

# OS ESPAÇOS FANTÁSTICOS EM *MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS*

## THE FANTASTIC SPACES IN *BRAS CUBAS' POSTHUMOUS MEMORIES*

Jorge Leite de Oliveira<sup>1</sup>

### RESUMO

Esclarece sobre os aspectos espaciais presentes na obra *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em especial na análise do fantástico representado no romance de Machado de Assis. Objetiva citar o delírio do narrador, no momento de sua morte e a continuação de sua vida após a existência física, com destaque para a manifestação de Pandora, que personifica o nascimento da primeira mulher e a maldição lançada por ela. Segundo a mitologia, Zeus teria presenteado os homens com o desejo de “cercar de amor sua própria infelicidade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006). Pandora, entretanto, diz a Brás Cubas que é “sua mãe e sua inimiga”, mas ante seu espanto, completa que não lhe deseja outro flagelo senão o da vida. O “defunto autor” passa a narrar toda a sua história, desde o nascimento até a morte. Todos os relacionamentos tidos por ele com as mulheres confirmam as palavras de Pandora. Virgília, por ser casada, não o realizou completamente, assim como as demais mulheres com quem se relacionou. Confirma, com base na identificação do insólito, a classificação do romance no gênero do realismo fantástico.

Palavras-chave: aspectos espaciais; delírio; Pandora; fantástico literário.

### ABSTRACT

This work approaches the spatial aspects present in Machado de Assis' novel *Bras Cubas' Posthumous Memories*, especially in his analysis of fantastic. The narrator delirium at the time of his death and the continuation of his existence in the afterlife, especially regarding Pandora, that impersonates the birth of the very first woman and the curse cast upon her. According to greek mythology, Zeus would have presented men with the desire of “surrounding his own sadness in love” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2006). However, Pandora tells Bras Cubas that “she is his mother and enemy”. To his amazement, she declares she doesn't desire anything else for him except that he lives. The “deceased author” narrates his life tale since birth until his passing. Every relationship he had with a woman seems to confirm Pandora's words. As an example, Virgilia, for being married, did not satisfied him completely, the same as all the women he had any kind of relationship. These elements, such as the identification of the unusual confirm this novel as belonging to the fantastic realism genre.

Keywords: spatial aspects; delirium; Pandora; fantastic literature

---

<sup>1</sup> Doutorando do Curso de Pós-Literatura da Universidade de Brasília (Pós-Lit./UnB). E-mail: jojorgeleite@gmail.com

Essa obra foi considerada por alguns críticos do passado, como a inauguradora do Realismo no Brasil. Alfredo Bosi, por exemplo, afirma que “[...] a partir das *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), o escritor atinge a plena maturidade do seu realismo de sondagem moral” (BOSI, 1987, p. 194), o que não deixa de ser uma verdade, até mesmo porque esse crítico considera “inexata a chamada “fase romântica”, composta pelas obras que antecederam essa, que melhor classificaria como “de compromisso” ou “convencionais”. (*Id., ibid.*)

Nos últimos tempos, porém, mesmo tal classificação realista é considerada inadequada, em virtude da estrutura fantástica de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Quem narra a história, em primeira pessoa, não é um personagem de carne e ossos, mas um morto, que se autointitula “defunto autor”.

Começo pela chamada *crítica dialógica* bakhtiniana (*In: BAKHTIN, 2003, p. XXX*). Na concepção de exotopia bakhtiniana, a relação entre falantes baseia-se no dialogismo proporcionado pelo enunciado, que

[...] é pleno de tonalidades dialógicas, e sem levá-las em conta é impossível entender até o fim o estilo de um enunciado. Porque a nossa própria ideia – seja filosófica, científica, artística – nasce e se forma no processo de interação e luta com os pensamentos dos outros e isso não pode deixar de encontrar o seu reflexo também nas formas de expressão verbalizada do nosso pensamento (BAKHTIN, 2003, p. 298).

