

MEMORIALISMO FICTÍCIO DE MACHADO DE ASSIS A GRACILIANO RAMOS – *DOM CASMURRO E SÃO BERNARDO*

O memorialismo fictício supõe a elaboração de uma obra que, de um modo ou de outro, simule a produção de um livro de memórias, em que a personagem relata os principais acontecimentos de sua vida, desde o princípio até um final qualquer, quando cessam, por alguma razão, as atividades do protagonista e narrador. *David Copperfield*, de Charles Dickens (1812-1870), publicado em 1850, apresenta a trajetória da figura que dá título à obra desde seu nascimento até o matrimônio, já maduro, com sua amada, o que constitui um ponto de chegada de sua trajetória existencial. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis (1839-1908), por sua vez, parte do pressuposto de que a história de uma pessoa se encerra somente com sua morte, o que impõe uma narrativa iniciada após o falecimento do herói, circunstância antecipada pela denominação do livro.

Contudo, o gênero – memorialismo fictício – não supõe necessariamente uma reflexão sobre o modo de funcionamento da memória, vale dizer, sobre os processos que caracterizam a recordação e sua relação com o agenciamento dos fatos experimentados retroativamente, incidindo, por decorrência, em considerações sobre a produção da narrativa. Esse é um procedimento que não está presente no mencionado *Memórias póstumas de Brás Cubas*, nem em novelas ou romances brasileiros do século XIX, redigidos em primeira pessoa, como *Lucíola*, de 1862, de José de Alencar (1829-1877).

Diferente é o que ocorre em outro romance de Machado de Assis, *Dom Casmurro*, de 1899, em que o narrador, Bento Santiago, se posiciona quanto à sua situação de responsável pela apresentação dos fatos expostos, discute com o leitor a propriedade de seus juízos e nem sempre se mostra muito convicto de suas lembranças. Essa obra filia-se, assim, a uma outra vertente da poética do memorialismo fictício, em que esse encena seu trabalho

de produção dos fatos passados, com os quais dialoga o narrador – e, por extensão, o leitor – no presente, isto é, na atualidade do processo de narração. Esse veio é extremamente rico ao longo da ficção brasileira do século XX, mas será examinado em relação a apenas duas obras, entendidas enquanto fundadoras do gênero, a partir das quais se constitui e desenvolve a tradição. São elas o já mencionado *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, e *São Bernardo*, de 1934, de Graciliano Ramos (1892-1953)

Em *Dom Casmurro*, o narrador revela o projeto memorialista no segundo capítulo, após ter, no primeiro, justificado o título da obra que o leitor tem em mãos. Depois de explicar que construiu a casa em que reside à semelhança daquela em que passou a infância, "na antiga Rua de Matacavalos, dando-lhe o mesmo aspecto e economia daquela outra"¹ e de confessar o projeto de "restaurar na velhice a adolescência" (p. 8), o narrador opta por caminho diverso: escrever um livro em que pudesse "reconstituir-me os tempos idos", possível desde que "pegasse da pena e contasse alguns." Eis por que decide "deitar ao papel as reminiscências que me vierem vindo"; só assim poderá viver "o que vivi" (p. 10).

Ao concluir o capítulo, o narrador informa por onde encetará seu relato: "Eia, comecemos a evocação por uma célebre tarde de novembro, que nunca me esqueceu. Tive outras muitas, melhores, e piores, mas aquela nunca se me apagou do espírito." (p. 10)

O romance compõe-se a partir das "reminiscências do narrador", com o intuito de reconstituir os "tempos idos", que não se apagaram da memória do eu, já que esse foi capaz de refazer a casa de Matacavalos, onde passou a infância e a adolescência. Por sua vez, os eventos são recordados desde a importância que tiveram na vida do sujeito, dado o impacto que propiciaram. Assim, evitando uma das linhas do memorialismo fictício, de que é exemplo o já aludido *David Copperfield*, de Charles Dickens, que escolhe abrir o relato com o nascimento do herói e narrador, *Dom Casmurro* elege uma cena fundadora, a "célebre tarde de novembro", porque essa nunca foi esquecida, nem jamais "se me apagou do espírito". A evocação conduz o enredo, que prossegue impulsionado pelas lembranças, não pela cronologia.

¹ ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Mérito, 1959. p. 7. As demais citações provêm desta edição, sendo indicadas, entre parênteses, as páginas onde se encontram.

