**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

WILLIAM ISAIAS CARVALHO SOUZA

**A REPRESENTAÇÃO DA PATERNIDADE NAS OBRAS *IAIÁ GARCIA* E
MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRAS CUBAS: ESTUDOS COMPARADOS EM
MACHADO DE ASSIS**

Campo Grande, MS.
Outubro - 2015

WILLIAM ISAIAS CARVALHO SOUZA

**A REPRESENTAÇÃO DA PATERNIDADE NAS OBRAS *IAIÁ GARCIA* E
MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRAS CUBAS: ESTUDOS COMPARADOS EM
MACHADO DE ASSIS**

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, sob a orientação do Prof^o Dr^o José Alonso Tôrres Freire.

Área de Concentração: Teoria Literária e Estudos Comparados.

Campo Grande, MS.
Outubro – 2015

WILLIAM ISAIAS CARVALHO SOUZA

**A REPRESENTAÇÃO DA PATERNIDADE NAS OBRAS *IAIÁ GARCIA* E
MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRAS CUBAS: ESTUDOS COMPARADOS EM
MACHADO DE ASSIS**

APROVADA POR:

JOSÉ ALONSO TÔRRES FREIRE, DOUTOR (UFMS)

ROSANA CRISTINA ZANELATO, DOUTORA (UFMS)

SUSYLENE DIAS DE ARAÚJO, DOUTORA (UFMS)

Campo Grande, MS, _____ de _____ de _____.

“– Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado de nossa miséria”.

Brás Cubas, isto é, Machado de Assis,
em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Agradecimentos

Agradeço a minha esposa que com muita paciência soube suportar a minha ausência; ao meu filho que com sua pouca idade pode me mostrar os reais caminhos da paternidade; ao meu orientador que com a mão esquerda soube acolher todas as minhas dificuldades sendo paciente e amigo, e, com a mão direita soube ser rígido e severo com as minhas tendências avoadas – por ele ser destro, fica para a imaginação qual das duas mãos teve que usar mais -. Agradeço aos meus pais e irmão que sempre me apoiaram e vibraram comigo; aos meus colegas de turma, seis no total, pelo compartilhamento nesta caminhada; agradeço aos meus mestres/professores que me ensinaram além de matéria, dedicação e sabedoria; agradeço aos meus alunos em Aquidauana que durante o estágio docente tiveram paciência e conseguiram junto comigo vibrar com as possibilidades de interseção entre Literatura e Psicanálise; agradeço à Janaína, coordenadora do curso de Letras da UFMS em Aquidauana por ter confiado em mim e permitido dar aula nesta instituição; agradeço a duas boas amigas pela grande ajuda e parceria Luana Santos e Samara de Lima; agradeço a professora Rosana Zanellato, a professora Susylene Dias de Araújo e ao professor Ramiro Giroldo pela dedicação na leitura deste trabalho e pelos apontamentos feitos; agradeço a Maria Fernanda Marques Soares que com muita paciência soube acolher as minhas loucuras por conta deste trabalho entre outros motivos e mais uma vez agradeço ao meu orientador o professor José Alonso Tôrres Freire pela grande parceria.

Agradeço também a Capes pelo apoio financeiro.

Sumário

Resumo.....	07
Abstract.....	08
Introdução.....	09
<i>Capítulo I. Interlúdio teórico e leituras sobre Machado.....</i>	<i>14</i>
1.1 Pressupostos teóricos.....	14
1.2 Machado entre o Romantismo e o Realismo.....	20
1.3 Sobre representação e <i>mímesis</i>	31
1.4 Breve retrospecto dos estudos sobre Literatura Comparada.....	39
Capítulo II. Percorrendo as trilhas da ficção: a representação da paternidade em <i>Iaiá</i> <i>Garcia</i>	45
Capítulo III. Percorrendo mais trilhas: a representação da paternidade em <i>Memórias Póstumas</i> <i>de Brás Cubas</i>	55
Considerações Finais.....	73
Referências.....	83

RESUMO

Este trabalho objetiva a análise da representação da paternidade em dois romances, *Iaiá Garcia*, de 1878, e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de 1881, de Machado de Assis. Seja pela presença, a autoridade marcada e nem sempre centrada na figura do pai, seja pela ausência ou pela omissão, a paternidade é fundamental nos romances escolhidos para este estudo para a trajetória dos personagens principais de ambos. A seleção desses dois romances na extensa produção de Machado de Assis tem por objetivo verificar em que medida o primeiro romance, mais convencional do que propriamente romântico, difere também na questão específica, da segunda obra, chamamos aqui de convencional, pois partimos do pressuposto que convencional esteja ligado a características tradicionais daquilo que se entende chamar de romance. Para dar conta da análise a ser realizada, discutimos, num primeiro momento, as funções da personagem de ficção e do enredo, visando compreender as diferenças que fazem as personagens machadianas se apresentarem, muitas vezes, com complexa ambiguidade. Discutimos, ainda que brevemente, as mudanças por que passou o romance e os conceitos de representação e *mimesis*, além de alguns estudos críticos sobre a obra machadiana. A seguir, nos capítulos segundo e terceiro, abordamos as obras *Iaiá Garcia* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, respectivamente, de forma mais específica, trazendo para o contexto desta dissertação alguns trechos dos romances que nos ajudam a compor uma visão do aspecto em questão. Nas considerações finais retomamos alguns aspectos analisados antes e nesta parte do trabalho foram feito comentários buscando as aproximações e os distanciamentos entre os dois romances no que concerne à questão proposta aqui, além de retomamos vários pontos significativos das análises, os quais apresentam uma ideia geral do caminho percorrido até então e que nos levou à compreensão de que a paternidade nas duas obras abordadas se apresenta de forma bem mais ampla do que pressupõe a simples relação entre pai e filho(a), especialmente por meio das relações de autoridade entre as personagens.

Palavras-chave: Ficção Brasileira; Representação; Paternidade; Machado de Assis.

ABSTRACT

This study aims to analyze the representation of fatherhood in two novels, *Iaiá Garcia*, 1878, and *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, 1881, both written by Machado de Assis. Or by presence, marked and not always focused on the authority of the father figure, either by the absence or omission, fatherhood is fundamental in the novels chosen for this study to the trajectory of the main characters of both. The selection of these two novels in extensive production of Machado de Assis aims to verify to what extent the first novel, more conventional than actually romantic, also differs on the specific issue, the second work. To account for the analysis to be performed, discussed, at first moment, the functions of the fictional character and plot, to understand the differences that make Machado's characters present themselves, often with complex ambiguity. Discussed, albeit briefly, the changes undergone by the romance and the concepts of representation and *mimesis*, plus some critical studies of Machado's work. Then in the second and third chapters, we discuss the works *Iaiá Garcia* and *Memórias póstumas de Brás Cubas*, respectively, more specifically, bringing to the context of this dissertation some excerpts from novels that help us compose an aspect of vision in question. After chapters, we follow for final consideration in which resumed some aspects analyzed before and this part of the work were made comments seeking approaches and distances between the two novels concerning the question posed here. At this subject also, in which resumed several significant points of analysis, which present an overview of the road traveled so far and that led us to the realization that paternity in the two works addressed performs well over form broader than presupposes the simple relationship between father and child, especially through the authority relationships between the characters.

Keywords: Fiction Brazilian; Representation; Fatherhood; Machado de Assis.

INTRODUÇÃO

É bastante pertinente começar este percurso dedicado à análise da representação da paternidade em Machado de Assis pela epígrafe constituída pela última frase de Brás Cubas no romance que é *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Como poderemos constatar, seja pela presença, a autoridade marcada e nem sempre centrada na figura do pai, seja pela ausência ou pela omissão, a paternidade é fundamental no desenrolar das duas tramas nos romances escolhidos para este estudo.

Explicitado assim o recorte do tema, os romances selecionados na extensa produção de Machado de Assis, *Iaiá Garcia*, de 1878, e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de 1881, tem por objetivo verificar em que medida o primeiro romance, mais convencional do que propriamente romântico difere, na questão específica, da segunda obra, talvez uma das mais revolucionárias da Literatura Brasileira de todos os tempos. Chamamos de convencional os romances de Machado de Assis até 1878 com *Iaiá Garcia*, pois partimos do pressuposto que convencional esteja ligado a características tradicionais daquilo que se entende chamar de romance propriamente dito.

Para dar conta da análise a ser realizada, no primeiro capítulo discutimos, num primeiro momento, as funções da personagem de ficção e do enredo, quando ambos devem expressar uma ideia que está na base dos sentidos produzidos pelas narrativas, pois toda obra literária trabalha com a proposição de construir sentidos; a discussão teve como base, especialmente, ensaios de Antonio Candido (2011), Umberto Eco e Bakhtin, entre outros. Para que as obras construam esses sentidos, existem múltiplos recursos narrativos, disponíveis para o escritor criativo compor seus mundos ficcionais e, neste caminho, o que determinará a menor ou a maior qualidade de uma obra literária será o quão profunda é a expressão da ideia e mais ainda a forma como isso acontece, ou seja, a questão também está na maneira como os recursos narrativos são utilizados e se apresentam ao leitor. Sendo assim, após abordarmos as personagens e o enredo, partimos para uma breve discussão sobre a forma como o romance moderno se constituiu ao longo da história, trazendo principalmente a forma como as personagens romanescas transitaram de caracteres simples para caracteres cada vez mais complexos.

A diferença básica reside entre formas antigas mais definidas, como podemos observar nas obras anteriores ao romance moderno, em que o percurso do herói e sua interação com os antagonistas eram marcados por um esquema maniqueísta, oscilando entre o bem e mal, até chegar a esquemas menos definidos, com personagens cujas características constroem uma personalidade ambígua. Um exemplo disso é a personagem Jacobina, do conto *O Espelho*, dividida entre a vaidade que deseja mostrar e a necessidade de escondê-la, ou Simão Bacamarte do conto, *O Alienista*, cujo percurso acaba colocando a pergunta chave ao leitor: quem é o verdadeiro louco? Ambos os contos de Machado de Assis são bons exemplos de como a ambiguidade é um recurso bastante eficaz para gerar sentidos e fomentar a reflexão no leitor. Refazer e discutir tal percurso ao longo da história da literatura, ainda que de maneira breve, faz-se importante, pois assim conseguimos transmitir a noção de que personagens como Brás Cubas, Luís Garcia, Iaiá, Marcela, entre outros, também foram constituídos a partir desse ganho de ambiguidade no longo processo de transformações por que passou o romance.

Além da discussão desse caminho histórico do romance moderno, apresentamos o percurso de Machado, com focalização principalmente das obras aqui abordadas, uma vez que tanto *Iaiá Garcia* quanto *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, surgem de um processo de amadurecimento da escrita de Machado. Como veremos, o romance *Iaiá Garcia* não deve ser considerado de forma tão simples como sugerem alguns críticos, ao colocá-lo como o último da “fase romântica” de seu criador, antes das mudanças radicais que se apresentam em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, que seria o primeiro de uma segunda fase dita realista. Como buscaremos mostrar por meio do comentário de leituras críticas, livros e artigos dedicados à obra de Machado, esses dois romances fazem parte de um percurso de aprendizagem e aprimoramento dos recursos narrativos de seu autor, manifestado principalmente nos contos escritos e publicados ao longo da década de 1870. Uma vez concebidos esses romances como parte do mesmo processo, dificilmente se sustenta a divisão amplamente difundida de duas fases.

Depois da discussão empreendida sobre esses aspectos, ainda no primeiro capítulo dedicamos mais um espaço à discussão teórica, buscando fazer quase uma arqueologia de um conceito importante neste percurso, que é a *mímesis*. Dessa forma, dedicamos um item a esse aspecto, que foi construído tendo como base o trabalho de Luiz Costa Lima (2012), cujo ensaio é um estudo profundo sobre a questão da *mímesis*, buscando alcançar o seu grau de

origem, ou seja, a forma na mente humana que dá origem à capacidade de representar e, com isso, construir objetos artísticos. Além de Costa Lima, também foram discutidos outros autores que versam sobre a representação, tais como as obras essenciais de Aristóteles e Platão. Essa discussão extensa sobre a teoria da literatura justifica-se, pois é a partir dela que retomaremos o foco de nosso objeto de estudo, a representação da paternidade. Veremos ali que a paternidade, como representação, não consiste em formas fixas, tal como buscamos demonstrar no capítulo segundo, dedicado à análise do romance *Iaiá Garcia*, em que esse aspecto assume várias formas, tanto em personagens masculinas como em personagens femininas, pois a questão se pauta pela relação (muitas vezes de imposição) de autoridade entre as personagens.

Dando continuidade ao nosso percurso metodológico, ainda no capítulo primeiro, vimos necessidade de construirmos uma discussão sobre Literatura Comparada, especialmente sobre os princípios que embasam a aproximação entre duas obras de um mesmo autor, como é o caso deste trabalho dissertativo, abrangendo ainda alguns aspectos da comparação entre obras de autores diferentes. Como buscamos esclarecer, a comparação não trata apenas da valoração de uma obra em detrimento da outra, mas da compreensão das diferenças e semelhanças, sobretudo diferenças que enriquecem o vasto arcabouço das possibilidades de construção narrativa.

No segundo capítulo, abordamos a obra *Iaiá Garcia* de forma mais específica, trazendo para o contexto desta dissertação e comentando trechos do romance que nos ajudam a compor a personagem a partir da perspectiva da questão proposta. O foco da análise foi a maneira como as personagens se apresentam e quais elementos foram utilizados para compor o meio social onde vivem. A partir disso, foi possível discutir em quais situações e de que maneira a representação da paternidade se constituiu na obra, assim como a importância desta para a estrutura da narrativa. Vimos que a paternidade (e a autoridade) em *Iaiá Garcia* se constitui de forma mais ampla entre as personagens, não se apresentando apenas na relação entre pai e filha; assim, como veremos, a relação entre Luís Garcia e Iaiá não é tão decisiva para a caminhada da moça no enredo como foi a relação entre Brás Cubas e o pai, no segundo romance a ser comentado. Em *Iaiá Garcia*, além da paternidade exercida por Luís Garcia, vimos também que a representação da paternidade (já como autoridade) constitui-se de vários aspectos, dependendo da personalidade dos envolvidos, incluindo aí personagens femininas, como Valéria, cuja atuação como mãe apresenta-se muito mais como a de um pai autoritário.

Essa paternidade associada à forma de imposição da autoridade, tal como apresentado no capítulo de análise da obra *Iaiá Garcia*, diferencia-se bastante da obra *Memórias póstumas de Brás Cubas*, obra analisada no capítulo terceiro, em que a paternidade se constitui na relação do pai de Brás Cubas com este, contudo sem atribuição de uma autoridade fortemente presente. Ao contrário disso, o pai de Brás Cubas mostra-se bastante complacente em relação aos erros do filho, por vezes chegando ao exagero, só tentando intervir na vida da personagem de forma mais incisiva apenas pontualmente, buscando retirá-lo de seu estado melancólico ou desviá-lo de suas paixões perdidas. Assim, o terceiro capítulo foi dedicado à análise do mesmo aspecto em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, e ali também buscamos trazer e comentar trechos pertinentes do romance para embasar a discussão, a fim de demonstrar os caminhos trilhados pela narrativa. Nesta parte do trabalho, veremos o quanto à relação com o pai, a despeito da distancia deste, é muitas vezes decisiva para a caminhada do protagonista, pois os elementos que constituem a paternidade, neste caso, são ao mesmo tempo elementos que ao longo da vida de Brás Cubas compõe a sua personalidade. Sendo Brás Cubas a personagem em torno da qual gira toda a narrativa, pois trata-se ali de suas memórias, a paternidade se apresenta não apenas de forma física, mas também de forma abstrata. Isto quer dizer que a relação entre Brás Cubas e seu pai, se por um lado tem relação direta com muitos aspectos negativos da personalidade do narrador, o pai também pode ser visto como a personagem que tenta livrá-lo da melancolia e da hipocondria, que o levam ao “emplastro Brás Cubas”, o remédio que justamente livraria a humanidade do mal da hipocondria e que, ironicamente, é um dos fatores que pesam em sua morte.

Após o capítulo terceiro, abrimos espaço para as nossas Considerações Finais onde retomamos alguns aspectos analisados no capítulo segundo e terceiro que dizem respeito às obras, apontamos também aspectos como o estado de reclusão que é uma característica marcante tanto de Luís Garcia, o pai de Iaiá, quanto de Brás Cubas, vimos que mesmo características semelhantes são descritas de forma muito diferente, sendo a reclusão em Luís Garcia apresentada de forma mais extrínseca e concreta, ou seja, representada através de sua rotina e objetos em sua casa, esta mesma característica em Brás Cubas se apresenta de forma mais intrínseca e subjetiva, diz respeito mais a um estado afetivo independente dos objetos ou situações externas a personagem, a exemplo da reclusão, também a paternidade é um aspecto pertencente a ambas as obras, mas que se apresenta de forma diferente. Como nos referimos, esse foi um momento de estabelecermos comparações acerca das diferenças e semelhanças,

aproximações e distanciamento na forma de representação da paternidade apresentada pelos dois romances analisados neste trabalho, além das comparações, foi também um espaço de retomada de alguns conceitos abordados.

Ainda nas considerações finais, retomamos vários pontos significativos da dissertação, os quais apresentam uma ideia geral do caminho percorrido até então, além de apresentar as perspectivas de abertura para desdobramentos em novas reflexões para a continuação do trabalho, uma vez que não poderíamos, ainda, a fechar a discussão sobre uma obra tão complexa quanto a de Machado de Assis. Isso também se dá, em parte, em função da natureza do nosso objeto de estudo, por abranger um campo com múltiplas possibilidades, tal como é a representação da paternidade em duas obras de ficção, a grande questão que buscamos responder neste trabalho. Por que escrever sobre a representação da paternidade nas obras de Machado de Assis?

Este questionamento sobre a paternidade em Machado de Assis deduz de concepções da crítica ao considerar em suas obras a importância da cultura patriarcal que compõe grande parte dos enredos criados por Machado, mesmo nas obras analisadas há esta referência à cultura patriarcal, desta forma cogitamos ser justificável uma investigação sobre a representação da paternidade de forma mais específica, abrangendo algumas personagens para assim estabelecermos as relações entre a forma como a paternidade é representada nessas duas obras de Machado de Assis com o que comumente é chamado de cultura patriarcal.

No entanto, não há uma resposta simples para o questionamento sobre a paternidade em Machado de Assis, ao longo desta dissertação existem apontamentos que nos leva a justificativa de nosso tema como a importância da paternidade nas duas obras analisadas, também a partir do levantamento de alguns estudos sobre Machado de Assis podemos compreender melhor porque a paternidade em Machado, uma vez que a própria obra de Machado se coloca em uma posição de referência. Podemos verificar melhor esta posição de referência no capítulo que segue sobre os pressupostos teóricos.

CAPÍTULO I

INTERLÚDIO TEÓRICO E LEITURAS SOBRE MACHADO

1.1 Pressupostos teóricos

A base de todo estudo que se propõe acadêmico devem ser os questionamentos, as perguntas que estimulam e produzem movimento e, a princípio, para dar conta de um estudo comparativo de elementos presentes em duas obras de um autor brasileiro clássico, Machado de Assis, com vasta fortuna crítica, partimos do seguinte ponto: o que são e quais as funções das personagens na obra de ficção literária e dos elementos que compõem o enredo? Especificamente, reportando-nos a Machado e às obras escolhidas: qual a importância e as funções da figura do pai (ou de quem representa papel semelhante e, neste caso, o que importa é a paternidade em sentido ampliado, como veremos) no percurso dos heróis? A primeira questão, aparentemente básica dos estudos de teoria da literatura, ganha importância quando se tem em vista a complexidade de muitas personagens do autor escolhido e as visões de mundo veiculadas, além das motivações que os movem. Assim, com o desenvolvimento dessa questão neste item, buscamos reunir elementos para nos acercarmos dos desafios que esta dissertação propõe, qual seja, a representação da paternidade e sua importância e a configuração para a trama de *Iaiá Garcia* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, publicados em 1878 e 1881, respectivamente.

Primeiramente, enredo e personagem são elementos que se completam, pois, ao ler um romance, por exemplo, podemos notar que os fatos são organizados em uma série de acontecimentos e tais acontecimentos são vividos por personagens. Nessa série, para os estudos literários, importa analisar a forma como essas ações são vividas, o contexto em que se inserem os acontecimentos, a descrição das cidades, ruas, vales, casas, móveis, roupa, etc. No caso de Machado, adquirem especial relevo as motivações das personagens sob seus atos. Esses elementos, atuando em um conjunto coerente (ou não, dependendo do domínio dos recursos narrativos), compõem o que chamamos de enredo, o qual é essencial para a composição da personagem, e vice-versa, ou seja, o desenvolvimento do enredo, por sua vez, é dependente das reações da personagem (cf. CANDIDO, 2011). Assim, conforme Antônio Candido, “(...) o enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance (...)” (2011, p.53).

No entanto, como uma determinada personagem se projeta e se mostra em seu enredo? Buscando respostas a essa questão, Candido (2011) aponta outro elemento da narrativa que é muito importante e são as “ideias”, o autor as qualifica da seguinte forma: personagem e enredo formariam o conjunto que representa a matéria, os elementos palpáveis da ficção, e as “ideias” seriam aquilo que daria à matéria, na forma como acabamos de dizer, o seu sentido. Para sermos didáticos, podemos separar personagem, enredo e “ideia”, porém, no romance, esses três elementos devem ser, por meio da técnica na utilização dos recursos narrativos, colocados de forma inseparável e interdependente.

Ainda para Candido (2011, p.54), “(...) a personagem representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificação, projeção, transferência etc.”. Ou seja, é por meio das personagens que o enredo e as ideias podem se tornar vivos e atuantes junto ao leitor.

Ressalva Candido (2011) que esta visão da personagem como elemento central do romance levou ao erro muitos críticos, por não considerarem os problemas estruturais em função de personagens marcantes. Isto é, personagens fortes também podem causar certa miopia no senso crítico e, sendo assim, não devemos perder de vista que “a maior responsável pela força e eficácia de um romance é a construção estrutural” (CANDIDO, 2011, p.26), em cuja teia a personagem é mais um elemento, embora essencial.

Existem várias diferenças nas formas como podemos interpretar as personagens de ficção e as pessoas do mundo concreto, “real”. Em geral, interpretamos as pessoas a fim de torna-las menos incompreensíveis, pois a natureza humana parece mais fluida do que somos capazes de conter em nossa relação com os outros e tendemos a achar que determinada pessoa é de certa forma, pensa e age de determinada maneira, tentando diminuir a sua incoerência, buscando ordenar o que se apresenta para nós apenas como fragmentos.

Um interessante trabalho do psicanalista italiano Antonino Ferro (2000) discute um pouco esta diferença entre personagens da literatura e personagens-pessoas. O trabalho de Antonino Ferro é voltado para compreender os relatos clínicos psicanalíticos como construções de personagens, ou seja, o mundo mental das pessoas não é constituído de realidade concreta, mas de realidade ficcional, assim, todos os elementos que compõem esta realidade mental também podem ser concebidos como personagens. Um bom exemplo para facilitar a compreensão, quando é o caso de uma pessoa que conta sua experiência de final de semana com um amigo, esse amigo não é mais que uma imagem criada na mente da pessoa

que está contando a partir de sua relação com o amigo externo, assim, essa imagem criada a partir daquela que a pessoa em questão chama de amigo é a personagem-amigo, assim como quaisquer elementos que pertencem à realidade psíquica são personagens e não pessoas ou coisas reais.

O trabalho de Antonino Ferro nos ajuda a pensar sobre a diferença entre as personagens da ficção literária e da realidade psíquica ao dizer que “o personagem literário, é tanto uma construção presente no relato e dotado de uma estrutura essencial quanto uma reconstrução do leitor, que faz com que passe, por assim dizer, da potência ao ato” (BARBIERI, 1998 citado por FERRO, 2000, p.119). O autor traz a personagem de literatura como um elemento fechado em sua estrutura, o qual passará a fazer sentido na relação com o leitor e, em contrapartida, a personagem psicanalítica (ou as personagens-pessoas como referimos a pouco) “é privado de um aspecto dado, objetivo, visto que é articulado progressivamente pelo recíproco jogo dialógico, (...) é uma entidade dinâmica nunca completamente definida (...) submetida a contínuas contribuições e modificações” (BARBIERI, 1998 citado por FERRO, 2000, p.119). Por tudo isso, as personagens-pessoas são mais incoerentes por estarem em constante construção.