O ato criativo literário é iniciado fenomenologicamente na interação entre o autor e a personagem. Essa construção é dialógica, mas é o autor que cria esteticamente os valores psicológicos da personagem, como vemos ocorrer nas criações de Machado de Assis. É o olhar exterior do autor que proporcionará o acabamento da personagem. Isso significa que este é o reflexo imaginativo daquele. Bakhtin conclui que a autonomia da personagem em sua manifestação no mundo tem por base o trabalho criativo do autor, que transforma aquele em seu herói. Nesse caso, o modo de expressão da personagem será idealizado pelo autor, mesmo quando este ainda não tem plena consciência daquilo em que aquele se transformará, em consequência da gama variada de ideias que podem florescer nos devaneios autorais. Quantas vezes, um autor não confessa que iniciou uma história com uma ideia a respeito das ações de seus personagens e, durante a produção narrativa, essa ideia tomou um rumo diferente daquele pensado inicialmente? Após iniciado o enredo de uma novela televisiva, por exemplo, muitas vezes, o telespectador é quem vai sugerir sua continuação e desfecho e é essa interação verbal com o autor que lhe permitirá uma mudança no roteiro da novela, mas a decisão final é de quem exerce o ato criativo.

A linguagem, para Bakhtin, é um “fenômeno socioideológico” que se constrói pelo dialogismo no decorrer da narrativa. Três elementos formam o enunciado: a composição, a temática e o estilo. O enunciado é construído no interior de um gênero discursivo, cuja variedade é imensa, tanto oral como escrita. A fala baseia-se na elaboração enunciativa que dá forma a um gênero de discurso, o que pode se prestar a um enunciado mais formal e sério ou mais informal, mais jocoso, satírico, irônico. Ou seja, o discurso transmite a seus interlocutores a vivência e ideologia de cada um, daí o estranhamento que pode causar a um ou mais receptores do enunciado o seu total ou parcial desconhecimento do gênero do discurso utilizado por seu interlocutor. É o que costuma ocorrer nas narrativas fantásticas.

Iniciamos nossas reflexões pelas noções propostas por Michel Foucault (2013, p. 415) em relação a “lugares sagrados e lugares profanos, lugares protegidos e lugares, pelo contrário, abertos e sem defesa”. Segundo o citado filósofo, não vivemos num espaço vazio, homogêneo e sim num espaço que pode ser “de dentro” ou “de fora”. O espaço “de dentro” é aquele

[...] espaço que talvez seja também povoado de fantasma; o espaço de nossa percepção primeira, o de nossos devaneios, o de nossas paixões possuem neles mesmos qualidades que são como intrínsecas; é um espaço leve, etéreo, transparente, ou então é um espaço obscuro, pedregoso, embaraçado; é um espaço do alto, um espaço dos cumes, ou é, pelo contrário, um espaço de baixo, um espaço do limo, um espaço que pode ser corrente como a água viva, um espaço que pode ser fixo, imóvel como a pedra ou como o cristal. (FOUCAULT, 2013, p. 416)

Quanto ao “espaço de fora”, também heterogêneo, como o anterior, diz-nos Foucault (2013, p. 417) que “é o espaço no qual vivemos, pelo qual somos atraídos para fora de nós mesmos”. Os espaços que podem estar ligados aos demais, mas que também contradizem “todos os outros posicionamentos” possuem dois tipos básicos: as “utopias”, que são os “posicionamentos sem lugar real”, “essencialmente irreais” e as “heterotopias”, ou seja, “lugares que estão fora de todos os lugares, embora sejam efetivamente localizáveis”, segundo Foucault (2013, p. 418).

O espaço da narrativa fantástica é representado pelo conceito heterotópico foucaultiano de posicionamentos, que, embora estejam ausentes dos lugares físicos são identificados, reais, ao contrário do espaço utópico que, por representar uma sociedade perfeita não existe realmente.

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de seu espaço heterotópico, o narrador é o defunto que dá nome à obra e principia sua história de modo insólito. A narração é feita em primeira pessoa, e a história narrada começa de trás para a frente, ou seja, o personagem inicia falando sobre sua morte, embora antes confesse que ficara na dúvida se deveria

começar o relato de suas memórias pelo começo ou pelo final. Começa pelo fim. Então, após seu relato biográfico e de quem participou de seu enterro, na idade de 64 anos, explica que foi vítima nem tanto de “uma pneumonia”, mas de “uma ideia grandiosa e útil”, a criação de um emplastro anti-hipocondríaco.

