



UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
COORDENADORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO

THALLISON DE SOUZA NOBRE

AMORTE, EM TORNO DA ESCRITA MACHADIANA

Maceió - AL

2023

THALLISON DE SOUZA NOBRE

AMORTE, EM TORNO DA ESCRITA MACHADIANA

Dissertação apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Alagoas como requisito para obtenção do grau de Mestre em Psicologia.

Linha de Pesquisa: saúde, clínica e práticas psicológicas

Orientador: Prof. Dr. Cleyton Sidney de Andrade

Catálogo na Fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico

Bibliotecário: Marcelino de Carvalho Freitas Neto – CRB-4 – 1767

N754a Nobre, Thallison de Souza.

Amorte, em torno da escrita machadiana / Thallison de Souza Nobre. – 2023.
90 f. : il.

Orientador: Cleyton Sidney de Andrade.

Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal de Alagoas.
Instituto de Psicologia. Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Maceió, 2023.

Bibliografia: f. 85-90.

1. Assis, Machado de, 1839-1908. 2. Escrita. 3. Amor. 4. Morte. I. Título.

CDU: 128:821.134.3(81)

Folha de Aprovação

THALLISON DE SOUZA NOBRE

AMORTE, EM TORNO DA ESCRITA MACHADIANA

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Psicologia, pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientador:

Prof. Dr. Cleyton Sidney de Andrade (PPGP/UFAL)

Examinadores:

Prof^ª. Dr^ª. Susane Vasconcelos Zanotti (UFAL)

Prof^ª. Dr^ª. Ana Clara Magalhães de Medeiros (UNB)

Prof^ª. Dr^ª. Flávia Letícia Biff Cera (UFSC)

Maceió, abril de 2023

DEDICATÓRIA

À luz da lua que dá alma ao meu corpo.
À lança que cortou o verbo do desejo.
Ao rio, que atento, assistiu a essa história de avessos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao homem do Lacan Chinês que gentilmente aceitou orientar esta pesquisa sobre a escrita do bruxo brasileiro; Cleyton Andrade, a quem eu encontrei a letra antes da imagem. Ao longo do período do mestrado ele não permitiu que eu arredasse o pé do desejo nessa pesquisa, ainda bem!

À Ana Clara Medeiros, que com seu sorriso aberto e leitura generosa se tornou imprescindível para a elaboração do percurso. À Flávia Cera que gentilmente prestou considerações importantes para a construção deste trabalho.

Aos colegas e amigos que o mestrado me possibilitou conhecer. Ana Eliza, Emmerson, Isadora, Karol, Natália, Melissa, Samuel e Thianne que muito contribuíram para essa pesquisa ao longo das reuniões sempre espirituosas, com discussões e contribuições precisas, que me permitiram um espaço dialógico caloroso para elaborar. À Bruno e Gabi, amigos que tornaram a solidão do mestrado suportável e que desenharam na minha vida o encontro mais feliz dos últimos anos, quebrando minha maldição particular com Maceió.

À Annie France, com quem inventei o amor mais de uma vez, e que esteve presente sempre compartilhando as dores e as delícias da vida com uma dose e meia de gargalhadas, lágrimas e abraços apertados. Ela é o amor de uma vida inteira.

À Afonso, Amanda, Jarbas e Luciano, amigos presentes antes e durante o mestrado que ouviram por muitas vezes as minhas ladainhas neuróticas, e que me ajudaram a persistir. À Edson, o filho de Oxóssi que acolheu com café e mato os meus delírios machadianos, e que em um momento crucial fortificou meu passo.

À Robério e Thâmisa, meu pai e minha mãe, que me permitiram o amor e o primeiro encontro com Machado. À Thailane, irmã que é uma parceira de vida, e que sem sua escuta e acolhida não seria possível escrever; ela é a fruta de vez temporana que me fez fazer um caldo de cana do meu desejo para aplacar a sede mortífera dos avessos da vida.

À Universidade Federal de Alagoas (UFAL), ao Programa de Pós-graduação em Psicologia, e principalmente à Maria das Graças Buarque e Polyanna Lourenço de Azevedo Costa, que desde o primeiro contato prestaram um atendimento gentil e suporte eficiente e necessário para esse cearense que escreve agora.

EPÍGRAFE

*Desde que saí de casa
Trouxe a viagem da volta
Gravada na minha mão
Enterrada no umbigo
Dentro e fora assim comigo
Minha própria condução*

*Todo dia é dia dela
Pode não ser; pode ser
Abro a porta e a janela
Todo dia é dia D*

*Há urubus no telhado
E a carne seca é servida
Escorpião encravado
Na sua própria ferida
Não escapa, só escapo
Pela porta da saída*

*Todo dia é mesmo dia
De amar-te, a morte morrer
Todo dia é mais dia
Menos dia, é dia D*

Todo dia é dia D, Torquato Neto

RESUMO

Essa dissertação versa e investiga acerca da escrita machadiana. Reconhece o lugar de Machado de Assis como questionador das relações sociais. Isto posto, a partir da obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, a pesquisa procura dar fôlego a tematização do amor e da morte ao passo que articula psicanálise e teoria literária como modos de ler a escrita machadiana enquanto uma escrita que estabelece uma a relação profícua entre essas balizas para além de esferas meramente temáticas. Aponta-se que através de um autor defunto é representada as encenações de um homem afligido pela linguagem ao construir uma escrita de morte que dá voltas em torno de mulheres. A escrita e a morte, a disjunção entre gozo e amor, a comédia e tragédia das parcerias amorosas oferecem o panorama para a compreensão de que a escrita machadiana não desassocia amor e morte, mas constrói uma poética na qual estes se escrevem juntos: *amorte*.

Palavras-chave: Escrita; Machado de Assis; Amor; Morte

ABSTRACT

This dissertation deals with and investigates Machado's writing. It recognizes the place of Machado de Assis as a questioner of social relations. With that said, through the analyzes of the book “Memórias Póstumas de Brás Cubas”, this research seeks to give impetus to the “thematization” of love and death, while articulating psychoanalysis and literary theory as ways of reading Machado’s writing, since it establishes a fruitful relationship between these beacons beyond merely thematic spheres. It is pointed out that through a deceased author the stagings of a man afflicted by language are represented when building a writing of death that revolves around women. Writing and death, the disjunction between jouissance and love, the comedy and tragedy of loving partnerships offer the panorama for understanding that Machado's writing does not dissociate love and death, but builds a poetics in which they are written together: *amorte*.

Keywords: Writing; Machado de Assis; Love; Death

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
A POÉTICA MACHADIANA EM TORNO DO AMOR E DA MORTE	17
Poética machadiana, a escrita de uma ruptura	18
Em torno do amor	28
Em torno da morte	31
A ESCRITA MACHADIANA EM MEMÓRIAS PÓSTUMAS	35
Do autor defunto ao defunto autor	36
Escrita na qual o leitor é o verme	41
A escrita da tanatografia de um brejeiro	45
AMOR EM OBRA DE FINADO	52
Amor ao avesso	53
Des/encontros amorosos na escrita póstumas de cubas	58
Amor e a escrita do gozo em Memórias Póstumas	63
AMORTE, DA CULTURA CLÁSSICA AO SEXO DAS PALAVRAS	68
Bruxo que andava grego	69
A linguagem tragicômica da parceria amorosa	71
Amorte	76
CONSIDERAÇÕES FINAIS	82

INTRODUÇÃO

Por volta dos meus onze ou doze anos, em um castigo familiar que duraria um pouco mais que um mês, fiquei limitado ao meu quarto e ao banheiro dentre todos os poucos cômodos da casa em que morava. O castigo consistia em ler um conjunto de livros da literatura brasileira durante o período das férias do meio do ano. Aquela seria então a primeira vez que li Machado de Assis. Recordo-me pouco de quais eram as outras obras em questão, a que consigo recordar nomeia-se Memórias Póstumas de Brás Cubas. Não me era possível entender bem aquilo que se colocava como obrigação. Após engolir aquele romance, senti a indigestão da estranheza. Por que um defunto iria escrever Memórias? Um defunto autor e não um autor defunto? A obra é de Machado ou de Brás? Eu fui atravessado demais por essas questões, e uma outra: o amor deixou de existir para Machado de Assis?

A escrita literária foi por muito tempo a janela do meu quarto. Isso talvez desemboque para o interesse em pesquisar a escrita através da literatura. O embaraço com o romance de Machado de Assis iria reaparecer ao longo do tempo, ao passo que a cada nova aparição ganhava novos contornos nos meus 16 anos, depois nos 20 e depois nos 23 quando rapidamente escrevi uma proposta de projeto, como se fosse um remédio amargo que precisasse ser tomado em um só gole. Em um atrevimento, submeti o projeto de pesquisa direcionando a orientação ao Prof. Dr. Cleyton, um homem cujo rosto eu desconhecia, mas do qual a escrita me permitiu a insistência em pesquisar. Os muitos e necessários cortes depois de então não me permitiram ceder do desejo que me faz pesquisador.

Ao longo do tempo de elaboração do que se trataria de fato a pesquisa, em busca de um objeto, o trabalho inicialmente tomava a discussão do amor no campo psicanalítico a partir do conjunto de três livros de Machado de Assis, depois, ao longo de sucessivas cabriolas em torno da repetição de algo que se repetia a cada proposta de texto produzido por mim e encaminhado para discussão no grupo de pesquisa: escrita machadiana. Só depois disso reconhecido é que pude fazer o movimento inverso do que fazia anteriormente e assumir a escrita machadiana como objeto da pesquisa, no qual a psicanálise viria a colaborar oferecendo coordenadas para ler tal escrita pela articulação entre amor e morte.

Machado de Assis é um nome que suscita uma multiplicidade de diferentes leituras, que se radicalizam quanto mais próximo nos posicionamos de sua poética e do que a sua fortuna crítica já construiu. Esse escritor que do alto do Morro do Livramento desceu os

olhares ao centro do Rio de Janeiro para elaborar uma forma particular de escancarar as relações humanas na cena social, não abrindo mão de uma sutileza que lhe era própria.

Com isso, Machado estabeleceria uma modalidade própria para abordar as particularidades da vida cotidiana, da política que favorecia os interesses individuais de proprietários e que incidiam na dissimulada tentativa de sustentar o discurso liberal em uma sociedade ainda escravocrata. Mesmo que possamos considerar que o ponto de vista aparecido na poética machadiana se trata de uma burguesia retratada, esta pode ser lida como uma elite abastada muito mais que proprietária, tendo em vista que ela não assumia até em então um projeto nacional democrático, mesmo que considerasse a si mesma como manifestação moderna e latino-americana da burguesia europeia comumente associada ao imperialismo.

Essa primeira e importante camada ao qual o Bruxo do Cosme Velho deu tratamento e fôlego, não se aparta totalmente de uma segunda camada, na qual destaca em sua poética as relações humanas como elementos indissociavelmente atreladas ao tecido social e aos dilemas da cultura. A partir de então, é possível encontrar na escrita machadiana um tratamento estético que privilegia a relação do sujeito na linguagem.

No primeiro capítulo, intitulado *A poética machadiana em torno do amor e da morte*, é abordado esse panorama pondo em evidência que tal tratamento é inaugurado com a publicação em folhetim de uma obra em primeira pessoa que poria em xeque aquilo que até então era visualizado nos escritos literários do escritor carioca: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Repercute-se o lugar da referida obra como um marco divisor na poética machadiana.

À vista disso, entende-se que a ruptura possível de ser considerada quanto a posição do romance no conjunto das obras de Machado não consiste somente em uma mudança no tipo de narrador, ou simplesmente em uma mudança de estrutura, forma ou estilo em que se baseia a construção da narrativa. Consiste em uma verdadeira revolução no ângulo do acontecimento da narrativa ao nos apresentar um personagem que mesmo defunto, posiciona-se no limite do saber e que, sendo autor, faz com que o leitor se depare com o não-todo da escrita.

