da escolha desse *procedimento artístico* (Chklovski, 1971) como forma de tessitura da fábula: a *solicitação do livro* como veículo material de transmissão de mensagem (Baptista, 1998).

Aparentemente, trata-se de duas questões distintas e soltas. Porém, a hipótese que se levanta é a existência de uma implicação entre as duas, formando um dos motivos internos de produção do pacto fáustico: as metamorfoses de formas e a solicitação das mesmas como elemento do sistema de relações que formam o livro.

Nesse sentido, as questões levantadas vêm confirmar a leitura defendida por Motta (1998), de que há, em *Memórias Póstumas*, um pacto entre o narrador e o personagem que amplia as possibilidades de expressão do código narrativo, uma vez que a morte (assassinato metafórico) desse permite àquele narrar a própria morte num quadro de enunciação autobiográfico.

Há que perceber que o signo morte funciona, no caso do livro citado, em duas direções: uma interna à tessitura da fábula, ou seja, na trama, que se caracteriza por ser fundamental à economia, à coerência e à garantia da verossimilhança do romance. Trata-se do Realismo, na acepção de Jakobson (1971, p.

119-27). De outra forma, a morte funciona como elemento da fábula, portanto, implica uma relação centrífuga (Frye: 1973) com o signo e solicita a correspondência externa do sentido (do mundo real) dessa palavra.

Dessa maneira, estamos próximos às definições de realismo estético e Realismo como estilo literário articuladas por Antonio Candido, num estudo realizado sobre a realidade e o realismo na obra de Marcel Proust:

Se considerarmos realismo as modalidades modernas, que se definiram no século XIX e vieram até nós, veremos que elas tendem a uma fidelidade documentária que privilegia a representação objetiva do momento presente da narrativa. No entanto, mesmo dentro do realismo, os textos de maior alcance procuram algo mais geral, que pode ser a razão oculta sob a aparência dos fatos narrados ou das coisas descritas, e pode ser a *lei* destes fatos na sequência do tempo. Isso leva a uma conclusão paradoxal: que talvez a realidade se encontre mais em elementos que transcendem a aparência dos fatos e coisas descritas do que neles mesmos. E o realismo, estritamente concebido como representação mimética do mundo, pode não ser o melhor condutor da realidade. (Candido, 1996, p. 123, Grifo do autor).



A discussão acima transcrita parece corresponder à mesma distinção elaborada por Machado à época da publicação da crítica realizada ao *Primo Basílio*, de Eça de Queirós. Nesse estudo, Machado coloca que os detalhes que compõem o quadro da obra são excessivos, à medida que não são necessários para a economia da trama, e que Eça de Queirós não foi capaz de estabelecer a distinção entre Realismo (escola literária) e “realismo estético” (procedimento artístico que se vincula à realidade, à medida que a problematiza, mas que não se subtrai aos princípios da verossimilhança). Esses princípios de verossimilhança, garantidos pela organização da trama, parecem corresponder às “leis” dos fatos narrativos “na seqüência do tempo”, como assinalou Antonio Candido. Logo, nosso texto deverá debruçar-se sobre a atividade crítica realizada por Machado na estrutura interna da ficção.

É exatamente este ponto que servirá de eixo para articular a segunda questão proposta: a solicitação do livro, que se realiza por meio do estilo impressionista radical (no sentido de raiz, originário), levando essa radicalidade ao paradoxo da objetividade material: a impressão do livro concreto.

Através da crítica machadiana, inscrita na ficção das



Memórias, chegamos à *conclusão paradoxal* apontada por Antonio Candido, que viabiliza a captação da realidade impregnada nos elementos que transcendem a aparência dos fatos e das coisas descritas neles mesmos.

Devemos esclarecer, entretanto, que o paradoxo das *Memórias* nos parece semelhante ao paradoxo encontrado por Pasta Júnior (1991) na forma de composição de *O Ateneu*, de Raul Pompéia: o excesso de sentido, produzido pelo acúmulo de imagens, metáforas e figuras de linguagem levando à obnubilação do sentido. Mais uma vez, encontramos a morte como metáfora que direciona o movimento do livro. A morte do sentido como constituinte da realização artística. Pasta Júnior explica esse processo da seguinte forma:

A sobrecarga de sentido rompe o isolamento do leitor e lhe impõe uma participação fusional da ordem de um “*participation mystique*”, cujo modo de percepção, adiante se verá, aproxima-se igualmente das formas onírico oraculares, assim como do transe, da vidência, do delírio, do sono, da hipnose e finalmente, desse irmão pesadelar de Hipnos, a morte. O inoportável por excesso de nitidez — não por carência — participa daquela “região” cujo “resplendor” “também não é fácil de se ver”, “pois os olhos da alma vulgar não suportam, com persistência, a contemplação das coisas

divinas”, para dizê-lo com os termos de uma frase [de Platão] tão antiga quanto ilustre, em que se trata de exprimir a impossível apreensão do numioso. O despotismo de luz é também obnubilação; o paroxismo da evidência confina com a vidência. (1991, p.16)

É lógico que o estilo de Machado está longe de ser nítido. A crítica o reconhece como “ziguezagueante”, mas essa falta de nitidez não se encontra no discurso. As palavras são claras e exatas, como num jogo de xadrez. O que garante a “obnubilação” machadiana, talvez seja a própria consciência estética, expressa por meio da inscrição crítica à ficção, que imprime uma mistura de predominância de distintas funções da linguagem, em parceria com a função poética, formando pontilhados, marcas nas estruturas textuais dos capítulos. Nesse sentido, o excesso de consciência crítica e lucidez são, em Machado, aquilo que Pasta Júnior apontou como excesso de sentido em Pompéia.

Neste trabalho, procuraremos unir os pontos dessas marcas, por meio da solicitação da função fática, esvaziada de sentido, mas que deixa entrever a consciência moderna de produção artística, uma vez que vem à tona a solicitação do canal como um dos elementos do código narrativo de produção artística. Portanto,



um canal mimetizado internamente por meio da desautomatização do fluxo narrativo, provocando estranhamentos e deixando ao leitor a impressão de uma prosa movediça e poética. Mas, acima de tudo, pondo em xeque a noção de realidade, como veremos.

1. Da impressão da realidade à realidade da impressão: a solicitação do livro.

Reconhecer em Machado um dos representantes da prosa impressionista do século XIX requer algumas considerações sobre as variadas nuances dessa inserção. O estudo de Merquior (1979, p. 151-201) a esse respeito responde a uma gama variada de distinções. Da *escrita artística* dos irmãos Goncourt, caracterizada por uma (...) *linguagem vibrátil de romances como Germinie Lacerteux (1865), nos quais os diálogos e descrições, convertidos em “estenografias ardentes”, procuram grafar a aparência vívida da realidade humana* (p. 150), ao estilo “ébrio” de Machado, reforçando *aquele aristocrático prazer de desagradar* (p. 152) os leitores condicionados a uma literatura romântica e burguesa, ao mesmo tempo em que tem no

“divertimento” uma forma irônica de edificar, apresenta uma ruptura estilística que estabelece uma tensão entre as duas formas de impressionismo literário.