Nesse ponto da narração, confessa seu desejo de fama, com a possibilidade de ver impresso no remédio três palavras: “Emplastro Brás Cubas”. O insólito de sua narração é que ela é feita de uma dimensão metafísica, ou espiritual, mas os fatos narrados ocorreram na dimensão física ou material. O narrador, em primeira pessoa, é onisciente, como se pode comprovar neste trecho da narração: “— Morto! Morto! Dizia consigo”. E, logo abaixo, o relato prossegue: “E a imaginação dela, como as cegonhas que um ilustre viajante viu desferirem o voo desde o Ilisso às ribas africanas, sem embargo das ruínas e dos tempos — a imaginação dessa senhora também voou por sobre os destroços presentes até às ribas de uma África juvenil...” (ASSIS, 1971, cap. I.)<sup>2</sup>

Ainda no primeiro parágrafo do capítulo inicial, o narrador cita Moisés e diz que este igualmente relatou sua morte, porém não a pôs no início e, sim, no fim de sua história: “diferença radical entre este livro e o pentateuco”. Assim sendo, o narrador demonstra conhecer o *Antigo Testamento*, em especial o *Deuteronômio*, um dos cinco livros do chamado “pentateuco moisaico”. Com a comparação, induz o leitor a julgar que o livro de Moisés foi também ditado por um *defunto autor*, nada menos do que o próprio Moisés, como consta no capítulo 34:5 de *Deuteronômio*: “Assim morreu Moisés, servo do Senhor, na terra de Moabe, conforme o dito do Senhor.” Outra diferença no relato é de que, aqui, o relato é em terceira pessoa, enquanto em sua história, Brás Cubas faz o relato em primeira pessoa.

O insólito da narrativa, continua a provocar o estranhamento do leitor, quando este é informado de que o narrador iniciará o relato da própria morte, não necessariamente de uma pneumonia, mas de uma ideia grandiosa que tinha, a qual acabara por exaurir-lhe as forças: a criação de um emplastro ao qual desejava chamar de Brás Cubas. Vemos nessa informação uma crítica velada ao desejo inconsequente de fama por qualquer cidadão. O diálogo que entabula, em seguida, com o leitor, comprova a influência nefasta sobre cada uma de nós do desejo de fama. Agora, porém, que já não estava entre os chamados vivos, podia fazer uma autocrítica, como esta: “[...] o que me influiu principalmente foi o gosto de ver impressas nos jornais, mostradores, folhetos, esquinas, e enfim nas caixinhas de

---

<sup>2</sup> Tendo em vista que a obra *Memórias póstumas de Brás Cubas* consultada é muito antiga e a existência de diversas outras edições dificultar a localização da citação com base na página citada, consideramos mais fácil ao leitor que queira conferir a citação ir diretamente aos capítulos, mesmo porque esses em geral são bastante curtos e, neles, facilmente o leitor pode identificar o trecho citado. As demais obras obedecem à citação por autor, data e página.

remédio, estas três palavras: Emplasto Brás Cubas. [...] Digamos, amor da glória.” (ASSIS, 1971, cap. II.)

Dialogando com o leitor, o personagem narrador diz que um tio dele, “cônego de prebenda inteira, costumava dizer que o amor da glória temporal era a perdição das almas que só devem cobiçar a glória eterna.” Nesse caso, voltamos a observar o lado metafísico ou espiritual da narrativa, em oposição ao físico ou material, quando o narrador contrapõe a essa afirmação a de outro tio seu, oficial do Exército, que tinha a opinião de que “o amor da glória era a coisa mais verdadeiramente humana que há no homem, e conseqüentemente, a sua mais genuína feição”. Ao final, o narrador convida o leitor a se decidir entre um ou outro dos seu tios citados, pois ele voltaria ao emplasto.

No capítulo terceiro, narra sua genealogia e fica-se sabendo que ele foi um cidadão vulgar, que, desde criança, foi muito protegido pelo pai, o qual mentia sobre as suas origens familiares e fazia-lhe quase todas as vontades. Mas antes, Brás Cubas narra o delírio que teve, como se tivesse tido um pesadelo antes de sua morte.

Após citar a visita da ex-amante Virgília, de 54 anos, que o visitara quando estava à morte, relata, no cap. 7, a ocorrência de seu delírio, que lhe antecedeu a morte. Primeiramente, viu-se como um barbeiro chinês, escanhoando um mandarim que lhe pagava o trabalho com beliscões e confeitos. Como *bon vivant* que fora, essa imagem representa uma forma de punição consciencial. Estava sem barba, pois essa simboliza a virilidade, a coragem e a sabedoria (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006). Agora, expõe as próprias fraquezas e temores ante o desconhecido até então.