Esse modo de ler a obra do escritor, evidencia-o como “homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (ASSIS, 1873, p.3). Oferecendo uma articulação de aspectos sociais imprescindíveis para compreender a vida brasileira e as dinâmicas do mal-estar, a escrita machadiana parece formular uma obra que pode contribuir com a literatura latino-americana ao recusar girar em torno de uma identidade nacional. Ressaltando no capítulo que os limites da crítica e da ficção são relativizados, ao passo que a obra parece girar em torno do amor e da morte.

Destaca-se que na narrativa ficcional, o lugar do narrador como aquele que no além do sepulcro encena a posição do sujeito que ama e fracassa na medida em que compartilha ao leitor que em vida reduziu o amor à ânsia de ascensão social e interesses econômicos. Relatando ao leitor postumamente aquilo que se passou em vida, Brás Cubas abre “um sistema de janelas que abrem enquanto outras são fechadas” (BOSI, 2015, p. 294). Como um defunto que escreve suas Memórias com galhofa e melancolia, o narrador assume a posição dissimulada ao se referir aos casais desfeitos com as mulheres com as quais se relacionara em vida (Marcela, Eugênia, Virgília, Nhã-loló), na medida em estas parecem ser os pontos capitais de todo o seu relato.

Ainda que Brás Cubas seja enfatizado no texto como escritor, no segundo capítulo, intitulado *A escrita machadiana em Memórias Póstumas*, destaca-se que a escrita de Machado de Assis não se confunde com a do personagem. Para tanto, procura-se não perder de vista que a escrita, enquanto um significante, corresponde a um ato que atravessa o sujeito, sendo assim um desdobramento da linguagem que corresponde ao real do sexo e da morte. Desse modo, a escrita machadiana elabora a escrita ficcional do brejeiro.

Sugerimos uma leitura de *Memórias Póstumas* que enfatiza o escrito enquanto um lugar em que a escrita machadiana evidencia não ser possível estabelecer plenamente um encontro com o leitor, entendendo que este encontra-se submetido aos efeitos da verdade. Tal leitura compreende a morte de Brás Cubas como aquilo que viabiliza uma espécie de renascimento pela escrita. A morte é justamente o que viabiliza a escrita com galhofa e melancolia do defunto, estabelecendo na ficção a estranheza necessária que inaugura uma segunda fase na escrita machadiana ao passo que nega a verdade como algo alcançável plenamente.

Entendendo que as narrativas em primeira pessoa compõem uma parte considerável dos romances machadianos de segunda fase, acessamos assim uma série de narradores que assumem a posição de escritores de memórias, sendo Brás Cubas o primeiro e único ao elaborar tal procedimento postumamente. Desse modo, essas assinaturas siamesas elaboram uma diferente articulação com a escrita na poética de Machado, aproximando-a da verdade do desejo em uma complexidade discursiva que o evidencia como um patrimônio caro à literatura brasileira, denunciando e questionando o mal-estar para além de um período histórico. Aponta-se com isso que a escrita machadiana elabora uma expressão ficcional em que a complexidade das relações entre os personagens e a posição que estes ocupam como protagonistas que esbarram no desconhecido de si.

Levando em conta o panorama elaborado por Silva Junior (2008), admite-se o leitor como o verme que devora o que resta de Brás: as suas Memórias Póstumas. Conseguimos, deste modo, não perder de vista que o defunto autor assume uma posição desejosa de que a amada Virgília assumira o lugar de leitora, fazendo assim da sua repetição o verme que corrói o que lhe resta: a escrita. Nesse sentido, o romance aponta para a impossibilidade de um encontro sem a falta, ao estabelecer um amor que não se escreve sem a morte.

Isso posto, pondera-se que o Eros e Tânatos, postos desde a antiguidade clássica, possam ser lidos no campo da psicanálise a partir da consideração de Miller (2010) ao considerar que o mal-estar na cultura desvela o encontro de Tânatos onde se acreditava encontrar Eros. Todavia, ao que parece, Machado inversamente revela em Memórias Póstumas o encontro de um fragmento de Eros onde se supõe encontrar somente Tânatos, de modo que Brás Cubas só acessa algo do amor postumamente.

Entendendo que esse acesso do defunto autor não se dá com outra coisa senão na sua escrita, ponderamos que ela se trata de forma mais precisa de uma tanatografia. Esse conceito discutido por Silva Júnior (2014) se define como uma escrita de morte, concretizando um suicídio do pensamento. Essa visada se faz relevante na medida em que a obra faz indicar uma proximidade com a enunciação, a qual discutimos através do reconhecimento de uma relativa convergência entre a enunciação e a função da linguagem, nas concepções de Barthes e Jakobson, respectivamente. O primeiro coloca a linguagem como impossibilitada de ser representada por nada anterior a ela, enquanto o segundo destaca a linguagem poética como um elemento que possui finalidade em si mesmo.

Desse modo, é possível tomar essa articulação entre essas concepções como uma viabilização de tomar a verdade do texto como o próprio texto. Em Memórias Póstumas de Brás Cubas, através da escrita ficcional de um personagem, a escrita machadiana rompe com um alinhamento perante as composições mais frequentes da prosa que buscavam a representação de uma realidade plena. O despensamento que dá corpo as memórias escritas postumamente por defunto personagem, não impede de considerar que há nesse jogo narrativo algo da escrita de si mesmo, em que a escrita do personagem pode ser entendida como a encenação da tentativa do sujeito de dar conta do que está fora da linguagem.

Em Memórias Póstumas, pela escrita ficcional de Brás Cubas a escrita machadiana não tenta tamponar o real com o sentido. Essa obra inauguradora do segundo momento da literatura de Machado apresenta uma característica fundamental em que a escrita é apresentada a narrativa como tentativa de contornar, sem encobrir, um lugar vazio. A volubilidade do narrador tenciona a limitação do pensamento e da narração, de modo que

nessa seara de jogo com a escrita, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, há a inscrição da morte nas relações amorosas desfeitas, algo que marca os dilemas ficcionais desde o seu primeiro romance, posicionando de forma mais enfática o mal-estar.

No terceiro capítulo, intitulado *Amor em obra de finado*, procura-se destacar inicialmente que Aires, Pedro, Paulo, Bento Santiago, Rubião e Brás Cubas, aparecem como protagonistas que lançam ao leitor questões acerca das mulheres que agora não correspondiam a moça dotadas de virtude, um predicado caro às elaborações românticas. Ou seja, no segundo momento da literatura de Machado, não se via a repetição do que se apresenta em *Ressurreição* (1872), *A Mão e a Luva* (1874), *Helena* (1876), *Iaiá Garcia* (1878): personagens que representavam as categorias de herói e de heroína, mesmo que marcados por uma dubiedade.

A passagem de uma fase a outra concretizaria uma ida do idealizante ao factual, de modo que o mito do amor, presentificado na literatura romântica que atravessa o século XVIII e XIX, colocam-no atrelado a ideia de que há um perfeito encaixe entre dois seres, que tornariam dois em Um só ser. Esse mito que incorpora os ideais iluministas de alcance da felicidade e os valores cristãos que circulariam nas relações entre homens e as mulheres, passa a ser zombado a partir de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* tematizando com particular ironia o amor circunscrito no desencontro, na ruptura e na morte.

Essa tematização, contudo, é reconhecida no texto como um ponto que evidencia que a posição da morte se escreve dinamizando com o amor romântico e o posicionando como correlato ao avesso. Destaca-se que tal evidência se materializa a partir de uma zombaria ao que resulta do apartamento de uma vida individual e uma vida comunitária. Nesse sentido, ao longo do capítulo procura-se de modo mais profuso dar lugar à relação de Brás Cubas com Marcela, Eugênia, Virgília, Nhã-loló.

Reconhecendo e pondo em evidência que o amor se encontra no romance destituído de um atributo meramente individual, ao passo que perde o caráter de certeza. Assim, em uma leitura psicanalítica, ao fazer uma breve revisão do que pode se tratar a questão amorosa, a leitura de Miller (2010) colabora com o reconhecimento de que o amor não é somente narcísico. O amor, nesse sentido, pode ser articulado a pacificação e a unificação simbólica de grupos humanos, assim como a leitura que para Lacan o vínculo social pode ser tomado como erótico ou amoroso.

O tensionamento entre amor e morte se presentifica na escrita machadiana não sem uma revisão social que faz evidenciar na própria escrita o impossível. Busca-se perante isso destacar que tanto a questão amorosa quanto aquilo que está em jogo no romance é o lugar de

disjunção entre amor e gozo, esse lugar em que ambos contornam o contato entre o homem e a mulher. A escrita machadiana elabora um personagem que toma a mulher como objeto de gozo e/ou de desejo, na medida em que a dimensão da feminilidade o perturba; sendo essa elaboração algo possível de ser reconhecido nas obras posteriores do escritor.

O quarto capítulo, intitulado *Amorte, da cultura clássica ao sexo das palavras*, se organiza a partir de duas elaborações escritas por Machado de Assis. A primeira elaboração acontece em uma carta encaminhada a Mário de Andrade meses antes de seu falecimento na qual ele profere: “agora, ao levantar-me, apesar do cansaço de ontem, meti-me a reler algumas páginas do Prometeu de Ésquilo, através de Leconte de Lisle; ontem entretive-me com o Phedon de Platão, também de manhã; veja como ando grego, meu amigo” (ASSIS, 2015, p. 252).

Ao recorrer a essa passagem procura-se apontar que a escrita machadiana, com primazia em Memórias Póstumas, não se estabelece sem um elo profuso com a literatura antiga. Ao circunscrever a morte na obra, a proximidade da escrita machadiana com a cultura clássica se evidencia, reconhecendo que tal procedimento não se estabelece ao acaso mas se justifica na posição de Machado como leitor assíduo desta literatura. Assim, fazemos uso do panorama construído pelo pesquisador Augusto Rodrigues da Silva Junior (2018) para reconhecer que as Memórias Póstumas de Brás Cubas se aproximam do discurso dos mortos na tradição literária, no qual se pode reconhecer que a polifonia, a influência da tradição satírica conferida a Menipo de Gadara que resvala na marca de Luciano de Samósata na escrita de Machado.

Com isso posto, é possível tratar de modo mais preciso em que termos o cômico e o trágico se articulam no romance. Direcionando o olhar para as obras anteriores e posteriores, reconhece-se que o rastro tragicômico se posiciona na literatura de Machado com primazia nas parcerias amorosas, de modo que a particularidade de Memórias Póstumas reside que o que chamamos de tragicomédia da parceria amorosa está à serviço de uma liberdade discursiva em que a galhofa e a melancolia incidem no relato escrito de um personagem defunto, um defunto autor, girando em torno dos casais (des)feitos por ele e que se circunscreve na articulação entre amor e morte, *amorte*.

Na oportunidade de discutir melhor essa leitura acerca da escrita machadiana, usando um neologismo, finalmente chegamos a segunda elaboração que desponta e desfecha o texto da dissertação: “as palavras têm sexo [...] Amam-se umas às outras. E casam-se” (ASSIS, 1896/2022, p. 519). A discussão tecida nos capítulos anteriores que colocam a escrita como

um desdobramento da linguagem concernente ao real do sexo e da morte, pode ser reavivada considerando a posição que o amor ocupa no romance.

Virgília, a repetição mais marcante das Memórias Póstumas de Brás, aparece na obra de finado suscitando ao defunto autor um efeito em que pesa na sua escrita os pontilhados, as supressões e as fragmentações como elementos da escrita dos encontros, relações sexuais, brigas. A falação de Cubas destaca Virgília como “uma expressão média, entre cômica e trágica” (ASSIS, 1881/2022, p. 646), fazendo reconhecer nesse processo que há na escrita machadiana um apontamento para um jogo estético no qual os buracos da linguagem são evidenciados, ao passo em que a relação entre os personagens parece consistir justamente nesses buracos.