No caso das personagens de ficção, o escritor também pode, por meio da estrutura da narrativa, tentar produzir certo efeito de incoerência ou fragmentação no que diz respeito à construção da personalidade. Tal efeito de incoerência ou de flexibilidade das ações produz no leitor o sentido de realidade, próprio da narrativa de ficção, chamado de efeito de verossimilhança e, portanto, as personagens são construídas de forma mais coesa, por mais fluidas que elas possam parecer, ainda sim o escritor estabelece parâmetros em sua composição que são mais rígidos e previsíveis. Dessa reflexão sobre algo tão complexo como a natureza humana, “(...) a personagem nos parece mais lógica, embora não mais simples, do que os seres vivos” (CANDIDO, 2011, p.59). Umberto Eco (1999) também afirma o mesmo ao dizer que temos acesso a todas as informações que há para saber sobre as personagens de ficção, enquanto sempre podem ser descobertos novos dados para acrescentar a uma biografia sobre as pessoas “reais”.

Uma característica importante observada nas narrativas anteriores ao romance moderno é justamente o que diz respeito ao percurso que vai das formas fixas das personagens, ou sua previsibilidade, para uma forma mais *aberta* (destaque do autor) capaz de produzir um sentimento de maior complexidade desses habitantes das narrativas de ficção

(CANDIDO, 2011). Apesar de sua natureza mais complexa, em função dos elementos variados, colhidos pelo escritor para configurar a personagem, sua estrutura continua limitada, “(...) obtida não pela admissão caótica de um sem-número de elementos, mas pela escolha de alguns elementos, organizados segundo certa lógica de composição, que cria a ilusão do ilimitado” (CANDIDO, 2011, p.60).

Ainda sobre a forma como o romance se desenvolveu, Antonio Candido pontua duas maneiras de composição das personagens que foram acontecendo à medida que ficava mais evidente o que podemos chamar hoje de romance moderno. As personagens passaram a ser concebidas como “(...) seres íntegros e facilmente delimitáveis, marcados duma vez por todas com certos traços que os caracterizam” ou “como seres complicados, que não se esgotam nos traços característicos, mas têm certos poços profundos, de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério” (CANDIDO, 2011, p.60). No fundo, trata-se da já bastante debatida questão das personagens abertas e fechadas, ou complexas e simples, classificação cuja nomenclatura varia de autor para autor¹.

Podemos encontrar essas duas configurações de personagens nas obras de Machado de Assis. Tais facetas também se definem pelo que Alfredo Bosi (2000) apontou como um “duplo” no estilo machadiano, capaz de compor obras a cujas personagens podemos atribuir um peso de maior negatividade, tais como “cético”, “relativista”, “irônico”, “sardônica”, “sarcástico”, “pessimista”, “demoníaca”, ao mesmo tempo em que esses adjetivos negativos são frequentemente atenuados por atributos positivos expressos como “estilo diplomático”, “contido”, “medido”, “civilizado” e “mediador”. Estas são características marcantes das personagens das obras de Machado, a ambiguidade de quem *morde e assopra* (destaque do autor).

Esta ambiguidade que se mostra por meio das personagens ganha forma, por exemplo, na configuração de Jacobina, personagem principal do conto *O espelho*, publicado em 1882 na antologia de contos, intitulado *Papeis avulsos*. Nesse conto o narrador consegue expor, de forma clara, a luta entre as facetas diferentes, tal como apontadas por Candido e Bosi. No caso, o narrador atribui à personagem uma alma externa e outra interna, como narrado nesta parte do conto: “Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro (...)” (ASSIS, 1962, p.346), sendo que

¹ Sobre as diferentes concepções de personagens é interessante ver, por exemplo, a discussão que Aguiar e Silva (1979, p. 279-280) faz a respeito. Ver também a obra introdutória de Beth Brait (1990) sobre o tema.

a alma externa caracterizaria os desejos da vaidade, que se lançam para fora e se unem aos objetos e as aparências. Vejamos a continuação do trecho do conto:

A alma exterior pode ser um espírito, um fluido, um homem, muitos homens, um objeto, uma operação. Há casos, por exemplo, em que um simples botão de camisa é a alma exterior de uma pessoa; — e assim também a polca, o voltarete, um livro, uma máquina, um par de botas, uma cavatina, um tambor, etc. Está claro que o ofício dessa segunda alma é transmitir a vida, como a primeira: as duas completam o homem, que é, metafisicamente falando, uma laranja. Quem perde uma das metades, perde naturalmente metade da existência; e casos há, não raros, em que a perda da alma exterior implica a da existência inteira (ASSIS, 1962, p.346).

A alma interna caracterizaria neste conto os desejos que se voltam para os sentimentos de culpa e sofrimento que existem pela inversão de valores em atribuir maior valor às aparências. Dessa forma, o narrador consegue compor a personagem em sua contradição, capaz de expor a vaidade e também expor o horror a essa mesma vaidade. Assim, Jacobina é uma personagem complexa por se colocar em crise e sofrer a perda de sua alma interior em função de sua posição de alferes.

É a essa maior complexidade na composição das personagens que se refere Antônio Candido ao afirmar que a revolução por que passou o romance a partir, sobretudo, do século XVIII, consistiu na passagem “(...) do enredo complicado com personagem simples, para o enredo simples (coerente, uno) com personagem complicada” (CANDIDO, 2011, p.60-61). É preciso ressaltar que ainda hoje podemos encontrar o primeiro tipo de enredo, especialmente na chamada literatura de massa (SODRÉ, 1978) ou narrativa trivial (KOTHE, 2007).

Também Bakhtin (1988) afirma que, nesse mesmo período, mais precisamente na segunda metade do século XVIII, o romance não apenas passou por uma mudança, como também a provocou, quando passaram a surgir paródias romanescas de outros gêneros que eram pertencentes ao cânone estabelecido; tais como a tragédia, a lírica e o drama. Essas alterações, provocadas pela paródia desses gêneros elevados, levou aos outros gêneros características do romance, isto é, tais gêneros “romancizaram-se”, segundo coloca Bakhtin.

Esta forma de “romancização” proporcionou maior liberdade de escrita, com uma linguagem mais solta e renovada, e eles (os gêneros) tiveram sua estrutura “(...) penetrada pelo riso, pela ironia, pelo humor em função do processo de autoparodização” (BAKHTIN, 1988, p.400).

Como parte dos estudos em literatura, lidamos com dois elementos fundamentais: a personagem, composta a partir de e no enredo, e o elemento que rege a sua natureza, a estrutura do texto ficcional, tal como comentamos antes. Desses elementos pertencentes à ficção, Antônio Candido (2011) faz o seguinte questionamento: como pode a personagem, que pertence ao plano da ficção, *ser* (destaque do autor)? Como ela pode existir? Este questionamento parece bem simples, mas ao mesmo tempo não encontramos uma forma simples para responder a isso. Recorrendo novamente ao conceito de verossimilhança, podemos apenas aceitar o fato de que somos capazes de imaginar que o efeito de real – para usar aqui a expressão que intitula um ensaio de Barthes (2004) – de sua existência se dá não apenas pelos elementos que compõem a personagem, mas também pelos efeitos que ela provoca em nós leitores, como quando, por exemplo, conseguimos mergulhar no imaginário criado por Kafka e sentimos a angústia real de sermos metamorfoseados em inseto ou nos projetamos naquele ente que sofreu essa transformação, como podemos perceber deste pequeno trecho da obra:

Numa manhã, ao despertar de sonhos inquietantes, Gregório Samsa deu por si na cama transformado num gigantesco inseto. Estava deitado sobre o dorso, tão duro que parecia revestido de metal, e, ao levantar um pouco a cabeça, divisou o arredondado ventre castanho dividido em duros segmentos arqueados, sobre o qual a colcha dificilmente mantinha a posição e estava a ponto de escorregar. Comparadas com o resto do corpo, as inúmeras pernas, que eram miseravelmente finas, agitavam-se desesperadamente diante de seus olhos. Que me aconteceu? Pensou. Não era nenhum sonho (KAFKA, 2000, p.04).

Assim, o efeito de realidade se dá pela sensação provocada e pela atmosfera geral que o texto constrói, e não apenas pela personagem em si ou pelos acontecimentos que a afetam.

Sendo assim, sugerimos, então, uma comparação da obra literária com os sonhos, pois estes também pertencem ao imaginário, são capazes de provocar fortes sensações, às quais atribuímos, muitas vezes, a noção de realidade. Podemos afirmar que o texto literário faz parte do sonho que um autor teve a capacidade de sonhar, um lugar onde ficção e realidade se encontram. Aliás, como mostram escritos de Freud e de outros autores, a psicanálise utiliza, frequentemente, a literatura e o sonho como portas ou pistas para o inconsciente (cf. FREUD, 1969, especialmente o volume IX, que contém *Gradiva de Jensen e*

outros trabalhos). Podemos citar também os trabalhos de Christopher Bollas, que escreve: “no sonho eu sou ao mesmo tempo um ator do drama e uma ausência que, fora do cenário, dirige a lógica dos acontecimentos” (cf. BOLLAS, 1998, p.05). Tal qual a atividade de criação literária, em que o autor está ausente do ato e participa deste ativamente, pois foi o organizador daquela estrutura.

Este encontro entre ficção e realidade se dá pelo ato criativo, pois a criação é fruto da capacidade do sujeito em transformar o estímulo do real em uma construção ficcional. Machado de Assis soube apresentar muito bem tal criatividade quando, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, com um defunto autor/narrador e com toda a liberdade que um personagem construído com tais características apresenta, representa traços e contrastes da sociedade brasileira do século XIX² (pelo menos aquela da capital do país naquele momento), da mesma forma como elementos da realidade possam ter influenciado na composição de suas personagens e enredo.

É também a partir da criatividade em lidar com esses dois elementos, ficção e realidade, que o escritor será capaz de criar o efeito de *verossimilhança*. Embora o conceito ainda gere bastante discussão, já é consenso nos estudos de literatura que a ficção não é simplesmente uma imitação da realidade, como se chegou a pensar, mas um sistema ficcional que apresenta uma coerente organização interna, o que cria o efeito de realidade dentro da lógica daquele sistema, mesmo nas narrativas fantásticas ou de horror, por exemplo. Iremos aprofundar esse conceito, além de representação e *mimeses*, mais adiante.

1.2 Machado entre o Romantismo e o Realismo

Muito já se discutiu sobre as chamadas duas fases de Machado de Assis, a romântica, da qual *Iaiá* seria o exemplo final, e a realista, em que o autor produziu suas obras consideradas maiores pela crítica, da qual *Memórias Póstumas de Brás Cubas* seria o começo.

Contudo, é impossível atribuir a Machado a classificação de parte de sua obra como romântica ou como realista, pois, conforme Luiz Antônio Aguiar, em *Almanaque Machado de Assis* (2008, p.100), existe em *Iaiá*, obra considerada de uma fase tida como mais romântica do autor, o “(...) peso de certo *realismo* (destaque nosso) cotidiano”, e em *Memórias*

² Sobre isso, ver as obras de Roberto Schwarz (2000 e 2000a), comentadas brevemente mais adiante.

Póstumas de Brás Cubas, obra de uma fase considerada mais realista, uma passagem no prólogo ao leitor que diz: “(...) acresce que a gente grave achará no livro umas aparências de *puro romance* (destaque nosso), ao passo que a gente frívola não achará nele o seu romance usual” (ASSIS, 1962, p.511).

Por outro lado, Afrânio Coutinho, no estudo crítico que abre a Obra Completa de Machado de Assis, afirma que o autor de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* já vinha, há muito ensaiando em contos e ensaios durante boa parte da década de 1870 (lembramos que *Iaiá Garcia* e a crítica ácida ao *Primo Basílio*, de Eça de Queirós, são de 1878, além de boa parte dos contos reunidos em *Papeis Avulsos*, de 1882) os aspectos que marcarão sua ficção a partir desse romance, qual sejam a funda ironia, a relação, digamos, não mais tão amigável com o leitor, a busca pelas motivações profundas das personagens, entre outros aspectos (cf. COUTINHO, 1962). Para os efeitos da pesquisa cujo resultado é esta dissertação, concordamos com Bosi quando diz que melhor seria considerarmos os romances do autor até *Iaiá Garcia*, como convencionais (cf. BOSI, 1999, p.174-183).

Como dissemos antes, Machado de Assis possui, por um lado, uma obra complexa e vasta, que inclui poesias, crônicas, crítica literária e teatral, conto, romance, e, por outro lado, essa bibliografia gerou uma fortuna crítica bastante extensa, com vários trabalhos que tentam classificar sua obra em estilos de época específicos, como o Romantismo e o Realismo, ou que abordam aspectos específicos, como veremos nos comentários a seguir. Ao estudioso que se debruça sobre essa complexidade e se depara com a imensidão de sua obra e da crítica que a acompanha, tanto em termos de qualidade quanto de quantidade, é necessária a consciência de que é necessário fazer um recorte claro, em nosso caso, a representação da paternidade em dois de seus romances, e também que nem mesmo sua fortuna crítica é possível avaliar em sua totalidade, devendo o estudioso privilegiar aqueles trabalhos mais essenciais. Dessa forma, esclarecendo o recorte necessário, a questão que estamos apresentando é que esta pesquisa pertence ao campo dos estudos literários, recorrendo também aos estudos comparados, e dentro deste campo nos voltamos para a representação da paternidade nos dois romances citados antes.

Machado de Assis, como é de consenso, é considerado um grande escritor da literatura brasileira e talvez este peso, espécie de Shakespeare brasileiro, no dizer de alguns, entre outras expressões aplicadas a ele, tenha de algum modo se tornado um desafio e influenciado para que o tomemos como objeto de pesquisa, ou pelo menos uma pequena parte

de sua produção. Como o leitor bem sabe, tudo o que se falou de Machado de Assis e o prestígio que sua obra granjeou precedem e acompanham o gesto de pegar algo dele para ler, ou seja, não há um Machado em um “grau zero” e é praticamente impossível passar pela escola, por exemplo, sem ter ouvido falar dele e de ter sido, muitas vezes contra a vontade, obrigado a lê-lo, um dos fatores que o tornaram um autor pouco lido, apesar de sua importância (cf. FREIRE, 2012).

Podemos dizer que Machado de Assis foi e continua a ser um norte para muitos escritores ou, ao menos, podemos dizer com mais segurança que é a base da formação como leitor de muitos escritores brasileiros. Isso não quer dizer que ele tenha gerado uma “angústia da influência”, tal como Harold Bloom a preconiza, de acordo com seu exemplo da história de Laio e Édipo na encruzilhada, com a necessidade de que o filho tem de matar o pai para se constituir (BLOOM, 2002). Ele é, sim, um ponto que marca o amadurecimento da Literatura Brasileira e uma referência para os que vêm depois dele (cf. FREIRE, 2012).

Em 2008 foram comemorados os cem anos da morte de Machado e uma série de reportagens e revistas com dossiês sobre ele foi lançada. A efeméride foi uma boa oportunidade para retomar as obras e poder avaliar o impacto da produção do autor ao longo do tempo, o que ainda permanece e o que, com o tempo, pode ter se desgastado.

Pereira Júnior (2008), em artigo da *Revista Língua Portuguesa*, escreveu que tanto já se falou de Machado que até mesmo muitas interpretações ganharam o *benefício da dúvida* (destaque nosso), interpretações questionadas como a de autor de duas fases, a mais romântica, até ingênua para algumas leituras, e a fase realista, que atinge a maturidade a partir de 1881 com publicação de *as Memórias Póstumas de Brás Cubas*. De acordo com o artigo, há também quem considere irrelevante o “enigma de Capitu”, sobre sua traição ou não em *Dom Casmurro*. Se considerarmos a complexidade dessa personagem e da trama que envolve sua relação com Bentinho, falar sobre traição é diminuir e muito o alcance da obra (cf. FREIRE, 2012).

Há também análises que associam a escrita de Machado com a sátira menipeia, que diz respeito ao filósofo cínico Menipo de Gandara (século III a.C.), que desprezava as convenções e a riqueza (PEREIRA JÚNIOR, 2008). Para que fique mais claro do que se trata a sátira menipeia, diz o autor que este é um gênero que “(...) traz uma situação descabida, mas seu registro é ponderado, com o distanciamento e os elementos de realismo que tornam uma situação grotescamente plausível” (PEREIRA JÚNIOR, 2008, p.30). Percebemos em

Memórias Póstumas de Brás Cubas, pela presença de uma fina ironia, que a todo momento confronta-se a aparência com a essência, os atos com as motivações que os atravessam (cf. FREIRE, 2012), a encarnação mais explícita desse estilo.

O artigo afirma também que, por outro lado, é uma situação delicada definir uma tradição para Machado, ou insistir em classificá-lo, pois seria “negar o que o diferencia”. Sendo assim, o autor diz que Machado, ao parodiar a morte, “(...) o fez embaralhando gêneros, abusando da ironia e do absurdo quando parecia usar técnicas exclusivas do realismo” (PEREIRA JÚNIOR 2008, p.31).

Uma boa compreensão do estilo de Machado está em concordar que ele foi “(...) o crítico da sociedade fútil, da retórica vazia, mas foi consciente de que é impossível fazer o relato completo da realidade”, uma vez que é perfeitamente compreensível que “(...) os sentidos das coisas não é estável (...)” e “(...) seu humor brinca com associações de ideias, desenha-se na imaginação do leitor, não vem da piada explícita. Daí seu esmero retórico” (PEREIRA JÚNIOR, 2008, p.31). Por esse esmero retórico comentado por Pereira Júnior, é que alguns trabalhos críticos associam o estilo de Machado à tradição menipeia.

Na época em que Machado publicava suas obras, o público leitor era muito restrito, embora, como mostra José de Alencar, em sua autobiografia, publicada em 1893 (cf. ALENCAR, 1990), esses leitores tivessem a função de ler para a família e conhecidos, multiplicando, assim, a audiência dos romances. No Brasil, durante a segunda metade do século XIX, contava-se com cerca de 17 milhões de habitantes, sendo apenas 12% alfabetizados e desta porcentagem um número menor ainda, cerca de 2% da população alfabetizada, tinha condições de comprar livros. Esse censo foi publicado em 1899, mesmo ano em que foi publicado *Dom Casmurro*, de acordo com a Câmara Brasileira do Livro (cf. GUIMARÃES, 2008, e PEREIRA JÚNIOR, 2008). Em 1872, houve o recenseamento geral do Império, que revelava que cerca de 80% da população no Brasil não sabia ler, dados estes revelados no ano de 1876, quando Machado publicara seu terceiro romance, a saber, *Helena*. O censo mostrou em anos seguintes que a porcentagem de pessoas alfabetizadas diminuía, sendo que em 1890 era de 14,8% o número de pessoas com condições de ler e escrever (cf. GUIMARÃES, 2008).

Esses dados revelam que o público disponível de leitores era restrito a uma elite composta por poucos membros e era a essa elite que Machado se dirigia, pois, como funcionário público e intelectual bem informado, provavelmente tinha conhecimento do que

dizia o censo, ou talvez nem precisasse dos dados apresentados, pois, como homem curioso e atento a sua época, é de se supor que percebia tais dados por ele mesmo, enxergando no censo apenas a confirmação de suas constatações pessoais. No entanto, aqui apenas especulamos sobre o autor.

Em meio a essas informações sobre a quantidade ínfima de pessoas que poderiam comprar e ler livros, Machado publica *Memórias Póstumas de Brás Cubas* no ano de 1881 e o que nos chama atenção é o prólogo dessa obra na voz do narrador e protagonista Brás Cubas, intitulado AO LEITOR, assim mesmo, com letras maiúsculas, trazendo o seguinte:

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. (...) 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.

(...) A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus.

Brás Cubas (ASSIS, 1962, p.511).

Embora seja impossível reconstituir as intenções de um autor e isso não interesse em uma pesquisa em estudos literários, esse trecho diz muito sobre uma funda consciência de um autor que sabia que se dirigia a poucos, talvez muito mais para leitores futuros do que para seus contemporâneos. Muitos têm atribuído ao narrador Brás Cubas o caráter pessimista contida em frases como esta: “*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.*” Em comparação aos dados do recenseamento mostrados acima, podemos, isso sim, atribuir ao criador de Brás Cubas, Machado, muito mais que pessimismo, uma profunda visão de sua época.

Outro dado importante é que, naquele momento em que Brás Cubas emite sua opinião de que o livro talvez possuísse dez ou menos leitores, essa obra de Machado de Assis estabelece uma espécie de novo acordo ficcional ao privilegiar a interpelação ao leitor de uma maneira muito mais irônica, muitas vezes, desrespeitosa mesmo, que seus antecessores. Tal maneira de aproximar, confrontar ou contrapor o ponto de vista do leitor (pelo menos o leitor “ideal” ao qual Umberto Eco se refere – cf. ECO, 1999) ao do narrador faz parte do processo

de forjar um leitor crítico, chamar a atenção para o funcionamento do seu próprio texto (cf. PEREIRA JÚNIOR, 2008). O ponto de vista do narrador machadiano é sempre uma curiosidade, pois ele não se fecha em padrões técnicos, mas se utiliza da técnica para ousar novos padrões, é certo que buscando suas referências em grandes escritores europeus (lembramos aqui de um capítulo das *Memórias póstumas de Brás Cubas* constituído todo com reticências). A perspectiva do diálogo com escassos leitores na obra machadiana nos remete não apenas ao caráter pessimista, mas ao caráter irônico também, pois o leitor neste caso se torna mais um dos elementos ficcionais da narrativa, buscando um método, como aparece nas *Memórias póstumas...* à solta “de modo que o livro fica com todas as vantagens do método, sem a rigidez do método” (ASSIS, 1962, p.523). Lembramos aqui de um capítulo das *Memórias póstumas de Brás Cubas* constituído todo com reticências.

BRÁS CUBAS.....?

VIRGÍLIA.....

BRÁS
CUBAS.....

.....

VIRGÍLIA.....!

BRÁS CUBAS.....

VIRGÍLIA.....

.....?

.....

BRÁS CUBAS.....

VIRGÍLIA.....

BRÁS CUBAS.....

.....!

VIRGÍLIA.....?

BRÁS CUBAS.....!

VIRGÍLIA.....! (ASSIS, 1962, p.568).

Trata-se do capítulo cinquenta e cinco, intitulado “O velho diálogo de Adão e Eva”, em que após o beijo de Virgília, Brás Cubas começa a fantasiar um diálogo muito interessante, expresso no texto pelas reticências, cujo preenchimento o leitor é quase obrigado a buscar sozinho. Assim, a perspectiva do diálogo com os (mesmo que escassos) leitores na obra machadiana nos remete não apenas ao caráter pessimista, mas ao caráter irônico também, pois o leitor, neste caso, se torna mais um dos elementos ficcionais da narrativa pelo procedimento que Umberto Eco (1999) chamou de busca de referências, pelo leitor, em sua enciclopédia pessoal para completar o texto.

Para Guimarães (2004), citado por Costa (2014), o período considerado mais romântico das obras de Machado foi também uma luta contra o próprio modelo romântico. Contudo, também em função do público disponível no século XIX e da crítica que buscava apreciar o Romantismo nas obras, estas tiveram que se adaptar para garantir o apreço do leitor. Levando em consideração esse aspecto, assim foram escritos, por exemplo, os romances *Helena* e *Iaiá Garcia*, embora este último já apontasse para as outras realizações do autor.

Na passagem abaixo, Guimarães deixa clara a necessidade que Machado teve em adaptar seu estilo ao público que esperava conquistar:

É como se nesses dois livros Machado ajustasse sua expectativa de público – seu público virtual – ao público de fato disponível no Brasil (...). Com isso, o escritor aproximava-se do gosto de grande parte do público leitor, que tinha muito apreço pelas narrativas melodramáticas e sentimentais (...). As expectativas desse público, no entanto, são apenas parcialmente correspondidas pelos livros já que em *Helena* os esquemas do melodrama não se completam e em *Iaiá Garcia* eles são sistematicamente frustrados (GUIMARÃES, 2004, p.149, citado por COSTA, 2014, p.103).

Desta forma, compreendemos que Machado já tinha seu público leitor quando publicou as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, uma obra que, aparentemente, não se preocupa em agradar, pelo menos se considerarmos o que está escrito no prólogo citado antes: “(...): se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus”.