Dessa maneira, “entretenimento” e “educação” se conjugam naquilo que Merquior chamou de *visão problematizadora da realidade* (p. 154). Porém, qual realidade é problematizada na obra de Machado?

Provavelmente Merquior referia-se à realidade da existência humana. O crítico explica que:

Mas o que tornava praticável esse embutimento da distração e edificação? Na resposta a essa pergunta se encontra justamente a explicação da hegemonia da função problematizadora na literatura da sociedade moderna. É que o mundo de Homero possuía valores estáveis. Por isso, o próprio divertimento era capaz de atuar como veículo de formação ética. Em substância, o teatro medieval operou a partir de uma base cultural análoga. As sociedades tradicionais conheciam, naturalmente, muitas crises ideológicas e sérios conflitos sociais — mas perseveravam, de um ou de outro modo, através das classes e das gerações, uma coesão espiritual que a nossa civilização não mais (ou ainda não?) experimenta, porque não mais oferece a seus filhos uma orientação global da existência unanimemente aceita e partilhada. Não havendo valores estáveis, a literatura, no seu papel de

interpretação da vida por meio da palavra, passou a procurá-los: daí ter ela assumido uma visão problematizadora. (p. 153-154).

Porém, não é objeto deste estudo a abordagem social machadiana. A nossa hipótese se refere à tentativa de estabelecer relações de equivalência entre a abordagem problematizadora da existência e da história, contidas na obra de Machado, e, portanto, da realidade social, e a problematização da realidade ficcional, por meio de índices que deixam entrever a inserção de uma consciência crítica como fio condutor da produção da trama.

Devemos esclarecer, entretanto, que entendemos por “consciência crítica” aquilo que Alexandre Barbosa, no ensaio “A modernidade no romance” (1990, p. 119-141) define como o caráter de modernidade de uma obra narrativa, ou seja, *a (...) transforma[ção] [da] linguagem da realidade em realidade da linguagem* (p. 121). Trata-se de uma estratégia daquilo que chamamos “metamorfose de formas”, e que podemos delinear como o princípio formal que se articula sob o signo da ruptura e, mais especificamente, da ruptura das expectativas que o leitor cria sobre o texto, obedecendo àquilo que Umberto Eco (1993) indica como “frame”, em detrimento da instalação de uma nova forma,



mais significativa. (Um frame é uma estrutura de dados que serve para apresentar uma situação estereotipada, como o encontrar-se num certo tipo de estância de veraneio, ou ir a uma festa de anos de crianças. (Minsky, 1973, apud Eco, 1993, p. 84).

Nesse sentido devemos esclarecer que este capítulo deverá tratar das rupturas textuais, impingidas pelo texto machadiano, que surpreendem o leitor por não corresponderem ao repertório daquilo que esse receptor entende como sendo ideal à cena descrita, e, portanto, não faz parte *da estrutura de dados que serve para apresentar situações estereotipadas* (Eco, 1993, p.84), como um casamento, um batizado, o nascimento, e vários outros eventos que funcionam como marcas temporais dos acontecimentos autobiográficos.

Sendo assim, queremos discutir a “consciência crítica” do texto machadiano como a função metaliterária do caráter ficcional e inventivo da realidade da linguagem romanesca, e, por extensão, da natureza ficcional do signo lingüístico, que deságua no pacto fáustico: a criação de vários planos de realidade por meio da extrapolação de um limite dado. Nesse caso, o limite entre a delimitação dos papéis desempenhados entre a enunciação do discurso e a leitura do receptor.



Devemos, afirmar, entretanto, que “as metamorfoses de formas” ocorrem, como bem indicou Motta (2000), sob as determinações de duas direções textuais. A primeira refere-se à natureza da forma literária em questão:

Enquanto romance, o livro *Memórias Póstumas* reúne as características de um gênero moderno e híbrido, formado pelo compósito de várias formas. (...). Nesse sentido, o livro de Machado é um romance, ou seja, uma forma representativa do gênero narrativo moderno, associada a outras formas da tradição, como a sátira menipéia e a confissão, provenientes da literatura latina. (Motta, 2000, p. 3)

A segunda indicação das “metamorfoses de formas” engendrada nas *Memórias* refere-se às resultantes dos desdobramentos das antigas formas que servem como matriz ao romance. Nesse sentido, Motta (2000) sistematiza uma série de procedimentos formais que indiciam a plasmação das modificações ocorridas na enunciação textual do livro machadiano, quando da transposição das antigas formas matriciais para a resultante da confecção do livro. Sendo assim, o pesquisador estabelece uma série de relações entre as modificações externas (como por exemplo, do repertório bíblico

cristão, aos valores burgueses representados no romance), que se espelham, internamente, na forma de composição da trama novelística. Temos, por exemplo, a análise realizada sobre o capítulo XXVI, o “Autor hesita”, em que Motta associa as várias transformações que o signo “virunque” vai sofrendo, na tessitura da trama, até chegar à Virgília, e a relação paródica entre a obra machadiana e o repertório cristão. Essa relação, mediada pela ironia, desencarna o véu de hipocrisia que reveste as relações sociais narradas pelo protagonista, e desestabiliza os valores da cultura cristã, diante das exigências de satisfação individual da sociedade burguesa, como o relacionamento amoroso entre Virgília e Brás Cubas.

Pode-se ver, na cena referida [do capítulo XXVI], primeiro, uma ligação com o épico, na transformação do texto e do nome de Virgílio em Virgília: “foi o virunque que me fez chegar ao nome do próprio poeta, por causa da primeira sílaba; ia a escrever virunque — e sai-me Virgílio” (p. 549). Depois, encoberto pelo véu da alegoria que envolve todo o romance, vê-se na metamorfose das palavras desse contexto o nascimento subliminar de Eva, na passagem bíblica da origem de seu nome (“Esta chamará Virago, porque de varão foi tomada”), com que o romance revive a alegoria cristã do mito de Adão e Eva. No percurso dessa alegoria,

um pouco mais adiante, Brás Cubas e Virgília já não se escondem sob véu nenhum; ao contrário, mostram-se no leito do texto sem palavras formado pelo capítulo 55: “O velho diálogo de Adão e Eva” (p. 570) (Motta, 2000, p. 5).

Das indicações articuladas pelo pesquisador, nos interessa, especificamente, focalizar as “metamorfoses de formas” internas, ocorridas na trama, que legitimam a leitura faustiana proposta nesta pesquisa. Nesse sentido, estaremos retomando as rupturas que Machado estabelece no processo de comunicação da obra ao leitor, sobre aquilo que foi definido como “frame”. Nesse aspecto estaremos perscrutando as relações textuais que criam o sentido lúdico da obra, compactuando com o leitor a realidade ficcional delineada pelo processo de enunciação. Estaremos inserindo, também, a função de entretenimento, lembrada por Merquior (1972) a respeito da obra machadiana, naquilo que Barthes (1996) definiu como “o prazer do texto”, ou seja, a possibilidade de gozo que o leitor encontra, ao completar, simbolicamente, os fragmentos discursivos que foram subtraídos da enunciação, mas que articulam uma relação de cooperação no processo de leitura da obra. No caso das *Memórias*, iremos demonstrar como o

narrador surpreende o leitor, denunciando o caráter ficcional do texto narrativo, à medida que extrapola os limites do “frame”, e como, nesse processo, Machado insere o leitor como mais um elemento do pacto ficcional, à medida que cria um leitor-modelo.