Em seguida, vê-se transformado na *Suma Teológica* de São Tomás. Sente-se imóvel, com as mãos cruzadas, como fechos do livro, imaginou que Virgília, a ex-amante, as descruzara. O livro sagrado representa o saber, a ciência do Universo. Se está aberto, simboliza os pensamentos e sentimentos livres; se fechado, caracteriza a ocultação dos pensamentos e sentimentos. O ato de descruzar as mãos, que representavam os fechos do livro, significa que este estava fechado e agora era aberto, liberando os pensamentos do narrador numa verdadeira catarse do seu espírito atormentado.

Alguns biógrafos escrevem que, na infância, Machado de Assis atuou como coroinha, outros como sacristão (MASSA, 2009, p. 70). O certo é que o denominado Bruxo do Cosme Velho conhecia muito bem as Escrituras Sagradas, como vemos narrado em suas crônicas, poemas, contos e romances. A *Suma Teológica* era, portanto, um livro de seu conhecimento, como várias outras obras esotéricas e espíritas, que consultava no Gabinete Português de Leitura, segundo Jean Michel-Massa (2009, p. 93). Segundo a teoria de Foucault, o mágico encontro onírico com Virgília compreende dois espaços:

espaço utópico, fora do lugar, ou “um lugar sem lugar” (FOUCAULT, 2013, p. 418), entre o onírico e o estado de vigília, ocupado por Brás, enquanto está delirando, e espaço material, físico, que ele percebe vagamente estar ocupado pela ex-amante.

O narrador retoma a forma humana e é arrebatado por um hipopótamo, com o qual conversou enquanto era transportado em vertiginosa carreira. Ao questionar o animal sobre a viagem, que lhe parecia sem destino, aquele lhe respondeu que iriam até “a origem dos séculos.

Vemos nessa manifestação onírica a associação de espaço e tempo, que Foucault (2013, p. 415) considera fazerem parte de uma só coisa, uma vez que propõe a teoria de ser o espaço a quarta dimensão do tempo. O hipopótamo, para Chevalier; Gheerbrant (2006), é a representação “das forças negativas que existem neste mundo”. Desse modo, o narrador expressa sua convicção de que o tempo, como dimensão do espaço, levará à destruição do destino, ao longo dos séculos, como estaria ocorrendo desde a origem do tempo, anterior, portanto, à própria formação do nosso mundo, mas não à da formação do universo, se considerarmos o tempo como a quarta dimensão espacial, conforme a teoria de Bakhtin.

Essa minha suposição se confirma quando o narrador diz, em seguida que já haviam ultrapassado o Éden. Então, os espaços físicos e metafísicos já se confundiam, pois quando o personagem pede ao hipopótamo para parar na tenda de Abraão é ridicularizado com a informação de que não lhes seria possível voltar atrás, uma vez que, estando no Éden, ou paraíso, já haviam percorrido os espaços físicos habitados pela personagem bíblica de Abraão e de todos os que se seguiram a este. Eis aqui o insólito presente na narrativa fantástica. De espanto em espanto, os devaneios machadianos vão se mostrando estranhos e surpreendentes à personagem em sua alienação mental no momento que lhe antecede a morte.

Agora, era Pandora que aparecia a Brás Cubas:

um vulto imenso, uma figura de mulher me apareceu então, fitando-me uns olhos rutilantes como o sol. Tudo nessa figura tinha a vastidão das formas selváticas, e tudo escapava à compreensão do olhar humano, porque os contornos perdiam-se no ambiente, e o que parecia espesso era muita vez diáfano. (ASSIS, 1971, cap. VII)

Pandora, de acordo com o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, foi “a primeira mulher; feita de barro por Hefesto, deus do fogo, por ordem de Zeus; recebeu de Atena o sopro de vida e, dos outros deuses, todos os encantos [...], fecunda, que dá toda espécie de presentes.” Interessante é que a personagem se disse “mãe e inimiga” de Brás Cubas,

mas, ante o recuo deste, acalmou-o dizendo-lhe para não se assustar, pois sua “inimizade não mata” e o castigo que lhe daria seria o da vida, único “flagelo”. (ASSIS, 1971, cap. VII)

O autor dialoga com as personagens mitológica e narradora para expressar seu sentimento pessimista ante a possibilidade a imortalidade do espírito *post-mortem*. Em seus últimos romances, e já a partir desse, publicado em 1881, o escritor demonstra seu pessimismo em relação à natureza humana. Nesse caso, nem mesmo após a morte física a continuação da vida é vista como algo bom e, sim, a continuação do “flagelo” de viver. Machado possuía um grande conhecimento tanto da mitologia grega, como do Antigo Testamento, o que pode ser comprovado pelas inúmeras citações dessas obras na maioria de seus romances, contos, poemas e crônicas.

