

# INTERTEXTUALIDADE E METAFICÇÃO EM *MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS*, DE MACHADO DE ASSIS: UMA CONTRAPOSIÇÃO À ESTÉTICA REALISTA\*

## INTERTEXTUALITY AND METAFICTION IN *MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS* OF MACHADO DE ASSIS: A CONTRAST TO THE REALISTIC AESTHETICS

Débora Bender\*\*  
Juracy Ignez Assmann Saraiva\*\*\*

---

### RESUMO

A produção literária de Machado de Assis é frequentemente vinculada à estética realista, embora seus textos não se ajustem a esse movimento literário. Este artigo demonstra que *Memórias Póstumas de Brás Cubas* rejeita o paradigma estético realista, uma vez que o romance enfatiza a artificialidade fictícia e dá lugar a remissões intertextuais e metaficcionalis. Esse procedimento rompe com as proposições realistas e expõe a atitude crítica do escritor, exigindo, simultaneamente, um intenso trabalho de interpretação do leitor.

### PALAVRAS-CHAVE

Machado de Assis; intertextualidade; metaficção; Realismo.

### ABSTRACT

Machado de Assis fictional production is often linked to the Realism, although his novels and short stories do not adjust themselves to this literary movement. This article demonstrates that *Memórias Póstumas de Brás Cubas* rejects the realistic aesthetic paradigm, because the novel emphasizes the fictional artificiality and gives place to intertextual and metafictional remissions. This procedures break um with the realistic propositions and expose the critical attitude of the writer, demanding, simultaneously, a hard interpretation work of the reader.

### KEYWORDS

Machado de Assis; intertextuality; metafiction; Realism.

---

\* Artigo recebido em 01/07/2018 e aprovado em 20/10/2018.

\*\* Universidade Feevale.

\*\*\* Universidade Feevale.

Embora a obra de Machado de Assis seja ainda frequentemente associada à estética realista<sup>1</sup> – a qual, como o próprio nome já insinua, priorizaria a tentativa de um retrato rigoroso da realidade da época da produção do texto, apontando e denunciando as mazelas da sociedade –, esse equívoco é contestado por vários estudiosos que identificam uma profunda reflexão, por parte do escritor, acerca dos recursos usados em seus textos e dos efeitos e desafios que causam ao leitor, não cabendo a esse trabalho o rótulo de mera descrição ou denúncia acerca da realidade. Machado de Assis faz mais: ele se apropria de diferentes estratégias e artifícios – muitos deles à frente de seu tempo; provoca o leitor a participar da construção do texto; desvela, nas entrelinhas, uma ponderação a respeito do contexto social; e ainda propõe questionamentos sobre procedimentos de elaboração da escrita.

Sob esse ângulo, Silviano Santiago afirma que a qualidade do texto machadiano provém da “busca, lenta e medida do esforço criador em favor de uma profundidade que não é criada pelo talento inato, mas pelo exercício consciente e duplo da imaginação e dos meios de expressão de que dispõe todo e qualquer romancista” (2010, p. 30).

Corroborando com Santiago, Juracy Assmann Saraiva assinala que a leitura crítica de obras literárias pelo escritor fundamenta seu trabalho artesanal de escrita, fato que ela comprova quando faz um cotejo entre as duas versões do romance *Quincas Borba* – a primeira publicada em fascículos da revista *A estação* e, a segunda, em livro:

O confronto entre edições diferentes de romances e contos de Machado de Assis permite constatar que ele se situa frente a suas próprias produções como um leitor crítico, cujas observações ganham forma no ato de reescrita da obra. Esse procedimento do escritor está expresso em paratextos e em suas intervenções nas reedições de obras que podem limitar-se a adequações ou aperfeiçoamentos linguísticos ou promover alterações que atingem sua estrutura composicional. Porém, a prática da reescrita ganha contornos ainda mais expressivos na reelaboração de *Quincas Borba*, cujas modificações demonstram que Machado de Assis considera a materialidade do texto e o público leitor como fatores a serem considerados no processo de recriação da narrativa (SARAIVA, 2008, p. 11).

Com efeito, esse processo de reflexão sobre o fazer literário não está presente somente em *Quincas Borba*, mas, também, em outros textos machadianos, como, por exemplo, no romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*<sup>2</sup>, objeto de análise deste artigo. Ironicamente, esse romance é geralmente apontado como o marco inicial da literatura realista no Brasil, apesar de a obra ser narrada por um “defunto-autor”, isto é, o narrador afirma estar morto no momento da narração, o que não condiz com as práticas da estética realista. No entanto, a narrativa ocorre de forma verossímil, os acontecimentos são plausíveis e eles delineiam a sociedade do século XIX, época em que ocorre a *diegese*.

Entretanto, para este estudo, não se visa analisar o enredo em si, mas, sim, recursos e as estratégias que o escritor utiliza na construção do texto literário: seus

---

<sup>1</sup> Observa-se que essa concepção ainda é divulgada em manuais e livros didáticos, que consideram o escritor “um dos maiores representantes brasileiros do Realismo”.

<sup>2</sup> Considerando que este trabalho apresentará muitas referências ao romance analisado *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, ele será doravante nomeado MPBC.

efeitos na significação e interpretação e o trabalho do leitor ao se confrontar com esses artifícios. Ao se proceder à investigação do romance em questão, observa-se que Machado de Assis recorre a uma série de menções intertextuais, que enriquecem a obra, além de, em vários momentos, ilustrar seu posicionamento crítico em relação ao ofício da escrita, por meio da voz do narrador. Dessa forma, intenta-se identificar de que modo referências intertextuais e metaficcionais atuam na construção do texto e como representam o posicionamento crítico do escritor frente ao fazer literário, além de também almejar refletir sobre o papel do leitor na sua apreensão e compreensão. Cumpre registrar que, considerando a extensão da narrativa e a quantidade de menções intertextuais e autorreferenciais, serão abordados somente alguns exemplos, representativos para sustentar a hipótese deste artigo. Assim, as referências a outros autores e obras e as reflexões referentes a procedimentos estéticos, presentes em MPBC e que requerem uma maior participação do leitor, contribuem para confirmar o rompimento de Machado de Assis com a estética realista.

