

O LIVRO DESDE A MORTE: AS FICÇÕES DE MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS

RESUMO

Este artigo analisa como as referências ao livro em *Memórias póstumas de Brás Cubas* exemplificam as características autorreferentes da prosa ficcional oitocentista e o tratamento literário das noções de autoria, narração e representação.

Palavras-chave: Machado de Assis. Prosa ficcional. Literatura oitocentista.

THE BOOK SINCE DEATH: THE POSTHUMOUS MEMOIRS OF BRÁS CUBAS

Abstract

This paper analyzes how the references to the book in *Memórias póstumas de Brás Cubas* exemplify the self-referential characteristics of nineteenth-century fictional and the literary treatment of the notions of authorship, narration, and representation.

Keywords: Machado de Assis; fictional prose; nineteenth-century literature.

EL LIBRO DESDE LA MUERTE: LAS MEMORIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS

Resumen

Este trabajo analiza cómo las referencias al libro en *Memórias póstumas de Brás Cubas* ejemplifican las características autorales de la ficción en prosa del siglo XIX y el tratamiento literario de las nociones de autoría, narración y representación.

Palavras-chave: Machado de Assis; ficción en prosa; literatura oitocentista.

Memórias póstumas de Brás Cubas, romance de Machado de Assis cuja primeira edição foi publicada em folhetins da *Revista Brasileira* entre março e dezembro de 1880, é, indiscutivelmente, uma das obras mais celebradas da literatura brasileira. Das interpretações sociológicas que destacam a crítica aos temas sensíveis da sociedade oitocentista às análises que estabelecem conexões intertextuais amplas – da sátira menipeia ao romance europeu moderno – a fortuna crítica iniciada no século XIX atesta a importância da obra machadiana nos estudos literários brasileiros.¹

As incertezas quanto ao caráter do narrador estão na base dos argumentos críticos que tratam a confiabilidade e a capacidade de dissimulação como elementos estruturantes do sentido do texto. Dizer a verdade ou disfarçar as censuras à sociedade em que viveu parece ser o dilema que Brás Cubas experimenta como se emulasse Machado de Assis. Por outro lado, a ênfase nas correlações literárias tende a associar as idiosincrasias do narrador ao efeito da evocação de modelos letrados adequados ao uso da ironia e à narrativa fragmentada. O cinismo da obra de Luciano de Samósata e a forma livre da prosa de Lawrence Sterne, por exemplo, seriam os fundamentos da visão de mundo expressa no romance.

As controvérsias em torno das questões narrativas marcam o debate sobre aquela que é considerada obra chave do repertório machadiano e um dos marcos iniciais da chamada segunda fase, caracterizada pela maturidade literária. Independentemente das alegações mobilizadas para justificar a ruptura instaurada por *Memórias póstumas de Brás Cubas*, a originalidade recorrentemente assinalada do romance parece pressupor o caráter determinante do ponto de vista. O significado das memórias é, portanto, inseparável da perspectiva produzida pela posição tão estranha quanto estratégica do narrador morto. Confiável ou não, perspicaz ou não, é a partir do sepulcro que Brás Cubas se descobre e se apresenta como autor.

É o próprio narrador que assina a “nota ao leitor” da primeira edição em livro, publicada em 1881.² O breve parecer crítico cita a forma livre de Sterne e Xavier

de Maistre como referências literárias mescladas com doses de pessimismo e melancolia na escrita das memórias. Preocupado que a “obra de finado” pareça banal para o leitor *grave* e pouco romanesca para o *frívolo*, Cubas busca “angariar as simpatias da opinião” sendo breve na apresentação, afinal, “o melhor prólogo é o que contém menos coisas, ou o que as diz de um jeito obscuro e truncado.” A opção pela brevidade motiva a ocultação do “processo extraordinário” empregado na composição das memórias, pois este seria dispensável ao entendimento da obra.

Ainda que valorize a condição de defunto, fundamental para a persuasão sincera, os bastidores da escrita *post mortem* parecem menos relevantes que a edição adequada do livro, afinal “a obra em si mesma é tudo”. As preocupações do narrador indicam que a natureza extraordinária da publicação não a dispensa da obrigação de corresponder às expectativas do público, mas a relação instável com os leitores é evidenciada na enfática conclusão da nota: “se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus.”

A referência sarcástica à tópica da modéstia, convenção letrada que pressupõe atitude de submissão e humildade por parte do orador,³ atesta como a “pena da galhofa” de Brás Cubas é conduzida por usos literários, informais, dos protocolos poéticos. O tratamento irônico das convenções letradas nos paratextos da edição de 1881 ratifica a autoria do narrador cuja assinatura averba a ficção de autor na estrutura do enredo. A famosa dedicatória “ao verme que corroeu primeiro as frias carnes” de seu cadáver, que assim como o prólogo não consta nos folhetins, encerra os preâmbulos e inscreve as memórias no registro satírico da paródia do livro.⁴

Na terceira edição publicada em 1886 consta um novo prólogo assinado por Machado de Assis que se refere ao narrador das memórias como “meu Brás Cubas”.⁵ Ao comentar indagações feitas por Capistrano de Abreu acerca da natureza do romance defende a originalidade do livro com a metáfora da taça “que pode ter labores de igual escola, mas leva outro vinho”. O esboço crítico

que analisa as filiações literárias e os modelos possivelmente emulados, assim como os comentários sobre as alterações na edição apresentada, indicam a ficção do editor como parte do universo dramático estruturado na relação entre as assinaturas de Machado de Assis e de Brás Cubas.