Essa leitura só é possível, se considerarmos o texto como um motivador de relações significativas, ou seja, como aquilo que definimos no capítulo II, como “máquina fáustica”.

Sobre esse aspecto, Eco (1993, p. 27) coloca que:

Se, como iremos mostrando, o texto é uma máquina preguiçosa que requer do leitor um árduo trabalho cooperativo para preencher espaços do não-dito ou do já-dito, espaços, por assim dizer, deixados em branco, então o texto mais não é do que uma máquina pressuposicional.

Entendemos que as *Memórias Póstumas* funcionam como uma “máquina pressuposicional”, não só pela articulação das relações do discurso plasmado na folha em branco do papel, mas, também, por irem se auto denunciando como uma máquina pressuposicional. Vejamos, como exemplo, o capítulo LV: “O velho diálogo de Adão e Eva”. A pressuposição dessa máquina de sentidos se realiza não só pelo processo de subtração e posterior

substituição das palavras por pontos, que solicita do leitor um alto grau de cooperação no preenchimento dos “espaços em brancos”; mas também pela plasmação desses espaços em branco na folha de papel, parodiando o capítulo XII da *Viagem à roda do meu quarto*, de Xavier de Maistre (1944, p. 23).

Na obra do escritor de Sabóia, o capítulo configura-se da seguinte forma:

Capítulo XII

.....
 o outeiro

Entretanto, não devemos esquecer que no capítulo anterior, o narrador descreve uma cena em que ele e sua cachorrinha Rosália subiam um monte (outeiro) e foram surpreendidos por uma cena de grande beleza (descrita de forma personificada pelo narrador), que acaba por paralisar o fluxo da narração: *Não seguirei mais adiante hoje. Que assunto poderia tratar que não fosse insípido.* (p. 22). Porém, no mesmo capítulo XI, o autor

inicia da seguinte forma:

Não convém antecipar os acontecimentos: a pressa de comunicar ao leitor o meu sistema da alma e da besta fez-me abandonar a descrição da minha cama mais cedo do que devia; quando a tiver terminado, retomarei a minha viagem no ponto em que a interrompi no capítulo precedente (p. 21).

No capítulo precedente (X), o narrador descreve a beldade de madame de Hautcastel e a teoria elaborada por ele sobre a duplicidade da natureza humana, separada entre a “alma” e a “besta”, ou seja, entre o espírito e os instintos. Portanto, o que deveria ser retomado no capítulo XII era essa matéria, uma vez que a cama do narrador foi parcialmente descrita na capítulo XI. Entretanto, o narrador nos surpreende com um capítulo insólito, que se forma por meio de pontos e o sintagma “o outeiro”. Aparentemente, temos a plasmação da divagação que o narrador sofreu no capítulo XI:

Se eu o continuar, e se o leitor lhe desejar ver o fim, dirija-se ao anjo distribuidor dos pensamentos, e peça-lhe que nunca mais envolva a imagem daquele outeiro entre a multidão de pensamentos desligados que me

distribui a todo o instante. (p. 22).

Mas, se associarmos as cores da descrição da cama ideal, realizada no início do capítulo XI (rosa e branca), com a paixão que o narrador sente por madame de Hautcastel e a descrição da teoria da duplicidade humana, teremos uma sugestão de sentido ambíguo plasmada na folha de papel, que dialetiza a pureza de alma enunciada, com os desejos do corpo articulados de forma subliminar. Lembrando que o signo “outeiro” indicia a subida de um morro, ou seja, um movimento eufórico, e a teoria da alma humana deflagra o conflito entre os instintos sexuais do narrador por Hautcastel e a solução desses instintos pelo movimento disfórico, a contemplação do retrato, parece que o capítulo XI plasma, concretamente na página, a sugestão que o narrador deixa implícita pelos motivos livres.

Mas, se pensarmos essa sugestão como um elemento com que Machado compartilha para a composição das *Memórias*, parece que o autor brasileiro “preenche os espaços em brancos” deixados por Maistre, e concretiza, no capítulo LV das *Memórias*, aquilo que ficou apenas indiciado na *Viagem* do autor de Sabóia.

Sendo assim, o desejo sexual de Brás por Virgília toma



forma no “velho diálogo entre Adão e Eva”, concorrendo, para essa leitura, não só os pontos de exclamação e a distribuição dos nomes do dois personagens na folha em branco de papel, mas também o capítulo precedente das *Memórias*, no qual Brás não consegue dormir porque pensa em Virgília, e, ainda, pelo capítulo LVI, quando Brás passa de “inoportuno” a “oportuno” por conta de “alguns giros de valsa”.

Além da ironia contida nesses dois trechos, o que nos interessa sublinhar é o papel de leitor que o narrador machadiano parece realizar sobre a *Viagem* de Maistre, e, mais especificamente, de um leitor que preenche os espaços sugeridos pela realidade ficcional que está compartilhando. Essa cooperação de Brás Cubas, enquanto leitor das obras narrativas da tradição e da contemporaneidade, parece confirmar a nossa hipótese de que as *Memórias* têm como uma das intenções a criação de um leitor-modelo, com o qual o discurso vai sendo compartilhado e realizado durante o processo de leitura.

Esse fato implica, também, a constituição de uma “metamorfose de formas”, posto que a cada leitura, ou a cada espaço em branco que o leitor escolhe, ou não, preencher, corresponde uma versão da obra.

Essa estratégia pode ser reflexo da consciência que Machado tinha sobre a ambigüidade da natureza da realidade, consciência essa trabalhada estrategicamente pelas várias versões do mito de Fausto, e, mais especificamente, na obra de Pessoa, como demonstramos no capítulo II.

Sendo assim, o narrador Brás Cubas torna-se leitor-modelo da tradição literária, e o leitor de Brás Cubas, o leitor-modelo dessa leitura, dando a impressão de que a obra se realiza por meio de instâncias do real interseccionadas. Entendemos como leitor-modelo uma instância do processo de comunicação da narrativa, que corresponde às características que o emissor da mensagem supõe que o receptor tenha. Nesse sentido, podemos recorrer à sugestão de Eco de que: *Um texto, tal como aparece na sua superfície (ou manifestação) lingüística, representa uma cadeia de artifícios expressivos que o destinatário deve actualizar* (1993, p. 53). Nesse sentido, a imagem que o narrador constrói do leitor-modelo torna-se mais uma dessas estratégias. Isso porque, ainda segundo Eco:

(...) gerar um texto significa actuar segundo uma estratégia que inclui as previsões dos movimentos do

outro — tal como acontece em toda estratégia. Na estratégia militar (ou xadrezista, digamos, em toda a estratégia de jogo), o estratega constrói para si um modelo de adversário (p. 57).

Sendo assim, estamos inferindo que a obra machadiana constrói-se sobre planos de realidades paralelas conjugados. O narrador inventado cria um leitor que possibilite a formação de toda uma cadeia de relações, que são matrizes de significados da obra.