### **INTERTEXTUALIDADE E METAFICÇÃO NA NARRATIVA**

As obras literárias “são feitas a partir de outras obras: tornadas possíveis pelas obras anteriores que elas retomam, repetem, contestam, transformam” (CULLER, 1999, p. 40). Dessa forma, nenhum texto literário é totalmente original, pois todo texto se vale de outros textos para relacionar significações e ampliá-las, instalando, assim, a intertextualidade. Segundo David Lodge (2010), para alguns teóricos, não é possível existir um texto totalmente inédito, pois, mesmo que a intertextualidade não seja tão evidente, “todos os textos são tecidos com os fios de outros textos, independentemente de seus autores estarem ou não cientes” (p. 106).

Gérard Genette (2010) faz uso do termo “transtextualidade” para se referir à relação de um texto com outro, definindo-a, a “grosso modo, como tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta com outros textos” (p. 11). Depois de vários anos refletindo e estudando as conexões entre textos, Genette percebe cinco tipos de relações transtextuais, a saber: a *intertextualidade*, a *paratextualidade*, a *metatextualidade*, a *arquitextualidade* e a *hipertextualidade*<sup>3</sup>.

A *intertextualidade* diz respeito à coexistência de textos em uma obra, ou seja, “a presença efetiva de um texto em um outro” (GENETTE, 2010, p. 13), sendo exemplos a citação e a alusão. A *paratextualidade* instala uma relação “menos explícita e mais distante, que, no conjunto formado por uma obra literária, o texto propriamente dito mantém com o que se pode nomear simplesmente seu *paratexto*”, como títulos, subtítulos, prólogos, prefácios, etc. A *metatextualidade* “é a relação que une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo (convocá-lo), até mesmo, em último caso, sem nomeá-lo” (GENETTE, 2010, p. 14), caracterizando-se, desse

---

<sup>3</sup> Embora Genette classifique as relações transtextuais em cinco “tipos”, ele não considera que elas sejam estanques e que não possam se comunicar; pelo contrário, sua atuação se dá, frequentemente, de forma conjunta e complementar.

modo, em um posicionamento crítico de um texto frente a outro já existente. A *arquitextualidade* se refere a “uma relação completamente silenciosa, que, no máximo, articula apenas uma menção paratextual” (GENETTE, 2010, p. 19). A *hipertextualidade* consiste na transformação de um texto anterior em um novo texto, sendo, a paródia e o pastiche exemplos desse fenômeno.

O exercício de reflexão crítica de um texto sobre seu próprio ato de criação é chamado de metaficção, que, segundo Waugh, “é um termo dado para a escrita ficcional que, consciente e sistematicamente, chama a atenção para seu estatuto de artefato, de forma a propor questões sobre o relacionamento entre ficção e realidade”<sup>4</sup> (1984, p. 02). Por sua vez, Linda Hutcheon (1991), em seus estudos, privilegia a metaficção historiográfica, que diz respeito à ficção que se apropria de personagens ou eventos/fatos históricos, concebidos como “verdadeiros”, a fim de problematizá-los e questioná-los, sendo instalada uma denúncia acerca das “grandes verdades históricas”, que, geralmente, privilegiam os grupos dominantes. Sob essa perspectiva, a metaficção historiográfica se opõe veementemente ao romance realista do século XIX, uma vez que coloca em dúvida a rigidez das estruturas sociais – retratadas como naturais e intransponíveis nos romances realistas –, destacando sua ambiguidade e multiplicidade.

Krause (2010) esclarece que a metaficção é “um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma” (p. 9), ou seja, o ato de conceber ficção está representado e problematizado no próprio texto ficcional. Lodge, igualmente, concebe metaficção como “a ficção que versa sobre si mesma: romances e contos que chamam a atenção para o status ficcional e o método usado em sua escritura” (LODGE, 1992, p. 213).

Nessa perspectiva, a ficção é usada para promover uma análise da concepção ficcional, além de apontar para a possibilidade de existir ficção fora da prática literária. O próprio ato de escrever ficção propõe-se, assim, a explorar uma “teoria de ficção”, radicando-se, nesse procedimento, uma tendência dos romances publicados a partir da década de 80 do século XX (WAUGH, 1984, p. 2). Waugh esclarece que

ao prover uma crítica de seus próprios métodos de construção, tais escritos não só examinam as estruturas fundamentais da ficção narrativa, mas igualmente exploram a possível ficcionalidade do mundo exterior ao do texto literário de ficção<sup>5</sup> (WAUGH, 1984, p. 2).

Entretanto, embora seja um recurso recorrente nas ficções contemporâneas, a metaficção é uma prática antiga, que pode ser mais antiga até que o próprio romance (WAUGH, 1984, p. 04). Esse procedimento crítico, segundo Gustavo Bernardo Krause,

---

<sup>4</sup> O trecho original é o seguinte: *Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality.*

<sup>5</sup> O trecho original é o seguinte: *In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text.*

existe desde que a ficção começou a ser escrita, podendo ser encontrado “nos primeiros mitos, que tematizam sempre o nascimento do próprio mito, e nas tragédias gregas, com seus coros e corifeus” (2010, p. 39).

Ademais, a metaficção diz respeito à busca do conhecimento sobre a constituição da própria ficção, a qual se refere a um “novo mundo” recriado por meio da linguagem e calcado em aspectos da “realidade”. Sob esse ângulo, a obra ficcional pode-se constituir em “um modelo útil para o aprendizado a respeito da construção da própria realidade<sup>6</sup>” (WAUGH, 1984, p. 3), pois retrata situações pertinentes e possíveis do mundo que recria, com as quais o receptor se identifica. Nesse sentido, a linguagem é vista como um sistema independente, que pode gerar suas próprias significações, e já não é concebida como um simples artefato de comunicação, cuja finalidade é a de retratar o mundo.