As críticas ao texto não se resumem à apresentação, mas fazem parte da trama das memórias. No capítulo IV, por exemplo, a suposta preferência pela anedota atribuída ao leitor motiva uma das mais contundentes assertivas de Brás Cubas sobre a obra, que apesar de “supinamente filosófica”, é também “brincalhona”.⁶ A mescla de seriedade e galhofa produz efeito neutro, “não edifica, nem destrói”, evoca *status* impreciso entre o entretenimento e a instrução. A autocrítica isenta o narrador para reiterar a posição estratégica que recusa qualquer responsabilidade quanto ao proveito das reflexões. A liberdade de dizer tudo, potencializada pela sinceridade do morto, é reforçada pela possibilidade de não dizer nada. O caráter negativo da narrativa recusa funcionalidade identificável e pressupõe a crítica como elogio da artificialidade propriamente literária que permite a ficção do livro sem finalidade.

As referências à forma livresca indicam que a composição das memórias é indissociável da narração dos eventos assim como a relação com o leitor é, em grande medida, construída pelo compartilhamento das estratégias editoriais que configuram a autoria do romance. No capítulo XXII, “Volta ao Rio”, o perfil do leitor é definido pelas diferenças tipográficas,⁷ ou seja, assim como a estrutura do enredo recortada pela divisão rigorosa dos capítulos, os leitores são submetidos à ordem absoluta do livro.⁸

As passagens suprimidas, em que o narrador se recusa a narrar, assim como os anúncios de supressões não ocorridas – como no capítulo XCVIII arrematado com a frase “decididamente suprimo este capítulo” – atestam como o tédio afeta o narrador na tarefa de relatar suas memórias. A “volúpia do aborrecimento”, definida como sensação sutil própria “desse mundo e daquele tempo”, expressa o enfado em retratar fatos corriqueiros, interessantes apenas para os frívolos. O estilo

comparado “ao andar dos ébrios”, caracterizado pela mescla de anedotas com o registro da “substância da vida”, tenta superar o fastio da narração com digressões filosoficamente densas, como a conclusão sobre a liberdade espiritual que empolga Brás Cubas: “Vive Deus! eis um bom fecho de capítulo.”

Na dinâmica de encadeamento da intriga a edição é sistematicamente destacada para ressaltar a sofisticação da composição. No capítulo IX, intitulado “Transição”, o leitor é chamado a perceber a destreza que une as partes do texto sem “nenhuma juntura aparente, nada que divirta a atenção”, afinal, o método precisa passar despercebido “como quem não se lhe dá da vizinha fronteira, nem do inspetor de quarteirão”.⁹ A referência paradoxal à discrição do método demonstra como Brás Cubas não dissocia a escrita da narração, mas privilegia a formalidade do texto.

As elocuições metaliterárias sublinham como as prerrogativas da narração e da escrita são desdobramentos do ponto de vista do morto, que enfatiza o caráter prosaico dos eventos narrados para reiterar o protagonismo da edição. Se a franqueza é a “primeira virtude de um defunto”, argumento que legitima as “rabugens de pessimismo”, a posição do fundo do sepulcro é ideal para a experimentação da “teoria das edições humanas” que fundamenta a poética das memórias. Baseada na premissa da “errata pensante”, segundo a qual Brás Cubas define a condição humana como eterna correção, a teoria investe a metáfora do livro da incompletude permanente do processo editorial que só pode terminar na “edição definitiva, que o editor dá de graça aos vermes”.¹⁰

O ponto de vista extraordinário também é o esteio do estilo que recusa a narração convencional, a intriga organizada, dado que a eternidade justifica a irregularidade ébria da trama. A temporalidade mundana e o gosto pelo estilo “regular e fluente” do público levam o narrador a debater o andamento da narrativa moderando os supostos anseios de quem o lê com “pressa de envelhecer”. Quando se cansa de escrever, quando a história parece entediante, Cubas prefere culpar o leitor como maior defeito da obra.¹¹ O conflito de interesses

potencializa a teoria das edições por estabelecer tensão permanente entre o desejo de narrar e de parar de escrever, superado apenas pela possibilidade de alívio do tédio, afinal “expedir alguns magros capítulos para esse mundo sempre é tarefa que distrai um pouco da eternidade”.