Por essa razão, a trama, que recobre o período entre cerca de 1840 e 1890, pode optar por um desenvolvimento sinuoso, com avanços e recuos, apresentando-se os acontecimentos desde as evocações ou associações de idéias sugeridas pelas personagens ou pelas ações transcorridas. Assim, se o capítulo terceiro narra o diálogo entre José Dias e D. Glória, mãe de Bentinho, o futuro Dom Casmurro e narrador do romance, conversa entremeada por intervenções de Tio Cosme e de Prima Justina, os subseqüentes debruçam-se sobre a história dessa personagens, recuando no tempo. É no capítulo 8 que o relato retorna "àquela tarde de novembro", em que, insiste o narrador, "verdadeiramente foi o princípio da minha vida", pois o que "sucederia antes foi como o pintar e vestir das pessoas que tinham de entrar em cena, o acender das luzes, o preparo das rabecas, a sinfonia... Agora é que eu ia começar a minha ópera." (p. 27) A comparação faz o narrador deter-se de novo, para dedicar um capítulo à explicação da expressão "a vida é uma ópera", sugerida por um "velho tenor italiano". (p. 27)

Processo similar repete-se mais adiante, quando o narrador conta sua conversa com Capitu, após ouvir as observações de José Dias, comunicadas a D. Glória, sobre suas relações com a vizinha. Os dois jovens são então interrompidos por Pádua, pai de Capitu, que chega da repartição onde trabalha. Mais uma vez o relato é suspenso, para contar os sucessos e desventuras de Pádua, à época em que ocupou interinamente um cargo na administração pública.

Se não são as associações de idéias conduzindo a narrativas explicativas ou anedotas relativas às personagens, são as reflexões do narrador a propósito de suas experiências passadas que se introduzem. No capítulo 77, "Prazer das coisas velhas", Bento Santiago expõe as reações que as recordações provocam em sua subjetividade, respostas que incidem em escolhas narrativas:

Contando aquela crise do meu amor adolescente, sinto uma coisa que não sei se explico bem, e é que as dores daquela quadra, a tal ponto se espiritualizaram com o tempo, que chegam a diluir-se no prazer. Não é claro isto, mas nem tudo é claro na vida ou nos livros. A verdade é que sinto um gosto particular em referir tal aborrecimento, quando é certo que ele me lembra outros que não quisera lembrar por nada. (p. 253)

No capítulo 97, "A saída", Bento dá por encerrada a narração das providências tomadas para que ele não se ordene sacerdote, cumprindo-se ao mesmo tempo a promessa feita por D. Glória por ocasião do nascimento do primeiro filho: um substituto é escolhido, um rapaz órfão e pobre seguirá a carreira eclesiástica no lugar do protagonista, liberando-o para o casamento com a amada Capitu. O capítulo 97 resume o desfecho: "Tudo se fez por esse teor. Minha mãe hesitou um pouco, mas acabou cedendo, depois que o Padre Cabral, tendo consultado o bispo, voltou a dizer-lhe que sim, que podia ser. Saí do seminário no fim do ano." (p. 311)

A seguir, comenta o narrador:

Tinha então pouco mais de dezessete... Aqui devia ser o meio do livro, mas a inexperiência fez-me ir atrás da pena, e chego quase ao fim do papel, com o melhor da narração por dizer. Agora não há mais que levá-la a grandes pernadas, capítulo sobre capítulo, pouca emenda, pouca reflexão, tudo em resumo. Já esta página vale por meses, outras valerão por anos, e assim chegaremos ao fim. Um dos sacrifícios que faço a esta dura necessidade é a análise das minhas emoções dos dezessete anos. Não sei se alguma vez tiveste dezessete anos. Se sim, debes saber que é a idade em que a metade do homem e a metade do menino formam um só curioso. Eu era um curiosíssimo, diria o meu agregado José Dias, e não diria mal. O que essa qualidade superlativa me rendeu não poderia nunca dizê-lo aqui, sem cair no erro que acabo de condenar; a análise das minhas emoções daquele tempo é que entrava no meu plano. Posto que filho do seminário e de minha mãe, sentia já debaixo do recolhimento casto uns assomos de petulância e de atrevimento; eram do sangue, mas eram também das moças que na rua ou da janela não me deixavam viver sossegado. Achavam-me lindo, e diziam-mo; algumas queriam mirar de mais perto a minha beleza, e a vaidade é um princípio de corrupção. (p. 311-312)