No capítulo XI, “O menino é o pai do homem”, Brás Cubas apresenta ao leitor a narrativa do seu nascimento. Segundo o “frame” que temos sobre nascimento, esse evento inclui vários elementos, tais como descrição do espaço, do tempo, da estação do ano, da relação da posição e do papel social que as pessoas que assistem a tal evento desempenham, etc. Esse frame é apresentado ao leitor no capítulo anterior, X, “naquele dia”. Logo, a expectativa que o leitor cria para o próximo capítulo é a de que a narrativa continuará dando detalhes do evento, ou detalhes de uma pequena progressão cronológica da fábula.

Entretanto, o capítulo XI abre-se de forma surpreendente, uma vez que rompe com as expectativas do leitor, instaurando

uma nova organização para o “jogo” narrativo.

Brás Cubas coloca: *Cresci; e nisso é que a família não interveio; cresci naturalmente, como crescem as magnólias e os gatos* (p. 33). O primeiro estranhamento se dá por meio da utilização da pontuação depois do verbo. Embora “crescer” seja intransitivo, o frame natural da língua portuguesa solicita a complementação para o verbo, como uma comparação, ou complementos circunstanciais ou de modo. O estranhamento é amenizado, após a pausa do ponto e vírgula, quando no segundo período o narrador propõe-se a satisfazer a curiosidade de complementação do leitor: (...) *nisso que a família não interveio*. Mais uma vez o narrador joga com o leitor, uma vez que nos capítulos anteriores relatou a influência que sofrera dos tios, um cônego e outro militar, além, é claro, do resultado da educação oferecida pelo pai: (...) *mais liberdade do que ensino, e mais afeição do que emenda* (p. 35). Logo, embora a oração *e nisso é que a família não interveio* atue como um complemento situacional para o verbo crescer, esse argumento parece contradizer o contexto familiar narrado até então.

Mas, a principal ruptura estabelecida entre a enunciação e a forma autobiográfica do relato está na comparação oferecida para

a ação determinada pelo verbo: *cresci como as magnólias e os gatos*. A aproximação dos três elementos, personagem, magnólia e gato, por meio do traço significativo crescer, provoca uma surpresa no leitor, condicionado, pelo capítulo anterior, a uma narração codificada, em termos de conhecimento de mundo, para o nascimento do herói.

O signo “magnólia”, num primeiro momento parece referir-se a um objeto eufórico de comparação: uma bela flor. Entretanto, esse sentido parece diluir-se à medida que a narração avança até chegar ao seu oposto: “estrume”, material fértil de onde nascem “as flores”.

No parágrafo seguinte parece que o signo “magnólia” está recorrente em “maligno”. A aproximação fônica entre as palavras cria sentido de transformação do signo “magnólia” em “maligno”. Essa metamorfose formal se aprofunda, originando, também, uma mistura dos campos semânticos das duas palavras, em que “magnólia” vai adquirindo traços de malignidade, e “maligno”, por sua vez, adquire traços de aparente beleza. Dessa maneira, a recorrência de signos como “malefício”, bem como outros que visam a atenuar a gravidade do significado disfórico dessa característica do protagonista, como “brejeiro”, “traquinas”,

“indiscreto” e “voluntarioso”, cria um sentido progressivo de tensão entre a imagem do personagem e o seu “real caráter” sugerido pelo narrador. Essa tensão é plasmada, no final do capítulo, quando o narrador sentencia: *dessa terra e desse estrume é que nasceu esta flor* (p. 37). Prestando atenção para o dêitico utilizado, percebemos que o narrador refere-se ao personagem que está dentro da narrativa. Portanto, temos mais um índice de que o personagem é o material que fertiliza o nascimento do narrador.

Logo em seguida, o livro narra os acontecimentos do nascimento de “outra flor”, ou seja, o episódio de 1814, quando Brás Cubas flagra o beijo entre o Dr. Vilaça e a Dona Eusébia. Desta “flor” e deste “estrume”, nascerá, mais tarde, a “flor da moita”.

Sendo assim, podemos perceber como o signo magnólia vai sofrendo uma série de “metamorfoses” de seus significados, provocadas pelas relações internas de micro e macro estruturas (cadeias sonoras e recorrências de motivos livres), provocando um efeito de sentido de plurissignificação aos delineamentos do caráter do protagonista.

Menos sutil do que as metamorfoses desse signo são aquelas

associadas ao segundo elemento que delimita o crescimento de Brás Cubas: “o gato”. No capítulo VII, “O delírio”, o hipopótamo que leva Brás Cubas através da floresta de signos do delírio é, em essência, o gato Sultão.

A recorrência desse elemento, um motivo livre da narrativa, leva para o “crescimento” do autor-defunto, o mesmo repertório discursivo que marca o capítulo VII. Sendo assim, da mesma forma que a narrativa se condensa num redemoinho de signos, tornando-se uma “máquina fáustica”, o narrador-protagonista também se condensa como um elemento que atua como uma máquina de produção de sentidos, pois atua como fio desencadeador das várias teias significativas que vão tramar os espaços em branco que o leitor-modelo (também criado por ele) deverá preencher. Logo, estamos tratando de uma ficção que produz ficção, da mesma forma que o diabo do mito fáustico produz uma realidade ficcional para inserir seu personagem pactário.

Essa estratégia formal se imprime várias vezes no tecido da trama, como por exemplo, no capítulo “IX, Transição”, em que, à propósito do delírio, o narrador introduz o material significativo que deverá delinear o nascimento do personagem: *De modo que o*

livro fique assim com todas as vantagens do método, sem a rigidez do método. Essa forma “flexível”, que permite cadeias de relações significativas em série, como no exemplo descrito da relação entre os signos “magnólia/malígnio”, obedece a um princípio estrutural das obras inseridas dentro do tecido fáustico; ou seja, o princípio da “metamorfose de formas”, que se realiza como expressão de abismos ficcionais, em que o leitor é tragado para o texto, por meio do redemoinhos das relações que se estabelecem no preenchimento dos “espaços em branco” pontilhados na produção da “máquina preguiçosa”, ou seja, o texto.

Essa consciência crítica da mobilidade do método como geratriz do material ficcional, está implicada na trama machadiana, gerando uma relação de tensão entre o entretenimento literário, aparentemente superficial, e a realização de um discurso ficcional ambíguo, que entrelaça crítica e ficção. Tomemos, como exemplo, as observações do narrador sobre os motivos que o levaram à morte, no capítulo V, “Em que aparece a orelha de uma senhora”: *Noutro dia estava pior, tratei-me enfim, mas incompletamente, sem método, nem cuidado, nem persistência; tal foi a origem do mal que me trouxe à eternidade*

(p. 12).

Entendendo a eternidade não só como metáfora da morte que o personagem sofre na fábula, mas também como consequência da fama que o narrador adquire pela trama, podemos ler esse trecho como uma indicação ambígua, em que “mal” e “pior” sofrem, assim como o signo “magnólia”, um processo de ressignificação por meio das relações textuais em que estão inseridos. O mal e o pior do personagem tornam-se o bem e o melhor do narrador, que adquire, assim, o material e a competência para escrever o livro.