O princípio da “errata pensante” motiva a continuidade da narração, mas não impede que o registro das memórias enfrente o espectro do despropósito. Explicitado no capítulo “O bibliômano” – sobre as desventuras do hipotético amante de livros diante de um exemplar de *Memórias póstumas de Brás Cubas* – o despropósito aponta para indefinições acerca do gênero literário e do proveito para o leitor. As dúvidas quanto à natureza da obra evocadas no prólogo retornam na singularidade do volume que o bibliômano cultua pela excentricidade: “um exemplar único!” O capítulo indica como a frustração que aflige o personagem é efeito da supressão não ocorrida no trecho anterior, ou seja, o bibliômano é a ficção de uma supressão sugerida que, uma vez inscrita, redundando no absurdo esvaziamento do sentido das páginas.

A impertinência da anedota inventada estende seus efeitos para o capítulo seguinte no qual o narrador, antes de prosseguir com a trama, comenta: “o despropósito fez-me perder outro capítulo.” As partes não escritas reiteram a ordenação própria da “teoria das edições humanas” e suas possibilidades de adicionar ou suprimir trechos do texto. Os vazios, efeitos da ficção editorial, evocam o despropósito como fundamento do estilo cambaleante. Caracterizam, portanto, a autoria indissociável da edição expressa no espaço indeterminável entre a invenção literária e a ficção do livro.

As sombras do texto atestam como a precariedade da narração de Brás Cubas só pode ser recuperada pela referência ao livro que permite a presença do apagamento e a impressão de um capítulo “Suprimido”.¹² O enredo da montagem da obra inclui a ficção do leitor fadado a contemplar capítulos flagrantemente inúteis, e solicitado a reordenar algumas partes, como no caso do capítulo CXXX intitulado “Para intercalar no cap. CXXIX”. A inscrição do processo editorial é comple-

tada pelas recorrentes referências aos críticos cuja tarefa inusitada, o juízo de uma obra produzida a partir do sepulcro, não pode ser percebida com seriedade.

O tratamento irônico de leitores é evidenciado ainda na sequência dos capítulos CXXXVIII, CXXXIX e CXL. No primeiro, “A um crítico”, o narrador comenta passagem anterior para esclarecer que não envelhece, apenas experimenta sensação correspondente em cada fase da narração de sua vida. A suposta necessidade de explicação óbvia o irrita: “Valha-me Deus! É preciso explicar tudo.”¹³ No segundo, “De como não fui ministro de Estado”, Brás Cubas apenas imprime linhas pontilhadas. O esclarecimento vem no capítulo seguinte: “há coisas que melhor se dizem calando; tal é a matéria do capítulo anterior.” A representação paródica da leitura, e da crítica, complementa o arco da metáfora do livro e seu despropósito original.

A “Filosofia dos epitáfios” apresentada na parte final indica como o suporte material do texto pode compensar, ao menos em parte, a precariedade da narrativa. Brás Cubas diz gostar de ler epitáfios porque eles expressam aquele “pio e secreto egoísmo que induz o homem a arrancar à morte um farrapo ao menos da sombra que passou”,¹⁴ frase lapidar que poderia ser transcrita como epígrafe. O anseio pelo registro escrito como forma de permanência é reafirmado no último capítulo, “Das negativas”.¹⁵ A síntese das intrigas ratifica o jogo de soma zero que desqualifica o conjunto dos eventos narrados e esvazia os possíveis significados da trama. A afirmação pessimista sobre o lucro com a vida por não ter tido filhos contrasta com a empolgação anteriormente manifestada por Brás Cubas com a possibilidade da paternidade e confirma a dinâmica das negativas. Resta na forma do livro o único legado do narrador cujas memórias anunciadas “do outro lado do mistério” perfazem o processo constante de supressões que redundam em um enredo de ausências.

Na carta em que acusa o recebimento do exemplar de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Capistrano de Abreu relata indagações que ouviu de Valentin Magalhães: “O que é *Brás Cubas* em última análise? Romance? Dissertação moral? Desfastio humorístico? – Ainda o sei

menos que ele”, responde. O questionamento repercutido no prólogo da terceira edição é completado pela afirmação de que “livros como *Brás Cubas* é que deveriam assumir as proporções de *Rocamboles* ou *Três mosqueteiros*”.¹⁶

Apesar da dificuldade para qualificar a obra, a sugestão de que ela deveria ser tão popular quanto os romances de Ponson du Terrail e Alexandre Dumas, muito apreciados no século XIX, sugere uma classificação. As dúvidas relatadas por Capistrano de Abreu parecem se referir menos ao enquadramento em um gênero literário específico do que às idiossincrasias de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Os comentários dão indícios da reformulação dos paradigmas da representação romanesca e exemplificam como a obra participa do processo histórico de diversificação das formas ficcionais nas práticas literárias da segunda metade do século XIX.

Quando considerada a relação intrínseca entre a especificidade da literatura e a emergência do romance, assim como a indissociabilidade do gênero romanesco da impressão tipográfica,¹⁷ evidencia-se como a dimensão metaficcional estabelecida entre a assinatura de Brás Cubas e a autoria de Machado de Assis exemplifica essa consciência histórica da autorreferência. A autonomização do discurso literário – e a consequente ampliação das possibilidades narrativas – conforma a metáfora do livro e o enredo construído em torno da edição conduzida pelo narrador que reivindica a página como suporte e que, portanto, se reconhece sobretudo na escrita. Essa “consciência de si” também é expressa nas referências letradas que evocam a noção da “forma livre” de modo a referendar a estrutura da “obra difusa”.