Duas referências essenciais para analisar a obra de Machado de Assis são os ensaios de Roberto Schwarz, *Ao vencedor as batatas*, de 1977 (2000), especialmente o texto “As ideias fora do lugar”, e *Um Mestre na periferia do Capitalismo*, de 1990 (2000a). Na primeira obra, o autor busca desvelar, em primeiro lugar, as contradições do romance antes de Machado para, em seguida, discutir o paternalismo nos primeiros romances do escritor. Já na segunda obra, Schwarz analisa os recursos narrativos que fizeram a diferença nas obras de Machado de Assis.

Ainda em comemoração ao centenário da morte de Machado em 2008, a revista *Discutindo Literatura* traz o artigo intitulado Machado de Assis: o Lince, de José de Paula Ramos-Júnior, em que o autor chama a atenção para o olhar que perscruta os detalhes mais sutis das relações humanas por meio das personagens, buscando desvelar a miséria da nossa

sublime condição humana. O texto começa com a citação de uma crônica de Machado de 11 de novembro de 1897 que diz: “Eu gosto de catar o mínimo e o escondido. Onde ninguém mete o nariz, aí entra o meu, com a curiosidade estreita e aguda que descobre o escondido”. O lince, como aparece no título do artigo, nos remete à capacidade do olhar aguçado ou, conforme o dito popular, “olhos de lince”, que soa ainda mais pertinente a Machado quando buscamos a suposta origem desse ditado que, na verdade, não se refere ao felino, ao lince, mas a Linceu, herói da mitologia grega capaz de enxergar através das paredes de pedras os possíveis tesouros escondidos. Essa referência a Linceu nos parece muito pertinente para Machado, capaz de enxergar através das paredes de pedra das aparências humanas os tesouros escondidos das vaidades. O olhar que perscruta é capaz de ver além das aparências, lançando-se para os detalhes, para os gestos ou para uma piscadela à toa que se faz perceber para além da macroestrutura do texto (cf. RAMOS-JÚNIOR, 2008). Ou, como diz Manuel da Costa Pinto (1999, p.45) em Dossiê na *Revista Cult* sobre Machado de Assis: “O olho que só reflete é espelho, mas o olhar que sonda e perscruta é foco de luz”.

Essa capacidade de perscrutar o real é fruto da intensa observação que Machado mantinha do comportamento humano, sobretudo, da percepção de palavras, pensamentos, obras e silêncios de homens e mulheres que viveram no Rio de Janeiro do Segundo Império (cf. BOSI, 2000). Dessa forma, podemos compreender que alguns estudos que compõem a fortuna crítica de Machado estejam voltados também para o entendimento das referências locais e históricas. No entanto, as referências locais, que ajudam a compor o contexto das obras, não diminuem o que há de universal na obra de Machado, já que os conflitos abordados por ele são inteligíveis em línguas, culturas e tempos diversos.

Mesmo na atualidade, considerando o tempo decorrido da morte de Machado de Assis, não diminuiu o valor literário de suas obras, pois, como Bosi (2000, p.12) nos lembra, “(...) se podemos incorporar à nossa percepção do social o olhar machadiano de um século atrás, é porque este olhar foi penetrado de valores e ideias cujo dinamismo não se esgotava no quadro espaço-temporal em que se exerceu”. Assim, temos a noção de que ficção e realidade são elementos dinâmicos e a relação entre elas é tão mutável quanto elas mesmas.

Os valores e a forma de pensar configuram o universo ao qual pertence o romancista, podendo coincidir com a ideologia dominante, como, por exemplo, a cultura patriarcalista, ou se afastar dela. A cultura dominada pelo patriarcado, assim como as relações sociais ou políticas da época de Machado configuravam-se em objetos em si e, por meio da

representação deles, o escritor lança o seu modo de ver, a sua visão de mundo. Dessa forma, aquilo que se apresenta e diferencia a obra de Machado, segundo a proposta de Bosi (2000), é, de um lado, simplesmente olhar, de outro, ver.

A partir desta concepção da diferença machadiana como o modo de ver o objeto a que se propôs, é que se torna lícito pensar que Machado possa ter se utilizado de certos tipos representativos da sociedade do Segundo Império, como proprietários, funcionários, agregados e escravos, e esta seria talvez “(...) a cota de realismo em Machado” que é, “em senso estrito, apontado e louvado como materialismo” (BOSI, 2000, p.13).

Para dar continuidade à nossa observação sobre a estrutura narrativa das obras ficcionais de Machado, o autor parece utilizar um permanente jogo entre essência e aparência, e a história que se apresenta ao leitor é quase como um pretexto para discussões e denúncias de contradições bem mais profundas (cf. RAMOS-JÚNIOR, 2008). Sendo assim, não podemos encarar Machado apenas como um contador de histórias, mas também como alguém que se utiliza do ato de contar histórias para aprofundar discussões sobre crítica social, relações humanas, políticas e buscar desvelar nuances do psiquismo humano.

Além da comparação de Machado com Linceu, que fizemos em parágrafo anterior, concordamos com a proposição de Ramos-Júnior (2008, p.30) ao escrever que Machado “(...) não fez apenas a anatomia da sociedade patriarcal escravocrata de seu tempo, mas, a do psiquismo humano com seus infinitos prismas”. Esta “anatomia” do psiquismo humano, tal como coloca Ramos-Júnior, pode ser percebida ao atribuir a muitas personagens um caráter frívolo e superficial, enquanto o essencial, as motivações mais secretas; está sob a superfície, e isso revela a constante contradição humana em sermos capazes de abrir mão de nossos próprios desejos ou da nossa própria vida em prol de um *status* ou poder, inflamando as vaidades e esvaziando as relações humanas.

Ramos-Júnior (2008) propõe dividir as personagens machadianas em categorias de gênero para que sejam observadas mais atentamente e, assim, podermos visualizar algumas de suas características gerais. Esse autor propõe, ainda, observar que as personagens masculinas são compostas, em média, por características de “mediocridade”, com “inteligência estreita”, “valores rasos”, acreditando que “(...) o que possuem define o que são”; alguns exemplos que podem ilustrar essas características seriam Brás Cubas (das *Memórias...*), Rubião (de *Quincas Borba*) e Bentinho (de *Dom Casmurro*), entre outros.

Quanto às personagens femininas, não teriam muita diferença das personagens masculinas ao apresentarem, em geral, características de “frivolidade e vaidade”, com a diferença e a vantagem de serem detentoras “(...) do domínio do jogo amoroso e da manipulação do outro”; neste caso, poderíamos encontrar em Rita, no conto *A Cartomante*, e em Marcela em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, exemplos de tais atributos (cf. RAMOS-JÚNIOR, 2008, p.32). Essas características se apresentam como exemplos das inversões que Machado faz em tornar essencial o frívolo, em iluminar o que é opaco em público.

Bosi (2000, p.17) sugere também que essas características podem ter surgido de “(...) homens e mulheres encontradiços no Brasil Império (...). Machado encontrou-os, aos pedaços ou inteiros, no seu convívio com homens e mulheres que se agarravam como podiam, com unhas e dentes, à própria sobrevivência social”.

Não podemos afirmar que essas características mais gerais de alguns personagens das obras ou dos personagens sociais, tal como sugeriu Bosi, compõem uma definição do que sejam o masculino e o feminino na obra de Machado, mas elas se apresentam como fragmentos, sujeitos encontrados aos pedaços, possíveis de serem observados à primeira vista, ou seja, são características que pertencem a algumas personagens, como foi comentado antes, mas isso não as define individualmente.

Em outro dos tantos dossiês que a obra de Machado proporcionou, a *Revista de História da Biblioteca Nacional* trouxe, em setembro de 2008, estampada na capa a seguinte manchete: *Machado de Assis como você nunca viu*. O “como você nunca viu” ilustra uma das qualidades de Machado, a de ter construído narrativas que possuem o poder de se mostrarem renovadas a cada geração de estudiosos e leitores e um dos exemplos mais notórios disso é o enigma em que Capitu se transformou, ainda que sua voz seja absolutamente filtrada pela voz masculina de Bentinho, em *Dom Casmurro*. Por força desse enredo tão bem arquitetado, essa mulher que não se deixa transformar em coisa continuará sendo um enigma (cf. FREIRE, 2012), mas a forma do enigma é que muda, pois a construção social do relacionamento homem e mulher e a própria concepção de traição se transmutam e é isso que está em jogo nesse enigma, sem que se chegue a uma conclusão, sendo esta outra característica das obras de Machado – a manutenção das lacunas não permite conclusões levianas. Não ser conclusiva não significa necessariamente ser inacabada, mas que possui um elemento fundamental, postulado por Bakhtin (1988) ao se referir às características do romance, que é a capacidade

da narrativa, sobretudo romanesca, de se apresentar permanentemente como gênero crítico e autocrítico, capaz de renovar os próprios fundamentos da literatura e da poética dominante.

Nesse sentido, Machado também parecia preocupar-se em fazer a crítica dos princípios estéticos de sua época ou dos caminhos que a Literatura Brasileira vinha trilhando. Em 1873 publica um texto cujo título é “Notícia da atual literatura brasileira – instinto de nacionalidade”. Esse texto é um dos mais famosos entre a crítica praticada pelo autor e essencial para entender a maturidade apresentada em sua obra ficcional, tornou-se uma referência sobre seu pensamento acerca do alcance do Romantismo e as referências nacionalistas que esse estilo de época tanto destacava, criticando certa valorização exacerbada em considerar como literatura nacional apenas aquela cujos elementos principais fossem a natureza e os nativos do Brasil. Sua crítica refere-se também à obrigatoriedade de certo “localismo” como pressuposto para que se considerasse uma literatura como nacional e é a isso que chamou de instinto de nacionalidade. Assim, Machado escreve em sua crônica que “(...) reconhecido o instinto de nacionalidade que se manifesta nas obras destes últimos tempos, conviria examinar se possuímos todas as condições e motivos históricos de uma nacionalidade literária” (ASSIS, 2011, p.14). Indo mais longe e até exagerando nas tintas, afirma que “(...) é certo que a civilização brasileira não está ligada ao elemento indígena, nem dele recebeu influxo algum; e isso basta para não ir buscar entre as tribos vencidas os títulos da nossa personalidade literária” (ASSIS, 2011, p.15). Embora desconsideremos os exageros, a crítica é bastante pertinente. Machado, considerando as contribuições de Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias, ressalva que “(...) não é lícito arredar o elemento indígena da nossa aplicação intelectual. Erro seria constituí-lo um exclusivo patrimônio da literatura brasileira” (ASSIS, 2011, p.16). A crítica se volta para a necessidade de ampliar as referências e os recursos para os entendimentos dos seres humanos e seus problemas, ampliando também os sentidos do que seria uma literatura nacional.

Desta forma, apontava “(...) que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam” (ASSIS, 2011, p.17). Nesse caso, fala-se da preocupação com a capacidade criativa em poder utilizar elementos próprios para transpor a realidade e construir a ficção, criatividade esta tolhida pela obrigatoriedade de que o artista devesse submeter sua arte à realidade mais superficial. A preocupação de Machado era que, valorizando a cor e os elementos locais, os escritores negligenciassem elementos

importantíssimos para entender a sociedade em que se inseriam, tais como as motivações e os contrastes nela presentes.

Machado aponta que era um erro na literatura de sua época “(...) a falta de uma crítica doutrinária, elevada, ampla, correspondente ao que se encontrava em outros países (...)”, afirmando ser esse um grande mal de que padecia a nossa literatura. Sugere então, que é “(...) mister que a análise corrija ou anime a invenção, que os pontos de doutrina e de história se investiguem, que as belezas se estudem, que os senões se apontem, que o gosto se apure e eduque, e se desenvolva e caminhe aos altos destinos que a esperam” (ASSIS, 2011, p.18). Percebemos aqui um valor otimista em considerar que a literatura brasileira tem todas as perspectivas de caminhar e alcançar os “altos destinos”, precisando apenas de recursos críticos e visão mais apurados.

Tal como Machado de Assis preconizou nesse importante texto, podemos afirmar que a literatura brasileira já galgou muitos degraus em seu afã de desvelar sentimentos e motivações, além de se libertar daquele exagero de cor local tal como ele tanto criticara.

Para encerrar este tópico em que, depois de um interlúdio teórico, foram comentadas algumas referências da fortuna crítica machadiana, além de alguns princípios do próprio Machado, recorremos a Alfredo Bosi (2000, p.10), para quem a função do estudo literário está em aguçar o olhar “(...) até os limites do possível e procurar responder a questão crucial do sentido, que está no horizonte de toda interpretação literária”. Ao seguirmos por este caminho, nos deparamos com os sentidos da representação da paternidade nos dois romances selecionados de Machado os quais só poderemos avaliar devidamente mantendo a consciência da complexidade dessa obra.

A seguir, a teoria da literatura volta à cena, desta vez com uma breve discussão sobre a inserção deste estudo na área de literatura comparada e um tópico especial sobre os conceitos de representação e *mimesis*.

1.3 Sobre representação e *mimesis*

Tendo em vista a importância do conceito de *mimesis* para o trabalho que aqui se apresenta, neste item empreendemos uma breve discussão sobre o tema e exploramos algumas de suas possibilidades.

O termo *mimesis* é um conceito caro aos estudos literários, pois em praticamente toda observação de uma obra de ficção esse conceito deve estar sempre no horizonte da análise, independentemente do ângulo do observador. Apenas ao aprofundar o conceito citado é que se poderá superar a noção de que a obra de arte, neste caso mais específico, a narrativa de ficção, seja simplesmente imitação da natureza. Longa discussão sobre *mimesis* (ou o vocábulo aportuguesado *mimese*) tem sido travada desde que Platão, há mais de 2.400 anos, discutiu vários conceitos referentes ao que hoje entendemos por literatura em *A República*.

Porém, é sobretudo com Aristóteles, contemporâneo e discípulo de Platão, em sua *Poética* (edição de 1997), que a noção de *mimesis* começa realmente a ser discutida. Inicialmente entendida como simples imitação da natureza, a palavra que melhor traduz a complexidade do conceito é representação, o que já é um consenso na atualidade (cf. a respeito da longa discussão sobre o termo e sua história: AGUIAR e SILVA, 1979; GONÇALVES e BELLODI, 2005; e SAMUEL, 2002). Representação parece ser mais adequada para o que a obra de ficção nos apresenta, com uma transfiguração da realidade muito mais complexa do que uma espécie de “espelho da natureza”, como faz parecer a noção de imitação.

Neste item abordamos sobre *mimesis*, pois devido a complexidade deste termo achamos por bem manter o termo originário das postulações de Aristóteles (1997) em sua poética clássica que mais se aproxima do sentido que queremos atribuir neste trabalho, a qual se aproxima mais da concepção da obra de arte como representação da natureza ao invés de imitação, como nos referimos acerca da tradição platônica.

De acordo com o *Dicionário de Narratologia*, de Reis & Lopes (2007), o conceito de *mimesis*, desde suas postulações platônicas e aristotélicas, é bastante polêmico, pois envolvem várias outras questões, tais como gênero literário e representação do real, além de divergirem os comentaristas do conceito também quanto às potencialidades da obra literária. Para esses autores, a *mimesis* precisa ser compreendida em termos dialéticos, o que significa que entre o objeto em si e sua forma representativa existe uma relação de interdependência, de modo que a *mimesis* possa se firmar como substituto do objeto em si, pelo menos no sistema da obra (cf. REIS & LOPES, 2007). Como se pode ver, a *mimesis* é objeto de discussão e polêmica, com poucos pontos de consenso.

Em sua obra sobre a teoria literária, Rogel Samuel (2002) traz uma breve noção do que seja a *mimese* literária. Para este autor a *mimese* provoca uma “desrealização”, que é uma

noção mais concisa para o conceito: “o poeta parte, quebra, fatura a realidade para poder recriá-la utopicamente” (cf. SAMUEL, 2002, p.110). Contudo, a noção de utópico cria uma espécie de paradigma, pois a utopia criada pelo poeta, como diz este autor, muitas vezes nos transmite uma noção de realidade mais profunda, ou até mesmo, mais digna de ser chamada de realidade por se tratar de uma realidade significada, ou seja, uma realidade (no caso a literária) que expressa um valor, um sentido do qual, em contrapartida, nem sempre conseguimos extrair o mesmo significado da realidade concreta na qual vivemos. É justamente por estarmos imersos em nossa realidade concreta, cheia de objetos palpáveis, como o nosso próprio corpo, para citar um exemplo, que temos dificuldade de nos afastar por instantes dela e poder perceber um sentido, ou melhor, poder atribuir um sentido para além de uma realidade concreta. É muito pertinente quando Samuel (2002) coloca que o poeta provoca uma quebra na realidade, pois é através da criatividade dos poetas, de sua capacidade de se afastar da realidade concreta e construir a partir dela um significado que se constrói o que os autores chamam de mimese.

Em um poema de Cecília Meireles (2002) intitulado *Motivo*, o eu-lírico constrói a imagem de si mesmo em que a cisão com a realidade, o desmoronamento ou o seu oposto não importa, importando apenas a função de metalinguagem:

Eu canto porque o instante existe
e a minha vida está completa.
Não sou alegre nem sou triste:
sou poeta.

Irmão das coisas fugidas,
não sinto gozo nem tormento.
Atravesso noites e dias
no vento.

Se desmorono ou se edifico,
se permaneço ou me desfaço,
- não sei, não sei. Não sei se fico
ou passo.

Sei que canto. E a canção é tudo.
Tem sangue eterno a asa ritmada.
E um dia sei que estarei mudo:
- mais nada.

(Poema *Motivo* de Cecília Meireles, 2002, p.11).

No primeiro verso da segunda estrofe aparece esta característica do poeta como “Irmão das coisas fugidas” e, assim quando o poeta cria a sua imagem dos objetos, estes que, aparentemente são apreensíveis, se perdem na multiplicidade dos significados. Aguiar e Silva (1979) já nos apontava o caráter polissêmico dos elementos literários, especialmente na poesia, em que a “pedra” de Drummond nos serve como bom exemplo deste caráter polissêmico ou a lua neste trecho do poema *Reinvenção* de Cecília Meireles:

(...)

Mas a vida, a vida, a vida,
A vida só é possível
reinventada.

Vem a lua, vem, retira
as algemas dos meus braços.
Projeto-me por espaços
cheios da tua Figura.
Tudo mentira! Mentira
da lua, na noite escura.

(...).

(Poema *Reinvenção* de Cecília Meireles, 2002, p.45-46).

A “lua”, as “algemas”, os “braços” são elementos concretos representados aqui por sua imagem sonora, que chamamos de palavra e dessa imagem a poeta faz a sua “canção”, tornando necessário que, elevando seu pensamento ao espaço lunar, este possa “retirar-lhe as algemas” para que o espírito se lance para fazer aquilo que é condição *sine qua non* à vida, que é a sua reinvenção.

Assim a produção literária é em suma uma reinvenção, uma representação da vida e de tudo que a ela pertence. Quando bem construída, com uma boa composição entre seus elementos básicos, como enredo e personagens, o escritor consegue criar o seu efeito mimético nos moldes como define Samuel (2002, p.10), em que mimese seria “a capacidade de fazer o mundo aparecer no texto, não o mundo das aparências naturalizadas, mas a essência do mundo”. Erich Auerbach é autor de uma coletânea, já clássica, de ensaios com estudos sobre a mimese na literatura ocidental, em que estuda de Homero à Bíblia, passando por várias obras importantes, como *Dom Quixote*: trata-se de *Mímesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, de 1946 (cf. AUERBACH, 2009).

Um interessante ensaio sobre um ponto pouco abordado sobre a *mimesis*, na qual damos aqui um importante peso, se refere ao seu momento zero ou o desencadeamento de seu processo de construção, por assim dizer, é “A *mimesis* zero”, de Luiz Costa Lima (2012). Além da compreensão de que a *mimesis* precisa ser uma espécie de substituto do objeto ao qual ela cumpre o papel de representar, Costa Lima buscou compreender esse termo não apenas em relação à sua função, mas de acordo com sua natureza, tentando se aproximar do que chamou de “grau zero” da *mimesis* ou *mimesis-zero*. Para Costa Lima (2012), a *mimesis-zero* não estaria ligada a algum elemento externo presente na natureza e, dessa forma, não poderia ser compreendida apenas como representação ou imitação da natureza, mas como a indicação de energia que nela vibra. O autor, nesse caso, trabalha com o foco de que a *mimesis-zero* pode ser concebida como energia pulsante, sendo esta energia o principal componente de sua constituição.

Costa Lima associa esse termo à intuição, pois esta seria o resultado imediato da relação entre sujeito e objeto. Para cercar-se de referências para desenvolver o conceito, Costa Lima cita Kant, para quem “é a intuição que afeta o espírito ao estabelecer uma ponte entre o sensível e o passível de ser conhecido” (KANT, 1781, citado por LIMA, 2012, p.15). Quando ocorre a intuição, esta se dá na mente do sujeito por meio da representação, sendo que é através da sensação que o sujeito adquire a capacidade de representar. Além disso, intuição, representação e sensação são entendidas como respostas intelectivas do sujeito em contato com o fenômeno (LIMA, 2012). Nesse caso, as pessoas conseguem apreender a matéria e as coisas externas através das sensações.

Com a ajuda de Kant, Costa Lima (2012) chega ao entendimento de que a matéria pré-existe nas pessoas em forma de sensações. Nesse caso, aquilo que compreendemos como algo externo, pertencente ao mundo material fora de nós, na verdade, é constituído por nossas próprias sensações que agora, em contato com a matéria, puderam ganhar uma representação, que é o que acontece quando nomeamos algo, podendo assim esse algo fazer parte de uma estrutura de linguagem e entendimento.

Freud (1900; 1915; 1920; 1930; 1940) vai chamar essa natureza inerente ao ser humano de instinto, que funciona em nossa mente como um núcleo de energia, a qual tem a função de nos colocar em movimento na vida. A este núcleo de energia, o qual estaria na base da mente humana, é também atribuído o valor inconsciente, ou seja, não temos pleno acesso a este núcleo de energia, somos mais norteados por este núcleo do que conseguimos nortear-lo.

Por não termos acesso direto a este núcleo não significa que este não interfira diretamente em nossa vida consciente, pois contém a essência da nossa angústia, perturbações e criatividade. É justamente na relação dialética entre aquilo que denominamos instinto e a percepção dos objetos externos que, para Freud, nos constituímos como sujeitos.

Guiados por essa perspectiva de Costa Lima em investigar a *mímesis-zero*, chegamos às atribuições de Freud no que diz respeito ao inconsciente, como “objetos” sem nome que ganham representação ao alcançar a consciência. No entanto, para Costa Lima, a *mímesis-zero* não seria apenas uma transfiguração do inconsciente freudiano, como veremos mais adiante.

Wilfred Bion, que foi um psicanalista britânico, autor de uma importante obra em que propôs uma releitura de vários modelos clássicos da psicanálise, denomina o “inominável” da mente humana como elementos beta, e aquilo que chega à consciência como uma imagem do objeto chamou de elementos alfa. Dessa forma, o processo de nomear os objetos internos aos quais Costa Lima atribui à *mimesis* em seu grau zero, é compreendido como alfabetização, ou seja, tornar alfa os elementos beta. Esta capacidade de transformação dos objetos em elementos alfa se dá através do desenvolvimento da capacidade do “aparelho para pensar os pensamentos”, sendo este aparelho composto de uma função poética, a função poética da mente do ser humano, e aqui não estamos nos referindo apenas ao poeta, mas a uma função na mente dos seres humanos que é a capacidade de criar as imagens dos objetos, mimetizar aquilo que é percebido e nem sempre transformado em imagem para, só então, através do acúmulo das imagens, que são elementos mimetizados na consciência, poderem construir uma narrativa, poder criar, que é em suma poder brincar com os próprios pensamentos. (BION, 1965; FERRO, 2000).

Enquanto, como dissemos anteriormente, em Aristóteles, a *mímesis* estaria ligada à representação da natureza externa, para Costa Lima a *mímesis-zero* estaria ligada à representação da natureza que existe dentro das pessoas, voltada à natureza das sensações com base na intuição. Esse arcabouço de sensações pertencente à natureza interna das pessoas é o que usamos para construir nosso conhecimento e provém de duas fontes fundamentais, a saber: a capacidade em receber as representações, no caso, a receptividade das sensações, e a capacidade de conhecer um objeto mediante estas representações, ou seja, a “espontaneidade dos conceitos” (KANT, 1781, citado por LIMA, 2012, p.18). Ou ainda através da capacidade para pensar os pensamentos como vimos. Assim, é no campo das relações que experimentamos nossas sensações, conquanto que tais relações sejam investidas de carga

estética, ou seja, passível de suscitar uma experiência capaz de produzir um sentido, uma vez que sentido diz respeito diretamente àquilo que se sente.