A impossibilidade de a linguagem representar o mundo também é discutida por Krause, que assinala seu caráter metafórico, uma vez que “as palavras não são as coisas que designam.” Dessa forma, se a metáfora está no lugar daquilo que é designado, todo discurso pode ser considerado ficcional: “temos acesso ao real apenas através da mediação dos discursos; todo discurso elabora ficções aproximativas à realidade, portanto, todo discurso fundamenta-se pela ficção; logo, todo discurso é ficcional” (KRAUSE, 2010, p. 15).

A perspectiva segundo a qual é impossível à linguagem representar o mundo se opõe radicalmente à estética realista. Por essa razão, os primeiros romances metaficcionais americanos foram considerados como “antirromances”, uma vez que, no século XIX, predominavam os preceitos do Realismo, que consideravam que uma representação fiel da realidade fosse viável. Esse fato também está relacionado ao “progresso e à ciência experimental” do século XIX, que exigiam procedimentos científicos para legitimar a relação do objeto com a verdade. Contrariando as proposições realistas, a metaficção não tem nenhuma pretensão de revelar “a verdade”, pelo contrário, ela não “esconde o que é, mantendo o leitor consciente de estar lendo um relato ficcional” (KRAUSE, 2010, p. 40-42).

Para Waugh, igualmente, a metaficção está calcada em uma relação de oposição:

Romances metaficcionais tendem a ser construídos sobre o princípio de uma oposição fundamental e sustentada: a construção de uma ilusão ficcional (como no realismo tradicional) e o desnudamento dessa ilusão. Em outras palavras, a menos comum denominação da metaficção é simultaneamente criar uma ficção e fazer uma afirmação sobre a criação desta ficção. Os dois processos se mantêm unidos numa tensão formal que derruba a distinção entre 'criação' e 'crítica' e as reúne nos conceitos de 'interpretação' e 'desconstrução'<sup>7</sup> (WAUGH, 1984, p. 6).

---

<sup>6</sup> Trecho original: [...] becomes a useful model for learning about the construction of 'reality' itself.

<sup>7</sup> Trecho original: *Metafictional novels tend to be constructed on the principle of a fundamental and sustained opposition: the construction of a fictional illusion (as in traditional realism) and the laying bare of that illusion. In other words, the lowest common denominator of metafiction is simultaneously to create a fiction and to make a statement about the creation of that fiction. The two processes are held together in a formal tension which breaks down the distinctions between 'creation' and 'criticism' and merges them into the concepts of 'interpretation' and 'deconstruction'.*

Esse caráter dual do romance metaficcional, – que, simultaneamente, institui um mundo ficcional verossímil (ilusão de verdade) e o desconstrói, revelando ser ele um puro produto da linguagem – chama atenção para a decadência da ficção realista, cujas premissas foram questionadas e, até, rejeitadas por escritores do século XX, as quais remetiam a uma “realidade ordenada”: “o enredo bem elaborado, a sequência cronológica, o autor onisciente e autoritário, a conexão racional entre o que as personagens ‘fazem’ e o que elas ‘são’, a conexão causal entre detalhes de ‘superfície’ e as ‘profundas’, ‘científicas leis’ da existência”<sup>8</sup> (WAUGH, 1984, p.7).

Nessa perspectiva, se, por um lado, o escritor que faz uso da intertextualidade e da metaficção revela seu conhecimento e suas preferências acerca da tradição literária – seja por meio de sua recuperação, revalidação ou renovação – por outro, ele atribui ao leitor uma importante função na compreensão da obra, estendendo ao receptor esse vínculo com outros textos e suas reflexões a respeito deles.

### **O LEITOR IMPLÍCITO E O LEITOR REAL E A INTERPRETAÇÃO DO TEXTO LITERÁRIO**

Imprescindível para apreensão das significações propostas pelas referências intertextuais e metaficcionais, o leitor recebe a incumbência de participar do processo de produção da obra literária. E assim como mudaram e ainda se alteram os paradigmas em relação às estéticas literárias, também as concepções relacionadas ao ato de leitura e, conseqüentemente, ao leitor se transformaram e são permanentemente instáveis. De acordo com Antoine Compagnon (2010), “os estudos literários dedicam um lugar muito variável ao leitor”: (...) “há abordagens que ignoram tudo do leitor” e outras “que o valorizam, ou até o colocam no primeiro plano na literatura, identificam a literatura à sua leitura” (p. 137).

De fato, o leitor foi renegado pelos teóricos da *New Critics*, que concebiam a obra como uma “unidade orgânica autossuficiente, da qual convinha praticar uma leitura fechada, isto é, uma leitura idealmente objetiva, descritiva, atenta aos paradoxos, às ambigüidades, às tensões, fazendo do poema um sistema fechado e estável” (COMPAGNON, 2010, p. 138). Sob esse ponto de vista, o leitor nada teria a contribuir com a obra, pois ela falaria por si mesma e não necessitaria dele.

Da mesma forma, conforme o estruturalismo, o leitor empírico não foi levado em consideração, pois essa linha teórica propunha um “leitor onisciente e ideal”, pois deveria submeter-se às imposições textuais objetivas, que acabavam regulando sua performance”, ou seja, o leitor deveria se “curvar à expectativa do texto” (COMPAGNON, 2010, p. 140).