Ainda que a narração de Brás Cubas emule, ao menos em alguma medida, dicções satíricas de modelos literários antigos e simule o *Diálogo dos mortos*, por exemplo, a voz do morto como deslocamento da narrativa romanesca responde por retórica ficcional própria que parece ressoar o desejo de “escrever bem o medíocre ou escrever um livro sobre nada”, manifestado por Flaubert em meados do século XIX em uma síntese da experiência de desenraizamento própria das narrativas literárias.¹⁸ A diferença entre as assinaturas evidencia

o ponto de vista como uma das questões centrais das práticas narrativas, pois a partir dele se define a condição inelutavelmente irônica da relação entre o enredo e sua apresentação.¹⁹ A aproximação de Brás Cubas com a crítica – assim como a sugestão de um esboço de teoria da narração – inscreve o livro na crítica do romance por meio da distinção entre a trama e sua forma textual. Esta inscrição ratifica os fundamentos autorreferentes do gênero popularizado no século XVIII indicados nas ficções editoriais que caracterizam obras-chave como *Moll Flanders* (1722), de Daniel Defoe, e *Pamela* (1740), de Samuel Richardson. No prefácio da primeira o autor afirma ter adaptado as anotações originalmente escritas pela protagonista, mas reconhece que os romances e novelas se tornaram tão populares que é difícil provar que a história é verdadeira. No entanto, a pena empregada na adaptação corrigiu as impropriedades morais do relato para adequar ao público.²⁰ No prefácio de *Pamela* o autor se apresenta como editor responsável por divulgar o conjunto das cartas verdadeiras que estruturam a trama, além de explicar as motivações da publicação.²¹ A apresentação é acompanhada pela mensagem de um suposto leitor que enaltece as qualidades da obra, além de corroborar sua autenticidade. Em ambos os casos a dissimulação da autoria serve às pretensões de verdade e à elaboração de parâmetros de sentido, códigos de leitura esboçados no contexto de formulação do regime literário.

Os mesmos artificios reaparecem em *The Fortunate Foundlings*, publicado em 1744. O livro de Eliza Haywood é apresentado como um conjunto de cartas escritas por personagens reais e comprovadas por testemunhas vivas. O prefácio assinado pelos editores destaca a veracidade da trama ressaltando que o exemplo é sempre mais poderoso que os preceitos na promoção da virtude.²² A ficção editorial inclui a crítica no livro para reafirmar a verdade como elemento narrativo que distingue a obra das ficções que se tornaram frequentes no mercado editorial inglês.

Os exemplos demonstram como o problema da autoria está relacionado à caracterização do gênero romanesco a partir do século XVIII, uma vez que a formação do sistema literário se deu, em grande medida, a partir da

delimitação das funções da narrativa de ficção. A diferenciação entre mentira e verdade, entre relato e narração, assim como a distinção funcional entre veracidade e verossimilhança foram fundamentais no processo de redefinição dos preceitos poéticos que acompanha a popularização dos textos em prosa. Os sentidos atribuídos à autoria ficcional revelam como a formação histórica da literatura articulou-se às novas diretrizes autorais motivadas pela ampliação do mercado de impressos e a consequente transformação das formas de consumo letrado²³.

No romance setecentista as ficções editoriais são dispositivos externos que constroem motes para as tramas. Prefácios e apresentações sugerem origens verídicas para as narrativas à medida que rechaçam a artificialidade da criação ficcional, frequentemente associada à falsidade. A suposta realidade do relato é apresentada como elemento persuasivo distintivo, uma vez que apenas no século seguinte o preceito estético da verossimilhança passa a regular os mecanismo de representação literária. A consequente diferenciação da prosa ficcional no conjunto dos textos em circulação permitiu, dentre outras inovações, a incorporação definitiva da crítica na trama assim como o tratamento de elementos paratextuais como parte orgânica do enredo. É por esta transformação dos parâmetros poéticos que a forma do livro pôde ser tematizada, convertida na expressão da consciência metaficcional que caracteriza a autonomia do *corpus* literário.

A dramatização da referência ao livro pode ser observada, por exemplo, em *Memórias do subsolo*, romance de Dostoiévski publicado em 1864, considerado uma das principais obras da literatura oitocentista.²⁴ Na primeira das duas partes da trama, intitulada “Subsolo”, o personagem principal descreve suas características psicológicas e as motivações para escrever “A propósito da neve molhada”, novela autobiográfica que completa a estrutura das memórias. A nota introdutória destaca que tanto o texto quanto o autor são imaginários, mas retratam a realidade contemporânea. Dostoiévski ressalta a relação do texto com a cultura, defende o protagonista como um tipo social característico que revela aspectos fundamentais da sociedade russa.²⁵ A verdade

do texto não é dissimulada na origem da narrativa, mas se baseia na eloquência da verossimilhança e o problema da referencialidade é traduzido em termos de eficácia representativa.