Sendo assim, uma relação que esteja de acordo com aquilo que se sente é o que chamamos de experiência estética e, neste caso, o objeto com o qual nos relacionamos é investido de afeto. Tal experiência poderia chegar a um esgotamento quando o afeto deixa de ser investido e, nessa situação, diz-se que a pessoa estaria privada de produzir sentido por meio das relações, com a implicação de que o objeto perderia seu valor estético ou estaria esvaziado da capacidade mimética (cf. COSTA LIMA, 2012).

A partir do que foi dito, sobre o investimento de energia afetiva ser o elemento que faria parte da constituição da *mimesis-zero*, esta proposição nos leva à noção de Freud (1969) sobre arte, em que esta poderia ser compreendida como forma de desvio ou de sublimação da curiosidade sexual que tem em sua base a teoria dos instintos, como foi dito antes. Na psicanálise usa-se o termo “libido” para definir este processo de investimento de energia com base no que originalmente foi chamado de curiosidade sexual.

No entanto, de acordo com a discussão empreendida por Costa Lima em seu ensaio (LIMA, 2012), o relacionamento da *mimesis* com a libido mediante sublimação da descarga de energia pulsional não é adequado para definir a *mimesis*. A libido, quando consegue alcançar sua finalidade, faz cessar por alguns instantes a excitação provocada na mente e no corpo das pessoas, pois a *mímema*, mais alto alcance da *mimesis*, enquanto obra de arte, constitui uma finalidade sem fim, como no poema *Motivo* de Cecília Meireles, supracitado, em que não há uma razão específica, mas apenas uma função de ser e de “cantar” a representação de si mesmo e isto definiria o belo, “(...) cujo julgamento tem por fundamento uma mera finalidade formal, isto é, uma finalidade sem fim (...)” (KANT, 1790 citado por LIMA, 2012, p.20).

Com base nas proposições de Girard, que associa a *mimesis* ao desejo inato à violência presente no sujeito e ao desejo parricida, que necessita de uma *mimesis* ritual para contê-lo, Costa Lima (2012) amplia o campo que abrange a mimese, dizendo que esta não é exclusiva à arte, mas coincide com o campo de incidência da violência. Logo, ela não se restringe ao campo da criação artística, mas abrange toda a sociedade humana. Adiantando algo da discussão que faremos a seguir sobre a representação da paternidade em dois romances de Machado de Assis, podemos dizer que a noção de paternidade, muito presente na sociedade patriarcal do século XIX que serve de contexto às obras selecionadas, está

estritamente ligada ao poder, ao poder de decidir, muitas vezes, sobre a vida dos filhos, especialmente das filhas, que casavam, frequentemente, por conveniência de uma família centrada na figura do pai ou de quem exercesse a autoridade ali. Assim, a paternidade também funciona como uma mimese ritual de entrada do sujeito na vida e de sustentação de valores que norteará os caminhos a serem trilhados.

Voltando à discussão de Costa Lima, a dificuldade em se ter uma noção mais apurada sobre a *mimesis-zero* estaria em dizer que ela não é regida pela consciência que seus agentes teriam dela, pois “(...) a *mimesis-zero* implica todas as faculdades humanas, fracassando toda tentativa de explicá-la a partir de uma decisão pessoal e consciente” (LIMA, 2012, p.24). Sendo assim, a *mimesis* mais próxima de seu estágio zero diz respeito às forças imperiosas do inconsciente.

Por meio do que foi colocado até aqui sobre a *mimesis-zero*, chega-se ao plano do desejo, sendo este:

Antes de tudo mimético, desde logo mobilizado por um “modelo” a que se conforma (a que se identifica) — e isso não é assim porque haveria um desejo qualquer de imitar, uma “pulsão de imitação” qualquer (isso seria ainda conceder em demasia à ideia de uma pretensão própria ao desejo), mas antes porque a *mimesis* informa o desejo, mostra-lhe sua direção e mais geralmente a suscita (JACOBSEN, 1982, p.39, citado por LIMA, 2012, P.25).

Como afirma Jacobsen, o desejo não visa a usufruir de um objeto, mas à construção de uma identidade subjetiva. “Seu verbo fundamental é ser (ser como), não ter (usufruir de)” (JACOBSEN, 1982, p.42, citado por LIMA, 2012, p.25). Assim, Costa Lima (2012) chega à imagem da *mimesis-zero* como uma “*mimesis-sem*”, como uma “mancha” ou “nebulosa” na mente do sujeito que, não tendo forma, não possui movimento. Para o autor, *mimesis-zero* seria dizer aquilo que não contém figuras ou linhas que a definem, como um “vir a ser” em estado de gestação e, caso o processo seja levado adiante, poderá se transfigurar em um objeto ficcional.

A mimese, compreendida como potencialidade, como “mancha” ou “nebulosa” tocada pela libido, levaria à noção de que “(...) a junção entre mancha psíquica e libido significa que algo ou alguém, uma paisagem ou quem a atravessou, ali deixou uma marca que provoca tão só uma impressão, no entanto duradoura” (LIMA, 2012, p.26).

A partir das proposições de Costa Lima, podemos entender o resultado final daquilo que originalmente pertencia à mimese em seu estado potencial, à *mimesis-zero*, que é o efeito de verossimilhança, pois além do objeto ficcional criado pelo contato entre a *mimesis-sem* e a libido, cria-se um efeito pelo qual esse objeto é envolvido, para que ele possa ao mesmo tempo pertencer à realidade subjetiva e pertencer à realidade externa como objeto possível de existir na natureza.

Para Rocha (2012), a literatura não deve ser apenas uma imitação da realidade, mas uma construção de acontecimentos com base na crença do que possam ocorrer ou não na realidade, mediante o mundo sensível, ou seja, é na construção do efeito de verossimilhança que se constitui o ato literário. Com o verossímil, “(...) a noção de realidade é dilatada, criando um momento de reflexão não exatamente sobre o fato real, mas sobre como este se edifica e se propaga na sociedade” (ROCHA, 2012, p.21).

Do percurso da discussão levantada de maneira breve aqui, podemos dizer que Costa Lima acrescenta importante aspecto ao conceito da *mimesis*: de certa maneira, as coisas a serem representadas já estavam lá, na mente dos criadores, pelo menos em forma de sensações que se transformarão ou não em objeto estético.

Dessa forma, para os efeitos desta dissertação, a paternidade, que se dissemina na sociedade sob várias formas de autoridade (em estado de *mimesis-zero*, poderíamos dizer aqui), apresenta-se nos romances de Machado de Assis como motivo ficcional, e seus romances também se mostram capazes de representá-la com formas variadas e vários significados, até mesmo a omissão, no caso das *Memórias póstumas...*, como veremos nos capítulos de análise.

1.4 Breve retrospecto dos estudos sobre Literatura Comparada

Neste tópico, discutiremos os princípios que embasam a aproximação entre duas obras de um mesmo autor ou entre obras de autores diferentes. Como se poderá ver, não é a necessidade de valorização de uma ou outra obra que está em jogo nesse processo, mas o que se busca é a compreensão das diferenças e das semelhanças, o que pode proporcionar uma ampliação de sentidos sobre as recorrências e a utilização dos recursos narrativos nas obras selecionadas.

A importância em trazer para o contexto deste trabalho o percurso uma discussão sobre as teorias da literatura comparada está em distinguir entre os vários campos dos estudos literários, como teoria, história, crítica, aquele atribuído à importância de buscar aproximações, sem esquecer as diferenças, neste caso, o comparativismo.

Com esses objetivos, dedicamos este espaço à discussão de várias referências sobre o tema, tais como a Revista Brasileira de Literatura Comparada da ABRALIC, volume 2, de maio/94, que traz artigos como “Teorias em Literatura Comparada”, de Tânia Franco Carvalhal, “Literatura Comparada, espaço nômade do saber”, de Eneida Maria de Souza, e “Revisão dos Alguns Fundamentos Teóricos da Literatura Comparada: Crítica e Proposta”, de Philippe Willemart. Outra referência comentada foi *Centro, Centros: literatura e literatura comparada em discussão*, organizada por Marilene Weinhardt e Mauricio Mendonça Cardozo (2011). Assim, podemos compor um quadro, a fim de mostrar os principais fundamentos da teoria e sua aplicação, uma vez que este estudo também se vale do comparativismo.

A literatura comparada se distingue dos estudos literários, enquanto método, no que diz respeito à forma de abordar o texto, mas se aproxima enquanto teoria e tal aproximação se dá até as fronteiras do indistinguível, como Tânia Carvalhal (1994) deixa claro em seu texto acima citado. Assim, os princípios da literatura comparada surgem como uma modalidade dos estudos literários, como ferramenta destes na abordagem textual.

Rogel Samuel (2002, p.7) faz uma distinção entre “teoria literária” e “teoria da literatura”. A primeira é oriunda da prática literária, da obra e da leitura, ou seja, nasce da prática de leitura e análise da obra, e a “teoria da literatura” vê a literatura como objeto de saber.

Os estudos de literatura comparada, como assinala Samuel (2002, p.99), são realizados a partir também da apreensão de outros campos do conhecimento como a “estética da recepção e outras teorias pós-estruturalistas”. Em seu trabalho introdutório, Rogel Samuel (2002), apontando para uma noção histórica em que a expressão “literatura universal” se insere no campo da literatura comparada, diz que ela foi divulgada por Goethe entre os anos de 1820 e 1830; em sua divulgação do termo, Goethe aponta quatro fases da cultura dos povos: “1ª: fase idílica; 2ª: fase social e cívica (equivalendo ao espírito de certas ideias de Rousseau); 3ª: fase mais generalizada (sociedade organizada); e 4ª: fase universal, que seria o apogeu, o máximo e o utópico” (cf. SAMUEL, 2002, p.99). Assim, o ápice da expansão literária está em sua modalidade universal, em que as diferenças culturais estariam em

constante diálogo e aquilo que entendemos como barreira não passaria de um nome atribuído a uma tentativa de dar a determinadas obras seu peso de nacionalidade.

A literatura comparada, como assinala Carvalho (1994, p.09), surge à medida que cresceu o reconhecimento do caráter teórico dos estudos literários, o que ocorreu com maior evidência a partir da segunda metade do século XX, em que parece haver “uma aguda tomada de consciência da estética textual”. Foi um período de maior interesse pelos elementos que compõem o literário, já que cresceu a noção de que não bastava apenas olhar para o texto como elemento do saber, mas havia interesse maior por compreender a construção de seus efeitos, a partir das personagens, do enredo etc.

Por estética estamos falando não apenas de literatura, mas de literariedade, que é composta, segundo Samuel (2002, p.08), pelas metonímias, metáforas, sonoridades, ritmos, narratividade, descrição, personagens, símbolos, ambiguidades e alegorias, mitos, entre outras propriedades do texto. A partir da década de 80 é que começaram a surgir as principais publicações que deram início a tentativa de criar as bases próprias do comparativismo, especialmente na França. Entre tais publicações Carvalho (1994, p.12-13) destaca o trabalho de Hans-George Ruprecht, de 1985, intitulado *Comparatisme et connaissance: hypothèses sémiotiques sur la littérature comparée*. Nesse texto, Ruprecht identifica nas pesquisas entre os comparativistas mais uma “*disposition d’esprit*”, ou seja, mais uma inclinação, do que uma “*démarche théorique avancée*”, ou uma abordagem teórica avançada que encarasse efetivamente as indagações sobre o literário.

Também o livro de Adrian Marino, de 1988, intitulado *Comparatisme et théorie littéraire* é apontado por Carvalho (1994, p.13) como importante obra, na qual é preconizada a formulação de uma “teoria da literatura comparada”. Marino tenta elaborar neste livro uma “teoria da literatura cujos fins e meio sejam especificamente comparativistas ou uma teoria comparativista da literatura”. Além desses dois livros citados por Carvalho, muitos outros autores foram destacados, tais como Daniel-Hanri Pageaux, Pierre Brunel e Yves Chevrel.

A partir desses estudos críticos sobre as pesquisas comparativistas é que se pode também avançar quanto às concepções teóricas da literatura e tal avanço pode ser percebido nos estudos sobre a recepção do texto, formas de escrita, intertextualidade, sendo estes alguns dos recursos fundamentais do comparativismo (CARVALHAL, 1994).

Além dos vários autores citados anteriormente, a literatura comparada também pôde aproveitar recursos de várias formulações teóricas, tais como as de R. Jakobson, que é de

fundamentação linguística, e a de R. Ingarden ou a dos teóricos da Escola de Constanza, de base filosófica. Para Carvalho (1994, p.16), o desafio foi a literatura comparada ter conseguido se fortalecer aproveitando as várias possibilidades teóricas e não sucumbindo a elas, o que poderia enfraquecer suas próprias bases teóricas.

Contudo, a partir das indagações feitas por parte de teóricos da literatura comparada é que novos campos puderam emergir, pois, além dos estudos binários, comparação entre dois autores, duas obras ou duas literaturas, surgiram também estudos que englobaram aspectos culturais ou ainda das relações intertextuais. Carvalho (1994, p.16) sublinha também a “ênfase nos estudos de recepção literária”, as pesquisas sobre “fronteiras do literário – literatura e outras artes”, além do papel da “paraliteratura”, os “estudos sobre gênero” e a “repercussão dentro de um país de literaturas traduzidas”. Com base no que Tânia Carvalho nos apresenta, podemos ver que o campo da literatura comparada foi se ampliando à medida que também avançaram as indagações da teoria literária a partir de outras áreas do saber. Contudo, a literatura comparada não é apenas um recurso disciplinar dentro de uma modalidade de estudos, mas algo inerente aos estudos de literatura.

Em uma perspectiva interessante sobre literatura comparada no Brasil, Eneida Maria de Souza (1994, p.19) comenta que os estudos sobre literatura no Brasil sempre tiveram imbuídos do que ela chamou de “comparativismo natural”, pois desde o romantismo sempre se tomou como base de comparação as literaturas estrangeiras, principalmente a literatura francesa. Por isso, Antônio Cândido (1993, p.211) havia afirmado que “estudar literatura brasileira é estudar literatura comparada”. Dessa forma, como esta pesquisa é inteiramente dedicada à literatura de Machado de Assis, fica evidente que também em outros tópicos desta dissertação estivemos diretamente “exercendo” literatura comparada.

Este ponto de vista sobre o comparativismo como recurso inerente aos estudos de literatura brasileira reforça, para Souza (1994, p.20), a “existência de uma vocação comparatista espontânea e informal”. Na medida em que, ao longo da história dos estudos literários foram se constituindo teorias e métodos voltados para a literatura nacional, a “interdisciplinaridade passou a ser um recurso quase que obrigatório e natural” (SOUZA, 1994, p.20). Apenas com recursos de outras disciplinas, neste caso disciplinas estrangeiras, é que se pôde pensar em disciplinas nacionais que aos poucos se tornaram mais independentes, porém, sem negar suas bases estrangeiras, mas também sem deixar de manter o diálogo.

Contudo, torna-se evidente que para os estudos de literatura comparada a presença de outras literaturas também possa ter causado certo mal-estar quanto à formulação de uma perspectiva nacional de estudos teóricos, pois, “as tentativas em estabelecer uma tradição para esses estudos, mais levaram à percepção da “influência” de outros locais” (SOUZA, 1994, p.22). Nesse contexto, é importante lembrar, das “ideias fora do lugar”, título de um dos ensaios da obra *Ao vencedor as batatas* de Schwarz (2000), uma interpretação de como o gênero romanesco, basicamente desenvolvido na Europa até ali, se apresenta deslocado em romances de José de Alencar.

De qualquer forma, a noção do que seja nacional ou estrangeiro não pode ser mais precisada com exatidão, pois através do método comparatista houve um abalo nas fronteiras do conhecimento. Por outro lado, também a literatura comparada transpôs as fronteiras dos estudos textuais para os estudos culturais.

A literatura comparada enquanto método sempre esteve voltado para os estudos de “ordem textual”, “pela valorização do caráter intrínseco e imanente da obra literária” (SOUZA 1994, p.22). Como apoio teórico para seu método, as fronteiras, para o comparativismo, entre as várias disciplinas, tais como estilística, fenomenologia, estruturalismo e semiologia, também nunca foram muito fixas, pois, como dissemos anteriormente, a literatura comparada surge da inter-relação com essas disciplinas e, ao abordar o texto, aborda-se também as implicações culturais presentes ali.

No entanto, Eneida Souza (1994) afirma que os estudos comparados seguem para esta expansão de suas análises voltadas para a cultura mesmo independente do texto e tal ampliação caminha em um sentido verticalizado, de abertura de campos, porém o aprofundamento das análises tem-se tornado uma questão cada vez mais ausente.

Os estudos de literatura comparada não foram criados como tentativa de resgatar ou peneirar a literatura nacional, já esse tipo de análise tem por fundamento a noção de transversalidade, o que lhe confere a impossibilidade em separar e definir as origens. Para Coutinho (2006, p.41), “tal transversalidade, ao assegurar à disciplina um caráter de amplitude, confere-lhe ao mesmo tempo um sentido de inadequação à compartimentação do saber” e o efeito disso, como vínhamos discutindo, é o afrouxamento das fronteiras em que se tornou difícil ou impossível definir literatura como espaço pertencente a lugares determinados.

Embora a literatura comparada seja uma modalidade dos estudos literários, Coutinho (2006) também afirma que a disciplina recorre a vários métodos para se adaptar à diversidade das formas de abordagem textuais.

Por esse caráter de instabilidade nas definições das origens textuais, Willemart (1994) aponta que a literatura comparada parte da “descrição não determinista do mundo” e dessa forma “não se rejeita as estruturas instáveis”, possibilitando abordar o texto em seu percurso transversal, ou seja, que perpassa várias culturas sem necessariamente pertencer ou se fixar em apenas uma.

Além do caráter de transversalidade, Coutinho também aponta para o caráter de interdisciplinaridade, como demonstrado na citação de Remak:

A Literatura Comparada é o estudo da literatura além das fronteiras de um país específico e o estudo das relações entre a literatura, de um lado, e outras áreas do conhecimento e crença, como as artes, a filosofia, a história, as ciências sociais, a religião, etc., de outro lado. Em suma, é a comparação de uma literatura com outra ou outras, e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana (REMAK, 1961, p.03 *apud* COUTINHO, 2006, p.44).

Como podemos ver, a literatura comparada não se insere apenas como disciplina capaz de estabelecer aproximações entre literaturas, mas de poder analisar determinados aspectos literários dentro de uma gama maior de conhecimentos, dialogando diretamente com outras disciplinas assim como com outras culturas, o que exige do crítico maior amplitude em suas bases teóricas.

Assim sendo, buscamos inserir este trabalho no contexto da literatura comparada quando tomamos como fundamentação de nosso estudo textos críticos que dialogam diretamente com áreas como a filosofia, antropologia, ciências sociais e psicanálise, especialmente para dar conta de um fenômeno cultural complexo como é a emergência de uma obra tão impactante como é a de Machado de Assis.

CAPÍTULO II

PERCORRENDO AS TRILHAS³ DA FICÇÃO: A REPRESENTAÇÃO DA PATERNIDADE EM *IAIÁ GARCIA*

O romance *Iaiá Garcia*, de 1878, ocupa um lugar especial na extensa obra de Machado de Assis. Ele é tido como o último da chamada 1ª fase machadiana por alguns críticos, porém, o mais coerente com o percurso do autor em suas histórias curtas e ensaios ao longo da década de 1870 é considerar essa uma obra convencional, como Bosi (1999) chamou as narrativas antes de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*⁴. Apesar disso, são notórias as diferenças, especialmente na relevância do uso da ironia e nas mudanças no trato com o leitor que aparecem nas *Memórias póstumas...* Por isso mesmo, pelas grandes diferenças estéticas entre os dois romances, é que ambos foram selecionados para a análise da representação da figura do pai ou da paternidade. Nesse campo as diferenças também são muitas, como veremos.

Logo no início da narrativa, encontramos Luís Garcia, um viúvo que vive recolhido depois da morte da esposa. A personagem é construída a caráter para ser o pai de Iaiá Garcia, já que, por seu percurso no enredo, nasce quase que só da necessidade de formar uma origem para a personagem título, já que, pelas regras sociais, sem os pais ela não poderia morar sozinha e estaria em um convento ou morando como agregada na casa de algum parente ou amigo da família. Esta é apenas uma hipótese inicial para o papel do pai no percurso de Iaiá rumo ao casamento, e veremos mais adiante se isso se confirma.

A história se passa entre 1866 e 1871. A narrativa inicia-se com um bilhete de Valéria endereçado a Luís Garcia e por meio deste o leitor passa a ter uma dimensão do tempo cronológico da ação – 05 de outubro de 1866. Como o bilhete é curto e importante para o enredo, citamos: “*Sr. Luís Garcia – Peço-lhe o favor de vir falar-me hoje, de uma a duas horas da tarde. Preciso de seus conselhos, e talvez de seus obséquios – Valéria*” (ASSIS, 1962, p.391). Como pode ver o leitor, há certa urgência no bilhete de Valéria, o qual

³ Umberto Eco, em seu livro *Seis Passeios pelo Bosque da Ficção* (1999), sugere o bosque como metáfora para a leitura da obra literária, uma vez que adentrando no emaranhado da ficção, assim como no bosque, muitos caminhos podem ser tomados, pode-se percorrer trilhas que sobem e descem ou ficar na planície aberta e fazer um percurso direto, sem desvios. Desta forma, escolhemos trilha para indicar um caminho tortuoso, muitas vezes complexo, já que focalizaremos, neste trabalho, a representação da paternidade nas obras *Iaiá Garcia* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

⁴ Utilizaremos nas análises a edição de 1962, da Editora Aguilar, das obras completas de Machado de Assis.

praticamente não admite recusa. Importa destacar aí que o fato de uma jovem senhora pedir seus conselhos coloca-o em certo grau de importância na narrativa, já que é uma personagem a ser ouvida, uma espécie de primeira marca da autoridade que emoldura Luís Garcia.

O pai de Iaiá, diante dos termos do bilhete, confirma ao empregado que o entregou que irá até a remetente e pergunta se Valéria está no morro, ao que o empregado responde: - “Não, senhor, está na Rua dos Inválidos” (ASSIS, 1962, p.391). “Inválidos”, nesse contexto considerando o desenrolar da trama e o contexto em que aparece, torna-se uma figura de espaço interessante, pois realmente Valéria coloca-se sob os conselhos de Luís Garcia quase como incapaz de decidir sozinha o destino do filho Jorge, que se enamorara de Estela, uma pessoa de condição social “inferior” à de sua família.

Logo a seguir a esse episódio, temos a caracterização da personagem Luís Garcia, que se dá pela descrição de seu isolamento quase monástico, como podemos constatar:

Luís Garcia era funcionário público. Desde 1860 elegera no lugar menos povoado de Santa Teresa uma habitação modesta, onde se meteu a si e a sua viuvez. Não era frade, mas queria como eles a solidão e o sossego. A solidão não era absoluta, nem o sossego ininterrompido; mas eram sempre maiores e mais certos que cá embaixo. Os frades que, na puerícia da cidade, se tinham alojado nas outras colinas, desciam muita vez, — ou quando o exigia o sacro Ministério, ou quando o governo precisava da espada canônica, — e as ocasiões não eram raras; mas geralmente em derredor de suas casas não ia soar a voz da labutação civil. Luís Garcia podia dizer a mesma coisa; e, porque nenhuma vocação apostólica o incitava a abrir a outros a porta de seu refúgio, podia dizer-se que fundara um convento em que ele era quase toda a comunidade, desde prior até noviço (ASSIS, 1962, p.392).

Como os monges que se retiram do convívio mundano, Luís Garcia habitava as colinas, no caso, o morro de Santa Teresa, apenas descia ao infortúnio do convívio social — *quando o exigia o sacro Ministério, ou quando o governo precisava da espada canônica*. Neste caso, a espada canônica de Valéria ou o peso que sua figura representa. O fato de escolher o morro de Santa Teresa, na época algo retirado e distante do movimento da “cidade”, um espaço relativamente isolado, mostra bem o recolhimento de Luís Garcia.