Esses paradigmas, que excluía o leitor, foram sendo abalados pelas ideias de Marcel Proust, para quem “não existe acesso puro ao livro”, pois “o leitor aplica o que lê à própria situação”, sendo que ele pouco pode ser controlado pelo livro e pelo

---

<sup>8</sup> Trecho original: (...) *the wellmade plot, chronological sequence, the authoritative omniscient author, the rational connection between what characters ‘do’ and what they ‘are’, the causal connection between ‘surface’ details and the ‘deep’, ‘scientific laws’ of existence.*

escritor (PROUST *apud* COMPAGNON, 2010, p. 141). Também os adeptos da fenomenologia favoreceram a volta do leitor à cena literária, pressupondo que o ato de escrever também implica o de ler.

E assim, a leitura passa a ser revalorizada por várias novas linhas de pensamento, sendo uma delas a Estética da Recepção, surgida a partir da segunda metade do século XX e preconizada por Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, que atribuem ao leitor a função de compartilhar da construção do texto literário. Assim, dá-se uma modificação do ângulo de legitimação da literatura, uma vez que ele migra do texto para o leitor e, desse para o autor, buscando integrar, por vezes, distintos horizontes de expectativa.

Segundo Wolfgang Iser (1996), essa mudança nos estudos literários foi necessária “porque a interpretação da literatura cada vez menos comportava o conflito de interpretações diferentes dos textos e cada vez mais era incapaz de refletir sobre eles” (p.7-8). O crítico enfatiza o fato de que cada receptor lê a obra a partir de suas experiências e de seu conhecimento e ressalta a necessidade de uma maior flexibilidade interpretativa, em se tratando de textos estéticos.

Também Hans Robert Jauss (1994) ressalta que a historicidade da literatura está diretamente ligada, não a fatos literários, mas à relação da obra com o leitor e no diálogo que se estabelece a partir dela: “A história da literatura é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização de textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete” (p. 25). O êxito desse diálogo é determinado pelo horizonte de expectativas do receptor, pois a obra literária deve despertar nele lembranças de experiências e conhecimentos prévios, conduzindo-o a “determinada postura emocional” que “antecipa um horizonte geral da compreensão” (JAUSS, 1994, p. 28).

Sob esse ângulo, o êxito do ato de recepção está relacionado a expectativas, tanto do autor em relação ao leitor, quanto do leitor em relação ao texto. O autor, no momento da criação, pressupõe um leitor e, a partir dessa suposição, constrói o texto. Assim, conforme Iser, pode ser percebida “a imagem do leitor em que o autor pensava, quando escrevia, e que agora interage com as outras perspectivas do texto”. O papel do leitor é, pois, parcialmente determinado por meio da estrutura do texto, visto que suas estratégias “visam certamente a um ponto comum de referências e assumem assim o caráter de instruções; o ponto comum de referências, no entanto, não é dado enquanto tal e deve ser por isso imaginado” (ISER, 1996, p. 75).

O conjunto de estratégias que o autor emprega em seu texto está relacionado ao que se denomina “leitor implícito”, e essa representação orienta o leitor real em seu empreendimento:

O leitor implícito propõe um modelo ao leitor real; define um ponto de vista que permite ao leitor real compor o sentido do texto. Guiado pelo leitor implícito, o papel do leitor real é ao mesmo tempo ativo e passivo. Assim, o leitor é percebido simultaneamente como estrutura textual (o leitor implícito) e como ato estruturado (a leitura real) (COMPAGNON, 2012, p. 149).



Sob essa ótica, o leitor real, fundamentado nas pressuposições definidas para um leitor implícito, preenche as lacunas que o texto propõe, construindo uma interpretação coerente a partir de “elementos dispersos e incompletos” (COMPAGNON, 2010, p. 149).

Nesse sentido, esta análise se volta para a estratégia da leitura sustentada pela intertextualidade e pela metaficção, a que o romance MPBC recorre para definir seu leitor implícito, artifícios esses que devem orientar o leitor empírico para que chegue a uma compreensão não-linear do texto.

### **INTERTEXTUALIDADE, AUTORREFERENCIALIDADE E METAFICÇÃO NA NARRATIVA MACHADIANA**

Como o título do romance já revela, a obra consiste nas memórias de Brás Cubas, um membro da elite carioca que viveu de 1805 a 1869. Todavia, os registros acerca da vida do protagonista são feitos após sua morte, o que confere ao personagem um estatuto diferenciado de um “defunto-autor”, que “se pintou a si e a outros, conforme lhe pareceu melhor e mais certo” (MACHADO DE ASSIS, prólogo da terceira edição). A sua condição de finado diferencia o narrador dos demais seres humanos, sendo que a experiência da morte lhe confere “o conhecimento de um mistério inescrutável e a visão plena da vida”, (...) “possibilitando o desvendamento de verdades antes inacessíveis” (SARAIVA, 1993, p. 47). Entretanto, ao mesmo tempo em que o estatuto de morto outorga ao narrador certo poder de revelar “verdades”, sua condição expõe, por outro lado, a ficcionalidade do texto, uma vez que a volta do mundo dos mortos não é possível.

Nesse sentido, a narrativa se assume como uma ficção, cabendo ao seu autor concebê-la de acordo com os seus posicionamentos estéticos, os quais já são explicitados logo no início da narrativa, que apresenta uma especulação do narrador acerca do número de leitores que o livro virá a ter: ele não acredita, da mesma maneira que o escritor francês Stendhal<sup>9</sup>, que sua obra será lida por muitos leitores, fato atribuído à forma que ele escreve:

Que Stendhal confessasse haver escrito um de seus livros para cem leitores, cousa é que admira e consterna. O que não admira, nem provavelmente consternará é se este outro livro não tiver os cem leitores de Stendhal, nem cinquenta, nem vinte, e quando muito, dez. Dez? Talvez cinco. Trata-se, na verdade, de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo. Pode ser. Obra de finado. Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio. (ASSIS, 1997, p.12).

