

## A (DES)CONSTRUÇÃO NARRATIVA DAS MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS

Márcia Reis<sup>1</sup>

### RESUMO

O presente artigo tem como foco o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. Partindo da instabilização das fronteiras entre realidade e imaginação, discurso histórico e ficcional, enfatiza-se o trabalho desconstrutivo realizado em sua narrativa. Tal desconstrução é viabilizada a partir da mediação da memória e da subversão da narrativa tradicional. Destaca-se, também, a ambigüidade como característica distintiva de sua escritura.

**Palavras-chave:** Memória. Narrativa. Ficção e História.

As *Memórias póstumas* iniciam-se com um problema de estrutura que remete a uma questão temporal: pôr a morte no início ou no fim do livro? Afirma-se, desde já, a ruptura com as narrativas romanescas tradicionais. A morte, que por analogia à existência humana geralmente constitui o desfecho de uma estória, é revelada, sem nenhuma comoção, no primeiro capítulo do romance. É certo que o próprio título já mencionara o óbito de seu autor. Contudo, o leitor poderia muito bem supor tratar-se de um texto escrito com base nas anotações de alguém sobre sua própria vida, mas redigido por outra pessoa após a morte daquele. Ao contrário, o que encontramos em *MPBC* é realmente um texto cujo narrador é um *defunto*. Não deixemos de atentar para o fato, bastante destacado pela crítica, de que o próprio narrador-personagem enfatiza o *ser autor* enquanto atributo de um defunto e não o oposto. Temos, assim, a radicalização da própria posterioridade. A escritura de Brás Cubas é por ela duplamente marcada, pois ele não só escreve sobre o passado, como o faz após ter morrido. Tal situação, aceitável unicamente do ponto de vista ficcional, aponta para a possibilidade de subversão do tempo cronológico por meio da atualização do imaginário.

De modo análogo, a justificativa para a localização da morte no início da narração implica também uma questão temporal:

Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor...; a segunda é que o escrito ficaria assim galante e mais novo. Moisés, que também contou a sua morte, não a pôs no intróito, mas no cabo: diferença radical entre este livro e o Pentateuco. (ASSIS, 1960, p. 111)

O interesse em romper com a tradição é explicitado: anseia-se por ser novo, por opor-se ao passado – e Brás Cubas opõe-se nada menos que ao livro de Moisés! A declarada dúvida do narrador constitui, então, já no início do romance, um desnudamento do ato de construção das memórias. Estas revelam-se como resultado de um esforço consciente não só de evocação, mas prioritariamente de elaboração discursiva, de busca de sentido. Como estabeleceram os estudos freudianos sobre a memória [s.d.], a experiência empírica em si não é nada; seu sentido só é dado *a posteriori* e o trabalho da memória é justamente o de apropriação desse sentido.

Para empreender tal tarefa, Machado mobiliza uma gama de recursos estilísticos que vão desde a estrutura episódica, passando pela fragmentação da narrativa com a inclusão de micronarrativas, até as digressões, estabelecidas a partir do monólogo interior. São esses recursos os responsáveis pelo jogo entre continuidade e descontinuidade nas *Memórias*. Descontinuidade acentuada pelo fato de que o narrador não se limita a utilizá-los, mas constantemente chama a atenção do leitor para eles. No terceiro capítulo, por exemplo, tendo relatado nos dois antecedentes sua morte, seu enterro e a suposta causa de seu óbito – não tanto a pneumonia, mas sim a idéia fixa do emplasto anti-hipocondríaco – Brás Cubas faz uma digressão que tem origem na referência ao ponto de vista de dois tios seus a respeito do que seria mais prazeroso, a glória terrestre ou a glória eterna. Tal digressão realiza-se a partir do processo associativo próprio ao funcionamento da memória. Ao falar de seus tios, obviamente ligados a ele por laços de parentesco, *lembra-lhe* falar de sua genealogia. A forma como tal lembrança é introduzida revela a consciência do narrador quanto à quebra da continuidade: “Mas, já que falei nos meus dous tios, deixem-me fazer aqui um curto esboço genealógico” (ASSIS, 1960, p. 114-115).

Esse recurso às digressões é responsável pela interrupção da narrativa, gerando uma espécie de perspectiva temporal em que o presente da narração – a estória que vem sendo narrada – é momentaneamente lançado a segundo plano. No capítulo “A casinha” (LXVII), Brás Cubas refletia sobre a nova fase de seu relacionamento com Virgília – a situação tornara-se tensa, pois muitos já desconfiavam de que eles eram amantes, o que os levou a alugar uma casa para

seus encontros – quando tem início o capítulo seguinte, e seus pensamentos são interrompidos por uma cena que transcorre em uma praça:

Tais eram as reflexões que eu vinha fazendo, por aquele Valongo fora, logo depois de ver ajustar a casa. Interrompeu-me um ajuntamento; era um preto que vergalhava outro na praça (p. 211).