O personagem que se descreve como doente, mau e desagradável narra a partir do subsolo, deslocamento estratégico para quem observa o mundo motivado pela própria degradação.²⁶ Diz escrever para obter alívio, por preferir a qualidade intimidatória do papel à recordação mental. As memórias revelam as idiossincrasias da experiência do protagonista acostumado “a pensar e imaginar tudo de acordo com os livros”, e que desenvolveu uma crueldade “artificial, mental, inventada, livresca.”²⁷ O processo de composição é concluído com mal-estar generalizado. Arrependido por ter começado a escrever o narrador se afirma como anti-herói de uma história que falha como literatura por ser muito próxima da realidade. O texto causa “impressão extremamente desagradável” justamente por lembrar demais a experiência autêntica da vida quando “todos concordamos no íntimo que seguir os livros é melhor”.²⁸ As referências paradoxais à bibliofilia – aprofundamento e negação da realidade – levam ao argumento final sobre a natureza natimorta do homem civilizado que eventualmente inventará “algum modo de nascer de uma ideia”.²⁹

As duas partes da trama apontam para o protagonismo do livro como base nas ações do protagonista, uma vez que a relação metaliterária entre “O subsolo” e “A propósito da neve molhada” potencializa a ficção da consciência convertida em literatura. A dramatização da autoria cria as condições para que a primeira parte sirva de introdução para a segunda e se complete o arco autorreferente que evoca o desejo final do narrador, a vida como ideia. A voz que emana do subterrâneo encontra na página a estabilidade para dobrar seus efeitos como literatura e antiliteratura, o subsolo não é apenas o lugar estratégico para a crítica corrosiva, é também o território deslocado onde a narração pode refletir sobre os efeitos.

Assim como o prólogo escrito por Machado de Assis, a nota explicativa de Dostoiévski demonstra como

autoria e narração se diferenciam no regime literário e como as referências ao livro são indissociáveis do problema da representação. Em *Memórias póstumas de Brás Cubas* a assinatura é parte do enredo que reforça a autoria do narrador, enquanto em *Memórias do subsolo*, ela reafirma o caráter ficcional do personagem-autor. Em ambos os casos a assinatura separa ficções distintas e resolve a questão da origem do relato na impressão da página. As narrações anunciadas a partir de deslocamentos estratégicos, o subsolo e o sepulcro, exemplificam a condição metaficcional da literatura oitocentista e seu funcionamento a partir da formulação de preceptivas atualizadas na recorrência das publicações.

A incorporação da crítica e a internalização das estratégias de dissimulação estabelecem os códigos de funcionamento discursivo que garantem a distinção que transforma a literatura ficcional em um gênero textual específico. A dubiedade que marcava a recepção dos romances no século XVIII é substituída pelas normativas de consumo literário. Assim, a oposição entre relato falso e verdadeiro cede espaço para a ficção da composição poética. Nesse sentido, a edição de *Memórias póstumas de Brás Cubas* marca não apenas a maturidade de Machado de Assis, mas exemplifica o desenvolvimento da referencialidade metaficcional que é um dos fundamentos do regime literário consolidado no século XIX.

A catábase que engendra a trama das memórias qualifica não apenas a singularidade da experiência do protagonista mas a condição ideal da metanarrativa.³⁰ Se *Brás Cubas* não explora o mundo dos mortos, como sugerem as recorrências do lugar comum na tradição, o ponto de vista singular é decisivo para simular a autoridade do narrador e, conseqüentemente, a ficção de autor. O registro propriamente literário desta descida atesta que a dissimulação é o pressuposto da ficcionalidade construída por formulações contingentes das convenções letradas, pois as memórias escritas a partir do sepulcro sugerem o deslocamento que encontra na página impressa a sustentação narrativa que dramatiza as noções de autoria, narração e representação na metáfora do livro.

BIBLIOGRAFIA

- ASSIS, Machado de. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- BAPTISTA, Abel Barros. *Autobiografias: solicitação do livro na ficção e na ficção de Machado de Assis*. Lisboa: Relógio D'água, 1998.
- BLAIR, Hugh. *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*. Londres: Gale ECCO, 2010. v. II.
- CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CURTIUS, E.R. *Literatura europeia e Idade Média Latina*. São Paulo: Edusp, 2013.
- DEFOE, Daniel. *Moll Flanders*. Nova York: Penguin Books, 1989.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do subsolo*. Tradução, prefácio e notas de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2009.
- GRIFFIN, Dustin. "The Social World of Authorship 1660–1714." In: *The Cambridge History of English Literature 1660–1780*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis*. São Paulo: Edusp, 2012.
- HANSEN, João Adolfo. "Autor" In: JOBIM, José Luis (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- HAYWOOD, Eliza. *The Fortunate Foundlings*. Londres: Bibliolife, 2008.
- NIXON, Cheryl L. *Novel Definitions: An Anthology of Commentary on the Novel, 1688–1815*. Peterborough (Ontário): Broadview Press, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. São Paulo: Editora 34, 1995.
- REGO, Enylton de Sá. *O calundu e a panaceia: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense, 1989.
- RICHARDSON, Samuel. *Pamela; Or, Virtue Rewarded*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- RODRIGUES, José Honório (Org.). *Correspondência de Capistrano de Abreu*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1977.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *Riso e Melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SCHOLES, Robert; JAMES, Phelan; KELLOG, Robert. *The Nature of Narrative*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo:*

Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2000.