---

<sup>9</sup> O escritor francês Stendhal, cujo nome era Henri-Marie Beyle, viveu de 1783 a 1842. Ele ficou conhecido pelo destaque, em seus textos, à análise dos sentimentos de seus personagens e pelo estilo intencionalmente seco. Informação disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Stendhal>. Acesso em: 07 jan. 2016.



No excerto acima, o narrador afirma que adotou um estilo caótico aos moldes do escritor irlandês Laurence Sterne<sup>10</sup> e do escritor francês Xavier de Maistre<sup>11</sup>, ao qual ainda acrescentou um pouco de pessimismo, causado por sua condição de defunto, estabelecendo, assim, um cruzamento de funções intertextuais, visto que aqui se configura a metatextualidade, isto é, a reflexão do texto sobre seu processo de construção, bem como uma relação arquitextual, já que a menção aos autores citados estabelece o vínculo com um gênero caracterizado pela natureza lúdica da linguagem.

As semelhanças entre MPBC e *A vida e a opiniões do Cavalheiro Tristram Shandy* começam pela voz narrativa: enquanto o narrador de Tristram Shandy situa sua narração no momento em que é concebido, Brás Cubas conta sua história logo após morrer, ou seja, os narradores de ambos os livros ocupam uma posição diferenciada, pois não estão, de fato, vivos. Além disso, as obras se assemelham pelos seguintes aspectos: são constituídas por incontáveis referências intertextuais e autorreferências; apresentam rupturas na sequência cronológica; são atravessadas por um tom irônico e crítico, que desmascara os problemas da sociedade; sofrem a intervenção contínua do narrador, o qual frequentemente adota uma postura agressiva frente ao leitor.

E nada escapa a essa espada afiada que rasga a realidade com a ficção e a ficção com a realidade, para melhor compreensão e crítica de ambas. É uma sátira à sociedade, às convenções sociais, aos escritores e à escrita, aos personagens, reais e inventados, a si mesmo, pois Laurence Sterne, como todos os grandes ironistas, não poupa ninguém, e não há notícia de um grande ironista que se tenha poupado a si mesmo (BENJAMIN, 2016).

Xavier de Maistre, por sua vez, é reconhecido por sua obra *Viagem à roda do meu quarto*, cujo narrador a explica da seguinte maneira:

Empreendi e executei uma viagem de 42 dias à roda de meu quarto. As interessantes observações que fiz e o prazer contínuo que experimentei ao longo do caminho faziam-me nascer o desejo de o tornar público; a certeza de ser útil foi o que me decidiu (MAISTRE apud TRIGO, 2016).

Como se pode observar, o romance não narra grandes feitos, mas aborda questões filosóficas a respeito de aspectos banais da vida, sendo que “o autor simplesmente dirige um olhar fresco e contemplativo sobre as coisas à sua volta, que transforma em material literário” (TRIGO, 2016). Assim como o narrador de Xavier de

---

<sup>10</sup> Laurence Sterne, que viveu de 1713 a 1767, foi um escritor e clérigo anglicano irlandês. Seu romance mais conhecido *A Vida e as Opiniões do Cavalheiro Tristram Shandy* se caracteriza por inúmeras referências intertextuais e autorreferenciais, além de ser perpassado por um tom irônico e de jogar “com os elementos da construção de um romance (e também de outras formas literárias) (...)”. O escritor “utiliza as diversas técnicas então em uso; reinventa-as à sua maneira – a mais utilizada é a associação de ideias” (BENJAMIN, 2016). Disponível em <http://homoliteratus.com/vida-e-opinioes-de-tristram-shandy-de-laurence-sterne/>. Acesso em: 7 jan. 2016.

<sup>11</sup> O outro escritor citado no prólogo *Ao leitor*, Xavier de Maistre, foi um escritor francês, que viveu de 1763 a 1852, famoso pelo livro *Viagem à roda do meu quarto*, escrito por ocasião da sua prisão domiciliar de 42 dias. Disponível em <http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2008/11/01/um-viajante-imovel/>. Acesso em: 7 jan. 2016.

Maistre fez essa viagem à roda do quarto, “de Brás Cubas se pode talvez dizer que viajou à roda da vida” (MACHADO DE ASSIS, prólogo da quarta edição de MPBC).

Além de recursos e estratégias de escrita, os quais o narrador de MPBC faz questão de ressaltar, os três romances têm outro ponto em comum: o enredo. As narrativas giram em torno das vidas dos protagonistas que constituem núcleo do relato e prestigiam “as próprias opiniões em detrimento dos episódios que narram” (SARAIVA, 1993, p. 89).

Portanto, o prólogo de MPBC, explicita a orientação do processo criativo do romance, que visa desnudar a ficção, revelando sua artificialidade. Isso ocorre por meio da atribuição da narração a um morto, que ironiza a “veracidade” buscada pelo romance realista e sublinha o caráter ficcional da narrativa de Brás Cubas; pelo estilo, caracterizado pela “galhofa” e pela “melancolia”; pela menção a autores consagrados e a suas obras, o que define os “vínculos com a tradição literária” e demonstra as diretrizes estéticas em que a obra se fundamenta, sendo privilegiada a “forma livre” sem métodos totalmente definidos. (SARAIVA, 1993, p. 89).

O processo de elaboração do texto literário torna-se claramente perceptível, pois o narrador compartilha suas reflexões sobre sua escrita, convida o leitor a refletir junto com ele e chama a atenção para aspectos da narrativa, recursos que fazem parte do jogo com o receptor: “Mas eu ainda espero angariar as simpatias da opinião, e o primeiro remédio é fugir a um prólogo explícito e longo. O melhor prólogo é o que contém menos cousas, ou o que as diz de um jeito obscuro e truncado” (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 12).