Dessa maneira, o texto estabelece as características que Eco (1993) chama de “sob narcose”, ou seja, a capacidade de estar sempre ressuscitando sentidos que aparentemente pareciam mortos, isto é, de estabelecer leituras virtuais que uma exploração particular do texto permite empreender. Nesse sentido, o fato de o narrador constituir-se num elemento ressuscitado pode contribuir para a formação de uma intensidade de características “sob narcose”, que desautomatizam o discurso, fazendo com que ele se articule numa realidade de dupla impressão: a primeira, referente à narrativa impressionista de um autor defunto, que manipula o tempo para confeccionar o seu tecido narrativo; a segunda,



referente ao processo de mimetização da produção da impressão do livro, como ficou indicado pela análise do capítulo “O delírio”, realizada no segundo capítulo desta dissertação, considerando, também, as sugestões propostas por Baptista (1998).

Sobre a questão da impressão, devemos notar, ainda, que Baptista escolhe outros exemplos para confirmar a sua proposta, como o capítulo XXII, “Volta ao Rio”, em que Brás Cubas faz as seguintes reflexões sobre a natureza da impressão:

Vim... 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 enquadram 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 (p. 76).

Baptista argumenta que o capítulo expressa uma consciência de Brás Cubas em adequar a sua escritura ao tipo de livro que quer escrever, ou seja, se não for “comendo papel”, poderá escrever um livro que tenha o formato in-12, portanto, uma realidade material específica, única.

Entretanto, nem essa realidade parece ser tão certa, como assinala Baptista. Tomando como exemplo a noção de errata, o autor português vai desnudando as formas como Machado relativiza a realidade impressa do livro.

A errata parece indicar que o livro lido pelo leitor, no momento presente, não é exatamente o livro escrito pelo autor, mas outro, manipulado e diferenciado nas mãos do editor. Logo, a realidade da impressão é, antes, a representação daquilo que deveria ser a impressão do livro do que a real impressão do mesmo. Mais uma vez, temos no mínimo dois planos de real interseccionando-se. Nas palavras de Baptista:

Em qualquer caso, portanto, o «meio do livro» tornou-se lugar de imperfeição, de uma falha, que se projecta sobre todo o livro. O efeito essencial é que a inserção da errata produz sempre uma fractura do livro ao exhibir a indecidibilidade que afecta a questão da regra que preside o livro: ou a errata vem impor um caminho que não estava definido, não corrige o erro porque não há erro para corrigir, antes impõe uma nova decisão, e então a verdadeira questão resume-se em transformar um livro noutro livro sem tocar no que está escrito; ou a errata vem efectivamente repor um caminho ameaçado por desvios, caso em que também não corrige o erro, antes funciona evidenciando a perversidade das erratas, isto é, torna-o visível, exhibe-

o, denuncia-o, porque o «meio do livro» está definitivo deslocado do meio do livro (1998, p. 122).

Se a impressão do livro, considerada por Anatol Rosenfeld (1998) como a única realidade que pode ser apreendida pelos sentidos, mas não pode ser totalmente apreendida, em sua totalidade, como demonstrou Baptista, qual a realidade correspondente à verdade da obra machadiana?

Vamos considerar, em primeiro lugar, que exista uma realidade que corresponda à verdade da obra de Machado. Nesse sentido, vale lembrar o interessante estudo de John Gledson (*Machado de Assis: impostura e Realismo*, 1999), que aborda a obra narrativa do autor carioca como uma grande alegoria da situação política do Brasil de oitocentos.

John Gledson, por meio de uma análise exaustiva de *Dom Casmurro*, estabelece uma relação entre esse livro e a forma política do Brasil do Segundo Reinado, que o crítico chamou de Conciliação, ou seja, uma série de estratégias políticas que visava a não desagradar nenhuma facção política comandada pelas elites, tanto a aristocracia como os novos burgueses (comerciantes e operadores do mercado financeiro). Na visão de Gledson, a



equivalência se estabelece quando a falência do casamento de Bento e Capitu passa a alegorizar a falência da monarquia. Tanto o primeiro objeto (casamento) quanto o segundo (monarquia) teriam sido arruinados na tentativa de manutenção de situações conflituosas como sendo equilibradas. Assim como a diferença social de Bento e Capitu não poderia ter sido ignorada pelo tipo de personagem representado por Bento, a diferença entre os interesses da aristocracia, como por exemplo a manutenção da escravidão, não podia se conciliar com a produção de um mercado consumidor para satisfazer os desejos da classe comerciante. Desta forma, a situação falsa de conciliação entre o casamento de Bento e Capitu encobria a possibilidade de Capitu se apaixonar por um homem mais hábil (Escobar) que Bentinho.

Embora a argumentação de John Gledson seja extremamente coerente, podemos perceber que por traz da questão política como marca principal da leitura, também é válida a leitura que encerra a discussão sobre o processo de criação, e os vários planos da realidade ficcional machadiana.

Ao discutir o papel do Romantismo na obra de Machado, Gledson coloca que:



Para Machado, mais interessado no modo como as idéias operam na personalidade humana do que em sua validade lógica estrita enquanto idéias, o romantismo é, como o próprio diabo, ou Quincas Borba, ou Marcolini, um Pai das Mentiras (p. 158).

Outra leitura que assinala a ambigüidade machadiana, embora de forma implícita, é aquela em que o crítico analisa o capítulo LXXIII de *Dom Casmurro*, no qual Bento é assaltado por um súbito ciúme, quando Capitu parece olhar para um “dandy” que a cortejava pela janela. John Gledson diz o seguinte:

Esse trecho incrivelmente complexo é talvez o momento do livro que exige o maior esforço mental, corresponde, evidentemente, a um ponto crucial da trama, o primeiro encontro dos eventuais “adúlteros”. Sua forma básica talvez possa ser descrita como uma “charada”, um enigma verbal a que Bento se refere no capítulo 72. Se assim for, trata-se, apropriadamente, de uma *charada mefistofélica*, na qual a última sílaba da primeira das palavras-chave é idêntica à primeira da segunda: o exemplo dado pelo Novo Dicionário Aurélio é “rega-galo” — “regalo”. A estrutura do “argumento” de Bento depende precisamente da igualdade e da elisão desses dois elementos. No primeiro e no segundo casos, Bento está na mesma posição, e essa elisão anima o leitor descuidado a estabelecer o paralelo entre as duas situações, se é que



não as vê como idênticas. Helen Caldwenll admite, de modo bem arbitrário, que as situações *são* idênticas e que de fato o dândi passa logo depois que Escobar se vai, exemplo admirável de como até um leitor cuidadoso pode ser levado a conclusões injustificadas por uma retórica engenhosa (p. 29-30).

Contra essa posição o autor argumenta: (...) *o grau de confusão e de sutileza [na trama] aumenta na proporção da falta de um indício concreto, e da importância que o episódio assume no modelo que Bento imprime à sua história. (p. 30).*

Podemos perceber que o crítico refere-se às estruturas formais que implicam em ambigüidade, como retórica engenhosa, falta de indício concreto, e sobretudo, “charada mefistofélica”, se articulam, justamente, numa elisão e num paralelismo. Sobre esse último aspecto o crítico chega inclusive a sublinhar como a componente diabólica da obra de Machado está sempre vinculada ao Fausto, ou ao caráter mefistofélico da obra:

Conquanto a uma leitura superficial possa parecer que Deus e o diabo são apenas co-autores e que, desde que “Deus recebe em ouro, Satanás em papel”, a verdade última está em Deus, permanece o fato de que, embora o diabo não consiga organizar sua “igreja” ou escrever o libreto oficial, é ele que mantém a iniciativa

criadora: “Tudo é música, meu amigo” (p. 153).