Dom Casmurro conta 148 capítulos, portanto, já foram narrados dois terços do romance, quando chega a vez do capítulo 97. Bentinho, nesse ponto do romance, tem dezessete anos, isto é, viveu apenas um terço de sua existência, pois o narrador esclarece, no começo e no final da obra, somar cinquenta anos no momento em que inicia o relato. Justifica-se porque o narrador pode afirmar que, desse capítulo para frente, ele poderá conduzir a história "a grandes pernadas, capítulo sobre capítulo, pouca emenda, pouca reflexão, tudo em resumo". É que, movido pela memória e pelas "emoções daquele tempo", conforme

confessa, ele estabelece um ritmo narrativo próprio, sem se comprometer com a cronologia, como se anotou antes, nem com a proporção entre as partes. A memória impõe seu passo, e o narrador deixa-se levar por ele.

São Bernardo, de Graciliano Ramos, opera, da sua parte, com dois tipos de memória: de um lado, com a memória do romance *Dom Casmurro*, que aparece na qualidade de pano de fundo do livro; de outro, com a memória do narrador e protagonista, Paulo Honório, que decide redigir a obra, provocado por um elemento de ordem íntima que suscita lembranças e aciona a escrita.

A memória de *Dom Casmurro* aparece desde as primeiras páginas do romance, pois o narrador enceta o relato, tal como Bento Santiago, na obra de Machado de Assis, pelo esclarecimento da gênese de seu texto: "Antes de iniciar este livro, imaginei construí-lo pela divisão do trabalho."² A esse parágrafo de abertura, seguem-se explicações que ocupam todo o capítulo: primeiramente, ele distribui as tarefas entre "alguns amigos" conforme suas respectivas aptidões (ao padre Silvestre, competiriam "a parte moral e as citações latinas"; ao advogado João Nogueira, "a pontuação, a ortografia e a sintaxe" (p. 61); ao tipógrafo Arquimedes, a impressão da obra, e assim por diante); depois, dá-se conta de que o grupo não se harmoniza, elegendo então um único redator, o periodista Azevedo Gondim, que, contudo, não alcança agradar seu cliente; por fim, o narrador percebe que o projeto, do modo como o concebera, não tem chance de prosperar, e o abandona.

À maneira de Bento Santiago, Paulo Honório sente-se no compromisso de justificar tanto seu desejo de escrever, quanto a forma que o livro toma. O primeiro reside no Rio de Janeiro do final do século XIX, sustentado pelas polpudas rendas herdadas dos progenitores, razão por que não depende do trabalho, nem adota perspectiva capitalista. Por isso, para nomear o livro, acolhe o apelido que um poeta lhe impinge, após esse não ter recebido a atenção de que julgava ser merecedor; na seqüência, revela que o projeto de escrita de uma obra literária não fora sua primeira iniciativa memorialista, antecedida pela construção da casa em que residira na infância e pela intenção de redigir uma *História dos subúrbios*.

² RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 17. ed. São Paulo: Martins, 1972. p. 61. As demais citações provêm desta edição, sendo indicadas, entre parênteses, as páginas onde se encontram.

Paulo Honório não pensa, e nem poderia fazê-lo, como o desocupado ricoço do Rio de Janeiro que vivera à época da monarquia; é um empreendedor capitalista, logo, concebe seu livro a partir da divisão do trabalho, reservando para si mesmo a posição de proprietário e investidor: "Eu traçaria o plano, introduziria na história rudimentos de agricultura e pecuária, faria as despesas e poria o meu nome na capa." (p. 61)

Contudo, *São Bernardo* enquanto livro, à semelhança de *Dom Casmurro*, constrói-se sobre o fracasso de um projeto, pois somente depois de comprovar a ineficácia de seu intuito inicial considera-se apto a levar avante a redação do texto. Esse segundo momento igualmente espelha a obra de Machado de Assis. No caso dessa, conforme relata Santiago, os "bustos pintados nas paredes" de "César, Augusto, Nero e Massinissa", que decoram as paredes da casa onde reside, "entraram a falar-me e a dizer-me que [, se] eles não alcançavam reconstituir-me os tempos idos, pegasse da pena e contasse alguns", já que "talvez a narração me desse a ilusão, e as sombras viessem perpassar ligeiras, como ao poeta, não o do trem, mas o do *Fausto*: 'Aí vindes outra vez, inquietas sombras...?'" (p. 10) No caso de *São Bernardo*, é o pio da coruja que funciona como o gatilho da memória de Paulo Honório: no capítulo de abertura, é ao ouvi-lo que o narrador pensa em Madalena, o que o faz desistir da empreitada em parceria com Azevedo Gondim; no capítulo seguinte, é o mesmo som, à maneira da fala dos bustos dos heróis romanos, que faz o protagonista retomar o projeto até então falhado: "Abandonei a empresa, mas um dia destes ouvi novo pio de coruja – e iniciei a composição de repente, valendo-me dos meus próprios recursos e sem indagar se isto me traz qualquer vantagem, direta ou indireta." (p. 64)