Além dessa postura de urgência de Valéria em pedir o favor, também era da natureza de Luís Garcia o obséquio: *Quem recorria a seu préstimo, era raro que não obtivesse favor. Obsequiava sem zelo, mas com eficácia, e tinha a particularidade de esquecer o benefício, antes que o beneficiado o esquecesse* (p.391-2). O trecho revela algo importante sobre a personagem e também uma preocupação que perpassa toda a obra de Machado de Assis: a

motivação “essencial” das personagens, no caso de Luís Garcia o fato de não haver outros interesses nas ajudas que presta, o que não deixa de ser notado pelo narrador. No entanto, a vida de Luís Garcia parecia ter parado no tempo, embora ele tivesse apenas 41 anos (na época, essa idade já o fazia um senhor), como podemos ver no trecho abaixo:

Cada móvel, cada objeto, — ainda os ínfimos, — parecia haver-se petrificado. A cortina, que usualmente era corrida a certa hora, como que se enfadava se lhe não deixavam passar o ar e a luz, à hora costumada; abriam-se as mesmas janelas e nunca outras. A regularidade era o estatuto comum. E se o homem amoldara as coisas a seu jeito, não admira que amoldasse também o homem (ASSIS, 1962, p.392).

A passagem revela a forma sistemática de seus atos e também, tal como seu *habitat*, que a sua casa interna se abria e fechava regularmente, sendo como os móveis, em instantes regulares, amante da constância dos atos e privado, até certo ponto, do que acontecia lá fora.

Em uma alma tão fechada como a de Luís Garcia, havia de ter alguém que fizesse uma espécie de ponte entre a parte interna e a externa de sua personalidade. Uma dessas pontes toma forma na personagem Raimundo, antigo escravo da família e atual empregado livre de Luís Garcia: “Raimundo foi dali em diante (após sua carta de liberdade) um como espírito externo de seu senhor; pensava por este e refletia-lhe o pensamento interior, em todas as suas ações, não menos silenciosas que pontuais” (ASSIS, 1962, p.392).

Assim, a efervescência dos acontecimentos como que não afetava Luís Garcia. No entanto, isso não queria dizer que não existisse, e outra ponte para o externo se mostra em Iaiá Garcia, que estudava em um colégio em regime de internato e aos domingos inundava a casa do pai com as alegrias da mocidade. Na descrição da personagem podemos ver todas as características de uma jovem alegre: “(...) contava-se onze anos e chamava-se Lina. O nome doméstico era Iaiá. (...) alta, delgada, travessa, possuía os movimentos súbitos e incoerentes da andorinha (...)” (p.393). Iaiá era a parte alegre da casa de seu pai e um outro lado de sua personalidade fechada podia ser vista refletida em Iaiá e, nesse sentido, cria-se uma espécie de complementação entre essas duas personagens, com bastante contraste entre um e outro, criando a noção de disparidade. De certa forma, Luís Garcia encarna a parte noturna da trama, adequada à figura de pai e autoridade, pelo menos em relação à época representada, embora tenha recusado a convivência com o mundo, enquanto Iaiá é a versão solar e, pela própria idade, é natural que busque participar ativamente da sociedade.

Considerando a questão que aqui se coloca, a representação da paternidade, é lícito ressaltar um aspecto neste ponto da exposição: a história não poderia ser contada da mesma forma se Luís Garcia tivesse morrido e Iaiá sustentada pela mãe, o que ressalta a importância da figura do pai. O que representaria para a época uma mulher viúva com uma filha em idade de casar? Para que a situação adquirisse verossimilhança, no mínimo, para que essa viúva conseguisse sustentar a si e a filha, teria que contar com alguma herança deixada pelo marido, como encontramos representado na figura de Valéria, uma matriarca viúva do desembargador, que vive com seu filho Jorge e Estela, uma agregada.

Concentremos a análise em duas figuras, Luís Garcia e Antunes, ambos pais de moças jovens, viúvos e com idades próximas, mas com uma grande diferença, o peso da sombra do desembargador que recai sobre Antunes. Este último, sendo pobre, teve que entregar sua filha Estela aos cuidados de Valéria, viúva do desembargador. Durante o desenvolvimento da trama, o desembargador já está morto, mas sua sombra paira como um fantasma por sobre as outras personagens, sobretudo Antunes que, não só por respeito e amizade ao falecido, mas também interesse, entrega Estela aos cuidados de sua família, uma vez que, como dissemos antes, estava enfraquecido pela falta de recursos:

(...) Pouco antes falecera o desembargador. O Sr. Antunes recebeu dois golpes em vez de um: o de o ver morrer, e o de não o ver testar. As aneurismas têm dessas perfídias inopináveis. A fim de emendar a mão à fortuna, o pai de Estela concentrou na viúva a atenção que até então repartira entre ela e o marido, fato que aliás decorria da própria obrigação moral em que se achava para com a família do desembargador (...) (ASSIS, 1962, p. 406).

Note-se no trecho “As aneurismas têm dessas perfídias inopináveis”, da citação acima, a fina ironia que, numa curta frase, basta para construir para o leitor o caráter adulator e interesseiro de Antunes, pai de Estela, em profundo contraste com o pai de Iaiá.

Luís Garcia aparece como um homem muito mais forte em comparação a Antunes e a força, neste caso, é representada pelas posses, pelo tamanho das casas, pela qualidade dos móveis, por ter ou não empregados, mas, sobretudo pela capacidade de sustentar a filha, além das diferenças gritantes de caráter entre os dois. Além disso, o discurso do narrador deixa clara a distância entre os dois, como vimos na última citação e também pela descrição do pai de Iaiá, pelos grandes princípios de Luís Garcia e os interesses que Antunes apresenta. Apesar de tanto Iaiá quanto Estela precisarem ser mantidas à distância, Iaiá é mantida à distância em

um colégio, com recursos do próprio Luís Garcia, e Estela é mantida à distância sustentada por Valéria, na casa desta, o que enseja pensar em uma espécie de transfiguração da imagem do desembargador, pois, com o marido morto, Valéria, de certa forma, herda a posse da força que a imagem dele representava. Por isso, não é por acaso que Valéria passa a ocupar o centro da narrativa na maior parte do romance, pois fora investida de especial aura de poder, embora precise recorrer aos conselhos de um homem, no caso Luís Garcia. Lembremos ainda que Estela, a agregada, prefere se afastar de Valéria, para não ter que confrontá-la e assumir o romance com Jorge. Esse percurso de autoridade de que a personagem se investe vai até o momento em que acontece uma diluição de sua força pela morte, o que abre caminho para que o enredo tome outras direções. Isso terá como consequência a possibilidade de seu filho Jorge casar, construir vínculo, criar sua própria identidade paternal, uma identidade ligada à força e à capacidade de sustentar, sobretudo, seu próprio destino, até então imobilizado sob o olhar vigilante de Valéria, a mãe investida de autoridade patriarcal pela herança.

Podemos perceber na narrativa a gradação de três níveis de força, maior, médio e menor, consecutivamente representados por Valéria/desembargador, Luís Garcia e Antunes, e talvez também não seja por acaso que o papel desempenhado por Luís Garcia seja exatamente o de mediador. Uma ponte entre Valéria e Jorge inicialmente; posteriormente entre Estela e Antunes, pois Luís se torna amante de Estela, e entre Jorge e Iaiá, pois é por meio do pai morto que o romance poderá nascer.

É interessante observar que uma das figuras centrais dessa narrativa já no início da história esteja morto, pois é de acordo com certo sentimento de respeito moral ao desembargador que as personagens se movimentam, ou seja, ainda que ausente, ele é uma autoridade a ser considerada e ainda um representante da figura paterna.

Como foi dito antes, Luís Garcia resolve atender ao pedido de Valéria e responde ao empregado que falará com a viúva. O episódio merece um comentário mais detido, pois até aí nada foi dito ao leitor sobre a relação anterior entre os dois, o que faz com que Valéria o considere tanto. Apenas no capítulo seguinte, o segundo, é que o narrador mostra, na passagem abaixo, que entre essas duas personagens havia uma velha amizade entre famílias, desde quando o pai de Luís Garcia e o próprio desembargador eram vivos:

Valéria Gomes era viúva de um desembargador honorário, falecido cerca de dois anos antes, a quem o pai de Luís Garcia devera alguns obséquios e a quem este prestara outros. Não havia entre ela e Luís Garcia relações

assíduas ou estreitas; mas a viúva e seu finado marido sempre o tiveram em boa conta e o tratavam com muito carinho. Defunto o desembargador, Valéria recorrera duas ou três vezes aos serviços de Luís Garcia; contudo, era a primeira vez que o fazia com tamanha solenidade (ASSIS, 1962, p. 397).

Dessa forma, podemos concluir que Luís Garcia atende ao pedido de Valéria não apenas por sua própria natureza em ajudar as pessoas, mas porque via em Valéria uma figura próxima e familiar, apesar de não terem muita intimidade, a qual se dava mais por uma histórica troca de favores entre famílias do que uma aproximação individual.

Também o pai de Luís Garcia está morto quando transcorre a ação narrativa e esse dado, de certa forma, aproxima o desembargador do pai de Luís Garcia. Lembremos que na época da história, assim como em meados do século XIX, período em que transcorre a narrativa, as mulheres não tinham como galgar posição social mais vantajosa sem a anuência do marido (cf. SCHUMAHER e BRAZIL, 2003). Assim, para a mulher, o marido tinha de ser visto como uma oportunidade de ascensão social, como investimento de carreira, no caso, as carreiras de esposa e dona de casa com muitas ou poucas regalias de acordo com a profissão e o status que o marido conquistara.

Essa forma de se constituírem as relações entre homens e mulheres, com aparência de ser mais evidente no período a que nos referimos, século XIX, configura o casamento não como uma parceria de forma horizontal, em que ambos se responsabilizam pelo sustento por meio da profissão que exercem e ambos também se responsabilizam pelos cuidados com a casa e a família. Entre o desembargador e Valéria, como casal característico de sua época, podemos supor que as relações entre marido e esposa ocorressem em um nível verticalizado, em que o marido exercia a função central de sustentáculo, ou seja, era a figura à qual os outros membros da família deviam respeito e veneração inquestionável, pois graças à posição que ele exercia na sociedade, a de desembargador, é que os parentes imediatos, sobretudo a mulher, podiam gozar de regalias.

Por outro lado, Valéria pode não ser apenas viúva do desembargador, mas uma esposa “filha”, obediente e devota, que vê no homem não apenas o parceiro, mas também em quem vê refletida a grande figura do pai. Grande, neste caso, porque o tipo de relação que se estabelecia favorecia esse tipo de grandeza, que podia variar entre grande, no sentido admirável do termo, ou no sentido de temido. Aliás, como atestam vários autores, a mulher crescia sob uma autoridade masculina, o pai, e, ao casar, muitas vezes por conveniência da

família, passava à autoridade do marido. É claro que, mesmo no século XIX, uma mulher poderia adquirir a independência financeira, seja por uma herança, seja pela viuvez, tal como Aurélia, do romance *Senhora*, de José de Alencar; no entanto, queremos mostrar que, mesmo nesse caso, seguindo as regras sociais da época, até a heroína de Alencar é obrigada a morar com uma parente e acaba entregando-se ao marido depois que este se redime dos erros do passado.

Voltando à trama de *Iaiá*, pode-se dizer que Valéria perdera não apenas um marido, mas também um pai, ou um substituto deste, nos termos a que nos referimos, colocando-se em peso de igualdade com Luís Garcia, viúvo e sem pai. Assim, há vários pontos de contato a aproximar Luís Garcia de uma identificação com Valéria, fazendo com que este não objetasse em atender a um pedido que viesse da viúva que, como ele, tinha um filho jovem e com idade próxima à de Iaiá.

Por meio da forma como se apresentam esses mortos, vemos o desembargador e o pai de Luís Garcia em posição de igualdade, já que pouco se diz sobre essas duas personagens; o que se sabe é que ambos participavam da mesma classe social, senhores de famílias abastadas, capazes de manter escravos a seu serviço.

Mesmo assim, tal acordo entre a família do desembargador e a de Luís Garcia parece opaco, pois não há verdadeira amizade entre os dois (Luís Garcia e Valéria). Mais tarde, quando os dois se encontram, é que saberemos o que Valéria quer: evitar a todo custo um romance inconveniente entre seu filho Jorge e Estela, uma simples agregada. Porém, ela vai muito mais longe do que se supõe por parte de uma mãe, e Valéria pede a Luís Garcia (este é o favor mencionado no bilhete) que convença seu filho a ir para a guerra e, assim, afastar qualquer possibilidade de realizar esse amor, indesejável socialmente falando.

Enquanto isso, o narrador apresenta Jorge, a mais jovem personagem masculina, preocupado sobre o que o destino pode lhe reservar, dividido entre os caminhos do amor e o da obediência. No primeiro caso, o amor dizia respeito a ficar com Estela e enfrentar as ordens contrárias de Valéria, que o queria na Guerra do Paraguai, como mostra esta passagem, escamoteia seus verdadeiros interesses sob o patriotismo:

— (Luís Garcia e Valéria conversam sobre a guerra do Paraguai em que ela diz). (...) Eu creio que é chegado o momento de fazerem todas as mães um grande esforço e darem exemplos de valor, que não serão perdidos. Pela minha parte trabalho com o meu Jorge para que vá alistar-se como voluntário; podemos arranjar-lhe um posto de alferes ou tenente; voltará

major ou coronel. Ele, entretanto, resiste até hoje; não é falta de coragem nem de patriotismo; sei que tem sentimentos generosos. Contudo, resiste (...) (ASSIS, 1962, p.398).

Depois de um longo percurso dentro do segundo capítulo da obra, em jantar em casa de Valéria, é que Jorge revelará a Luís Garcia os reais motivos de sua resistência ao Paraguai – “O senhor é amigo velho de nossa casa, disse ele; posso confiar-lhe tudo. Mamãe quer mandar-me para a guerra, porque não pode impedir os movimentos do meu coração” (ASSIS, 1962, p.401). Aqui fica evidente que, para Valéria, era preferível ver o filho exposto a perigos vários a vê-lo casado com alguém inferior.

Contudo, com Jorge ainda indeciso, Luís Garcia recomenda a ele que vá então à Europa, destino mais seguro que a guerra, no entanto Jorge não vê nisso sacrifício algum, pois na Europa se divertiria e talvez arranjasse outra paixão, como explica a Luís Garcia:

— Seu conselho mostra a diferença de nossas idades, disse ele. Se eu fosse para a Europa, que sacrifício faria à pessoa a quem amo? Pelo contrário, a sacrificada era ela. Eu ia divertir-me, passear, ver coisas novas, talvez achar novos amores. Indo à guerra, é diferente; sacrifico o repouso e arrisco a vida; é alguma coisa (ASSIS, 1962, p.402).

Jorge passa a ver na guerra uma forma de atender ao pedido de sua mãe, pois se encontrava cansado de recusar, e também uma forma de sacrifício ao amor ou à pessoa amada. Mais do que isso, pensa que na Europa há uma grande possibilidade de seu amor acabar e isso iria ao encontro da vontade de Valéria, mas na guerra Jorge vê a possibilidade do sacrifício e a marca de heroísmo que tal ato pode trazer, a saber: a possibilidade de nunca esquecer Estela, o que seria exatamente o oposto do que Valéria pretendia, isto é, como faz entender Jorge, ele irá à guerra por amor e retornará de lá com a marca do sacrifício de nunca ter desprezado seu amor.

Jorge vai, enfim, à guerra e começa a construir um percurso na vida militar, aprendendo rapidamente a lidar com as ambições que ali se apresentam. Em pleno cenário de guerra, Jorge sente necessidade de contar a alguém sobre o amor pelo qual se sacrifica, mas só lembra de Luís Garcia e na cena aparece interessante trecho sobre a descrição: “Os corações discretos são raros; a maioria não é de gaviões brancos que, ainda feridos, voam calados, como diz a trova; a maioria é das pegas, que contam tudo ou quase tudo” (ASSIS, 1962, p. 419). A citação revela que Machado já estava interessado em desvelar o que havia sob a

aparência e quase ninguém escapa do olhar de seu narrador rigoroso, nem Jorge, nem sua mãe (não é o caso aqui de nos estendermos nesse aspecto, mas quase todos os personagens de *Iaiá Garcia* são avaliados dessa forma).

O retorno de Jorge se fará por notícias urgentes sobre sua mãe:

Um acontecimento inesperado e desastroso veio ainda golpeá-lo cruelmente, logo depois de março de 1870, quando, acabada a guerra, estava ele em Assunção. Valéria falecera. Luís Garcia lhe deu essa triste notícia, que ele antes adivinhou do que leu, porque as últimas cartas já lhe faziam pressentir o lúgubre desenlace. Jorge adorava a mãe (ASSIS, 1962, p.421).

Se Jorge foi para a guerra pela urgência de sua mãe em separá-lo de Estela, retornará também pela urgência da morte de Valéria, o que, ironicamente, de uma só vez, poderia deixá-lo bem posto financeiramente e também abrir caminho para que, finalmente, pudesse realizar seus desejos. No entanto, a expectativa de retomada do romance é frustrada pouco antes de saber da morte de Valéria, pois Jorge recebe uma carta de Luís Garcia: “(...) Resta-me dizer-lhe, se em alguma coisa lhe pode interessar minha vida, que sábado passado contraí segundas núpcias. Minha mulher é a filha do Sr. Antunes. Sua mãe serviu-nos de madrinha” (ASSIS, 1962, p.421). Estela casara-se com Luís Garcia e a carta mostra um recurso machadiano: há a história que aparece à superfície e há aquela de fundo, pois Luís Garcia sabia que sua atual esposa era a amada de Jorge.

A partir desses acontecimentos, a narrativa faz jus ao que aponta Lourenço Rezende da Costa (2014) em atribuir à obra *Iaiá Garcia* a característica de frustrar constantemente a expectativa do leitor do romance, já que a morte também se intromete entre Luís Garcia e Estela. Com Valéria já falecida e com a morte de Luís Garcia, abre-se a possibilidade novamente entre Jorge e Estela. No entanto, pela delicadeza de seu espírito e respeito a Luís Garcia e Iaiá, Estela não acha por bem retomar o seu antigo romance, preferindo, assim, ficar com a sua viuvez. Novamente, a sombra de um morto, não por acaso o marido, continua a impor sua autoridade sobre os vivos. A partir dos trechos analisados, podemos afirmar que a morte se faz uma presença constante na narrativa, de modo a facilitar ou impedir que o romance aconteça.

Com Estela afastada do antigo amor pela viuvez e pelo recato que se impusera, Jorge e Iaiá se descobrem apaixonados e a madrasta da moça é a maior entusiasta do enlace. Assim sendo,

O dia do casamento foi definitivamente marcado naquela noite. Como Estela declarasse que ela própria serviria de madrinha, Iaiá procurou dissuadi-la cautelosamente; também ao noivo repugnou a intervenção espiritual da viúva. Mas Estela não se deu por entendida. O papel de acólita, que a si mesma distribuía, tinha-o desempenhado com lealdade e dignidade. Quis ir até o fim. Era o melhor modo de se mostrar isenta e superior. Jorge sentia-se vexado e transportado ao mesmo tempo, ao observar a simplicidade e o desvelo que a viúva punha naquele ato. Iaiá sentia só admiração e gratidão. Tinha já certeza de que o passado era pouca coisa, e de que o futuro seria coisa nenhuma. O casamento ia separá-las, reconciliando-as (ASSIS, 1962, p.505).

Um fato que corrobora a importância da autoridade na trama é a última cena do romance, a qual acontece no cemitério, quando Iaiá e Jorge vão depositar uma coroa de flores no túmulo de Luís Garcia, justamente no primeiro aniversário da morte deste. Lá encontram outra coroa com a frase: - “A meu marido” (ASSIS, 1962, p.507). Com a morte de Luís Garcia é que Estela pode provar os seus sentimentos em relação à enteada, Iaiá, e a Jorge, decidindo assim por seu marido que, até na morte, continuava a representar o espaço onde as personagens que estão sob sua autoridade se encontravam, sendo também um mediador entre a vida, neste caso representados por Iaiá e Jorge, e a morte, representada por Estela, decidida a viver sua viuvez. O romance encerra-se de maneira bastante significativa, em meio a tantas reviravoltas, tantas mudanças no percurso do amor na trama: “Era sincera a piedade da viúva. Alguma coisa escapa ao naufrágio das ilusões” (ASSIS, 1962, p.507).

O interessante de se observar a presença constante da morte em Iaiá Garcia é que no romance seguinte de Machado de Assis é a própria morte que terá voz, por meio do narrador e protagonista Brás Cubas, do romance que será analisado a seguir.

CAPÍTULO III

PERCORRENDO MAIS TRILHAS: A REPRESENTAÇÃO DA PATERNIDADE EM MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS

Se em *Iaiá Garcia* a presença da autoridade paterna é ostensiva, encarnada até mesmo na viúva do Desembargador, Valéria (que não hesita em mandar o filho para a guerra, para livrá-lo de um casamento inconveniente, como vimos), em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*⁵, publicado em 1881, veremos um pai que, decididamente, é omissos em relação à educação do filho. Embora em certo momento, por ocasião da morte da esposa, esse pai obrigue Brás Cubas a voltar de suas aventuras pela Europa, no geral, permite que o filho cresça sem limites em suas diabruras, o que será determinante para a vida adulta do narrador. Veremos também que desde criança Brás já mostrava seu temperamento terrível com o moleque Prudêncio, como podemos ver no Capítulo XI – O menino é o pai do homem.

Dessa forma, neste capítulo da dissertação, buscamos mostrar o papel do pai, ou do exercício da paternidade, na trajetória desse defunto-autor, além das formas que assume a paternidade na narrativa, tentando reconstruir o percurso de uma personagem que não realizará muita coisa ao longo da vida. Não à toa, o último capítulo desse romance é intitulado “Das negativas”.

Começamos, então, pelo fim, com a morte do autor exposta já no primeiro capítulo. Desta forma, com o leitor sabendo o que irá acontecer no final, poderá decidir continuar ou não a leitura e assim o leitor-modelo (ECO, 1999) deste livro terá de se empenhar em acompanhar a narrativa, pois o que acontece no final não é o mais importante, mas o próprio desenvolvimento da história, o que representa um recurso interessante e que diferencia desde o início o romance machadiano. Assim começa a narrativa de Brás Cubas:

Algum tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me

⁵ A partir daqui, por questões de economia, adotaremos em nossa discussão a sigla MPBC para *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor (...) (ASSIS, 1962, p.511).

Neste ponto o narrador decide iniciar suas memórias a partir de sua morte e, assim, trazer a morte para o primeiro plano, nos faz lembrar a afirmativa de Roland Barthes (2004, p.02), segundo o qual, ao iniciar a narrativa, “a voz perde a sua origem, o autor entra em sua própria morte, a escrita começa”. Desta forma, no caso de Brás Cubas, a morte do autor pressupõe o surgimento de um espectro narrador que confunde a origem da escrita, pois aqui não é mais o homem que segura a pena, mas o próprio defunto autor Brás Cubas.

Esse narrador nascerá e crescerá marcado pela ironia, como apontam os estudos críticos de Schwarz (2000), um procedimento que podemos conferir na passagem em que a personagem comenta o fato de um dos convivas fazer um pomposo discurso fúnebre dignificante em prol da memória do defunto, um discurso emocionado, parecendo ser o único a demonstrar compaixão e o comentário ácido de Brás Cubas: – “Bom e fiel amigo! Não, não me arrependo das vinte apólices que lhe deixei” (ASSIS, 1962, p.512). No entanto, ironia maior talvez seja aquela ideia fixa que o levou a morte, a ideia do emplastro: “Essa ideia era nada menos que a invenção de um medicamento sublime, um emplastro anti-hipocondríaco, destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade” (ASSIS, 1962, p.513). Aqui o narrador faz soar talvez uma das maiores ironias deste livro, a criação de um medicamento anti-hipocondria, pois sabemos que a hipocondria se refere ao uso constante de medicamento por se acreditar que exista alguma doença grave, neste caso a melancolia; por sua vez, como será visto ao longo de nossa análise, a melancolia “persegue” Brás Cubas, porém uma melancolia ligada ao tédio de uma vida sem quaisquer realizações ou desafios.

Não seria justo dizer apenas que não havia desafios, pois o mais caro a Brás Cubas era o de ter que ser grande, de conquistar fama, de “ver impressas nos jornais, mostradores, folhetos, esquinas, e enfim nas caixinhas do remédio, estas três palavras: Emplastro Brás Cubas” (ASSIS, 1962, p.513). Um desejo ligado à vaidade como a medalha que tem duas faces, “uma virada para o público, outra para mim. De um lado, filantropia e lucro; de outro lado, sede de nomeada. Digamos: — amor da glória” (ASSIS, 1962, p.513). Porém é exatamente no instante em que se constrói o caminho em direção à glória, no momento do esquadrinhamento do emplastro que Brás Cubas definhará até a morte.