Ora, se a iniciativa criativa da obra (ou dos personagens narradores, como assinala Gledson) parece predominar enquanto tropo metafórico na idéia do diabo, ou de Fausto, mais uma vez temos a idéia da ficção vinculada ao limite. Se o erro de Fausto se insere na esfera de tudo querer possuir, ou seja, na desmedida, o acerto do escritor parece coincidir com o erro da personagem mítica.

Antonio Candido, analisando essa questão da diferença entre invenção e realidade, assinala que:

Mas é justamente aí que surge o problema: de onde parte a invenção? Qual a substância de que são feitas as personagens? Seriam, por exemplo, projeção das limitações, aspirações, frustrações do romancista? Não, porque o princípio que rege o aproveitamento do real é o da modificação, seja por acréscimo, seja por deformação de pequenas sementes sugestivas. O romancista é incapaz de reproduzir a vida, seja na singularidade dos indivíduos, seja na coletividade dos grupos. Ele começa por isolar o indivíduo no grupo e, depois, a paixão no indivíduo (1998, p. 67).

Brás Cubas se coloca como “defunto autor” do livro. Logo,

o seu personagem é o próprio Brás Cubas, porém vivo e diferenciado do grupo. Para montar o seu personagem, o autor Brás Cubas deverá singularizar a “paixão no indivíduo” do seu personagem principal, o próprio Brás cubas.

Mas qual o significado da paixão, para a ficção? Segundo um estudo da Retórica das Paixões, de Aristóteles, Michel Meyer delimita esse conceito como: *a relação com o outro e representação interiorizada da diferença entre nós e esse outro* (2000, p. XXX).

Qual a diferença de Brás Cubas com a representação do seu outro interiorizado?

Se considerarmos que a moldura do romance é autobiográfica, “o outro” do personagem Brás Cubas é o próprio narrador Brás Cubas, e a diferença entre os dois é a posição temporal em que estão. O personagem está aquém do marco temporal limítrofe da vida e o narrador ultrapassou esse marco, com a morte. Sendo assim, a formação do personagem das *Memórias* incide mais uma vez na questão limítrofe, desenvolvida no mito de Fausto. Dessa maneira, reitera-se a mesma questão de delinação dos contornos dos planos ficcionais e reais da obra machadiana.

Voltando ao início das considerações deste trabalho, o impressionismo em Machado foi solicitado como um dos elementos de análise. Esse elemento é comum às obras dos escritores intimistas do final do século XIX e início e primeira metade do século XX, como Proust, Mann, Tchecov, etc. Sobre esse aspecto temos que considerar a presença de algumas marcas comuns a eles, mas a principal, sem dúvida, é o tratamento memorialista que se dá à matéria ficcional. Essa estratégia narrativa permite ao narrador a inserção de longos trechos de digressão, que na maioria das vezes discutem questões do próprio fazer artístico, ou seja, misturam a crítica à ficção.

O que chama a atenção nesse caso é o caráter sintético dos capítulos dos romances de Machado a partir de 1881. Mesmo curtos, ainda há lugar para o entretenimento e a crítica literária. A forma como a crítica é articulada já foi indicada na análise do capítulo “O delírio”, das *Memórias*. Mas, o que nos interessa aqui é a averiguação da estratégia formal que Machado cria para inserir a crítica numa estrutura romanesca própria, ou seja, “impressa in-12”, e não em outra forma qualquer.

Como a própria metáfora do papel utilizado para a impressão assinala, Machado inscreve a sua ficção numa forma

concisa e de pouca formalidade, visto que esse papel é o mais vulgar para a impressão, distinto do “in-folio”, mais caro e mais sofisticado. Além do mais, as vinhetas e as gravuras assinalam a diversão como complemento do texto escrito.

Como o efeito de sentido de simplicidade, entretenimento, pode ser construído ao lado da inscrição de uma consciência crítica altamente complexa?

Considerando que uma das questões centrais do livro é a limítrofe, que aparece em vários planos da obra machadiana (enredo em *Dom Casmurro*, impressão, instâncias distintas sincretizadas, como a da protagonização e narração nas *Memórias Póstumas*), talvez a inserção da crítica numa ficção que ao mesmo tempo volta-se ao entretenimento, mas não se desvinculando da temática “problematizadora da sociedade”, como indicou Merquior seja, mais uma vez, o apagamento da distinção entre a crítica e a ficção.

Isso significa que Machado não só insere a crítica nas suas obras de maturidade, como cria essa crítica ficcionalmente, num outro plano de referência ao real. *Dom Casmurro* pode ser tanto uma alegoria das questões políticas do Brasil Imperial, como uma resposta crítico-ficcional ao *Primo Basílio*, como um tratado



sobre a solicitação do livro na forma romanesca de ficção. Porém, ser um não exclui ser outro, visto que o limite entre os vários planos de leitura não foi fixado. Estamos confirmando aqui a afirmação de John Gledson de que a instância criativa de Machado várias vezes é associada ao diabo. E dessa observação, tentamos demonstrar como essa escolha metafórica tem um significado central num conjunto de obras machadianas, uma vez que a metáfora fáustica como símbolo de criação encerra uma acepção da obra de arte como ruptura de limites impostos por convenções ultrapassadas. Quer dizer, ruptura de planos de realidades que se tornam ambíguas.

Essa ambigüidade é construída pela própria natureza da forma romanesca. Se pensarmos o romance como um conjunto de capítulos que se relacionam entre si, podemos concluir que a função de cada capítulo é mostrar uma das várias faces que a realidade do romance constrói. E, mesmo relacionando os vários fragmentos (capítulos), a possibilidade de combinação e leituras é tamanha que seria praticamente impossível chegarmos a uma leitura única da realidade inscrita no romance. Nós somos obrigados a escolher uma dada leitura, mas sempre com a consciência angustiada de que existem outras.

Trasportando essas considerações para as *Memórias* especificamente, podemos observar que o único ente que possui maior controle sobre o material ficcional é o narrador, e isso, apenas porque está morto.

Sobre esse aspecto, Antonio Candido esclarece que:

Poderíamos dizer que um homem só nos é conhecido quando morre. A morte é um limite definitivo dos seus atos e pensamentos, e depois dela é possível elaborar uma interpretação completa, provida de mais lógica, mediante a qual a pessoa nos parece numa unidade satisfatória, embora as mais das vezes arbitrária. (1998, p. 64).