O pio da coruja atíça as lembranças de Madalena, e são as relações conflituadas com essa moça a matéria principal do romance *São Bernardo*. A personagem feminina é, da sua parte, o terceiro e principal elemento em que se sustenta a memória de *Dom Casmurro* no livro de Graciliano Ramos, já que, nas duas obras, se trata de um casamento frustrado pelo ciúme do marido, respectivamente Bentinho e Paulo Honório, levando à sua dissolução, por intermédio da separação, no texto de Machado de Assis, ou do suicídio, como ocorre na narrativa do escritor alagoano. O parentesco entre os dois livros apresenta, contudo, algumas nuances adicionais.

Em 1868, Machado de Assis publicou no *Jornal das Famílias*, periódico patrocinado pela editora Garnier, do Rio de Janeiro, a curta novela "A mulher de preto", reimpressa, em 1870, em *Contos fluminenses*, o primeiro livro de ficção lançado pelo escritor. A trama passa-se em torno a 1855, a se julgar pelas alusões do narrador ao teatro da época, em que imperavam atrizes e cantoras líricas como Lagrua (Emilia Lagrua) e Chartron (Anne Charton-Demeur),³ mencionadas igualmente em *A mão e a luva*,⁴ também de Machado de Assis, e nas crônicas de *Ao correr da pena*,⁵ de José de Alencar, obras, ambas, relativas àquela época. Vale lembrar que, considerando as coordenadas temporais oferecidas por Bento Santiago em *Dom Casmurro*, nascido por volta de 1840 e com 15 anos à época em que narra a "célebre tarde de novembro", já citada, essa cena ocorreu igualmente em torno ao ano de 1855, sendo, pois, contemporânea aos eventos de *A mão e a luva*, obra lançada em 1874, e principalmente de "A mulher de preto", uma das primeiras histórias redigidas e publicadas pelo escritor fluminense.

O texto "A mulher de preto" é narrado em terceira pessoa sob a perspectiva do jovem Estêvão Soares, médico recém-formado que encontra, à saída do teatro, o deputado Menezes, originário do Norte, iniciando-se a partir de então promissora amizade. Estêvão e o deputado freqüentam restaurantes e o teatro, e é nesse último local que o rapaz vê uma "mulher vestida de preto que se achava em um camarote da primeira ordem" (p. 101). Encontra-a outra vez em um baile, descobrindo seu nome, Madalena, e sua condição, "uma

³ Escreve o narrador na frase de abertura de "A mulher de preto": "A primeira vez que o Dr. Estêvão Soares falou ao deputado Menezes foi no Teatro Lírico no tempo da memorável luta entre *lagruístas* e *chartonistas*." In: ASSIS, Machado de. *Contos fluminenses*. São Paulo: Mérito, 1959. p. 87. As demais citações provêm desta edição, sendo indicadas, entre parênteses, as páginas onde se encontram.

⁴ Em *A mão e a luva*, cuja ação inicia em 1853, o narrador refere-se aos "tempos homéricos do teatro lírico", época das "batalhas feridas naquela clássica platéia do Campo da Aclamação, entre a legião casalônica e a falange chartônica, mas sobretudo entre esta e o regimento lagruísta". In: ASSIS, Machado de. *A mão e a luva*. São Paulo: Mérito, 1959. p. 26.