Segundo Chevalier; Gheerbrant, Pandora foi a primeira mulher criada por Zeus, que teve a influência dos demais deuses e foi dada de presente aos homens mas com ela também surge a desgraça e “todos os males da humanidade”. Os desejos são como o fogo, que dá ao homem o poder, mas também o consome. “Pandora simboliza o fogo dos desejos que causam a desgraça dos homens.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 680)

O personagem narrador, desde bastante jovem, esteve envolvido pelos encantos femininos, embora o conceito que tinha das mulheres era machista, o que era comum no século XIX. Gostava de tê-las a seu serviço e nesse mister não poupou nem mesmo sua própria mãe quando, sobre ela, afirmou: “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.” (ASSIS, 1971, cap. XI)

Aos dezessete anos, já iniciara o namoro com Marcela, que narra assim:

Sim, eu era esse garção bonito, airoso, abastado; e facilmente se imagina que mais de uma dama inclinou diante de mim a fronte pensativa, ou levantou para mim os olhos cobiçosos. De todas, porém, a que me cativou logo foi uma... uma... não sei se diga; este livro é casto, ao menos na intenção; na intenção é castíssimo. Mas vá lá; ou se há de dizer tudo ou nada. A que me cativou foi uma dama espanhola, Marcela, a “linda Marcela”, como lhe chamavam os rapazes do tempo. (ASSIS, 1971, cap. XIV)

A palavra garção, aqui, tem o significado de homem jovem, moço, de acordo com o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Precisou comprar o amor de Marcela: “Foi-me preciso coligir dinheiro, multiplicá-lo, inventá-lo.” (*Id.*, cap. XV) O pai, porém, ao comprovar o abuso dos gastos do filho, passou a controlar suas despesas. Este, entretanto, recorreu a mãe e, não satisfeito, passou a “sacar sobre a herança” paterna. A namorada, porém, embora dissimulasse seu interesse, amou-o “durante quinze meses e onze contos de réis, nada menos”. Resultado, o pai, ante a dissipação dos bens da família pelo filho, resolveu

mandá-lo à Europa, onde ele, sem conseguir realizar seu sonho de levar Marcela consigo, bacharelar-se-ia mediocrementemente, segundo informou, em Coimbra, onde conquistara a fama de folião, “dado às aventuras”. (cap. XX)

O bacharelado fora a “carta de alforria” de Brás Cubas. Metáfora que indicaria o seu desejo concretizado, não em fazer do curso superior uma carreira profissional, mas em voltar a desfrutar dos benefícios da riqueza paterna, que lhe permitiriam uma vida boa e a continuação das farras. Mas o pai tinha planos de fazer de Brás Cubas um grande político e lhe arranjar um bom casamento com Virgília, a noiva que ele acabaria por perder para seu concorrente político, o Lobo Neves. Antes, ele conhecera a bela moça coxa, Eugênia, por quem se interessou, mas acabou abandonando. O insólito da narração está presente no cap. XXVII, em que o narrador dialoga com o leitor e lhe revela ser esta a mesma pessoa que anos depois assistiria ao seu enterro. (op. cit., cap. XXVII) Em seguida, dirigindo-se a Virgília que, contrariamente à onisciência de um “defunto autor”, este ignora se ela ainda vivia, diz-lhe que a morte não o “tornou rabugento, nem injusto”.

Virgília, que recusara se casar com Brás Cubas, acaba se tornando sua amante e com ele tem tórridas e sobressaltadas relações amorosas. Marcela, agora viúva, é reencontrada pelo narrador anos depois, mas então não possuía a beleza de outrora e não lhe desperta mais qualquer interesse afetivo. O rosto bexiguento, enfermo e a propriedade de uma loja de joalheria que, segundo ela, lhe dava pouco retorno financeiro eram as imagens das quais o narrador desejava afastar-se o mais rápido possível. Descobriu, mais tarde, que ela continuava ambiciosa e que lhe mentira a respeito do negócio. (cap. XXXVIII)