Outro exemplo de metaficcionalidade se encontra no capítulo CXXXVI, que consiste em um único enunciado: “Mas, ou muito me engano, ou acabo de escrever um capítulo inútil” (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 197). Neste caso, o narrador chama atenção para o capítulo anterior, “Oblivion”, instigando o leitor a voltar a ele para verificar o porquê da declaração e se é adequada. O comentário provoca, assim, uma reflexão mais intensa acerca do capítulo, que trata da ação do tempo na vida do ser humano, o qual é capaz de enfraquecer laços pessoais, inclusive amorosos, como no caso do relacionamento entre Brás Cubas e Virgília.

De fato, o receptor textual é constantemente evocado e, muitas vezes, até desrespeitado pelo narrador: “Leitor obtuso, isso prova que nunca entraste no cérebro de um chapeleiro” (Machado de Assis, 1997, p. 95). Essas provocações ao leitor são estratégias para que ele atente para aspectos ou detalhes importantes para a significação da narrativa. Nesse sentido, o narrador, ao evocar e subestimar o leitor textual, causa o distanciamento do leitor real – que não se identifica com um receptor obtuso –, levando-o a refletir a respeito do desafio que lhe é proposto e a chegar a uma melhor compreensão do texto.

Também as citações intertextuais, ao longo da obra, reafirmam o posicionamento estético do narrador exposto no prólogo. Seguindo os passos de

Sterne, Machado de Assis tece seu texto a partir do entrelaçamento de várias obras. Algumas menções são recorrentes, como, por exemplo, excertos do autor William Shakespeare, passagens da Bíblia e alusões à mitologia clássica.

Em MPBC, a primeira alusão a Shakespeare<sup>12</sup> aparece no capítulo “Marcela”, em que o narrador fala a respeito do relacionamento inconsistente com a meretriz. Quando Brás demonstra sua irritação em relação aos presentes recebidos de pretendentes anteriores, os quais estão espalhados pela casa, Marcela ouve e ri

com uma expressão cândida - cândida e outra cousa, que eu nesse tempo não entendia bem; mas agora, lembrando o caso, penso que era um riso misto, como devia ter a criatura que nascesse, por exemplo, de uma bruxa de Shakespeare com um serafim de Klopstock<sup>13</sup> (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 45).

As bruxas referidas fazem parte da tragédia *Macbeth* e remetem à ambiguidade das atitudes de Marcela: tal qual as Bruxas de Shakespeare – cujas mensagens são enigmáticas e repletas de metáforas incompreensíveis para a personagem Macbeth (BEZERRA, 2016)<sup>14</sup> –, o comportamento da meretriz não é compreendido por Brás na adolescência, que precisa amadurecer para assimilar, depois de morto, a ambivalência e os interesses pecuniários que estão por detrás dos atos e gestos dela.

Além de *Macbeth*, outra tragédia shakespeariana é aludida e citada na obra. Trata-se de *Hamlet*, cuja frase célebre “Ser ou não ser: eis a questão” norteia o desenrolar da narração, sendo mantido seu tom trágico, embora o *ethos* irônico aí se infiltre:

Mas esse duelo do ser e do não ser, a morte em ação, dolorida, contraída, convulsa, sem aparelho político ou filosófico, a morte de uma pessoa amada, essa foi a primeira vez que a pude encarar. Não chorei; lembra-me que não chorei durante o espetáculo: tinha os olhos estúpidos, a garganta presa, a consciência boquiaberta. (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 61).

A passagem acima se reporta à morte da mãe de Brás, que volta de Portugal a pedido do pai para vê-la antes de seu óbito. O enunciado shakespeariano retoma um dos maiores dilemas do homem, ou seja, a finitude humana, que leva a questionamentos sobre a origem e o destino das criaturas na Terra.

Outro trecho que recupera o dilema do enunciado de Hamlet está relacionado à dúvida do protagonista em aceitar, ou não, o cargo de secretário da província e ir para o Norte juntamente com Virgília e o marido Lobo Neves:

---

<sup>12</sup> O inglês William Shakespeare, anterior aos escritores já citados, viveu de 1564 a 1616, é conhecido como um dos maiores dramaturgos do mundo, sendo sua obra influente e largamente conhecida. Vários estudiosos, como, Eugênio Gomes, Helden Caldwell e Marta de Senna, ressaltam a admiração de Machado de Assis pelo dramaturgo inglês William Shakespeare, cuja produção exerce perceptivelmente influência nos escritos do autor brasileiro, seja por meio de referências, alusões ou citações.

<sup>13</sup> O serafim se refere, provavelmente, a um personagem do poema *Messíada* de Friedrich Klopstock (1724-1803), um importante poeta alemão influente na origem do Romantismo na Alemanha. Disponível em [http://www.machadodeassis.net/hiperTx\\_romances/obras/brascubas.htm](http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/brascubas.htm). Acesso em: 7 jan. 2016.

<sup>14</sup> Disponível em <http://www.questaodecritica.com.br/2015/05/o-oraculo-dobrado-em-macbeth/>. Acesso em: 7 jan. 2016.

Disse isto, e foi para dentro. Eu deixei-me estar com os olhos no lampião da esquina - um antigo lampião de azeite -, triste, obscuro e recurvado, como um ponto de interrogação. Que me cumpria fazer? Era o caso de Hamlet: ou dobrar-me à fortuna, ou lutar com ela e subjugar-la. Por outros termos: embarcar ou não embarcar. Esta era a questão. O lampião não me dizia nada. As palavras do Cotrim ressoavam-me aos ouvidos da memória, de um modo mui diverso do das palavras do Garcez. Talvez Cotrim tivesse razão; mas podia eu separar-me de Virgília? (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 107).

A apropriação e a modificação do enunciado do texto de Shakespeare transformam-no em *hipertexto*, isto é, o enunciado original é alterado para que lhe seja atribuído um sentido renovado. No caso, o tom trágico, que originalmente perpassava o texto, dá lugar a um tom picaresco decorrente da troca lúdica de palavras, em que a significação originária foi deslocada e adaptada à nova obra. De acordo com Saraiva, “o narrador transforma ludicamente as palavras do príncipe da Dinamarca e desarticula, na paródia, a gravidade do dilema: cavada a distância entre o acontecimento e seu relato, mudam as proporções daquele, cabendo ao discurso projetar o descompasso através do riso” (SARAIVA, 1993, p. 81).