Interessante notar que no momento em que se ia construir a glória, o único movimento em busca de uma conquista, ele morre. Pode ser que aqui esteja expressa uma questão

edipiana de superação e conquista ligada ao primado da morte, ao parricídio, como apontado por Freud em 1905 em *Três Ensaios Sobre a Teoria da Sexualidade* e talvez também não seja por acaso que no começo desse mesmo capítulo, o segundo, quando falava da ideia que lhe golpeava a mente, o narrador menciona o enigma da esfinge, *decifra-me ou devoro-te*. Tal enigma, como se sabe, é uma das marcas da tragédia de Sófocles, *Édipo Rei*, em que a personagem título mata o pai e casa com a mãe.

No capítulo seguinte, o terceiro, o narrador traz uma importante referência ao nome Brás Cubas, dado por seu pai. Assim segue a nota:

Como este apelido de Cubas lhe cheirasse excessivamente a tanoaria, alegava meu pai, bisneto de Damião, que o dito apelido fora dado a um cavaleiro, herói nas jornadas da África, em prêmio da façanha que praticou, arrebatando trezentas cubas aos mouros. Meu pai era homem de imaginação; escapou à tanoaria nas asas de um *calembour*. Era um bom caráter, meu pai, varão digno e leal como poucos. Tinha, é verdade, uns fumos de pacholice; mas quem não é um pouco pachola nesse mundo? Releva notar que ele não recorreu à inventiva senão depois de experimentar a falsificação; primeiramente, entroncou-se na família daquele meu famoso homônimo, o capitão-mor, Brás Cubas, que fundou a vila de São Vicente, onde morreu em 1592, e por esse motivo é que me deu o nome de Brás. Opôs-se-lhe, porém, a família do capitão-mor, e foi então que ele imaginou as trezentas cubas mouriscas (ASSIS, 1962, p.513-514).

Além de apontar aqui um pouco de sua genealogia, pois é disso que trata o terceiro capítulo, o narrador aponta, no trecho citado, duas características de seu pai: um homem com imaginação e pachola, ou seja, num procedimento bem machadiano, um personagem que busca alternativas à origem humilde visando um destaque social maior da família.

Voltemos um pouco à questão da paternidade que, em suma, remete a uma origem, tanto ao pai biológico quanto ao criador supremo, fonte de toda criação no pensamento mitológico e assim vale destacar o capítulo sete, em que, através de um delírio, no qual está montado em um hipopótamo, o narrador constrói um mito de origem – “Engana-se, replicou o animal, nós vamos à origem dos séculos” (ASSIS, 1962, p.514), e é exatamente sobre o mito de origem, que trata a relação parental, de onde nascemos e a partir do qual nos tornamos o que somos.

Aqui, faz-se necessária uma reflexão sobre os procedimentos narrativos utilizados por Machado de Assis. É notória nas *Memórias póstumas...*, a importância do método narrativo, como é bem sabido pela crítica sobre Machado e foi explorado em nosso capítulo sobre os

pressupostos teóricos, e que a obra tratada neste trabalho representa uma nova estética, uma nova forma de narrar de Machado através da voz desse defunto autor Brás Cubas, que faz menção a esse processo de mudança narrativa no capítulo nove de suas memórias, no qual gostaríamos de chamar atenção para o título “Transição” e destacarmos a seguinte passagem:

De modo que o livro fica assim com todas as vantagens do método, sem a rigidez do método. Na verdade, era tempo. 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 (...) (ASSIS, 1962, p.523).

Sendo esta uma obra que altera o método de narrar na literatura brasileira, trazendo-o à solta e à fresca, o trecho destacado acima nos faz pensar também em certas características do narrador, sujeito volúvel (cf. SCHWARZ, 2000), transitando à solta, inclusive por sua condição de morto, que atinge um grau de frivolidade talvez nunca visto na literatura brasileira, pelo menos até aí.

Enfim voltamos ao começo da história da personagem a partir do capítulo dez, em que o narrador irá construir algumas imagens de sua infância referindo-se, principalmente, a seu pai. Neste capítulo ele fala das expectativas levantadas pelos parentes do que ele poderia se tornar quando adulto, e um tio padre o queria cônego ou bispo, outro tio militar previa o destino de um Bonaparte e seu pai, como em um impulso de tentar protegê-lo, rebatia dizendo “(...) a todos que eu seria o que Deus quisesse; e alçava-me ao ar, como se intentasse mostrar-me à cidade e ao mundo; perguntava a todos se eu me parecia com ele, se era inteligente, bonito (...)” (ASSIS, 1962, p.523). Como mostra o trecho, a construção de sua infância é cheia de expectativas, não apenas dos tios, mas também de seu pai, que o queria inteligente e bonito, e no decorrer da narrativa veremos que muitas dessas expectativas serão frustradas, inclusive as que ele mesmo irá construir para si.

Outra imagem da infância que aparece logo a seguir é o moleque Prudêncio, no capítulo onze, o qual era feito de cavalo por Brás Cubas quando criança e chicoteado como tal. Isto, que apenas eram diabruras típicas de uma meninice privilegiada da época⁶, toma importância de gênio indócil pela leitura do pai:

⁶ Em “Casa grande e senzala”, ao analisar a configuração da família patriarcal, Gilberto Freyre menciona essa cena como exemplo de como os meninos das famílias abastadas eram criados (2002, p. 423).

(...) eram mostras de um gênio indócil, mas devo crer que eram também expressões de um espírito robusto, porque meu pai tinha-me em grande admiração; e se às vezes me repreendia, à vista de gente, fazia-o por simples formalidade: em particular dava-me beijos (ASSIS, 1962, p.525).

Além de uma mudança de método quanto à forma de narrar, esse romance também aponta para o tipo de moralidade dos ricos, representada por essa referência às diabruras, ao sabor do espírito selvagem de uma criança, que eram cultivadas pelo pai de Brás Cubas procurando repreendê-lo apenas por mera formalidade. Tal forma de lidar com isso mostra bem que nessas diabruras pode estar a origem do espírito solto e fútil de Brás Cubas quando adulto, ao menos esta sentença faz nexos quando associada à trajetória de dissipação e futilidade do adulto Brás Cubas.

Na página 525, o narrador conta que existia uma figura que tentava dar ao espírito de Brás Cubas certa doutrina - sua mãe. Após contar que afeiçoara-se à contemplação da injustiça humana, Brás Cubas diz que “minha mãe doutrinava-me a seu modo, fazia-me decorar alguns preceitos e orações (...)”, no entanto na continuação desta citação ele deixa claro que tal empenho era perdido pela característica de seu espírito selvagem “(...) mas eu sentia que, mais do que as orações, me governavam os nervos e o sangue, e a boa regra perdia o espírito, que a faz viver, para se tornar uma vã fórmula” (ASSIS, p.1962, p.525). Pode-se especular que no episódio da mãe há também um reforço da crítica ao modo solto como as crianças eram criadas, pois não seria decorando orações que o menino se tornaria outro. Contudo, também não eram apenas os nervos e o sangue que faziam todo o papel, mas estes nervos encontravam certo terreno fértil para “ferver” como aparece na passagem abaixo:

De manhã, antes do mingau, e de noite, antes da cama, pedia a Deus que me perdoasse, assim como eu perdoava a meus devedores; mas entre a manhã e a noite fazia uma grande maldade, e meu pai, passado o alvoroço, dava-me pancadinhas na cara, e exclamava a rir: Ah! brejeiro! ah! brejeiro! (ASSIS, 1962, p.525).

Desta forma, vemos aqui o pai como uma das figuras centrais a cultivar em Brás Cubas seu espírito desregrado, não por ser omissivo, como a princípio aparenta, mas pelo incentivo do riso. Por outro lado, a questão aqui não é de apenas responsabilizar o pai pelo percurso pregresso de Brás, mas buscar entender como ele contribuiu de maneira importante para o futuro do personagem-narrador.

Como este livro trata das memórias de um sujeito, seu estilo, ou o estilo da obra e o que podemos entender como estrutura narrativa, tal como compreendida por Aguiar e Silva (1979), é também construído ao estilo do narrador, assim a associação que fizemos da obra com a personalidade de Brás Cubas, diz respeito à própria forma de narrar as memórias, que são indissociadas da personalidade fútil de quem narra, ou seja, embora exista um método de narrar, Brás Cubas, o narrador, constrói suas memórias quase com desleixo, ao sabor de suas recordações dispersas.

Ainda sobre a educação que recebia em casa, Brás Cubas diz:

Sim, meu pai adorava-me. Minha mãe era uma senhora fraca, de pouco cérebro e muito coração, assaz crédula, sinceramente piedosa, - caseira, apesar de bonita, e modesta, apesar de abastada; temente às trovoadas e ao marido. O marido era na terra o seu deus. Da colaboração dessas duas criaturas nasceu a minha educação, que, se tinha alguma cousa boa, era no geral viciosa, incompleta, e, em partes, negativa. Meu tio cônego fazia às vezes alguns reparos ao irmão; dizia-lhe que êle me dava mais liberdade do que ensino, e mais afeição do que emenda; mas meu pai respondia que applicava na minha educação um sistema inteiramente superior ao sistema usado; e por êste modo, sem confundir o irmão, iludia-se a si próprio (ASSIS, 1962, p.525).

O trecho demonstra claramente que a personagem tem consciência, olhando para o passado, de como essa educação desregrada ajudou a moldar sua personalidade. Assim, nessa citação, vemos que o sistema de educação aplicado pelo pai era tido por este como superior, no entanto, o próprio Brás Cubas a reconhecia como uma ilusão, da mesma forma como a ilusão fará parte da vida desse narrador, quando este, jovem, encontra Marcela, uma dama espanhola que vivia pela ilusão do brilho das joias e do *status*. De certa forma, Marcela também representa, na narrativa, a sociedade das aparências, das motivações obscuras, com a qual o autor constrói uma forte crítica à sociedade brasileira do século XIX e da qual Brás Cubas foi um dos maiores delatores, uma sociedade tida como paternalista, cuja figura central seria o homem, chefe da família, o coronel dono de escravos e terras.

Além dos pais, existem dois tios que chamam atenção, pois na narrativa funcionam em contraponto. Por um lado, temos tio João, descrito como um homem de língua solta, “vida galante, conversa picaresca. Desde os onze anos entrou a admitir-me às anedotas reais ou não, eivadas tôdas de obscenidade ou imundície” (ASSIS, 1962, p.525). Em outra passagem Brás Cubas conta que este era um tio próximo: “No fim de certo tempo, quem o procurava era eu; e êle gostava muito de mim, dava-me doces, levava-me a passeio” (ASSIS, 1962, p.525). Por

outro lado, a relação com o tio João parecia mais próxima do que com o tio cônego, que deveria ser uma referência e é descrito como medíocre; sequer este segundo tio recebe um nome e muito do que sabemos sobre ele está nesta passagem: “Êsse tinha muita austeridade e pureza; tais dotes, contudo, não realçavam um espírito superior, apenas compensavam um espírito medíocre” (ASSIS, 1962, p.526). Assim, esses dois, que poderiam fornecer algum limite à personalidade em franca “expansão” da personagem, apenas reforçam o que nele há de pior.

Voltando mais uma vez os olhos para o narrador dessas memórias, podemos associar essas características díspares entre os dois tios como projeções, que são formas de se relacionar com o mundo exterior a partir de uma perspectiva interna do próprio sujeito que observa, como preconiza a Psicanálise (cf. FREUD, 1969), pois Brás Cubas vê e descreve nos tios características que poderiam ser atribuídas a ele mesmo, ao próprio adulto Brás Cubas, como nas passagens destacadas acima. Ali ele está contando sobre sua infância, mas são também tais características dos tios que há pouco destacamos, quais sejam, a liberdade excessiva de um e a pouca inteligência do outro que vão fazer parte da personalidade do menino Cubas, pois o tio João era tão travesso quanto Cubas quando menino e dentre suas travessuras estava em divertir as escravas com anedotas obscenas: “Em casa, quando lá ia passar alguns dias, não poucas vezes me aconteceu achá-lo, no fundo da chácara, no lavadouro, a palestrar com as escravas que batiam roupas; aí é que era um desfiar de anedotas, de ditos, de perguntas, e um estalar de risadas (...). As pretas (...) iam ouvindo e redarguindo às pilhérias do tio João” (ASSIS, 1962, p.525-526).

Por outra parte, o tio Cônego também possuía características que muito se assemelham a Cubas quanto este o descreve da seguinte forma: “Piedoso, severo nos costumes, minucioso na observância das regras, frouxo, acanhado, subalterno, possuía algumas virtudes, em que era exemplar, mas carecia absolutamente da força de as inculcar, de as impor aos outros” (ASSIS, 1962, p.526); assim também Brás Cubas, que carecia de força de impor certas virtudes a si mesmo, para poder construir sua carreira e seu casamento, duas coisas que nunca chegarão a se concretizar.

No entanto, da parte dos tios, nem tudo eram pilhérias ou mediocridade, havia quem exercia autoridade, a figura de D. Emerenciana: “Não digo nada de minha tia materna, D. Emerenciana, e aliás era a pessoa que mais autoridade tinha sobre mim; essa diferenciava-se grandemente dos outros; mas viveu pouco tempo em nossa companhia, uns dois anos”

(ASSIS, 1962, p.526). Chama atenção o fato de a única parente a exercer realmente alguma autoridade sobre Brás Cubas ser uma mulher, pois esta talvez seja a funda ironia desta sociedade patriarcal, uma vez que as mulheres exerciam grande peso de autoridade (cf. FREIRE, 2012) tal qual Valéria, a personagem que encarna a maior autoridade no romance *Iaiá Garcia* analisada no capítulo anterior deste trabalho.

Neste ponto, o que poderíamos dizer dessa sociedade patriarcal a partir desses dois romances é que os homens exerciam o seu poder a partir do *status* e dos bens que possuíam, porém, por outro lado, em verdade as mulheres também faziam valer a sua autoridade. Compreendemos que o patriarcado não se explica apenas por uma noção de quem manda mais, se os homens ou as mulheres, mas a sociedade patriarcal se estabelece a partir de regras rígidas que devem ser cumpridas e impostas verticalmente, assim, também as mulheres, por vezes, como vimos, também se investiam dessa autoridade e exerciam tal poder, podendo ser estas tão patriarcais quanto os homens. Dessa forma, ao analisar a relevância da paternidade nesta obra não podemos deixar de nos referir a esse aspecto, digamos, inesperado da característica patriarcal da sociedade que compõe o enredo.

Voltemos às características do pai de Brás Cubas que são importantes na formação da personagem. Para tanto, é interessante destacar o capítulo doze, em que a queda de Napoleão Bonaparte é apenas um mote para mais uma diabrura de Brás; ali Brás Cubas ressalta uma característica de seu pai: “Meu pai, que à força de persuadir os outros da nossa nobreza, acabara persuadindo-se a si próprio, nutria contra ele (Napoleão) um ódio puramente mental” (ASSIS, 1962, p.526). Neste ponto da narrativa inicia-se um jantar na casa dos Cubas em comemoração à notícia da queda de Napoleão, mas o que chama atenção é este ódio em relação ao imperador francês que, no contexto da trama, assume o ar de um ódio com ares de inveja, pois se o pai precisava persuadir os outros de sua nobreza, é melhor identificar-se com uma classe que triunfa do que com um imperador nobre, porém derrotado e em franca decadência. Podemos avaliar todo o significado de Napoleão nesse contexto nesta passagem: “Napoleão, quando eu nasci, estava já em todo esplendor da glória e do poder; era imperador e granjeara inteiramente a admiração dos homens” (ASSIS, 1962, p.526). Esta passagem mostra que o jantar patrocinado pelo pai de Brás Cubas, buscando destacar-se na sociedade de aparência à qual pertence, é um mero pretexto para estar em evidência, já que a queda de Napoleão é muito bem vista pela família real brasileira, que tivera parentes atacados e depostos pelo francês, ou seja, somente uma atitude estratégica: “Veio abaixo tôda a velha

prataria, herdada de meu avô Luís Cubas; vieram as toalhas de Flandres, as grandes jarras da Índia; (...); lavaram-se, arearam-se, poliram-se as salas, escadas, castiçais, arandelas, as vastas mangas de vidro, todos os aparelhos do luxo clássico” (ASSIS, 1962, p.527).

Ainda nesse mesmo capítulo doze, Brás Cubas ganha um espadim, exatamente na mesma ocasião do jantar, que é descrita com muito requinte ao ser colocado desta forma: “Figurei nesses dias com um espadachim novo, que meu padrinho me dera no dia de Santo Antônio; e, francamente, interessava-me mais o espadim do que a queda de Bonaparte. Nunca me esqueceu esse fenômeno. Nunca mais deixei de pensar comigo que o nosso espadim é sempre maior do que a espada de Napoleão” (ASSIS, 1962, p.527). Tal espadim aparecer aí e os comentários que esse aparecimento proporciona são significativos do pequeno ditador que essa família estava construindo, com a conivência explícita do pai e a complacência com que a mãe tratava a questão.

A partir desse episódio narrado por Brás, é quase obrigatória a lembrança da imagem recorrente dos loucos retratados como um sujeito qualquer que se diz ser Napoleão Bonaparte, o que implica um delírio de grandeza, tal qual o que diz ser deus ou o dono do mundo. Podemos fazer esta associação do louco megalomaniaco com o pai da personagem, pois ambos possuem uma grandeza esvaziada de qualquer lastro.

Retomando as diabruras do menino Cubas, é também no capítulo doze que aparece o beijo do Vilaça em D. Eusébia, o qual é descrito da seguinte forma:

- O Dr. Vilaça deu um beijo em D. Eusébia! bradei eu correndo pela chácara. Foi um estouro esta minha palavra; a estupefação imobilizou a todos; os olhos espriavam-se a uma e outra banda; trocavam-se sorrisos, segredos, à socapa, as mães arrastavam as filhas, pretextando o sereno. Meu pai puxou-me as orelhas, disfarçadamente, irritado deveras com a indiscrição; mas no dia seguinte, ao almôço, lembrado o caso, sacudiu-me o nariz, a rir: Ah! brejeiro! ah! brejeiro! (ASSIS, 1962, p.529).

O trecho citado reforça a ideia que já se esboçou a partir de outras ações (ou omissões) do pai de Brás, pois para ele fica claro que inculcar alguma regra para o filho era deveras irrelevante, a menos é claro que as circunstâncias pedissem alguma atitude mais severa, em público, por questão de decência aos olhos dos outros, como no caso do puxão de orelhas, que logo em seguida é destituído de valor punitivo. Por outro lado, a atitude do pequeno Brás, explícita e aproxima os dois lados do interesse machadiano nas motivações; a figura pública,

com as virtudes apregoadas, em contraste com os vícios privados – de novo a essência versus a aparência, questão bastante recorrente na ficção de Machado de Assis.

Seria injusto afirmar apenas que Brás Cubas era um desregrado, mais prudente é dizer que ele tinha, sim, regras, no entanto, estas eram muito particulares, reforçadas pelo contexto familiar, ou especificamente pela figura do pai, definitivamente desinteressado de fazê-lo incorporar regras úteis à vida em sociedade. Além da Tia Emerenciana, apenas um objeto será investido de alguma autoridade e capaz de colocar limites na personagem, a palmatória:

Ó palmatória, terror dos meus dias pueris, tu que foste o *compelle intrare*⁷ com que um velho mestre, ossudo e calvo, me incutiu no cérebro o alfabeto, a prosódia, a sintaxe, e o mais que ele sabia, benta palmatória, tão praguejada dos modernos, quem me dera ter ficado sob o teu jugo, com a minha alma imberbe, as minhas ignorâncias, e o meu espadim, aquele espadim de 1814, tão superior à espada de Napoleão! Que querias tu, afinal, meu velho mestre de primeiras letras? Lição de cor e postura na aula; nada mais, nada menos do que quer a vida, que é das últimas letras; com a diferença que tu, se me metias medo, nunca me meteste zanga (ASSIS, 1962, p.529-530).

Assim, a palmatória foi seu guia no período da escola e sua regra exterior, mesmo período em que conheceu Quincas Borba, “menino gracioso, inventivo e travesso”, seu ídolo infantil. Da forma como Brás comenta o episódio da palmatória, ela foi seu primeiro contato com a realidade como algo que o limitasse em suas diabruras.

Após várias descrições sobre episódios semelhantes a este durante a infância, Brás Cubas entra em sua juventude e o processo de transição é descrito da seguinte forma: “(...) entrava na vida de botas e esporas, chicote na mão e sangue nas veias, cavalcando um corcel nervoso, rijo, veloz (...)” (ASSIS, 1962, p.531). Assim, em uma só frase, a personagem narrador retoma várias imagens marcantes de sua formação infantil desregrada e constrói a imagem de um “lindo garção”, como ele mesmo se descreve, mas nos chama atenção a menção ao corcel, o qual ele monta para entrar na vida, que é descrito da seguinte maneira: um corcel “(...) que o romantismo foi buscar ao castelo medieval, para dar com ele nas ruas do nosso século” (ASSIS, 1962, p.531). Assim, novamente com a economia característica do romance, o narrador retoma (e, por tabela, critica) a característica do romantismo de utilizar imagens em descompasso com seu tempo, buscando no passado o refúgio para um presente

⁷ Sig. Obriga-os a entrar. Expressão de Cristo (São Lucas, XIV, 23) referindo-se aos convidados para o festim. Aplica-se à insistência de alguém em procurar fazer outrem aceitar algo cujo valor desconhece. Fonte: Dicionário online de Latim - <http://www.dicionariodelatim.com.br/compelle-intrare/> (Acessado em 04/04/2015).

desagradável. A imagem também é condizente com o que é próprio da juventude, aí identificada com o corcel, rijo e veloz. Não por acaso o capítulo que inaugura a descrição de sua juventude chama-se “O primeiro beijo”, aquele arrancado de Marcela, com a qual estabelece uma relação muito diversa daquelas dos romances românticos. Se a relação rompe definitivamente com o esquema do amor puro do romantismo, um esquema que se completaria com a união de duas personagens que se amam e um final feliz, Brás Cubas completa essa ruptura ao dizer que tal corcel foi estafado “a tal ponto, que foi preciso deitá-lo à margem, onde o realismo o veio achar, comido de lazeira e vermes, e, por compaixão, o transportou para seus livros” (ASSIS, 1962, p.531).

De acordo com esta última citação no parágrafo acima, o narrador constrói uma imagem do romantismo como um esquema gasto, solapado em suas estruturas formais pelo exagero de sentimentalismo, colocando-se o realismo como uma alternativa menos estapafúrdia em relação à representação do real. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, inaugura, assim, na literatura brasileira, um caminho muito diferente na abordagem do real em relação ao romantismo, como assevera Luiz Antonio Aguiar, em seu *Almanaque Machado de Assis* (cf. AGUIAR, 2008), mas também aponta caminhos diversos do que o naturalismo vai tomar. Em pleno processo de aproximação com a dama de sua adoração, o corcel do romantismo se transformará, então, no asno da paciência, como colocado no início do capítulo que narra a relação de Brás Cubas com Marcela, em que o narrador diz: “Gastei trinta dias para ir do Rocio Grande ao coração de Marcela, não já cavalgando o corcel do cego desejo, mas o asno da paciência, a um tempo manhoso e teimoso” (ASSIS, 1962, p.532). Também aqui o corcel ganha esta representação de cego desejo, no entanto, em uma “disputa” entre o asno e o corcel, este último é que prevalecerá, pois o cego desejo tornará Brás Cubas uma grande preocupação para seu pai, gastando os “onze contos de réis” e recorrendo a agiotas para manter os gastos que a relação implicava.

Montado em seu desejo cego por Marcela, que foi seu primeiro amor de juventude, Brás Cubas entra a sacar dinheiro do pai, que tenta colocar certa restrição, mas Brás Cubas, mostrando os estragos da formação que recebera, como jovem privilegiado que é, cria formas de burlar qualquer impedimento, como descrito a seguir: “Foi-me preciso coligir dinheiro, multiplicá-lo, inventá-lo. Primeiro explorei as larguezas de meu pai; êle dava-me tudo o que eu lhe pedía, sem repreensão, sem demora, sem frieza; dizia a todos que eu era rapaz e que ele o fora também” (ASSIS, 1962, p.532), dando liberdade, a princípio, às rédeas do “corcel”.