Um item muito comum nos contos e romances machadianos é o da herança. Tinha ele uma irmã, Sabina, casada com o Cotrim. Pouco tempo após a morte por desgosto por não ver o filho casado com a pessoa que ele, seu pai, escolhera para noiva, ou seja, Virgília, Cotrim e Sabina disputam com Brás Cubas a herança paterna e acabam brigando. (cap. XLVI)

O narrador reencontra Virgília, agora casada com Lobo Neves, três vezes: a primeira, na rua do Ouvidor, local onde as mulheres costumavam passear, no Rio de Janeiro, trajadas à moda francesa, e também lugar de intenso comércio e sedes de jornais, e tipografias, como a citada pelo narrador, a tipografia do Plancher. Viu “a distância uma mulher esplêndida. Era ela”, agora com o marido, deixando-o “atônito”. Encontrou-a oito dias após “num baile” e diz que teriam trocado “duas ou três palavras”. Mas o encontro que iria desencadear toda uma paixão adúltera entre o casal ocorreria em outro baile, um mês depois, na casa de uma senhora da sociedade imperial. Ali, Brás Cubas e Virgília conversaram e valsaram. E se apaixonaram... (cap. 50)

A música e a dança são outros recursos utilizados por Machado de Assis em seus romances. O próprio “Bruxo do Cosme Velho” tinha fama de ser excelente dançarino.

Pandora, a figura mitológica do delírio do moribundo Brás Cubas dissera uma verdade, pois de todos os envoltórios amorosos do narrador, Virgília, a amante tornar-se-ia a sua fonte de prazer e as suas noites de preocupação, se não de incerteza e de medo permanente de que Lobo Neves acabasse descobrindo a traição da esposa e matasse o casal. A própria Virgília, no cap. LXIII, revela ao amante que o marido parecia desconfiado: “[...] o olhar parece que não é o mesmo. Durmo mal; ainda esta noite acordei, aterrada; estava sonhando que ele me ia matar. Talvez seja ilusão, mas eu penso que ele desconfia...” É o drama de consciência que aflora na personagem, com sói acontecer com todas as pessoas que agem mal, às ocultas, e estão sempre dissimulando um comportamento considerado socialmente como correto, ao contrário do que se considera desvio de conduta. O realismo representado aqui caracteriza o espaço heterotópico proposto por Foucault e que se aplica às posições caracterizadas pelo insólito da narrativa. Isso porque até mesmo no sonho da personagem ela se vê sob ameaça, embora fisicamente esteja consciente da não realidade de seus devaneios oníricos. Além do mais, percebe que já não mais pertence ao mundo dos chamados vivos.

Continuando a narrativa, diz o “defunto autor” que a solução para as escapadas amorosas do casal foi resolvida pela aquisição de uma “casinha” na Gamboa. “Um brinco! Nova, caiada de fresco, com quatro janelas na frente e duas de cada lado, – todas com venezianas cor de tijolo, – trepadeiras nos cantos, jardim na frente; mistério e solidão. Um brinco!” (cap. LXVII) Como zeladora, escolheram uma agregada e costureira da casa de Virgília, dona Plácida, pessoa de confiança, a quem o narrador deu-lhe o “pecúlio de cinco contos”, que achara em Botafogo. Desse modo, conquistou a gratidão, as preces e os serviços diários da “cúmplice” de seus encontros amorosos.

Gaston Bachelard faz interessante análise a respeito da representação da casa. Diz ele que a casa revela “um estado de alma”. A casa “fechada e protegida”, segundo Gaston, revela felicidade. (BACHELARD, 2000, p. 84) A dos amantes, embora chamada de “casinha” tinha as características de uma grande e confortável casa. Basta dizer que tinha “quatro janelas na frente e duas de cada lado”. Possuía jardim, outra característica que enriquece muito a aparência da casa.