O capítulo enfatiza a ironia e a galhofa na obra como emulações da cultura clássica pela escrita machadiana de modo que a tragédia antiga e as contribuições socráticas apontam para a suspensão de sentido, na medida em que apresenta a escrita machadiana como elaboradora de uma arte verbal na qual o real do sexo e da morte se colocam quando um personagem da posição de defunto escreve suas Memórias evidenciando retornos sucessivos a mulher que amou ao ser afligido pela linguagem e por meio dela ele contorna o incontornável: não há relação sexual no humano. Machado, assim elabora uma obra em que um defunto, como um sujeito, se revira no sepulcro nas cabriolas da linguagem, deixando escapar o desassossego com o feminino de modo a usar as palavras casadas no papel da eternidade a inquietante visão do amor romântico.

A POÉTICA MACHADIANA EM TORNO DO AMOR E DA MORTE

Na rua do Cosme Velho, Machado de Assis, cujo nome marca um lugar imprescindível na literatura nacional, parece oferecer ao Brasil uma cartografia de seu movimento em direção a República, ao mesmo tempo em que questiona os paradigmas das relações sociais no conturbado fim do século XIX. No ínterim em que o escritor se consagra como um leitor crítico da vida e dos costumes, o amor e a morte muito mais que tematizam suas obras se configuram como partícipes de sua escrita, especificamente no amadurecimento de sua escrita entre 1880 a 1908.

Como a emulação entre amor e morte, junto a emulação da escrita de outros autores, compõem o que chamamos de escrita machadiana? Na direção de discutir essa questão muito mais que a responder, podemos nos direcionar ao ponto de ruptura entre duas fases na poética de Machado. A marca da diferença entre a primeira e a segunda fase se confirma, dentre outros fatores, pela elaboração de autores ficcionais com os quais indica um panorama literário no qual o campo da palavra fracassa, um fracasso frequente na escrita memorial desses personagens.

No primeiro romance dessa fase, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, esse procedimento acontece a partir de um defunto que escreve a partir do sepulcro e que assume ao leitor não ter tido filhos, não ter transmitido a nenhuma criatura o legado de nossa miséria. O personagem no desfecho apoteótico de suas *Memórias Póstumas*, escancara a morte como o ponto capital de toda a efusão do romance. Tal ponto não se dá sem um outro: o amor, esgarçado em sua vertente mais avessa a partir das tentativas malsucedidas do abastado Brás Cubas de contrair o casamento.

A psicanálise por algumas vezes já avançou junto à literatura ao se propor a escrita do autor conhecido como Bruxo, partindo do reconhecimento de que a semiologia psicanalítica possui um elo profuso com a narrativa literária. Dentre tantas vias possíveis perante a escrita de um autor, ao longo das páginas que se seguem procura-se enfatizar que a poética de Machado de Assis ao apresentar autores ficcionais, evidencia a escrita como efeito das cabriolas do sujeito na linguagem, fazendo um giro em torno do dizer como insistência de uma nomeação que não cessa de não se escrever. Essa nomeação é destacada pela teoria psicanalítica como impossível, ou seja, o real.

É frequente considerar que o romance *Memórias Póstumas* se aproxima mais para morte que do amor, no entanto, estabelecemos aqui uma tentativa de tensionar tal consideração na frequência de leitura dessa obra tão cara à literatura na América Latina.

Poética machadiana, a escrita de uma ruptura

Enquanto um homem negro, que carregou consigo a herança da sociedade escravista no sangue, na pele e no traço, o carioca Joaquim Maria Machado de Assis surpreendentemente logrou um lugar cativo no seio da sociedade intelectual no fim do século XIX. No alto do Morro do Livramento se tornou um observador agudo da vida brasileira, construindo ao longo de sua trajetória na arte escrita um empreendimento imprescindível para a escrita literária na América.

Uma parte da genialidade conferida à Machado de Assis na atualidade, advém de sua postura ao fazer da sua escrita um modo de desdenhar dos costumes burgueses e da política benemerita aos interesses individuais, na medida em que coloca em questão o sujeito e suas relações na cena social. É certo considerar que o autor não elaborou necessariamente uma literatura militante, mas nem por isso deixa de ser um instrumento político relevante.

Para que cheguemos a essa conclusão precisamos considerar que boa parte da leitura da crítica composta desde os seus primeiros romances passou a reconhecer uma divisão binária na sua poética quando em 1879 a sua obra mais discursivamente complexa foi publicada em folhetim: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Esse romance, publicado em livro no ano posterior, marca, portanto, um ponto de virada no qual no conjunto de suas obras anteriores estariam em uma primeira fase e a partir dele os seus romances posteriores se encaixariam em uma segunda fase. Essa divisão quanto ao material literário de Machado em fases costuma vincular seus escritos a movimentos literários específicos: Romantismo¹ e Realismo², respetivamente.

Essa virada que a crítica aborda, corresponde a um imbróglio sinuoso sobre a escrita machadiana. Geralmente é atribuída uma divisão em sua obra: uma fase romântica e uma fase Realista, afirmando que existem duas modalidades de escrita que são marcadas por dois movimentos artísticos diferentes.

¹ Ressurreição (1872), A Mão e a Luva (1874), Helena (1876) e Iaiá Garcia (1878).

² Quincas Borba (1891), Dom Casmurro (1899), Esaú e Jacó (1904), Memorial de Aires (1908)

Sobre essa obra, é inferido por Roberto Schwarz (2012) uma descontinuidade empreendida sobre a pouco comentada primeira fase machadiana, no entanto a verificação do contraste da crítica social recai inevitavelmente sobre os modos que os encontros amorosos são costurados nas tramas. Cabe então, paradoxalmente, comentar acerca de uma continuidade rigorosa no que que circunda a obra, que é inclusive mais difícil de estabelecer. Schwarz (2012) entende essa continuidade pelo rigor da escrita de Machado em aprimorar seu próprio projeto literário, em contraste ao "âmbito ilusório da biografia: a crise dos quarenta anos, a doença da vista, o encontro com a morte ou o estalo do gênio" que poderiam explicar a ruptura (p. 222).

O percurso assume grande responsabilidade no modo como a escrita machadiana revolucionou a si mesma. No agrupamento, os romances que demarcaram o início de suas obras e em uma primeira fase se situam nos dilemas pós abolição e que têm o homem livre e pobre como figura central, sendo demarcado por um recorrente interesse dos senhores à civilização contemporânea pelo lugar romântico-liberal.

Ainda de acordo com Schuartz (2012, p.139), o início da escrita machadiana estabelecia uma história do indivíduo marcado psicologicamente pela doutrinação. As alterações são observadas pela tradução de um período de "narrativas médias e provincianas", que talvez não conferissem a Machado um reconhecimento de um fazer po-ético tão relevante para a literatura nacional e a forma que podemos visualizar não apenas o indivíduo, mas o sujeito.

Em que termos podemos inicialmente abordar a diferença entre uma fase e outra? Para situar o interesse por essa pergunta, digamos que essa questão indica um aprofundamento de forma, conteúdo e perspectiva que para Schuartz (2012) se mostraram capazes de trazer potentes contribuições para a cultura. A diferença e o impasse que situam a ruptura entre os dois momentos da poética de Machado é a adição de uma ausência que empresta pertinência e verdade, a partir do que não se encontra posto nas palavras escritas.

Percorrendo um pouco mais devagar esse ponto, podemos considerar que de Ressurreição (1872) a Iaiá Garcia (1878), as narrativas de Machado de Assis se concentram no objetivo de situar o trágico ao lado da vontade imprevisível e impertinente de um proprietário. A partir de *A mão e a luva* (1874), as diferenças de classe passam a determinar o jogo narrativo.

Dizendo de outro modo, os primeiros romances machadianos se concentravam na questão da moça com muitos méritos e posta no centro de um saber, fatalmente pobre, dependente e vítima de decisões arbitrárias de um filho, de uma viúva rica de ou uma família

com valores liberais, e que reservam humilhações e desgraças à heroína romântica que tem êxito em sua ascensão social de maneira relativamente passiva. Schuartz (2012) opera sua perspectiva analítica sobre aquilo que demarca a radicalidade da obra de Machado em duas fases, situando duas questões morais e rigorosamente complementares:

a) visto o desequilíbrio de meios entre o proprietário e os seus protegidos, qual a margem de manobra dos segundos, caso não aceitem cometer indignidades ou ser destratados, mas queiram, ainda assim, ter acesso aos bens da vida contemporânea? e b) como não será ignóbil a nossa gente de bem, além de louca, se a promiscuidade entre desejo escuso e autoridade social, impeditiva para qualquer espécie de objetividade, decorre estruturalmente da falta de direito dos demais? (p.223).

Com isso, Schuartz estabelece que a perspectiva dos romances da primeira fase é marcada por um lugar moralizante, preocupada em apresentar relações menos bárbaras no lugar em que as obras circularam e que deram uma certa posição social de prestígio a Machado, tentando marcar um limiar entre dois pontos sociais de cooptação, sendo entendido pelo crítico literário como romances desorientados pelos efeitos da arbitrariedade, que demarcam uma perspectiva posteriormente negada a partir de Brás Cubas.

Essa perspectiva aponta para a importância de considerar que a espécie de ruptura que se inaugura com o referido romance não se trata apenas de uma mudança de tipo de narrador, nem somente um ponto de vista para as histórias dos romances, ou ainda um estilo escolhido para construção das narrativas. Se trata de uma mudança no ângulo ao qual a história acontece a partir de um personagem no limite do saber e faz o leitor se deparar com o não-todo da escrita.

Em uma revisão acerca dessa divisão na literatura do Bruxo do Cosme Velho³, mais especificamente de sua segunda fase, algumas coordenadas que apontam o escritor como elaborador de um Realismo que o distingue dos seus contemporâneos. Uma distinção que é marcada por John Gledson, o tradutor de Machado e autor de *The Deceptive Realism of Machado de Assis* (1984), que foi traduzido como Machado de Assis: Impostura e Realismo (1984), ao apontar que poderíamos entender no “realismo a intenção do romancista de revelar, através da ficção, a verdadeira natureza da sociedade que está retratando”. Com isso, reconhece essa qualidade na escrita machadiana, mas lhe atribuindo um "realismo enganoso", “ou seja, está oculto do leitor, de maneira que se torna necessário ler nas entrelinhas para entender o romance” (GLEDSON, 1991, p. 23).

Na contramão de tão importante referência, assim como outras tantas que tomam o escritor carioca como realista (algo que é repassado nas classes de ensino médio), Gustavo

³ O epíteto mais famoso de Machado de Assis, surgido no meio literário com a publicação do poema “A um bruxo, com amor”, de Carlos Drummond de Andrade.

Bernardo (2011) atravessa a recepção da crítica revisando e questionando esse consenso no qual não existe o que ele nomeia de “problema do realismo de Machado de Assis”. Levando isso em conta, é válido remetermos ao que Machado apresenta em *A nova geração*, texto de 1879, ao concluir: “Talvez esse desejo se mostre por demais imperioso; a realidade é boa, o realismo é que não presta para nada”. Esse texto, que influi no questionamento de Bernardo (2011), movimenta também aquilo que é organizado por Silviano Santiago (2018, p. 74-75) ao atribuir um estilo particular ao escritor:

Machado desprezou tanto o estilo romântico quanto o estilo realista-naturalista para poder impor à Biblioteca de Babel o seu próprio estilo, a sua perspectiva de leitura dos acontecimentos ditos históricos”. A ficção machadiana adquire plena historicidade ao integrar o processo da vida social a um outro processo, que é o da *produção do conhecimento proporcionada pela linguagem artística* (grifo do autor).

Dialogando em certa medida com essas leituras, a análise de Afrânio Coutinho (1992, p. 31) repercute que “Machado de Assis não possuía a mentalidade de um realista típico”, de modo que “seu conceito da arte fazia-o antes um transfigurador da realidade do que um copista da vida”. Em vista disso, podemos considerar também a posição de Benedito Nunes (2012, p. 131) ao identificar na escrita machadiana um “contraste dramático entre forças opostas e irreduzíveis, que se combinam sem jamais harmonizar-se completamente”.