SOUSA, Eudoro de. *Catábases: estudos sobre viagens aos infernos na Antiguidade*. São Paulo: Annablume, 2013.

SPACKS, Patricia Meyer. “The 1740’s” In: ARATA, Stephen; HALEY, Madigan; HUNTER, J. Paul; WICKE, Jennifer, eds. *A Companion to English Novel*. Oxford: Wiley Blackwell, 2015. cap. I.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

NOTAS

1. Da extensa bibliografia sobre a obra de Machado de Assis destacam-se, para análises socio-históricas: SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2000; CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. Sobre as influências literárias ver: ROUANET, Sérgio Paulo. *Riso e Melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007; REGO, Enylton de Sá. *O calundu e a panaceia: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense, 1989.
2. “Que Stendhal confessasse haver escrito um de seus livros para cem leitores, coisa é que admira e consterna. O que não admira, nem provavelmente consternará é se este outro livro não tiver os cem leitores de Stendhal, nem cinquenta, nem vinte e, quando muito, dez. Dez? Talvez cinco. Trata-se, na verdade, de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo. Pode ser. Obra de finado. Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio. Acresce que a gente grave achará no livro umas aparências de puro romance, ao passo que a gente frívola não achará nele o seu romance usual; ei-lo aí fica privado da estima dos graves e do amor dos frívolos, que são as duas colunas máximas da opinião. Mas eu ainda espero angariar as simpatias da opinião, e o primeiro remédio é fugir a um prólogo explícito e longo. O melhor prólogo é o que contém menos coisas, ou o que as diz de um jeito obscuro e truncado. Consequentemente, evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas Memórias, trabalhadas cá no outro mundo. Seria curioso, mas nimamente extenso, e aliás desnecessário ao entendimento da obra. A obra em si mesma é tudo: se te agrada, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agrada, pago-te com um piparote, e adeus. Brás Cubas”. ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas* In: Obra Completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 310.
3. CURTIUS, E.R. *Literatura europeia e Idade Média Latina*. São Paulo: Edusp, 2013, p. 125.
4. Em *Autobiografias* Abel Barros Baptista articula autoria e forma livresca na obra machadiana nos seguintes termos: “A ficção de Machado de Assis, de *Papéis avulsos* em diante – ou melhor, de *Memórias póstumas de Brás Cubas* em diante – experimentará diversas formas de livro e de ficção do livro em que o centro de gravidade é precisamente a noção e a ficção de autor.” BAPTISTA, Abel Barros. *Autobiografias: solicitação do livro na ficção e na ficção de Machado de Assis*. Lisboa: Relógio D’água, 1998, p. 146.
5. A primeira edição destas *Memórias Póstumas de Brás Cubas* foi feita aos pedaços na *Revista Brasileira*, pelos anos de 1880. Postas mais tarde em livro, corrigi o texto em vários lugares. Agora que tive de o rever para a terceira edição, emendei ainda alguma coisa e suprimi duas ou três dúzias de linhas. Assim composta, sai novamente à luz esta obra que alguma benevolência parece ter encontrado no público. Capistrano de Abreu, noticiando a publicação do livro, perguntava: “As Memórias Póstumas de Brás Cubas são um romance?” Macedo Soares, em carta que me escreveu por esse tempo, recordava amigamente as Viagens na minha terra. Ao primeiro respondia já o defunto Brás Cubas (como o leitor viu e verá no prólogo dele que vai adiante) que sim e que não, que era romance para uns e não o era para outros. Quanto ao segundo, assim se explicou o finado: “Trata-se de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo.” Toda essa gente viajou: Xavier de Maistre à roda do quarto, Garret na terra dele, Sterne na terra dos outros. De Brás Cubas se pode dizer que viajou à roda da vida. O que faz do meu Brás Cubas um autor particular é o que ele chama “rabugens de pessimismo”. Há na alma deste livro, por mais risonho que pareça, um sentimento amargo e áspero, que está longe de vir de seus modelos. É taça que pode ter lavores de igual escola, mas leva outro vinho. Não digo mais para não entrar na crítica de um defunto, que se pintou a si e a outros, conforme lhe pareceu melhor e mais certo. Machado de Assis. ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Op. Cit. p. 311.
6. “Todavia, importa dizer que este livro é escrito com pachorra, com a pachorra de um homem já desafrontado da brevidade do século, obra supinamente filosófica, de uma filosofia desigual, agora austera, logo brincalhona, coisa que não edifica nem destrói, não inflama nem regala, e é todavia mais do que passatempo e menos do que apostolado.” ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Op. Cit. p. 312.
7. “Mas não; não alonguemos este capítulo. Às vezes, esqueço-me a escrever, e a pena vai comendo papel, com grave prejuízo meu, que sou autor. Capítulos compridos quadram melhor a leitores pesados; e nós não somos um público *in-folio*, mas *in-12*, pouco texto, larga margem, tipo elegante, corte dourado e vinhetas... Não, não alonguemos o capítulo.” ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Op. Cit. p. 330.
8. Abel Barros Baptista define a relação entre tipografia e os capítulos nos seguintes termos: “percorrendo todos ou maior parte dos capítulos curtos nos romances machadianos de *Memórias póstumas de Esaú e Jacó*, haveria de confirmar a mesma conclusão: que a mancha branca intercalar é uma das dimensões – digamos sem receio: a dimensão tipográfica – do protagonismo do capítulo. *Autobiografias*, Op. Cit. p. 131.
9. “Que isto de método, sendo, como é, uma coisa indispensável, todavia é melhor tê-lo sem gravata nem suspensórios, mas um pouco à fresca e à solta, como quem não se lhe dá da vizinha fronteira, nem do inspetor de quarterão. É como a eloquência, que há uma genuína e vibrante, de uma arte natural e feiteira, e outra tesa, engomada e chocha. Vamos ao dia 20 de outubro” não consta nos folhetins, foi adicionado na primeira edição em livro. ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Op. Cit. p. 318.
10. “Ah! indiscreta! ah! ignorantona! Mas é isso mesmo que nos faz senhores da Terra, é esse poder de restaurar o passado, para tocar a instabilidade das nossas impressões e a vaidade dos nossos afetos. Deixa lá dizer Pascal que o homem é um caniço pensante. Não; é