Outro elemento também muito utilizado por Machado de Assis em sua obra literária é a carta. Em geral, ou ela expressa amor a alguém ou denúncia de alguém a outrem. Em *Miss Dollar*, por exemplo, um dos contos de sua obra *Contos Fluminenses*, no cap. VI, é narrado que “Nessa mesma noite resolveu Mendonça dar um golpe decisivo; resolveu

escrever uma carta a Margarida”. Essa era uma carta de amor. No conto seguinte, dessa mesma obra, intitulado *Luís Soares*, no cap. IV, encontramos a informação de outra carta, agora de Anselmo, amigo do Major Vilela a este, pedindo-lhe para preparar um jantar com vatapá para aquele. Raro é o conto ou o romance de Machado de Assis que ele não se utilize de algum desses elementos espaciais, como a carta, a dança, a herança, o teatro. No capítulo XCVI de *Memórias póstumas*, há a informação sobre uma carta anônima. Brás Cubas e Lobo Neves conversavam há meia hora, quando alguém entregou ao marido traído uma carta. Ele leu-a e demonstrou muita raiva do seu interlocutor. A missiva informava a Lobo Neves sobre a traição da esposa com o amigo. Dias depois Virgília informou ao narrador sobre a conversa que o marido tivera com ela sobre o conteúdo da carta com a denúncia sobre o adultério, ao que ela lhe respondera que não passava de calúnia infame. Mas o marido não acreditou muito em sua palavra e até mesmo pediu-lhe insistentemente que admitisse a traição, pois ele a perdoaria. Ela inventou algumas histórias de alguns ex-namorados e prometeu ao marido que, para não o deixar em dúvida, trataria Brás Cubas com desprezo.

Após um período de separação dos amantes e dos amigos, Virgília e Brás Cubas voltam a se encontrar na casa de Gamboa. Um belo dia, para horror do casal e de d. Plácida, Lobo Neves resolve aparecer, de repente, na casa que, para todos os efeitos, era de d. Plácida. Brás Cuba esconde-se e a amiga ajuda Virgília a enganar o marido, invertendo a situação com a informação de que “laiá”, modo antigo com que a tratava, estaria com ciúmes, após Virgília ter perguntado ao marido o motivo de sua visita à velha d. Plácida. Após esta entregar o chapéu e um espelho a Virgília, que o arrumou na cabeça e falou várias coisas ao marido, que nada lhe respondeu, ambos foram para sua casa e Brás Cubas deixou seu esconderijo. Dias depois, este recebeu um bilhete da amante dizendo-lhe que tudo ficara bem, mas o esposo suspeitara de algo e passara a ficar muito sério.

Mais uma vez, vemos a correspondência escrita sendo utilizada como recurso do autor na comunicação dos personagens. Fora hoje, bastar-lhe ia enviar-lhe um *WhatsApp* ou mesmo um *E-mail* secretamente. Além disso, era muito comum, à época, o uso de chapéus, tanto pelos homens quanto pelas mulheres.

Nomeado “presidente de província”, Lobo Neves mudou-se com a mulher e Brás Cubas, por alguns meses, não mais viu a amante. Foi quando, reconciliado com a irmã, esta começou a insistir com ele para que se casasse. A candidata era Nhã-loló, uma moça que conhecera tempos atrás e que gostava dele. O capítulo CXXV traz o epitáfio do túmulo de Nhã-loló, morta aos dezenove anos, que encerra a última esperança de casamento do

narrador. Essa é mais uma característica da estrutura dos capítulos de Machado de Assis, a brevidade. Nesse caso, o autor parece querer representar a brevidade dos anos da jovem com a do próprio capítulo, que se resume a indicar: “Aqui jaz D. EULÁLIA DAMASCENO DE BRITO, morta aos dezenove anos de idade Oraí por ela!”

No capítulo seguinte, o narrador narra ainda uma série de eventos relacionados a suas atividades políticas e jornalísticas, com a fundação de um jornal. No cap. CL, narra a morte de d. Plácida, do Lobo Neves e do seu reencontro com Virgília, chorando, na sala mortuária do marido e relatando os vários encontros com Quincas Borba, autor da teoria do Humanitismo, que daria origem ao próximo romance machadiano. No capítulo CLVII, Quincas Borba diz-lhe que “O Humanitismo há de ser também uma religião, a do futuro, a única verdadeira. O Cristianismo é bom para as mulheres e os mendigos, e as outras religiões não valem mais do que essa: orçam todas pela mesma vulgaridade ou fraqueza [...]”

O que essa filosofia de Quincas Borba representa não é nada mais do que uma paródia do que o autor pensava do Espiritismo até então. Exemplo disso é a sua crônica de 5 de outubro de 1885 (*Balas de estalo*). Após ter dito, ironicamente, que compareceu à sede da Federação Espírita Brasileira, prossegue com seus sarcasmos e diz o seguinte: “O orador combateu as religiões do passado, que têm de ser substituídas todas pelo espiritismo, e mostrou que as concepções delas não podem mais ser admitidas, por não o permitir a instrução do homem; tal é, por exemplo, a existência do diabo. [...]”