Porém, na tentativa de colocar limites ao galope do jovem afoito, o pai começa a tentar freá-lo; “Mas a tal extremo chegou o abuso, que ele restringiu um pouco as franquezas, depois mais, depois mais” (ASSIS, 1962, p.529-530). Esta é uma das únicas partes da narrativa em que o pai de Brás Cubas tenta restringi-lo de alguma forma, mas o estrago da personagem já estava feito.

Como comentamos há pouco, estas tentativas do pai de tentar refrear o corcel surtiam apenas o efeito da burla, pois uma vez que se vê impedido por ele, Brás Cubas recorre a sua mãe e a outros recursos; “Então recorri a minha mãe, e induzi-a a desviar alguma cousa, que me dava às escondidas. Era pouco; lancei mão de um recurso último: entrei a sacar sôbre a herança de meu pai, a assinar obrigações, que devia resgatar um dia com usura” (ASSIS, 1962, p.529-530). Como segurar firme as rédeas não foi o suficiente para Brás Cubas, o último recurso encontrado pelo pai foi mandá-lo para a Europa, para os estudos em Coimbra. Novamente, o pai mostra que, ao invés de atacar o problema real que se apresenta no comportamento do filho, prefere uma saída pela tangente, mandando-o para longe.

No capítulo dezessete, Brás Cubas narra a indignação de seu pai por causa de seus gastos com Marcela e seu abuso, como descrito abaixo:

(...) Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis; nada menos. Meu pai, logo que teve aragem dos onze contos, sobressaltou-se deveras; achou que o caso excedia as raias de um capricho juvenil. – Desta vez, disse ele, vais para a Europa; vais cursar uma Universidade, provavelmente Coimbra; quero-te para homem sério e não para arruar e gatuno. (...) Sacou da algibeira os meus títulos de dívida, já resgatados por ele, e sacudiu-mos na cara. – Vês, peralta? é assim que um moço deve zelar o nome dos seus? Pensas que eu e meus avós ganhámos o dinheiro em casas de jogo ou a vadiar pelas ruas? Pelintra! Desta vez ou tomas juízo, ou ficas sem cousa nenhuma (ASSIS, 1962, p.534).

Esse episódio mostra que há uma diferença entre o pai de Brás Cubas criança e o pai de Brás Cubas jovem, pois quando criança era o espírito solto que dominava a personagem, o que era cultivado pelo pai, ou pelo menos incentivado de maneira discreta. Porém, quando o Brás jovem começa a mostrar até onde a falta de limites o tinha levado, o pai tenta intervir, mas já era tarde para reverter os efeitos nefastos desse percurso solto.

Ainda retomando o episódio de Marcela, é interessante notar como o jovem “corcel”, em sua paixão cega, não via as artimanhas que Marcela fazia para arrancar-lhe mais e mais benefícios, sobretudo joias. Por outro lado, a relação com Marcela pode ser vista também

como uma maneira de o narrador revelar sua própria futilidade, ao entregar as joias (até mesmo roubando o pai) ao amor de uma dama que não o queria para outra coisa.

A narrativa é tão bem construída que, no final do romance com Marcela, a bordo do navio para Lisboa, Brás Cubas retoma a questão das ideias fixas, e diz que da forma como o emplastro fora uma ideia fixa que o levou à morte, também esta ideia fixa, Marcela, o levaria à morte, pois seu desejo era se jogar no oceano chamando o nome de Marcela. No entanto, mais uma vez a presença do pai intervém, já que parece ter deixado incumbido o capitão do navio a sondagem das intenções ocultas de Brás Cubas: “Não sei se o capitão suspeitou alguma coisa do meu fúnebre projeto, ou se meu pai o pôs de sobreaviso; sei que não me tirava os olhos de cima; chamava-me para toda a parte” (ASSIS, 1962, p.529-530). O capitão, aí, representa bem uma extensão da vigilância paterna, que guiava o navio com seus onze passageiros para levar do Rio de Janeiro a Lisboa o saldo devedor dos onze contos de réis, ou seja, era como se cada passageiro presente ali representasse um dos contos gastos por Brás Cubas.

Outra metáfora interessante que podemos buscar no navio atravessando o oceano é a ideia da transposição que o tornará homem, e Brás Cubas partirá como um jovem cego de amor para retornar como o homem com aspirações bem menos vagas que a luxúria proporcionada por Marcela e com uma grande mácula, a morte de sua mãe. No entanto, ainda em seu percurso de ida para Europa, o capitão será seu maior aliado, pois os dois terão duas importantes coisas em comum, a morte, uma vez que a partida é vista por Brás Cubas como a morte de Marcela e sua própria através do suicídio, da mesma forma como a morte real se fazia presente na mulher do capitão, que sofria de tísica em estado avançado; outro ponto em comum eram as poesias, pois o capitão era também um poeta e Brás Cubas em exímio narrador de suas memórias e admirador das letras e assim, ao descer em Lisboa, as pazes com seu pai estavam feitas e, como no capítulo em que Brás Cubas narrava sua infância e seus tios o previam grandezas para ele, o capitão prediz-lhe um grande futuro. Desta forma a ideia de grandeza permeia também esta parte da narrativa.

A ideia de grandeza tomará corpo no capítulo vinte, em que é narrado o seguinte:

Um grande futuro! Enquanto esta palavra me batia no ouvido, devolvia eu os olhos, ao longe, no horizonte misterioso e vago. Uma ideia expelia outra, a ambição desmontava Marcela. Grande futuro? (...) A ambição, dado que fosse águia, quebrou nessa ocasião o ôvo, e desvendou a pupila fulva e penetrante. Adeus, amores! adeus, Marcela! dias de delírio, joias sem preço,

vida sem regímen, adeus! Cá me vou às fadigas e à glória; deixo-vos com as calcinhas da primeira idade (ASSIS, 1962, p.540).

De acordo com a personalidade dúbia da personagem, o trecho mostra bem sua capacidade de adaptação às novas situações, tirando delas toda a vantagem possível. Como veremos, Brás Cubas se tornará bacharel, apesar de ter levado a universidade muito mediocrementemente. Assim, ao descer do navio em Lisboa em direção a Coimbra, a personagem já estava plenamente refeito de seus “amores” e afoito por alcançar o que seus tios e o capitão prediziam, o grande futuro.

No entanto, a ideia de grandeza recebe, de forma não declarada, um prelúdio que coloca em xeque se as intenções da personagem Brás Cubas são as mesmas do narrador Brás Cubas, ou seja, aquilo que ele pretendia viver com aquilo que foi possível viver, pois o próximo capítulo inicia da seguinte forma: “Vai então, empacou o jumento em que eu vinha montado; fustiguei-o, êle deu dous corcovos, depois mais três, enfim mais um, que me sacudiu fora de sela, (...)” (ASSIS, 1962, p.540). Se no capítulo que dava início ao romance da juventude, com o estilo estabonado típico do jovem, era o corcel que vinha a galope à busca do romantismo, este Brás Cubas, agora com vinte e um anos, um recém bacharel que dá início à vida adulta é a imagem de um jumento empacado que inaugura as aventuras do defunto autor em direção à glória, como ele mesmo descrevia.

Assim sendo, da forma como o corcel era o cego desejo, o jumento que empaca será um símbolo do que o futuro reserva a ele – permanecer empacado. Aproveitando a metáfora que Brás Cubas nos fornece, após fustigar o jumento empacado, este galopa sem controle a ponto de um almocreve ter que acudi-lo para segurar o jumento e salvar-lhe a vida, da mesma forma que para controlar seus instintos o pai de Brás Cubas exerce função fundamental, pois até a morte Brás Cubas tomará as decisões de acordo com os preceitos paternos.

Continuando nosso percurso pelas trilhas das *MPBC*, não podemos deixar de mencionar a morte da mãe de Brás Cubas no capítulo vinte e três, onde ele narra: “Meu pai abraçou-me com lágrimas. – Tua mãe não pode viver, disse-me” (ASSIS, 1962, p.542). A morte aqui é decisiva em dois pontos, pois marca tanto a ida para a Europa, quando é narrada a morte da esposa do capitão, juntamente com a ideia malograda e, no fundo, patética de suicídio, quanto marca o retorno de suas andanças (e vagabundagens) naquele continente, com o falecimento da mãe de Brás Cubas. Desse modo, a morte também pode ser vista como um recurso literário para marcar a transição de períodos do percurso da personagem.

Nesse ponto da narrativa, aparece um trecho muito significativo sobre a consciência da própria inutilidade e mediocridade da personagem, que é um dos aspectos que diferencia esta obra de outras na literatura brasileira: “Talvez espante ao leitor a franqueza com que exponho a minha mediocridade; advirta que a franqueza é a primeira virtude de um defunto” (ASSIS, 1962, p.543-544). É justamente essa franqueza de defunto que o faz desvelar um percurso inútil e exemplar de uma elite completamente despreparada para um futuro que se quer grandioso.

Após a morte de sua mãe, Brás Cubas recolhe-se em uma chácara da família como é descrito a seguir: “No sétimo dia, acabada a missa fúnebre, travei de uma espingarda, alguns livros, roupa, charutos, um moleque, - o Prudêncio do capítulo XI, - e fui meter-me numa velha casa de nossa propriedade. Meu pai forcejou por me torcer a resolução, mas eu é que não podia nem queria obedecer-lhe” (ASSIS, 1962, p.544); o trecho evidencia bem que aos poucos o defunto-autor se distancia da autoridade do pai. Ao se recolher na chácara, Brás Cubas vai ao encontro da melancolia do luto, a qual nomeia de “volúpia do aborrecimento”, e permanece enfurnado em sua volúpia até o extremo do tédio, quando seu pai mais uma vez o resgatara.

Assim ele descreve sua estada na chácara: “Renunciei a tudo; tinha o espírito atônito. Creio que por então é que começou a desabotoar em mim a hipocondria, essa flor amarela, solitária e mórbida, de um cheiro inebriante e sutil” (ASSIS, 1962, p.544). A imagem que temos desta passagem é de um sujeito recluso, para viver a solidão pelo luto da ausência da mãe, mas que mergulha tão fundo que a personagem acaba por desenvolver a hipocondria que, no fundo, pode-se especular, era apenas fruto de sua falta de metas e perspectivas.

Justamente para livrar-lhe deste estado mórbido e dar-lhe algum destino na vida é que o pai surge novamente no capítulo vinte e seis com duas propostas, uma de casamento e um cargo de deputado. É importante lembrar que estas duas propostas se cruzavam na figura do pai da pretendente, Virgília, pois o cargo de deputado viria com o casamento de Brás Cubas com Virgília e vice-versa, ou seja, havia um jogo de interesses entre o pai de Brás Cubas e o pai de Virgília. Novamente a figura do pai entra na vida da personagem não para dar-lhe motivos reais para sair da inutilidade em que vivia, mas motivos forjados pelos interesses sociais. Salientemos também que Virgília parecia predestinada quando Brás Cubas, indiferente à proposta do pai, escreve o nome do poeta Virgílio sem antes saber que Virgília

era o nome da pretendente e isto terá um peso importante quando Virgília ocupar o lugar que outrora pertencera a Marcela.

Sobre esta tentativa do pai de Brás Cubas de resgatá-lo da morbidez, podemos destacar o seguinte diálogo em que o narrador começa a colocar algumas condições para aceitar as propostas:

- Ah! brejeiro! Contanto que não te deixes ficar aí inútil, obscuro, e triste; não gastei dinheiro, cuidados, empenhos, para te não ver brilhar, (...) é preciso continuar o nosso nome, continuá-lo e ilustrá-lo ainda mais. (...). Teme a obscuridade, Brás; foge do que é ínfimo. (...). E foi por diante o mágico, a agitar diante de mim um chocalho, como me faziam, em pequeno, para eu andar depressa, e a flor da hipocondria recolheu-se ao botão para deixar a outra flor menos amarela, e nada mórbida, - o amor da nomeada, o emplasto Brás Cubas (ASSIS, 1962, p.548).

Na citação acima o pai exerce forte peso ao fazer Brás Cubas respirar outros ares menos mórbidos, ao ponto de a flor amarela da hipocondria recolher-se ao botão, como narra o protagonista, utilizando a flor amarela como metáfora da hipocondria que se recolhe ao estado de origem, menos incômodo. Por outro lado, quando o pai diz “Não gastei dinheiro e empenho para não te ver brilhar”, vê-se bem que existe o peso do julgo paterno, da expectativa de que Brás Cubas se complete como pessoa, com um trabalho e a constituição de uma família. Contudo, não podemos deixar de considerar que, como o autor impõe à obra o peso da sátira realista (cf. SCHWARZ, 2000; AGUIAR, 2008), aqui representado talvez pelo pai de Brás Cubas, qualquer expectativa, por parte do leitor, de ver repetido aí o esquema romântico será sempre frustrada.

Assim, Brás Cubas leva certo tempo para encontrar Virgília, mas a encontra no capítulo trinte e sete, denominado *Enfim*, onde descreve: “(...) o nosso olhar primeiro foi pura e simplesmente conjugal. No fim de um mês estávamos íntimos” (ASSIS, 1962, p.554). Neste capítulo é narrado seu primeiro encontro com Virgília, um encontro sem grandes expectativas ou paixões. No romance com Virgília instala-se uma dupla expectativa, que seria a possibilidade de casamento e candidatura, ambas frustradas, pois outro consegue as duas coisas antes de Brás Cubas.

Uma vez que levantamos esta conjectura de crítica ao modelo conjugal da época, será exatamente o interesse social que fará com que Lobo Neves tome o posto no lugar de Brás Cubas de deputado e de esposo de Virgília. No capítulo quarenta e quatro, Brás Cubas

descreve o que significou essa dupla derrota para seu pai: “Meu pai ficou atônito com o desenlace, e quer-me parecer que não morreu de outra cousa. Eram tantos os castelos que erguera, tantos e tantíssimos os sonhos, que não podia vê-los assim esboroados, sem padecer um forte abalo no organismo” (ASSIS, 1962, p.559). Assim, a dificuldade em ver os castelos desmoronarem acaba com toda possibilidade de a personagem se reerguer e é pela frustração que o pai de Brás Cubas morre.

A frustração fará nascer em Brás Cubas uma nova ideia fixa, daquelas de tantas que lhe entranhava a mente como descrito no capítulo cinquenta e um: ““É minha!” disse eu comigo, logo que a passei a outro cavalheiro; e confesso que durante o resto da noite, foi-se-me a idéia entranhando no espírito, não à fôrça de martelo, mas de verruma, que é mais insinuativa” (ASSIS, 1962, p.564). Brás Cubas falava aqui de Virgília e mais uma vez o narrador trata da ideia fixa. A ideia que podemos extrair das ideias fixas é que Virgília se fixa na vida de Brás Cubas como um propósito paterno, da mesma forma que o emplastro se fixará como um desejo paterno de grandeza.

A ideia de grandeza nesta narrativa também soa como uma forma de “atender” às expectativas do pai, em vê-lo brilhar, contudo a grandeza aqui não se limita ao brilho do cargo político ou do casamento, juntamente com a posição social que as duas coisas implicam, nem mesmo a glória de Napoleão ou o cargo de bispo, como queriam os tios, nem, ainda, o romance com Marcela, o casamento com Virgília ou o emplastro, mas a ideia de suplantar a própria morte, pois, de todos os grandes feitos de Brás Cubas, o maior e realmente concretizado foi conseguir escrever as suas memórias póstumas, embora a sua seja uma trajetória de um inútil – que se coloca como uma forte crítica à classe a qual pertence a personagem.

Assim, a morte para Brás Cubas aparece como trampolim para grandes feitos, neste caso, a construção de suas memórias, pois quando vivo suas realizações foram nulas, porém quando morto, sua própria condição de defunto possibilita uma visão implacável de seu percurso individual e uma realização muito maior do que as que lhe foram previstas. É este duplo que, por vezes, pode confundir o leitor ao considerar Brás Cubas apenas como um espírito vacilante.

Tecemos aqui um percurso breve dessa obra complexa e já clássica da literatura brasileira, buscando enfatizar a questão da representação paterna, cuja análise em nada pretende ser suficiente ou acabada. Nas considerações finais buscaremos retomar

características desse aspecto que se apresentam nas duas obras analisadas, confrontando afinidades e afastamentos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Começamos as nossas considerações finais destacando um elemento presente nas duas obras, a saber, o estado de reclusão. Em *Iaiá Garcia*, a reclusão é uma característica de Luís Garcia que se faz notar quando o narrador descreve sua personalidade, afirmando que este vivia recolhido depois da morte de sua esposa e sua caracterização se dá, assim, por seu isolamento monástico em que preferia a vida em sua casa que ficava no morro de Santa Tereza, local isolado do restante da cidade, com o espaço servindo de moldura ao temperamento arredio da personagem.

A reclusão também é característica marcante em várias passagens de *MPBC*. Como exemplo de uma dessas ocasiões, podemos lembrar a cena em que Brás Cubas se fecha na chácara da família depois que sua mãe morre ou quando ocorre a morte de seu pai; considerando o percurso da personagem, não seria forçado dizer que no caso de Brás Cubas a reclusão não seria apenas uma característica que se apresenta externamente, mas é característica da personalidade dele. Em relação a Luís Garcia, Brás Cubas, como centro e condutor da narrativa, é uma personagem que permite maior aprofundamento psicológico, pois este se expõe mais ao leitor por seu discurso, mas será justamente esse temperamento recluso que o leva à hipocondria ou melancolia, diretamente relacionadas a esse isolamento.

Também Luís Garcia preferia o isolamento, mas os elementos que caracterizam este estado de sua personalidade se mostram de forma mais externa, especialmente por meio da projeção no espaço em torno, como, por exemplo, na disposição e na qualidade dos móveis em sua casa, como mencionamos antes, no local onde sua casa se situava e sua sistemática vida cotidiana, que não permitia alterações na rotina.

Existem, basicamente, duas formas de composição das personagens que aconteceram ao longo da história do romance e que consistiram na transformação gradativa de personagens consideradas “seres íntegros e facilmente delimitáveis, marcados duma vez por todas com certos traços que as caracterizam”, para personagens “como seres mais complexos, que não se esgotam nos traços caraterísticos, mas tem certos poços profundos, de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério” (cf. CANDIDO, 2011, p.60). Com base nessas duas proposições de Antônio Cândido, podemos situar Luís Garcia como uma personagem mais limitada, em que a partir de poucas características podemos prever seus atos ou reconhecê-los

em concordância com sua personalidade. Já Brás Cubas se situa como personagem com esses poços profundos a partir dos quais surgem comportamentos às vezes surpreendentes, que em uma análise superficial seriam vistos como incoerentes, mas tal incoerência aparente está de acordo com a forma que a personagem assume em sua coerência profunda.

Uma das interpretações que demos no capítulo de análise da obra *Iaiá Garcia* sobre a personagem Luís Garcia dizia que este parece ter se constituído, a princípio, apenas para ser o pai de Iaiá Garcia, uma vez que esta para se sustentar no contexto social do enredo como uma colegial necessitava dessa figura masculina, essencial para a forma como a mulher era representada na época em que se situa o enredo, 1866. Lembremos que na época da história em que foi escrito *Iaiá Garcia*, assim como em boa parte do século XIX, as mulheres não tinham como galgar posição social mais vantajosa sem a presença de uma figura masculina, sobretudo o marido (cf. SCHUMAHER e BRAZIL, 2008). Assim, para a mulher, o marido tinha de ser visto como uma oportunidade de ascensão social, como investimento de perspectiva de vida, no caso, o percurso de esposa e dona de casa, usufruindo das regalias de acordo com a profissão e o *status* que o marido conquistara.

A situação narrativa em *Memórias póstumas...* também se insere neste contexto mais vantajoso aos homens, pois também ali as mulheres não poderiam almejar outra função que não dissesse respeito a serem candidatas ao casamento. Dois exemplos claros de que sem o casamento as mulheres estavam “perdidas” socialmente aparecem primeiro, com Marcela, que reaparece na narrativa, após a volta de Brás Cubas da Europa, como uma velha enfiada em uma empoeirada joalheria na qual se envergonha de sua condição de mulher solteira, tendo que trabalhar para se sustentar, ou seja, vender as joias que acumulara por toda sua mocidade, entre as quais as que Brás Cubas lhe dera. Em segundo lugar, outro exemplo claro disso é Eugênia, filha de D. Eusébia com o Vilaça, a “flor da moita”, conhecida durante a estada na chácara logo após a morte da mãe de Brás Cubas, por quem este teve uma breve paixão até desistir da ideia do namoro por ela ser coxa; não tendo conseguido se casar, Eugênia reaparece mais tarde na narrativa como descrito a seguir: “(...) visitando um cortiço, para distribuir esmolas, achei a flor da moita, Eugênia, a filha de D. Eusébia e do Vilaça, tão coxa com a deixara, e ainda mais triste” (ASSIS, 1962, p.636). Apesar dessa característica atribuída às mulheres sozinhas, nos dois romances também encontramos personagens femininas fortes, tais como Valéria, em *Iaiá Garcia*, e D. Emerenciana, uma das tias de Brás Cubas, que exercem alguma autoridade e que também podem ser vistas como representantes de

características paternalistas. No entanto, as personagens femininas submissas como as que acabamos de ver são mais abundantes, o que é coerente com a situação das mulheres da época.

Por outro lado, tanto em *Iaiá Garcia* quanto em *Memórias póstumas...* há personagens masculinas fracas, como Antunes, que é submisso a Valéria, assim como aqueles tais como o pai de Brás Cubas, que exerce forte autoridade. Desta forma, ambas as obras analisadas são compostas por personagens que, independentemente de serem homens ou mulheres, apresentam-se como mantenedores da ordem paternalista, tanto na posição de submissão quanto na de autoridade.

Após esta referência às personagens femininas, retomemos Luís Garcia, que também assume uma atitude paternal em relação a Jorge, para estabelecermos alguns paralelos com o pai de Brás Cubas. Ao longo de nossa análise no capítulo II deste trabalho, vimos que Luís Garcia vai preenchendo outros espaços na narrativa, como quando passa a ser uma referência paternal para Jorge ou em outro momento em que se torna amante de Estela. Porém, a participação de Luís Garcia em relação a sua filha se mostra pouco fundamental para o percurso de Iaiá na narrativa, afora é claro o fato de ele ser o pai dela. O objetivo neste ponto é mostrar a diferença em comparação com o pai de Brás Cubas.

Em *Memórias póstumas...*, o pai de Brás Cubas não surge na narrativa apenas com a função de dar a Brás Cubas uma origem, como vimos com relação ao pai de Iaiá Garcia no romance homônimo, mas podemos perceber ao longo de nossa análise o quanto Cubas pai é determinante para o percurso errante que a personagem narrador (autor, no contexto da obra) empreende no enredo. Pode-se comprovar isso desde a construção da personalidade de Brás Cubas, que mostra implicações diretas em relação à maneira como fora criado, sobretudo no que diz respeito à ausência de limites às diabruras de menino, vistas como “brejeirices” pelo pai. Por outro lado, quando o jovem Brás se excede na paixão por Marcela, como uma tentativa de “endireitá-lo”, o pai o obriga a partir e ingressar na faculdade, assim como, mais tarde, vai obrigá-lo a deixar o refúgio da chácara para agarrar as oportunidades de um cargo político e um casamento, estes últimos como parte de um acordo do Cubas pai com outra eminente figura da sociedade. Dessa forma, em todos esses momentos da vida de Brás Cubas o pai foi figura de suma importância, com participação ativa e muitas vezes decisiva, seja pela permissão tácita da expansão do temperamento da personagem quanto com tentativas de freá-lo e redirecioná-lo para que se colocasse socialmente.

De outro lado, se a participação direta na vida do filho se dá de forma clara no caso do pai de Brás Cubas, é bem mais difícil citar exemplos parecidos desta intervenção mais próxima quando olhamos para Luís Garcia e Iaiá. Neste último caso, o pai é como dissemos antes, muito mais um suporte social do que uma figura de imposição.

Como podemos apreender no subtópico 1.2 no capítulo I deste trabalho, dedicado a uma incursão crítica pela obra de Machado de Assis, as duas obras analisadas neste trabalho são representantes de contextos diferentes na trajetória do autor, já que *Iaiá Garcia* é o último romance de uma série que, como assinala Bosi (1999), podemos chamar de convencionais, o que implicaria dizer que são obras mais tradicionais na perspectiva da estrutura do romance, sendo *MPBC* o primeiro romance publicado que inaugura um estilo menos tradicional e mais solto de Machado. É claro que temos em vista que essa não foi uma transição abrupta, como dissemos naquela ocasião, mas fruto de longo exercício, que já se mostrava nos textos curtos antes de se apresentar em *MPBC*.