- uma errata pensante, isso sim. Cada estação da vida é uma edição, que corrige a anterior, e que será corrigida também, até a edição definitiva, que o editor dá de graça aos vermes.” ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Op. Cit. p. 334.
11. Sobre a relação dos leitores com a obra machadiana ver: GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis*. São Paulo: Edusp, 2012.
 12. “Estou com vontade de suprimir este capítulo. O declive é perigoso. Mas enfim eu escrevo as minhas memórias e não as tuas, leitor pacato. Ao pé da graciosa donzela, parecia-me tomado de uma sensação dupla e indefinível. Ela exprimia inteiramente a dualidade de Pascal, l’ange et la bête, com a diferença que o jansenista não admitia a simultaneidade das duas naturezas, ao passo que elas aí estavam bem juntinhas, – l’ange, que dizia algumas coisas do Céu, – e la bête, que... Não; decididamente suprimo este capítulo.” ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Op. Cit. p. 373.
 13. “Meu caro crítico, algumas páginas atrás, dizendo eu que tinha cinquenta anos, acrescentei: ‘Já se vai sentindo que o meu estilo não é tão lesto como nos primeiros dias’. Talvez aches esta frase incompreensível, sabendo-se o meu atual estado; mas eu chamo a tua atenção para a sutileza daquele pensamento. O que eu quero dizer não é que esteja agora mais velho do que quando comecei o livro. A morte não envelhece. Quero dizer, sim, que em cada fase da narração da minha vida experimento a sensação correspondente. Valha-me Deus! é preciso explicar tudo.” ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Op. Cit. p. 389.
 14. “Saí, afastando-me dos grupos, e fingindo ler os epitáfios. E, aliás, gosto dos epitáfios; eles são, entre a gente civilizada, uma expressão daquele pio e secreto egoísmo que induz o homem a arrancar à morte um farrapo ao menos da sombra que passou. Daí vem, talvez, a tristeza inconsolável dos que sabem os seus mortos na vala comum; parecem-lhes que a podridão anônima os alcança a eles mesmos.” ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Op. Cit. p. 394.
 15. “Este último capítulo é todo de negativas. Não alcancei a celebridade do emplasto, não fui ministro, não fui califa, não conheci o casamento. Verdade é que, ao lado dessas faltas, coube-me a boa fortuna de não comprar o pão com o suor do meu rosto. Mais; não padecei a morte de D. Plácida, nem a semidemência do Quincas Borba. Somadas umas coisas e outras, qualquer pessoa imaginará que não houve mingua nem sobra, e conseqüentemente que saí quite com a vida. E imaginará mal; porque ao chegar a este outro lado do mistério, achei-me com um pequeno saldo, que é a derradeira negativa deste capítulo de negativas: — Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria.” ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Op. Cit. p. 397.
 16. RODRIGUES, José Honório (Org.). *Correspondência de Capistrano de Abreu*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1977, p. 373-4.
 17. BAPTISTA, Abel Barros. Op. Cit. p. 27
 18. Referindo-se à transformação da noção de literatura no século XIX Jaques Rancière afirma: “há literatura quando os gêneros poéticos e as artes poéticas cedem lugar ao ato indiferenciado e à arte sempre singular de escrever. É sabido que os dois gêneros através dos quais ela se conhece como tal são precisamente os dois gêneros fora de gênero: a poesia lírica, situada à margem da grande poesia – a épica e a dramática –, e o romance, situado à margem da eloquência. Foi a partir deles que a revolução romântica se pensou, que a literatura pôde se colocar como uma experiência e uma prática autônoma da linguagem.” RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. São Paulo: Editora 34, 1995, p. 25
 19. “The problem of point of view is narrative art’s own problem, one that it does not share with lyric or dramatic literature. By definition narrative art requires a story and a story-teller. In the relationship between the teller and the audience, lies the essence of narrative art. The narrative situation is thus ineluctably ironical.” SCHOLLES, Robert; JAMES, Phelan; KELLOGG, Robert. *The Nature of Narrative*. Oxford: Oxford University Press, 2006, p. 240.
 20. “The World is so taken up of late with Novels and Romances, that it will be hard for a private History to be taken for Genuine, where the Names and other Circumstances of the Person are concealed, and on this Account we must be content to leave the Reader to pass his own Opinion upon the ensuing Sheets, and take it just as he pleases (...) The Pen employ’d in finishing her Story, and making it what you now see it to be, has had no little difficulty to put it into a Dress fit to be seen, and to make it speak Language fit to be read: When a Woman debauch’d from her Youth, nay, even being the Off-spring of Debauchery and Vice, comes to give an Account of all her vicious Practices, and even to descend to the particular Occasions and Circumstances, by which she first became wicked, and of all the progressions of Crime, which she run through in threescore Year, an Author must be hard put to wrap it up so clean, as not to give room, especially for vicious Readers, to turn it to his Disadvantage”. DEFOE, Daniel. *Moll Flanders*. Nova York: Penguin Books, 1989.
 21. “If these (embellished with a great Variety of entertaining Incidents) be laudable or worthy Recommendations of any Work, the Editor of the following Letters, which have their Foundation in *Truth and Nature*, ventures to assert, that all these desirable Ends are obtained in these Sheets: And as he is therefore confident of the favourable Reception which he boldly bespeaks for this little Work; he thinks any further Preface or Apology for it, unnecessary: And the rather for two Reasons, 1st. Because he can Appeal from his own Passions, (which have been uncommonly moved in perusing these engaging Scenes) to the Passions of Every one who shall read them with the least Attention: in the next place, because an Editor may reasonably be supposed to judge with an Impartiality which is rarely to be met with in an Author towards his own Works.” RICHARDSON, Samuel. *Pamela; Or, Virtue Rewarded*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
 22. “The Adventures are not so long passed as to be wholly forgotten by many *Living Witnesses*, nor yet so recent as to give any Reason to suspect us of Flattery in the Relation given of them, the Motive of their Publication being only to *encourage Virtue* in both sexes, by shewing the Amiability of it in *real Characters*. And if it be true (as certainly it is) that Example has more Efficacy than Precept, we may be bold to say there are few fairer, or more worthy [of] Imitation”. HAYWOOD, Eliza. *The Fortunate Foundlings*. Londres: Bibliolife, 2008.
 23. Sobre as diferenças entre a noção de *auctoritas* e as diretrizes autorais românticas ver HANSEN, João Adolfo. Autor. In: JOBIM, José Luis (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
 24. Para Máximo Górkí, “todo Nietzsche está em *Memórias do subsolo*. Neste livro – e até hoje não o sabem ler – se dá para toda a Europa a fundamentação do niilismo e do anarquismo”. DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do subsolo*. Tradução, prefácio e notas de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 10.
 25. “Tanto o autor como o texto destas memórias são, naturalmente, imaginários. Todavia pessoas como seu autor não só podem, mas devem até existir em nossa sociedade, desde que consideremos as