Ora, a morte funciona então como um limite (que inexiste em *Dom Casmurro*) e ao mesmo tempo assinala uma maior possibilidade de controle do narrador sobre o material ficcional. Mas, nas *Memórias*, a morte do personagem indica a vida do narrador, portanto o limite está inscrito na extrapolação formal de uma forma narrativa. É justamente essa extrapolação formal que permite organizar a cadeia de relações que respondem à questão desta dissertação: Como as *Memórias Póstumas* inserem-se na tradição de expressão do mito de Fausto? A essa pergunta

podemos responder, como tentamos demonstrar, com a sistematização dos procedimentos estilísticos que formam o tecido fáustico: o erro, o teatro de signo (e a estrutura de abismos dos vários planos ficcionais), a supressão do tempo no ato de criação, o delírio, o jogo de espelhos, o controle obsessivo da linguagem pela razão e o último, a metamorfose de formas. Todos eles articulados sob o motivo da morte do narrador-autobiográfico, Brás Cubas. Todos eles respondendo pela leitura fáustica das *Memórias Póstumas*.



POR TODOS OS FAUSTOS DOS SÉCULOS E DOS SÉCULOS

(Machado de Assis, 1962, p. 370)

Este trabalho foi realizado na busca de dois objetivos fundamentais: o primeiro procurava justificar uma leitura faustiana das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, partindo da interpretação do significado que a morte do narrador-personagem articula dentro das malhas narrativas que compõem esse romance.

Esse objetivo foi concluído pela análise apresentada no primeiro capítulo, configurado pelas relações comparativas entre as *Memórias Póstumas* e *O Asno de Ouro*. Nesse percurso, o trabalho procurou demonstrar como a obra machadiana recupera a estratégia formal do “fantástico” como motivo que articula uma solução inerente ao sistema de representação narrativa: contar a morte do narrador/personagem dentro de moldura autobiográfica, garantindo a verossimilhança do texto.

Para isso, percorremos o desenvolvimento das soluções

preconizadas por Apuleio, de transformar o seu narrador em asno, fazendo com que o mesmo conviva no mundo dos homens, como uma testemunha ocular, para, depois, mostrar o salto alcançado por Machado. O autor brasileiro vale-se de uma dupla articulação das instâncias da enunciação e da protagonização. Num primeiro momento, esses papéis estão sincretizados na forma autobiográfica, permitindo a Brás Cubas narrar com propriedade as experiências vividas ao longo de sua vida. Num segundo momento, esse sincretismo é rompido pela estratégia da metamorfose constante (a morte), permitindo ao narrador a possibilidade de distanciar-se do personagem, compondo com esse, uma estrutura irônica de enunciação.

O segundo objetivo deste trabalho, que era na verdade uma consequência do primeiro, propunha traçar uma linha evolutiva do motivo ancestral do pacto, desvendando suas raízes na tradição (Apuleio), passando pelo seu desenvolvimento em obras de Goethe, Mann, Pessoa, Marlowe e uma versão anônima do século XVI, para se obter um rápido percurso das manifestações desse motivo ao longo da história da narrativa até a modernidade.

Entre os espaços que compuseram o passeio pelas lendas de Fausto, iniciou-se pelas indicações históricas, propostas por

Carpeaux, que aproximaram a traição luterana, na ocasião de se implantar a reforma alemã, à publicação do livro *Histórias do Dr.º Johannes Faust*, em 1587, anônimo, provavelmente por causa da inquisição, do editor Johannes Spies. Carpeaux argumenta que a Reforma trouxe uma liberdade ideológica muito ampla ao povo alemão, que não se articulava de forma equilibrada com a opressão nas formas de produção da elite do país. Lutero teria apoiado essa elite no processo de opressão social, traindo as idéias da Reforma ao povo alemão. Nesse sentido, *Histórias* seria a expressão da superação desse conflito por meio do elemento demoníaco.

Depois, percorreu-se solo o brasileiro, na possível versão do mito recriado por de Machado, e suas rupturas estéticas articuladas pelas pontiagudas estratégias metalingüísticas, funcionando como um apontador, que vai afinando linguagens, por meio de ironias, paródias e paradoxos, que lembram os movimentos contrapontísticos de Mann.

Assim, percorrendo um espaço de antíteses, entre o riso amargo das ironias de Brás Cubas e a dor desesperada de Adrian, embalada pelas melodias cartesianas de Schoenberg e o seu método musical baseado em séries matemáticas, foi proposto um possível paralelo entre a música serial e a ficção de Thomas Mann,

articulado por meio da busca do tom fundamental, expresso na música de Schoenberg e no erro perpétuo de Adrian.

Assim como Adrian, erra (no sentido de vagar, caminhar desorientado) o Fausto de Pessoa. Erra nas estratégias de preconização formal do conteúdo expresso no verso a seguir, erra pelas irônicas interferências narrativas que denunciam o mundo ficcional como fingimento, erra também pela intercalação de dor e prazer, em momentos de indiferenciação lingüística, mimetizado por sonoridades, conforme foi analisado.

Da mesma forma que explodem as oclusivas em aliterações, nos versos pessoanos, explode também a relação sadomasoquista entre personagem e leitor. Essa relação será monitorada por um narrador autobiográfico que controla o seu interlocutor, numa despótica relação entre platéia e ator. Sob esse ponto de vista, pode-se dizer que o diretor desse espetáculo, Pessoa, mantém uma relação simbiótica com a sua criatura: o Fausto. Essa relação deixa ao leitor, para além das marcas discursivas que percorrem o arquétipo do pacto, o fascínio de uma linguagem que desorienta o discurso crítico e acentua a sua modernidade. Nesse sentido, pode-se dizer que o discurso crítico parece ir-se enredando numa neurótica superposição de imagens, planos cênicos e desdobramentos esquizofrênicos de



discursos, tornando-se o analista, também, parte do sonho dessa realidade paralela, encarnada no mistério do mundo. Assim instaura-se o poético

A associação entre o lendário Fausto e a composição romanesca, enquanto um gênero híbrido de representação artística, pode ser estabelecida como a evolução da escrita, conforme demonstramos com as indicações do Fedro de Platão, e as análises elaboradas por Baptista, sobre a solicitação do livro como suporte material de transmissão da mensagem. Assim como o pacto entre Fausto e o Diabo indicia um homem que se perdeu quando substituiu a sabedoria pela informação, ou seja, a humildade divina pela arrogância de dominação diabólica, a composição romanesca delimita uma forma literária em que o homem perde a origem popular e oral das formas de composição artística, e entra numa época em que a obra de arte perde todas as suas funções de coesão, equilíbrio e desenvolvimento social, para se prestar aos serviços da sociedade urbana e capitalista, na qual a obra de arte passa a ser um produto que deve seduzir o mercado para ser realizada e comercializada.

Sendo assim, podemos estabelecer uma antítese entre o homem clássico, da epopéia antiga, quando os valores eram sociais

e dados, e o homem romanesco, para quem os valores são individuais, e não são dados pela sociedade. A esse homem, para quem a angústia e a dúvida são mais significativas do que qualquer forma estabelecida de ordem social, a forma híbrida do romance, associada ao caráter movediço de representação do mito de Fausto, parece ser a representação artística que mais se aproxima da sua natureza.

Desta forma, da mesma maneira que o Dr. Pactário não tinha limites, o romance, enquanto forma literária, também não encontra seus limites, compondo-se de uma mistura entre crônica, história, religião, e, muitas vezes, linguagem melódica e poética.