Com isso afirmo que tudo é ficção? Absolutamente não. Aliás, é desta afirmativa espúria que têm medo todos aqueles que defendem o realismo em geral, o realismo de Machado de Assis em particular. Eles têm medo de que a realidade não exista, que existam apenas os discursos sobre a realidade, que não passaria de uma quimera (BERNARDO, 2011, p. 41).

Essas colocações endossam nossa hipótese de que Machado de Assis não se apropriou estreitamente das concepções do Realismo, na medida em que procuramos repercutir que ele estaria longe do “*le moi haïssable* e do programa naturalista de transformar o autor em um meio neutro pelo qual a realidade se auto-representa” (ROUANET, 2007, p. 325).

A leitura aqui empreendida entende que abordar Machado de Assis pelo paradigma de uma escola literária parece não dar conta do que pode ser evidenciado pela sua inventiva escrita. Concordamos, portanto, com Antonio Candido (2004) ao destacar que quanto ao escritor carioca não há um ângulo que não aponte um outro. Assumimos que a escrita machadiana é melhor discutida se atribuída a uma reestruturação “que oferece lugar a linguagem da ambiguidade”, fazendo interessar tanto o pesquisador respaldado pelo campo da sociologia quanto pela psicologia (BOSI, 2015, p. 196).

Ademais, Roberto Schwarz (2012, p. 8) irá observar que Machado “reivindicava o melhor do legado romântico — o sentimento da historicidade”. Não se limitando a um assunto local, o escritor empreendeu na sua obra da segunda fase, um brasileirismo “interior, diverso e melhor do que se fora apenas superficial”⁴, estando na contramão do pitoresco, bem como do patriotismo que era visto até então.

O trabalho de revisão feito por Schwartz (2012), enfatiza que o Brasil oitocentista é cartografado por Machado de Assis denunciando um movimento de incorporação do liberalismo europeu em um país no qual o trabalho escravo ainda era dominante. Sendo um homem negro, tecia por conta e risco uma sutil, irônica e necessária literatura que nos apresenta a contradição desse período na experiência social brasileira.

Havia alguma coisa diferente no seu modo de sentir a realidade do Rio de Janeiro, sem o véu culto, ilustrado, falsamente livresco de seus contemporâneos, embriagados de fórmulas. Somente ele, isolado na multidão que aclama, ousou manifestar a inaniade do 13 de maio. Livre o escravo, estará na rua, sem emprego, ou receberá do senhor a esmola do salário, em troca de igual trabalho, com antigas pancadas e injúrias. (FAORO, 1988, p. 323)

Entende-se que através da autoria de Machado de Assis no romance que inicia as narrativas machadianas em primeira pessoa (*Memórias Póstumas de Brás Cubas*), vemos denunciada a perda do caráter universalista do liberalismo em território brasileiro, em uma obra que apresenta uma “comédia ideológica” em que “com método, atribui-se independência à dependência, utilidade ao capricho, universalidade às exceções, mérito ao parentesco, igualdade ao privilégio etc” (SCHWARZ, 2012, p. 54).

Em *Memórias Póstumas*, é flagrado que as relações hierárquicas pesam sobre a classe, que mede tudo pela situação econômica, entre um mundo de grandeza e de glória. Damião Cubas, o fundador da dinastia dos Cubas, tanoeiro, expandiu as suas atividades na lavoura, "plantou, colheu, permutou o seu produto por boas e honradas patacas, até que morreu, deixando grosso cabedal a um filho, o licenciado Brás Cubas" (ASSIS, p. 417). Contudo, para acionar glória a família, se fazia necessário buscar outra origem que explica o esforço do pai de Brás Cubas em fugir da imagem do fabricante de cubas. Nesse esforço, deslocou a origem da família Cubas para o licenciado Luís Cubas, que "primou no Estado e foi um dos amigos particulares do vice-rei conde da Cunha" (ASSIS, p. 417); posteriormente

⁴ Trecho de Machado de Assis em *Notícia da atual literatura brasileira: Instinto de nacionalidade*, publicado originalmente no periódico *O Novo Mundo* em 1873.

atribuiu um passado épico ao apelido Cubas através da história de uma jornada da África, na qual um cavaleiro teria arrebatado trezentas cubas aos mouros.

Assim, o romance nos permite acessar uma sociedade civil incompleta ao passo que apresenta a insegurança da burguesia em sua força e seus poderes, fazendo notar que ela se atribui foros de nobreza e se a fidalga pela imaginação, falsificação ou imitação. “Sob esta sombra, cresceu o constrangido acatamento a uma aristocracia, sem raízes e sem tradição. Burguesia mascarada de nobreza, incerta de suas posses, indefinida no estilo de vida” (FAORO, 1988, p. 21).

Essa burguesia retratada, no entanto, pode ser lida como uma elite abastada muito mais que proprietária que não tinha um projeto nacional democrático, se pensava ainda como manifestação moderna e latino-americana da burguesia europeia associada ao imperialismo. Tendo o Rio de Janeiro como lócus dessa representação, é possível inferir que é a ela que Machado de Assis se dirigia ao escrever, sobretudo porque ela representava a majoritária parte dos leitores do escritor, era propriamente para ela que ele escrevia, visto que no Rio de Janeiro a porcentagem de analfabetos no fim do século XIX assumia um valor maior que $\frac{1}{2}$ da população.

Machado de Assis, entendido como um dos poucos ao alcançar o reconhecimento nacional ainda em vida, concede-nos uma escrita lapidada que não decorre do “âmbito ilusório da biografia: a crise dos quarenta anos, a doença da vista, o encontro com a morte ou o estalo do gênio” (SCHWARZ, 2012, p. 139), e sim de um trabalho constante e interessado, no qual o referido escritor se posiciona como um “homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (ASSIS, 1873/2022, p. 1179).

Desse modo, sublinha-se que ao nos direcionarmos a escrita machadiana estamos tratando de uma escrita que não se faz alheia ao tecido social, ao contrário disso se estabelece capturando aspectos sociais fundamentais para entender o Brasil e as dinâmicas do mal-estar através do olhar de um escritor negro entendido como o maior nome da literatura nacional, em uma escrita que ofereceu contribuições imprescindíveis para a literatura latino-americana.

Essa relevância se traduz no fato de que o referido escritor foi responsável por expor como um país novo e inculto poderia empreender uma literatura que discutisse de modo consistente as questões humanas, abandonando a tentação do pitoresco que era comum em seu tempo (CANDIDO, 1982). Tal característica pitoresca consistia naquela época em uma tentativa de elaborar um contraponto aos estilos praticados na Europa, resultando em uma literatura que, apesar de promover uma discussão local interessante, parecia girar em apenas

em torno de uma identidade nacional sem a substância necessária para uma real reação ao que era produzido em terras europeias.

Machado de Assis, desponta assim como divisor de águas e letras. Se tornou um dos nomes fundamentais para a América devido a sua originalidade capaz de compor obras transformadoras que tornaram as terras americanas o cenário de uma nova escrita.

Com fundamento nas contribuições de João Cezar de Castro Rocha (2013), é possível aventar que a literatura machadiana deglutiou a tradição de romance emulando várias fontes e estabelecendo de modo mais refinado características que se tornam estruturais em suas obras, de modo que em sua escrita verificamos a marca do “experimentalismo, da fragmentação, do romance poético” (PERES, 2005, p. 89).

Tais atributos da escrita de Machado se apresentam como importantes aspectos retomados por movimentos artísticos aparecidos posteriormente. Em consonância com Ferraz (2019), entendemos que o escritor carioca antecipa a prosa modernista mesmo após a primeira década de sua existência. O referido pesquisador compartilha essa perspectiva através do panorama do crítico João Alexandre Barbosa, que reconhece as relações entre a linguagem e o real como fundadoras da modernidade literária brasileira, sendo Machado de Assis para ele o primeiro autor rigorosamente moderno.

É importante destacar que essa perspectiva só é sustentada a partir do momento em que se considera que a modernidade literária pode ser reconhecida por um valor axiológico e não cronológico-linear. Frente a isso, Ferraz (2019, p. 56) concorda “que Machado de Assis é mais contemporâneo de Guimarães Rosa do que de José de Alencar, muito embora este último autor tenha vivido pela mesma época que Machado”.

Diante das particularidades assumidas pela escrita machadiana que concedem a ele tamanha relevância, observamos em suas obras aspectos que indicam algo que não está dado a uma representação objetiva, operando para além dos marcadores históricos. Essa observação desponta mais precisamente na segunda fase da poética do escritor, inaugurada com a publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

As características inovadoras que foram empreendidas por Machado de Assis a partir de *Memórias Póstumas* implicaram em mudanças significativas, das quais podemos citar a ótica pela qual a trama é contada, parecendo “absorver todas as facetas antes exercitadas pelo escritor” (GUIMARÃES, 2014, p. 18). Portanto, sendo uma obra complexa, o posicionamento crítico é articulado pela criação ficcional e enredado pela construção de protagonistas narradores, que em determinada medida performam os gostos e comportamentos anteriormente aparecidos nas suas obras de modo inequívoco.

Em suma, a obra corresponde a um romance escrito por Machado de Assis e narrado por Brás Cubas, que assume também os papéis de observador e ator do enunciado. O romance apresenta uma particular complexidade discursiva ao passo que arquiteta um posicionamento que desafiava os costumes. Algo disso é discutido por Hélio de Seixas Guimarães (2014) ao aludir justamente para Machado como um escritor que expunha a partir de Brás Cubas as limitações dos leitores e da crítica doutrinária.

Na atualidade, ao lermos *Memórias Póstumas*, encontramos um prólogo assinado não por Brás Cubas, mas por Machado de Assis. Este prólogo foi adicionado na terceira edição da obra feita em 1896, passando a fazer parte das edições do livro desde então. Este fato, para Guimarães (2014, p. 17), evidencia “o propósito do escritor de borrar os limites entre crítica e ficção, ao produzir um texto que ficcionaliza a crítica e faz crítica da ficção”.

Aludindo para um outro ponto quanto ao prólogo, José Antônio Pasta (2011) irá considerar que há nele um alcance explicativo de que a morte de Brás Cubas na escritura desse fragmento que se faz no tensionamento da obra ficcional aventa para a formalização da impossibilidade de constituição romance propriamente.

Em síntese, considerando as diferentes possibilidades de leitura dessa famosa adição a obra, o artifício de crítica sustentado por Machado desemboca na questão social através de um processo criativo que revoluciona a si mesmo (SCHWARZ, 2012), algo que também aparece nas palavras de Afrânio Coutinho (1992, p.63):

Era necessária toda essa revolução na atitude crítica para se compreender a reconquista da autenticidade da arte, que constitui o tecido da obra machadiana, uma obra moderna e voltada para o futuro e na qual prevalece, acima de tudo, a exigência artística.

Quanto a questão social do período em que *Memórias Póstumas* é escrita, sabe-se que discurso liberal, que ensaiava um lugar num país ainda imperial, funcionava como um verbalismo ornamental e apontava para um vazio de sentido na compreensão de um sujeito excluído que ganhava lugar como escritor em meio a esse cenário: Machado de Assis.

Contudo, os desdobramentos da escrita machadiana se encontram mais próximos a uma leitura do *sentimento íntimo* de que a uma revisão antropológica. Esse reconhecimento oferece fôlego para abordar Machado de Assis para além de uma questão exclusivamente literária, de modo a destacar que no segundo momento de sua literatura o discurso e enunciação assumem um lugar de destaque a partir de um personagem no limite do saber.