Além de menções à obra de Shakespeare, inúmeras citações e alusões bíblicas podem ser identificadas no romance. Já no primeiro capítulo, o narrador se questiona sobre como iniciar a narrativa, comparando sua obra com o “Pentateuco”, que reúne os cinco primeiros livros do Velho Testamento, cuja autoria é atribuída a Moisés. Mas, ao contrário de Brás, que introduz o romance com sua morte, o óbito de Moisés é relatado apenas em “Deuteronômio”, última parte do “Pentateuco”: “Moisés, que também contou a sua morte, não a pôs no introito, mas no cabo: diferença radical entre este livro e o Pentateuco” (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 13). De acordo com Regina Zilberman, essa comparação entre Moisés e Brás Cubas ressalta a importância que o narrador quer atribuir a si mesmo: o primeiro atuou na instituição das bases dos judeus, uma vez que os conduziu do Egito a Canaã, a terra prometida que serviu de alicerce para esse povo; o antecessor homônimo de Brás, por sua vez, teria contribuído com a fundação da nação brasileira.<sup>15</sup>

Essa posição de fundador é retomada no capítulo LV, cujo nome, “Velho diálogo entre Adão e Eva”, aproxima Brás e Virgília do casal “primordial da raça humana”. Os protagonistas de MPBC vivem um momento paradisíaco no auge do seu romance (ZILBERMAN, 2012, p. 41-42); no entanto, o capítulo não o descreve com palavras,

---

<sup>15</sup> Zilberman acredita que Machado de Assis, leitor ávido de clássicos da Literatura, intencionava refletir sobre uma temática importante entre os escritores de seu tempo, os quais tentavam introduzi-la nos seus textos: a criação de um herói brasileiro capaz de representar nossa nacionalidade. De acordo com a estudiosa, um dos atributos de um herói se refere à “fundação de uma nação”, questão que o escritor encaminha por meio dos antecessores do protagonista, que, com seus feitos, contribuíram para formar a o país. Inclusive, o protagonista teria tido um antepassado homônimo, a quem se credita a fundação da Vila de São Vicente. Ademais, o próprio nome “Brás” estaria relacionado a Brasil, indicando essa possibilidade. Entretanto, longe de ser um herói idealizado, Brás se constitui em um “herói às avessas”, característica que pode ser também associada à formação da nação brasileira.

somente com pontos finais, de exclamação e de interrogação, propondo que o leitor complete o texto de acordo com o que o título sugere. Considerando que o diálogo ocorre após uma relação íntima entre o casal, pode-se imaginar uma conversa apaixonada, repleta de emoções relacionadas aos deleitosos momentos vividos.

O leitor de MPBC, além de circular por obras literárias, publicamente conhecidas na época da escrita do romance, precisa entender de mitologia, cujas menções são recorrentes. No capítulo “O emplasto”, embora o mito grego de Édipo não seja explicitamente nomeado, há uma alusão a esse texto, essencial para entender a passagem:

Com efeito, um dia de manhã, estando a passear na chácara, pendurou-se-me uma ideia no trapézio que eu tinha no cérebro. Uma vez pendurada, entrou a bracejar, a pernear, a fazer as mais arrojadas cabriolas de volatim, que é impossível crer. Eu deixei-me estar a contemplá-la. Súbito, deu um grande salto, estendeu os braços e as pernas, até tomar a forma de um X: decifra-me ou devoro-te (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 15, grifo nosso).

A citação “Decifra-me ou devoro-te!” se refere ao enigma da Esfinge, que precisa ser desvendado como condição de sobrevivência frente à criatura mítica. Aqueles que não conseguem responder à sua pergunta são devorados. Édipo alcança essa façanha, casando-se, então, com Jocasta, conúbio que fora prometido como prêmio ao corajoso que lograsse tal sucesso. No trecho acima, o enigma da Esfinge é comparado ao desafio de desenvolver o emplasto, considerado pelo protagonista como “sublime”.

Contudo, Brás Cubas não consegue colocar em prática sua ideia, pois a morte o surpreende antes. Além disso, o emplasto é o principal responsável por sua doença, pois ele se descuida devido ao fato de muito matutar sobre essa “ideia fixa” e recebe “um golpe cheio de ar”. O narrador chega a afirmar que foi sua “invenção que o matou” (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 18-19). Também no mito grego, a resolução do enigma gera desgraça, pois Jocasta, ao descobrir que é mãe de Édipo, suicida-se enquanto Édipo cega a si mesmo.

As menções intertextuais e autorreferenciais não só contribuem com a significação, mas também explicitam posicionamentos estéticos de Machado de Assis, cabendo ao leitor apreendê-los. No excerto abaixo, o narrador comenta os dois paradigmas estéticos vigentes em um período de transição: os ideais românticos estavam sendo abandonados pelos escritores brasileiros em detrimento dos preceitos realistas:

Tinha dezessete anos; pungia-me um buçozinho que eu forcejava por trazer a bigode. Os olhos, vivos e resolutos, eram a minha feição verdadeiramente máscula. Como ostentasse certa arrogância, não se distinguia bem se era uma criança com fumos de homem, se um homem com ares de menino. Ao cabo, era um lindo garção, lindo e audaz, que entrava na vida de botas e esporas, chicote na mão e sangue nas veias, cavalgando um corcel nervoso, rijo, veloz, como o corcel das antigas baladas, que o romantismo foi buscar ao castelo medieval, para dar com ele nas ruas do nosso século. O pior é que o estafaram a tal ponto, que foi preciso deitá-lo à margem, onde o realismo o veio achar, comido de lazeira e vermes, e, por compaixão, o transportou para os seus livros (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 41-42, grifo nosso).