Nesse sertão de signos que se conjugam, as veredas demarcadas parecem direcionar o homem moderno ao encontro do lendário Dr. Fausto: ambos errando por teatros de signos, nos quais a apreensão da realidade se dá por meio de um controle obsessivo da linguagem pela razão, mas que deságua num delírio, onde se vêem refletidas, num jogo de espelhos, metamorfoses de formas articuladas sob um tempo suprimido. É nesse tempo, em que a arte se torna carne (linguagem) e Fausto se torna Casmurro, Adrian, Brás Cubas e se faz sangue (discurso).

BIBLIOGRAFIA:

ANDRADE, M. "Machado de Assis". In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1945, p. 89-108.

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

AUERBACH, E. *Mimesis*. São Paulo: Perspectivas, 1976.

BAPTISTA, A. B. *Autobibliografias – solicitação do livro na ficção e na ficção de Machado de Assis*. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do Romance*. São Paulo: Hucitec, 1988.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1972.

BARBOSA, J. A. *A leitura do intervalo: ensaios de crítica*. São Paulo: Iluminuras, 1990.

_____. "A Volúpia Lasciva do Nada". *Revista Usp*, maio de 1987.

BARTHES, R. *Crítica e Verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. *O Prazer do Texto*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

BORGES, J. L. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores,



1994.

BOSI, A. et alii. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.

BUARQUE DE HOLANDA, S. "A filosofia de Machado de Assis". In: *O espírito e a letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CAMPOS, A. de. "Metamorfoses das Metamorfoses". In: *Verso reverso e controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 191-198.

CAMPOS, H. de. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CAMPS, P. *Comprensión y goce de la musica*. Buenos Aires: Timerman, 1976.

CANDIDO, A. "Dialética da malandragem". In: CANDIDO, A. *O Discurso e a Cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993. p. 19-54.

_____. "Realidade e realismo (via Marcel Proust)". In: *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. "A personagem no romance". In: CANDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 51-80.

_____. "Esquema de Machado de Assis". In: *Vários Escritos*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1970, p. 13-32.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975, 2v.

CARPEAUX, O. M. *A literatura Alemã*. São Paulo: Cultrix, 1963.

CHKLOVSKI. "A arte como procedimento". In: CHKLOVSKI et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 39- 56.

CINTRA, I. A. *O foco narrativo na ficção: uma leitura de Nove, Novena de Osman Lins*, (Dissertação de Mestrado). São Paulo: Universidade de São Paulo: 1978.



_____. *Retórica da Narrativa em Machado de Assis (Esaú e Jacó)*, (Tese de Doutorado). São Paulo: Universidade de São Paulo, 1985.

COUTINHO, A. *Machado de Assis na Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1966.

DELUZE, G. *Proust e os signos*. Trad. Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

ECO, U. *Leitura do texto literário*. Lisboa: Editor Presença, 1993.

EIKHENBAUM, B. "Sobre a teoria da prosa". In: EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 157-68.

FERREIRA, J. P. *Fausto no horizonte*. São Paulo: Hucitec, 1995.

FOUCAUT, M. "Os corpos Dóceis". In: *Vigiar e punir*. Foucault, M. Petrópolis: Vozes, 1977, p. 125 – 153.

FRYE, N. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

_____. *O Caminho Crítico*. Trad. Antônio Arnoni Prado. São Paulo: Perspectiva, 1973.

GENETTE, G. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Arcádia, 1980.

GLEDSON, J. *Machado de Assis: impostura e realismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GOETHE, J. W. *Fausto*. Trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo: IPÊ - Instituto Progresso Editorial. 1949.

_____. *Fausto 2ª parte*. Trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo: Martins, 1970.



_____. *Fausto*. Trad. Sívio Meira. Rio de Janeiro: Livraria Agir, 1968.

GONÇALVES, A. J. "O processo holometabólico de Marcel Proust". In: PROUST, M. *Contre Saint – Beuve*. Trad. Haroldo Ramazani. São Paulo: Iluminuras, 1988. p. 8 –26.

_____. "Paul Valéry, o alquimista do espírito". (Posfácio). In: VALÉRY, P. *Variedades*. Trad. Mariza Martins Siqueira. Org. e intr. João Alexandre Barbosa. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 221 – 30.

_____. "Relações homológicas entre literatura e artes plásticas". In: *Literatura e Sociedade*, nº 2, 1997, p. 56 – 68. *cap*

GRIFFITHS, P. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

Historia del doctor Johann Fausto. Anónimo del siglo XVI. Trad., Introd. y notas de Juan José del Solar. Madrid: Siruela, 1994.

JAKOBSON, R. "Do realismo artístico". In: JAKOBSON, R. et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 119-27.

LUCIANO. *Oeuvres complètes de Lucien de Samosate*. Trad. Introd. e notas Eugène Talbot. Paris: Hachette, 1874. 2v.

LUKCAS, G. *Teoria do Romance*. Lisboa: Arcádia, 1960.

MACHADO DE ASSIS, J. M. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962. 3v.

_____. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Garnier, 1924.

MANN, T. *Doutor Fausto*. Trad. Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

MARLOWE, C. *O Fausto*. Trad., prefácio e notas de A. de Oliveira Cabral. Lisboa: Papelaria Fernandes Livraria, [s.d.].

MERQUIOR, J. G. "Gênero e estilo nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*". In: *Colóquio/Letras*, 8: 12-20, jul. 1972.

_____. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

MEYER, A. *Preto e branco*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1956.

⇒ MEYER, M. Aristóteles ou a retórica das paixões. In: ARITÓTELES. *Retórica das Paixões*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. XVII-XLVI

MOTTA, S. V "Alguns aspectos formais nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*". *Revista Itinerário*. Pós-Graduação em Estudos Literários: UNESP/Araraquara: 2000.

_____. *Engenho e arte da narrativa: invenção e reinvenção de uma linguagem nas variações dos paradigmas do ideal e do real*. (tese de doutorado), São José do Rio Preto: UNESP, 1998.

PASTA JÚNIOR, A. J. *Pompéi: a metafísica ruinosa d' O Ateneu*. São Paulo: 1991. 396p. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

PESSOA, F. "Primeiro Fausto". In: PESSOA, F. *Poemas Dramáticos*. Lisboa: Editorial Império, 1956. p. 67-156.

PLATÃO. *Fedro ou da beleza*. Trad. Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães Editores, 1989.

_____. *Fedro o da belleza*. Trad. e notas de María Araújo. Buenos Aires: Revista de Occidente Argentina, 1948.

_____. *Diálogos*. São Paulo: Nova Cultural. (Col. Os pensadores). 1999



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

ROMANO, J. *El otro Schoenberg*. Buenos Aires: Dos Editores, 1969

ROSENFELD, A. "Literatura e personagem". In: CANDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 9-51.

ROTTERDAM, E. *Elogio da loucura*. Trad. Aristides Lebes. São Paulo: Atena, s.d.

SÁ REGO. E. J. *O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense - Universitária, 1989.

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

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

TYNIANOV. "Da evolução literária". In: TYNIANOV, et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1971. p.105- 118.

TOMACHEVSKI. "Temática". In: TOMACHEVSKI et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 169-204.

VALÉRY, P. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.