Da interrupção de suas reflexões, e da seqüência da narrativa, surge outra digressão que constitui o próximo capítulo, “Um grão de sandicê” (LXIX), no qual é narrada a estória de um louco que Brás Cuba conheceu. Tal estória não possui vínculo lógico algum com o episódio da praça, mas é a associação significativa entre as duas situações, a do negro e a do doído, que faz o narrador ligar as mesmas.

Tanto a cena em que o negro vergalhava o outro, talvez para vingar-se das surras recebidas, quanto o relato de como o doído *transformara-se* em Tamerlão, o rei dos Tártaros, possuíam uma lógica própria que a ele não cabe questionar. Mas logo Brás Cubas conclui o episódio falando da inutilidade de tal alusão e da conveniência de retornar à casa da Gamboa, isto é, de retomar o fio da narrativa. Assim, as *Memórias*, à medida que expõem o seu próprio processo de construção, acirram o questionamento da linearidade da narrativa tradicional:

Começo a arreperder-me deste livro. Não que ele me canse; eu não tenho que fazer; e, realmente, expedir alguns magros capítulos para esse mundo sempre é tarefa que distrai um pouco da eternidade. Mas o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica; vício grave, e aliás infimo, porque o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direita e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem...  
E caem! – Folhas misérrimas do meu cipreste, heis de cair... (p. 214-215)

A contradição entre a contração cadavérica do livro, o gosto do leitor pela narrativa fluente e seu modo sinuoso de narrar parece óbvia. À suposta imobilidade sugerida pela expressão *contração cadavérica*, Brás Cubas opõe seu estilo narrativo, que se caracteriza pela forma errática, um ir e vir constantes, um eterno dizer e desdizer. É exatamente essa aparente *contração*, imobilidade, que permite a revisão permanente, a não petrificação de um sentido único, esse sim capaz de emperrar a transformação histórica. Resultando do uso da digressão, a fragmentação da narrativa e sua posterior retomada no ponto exato em que fora interrompida, assinalam a oscilação entre continuidade e descontinuidade.

Dessa forma, Machado consegue fazer o que Roland Barthes (1987) chama de *dérápage* (derrapagem) do fluxo linear para restituir, ao menos momentaneamente, o tempo complexo, plural. Simultaneamente, o texto machadiano subverte a cronologia, mas ratifica a temporalidade enquanto seu eixo central.

Para Dirce Côrtes Riedel (1959), a mobilização desses recursos está em consonância com o que julga ser a finalidade do romance: a descrição da consciência do tempo pautada na forma como o experimenta cada indivíduo, e atualizada a partir da reelaboração do passado pela via da memória:

A experiência individual não pode exprimir-se na linguagem lógica, padronizada, estável, donde a expressão livre e criadora do monólogo interior, linguagem do subconsciente, que é também a fonte de imagens alucinantes dos simbolistas e surrealistas, em que há fusão de todos os elementos temporais. (p.36)

Por tal razão é que a organização temporal das *Memórias* se estabelece a partir de um critério de ordenação dos acontecimentos intrínseco ao narrador. A utilização do monólogo interior permite-lhe um certo controle sobre o avanço cronológico do tempo, pois, como declara Benedito Nunes (1992), ele iguala o tempo da estória e o tempo do discurso, promovendo o ajustamento entre a consciência do narrador-personagem, a do leitor e a vivência simultânea das experiências. Mas, como William Faulkner e Virgínia Woolf também farão posteriormente, Machado tematiza a própria questão do monólogo que se realiza na consciência do sujeito e o faz através da personificação da mesma:

Era o que me dizia a minha dama interior, com um modo austero e meigo a um tempo; é o que ela me dizia, reclinada ao peitoril da janela aberta.

- Fizeste bem, Cubas, andaste perfeitamente. Este ar não é só puro, é balsâmico, é uma transpiração dos eternos jardins. Querês ver o que fizeste, Cubas?

E a boa dama sacou um espelho e abriu-o diante dos olhos... E eu espreitava todo o meu ser na contemplação daquele ato, revia-me nele, achava-me bom, talvez grande. (ASSIS, 1960, p. 189)

Personificando a consciência, Machado faz do monólogo também um diálogo, mas... *diálogo interior*. Tal personificação é índice da fragmentação do sujeito, é concretização da alteridade em imagem. Brás Cubas não só fala a sua consciência – o *mesmo* no *outro* – como é este *outro* que lhe oferece a sua auto-imagem. E embora aparentemente o espelho devolva o reflexo desejado, o saldo do episódio é a afirmação da variedade.