Tendo estabelecido essas diferenças de estilo entre as duas obras, cabe aqui um comentário mais detido sobre uma característica que nos chama atenção e diz respeito, ainda, às personagens femininas. Não é o caso aqui de fazer uma digressão muito extensa por este caminho já que o foco do nosso trabalho é a representação da paternidade e, assim, selecionemos um único aspecto, a autoridade, que diz respeito à personagem Valéria de *Iaiá Garcia*. Como já dissemos, esta personagem apresenta um importante peso na narrativa, uma vez que sua figura é central do início até quase a metade do livro, em torno da qual giram as outras personagens. Nesse contexto, a personagem encarna a autoridade, sendo esta característica de suma importância para compreendermos a representação da paternidade também associada à autoridade feminina, como se torna evidente em *Iaiá Garcia*.

Por outro lado, em *MPBC*, a representação paterna associada à autoridade não se dá por meio das personagens femininas, com a notável exceção de uma tia materna de Brás Cubas, D. Emerenciana, que é tida como aquela que tem maior autoridade sobre o protagonista quando criança. No entanto, talvez por uma estratégia narrativa, importante para a composição de Brás Cubas, no enredo D. Emerenciana é pouco ou quase nada explorada, pois tudo que sabemos a seu respeito é exatamente o que acabamos de pontuar.

Assim, em se tratando das *MPBC*, é preciso associar a representação da paternidade à figura do pai de Brás Cubas, ainda que, diferente de Valéria ou de D. Emerenciana, ele não possua aquela autoridade inviolável e rígida como nos é mais fácil perceber nessas

personagens femininas, ou seja, sua autoridade comporta certa flexibilidade, que é muito bem aproveitada pelo defunto autor em seu percurso pregresso. Isso implica dizer que a representação da paternidade atrelada à autoridade muda bastante de uma obra para outra, perdendo bastante a sua gravidade e rigidez, que a princípio dizia respeito à mulher, em *Iaiá Garcia*, embora esta só possa apresentar isso em virtude da viuvez, e passa ao homem (com características menos rígidas), com um breve (mas insuficiente para mudar o curso das coisas) aparecimento de uma mulher exercendo o papel de autoridade no enredo de *MPBC*. A partir dessas constatações, seria um erro dizer que a sociedade do século XIX representada nas duas obras poderia ser na realidade mais matriarcal do que paternalista? Ou seria isto apenas mais uma ironia ao estilo de Machado?

Retomando algumas características da personagem, dissemos há pouco que Luís Garcia se caracteriza por ser muito fechado, não permitindo maior aproximação, contudo existem duas personagens que fazem uma espécie de ponte entre a realidade externa na vida de Luís Garcia com sua realidade interior, sendo estas a filha Iaiá, que aos domingos voltava para casa e marcava a casa do pai com outro aspecto, muito mais jovial e festivo, porém essa mudança estava restrita aos finais de semana. A outra figura mais presente na vida de Luís Garcia, que praticamente mantinha seu cotidiano funcionando e que exerce o mesmo papel da moça é Raimundo, que era um antigo escravo da família e, no decorrer da narrativa, aparece como empregado livre. Semelhante a Luís Garcia, Brás Cubas também vivia a sua reclusão, no entanto, no caso das *MPBC* não existe algo ou alguém que funcione como as pontes para o externo, tal como descrevemos antes.

Se em *Iaiá Garcia*, Iaiá e Raimundo funcionam como pontes para além da personagem, nas memórias de Brás Cubas não há esse mediador. De certa forma, isso implica que a relação entre Brás Cubas e seu leitor é mais direta, o que proporciona um mergulho mais profundo em sua psicologia e podemos nos sentir “afetivamente” mais próximos do defunto autor. Ao mesmo tempo em que a arquitetura narrativa das *MPBC* permite tal aproximação entre o narrador e o leitor, Brás Cubas parece muitas vezes isolado em suas “ideias fixas”, no entanto, esse isolamento se dá em relação às outras personagens e não em relação ao leitor, com o qual ele reparte todo o conhecimento de que dispõe.

Podemos citar três exemplos de “ideias fixas” de Brás Cubas. A primeira delas é Marcela, a qual, apesar de toda paixão que envolve Brás Cubas, este se vê ofuscado pelo brilho das joias que os medeiam, e a relação com a moça é quase como uma compulsão, ou

seja, a fonte da obsessão nessa fase de sua vida poderia ser ela ou outra moça qualquer e é só por acaso, poderíamos dizer, que essa ideia fixa recebe o nome da dama espanhola. Outra ideia fixa apresenta-se como Virgília e neste caso Brás Cubas não consegue aceitar a condição de perda, de derrota para outro pretendente mais interessante aos olhos do pai de Virgília, no caso, Lobo Neves, que assume a posição outrora prometida ao personagem; não podendo aceitar sua condição de derrota, Virgília se torna seu maior romance em forma de adultério, mas, podemos especular, não é apenas por ela que Brás Cubas corre todos os riscos, mas também por necessidade de cumprir o plano arquitetado por seu pai, mesmo de forma enviesada. A terceira ideia fixa é o emplastro Brás Cubas e sobre ele o narrador deixa claro que seu interesse era o desejo da glória, como ele mesmo declara na ocasião; assim, a ideia do emplastro dizia respeito mais a essa possibilidade do que à própria realização desse “benefício” em prol da humanidade.

No caso de Brás Cubas, seu pai é quem fazia esta espécie de ponte entre o mundo próprio da personagem com a realidade a sua volta, por meio apenas de intervenções bastante incisivas, mas pontuais, pois, por vezes consegue afastá-lo da preocupação consigo mesmo.

Outro ponto ao qual devemos atentar é a diferença de relacionamento entre Raimundo e Luís Garcia e Prudêncio e Brás Cubas, em parte devido aos papéis que os dois exercem junto aos senhores nos enredos a que pertencem. Ambos, quando adultos, são escravos alforriados, contudo em *Iaiá Garcia* impera a proximidade, quase amizade mesmo, considerando-se o contexto, entre Raimundo e seu senhor. Já nas *MPBC*, não existe essa proximidade, pois, num primeiro momento, durante a infância, Brás Cubas aparece chicoteando Prudêncio montado neste como cavalo, e em um segundo momento, quando Brás Cubas retorna da Europa, encontra Prudêncio chicoteando um homem em praça pública que era escravo deste último. É interessante pontuar que este também é mais um exemplo de ironia em Machado de Assis, já que Prudêncio, primeiramente açoitado, mais tarde passa, ele mesmo a açoitar quem está sob sua posse.

Após esta pequena alusão a Prudêncio e Raimundo que nos chamou atenção por suas posições semelhantes e ao mesmo tempo pela diferença de tratamento, resta buscar explicações para compreender o significado dessas duas posturas. Se formos analisar a diferença com base em uma compreensão de Roberto Schwarz (2000), que aponta em seus estudos, como outros autores, a ocorrência de fases distintas na obra de Machado, sendo a primeira romântica (na qual se insere *Iaiá Garcia*) e a segunda realista, na qual se insere

MPBC, poderíamos supor que esta amizade construída entre Raimundo e Luís Garcia estaria justificada pela tentativa do autor em dar à obra um peso menos dramático da relação entre escravo e senhor; já quando situamos a relação de Brás Cubas com Prudêncio, em uma perspectiva realista, podemos supor que a ideia pudesse ser justamente criar o efeito de uma realidade mais dramática, talvez mais condizente com o que era possível ser observado na sociedade brasileira do século XIX. De outro lado, situando estas mesmas relações a partir da perspectiva apontada por Alfredo Bosi (1999), colocando *Iaiá Garcia*, não tanto como romance romântico (pois não se apresenta exatamente assim), e sim como uma obra mais convencional, então o tratamento dado a Raimundo por Luís Garcia diz respeito a uma estrutura narrativa pertencente a uma estrutura de romance na qual não caberia uma ironia tão funda como aparece nas *MPBC*, pois as relações em um romance dito convencional seriam mais “brandas”.

Retomando algumas características das personagens, Luís Garcia, no primeiro romance discutido, por sua personalidade mais fechada, encarna a parte “noturna” da narrativa e tais características são adequadas para a figura de pai e autoridade, pelo menos em relação à época representada. De outro lado, no contexto das *MPBC*, o pai de Brás Cubas se mostra diferente de Luís Garcia, pois se preocupa e busca manter relações sociais, como demonstra a cena do banquete pela queda de Napoleão e sua luta contra o lado noturno e introspectivo do filho. Vemos, assim, que Brás Cubas, em contraposição a Iaiá, é bem mais fechado em seu mundo particular, encarnando, por assim dizer, a parte noturna do enredo de suas memórias. Essas diferenças de personalidade entre as personagens, como vimos, muda de forma consistente a relação entre pais e filhos nos dois romances.

Por todos esses aspectos discutidos, a par das várias diferenças de estrutura e recursos narrativos apresentados em *Iaiá Garcia* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, também na representação da paternidade há mais afastamentos do que aproximações. Dessa forma, buscamos confrontar percursos como o de Luís Garcia, do primeiro romance, e o pai de Brás, no segundo, entre outras personagens que se fizeram necessárias para o desvelamento da questão proposta.

A partir de questionamentos sobre as funções da personagem de ficção nas narrativas em que se inserem, do conceito de *mimesis*, que consideramos essencial para as análises, trilhamos, no primeiro capítulo, um breve percurso pela teoria da literatura. Assim, os autores a que recorreremos e que buscamos discutir ali, na área da teoria da literatura, tais como Harold

Bloom, Antônio Candido, Alfredo Bosi, Barthes, Bakhtin, aparecem para dar suporte às análises que efetuamos posteriormente. Além disso, também discutimos ali estudos literários mais específicos, notadamente aqueles que discutem obras de Machado de Assis, tais como as duas obras essenciais de Roberto Schwarz e os trabalhos de Lourenço Rezende da Costa, além de um artigo de José Alonso Tórres Freire, entre vários outros, que proporcionaram a oportunidade de discutir tanto aspectos conceituais importantes quanto aferir em que medida e em que aspectos a crítica aborda a obra machadiana.

Com relação aos teóricos apontados, uma leitura atenta ensejou uma discussão que, à primeira vista, parece elementar na observação de uma obra literária, pois envolveu a relação entre personagem e enredo. Vimos que a própria noção de personagem e sua função no enredo são questões complexas, exigindo um exame mais acurado, especialmente tendo em vista o autor selecionado para análise. Assim, iniciamos o nosso estudo explorando as possibilidades de configuração das personagens, relacionando-as com aquilo que há de mais básico na observação de uma obra literária, que é o enredo; tais como as ideias que esses dois elementos expressam, pudemos ver que as personagens são essenciais para uma narrativa e também complementares um ao outro, ou seja, personagem e enredo são inseparáveis, podendo ser considerados separadamente apenas por uma necessidade da análise.

Esta noção de que personagem e enredo são estreitamente ligados tornou-se um aspecto importante em nosso estudo, pois, ao indagarmos sobre a representação da paternidade nas obras de Machado de Assis, as possibilidades se ampliaram a partir dessa constatação pelos desdobramentos que esse aspecto apresenta nos dois romances selecionados. Considerando isso, ao analisar a representação da paternidade, passamos a considerar não apenas personagens masculinos, primeiros a ocupar esse lugar de poder, como era esperado, cujos atributos referem-se tanto àqueles que têm quanto aos que não têm filhos, mas o foco acabou por se ampliar para a própria noção de autoridade, que se revela como desdobramento daquela e se constitui no enredo a partir das relações entre as personagens, como vimos no caso de Valéria. Esta personagem é um bom exemplo dos desdobramentos da questão para além da paternidade, pois, pela forma de se relacionar, sobretudo com seu filho Jorge, mas também com Estela e Luís Garcia, pudemos ver que ela se investe da característica de autoridade, ainda que recorra a um homem, o falecido marido, para corroborar sua decisão irrevogável, sendo esta uma das formas que a representação da paternidade assume em *Iaiá*

Garcia. Assim, a despeito de uma noção simplista inicial que se possa ter, atribuímos também a representação da paternidade a personagens femininas.

Na narrativa de Brás Cubas esta referência à personagem feminina com o poder da autoridade não é tão evidente como em *Iaiá Garcia*, pois quem exerce a autoridade nas *MPBC* é o pai de Brás Cubas, sendo que existe uma grande diferença entre a autoridade exercida por ele e aquela exercida por Valéria. Valéria mantinha sua autoridade com base em seu poder social como viúva do desembargador, à qual todos deveriam respeito por sua condição financeira e cargo; já o pai de Brás Cubas, sequer tem um nome (ele próprio enfatiza bem mais o sobrenome como distinção) e exerce sua autoridade exclusivamente como pai de Brás Cubas, pois apenas em relação ao filho é que ele se mostra relevante. No entanto, o pai de Brás é uma autoridade por demais flexível, como podemos notar nas páginas em que o narrador conta episódios de sua infância, em que, de certa forma, suas diabruras eram incentivadas pelo riso e pela aprovação discreta; será apenas na mocidade de Brás Cubas que o pai começará a intervir de forma mais restritiva, mas no sentido de dar ao filho um destino mais consistente e menos mórbido que a hipocondria ou a melancolia.

De todo o percurso de Valéria e seu filho Jorge, é preciso salientar que, para não permitir uma quebra de autoridade (diríamos, pelo contexto, paterna/familiar) e um casamento com alguém de condição “inferior”, essa mãe prefere enviar o filho para a guerra, quase que para a morte, com grandes chances de que receba apenas o corpo dele ao final da aventura, ou nem mesmo isso. Por outro lado, vimos que, se vivos, os pais/provedores encarnam a autoridade paterna, que nem sempre pode ser discutida, tais como o Desembargador e Luís Garcia, e ao morrerem continuam exercendo esse poder por meio de suas viúvas. De certa forma, como afirmamos ao final do capítulo de análise de *Iaiá Garcia*, a morte é essencial em ambos os romances selecionados, seja para abrir caminho para que finalmente o herói e a heroína possam se unir em casamento, seja para assumir a própria voz narradora, esta última no caso de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Em *Iaiá Garcia*, a voz da autoridade exercida por Valéria soa mais como uma voz externa às outras personagens, e Valéria se apresenta com peso maior no enredo em relações a outras vozes, mas todos ali são vistos por um narrador externo aos acontecimentos. Já na estrutura de *MPBC*, não devemos esquecer que Brás Cubas narra o seu passado depois de sua morte e, desta forma, todas as personagens são uma construção de sua memória, ou seja, estão também impregnados dos valores próprios de Brás Cubas; neste caso, o pai de Brás Cubas

além de ser um pai que possa ter existido no contexto do enredo, também é uma imagem construída pelo próprio Brás Cubas, como tudo ali, aliás, cuja função de tentar dissuadi-lo de sua melancolia e trazê-lo para a realidade dos compromissos como o cargo político e o casamento também pode dizer respeito a uma parte mais “sadia” de sua mente.

Embora *Iaiá Garcia* possa ser visto como um romance romântico, ou melhor, convencional, mesmo ali podemos encontrar uma funda ironia na descrição de personagens, especialmente Antunes, o pai de Estela, que já aponta na direção do que virá a seguir na ficção de Machado de Assis. Interesseiro e adulator, melífluo mesmo, esse Antunes é parente direto da linhagem do pai de Nhá Loló, uma das malfadadas pretendentes de Brás Cubas nas *MPBC*, e também de José Dias, o agregado cheio de superlativos que se envolve estreitamente com o relacionamento de Capitu e Bentinho em *Dom Casmurro*.

Por outro lado, Valéria apresenta um aspecto que será decisivo para as obras de Machado a partir dos contos de *Papeis Avulsos*, de 1882, que reúne narrativas bastante admiradas ainda hoje, publicadas em jornais e revistas durante a década de 1870, e das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*: o contraste, muitas vezes violento, entre a aparência e a essência, ou, em outros termos, as motivações sob os atos, mesmo entre aqueles que deveriam exercer importante papel na família, como a mãe em relação a Jorge, o pai em relação a Brás Cubas, e Antunes, em relação a Estela.

No começo do nosso trabalho fizemos o seguinte questionamento: o que são e quais as funções das personagens na obra de ficção literária e dos elementos que compõem o enredo, especificamente no que diz respeito à questão da representação da paternidade, ou mais amplamente autoridade? Ao final de nosso trabalho, podemos dizer que a paternidade, ou a autoridade, de forma mais ampla, aparece de formas diferentes em cada narrativa, nos pais propriamente ditos, como já era esperado, mas também por meio de outras personagens, mesmo mulheres, que são investidos nesses papéis por circunstâncias como, por exemplo, a morte do cabeça do casal.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da Literatura*. 3ª ed. Coimbra: Almedina, 1979.
- AGUIAR, Luiz Antônio. *Almanaque Machado de Assis: vida, obra, curiosidades e bruxarias literárias*. 2 ed. Record: Rio de Janeiro, 2008.
- ALENCAR, José de. *Como e por que sou romancista*. Campinas: Pontes, 1990.
- ARISTÓTELES; Horácio; Longino. *A poética clássica*. Introd. Roberto de Oliveira Brandão; trad. Jaime Bruna. 7 ed. Cultrix: São Paulo, 1997.
- ASSIS, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira – instinto de nacionalidade. In: _____. *O jornal e o livro*. Companhia das Letras: São Paulo, 2011. p.13-26.
- _____. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962. Volume 1. (Obra completa em 3 volumes).
- _____. *Iaiá Garcia*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962. Volume 1. (Obra completa em 3 volumes).
- _____. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962. Volume 1. (Obra completa em 3 volumes).
- _____. O espelho. In: _____. *Papeis avulsos*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962. Volume 2. (Obra completa em 3 volumes).
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. A representação da realidade na literatura ocidental. Trad. Perspectiva: São Paulo, 2009. (Estudos, 2)
- BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance. In: _____. *Questões de literatura e estética*. A teoria do romance. Trad. Aurora Bernadini et al. Edunesp/Hucitec: São Paulo, 1988.
- BARTHES, Roland. O efeito de real. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p.181-190. (Coleção Roland Barthes).
- _____. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Coleção Roland Barthes).
- BION, Wilfred. (1965). *Transformações: do aprendizado ao crescimento*. 2 ed. Rio de Janeiro: Imago, 2004.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Uma teoria da poesia. Trad. Marcos Santarrita. 2 ed. Imago; Rio de Janeiro, 2002.
- BOLLAS, Christopher. *Sendo um personagem*. Rio de Janeiro; Revinter, 1998.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 32ª. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

_____. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 2000.(V.69).

BRAIT, Beth. *A personagem*. 4ª ed. São Paulo: Ática, 1990. (Série Princípios, 3).

CANDIDO, Antônio. Literatura comparada. In: *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. A personagem do romance. In: _____ et al. *A personagem de ficção*. 12ª ed. Perspectiva: (Coleção Debates). São Paulo, 2011. p.53-80.

CARVALHAL, Tânia Franco. Teorias em literatura comparada. In: *Rev. Bras. Lit. Comparada*. N.2; São Paulo: ABRALIC, maio-1994. pp.09-17.

COSTA, Lourenço Resende da. Casamento, herança e negócios no conto Luís Soares de Machado de Assis. *Revista Todas as Musas*, ano 05, n. 02, (p.101-111, jan. / jun. 2014.

COUTINHO, Afrânio. Machado de Assis na Literatura Brasileira. In: ASSIS, J. M. Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962, p. 23-64. Volume I.

COUTINHO, Eduardo F. Literatura comparada: reflexões sobre uma disciplina acadêmica. In: *Rev. Bras. Lit. Comparada*. N.8; Rio de Janeiro: ABRALIC, julho-2006, p.41-58.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

FERRO, Antonino. *A psicanálise como literatura e terapia*. Trad. Maria Petricciani: Rio de Janeiro; Imago, 2000.

FREIRE, José Alonso Tôrres. Machado de Assis: o retorno para o leitor contemporâneo. *Rev. Itinerários*, Araraquara/ SP, n. 34, p. 157-170, jan./jun. 2012

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & senzala*. 46ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

FREUD, Sigmund. (1900). *A interpretação dos sonhos*. Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969. Volume V.

_____. (1905). Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: _____. *Um caso de histeria*. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade e outros trabalhos. Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969. Volume VII.

_____. (1907) Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen. In: _____. *Gradiva de Jensen e outros trabalhos*. Vol.IX. Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969. Volume IX.

_____. (1915). Os instintos e suas vicissitudes. In: _____. *A história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos*. Edição eletrônica brasileira

das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969. Volume XIV.

_____. (1920). *Além do princípio do prazer*. Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969. Volume XVIII.

_____. (1930). *O mal-estar na civilização*. Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969. Volume XXI.

_____. (1940). Esboço de psicanálise. In: _____. *Moisés e o monoteísmo, esboço de psicanálise e outros trabalhos*. Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969. Volume XXIII.

GONÇALVES, Magaly Trindade ; BELLODI, Zina C. *Teoria da literatura “revisitada”*. Petrópolis: Vozes, 2005.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. Tem alguém aí? *Rev. de História da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, SABN – Sociedade de Amigos da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, setembro, ano 3, n. 36, p.16-19, set. 2008.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Rio de Janeiro; Companhia das Letras, 2000.

KOTHE, Flávio René. *A narrativa trivial*. 1ª reimpressão. Brasília: EdUNB, 2007.

LIMA, Luiz Costa. A mimesis-zero. In: _____. *A ficção e o poema*. Antônio Machado, W. H. Auden, P. Celan, Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MEIRELES, Cecília. Motivo. In: FERNANDA, Maria. *Os melhores poemas de Cecília Meireles*. 14 ed. São Paulo: Global, 2002, p.11.

_____. Reinvenção. In: FERNANDA, Maria. *Os melhores poemas de Cecília Meireles*. 14 ed. São Paulo: Global, 2002, p.45-46.

PEREIRA-JÚNIOR, Luiz Costa. O estilo do ano. *Revista Língua Portuguesa*, Segredos retóricos de Machado, São Paulo, Ed. Segmento, ano III, n. 29, mar.2008.

PINTO, Manuel da Costa. Decifrações da esfinge. *Revista Cult*, São Paulo, n. 24, p. 56-59, jul.1999.

PLATÃO. *A república*. Trad.____. São Paulo: Abril Cultural, 1987. (Coleção Os Pensadores).

RAMOS-JÚNIOR, José de Paula. Machado de Assis, o lince. *Rev. Discutindo Literatura*, Machado de Assis: o retrato do psiquismo humano, São Paulo, Escala Educacional Editora, ano I, n. 04, p. 30-39, 2008.

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 7.ed. Coimbra Portugal: Almedina, 2007.

REVISTA BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA. 2.ed. ABRALIC – Associação Brasileira de Literatura Comparada. Direção: Sandra Margarida Nitrini. São Paulo: maio, 1994.

REVISTA DE HISTÓRIA DA BIBLIOTECA NACIONAL. SABIN – Sociedade dos Amigos da Biblioteca Nacional. Ano 3 – nº. 35, set. 2008.

REVISTA DISCUTINDO LITERATURA. Editora Escola Educacional. Ano 1 – nº. 4, 2008.

ROCHA, Carlos. *Ressurreição e o romance urbano romântico: aproximações e afastamentos*. São Paulo: Editora UNESP; Cultura Acadêmica, 2012.

SAMUEL, Rogel. *Novo manual de teoria literária*. Petrópolis: Vozes, 2002.

SCHUMACHER, Schuma; BRAZIL, Érico Vital. *Um Rio de mulheres: a participação das fluminenses na história do Estado do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: REDEH, 2003.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico).

_____. *Um mestre na periferia do Capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000a. (Coleção Espírito Crítico).

SODRÉ, Muniz. *Teoria da Literatura de Massa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978. (Biblioteca Tempo Universitário, 49).

SOUZA, Eneida Maria de. Literatura comparada: o espaço nômade do saber. In: *Rev. Bras. Lit. Comparada*. N.2; São Paulo: ABRALIC, maio-1994. pp.19-24.

WEINHARDT, Marilene; CARDOZO, Mauricio Mendonça (Orgs.). *Centro, Centros: literatura e literatura comparada em discussão*. Curitiba: Ed. UFPR, 2011.

WILLEMART, Philippe. Revisão de alguns fundamentos teóricos da literatura comparada: crítica e proposta. In: *Rev. Bras. Lit. Comparada*. N.2; São Paulo: ABRALIC, maio-1994. pp.25-30.