Por fim, novamente o insólito encerra a obra, quando o narrador afirma que

Entre a morte de Quincas Borba e a minha, mediaram os sucessos narrados na primeira parte do livro. O principal deles foi a invenção do emplasto Brás Cubas, que morreu comigo, por causa da moléstia que apanhei. Divino emplasto, tu me darias o primeiro lugar entre os homens, acima da ciência e da riqueza, porque eras a genuína e direta inspiração do Céu. O caso determinou o contrário; e aí vos ficais eternamente hipocondríacos. (ASSIS, 1971, cap. CLX)

O estranhamento, nesse capítulo final, é que o autor enaltece seu emplasto, que curaria a hipocondria humana, “que morreu comigo”. Entretanto ele retorna em espírito, narra todas as peripécias de sua vida, o que demonstra que ainda vive, mas mantém-se pessimista, pois a morte física não lhe dá o poder de revelar aos que ainda têm o corpo físico o segredo do seu emplasto anti-hipocondríaco.

## Conclusão

A obra *Memórias póstumas de Brás Cubas* foi selecionada por Sílvio Romero para criticar injustamente Machado de Assis como “espiritismo literário” sem significado, por sua

característica de ser pretensamente ditada “do outro mundo” (ROMERO, 1992, p. 267). Entretanto, essa obra é quase unanimemente considerada por todos os demais críticos como uma das obras mais criativas, não somente da literatura brasileira, como também da literatura mundial. Entre nós, esse romance é considerado o “divisor de águas” entre a literatura romântica e o realismo. Com o surgimento da proposta de uma literatura fantástica, inicialmente com Tzvetan Todorov, o romance pode ser enquadrado no gênero ou modalidade do realismo fantástico. Pandora, como representação feminina da paixão como origem da vida, mas também como a causadora dos males da humanidade, esteve sempre presente nos diversos envolvimento de Brás Cubas com as mulheres por quem se apaixonou sem, todavia, conseguir consorciar-se com nenhuma delas, pois a primeira, Marcela, era toda cobiça e só o quis enquanto fora ricamente recompensada pelos seus carinhos, Virgília, que lhe fora destinada para esposa, trocou-o pela possibilidade de ser marquesa, e, ao casar-se com o político Lobo Neves, tornou-se-lhe amante até o fim da vida. Assim, Brás Cubas, ainda que tendo chegado a pensar em se casar com Nhã-loló, foi mais uma vez frustrado, pois esta contraiu febre amarela aos dezenove anos e morreu.

Dessa forma, ao também morrer, o narrador volta do Além para relatar toda a sua vida e morte, sem ter conseguido consagrar-se com a invenção do emplasto Brás Cubas, destinado a curar-lhe a própria hipocondria, bem como a da humanidade. Seu intento nobre não obteve êxito e ele terminou seu relato com a conclusão de que seu maior “fracasso” não foi esse e sim a frustração de, mesmo tendo se relacionado com tantas mulheres e com a principal delas, sua amante Virgília, não realizou o sonho da maioria dos casais. Esse estado de espírito é representado pela sua expressão dialógica final, entre todas as que teve com o leitor e com personagens da obra, em especial com Virgília: “Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado de nossa miséria”.

## Referências

- ASSIS, Machado de. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1971, vol. 1.
- \_\_\_\_\_. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1974, vol. 2.
- BACHELARD, Gaston. 1. ed. 5. tir. *A poética do espaço*: São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 20. ed. Tradução de Vera da Costa e Silva *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos III. Estética: literatura e pintura, música e cinema*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

GHAMA-KHALIL, Marisa Martins. As teorias do fantástico e a sua relação com a construção do espaço ficcional. In: GARCÍA, Flávio; BATALHA, Marya Cristina. Orgs. *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, 2012.

ROMERO, Sílvio. *Machado de Assis: estudo comparativo de literatura brasileira*. Campina, SP: Unicamp, 1992.

SANTOS, Marli Cardoso dos. *O sonho em Machado de Assis: análise dos espaços fantásticos*. Orientadora: prof.<sup>a</sup> dr.<sup>a</sup> Marisa Martins Gama-Khalil. Dissertação de mestrado. Uberlândia, 2010.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Lisboa: Portugal: Moraes, 1977.