A narrativa auto-reflexiva de Machado não permite ao leitor esquecer que o ato de recordar é um constante trabalho. O romance que vai sendo constituído é uma operação em que tanto a memória voluntária quanto a afetiva são mobilizadas. A memória, declara Dirce Côrtes Riedel (1959), não desliza paralelamente aos acontecimentos, mas neles mergulha, e desse mergulhar surge o passado. Este, em Machado, não é uma mera referência cronológica; é antes de tudo o passado reconstruído que remete ao tempo psicológico, vivido pelo sujeito. Em *MPBC* é a duração interior que rege sua reconstituição e o estado atual do narrador interfere decisivamente no que é lembrado, pois Brás Cubas, através da constante alusão a sua *eternidade*, está sempre destacando a importância do presente para aquele que recorda.

É este tempo da *durée* que viabiliza a dialética entre presente, passado e futuro no romance. No capítulo “Virgília?”, XXVII, Brás Cubas a descreve e, no entanto, só no capítulo XXXVII, “Enfim”, relata seu primeiro encontro com a jovem. Há, então, uma projeção para o futuro, possível somente por se tratar de memórias já que aqui o narrador-personagem não está usando sua imaginação para fazê-lo, mas referindo-se a características físicas *reais* de Virgília. Note-se também que, simultaneamente, nós, leitores, estamos sendo remetidos ao capítulo inicial de suas memórias, quando mencionara uma senhora que o vira *partir*. Esta mesma referência, que nos levou a retomar o passado de nossa leitura, lança-nos de novo a um futuro que é, contudo, posterior àquele do conhecimento de Virgília: a morte de Brás Cubas.

Como podemos observar, a dialética entre os tempos não obedece aos limites da narrativa, pois o próprio leitor é requisitado a participar dela não apenas como observador. Machado, dessa forma, instaura em seu texto outra modalidade temporal: o tempo da leitura. Promove-se, assim, um duplo exercício de recordação através da constante referência a capítulos anteriores. Vários são os momentos em que Brás Cubas chega mesmo a nos conchamar a lê-los, conduzindo-nos também a uma retomada do passado: “E logo me apresentou à mulher, - uma estimável senhora, - e à filha que não desmentiu em nada o panegírico de meu pai. Juro-vos que em nada. Relede o capítulo XXVII” (ASSIS, 1960, p. 173). Ou: “... levou-lhas a vida, que é um enxurro perpétuo. Se o leitor ainda se lembra do capítulo XXIII, observará que é agora a segunda vez que eu comparo a vida a um enxurro...” (p. 233)

Integra também essa dialética entre o passado que vai sendo memoriado e o presente do defunto-autor a justaposição dos vários planos temporais em um único episódio. No capítulo “A quarta edição” (XXXVIII), ao deparar-se com Marcela, sua amante na juventude, o narrador começa a recordar seu tempo de rapaz. Inclui-se então, nesse passado, uma característica de Marcela – a flama da cobiça – que lhe era comum tanto no passado, embora não percebida, quanto

o é no presente do episódio narrado. Observe-se, porém, que esses dois momentos constituem parte do passado que está sendo reconstruído pela memória.

Simultaneamente, o episódio enfatiza a passagem cronológica do tempo – o motivo que o leva à loja é a quebra do vidro de seu relógio, símbolo máximo da cronologia – e assinala uma espécie de interrupção de seu fluxo pela aproximação entre passado e presente: “Verdade é que tinha a alma decrépita”; “já outrora, como hoje, ardia neles [nos olhos de Marcela] a flama da cobiça” (p. 174). Finalmente, a conclusão do episódio do encontro, no capítulo “Na sege” (XL), explicita o entre-lugar temporal em que se encontra o narrador, pois Brás Cubas chega mesmo a declarar que, apesar de já estar na sege em movimento, “tudo isso me parecia estar parado”, e que se achava “naquela espécie de garganta entre o passado e o presente...” (p. 177). E o que lhe permite tal sentimento é a submissão da ordem cronológica ao tempo da *durée*, da subjetividade.