⁵ Escreve José de Alencar, em crônica de 1854: "Apesar de todas estas discussões interessantes com que se procura entreter o ânimo público, à noite os *dilettanti* não deixam de se encaminhar para o Teatro Lírico, embora tenham muitas vezes o desgosto de esbarrarem com o nariz na porta fechada, como sucedeu segunda-feira. / Disseram que a Charton estava um pouco incomodada, o que bem traduzido quer dizer que não tinha nada absolutamente. [...] Felizmente o incômodo da Charton foi passageiro, e as *soirées* líricas continuaram sem mais transferências até sexta-feira em que nos deram a *Semiramide*, em benefício da Casaloni. A noite foi ruidosa: aplausos, rumor, flores, versos, brilhantes, houve de tudo, até mesmo uma pateada solene. Foi por conseguinte uma festa completa." In: ALENCAR, José de. *Ao correr da pena*. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960. V. IV, p. 660.

viúva de trinta e quatro anos, bela como o dia, graciosa e terna" (p. 103). Apaixonado por essa mulher, contempla a idéia de pedi-la em casamento, até que ela confessa sua história:

A viúva não era viúva; era mulher de Meneses; viera do Norte meses antes do marido, que só veio como deputado; Meneses, que a amava dou-damente, e que era amado com igual delírio, acusava-a de infidelidade; uma carta e um retrato eram os indícios; ela negou, mas explicou-se mal; o marido separou-se e mandou-a para o Rio de Janeiro.

Madalena aceitou a situação com resignação e coragem: não murmu-rou nem pediu, cumpriu a ordem do marido.

Todavia Madalena não era criminosa; o seu crime era uma aparência; estava condenada por fidelidade de honra. A carta e o retrato não lhe per-tenciam; eram apenas um depósito imprudente e fatal. Madalena podia di-zer tudo, mas era trair uma promessa; não quis; preferiu que a tempestade doméstica caísse unicamente sobre ela.

Agora, porém, a necessidade do segredo expirara; Madalena recebeu do Norte uma carta em que a amiga, no leito da morte, pedia que inutili-zasse a carta e o retrato, ou os restituísse ao homem que lhos dera. Esta carta era uma justificação.

Madalena podia mandar a carta ao marido, ou pedir-lhe uma entrevista; mas receava tudo; sabia que seria inútil, porque Meneses era extremamen-te severo. (p. 126-127)

Madalena solicita que o moço médico advogue sua causa junto a Meneses, para que possam se reconciliar. Ele é bem sucedido, o que conduz a história para seu final, afor-tunada para o casal, mas infeliz para o jovem, que, desapontado com seu primeiro amor, es-colhe deixar o Rio de Janeiro e transferir-se para Minas Gerais.

O sumário indica até que ponto "A mulher de preto" antecipa *Dom Casmurro*, na medida em que se narra a história de uma separação motivada pela suspeita de infidelidade conjugal. Tal como Capitu, Madalena tem um filho, sendo um retrato a causa de sua conde-nação. Assim como Bentinho, Meneses está convicto de que foi traído pela mulher, até ser comprovada a inocência da esposa, graças à intervenção – *ex-machina* (e pouco convincente) – de uma outra carta, agora salvadora, e da diplomacia de Estêvão Soares.

Por sua vez, a culpabilidade de Madalena nunca é inteiramente dissipada, já que a personagem carrega um nome altamente motivado na cultura ocidental. É certo que, a essa marca negativa sugerida pelo prenome, se opõe a associação da figura feminina com Pené-

lope, pois, em duas ocasiões, o texto faz referência específica aos heróis da *Odisséia*. Assim, ao se encontrarem, Estêvão observa a Meneses, que sua "vida assemelha-se um pouco à de Ulisses", ao que o interlocutor retruca: "Tem ao menos uma Ítaca, sua pátria, e uma Penélope, sua esposa", situação negada pelo jovem médico: "Nem uma nem outra", diz ele. (p. 91) Mais adiante, as *Aventuras de Telêmaco*, de Fénelon (1651-1715), são lembradas por Luís, padre amigo de Estêvão, que, dessa maneira, coloca o rapaz em seu devido lugar: ele ocupa o papel de Telêmaco, o filho de Ulisses a quem compete restabelecer o matrimônio entre os genitores, simbólicos no caso do conto de Machado de Assis, e representados por Meneses e Madalena. Essa, contudo, corresponde a uma Penélope invertida, já que, ao invés de permanecer no lar e aguardar o retorno do marido ausente, procura-o na tentativa de ser outra vez aceita por ele, usando artifícios femininos para alcançar tal objetivo.

Examinada sob o prisma de Madalena, Capitu é absolvida da culpa que lhe imputa Bentinho, apesar das ambigüidades que a figura feminina de "A mulher de preto" carrega consigo. Ao apropriar-se do tema de *Dom Casmurro* e da denominação conferida à personagem do conto de 1868, que, em *São Bernardo*, é inocente das acusações de Paulo Honório, Graciliano Ramos transfere esse julgamento para o romance de Machado de Assis. Não por acaso é também uma carta que suscita as suspeitas do protagonista do romance, assim como é o mesmo documento que a desculpa.