Através do discurso de Brás Cubas, Machado de Assis se desvia do pensamento binário, deslocando o olhar dos elementos opositivos tão comuns ao pensamento ocidental, fundamentados na oposição fundadora da metafísica entre o sensível e o inteligível, a essência e a aparência, o verdadeiro e o falso, o real e o irreal, o dentro e o fora, a luz e as trevas, o passado e o presente. O ficcionista, desta maneira, amplia fronteiras, desfazendo oposições determinadas pelo sistema de pensamento racionalista, tais como bem/mal, realidade/fantasia, razão/loucura. Pandora, a figura mitológica presente no delírio de Brás Cubas moribundo, diz: “Sou tua mãe e tua inimiga (...) levo na minha bolsa os bens e os males (...) eu não sou somente a vida; sou também a morte” (ASSIS, 1881/2022, 607).

Frente a isso, faz-se necessário destacar que a referida escrita não se traduz necessariamente apenas na composição de um livro literário, mas encontra-se atravessada pelo principal veículo de divulgação da literatura no século XIX: o jornal, um meio pelo qual muitos escritores se consolidaram no mundo das letras. Quanto a isso, é sabido que a união entre jornal e literatura forneceu as bases de nossas revoluções, Lúcia Granja (2018, p. 15-16) afirma que:

as revoluções ideológicas e reconfigurações sociais operadas pelo jornal em nível mundial teriam resultado em transformações estéticas para um escritor carioca daquele século, afastado dez mil quilômetros da “capital do século XIX”, mas completamente inserido naquela civilização do jornal e do impresso

Essa articulação possibilita considerar que a mistura entre realidade e ficção operada pela literatura machadiana, possui bases sólidas no fato de que Machado foi um colaborador de destaque em periódicos e jornais daquela época. Através de sua escrita em Memórias Póstumas no folhetim *A Revista Brasileira*, Machado desafiava os críticos agarrados ao materialismo, positivismo e evolucionismo, inaugurando um novo momento em sua literatura ao adicionar uma leitura fundamentalmente crítica das relações humanas (GUIMARÃES, 2014).

Ao empreender considerável contribuição, o escritor deixa nítida as influências. A mais evidente delas talvez seja a obra *A Vida e as Opiniões do Cavalheiro Tristram Shandy* (1759), de Laurence Sterne. Pondo em evidência essa relação, Sérgio Paulo Rouanet (2007, p. 319-320) enfatiza que a literatura de Sterne assume algumas características específicas do Barroco: ênfase ao sujeito, a fragmentação “como expressão do desmembramento anatômico do cadáver; uma visão não-linear do tempo; e uma mescla de melancolia, como reação às

carnificinas da guerra, e de riso, com o antídoto contra o luto”, sendo tal proposta conceitual nomeada por ele de *forma shandiana*.

Rouanet (2007) elabora um panorama no qual elas se organizam como uma forma que se encontra presente na literatura machadiana. Entendendo que Sterne teria acessado essas características através da leitura de Cervantes, em partes, tal perspectiva concorda com o que foi discutido por Carlos Fuentes (1998) ao abordar a tradição literária, cuja nascente seria o romance *Don Quijote de la Mancha* (1605): *a tradição de La Mancha*. Essa tradição que se configura como um contraponto à modernidade, tem Sterne como um dos primeiros sucessores e Machado como o único herdeiro entre todos os autores da América no século XIX.

O romance de Cervantes que teria fundado outra realidade mediante a imaginação e a linguagem, a burla e a mescla de gêneros, aparece na escrita machadiana como uma metodologia para ironizar as futilidades e os costumes de um país que se fazia república às custas da exploração operada pela burguesia brasileira. Nas palavras de Medeiros (2017, p. 96), “o nosso principal milagre escreve sobre a nossa maior tragédia”.

Assim, cartografando um período histórico conturbado e problematizando o conceito de realidade literária brasileira, a escrita machadiana exercita nesta obra uma importante crítica ao projeto de modernidade, algo feito também pelo o discurso freudiano na passagem do século XIX para o século XX. Todavia, não se trata em dizer, porém, que a escrita de Machado e a psicanálise de Freud implicam em uma antimodernidade, mas que em ambas ao seu modo discutiram a relação do sujeito com o outro como fonte do mal-estar na modernidade (BIRMAN, 2012).

Essa convergência entre o psicanalista e o escritor, alude para um outro: a escrita machadiana em sua tessitura indica um sujeito descentrado, privilegiando uma estrutura ficcional onde a linguagem apresenta seus limites. Machado de Assis, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, consegue esboçar um protagonista que é marcado pela ausência de resposta, desvelando um fracasso do *Simbólico*, do universo da palavra e do discurso. Machado de Assis no romance apresenta-nos a escrita não como uma malha, mas como um tule repleto de buracos expostos através de um corpo morto marcado por uma insistência apesar do sepulcro.

A revolução estabelecida por Machado, apontada por Afrânio Coutinho (1992), é um prisma no qual nota-se que há furos na linguagem de modo a evidenciar que não é possível a um sujeito dizer tudo. Tomamos, portanto, a escrita machadiana para além de um marco objetivamente literário, destacando a escrita como efeito da posição do sujeito na linguagem, algo que aparece de modo mais destacado no primeiro romance do segundo momento da

literatura de Machado ao construir um personagem que encena sua crítica por meio de um escrito além-túmulo, não escapando ao personagem o sentimento íntimo que se apresenta no nervo em que pulsa o tensionamento com o qual Machado de Assis inscreve seu nome.

Tendo em consideração as nuances que essa obra nos fornece, remetemo-nos ao texto *O poeta e o fantasiar*, no qual Freud ao tomar a escrita criativa como algo marcadamente vinculado à vida humana, ajuda-nos a destacar o narrador que depois da morte escreve, não sendo “propriamente um autor defunto, mas um defunto autor” (ASSIS, 1881/2022, p. 600).

O próprio poeta gosta de reduzir a distância entre o que lhe é singular e a essência humana em geral; ele nos assegura, com frequência, que em cada um existe um poeta escondido e que o último poeta deverá morrer junto com o último homem (FREUD, 1908/2015, p. 37).

Na ficção só temos acesso às memórias de Brás Cubas a partir de sua escrita, sendo ele um sátiro de sua tanatografia, um escritor criativo que “com a pena da galhofa e a tinta da melancolia” (ASSIS, 1881/2022, 599) posiciona seu leitor como um interlocutor direto. Desse modo, fica evidente uma complexidade discursiva que põe simultaneamente a escrita como um elemento fundamental da obra, adicionando uma variabilidade de leituras possíveis.

Partindo desse aspecto da obra, assume-se também que é possível fazermos inúmeras e diferentes acepções quanto à escrita de Machado, sem que, no entanto, sejamos capazes de compreendê-la plenamente (PERES, 2005). Dito de outro modo, o texto não-linear que compõe o romance *Memórias Póstumas* possibilita que cada leitor faça um percurso diferente frente a amplitude de recursos narrativos, que conseqüentemente são interpolados pelas constantes inserções de outros escritos.

Diante dessa multiplicidade de leituras, cabe a nós tão-somente fazer as nossas cabriolas e girar em torno da escrita machadiana, na procura por realizar aquilo que para Jacques Lacan não corresponde a Picasso (“Eu não procuro, acho”), mas ao que é de fato uma pesquisa: encontrar um buraco e ter que dele fazer círculo — “Encontro o suficiente para ter que circular” (LACAN, 1974-75).

Em torno do amor

Machado de Assis, ao construir Brás Cubas, nos coloca de frente a um personagem no qual não encontramos a imagem heróica de um homem que possui grandes méritos morais. Contrariamente esbarramos com um anti-herói que durante a vida priorizou o *amor da glória*, e que após a morte resgata melancólico através de uma escrita fragmentária o que foi vivido.

Passam diante de nós as estações da vida de um brasileiro rico e desocupado: nascimento, o ambiente da primeira infância, estudos de Direito em Coimbra, amores de diferentes tipos, veleidades literárias, políticas, filosóficas, científicas, e por fim a morte. Estão ausentes do percurso o trabalho e qualquer forma de projeto consistente (SCHWARZ, 2012, p. 63).

Desse modo, em face ao insucesso de seus empreendimentos, o Brás-vivo se vê à mercê de uma ideia que o Brás morto relata ao leitor: “pendurou-se-me uma ideia no trapézio que eu tinha no cérebro. Uma vez pendurada, entrou a bracejar, a permear, a fazer as mais arrojadas cabriolas de volatim, que é possível crer” (ASSIS, 1881/2022, p. 601).

Essa ideia pendurada se refere à ideia fixa de que há um remédio absoluto para a nossa melancólica humanidade. Visto que é em decorrência da procura por produzir esse remédio que Brás Cubas morre, a sua invenção, o emplasto Brás Cubas, pode ser sugerida como um remédio que ao se dirigir a tentativa de fazer o que é da ordem do impossível acontecer, o conduz à morte.

Contudo, já defunto, parece destacar enfaticamente que o seu interesse com isso era ter seu nome marcado no cenário social de forma importante, ou seja, desfrutar da glória que tanto almejava. Assim, o emplasto seria uma última tentativa de conseguir prestígio em meio a sociedade fluminense:

o que me influiu principalmente foi o gosto de ver impressas nos jornais, mostradores, folhetos, esquinas, e enfim nas caixinhas do remédio, estas três palavras: Emplasto Brás Cubas. Para que negá-lo? Eu tinha a paixão do arruído, do cartaz, do foguete de lágrimas (ASSIS, 2014, p. 36).

Apesar dessa ênfase, considerando que não há na narrativa uma relação eminentemente honesta com o leitor, podemos questionar o que Brás Cubas confessa ao seu leitor sem estabelecer isso diretamente em seu relato escrito com galhofa e melancolia.

Isto posto, aquilo com o qual o defunto escreve — a melancolia — se estabelece também como artefato temático ao longo de suas Memórias Póstumas. No entanto, é negado ao leitor um entendimento completo sobre as suas ideias sobre ela. Uma tematização não reaparece sozinha: ela é a tinta que colore a obra, na direção de fazer o leitor se deparar com enigmas do sexo e com a morte, implicando-o na leitura, na construção de sentido.

Esse *modus operandi* que se estabelece na obra, é destacado por Peres (2005) como uma importante ferramenta para observar o estilo de Machado de Assis, no qual encontramos

circunscrita a impossibilidade de dizer completamente a respeito do amor e da morte, capturando o âmago da escrita machadiana ao colocar em relevo o desencontro.

Machado de Assis, ao construir a obra atribuindo um lugar de autor a um personagem, apresenta a escrita de um texto que esboça uma realidade não totalmente identificável ou compreensível: um entrelugar marcado pela dimensão da fantasia e da realidade. Com isso, o escrito machadiano permite que nos defrontemos com o estranho, nos conduzindo à tentativa de traduzir o intraduzível (CALDEIRA, 2006).

Nas Memórias Póstumas do brejeiro, o vazio é realçado ao passo que o leitor se vê perante o reconhecimento do desconhecido. Isso acontece através de um narrador personagem que não diz tudo, e que embebido de melancolia produz um escrito ébrio. Evidências disso aparecem no enunciado marcante de Cubas:

o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direita e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem... (ASSIS, 1881/2022, p. 671).

É a partir desse passo-escrita que Memórias Póstumas de Brás Cubas acontece. Diante da amplitude de leituras que a obra enseja, nos deparamos com a perspectiva de Schwarz (2012, p. 42) ao apontar:

Cabe uma ressalva para o Amor, que não sai diminuído do romance, uma vez que o capricho não lhe contraria o natural: a performance amorosa do protagonista tem força e complexidade, ainda que, de um ponto de vista romântico, pareça lamentável. É como se nas circunstâncias brasileiras, caracterizadas no caso pela preeminência da volubilidade, fosse o amor a única forma disponível de plenitude, as outras manifestações do espírito ficando condenadas ao amesquinamento.

Essa perspectiva destaca a possibilidade de tomarmos como um dos pilares de sustentação da obra os casais feitos e desfeitos por Brás Cubas, e que aparecem no seu relato de forma não-linear:

Os amores vão de trapézio em trapézio: o tempo passa e convive com mulheres paradoxais: 1) Amou e sofreu com Marcela; 2) amou e não sofreu pela Europa; 3) foi amado e fez sofrer — Eugênia; 4) amou e sofreu — primeira Virgília; 5) amou por amar — N. Z. U; — 6) amou, foi amado e enterrado por Virgília...; 7) Amou Nhã-Loló; Nhã-Loló morreu (SILVA JUNIOR, 2008, p. 30-31).