Este modo especial de Machado lidar com a questão temporal, que lhe permite entrecruzar, justapor e “dialelizar” passado, presente e futuro, de modo algum exclui, como vimos até aqui, a consciência do fluir irreversível do tempo cronológico. Ao contrário, ela convive e mesmo fundamenta o movimento de sua própria subversão. Não só em *MPBC*, como em vários outros de seus textos, encontramos, a todo instante, alusões à passagem do tempo e suas conseqüências. Uma leitura convencional levar-nos-ia a pensar que Machado estaria simplesmente ratificando teorias como a da evolução cronológica. O próprio episódio do encontro com Marcela, já aqui referido, seria então interpretado como mera afirmação de que o avanço do tempo fora responsável pela visão crítica, agora manifestada por Brás Cubas, quanto aos seus amores juvenis. De modo análogo, o reencontro com Virgília, após alguns anos, também parece assinalar o aprimoramento – tão ao gosto dos ideais positivistas de tempo como progresso – de sua beleza em decorrência do toque dos anos. Virgília, aos dezesseis anos, fora descrita como um “diabrete angelical”; note-se que os diferentes são os sentimentos do narrador quando a revê:

[...]vi assombrar, à distância, uma mulher esplêndida. Era ela; só a reconheci a poucos passos, tão outra estava, a tal ponto a natureza e a arte lhe haviam dado último apuro...fiquei atônito. (p. 187)

No entanto, é exatamente a partir dessa ênfase no fluxo do tempo, seja para destacar seu aspecto corrosivo ou positivo, que a crença na evolução e na continuidade é posta em xeque. A própria “teoria das edições” do narrador, bastante difundida, pode, à primeira vista, ser considerada a síntese do que representa a passagem dos anos para o ser humano. O episódio “A quarta

edição”, ainda o do encontro com Marcela, remete-nos a capítulo anterior – “Virgília?” (XXVII) – no qual Brás Cubas expusera sua tese. Corrigindo a máxima de Pascal – “o homem é um caniço pensante” –, o narrador declara que, na realidade, “o homem é uma errata pensante”:

Cada estação da vida é uma edição, que corrige a anterior, e que será corrigida também, até a edição definitiva, que o editor dá de graça aos vermes. (p. 161)

Somar-se-ia, assim, ao dado positivo da evolução, o aspecto, em princípio negativo, representado pela menção ao ato do editor de dar de graça aos vermes a versão última, como a indicar o fim da existência. Uma análise mais cuidadosa dessa teoria revela, porém, uma nova desestabilização das icéias de evolução e continuidade. Isso ocorre justamente a partir dos termos “edição” e “errata”, que remetem ao domínio dos estudos filológicos. A edição crítica de textos é, segundo Auerbach (1972), a sua forma mais clássica e visa à fixação, a partir do cotejo de várias versões, do texto autêntico. Isto é, o mais próximo possível de como seu autor o concebeu. As erratas, definidas como listas de erros presentes em uma edição com a indicação das correções necessárias, testemunham o esforço dos filólogos para encontrar a versão original dos textos, mas, ao mesmo tempo, explicitam a reversibilidade de relações entre a unidade e a variedade, o *mesmo* e o *outro*, haja vista que o mesmo texto é sempre um outro texto e necessita dessa *diferença* para constituir-se. Segundo essa ótica, não só as várias *edições* do homem ao longo de sua vida, assim como sua definição enquanto *errata pensante*, deixam de simbolizar exclusivamente aprimoramento ou corrosão, para destacar a variedade formadora da unidade. O próprio reencontro com Virgília já revelara a percepção da diferença no mesmo, pois o narrador declarara, então, que só a reconhecer de perto, “tão outra estava”. Do mesmo modo, a modalidade temporal que a noção de errata implica rompe mais uma vez com a cronologia; há retornos e avanços, um ir e vir constantes a se oporem à evolução linear.

Assim, se a alusão à morte na figura da “edição definitiva dada de graça aos vermes” antes parecer exclusivamente negativa, o próprio Brás Cubas, identificado com a narrativa de suas memórias, simboliza exatamente a instauração de uma outra temporalidade: o tempo cíclico, pois um texto pode perder-se, mas nunca morrer. Nesse tempo cíclico, segundo Machado parece apontar, tudo estaria fadado a retornar, pois, apesar de o narrador-personagem referir-se a todo instante à irreversibilidade cronológica, as imagens e situações presentes no texto enfatizam a repetição. Quando Brás Cubas e Virgília precisam separar-se – seu marido fora nomeado presidente de província em outra região

-, o narrador declara saber que a amada voltaria, mas, que entretanto, "o eflúvio da manhã quem é que o pediu ao crepúsculo da tarde?" (p. 263).