circunstancias em que, de um modo geral, ela se formou. O que pretendi foi apresentar ao público, de modo mais evidente que o habitual, um dos caracteres de um tempo ainda recente. Trata-se de um dos representantes da geração que vive seus dias derradeiros”.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. Op. Cit. p. 14.

26. DOSTOIÉVSKI, Fiódor. Op. Cit. p. 20.

27. DOSTOIÉVSKI, Fiódor. Op. Cit. p. 143.

28. DOSTOIÉVSKI, Fiódor. Op. Cit. p. 146.

29. DOSTOIÉVSKI, Fiódor. Op. Cit. p. 147.

30. Segundo Eudoro de Sousa “a catábase é, no sentido étimo da palavra, uma descida (...) Para além das singularidades da imaginação poética ou da conceptualização filosófica que distinguem, umas das outras, as “catábases” de Homero, Vergílio, Platão, Cícero e Camões, há um traço que é característica comum a todo esse género de composições: a experiência única e excepcionalíssima do herói.” SOUSA. Eudoro de. *Catábases: estudos sobre viagens aos infernos na Antiguidade*. São Paulo: Annablume, 2013, p. 210.

O AUTOR

Lainister de Oliveira Esteves

Professor de História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

E-mail: lainister.esteves@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-9912-0974>