Em um relato sublinhado por uma adjetivação binária que se organiza a partir de fragmentos, o amor é um encontro que se apresenta pelo desencontro, por amores finados qualificados pela voz sepulcral de Cubas. Um relato que “parece girar em torno de casais desfeitos: Brás e Marcela; Brás e Eugênia; Brás e Virgília; Brás e Nhã-loló. Em várias ocasiões, o olhar continua desempenhando o papel de instaurar, ainda que por breves instantes e sem [...] a miragem da plenitude do — de dois fazer UM” (PERES, 2005, p. 89-90)

Assim, a narrativa ficcional se estabelece através do defunto que se revira no sepulcro a partir do lugar do sujeito que ama e fracassa, que direciona ao leitor o relato dos despojos dos seus amores de antanho. A partir do modo como esse relato é produzido, a escrita machadiana se evidencia como “um testemunho da não-existência da perfeição almejada (ou, usando uma nomenclatura lacaniana, da “não-relação sexual”, da não-complementariedade entre os sexos), da não-completude também com relação ao casamento das palavras” (PERES, 2005).

Brás-vivo reduz o amor à ânsia de ascensão social e interesses econômicos tanto quando mostra Marcela amando-o durante “quinze meses e onze contos de réis, nada menos” (ASSIS, 1881/2022, p. 621), ou quanto narra Virgília desistindo de ser sua noiva para casar com Lobo Neves, que mediante a perspectiva de ter acesso a um cargo ilustre, prometia fazer dela uma baronesa. “No seu funesto pragmatismo, o defunto autor irá perverter o sentido de flor para suplementar seu projeto de desidealizar, dentre outros valores, o amor e as mulheres. A pobre Eugênia, já coxa de nascença, é a flor da moita; Nhã-Loló, a flor do pântano” (SCARPELLI, 2001, p. 64).

Em torno da morte

A morte como elemento imperativo da obra machadiana nos conduz a pensá-la a partir da tragédia sofocliana Antígona. Na tragédia grega, a personagem que nomeia a peça aparece como aquela que morre cumprindo sem vacilar o que sabe ser seu dever, com dignidade condizente com sua escolha. No avesso de tão grande dignidade, temos o personagem do romance brasileiro, um filho abastado da família Cubas, que morre em decorrência na busca pelo prestígio e relevância que nunca desposou durante a vida, ainda que passasse por ela de certo modo apático ao desassossego próprio do sujeito.

A obra de finado que é escrita por Brás Cubas surge em seu lugar de morto — morto, porém vivo além-túmulo — sendo ele aquele que já escrito na linguagem, permanece.

Esse atributo destaca a relevância da dedicatória posta na ficção machadiana, como aquilo que coloca em evidência o lugar de defunto no autor.

A escrita memorial feita postumamente se desenha como uma espécie de lápide tumular, um lugar marcado, no qual Brás pode com a tinta da melancolia gravar um valor significativo para aquilo que é da ordem do não sabido, em que a escrita cumpre uma função. Sustentamos isso levando em conta que “o primeiro símbolo em que reconhecemos a humanidade em seus vestígios é a sepultura, e a intermediação da morte se reconhece em qualquer relação em que o homem entra na vida de sua história” (LACAN, 1998, p. 320).

A franqueza e a ironia com a qual retrata o humano são aspectos que nos possibilitam considerar que assim “como Antígona pode ser tomada como exemplo ético, para os praticantes da Psicanálise, Brás Cubas talvez tenha algo a contribuir ao exercício desta função” (CARVALHO, 2002, p. 91). O sarcasmo com o qual se dirige às “almas sensíveis” pode ser convergente à vontade piedosa de querer o bem a que Lacan se refere como erva daninha, como Freud na referência às almas piedosas.

Se Brás Cubas não representa um modelo moral de conduta humana a seguir em sociedade é porque revela a face obscura que se esconde por efeito do recalque e, a qual, em Freud, pode-se nomear por aquele 'ser primitivo' que habita todos os seres de carne e osso. Este homem que demanda ao desejo do analista, dizendo: querer saber de sua verdade (CARVALHO, 2002, p. 90-91)

Na perspectiva lacaniana, "Antígona é a heroína. É aquela que fornece a via dos deuses. É aquela que, traduzem do grego, é feita mais para o amor do que para o ódio" (LACAN, 2008, p. 310). Face ao personagem machadiano, podemos assumir a perspectiva de que Brás é o anti-herói. É aquele que deixa o leitor à deriva de respostas, apesar de assumi-lo como interlocutor. É aquele que inebria ao querer que sua verdade seja dita pela boca do leitor, ao passo que na sua enunciação emerge um ser primitivo que odeia a quem ama.

Para alcançarmos essa conclusão, precisamos destacar que no relato do defunto autor é posto um pedido do pai feito a Brás Cubas após a morte de sua mãe: casar com uma moça ilustre da sociedade e assumir a vida política se tornando deputado: “Tu; é um homem notável, faz hoje as vezes de imperador. Demais trago comigo uma ideia, um projeto, ou... sim, digo-te tudo; trago dois projetos, um lugar de deputado e um casamento” (ASSIS, 1881/2022, p. 633).

Contudo, esse pedido que se desdobrou como projetos na vida de Brás Cubas, não se realizou. A escrita machadiana desenvolve um protagonista que de modo não-linear escreve postumamente acerca de sua vida construída de fracassos e perdas, destituída de sentidos,

fazendo emergir o discurso do sujeito perdido em busca de sentidos para a existência e de causas para investir. Essa descida aos infernos, apesar de uma tentativa de alcançar os céus de uma vida gloriosa, é destacado por Silva Junior (2008) como uma organização que opera uma negativa da razão, do realismo, da cavalaria e do épico.

Diante da abertura incessantemente e provocadora da escrita machadiana, é possível supor que para o próprio Machado de Assis a obra se traduzia como um empreendimento que consiste no que lhe foi possibilitado pelo manejo da linguagem: a criação do autor Brás Cubas, um defunto que é o elemento íntimo e substancial do drama de Memórias Póstumas. Brás Cubas, um defunto que escreve e perambula como quem "perdeu a vida de seu desejo" (LACAN, 1986, p. 53).

Destarte, podemos considerar que “a presença poderosa e difusa da matéria social” aparece na obra através do protagonista que estabelece “uma forma perversa de autoexposição”, sendo isso feito em um movimento no qual a primeira pessoa do singular é “usada com intenção distanciada e inimiga (comumente reservada à terceira)” (SCHWARZ, 2012, p. 53-54).

O Brás-morto, defunto autor, vaga entre uma posição e outra criando “um sistema de janelas que abrem enquanto outras são fechadas” (BOSI, 2015, p. 294) descortinando a composição e recomposição do homem. O escrito do defunto se evidencia como um resto, que nega qualquer pretensão de se fazer coeso ou alinhado a uma valorização da forma:

De modo que o livro fica assim com todas as vantagens do método, sem a rigidez do método. Na verdade, era tempo. Que isto de método, sendo, como é, uma coisa indispensável, todavia é melhor tê-lo sem gravata nem suspensórios, mas um pouco à fresca e à solta, como quem não se lhe dá da vizinha fronteira, nem do inspetor de quarteirão (ASSIS, 2014, p. 58).

Através de suas memórias, Brás Cubas tenta deflagrar a natureza humana em seus impasses no decorrer de uma vida contada além-túmulo para um leitor. No percurso de seu relato, o protagonista destaca uma personagem feminina, tão 'discreta' quanto crucial, marcando definitivamente seus passos em direção "(...) à hora de seu encontro marcado mortal com seu destino (...)" (LACAN, .1986, p. 53).

Embora a Brás Cubas não haja algo que o cative mais que a sua imagem no espelho, as escaras capazes de nela se apresentarem o afetam, nos possibilitando apostar que “o que há de desdenhoso no personagem Brás Cubas se opõe ao que há de regenerador no autor Brás Cubas, trazendo ao leitor um paradoxo” (BOAS, 2007, p. 138). Assim, podemos sintetizar que o defunto escreve revisitando a vida através de uma instância de observação,

estabelecendo de modo chistoso um posicionamento crítico acima de si mesmo, ao passo que reduz a mesma vida a um restolho dedicado ao verme.

Em seu relato sobre o delírio, Brás nos apresenta uma obra que remete ao sujeito descentrado, “nu e desarmado” que “fazia-se orador, mecânico, filósofo” (ASSIS, 2014, p. 55) do decaimento do sujeito racional perante a morte. Um relato tomado por ambivalências e conflitos evidenciados na enunciação de um defunto. “Vinha a corrente de ar, que vence em eficácia o cálculo humano, e lá se ia tudo. Assim corre a sorte dos homens” (ASSIS, 2014, p. 43-55). O defunto autor nos remete ao sujeito descentrado, “nu e desarmado” (ASSIS, 2014, p. 55) que “fazia-se orador, mecânico, filósofo” do decaimento do sujeito racional perante a morte, destinado a tornar-se o “punhado de pó, que a morte ia espalhar na eternidade do nada” (ASSIS, 1881/2022, p. 609).

Perante isso, o escrito desvela uma angústia que concerne à falta estrutural do sujeito, que se percebe perdido em suas referências ligadas a crenças no universal, sem garantias e sem verdades causais que poderiam dar sentido à vida. Perdas essas de ilusões e ideais que provocam no sujeito uma experiência de vazio, de morte e luto. O delírio de Brás Cubas mostra essa cena, quando descreve:

Então o homem, flagelado e rebelde, corria diante da fatalidade das cousas, atrás de uma figura nebulosa e esquiva, feita de retalhos, um retalho de impalpável, outro de improvável, outro de invisível, cosidos todos a ponto precário, com a agulha da imaginação; e essa figura — nada menos que a quimera da felicidade — ou lhe fugia perpetuamente, ou deixava-se apanhar pela fralda, e o homem a cingia ao peito, e então ela ria, como um escárnio, e sumia-se, como uma ilusão (ASSIS, 1881/2022, p. 608).

Brás Cubas, morto e escritor, assume uma posição indagadora que decorre da galhofa e da melancolia, alicerçadas pela ironia que perpassa toda a obra, em que o olhar sobre ela depende de uma leitura de seus efeitos (SCHOEPS, 2016). No entanto, não se trata de uma ironia clássica, retórica ou romântica.

Tomando as implicações do texto literário machadiano, compartilhamos da perspectiva de que tal ironia na escrita de Machado de Assis possa ser lida também como uma suspensão de sentido, inquietando a visão do amor romântico, quando ao longo do romance Brás Cubas incorpora os desencontros de interesses, objetivos, posturas e atravessamentos que incidiram nos casais que formou, e que agora, morto, faz de sua escrita um modo de produzir um encontro possível com quem o lê.

A ESCRITA MACHADIANA EM MEMÓRIAS PÓSTUMAS

Na busca por discutir os elementos cruciais dispostos em Memórias Póstumas de Brás Cubas, considerando as articulações traçadas anteriormente, a *escrita* se anuncia como um dos elementos fundamentais ao nos direcionarmos ao romance. Tal relevância se justifica no fato de que na referida obra ela desponta como o começo de algo que se repete em romances posteriores: a escrita de Memórias. Todavia a obra de finado narrada por Brás Cubas é a única que é elaborada por um defunto.

Ademais, entendendo que a pesquisa estabelece relação com a psicanálise, a escrita é como eixo de discussão suscita mais e ainda uma amplitude de considerações. Nesse sentido o corpo e o ato entre no bojo dessas considerações. Ao ponderarmos tais aspectos, direcionamos nosso olhar para Sérgio Laia (2001) quando conclui que “não basta [...] que um corpo escreva para que haja obra. É preciso, também, que esse corpo possa, ao escrever, se inventar um autor”.