A imagem, que em princípio remeteria unicamente ao tempo que não volta, é sutilmente abalada pela comparação com o dia. Ao mesmo tempo, acentuam-se a descontinuidade entre o hoje e o ontem, e o próprio sujeito nas várias fases da vida, e o aspecto cíclico do amanhecer, entardecer e anoitecer que constituem uma infinita repetição. A metáfora da errata, então compreendida como repetição na diferença, diferença na repetição e apontado sempre para a pluralidade de sentido, sintetiza a própria concepção de História mobilizada pelos discursos desconstrutores de Heidegger, Nietzsche e Freud.

Mas é indubitavelmente o capítulo "O delírio" (VII) que já no início do romance revela toda a complexidade da relação homem/tempo/História. Nele, o narrador-personagem realiza, montado em um hipopótamo, uma viagem através dos tempos. Desfilam ante seus olhos todos os séculos, o presente, o passado e o futuro, e com eles todas as descobertas do homem, suas glórias e misérias. Brás Cubas crê, por alguns instantes, que lhe será possível a decifração da eternidade. Esta, contudo, não pode ser atingida devido à profusão de imagens e à rapidez que a viagem adquire. Ao deparar-se com aquela que se diz Natureza ou Pandora, a consciência da inexorabilidade do fluir do tempo e da finitude do homem parece alcançar seu ápice, levando o narrador até mesmo a implorar por um pouco mais de tempo:

- Viver somente, não te peço mais nada. Quem me pôs no coração este amor da vida, se não tu? E, se eu amo a vida, porque te há de gopear a ti mesma, matando-me?

- Porque já não preciso de ti. Não importa ao tempo o minuto que passa, mas o minuto que vem. O minuto que vem é forte, jucundo, supõe trazer em si a eternidade e traz a morte, e perece como o outro, mas o tempo subsiste. (p. 123)

Tal consciência, contudo, é colocada em xeque pela própria situação peculiar do episódio. É um delírio de enfermo prestes a morrer e montado em um hipopótamo, animal lento, primitivo, que Brás Cubas a conquista. Além disso, a própria existência humana, apesar de percorrida em linha reta - Brás Cubas vai primeiro do presente à origem dos séculos e depois na direção oposta segue até o último - apresenta-se enquanto sucessão de ciclos, estes tão regulares quanto um calendário. De modo análogo, a percepção que o narrador tem dos séculos aponta não para a continuidade em que passado, presente e futuro se sucedem, e sim, para a fusão dos tempos inapreensível tanto pela ciência quanto, segundo declara, pela imaginação:

A história do homem e da terra tinha assim uma intensidade que lhe não podiam dar nem a imaginação nem a ciência, porque a ciência é mais lenta e a imaginação mais vaga, enquanto que o que eu ali via era condensação viva de todos os tempos. (p. 123)

Há que atentar-se, entretanto, para o fato de que é exatamente em uma "obra de imaginação" que é permitido a seu narrador empreender tal viagem. Esta pode ser interpretada como o retorno do homem ao momento primordial da existência: o nascimento. E o que faz Brás Cubas após a morte? Reconstroi sua vida sob a forma de uma narrativa. *Concebe* as suas memórias, apesar de não ter conseguido "conceber" em vida o filho que, de certa forma, sendo outro e ele mesmo, representaria a perpetuação de sua existência. Assim, se o último capítulo do romance intitula-se "Das negativas" (CLX) e, apesar de manter o tom irônico sob a aparência de grave, parece a afirmação definitiva da esterilidade de sua existência: "Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria" (p. 304), as suas memórias o imortalizam, pois através de seu tempo próprio o narrador consegue subverter o fluir incessante do tempo cronológico e dotá-lo de sentido, transformando-o em tempo humano.

#### THE (DE)CONSTRUCTIVE NARRATIVE OF MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS

#### ABSTRACT

This paper focuses Machado de Assis's novel *Memórias póstumas de Brás Cubas*, drawing attention to his "de-constructive" work in view of the limits between reality and imagination, historical and fictional discourses. This is a task fulfilled by the memory mediation and the subversion of traditional narrative. Ambiguity is also pointed out as a distinctive feature of his writing.

**Keywords:** Memory. Narrative. History and Fiction.

#### Nota

1 Doutoranda em Literatura Comparada, Universidade Federal Fluminense.

## REFERÊNCIAS

- ASSIS, J.M. Machado. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960.
- AUERBACH, Erich. A filosofia e suas diferentes formas. In: *Introdução aos estudos literários*. São Paulo: Cultrix, 1972.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições Setenta, 1987.
- FREUD, Sigmund. Lembranças de infância e lembranças encobridoras. In: ———. *A psicopatologia da vida cotidiana*. Rio de Janeiro: Imago, [s.d.]
- NUNES, Benedito. O Tempo. In: JOBIM, J. L. (Org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- RIEDEL, Dirce Côrtes. *O tempo no romance machadiano*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.