Ao mencionar as práticas estéticas, o narrador é irônico, pois reforça e exagera as normas de cada paradigma: o Romantismo é representado pela ideia do cavaleiro vistoso que monta seu elegante cavalo, descrito de uma maneira idealizada; o Realismo, por sua vez, está refletido na imagem pessimista do homem morto comido pelos vermes, apresentando a verdade “nua e crua”. Sob esse ponto de vista, instaura-se uma crítica à defesa e à aplicação incondicional das normas de cada um dos paradigmas estéticos.

Por outro lado, a transformação do rapaz, antes encantador e depois defunto, deixa transparecer que não houve simplesmente uma ruptura entre esses dois movimentos literários, mas que o segundo dá continuidade ao primeiro, visto que se vale de elementos anteriores para pensar seus novos preceitos. Nesse sentido, considerando que o rapaz em questão se trata de Brás, pode-se estender essa concepção à produção de textos literários que, segundo a ótica machadiana, não deve ser limitada a preceitos e paradigmas estéticos, sendo reflexo de um exercício crítico e inovador.

#### **MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS: UMA OBRA REALISTA?**

A partir do exposto acima, entende-se que a obra MPBC não pode ser simplesmente “enquadrada” na estética realista, apesar de possuir características dessa prática, como, por exemplo, o zelo com a verossimilhança e o olhar crítico sobre a sociedade carioca.

Machado de Assis não se atém a procedimentos estéticos exclusivos de um paradigma, mas vale-se da tradição para renovar seu fazer literário, renovação que é fruto de um trabalho de reflexão e pensar crítico, como afirma Carlos Fuentes: “o gênio de Machado reside exatamente no contrário. Sua obra é permeada por uma convicção: não existe criação sem tradição que a nutra, assim como não existe tradição sem criação que a renove” (FUENTES, 2001).

De início, a ficcionalidade da obra já é “escancarada” ao leitor, que se depara com um defunto-autor, premissa nada realista e que chama a atenção para o estatuto de texto:

Narrada por um defunto-autor, *Memórias póstumas de Brás Cubas* caracteriza-se precipuamente, pelo rompimento de convenções que intentam instituir a veracidade ou a autenticidade do relato: a par da circunstância de redimensionar sua vida após a morte, o narrador explicita o artefato a partir do qual instaura a narração, desde que expõe os procedimentos do ato de escrita. Narrar não é, para Brás Cubas, reproduzir fielmente a vida, mas pôr em ação regras que concretizam o relato, de modo a dimensionar uma ilusão de vida (SARAIVA, 1993, p. 44).

Sob esse ângulo, essa ficcionalidade, assumida pelo narrador, legitima o uso de estratégias e recursos, resultantes de um trabalho técnico, que constroem o texto literário e instalam significações, que se constituem em desafios ao leitor, que precisa ser perspicaz para apreendê-las. Sob esse ponto de vista, em MPBC, a realidade não está escancarada como nos textos essencialmente realistas, mas ela é encoberta por um arranjo técnico, cuja força se concentra na concepção do narrador Brás Cubas.

Ao mesmo tempo em que o narrador institui uma ilusão de verdade, constituindo a *diegese* de um mundo ficcional verossímil, a intertextualidade e a metaficção desconstroem esse mundo, revelando ser ele um produto de linguagem, que não pode recuperar a realidade, mas que tem o poder de representá-la e de refletir sobre ela.

Conclui-se, pois, que MPBC não se filia a nenhuma escola ou estilo literário em especial, pois no trabalho do escritor transparece seu vasto conhecimento literário e seu pensar crítico sobre ele. Sem render-se a qualquer paradigma, Machado de Assis constitui um novo paradigma no âmbito da literatura brasileira.

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, André. *A vida e as opiniões de Tristram Sandy, de Laurence Sterne*. Disponível em <http://homoliteratus.com/vida-e-opinioes-de-tristram-shandy-de-laurence-sterne/>. Acesso em: 7 jan. 2016.

BEZERRA, João Cícero. *O oráculo dobrado em Macbeth: presente/futuro, história/sobrenatural*. Disponível em <http://www.questaodecritica.com.br/2015/05/oraculo-dobrado-em-macbeth/>. Acesso em: 7 jan. 2016.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: uma introdução*. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999.

FUENTES, Carlos. O Milagre de Machado de Assis. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 2001.

GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1980.

\_\_\_\_\_. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos do francês por Cibele Braga, Erika Viviane Casta Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda, Miriam Vieira. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro, RJ: Imago, 1991.

\_\_\_\_\_. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Editora 34, 1996.

\_\_\_\_\_. O jogo do texto. In: JAUSS, Hans Robert et al. *A literatura e o leitor*. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

KRAUSE, Gustavo Bernardo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.



LODGE, David. *A arte da ficção*. Porto Alegre, L&PM, 2010.

MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

SANTIAGO, Silvano. Retórica da verossimilhança. In: *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 27-46.

SARAIVA, Juracy Assmann. A reescrita de Quincas Borba por um relojoeiro. *Revista de Letras-UNESP*, São Paulo, v.48, n.2, p.11-32, jul./dez. 2008. Acesso em: 7 jan. 2016.

\_\_\_\_\_. *O circuito das memórias em Machado de Assis*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; São Leopoldo: Editora Unisinos, 1993.

TRIGO, Luciano. *Outro viajante imóvel*. Disponível em <http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2008/11/01/um-viajante-imovel/>. Acesso em: 7 jan. 2016.

WAUGH, Patrícia. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London; New York: Methuen, 1984.

ZILBERMAN, Regina. *Brás Cubas autor, Machado de Assis leitor*. Ponta Grossa, PR: Editora UEPG, 2012.