A escrita, a elaboração de autoria em Memórias Póstumas evidenciam as lacunas do escrever, questionando, inquietando, provocando os leitores. Não à toa é comum a sensação de um certo estranhamento que o romance machadiano evocou nos primeiros leitores que acessaram a publicação em folhetim, sendo algo que parece se sustentar nos novos leitores. Reconhecemos nisso nuances de uma verdadeira elaboração artística, que pode ser pensada a partir do que Harold Bloom (1991) determina ao considerar que todo clássico já ocupou inicialmente o lugar da estranheza e singularidade.

Portanto, ao tratarmos do romance temos que considerar a escrita machadiana a qual nos referimos para tratar de uma escrita que se inscreve estabelecendo artefatos com um valor ético e estético decorrentes de um trabalho de um autor (Machado de Assis) e que se apresenta como constituinte de uma poética ampla. Temos que considerar quase que simultaneamente também que essa escrita elabora um autor ficcional (Brás Cubas) que constrói uma escrita a qual chamamos de escrita ficcional.

A escrita de Machado de Assis é uma escrita que elabora uma complexidade discursiva ao oferecer a um defunto personagem a autoria, rompendo com a possibilidade de entendermos linearmente a construção das Memórias Póstumas, posto que de um lado temos um autor que estabelece a sua poética e a literatura na América Latina outros paradigmas, e de outro temos um autor ficcional cujo escrever está marcado intrinsecamente pela morte e o que o dispensamento pode fazer restar dela.

Do autor defunto ao defunto autor

Ao tomar uma *escrita* como objeto de análise, é relevante destacarmos o significante que esta palavra apresenta, de modo a não perder de vista que ela corresponde a um ato que perpassa o sujeito. Enquanto ato, a escrita está fundamentalmente relacionada ao corpo, as entranhas. A escrita como um desdobramento da linguagem está concernente ao real do sexo e da morte, como o próprio Machado de Assis (1896/2022, p. 519) nos adiantava ao escrever que “as palavras têm sexo [...] Amam-se umas às outras. E casam-se”.

Ao rastreamos a escrita de Machado, acessamos um dos poucos consensos que a crítica estabelece quanto a ela: existe um amadurecimento que realiza uma divisão de seu sistema literário em dois momentos. Tendo a sua escrita um período mais jovem e outro mais madura, podemos concluir que em sua fase madura o escritor avança no que diz respeito às limitações filosóficas e ideológicas do século XIX embora lhe faltasse o “instrumental teórico, surgido após o aparecimento de algumas ciências e áreas do conhecimento desenvolvidas no século XX — como a linguística, a semiótica, a antropologia, a psicanálise, a teoria da comunicação, a sociologia” (GUELFY, 1999, p.11). Através de um empreendimento artístico que destituiu certezas tão caras ao seu tempo, Machado de Assis dá voz àquilo que não quer calar.

No romance que inaugura a maturidade desse procedimento do escritor carioca, assistimos a morte ser destacada como leito da escrita. Em primeira pessoa, o narrador da obra destaca: “eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço” (ASSIS, 1881/2022, p. 600). Assim, encontramos em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* uma escrita que não se escreve sem a morte e escutamos um morto que, atravessado pelo seu ato, apresenta o que há de mais visceral no trânsito entre um registro⁵ e o outro, trabalhando a construção e deixando ver o sujeito da escritura (CHRAIM, 2007).

Do início ao fim, o livro de Machado nos apresenta o difuso e rabugento olhar de Brás Cubas, um defunto que “mescla a gargalhada desfigurante e a negatividade cética com o que há de mais significativo: viver. Existir enquanto recordação, na lembrança dos outros e na memória coletiva, na condição autoral e humana de quem conta uma história” (SILVA JUNIOR, 2008, p. 14). A escrita machadiana na obra se situa em um discurso que não se

⁵ Real, Simbólico e Imaginário. Conceitos explorados por Lacan de 1953 a 1980, estando presentes de forma constante em seus seminários. Faria (2021) enfatiza que em determinado momento o psicanalista recorre a James Joyce, um escritor literário, para indicar que tanto no seu seminário de 1974-75 quanto na escrita de Joyce, tratava-se de uma via por onde tomar a verdade.

propõe a produzir um acumulado de saber na tentativa de representar a realidade ou encontrar com isso algo de verdadeiro, verificável, mensurável, absoluto.

“A chave deste procedimento está na insuficiência calculada dos pontos de vista do narrador em relação aos materiais que ele mesmo apresenta” (SCHWARZ, 2012, p. 53-54). O narrador-personagem machadiano em sua escrita memorial apresenta uma operação de descentramento, elucidando que a "deterioração dos laços sociais e a ruptura de valores provocam nos sujeitos um confronto com a morte do Outro⁶” (CALDEIRA, 2006, p. 44). Como efeito disso, a obra estabelece uma via aberta para vários sentidos ao passo que justamente pela polivalência sugere uma ausência de sentidos.

Sugerimos aqui uma leitura que destaca o seu escrito como o lugar no qual o leitor está sujeito aos efeitos de verdade, um lugar no qual a escrita machadiana destaca a ausência de plenitude no encontro com o leitor que tanto participa da escritura de Brás. Desse modo, destaca-se em Memórias que a posição do narrador perante o leitor assume uma marca de diferença na escrita de Machado, algo que se estabelece especificamente no segundo momento de sua literatura:

O terreno comum que os narradores machadianos procuravam definir com seus leitores até Iaiá Garcia aparece completamente minado neste livro, em que o leitor é frequentemente convocado a tirar suas próprias conclusões, por meio dos “Julgue-o por si mesmo”, “Decida o leitor”, “Veja o leitor a comparação que melhor lhe quadrar”... Além de convocado a tomar posição, o leitor é abertamente provocado, insultado, ultrajado, injuriado, desafiado, escarnecido, inferiorizado, humilhado, transformado em objeto de chacota etc. O relacionamento do narrador com o leitor, no entanto, não se esgota na afronta e na agressão. Ele é também acumpliciado pela narração repleta de efeitos e cortinas de manobra por trás das quais o narrador procura mover seu interlocutor da posição inimiga para o papel de comparsa e vice-versa (GUIMARÃES, 2014, p. 18-19).

Todavia, ao tomar a posição de Brás Cubas como escritor, não se pode desconsiderar que a escrita de Machado não se confunde com a do personagem. O autor defunto colocava em representação a transição na forma de governo, a custosa substituição do trabalho escravo pelo trabalho assalariado, a modernização das fazendas de café, o crescimento urbano, dentre outras marcas que pareciam, aos olhos de uma pequena parcela de pessoas, apontar para novas relações e a dissolução breve de marcas do modelo imperial. O defunto autor performava a crítica de Machado a elite escravocrata e patriarcal que se apresentava como liberal e moderna, sendo o ignaro para a literatura brasileira um representante consistente da

⁶ É válido enfatizar que a grafia com a letra maiúscula ocupa o lugar conceitual de indicar o grande Outro que é o lugar simbólico de onde o significante resulta. Nisso incide a diferenciação do outro, que sendo grafado com a letra minúscula indica o semelhante, o interlocutor.

burguesia e da ordem social conservadora na segunda metade do século XIX, performando os seus dilemas na posição daquele que enquanto vivente é indiferente a crueldade de seu tempo.

Pela voz de Brás Cubas, Machado nos apresenta uma realidade agonizante do século XIX, marcada dentre outros fatores pela captura do Calabouço⁷, que nomeia a cena de um gozo perverso que ele conseguiu com sua literatura revelar. Na obra, o brejeiro machadiano dialoga com o momento histórico, estabelecendo uma crítica e desvelando os efeitos do discurso romântico e burguês. É através do discurso desse personagem que Machado de Assis consegue relativizar verdades e estremecer os valores e visões estabelecidas no século que “vinha ágil, destro, vibrante, cheio de si, um pouco difuso, audaz, sabedor, mas ao cabo tão miserável como os primeiros, e assim passou e assim passaram os outros, com a mesma rapidez e igual monotonia” (ASSIS, 1881/2022, p. 609).

Mas além disso, é pelas mãos de Brás Cubas que a escrita machadiana parece abandonar qualquer pretensão didática ou pedagógica. As lacunas impreenchíveis são ressaltadas, na medida em que o defunto autor procura capturar o leitor sem a intenção de convencê-lo do que quer que seja. Em *Memórias Póstumas* inaugura-se um atributo que abandona a possibilidade de simetria na construção de sentido entre narrador e leitor (GUIMARÃES, 2014).

Através desse ângulo, a morte de Brás Cubas é também aquilo que possibilita um renascimento através de uma escrita. A sua morte é justamente o que forja um modo de insistir apesar do sepulcro. Com isso, a ficção estabelece a estranheza necessária para circunscrever uma segunda fase na escrita machadiana, compondo uma complexidade discursiva importante que questiona a verdade como algo alcançável plenamente.

Tal leitura se concretiza na medida em que observamos um defunto escrever afirmando saber uma verdade com o interesse dúbio de que seu leitor também saiba. Frente a isso, este último é posto no lugar de trabalho perante aquilo que o defunto autor não diz:

Que bom que é estar triste e não dizer coisa nenhuma!" - Quando esta palavra de Shakespeare me chamou a atenção, confesso que senti em mim um eco, um eco delicioso. [...] Apertava ao peito a minha dor taciturna, com uma sensação única, uma coisa a que poderia chamar volúpia do aborrecimento. Volúpia do aborrecimento: **decora esta expressão, leitor; guarda-a, examina-a, e se não**

⁷ Em 16 de novembro de 1693, um alvará fazia-se cumprir no Rio de Janeiro a construção de um Calabouço ou casa pública para castigo dos escravos. Esse lugar institucionalizado recebia escravos fugidos ou, como os cativos do cunhado de Brás Cubas, enviados por seus senhores para serem castigados. Por mais espanto que possa nos causar, tecnicamente era ilegal os senhores açoitarem seus escravos e este era um mecanismo para que eles delegassem o castigo de seus cativos ao Estado, tendo em vista que esse castigo estava proibido por lei a que os senhores o aplicassem, o que não deixou de ser a imagem mais frequente ao consideramos o período de escravização no Brasil (THOMSON-DEVEAUX, 2018).

chegares a entendê-la, podes concluir que ignoras uma das sensações mais sutis desse mundo e daquele tempo (ASSIS, 1881/ 2022, p. 631, grifo nosso).

Além de convocar o leitor ao trabalho de observador, o defunto autor também o convoca como compositor de uma resposta jamais dada diretamente a ele. O leitor se vê diante de um encontro no qual as suas respostas não assumem caráter de verdade, ao passo em que o narrador parece querer que essa verdade seja dita por ele.

“Machado, que não foi filósofo, alveja a filosofia com riso zombeteiro ou irônico” (NUNES, 2012, p. 132). Nessa zombaria, o que se apresenta nas linhas de Memórias Póstumas de Brás Cubas é uma provocação para que o leitor não tome os enunciados do narrador como puras verdades, estabelecendo com isso estranhamento, deixando nítido que não há na enunciação uma possibilidade inequívoca de dizer a verdade. Uma autoexposição que não é feita de outra forma senão atrelada a convicções filosóficas que não se traduzem como um elogio, tendo em vista que o “subversivo narrador machadiano transformou, a seu gosto, as filosofias para zombar da filosofia” (NUNES, 2012, p.143).

Reconhecemos que Memórias Póstumas emerge como “uma construção subjetiva, uma bela máquina, cujas marchas e engrenagens” (ROUANET, 2007, p. 325) são postas ao leitor a partir da escrita de um personagem controverso e enigmático. Portanto, sendo a tela pela qual a escrita machadiana desenha uma negação de que seja possível alcançar a realidade numa suposta totalidade, circunscrevendo aspectos que sugerem uma aposta de que algo sempre escapa.