Memória da leitura de *Dom Casmurro*, *São Bernardo* é também uma obra em que a memória ocupa papel fundamental enquanto instrumento de construção da narrativa. Paulo Honório, como Bentinho, deseja entender o que não deu certo em sua vida, sabendo de antemão que, em sua existência, o tumultuado relacionamento com Madalena detém posição nuclear. Ao contrário, porém, do narrador carioca, o de *São Bernardo* precisa recuperar sua própria história, experimentada antes de conhecer a professora que escolhe para esposa, chamando a atenção para seu passado, especialmente para o modo como chegou a se aposar da fazenda de que é proprietário, tendo nascido pobre, sem família – "sou, pois, o iniciador de uma família" (p. 66) – e iletrado. Madalena entra em cena depois do capítulo 11 e da decisão de Paulo Honório, que amanheceu "um dia pensando em casar." (p. 115) Depois de inventariar as possíveis candidatas, o narrador opta pela menos provável, a "mocinha loi-

ra" educada na cidade e politizada. Apesar das diferenças gritantes entre os cônjuges, faz-se o matrimônio, mas não se instala a paz doméstica. Aos poucos, aparecem as desavenças e, sobretudo, o ciúme doentio de Paulo Honório, levando a esposa ao desespero, solucionado pelo inesperado, mas compreensível, suicídio.

A narração do conflito permanente é permeada pelos comentários introduzidos no presente por Paulo Honório, que avalia o passado e as personagens da época, juízos reforçados pela intromissão da memória. Essa aparece enquanto elo de ligação entre dois tempos, a ponto de o narrador perder o controle sobre suas respectivas fronteiras. Sintomático é o capítulo 19, em que o narrador procura recuperar os acontecimentos, incapaz agora de distinguir se ele se refere à atualidade ou ao já transcorrido:

Procuo recordar o que dizíamos. Impossível. As minhas palavras eram apenas palavras, reprodução imperfeita de fatos exteriores, e as dela tinham alguma coisa que não consigo exprimir. Para senti-las melhor, eu apagava as luzes, deixava que a sombra nos envolvesse até ficarmos dois vultos indistintos no escuro. (p. 158)

Mais adiante, no mesmo capítulo, a mescla de tempos e lugares se complementa, deixando o narrador à deriva, por força da imposição da memória sobre a razão:

A toalha reaparece, mas não sei se é esta toalha sobre que tenho as mãos cruzadas ou a que estava aqui há cinco anos.

Rumor do vento, dos sapos, dos grilos. A porta do escritório abre-se de manso, os pássaros de Seu Ribeiro afastam-se. Uma coruja pia na torre da igreja. Terá realmente piado a coruja? Será a mesma que piava há dois anos? Talvez seja até o mesmo pio daquele tempo.

Agora Seu Ribeiro está conversando com D. Glória no salão. Esqueço que eles me deixaram e que esta casa está quase deserta.

– Casimiro!

Penso que chamei Casimiro Lopes. A cabeça dele, com o chapéu de couro de sertanejo, assoma de quando em quando à janela, mas ignoro se a visão que me dá é atual ou remota. (p. 160-161)

A memória que, em *Dom Casmurro*, impunha um passo e um ritmo ao discurso de Bento Santiago, desarticula a fala e as percepções de Paulo Honório. Não se trata mais de recuperar os "tempos idos", mas de entender as diferenças entre o que foi e o que é. A crise

interior do protagonista determina a crise do narrador, e superar a primeira é solucionar a segunda. *São Bernardo* situa-se, assim, em um limite, além do qual se coloca a ruptura da linguagem, tal como procede Riobaldo, herdeiro do legado que se transmite de Machado de Assis a Graciliano Ramos e desemboca em Guimarães Rosa, de *Grande sertão: veredas*.

Memórias correspondem desde então não mais a um discurso da história de um tempo ou da trajetória de um sujeito, mas à expressão do inconsciente na busca da conversão em linguagem verbal.

Regina Zilberman
UFRGS / CNPq

Regina Zilberman leciona no Programa de Pós-Graduação em Letras, da UFRGS e na Faculdade Porto-Alegrense. É pesquisadora do CNPq e autora de *Estética da Recepção e História da Literatura e Fim do livro, fim dos leitores?*, entre outros livros.