Advertidos da recorrência dessa estrutura, podemos considerar que a referida obra escancara elementos imprescindíveis da escrita de Machado, e que conseqüentemente o tornam tão relevante para a literatura nacional. Em vista disso, o que chamamos de escrita machadiana pode ser entendido enquanto um traço que se evidencia como um lugar no qual a “verdade sobre a verdade” não pode ser acessada, estando sempre mediada por lacunas que dependem da leitura de um sujeito, e desse modo demolindo o lugar da razão, da verdade absoluta e universal (IANNINI, 2016, p. 17).

Tomando essa leitura, conseguimos evidenciar que essa escrita que compõe o romance Memórias Póstumas de Brás Cubas denuncia a ilusão de consistência subjetiva e a falta de substancialidade do sujeito. Essa elaboração nos é posta ao acessarmos a escrita do defunto autor através de um autor defunto que escreve abalando a noção de verdade, de realidade e temporalidade, compondo um horizonte no qual se faz notar “uma complexidade discursiva

tão grande que nos permitiria chegar a uma sùmula estilística da obra machadiana” (CALBUCCI, 2010, p. 134).

Através de Memórias, e conseqüentemente da escritura de Brás, a escrita machadiana nega uma via da verdade percorrida obedecendo-se ao princípio da não-contradição e se aproxima de como a via da verdade é posta pelo viés psicanalítico. Mesmo que Machado não dispusesse da articulação teórica da invenção freudiana, através de sua zombaria da filosofia, inaugura um segundo momento de sua literatura justamente estabelecendo sua escrita “pelo caminho das equivocacões, dos lapsos, dos tropeços, das ambigüidades da palavra” (GARCIA-ROZA, 1990, p. 115)

Algo disso pode ser acessado através do panorama construído pelo crítico português Abel Barros Baptista, que estabelece sua interpretação buscando dar vida a outra leitura do Bruxo, entrando em certo embate com uma das mais destacadas tradições de estudos machadianos, mas estabelecendo relevantes contribuições quanto à leitura da escrita machadiana. Uma dessas contribuições aparece ao evidenciar que a obra machadiana não oferece respostas, ela apenas interroga:

O que é que se interroga? A própria fragilidade da condição do homem moderno, sem um sentido garantido, mas precisando de um sentido para viver, senhor das suas decisões, mas sujeito ao aleatório incompatível com a determinação de um projeto, vivendo entre a possibilidade de qualquer sentido e a loucura de um sentido pleno sem exterior que lhe resista. (...) E interroga-se, enfim, a morte, que não interrompe a errância do sentido, antes é ela que verdadeiramente faz do sentido uma errância (BAPTISTA, 2003, p. 255).

O crítico português irá destacar que a tónica predominante na segunda fase de Machado pode ser pensada como confluyente a presença insidiosa de autores ficcionais ou autores supostos, na medida em que é estabelecida uma ficcionalização da autoria. Dito de outro modo, na maioria dos romances dessa fase quem assina a obra e toma para si o lugar de autor é um personagem, sendo isso inaugurado “num episódio famoso: o aparecimento de Brás Cubas, autor suposto” (BAPTISTA, 2003, p. 160).

Na leitura apresentada por Baptista (2003), Memórias Póstumas inscreve uma repetição na poética machadiana, na qual “o autor suposto despede o autor efetivo”. Em outras palavras, as obras machadianas em primeira pessoa (que despontam a partir de Memórias Póstumas) não reduzem Brás Cubas, Bento Santiago ou Aires a condição de narradores, mas também os evidenciam como autores desassossegados que fundamentam em critérios literários suas decisões quanto ao discurso que tecem. Esse panorama entende que os

romances de segunda fase se estabelecem a partir de uma cinesia: o autor suposto dirige-se ao leitor compondo a impossibilidade de uma totalidade unificada.

Colocando em evidência o inverossímil, ficcional, discursivo da escrita machadiana, Baptista (2003, p. 228) destaca o nome de Brás Cubas que na sua perspectiva “é uma dobra que une e do mesmo passo separa seu próprio movimento de sentido”. Para o teórico, a obra machadiana arquiteta um momento no qual autor e obra se desprendem, fazendo vingar apenas o nome, estabelecendo paradoxalmente a morte e a sobrevivência do autor. Tal interpretação permite ao crítico afirmar que Machado de Assis fez do autor suposto Brás Cubas um traço de sua assinatura, em um exercício de escrita que se estende a outros romances:

Uma rede diferencial de assinaturas siamesas, a um tempo diferidas e simultâneas, discerníveis e inseparáveis — Machado e Brás Cubas, Machado e Dom Casmurro, Machado e conselheiro Aires —, em que o nome Machado é ao mesmo tempo o nome antes de outros nomes e um nome entre outros: autor de autores e autor entre autores (BAPTISTA, 2003, 223).

Tais assinaturas siamesas que inauguram um novo modo de articulação com a escrita na poética de Machado, parecem aproximar a sua escrita da verdade do desejo a partir da inscrição de uma complexidade discursiva que se tornou tão cara para a literatura brasileira. Na medida em que isso se confirma, o tratamento dado ao amor é modificado frente ao espaço que a morte ocupa ao oferecer tessitura à poética machadiana.

Escrita na qual o leitor é o verme

Para discutirmos a escrita machadiana em *Memórias Póstumas*, partimos do seu leitor e crítico mais mordaz: Sílvio Romero. O importante crítico no século XIX, dedicou muitas páginas a estudos sobre a obra de Machado de Assis. No entanto, Romero atribuía a Machado um “estilo gago” que “repisa, repete, torce, retorce, tanto suas ideias e as palavras que as vestem, que deixa-nos a impressão dum perpétuo tartamudear”, atribuindo a escrita machadiana uma “índole psicológica indecisa na qual o humor e a graça surgem como resultado de uma lacuna do romancista nos órgãos da palavra” (ROMERO, 2011, p.83).

É em resposta a Sílvio Romero que Machado de Assis (1879/2022, p. 1247) irá definir sua noção de estilo, demarcando a escrita como um procedimento ligado indissociavelmente aquele que escreve e apostando que ela não corresponde as “flores de ornamentação, à ginástica de palavras em documentos louváveis de estudo e aplicação”. Tal contrapartida não

se restringia ao que comentava Romero, se estendia para toda a forma como o estilo de um escritor era abordado naquela época.

Sílvio Romero (2011, p.124) destaca: “Com um punhado de ideias pouco extensas, com um vocabulário que não é dos mais ricos, com uma imaginação sem altos vôos, [Machado] faz muitas e repetidas voltas em torno dos fatos e das noções”. O crítico sergipano, entendido por muitos como inimigo paradigmático de Machado, aponta traços fundamentais da escrita de Machado, apesar de suas conclusões implicarem em um descrédito e conseguirem ainda na atualidade revoltar os amantes da escrita machadiana.

Destaco a repetição como um desses importantes traços, concordando, portanto, com Ana Maria Clark Peres (2005, p. 82) ao evidenciar que na escrita machadiana faz um “giro incansável em torno de determinados eixos, por exemplo, a reiterada demanda de um olhar”. Em sua leitura, a pesquisadora mapeou o que nomeia de corpo vivo de insistências:

No caso de Machado de Assis, que insistências seriam essas? Dentre inúmeras, venho destacando as seguintes, que acabam por se articular, se entrelaçar na trama dessa escrita: a reiterada demanda do olhar do leitor, a busca do casamento perfeito [...] desde o primeiro romance de Machado, uma cena que irá se repetir, não sem variações, em quase todos os seus romances: a do casal que se anseia “perfeito”, perfeição essa que parece ser atingida por breves instantes, mas que logo se desfaz. O que resta, então, é um personagem confrontado com a perda, vivenciada na solidão, na exclusão, na amargura, e que se torna espectador da plenitude” desfeita (grifo da autora).

É dessas insistências que a escrita machadiana é composta. Entendida como um corpo que se movimenta denunciando e questionando um mal-estar que não se limita ao período histórico em que ela acontece. A escrita machadiana se estabelece construindo relações entre os personagens postos em conjunturas complexas, fazendo emergir protagonistas que esbarram no desconhecido de si mesmos, destituídos de um caráter essencialista.

A construção de *Memórias Póstumas* não é feita de modo cronológico-linear, ao invés disso é justamente feita a partir de retalhos despojados e organizados ao bel-prazer de um defunto. O texto começa pelo fim, isto é, não começa do nascimento do defunto autor, mas de sua morte. Esse começo pela morte, é posto já na abertura da obra sob a égide de um epitáfio:

AO VERME
 QUE
 PRIMEIRO ROEU AS FRIAS CARNES
 DO MEU CADAVER
 DEDICO
 COMO SAUDOSA LEMBRANÇA
 ESTAS
MEMORIAS POSTHUMAS

ASSIS, 1881, s/p

Apresentar a impressão original da dedicatória da obra, se faz relevante ao passo que destacamos seu valor como elemento para depreender o estilo machadiano na medida em que também alude para o caráter “rabugento, moderno e degradante” que anuncia uma “decomposição biográfica” (MEDEIROS, 2017, p. 94). Em conjunto, a alteração das letras em seu tamanho e opacidade, centralizadas, dispostas em um espaçamento específico, enfatizando ainda mais a diagramação em forma de epitáfio, recriam uma organização para ser vista muito mais que assimilada totalmente e captura a demanda do olhar do leitor. A pesquisa de Silva Junior (2008, p. 175) estabelece um panorama para a abordarmos, esse ponto de modo mais profícuo:

O verme, esse partícipe de um banquete contínuo, anfitrião da última festa, testemunha ocular do último capítulo, anuncia elementos da ocupação funérea a roerem as páginas do livro-vida. O paradoxo acentua as contradições humanas e Machado deixa que essa persona sepulcral desenvolva um tema corrente de sua poética difusa: a maldição da consciência individual cuja elaboração mais bem acabada estaria na escrita de Memórias póstumas. Por isso, o pessimismo, o ceticismo, o cinismo marcaram durante tanto tempo a interpretação desse livro e de toda a obra machadiana. Essas características coexistem com a ânsia vital e as atitudes mais comuns. O verme interlocutor, companheiro no silêncio sepulcral é o receptor de tudo que fomos. Ele é uma “sombra tiresiana” que vem de outras eras, que conhece a origem da humanidade (“O delírio”) e, ao mesmo tempo, seu fim último. A razão dessa imagem atirada ao público abre as cortinas de um longo solilóquio e revela o cosmopolitismo da miséria humana. Esse discurso dedicado a um verme-leitor, depois de se definir no título, no prólogo, parte para o confronto com a recepção. Passa a descrever pejorativamente o homem – daí sua função de consciência de quem sabe que morre e que não volta. Mas o amor do defunto pela vida é tão grande e sua derrota maior ainda. Escreve brutalmente para negá-la,

enquanto a cada linha, a afirma: recorda, revive e sente o peso dos ombros, a insustentável leveza do tempo.

Com esse fragmento, destaca-se que “verme não é leitor, mas o leitor é verme” (MEDEIROS, 2017, p. 95). Isto posto, reconhecemos que a dedicatória se evidencia enquanto uma elaboração fundamental para aquilo que contorna Medeiros (2017, p. 97) ao destacar que “dentre os escritores ou personagens autores machadianos, somente o defunto autor preocupou-se em redigir ou teve a quem deixar uma dedicatória”.

Na direção da sombra tiresiana do verme-leitor, apreciamos o defunto autor escrever suas memórias a começar pelo seu velório, em que se fizeram presente somente onze pessoas, sendo um deles um amigo que aproveita o momento fúnebre para lhe prestar homenagem: “Este ar sombrio, estas gotas do céu, aquelas nuvens escuras que cobrem o azul como um crepe funéreo, tudo isso é a dor crua e má que lhe rói à natureza as mais íntimas entranhas; tudo isso é um sublime louvor ao nosso ilustre finado” (ASSIS, 2014, p. 33- 34). o defunto autor logo após compartilhar a referida homenagem que lhe foi feita, põe-se a matutar: “Bom e fiel amigo! Não, não me arrependo das vinte apólices que lhe deixei” (p.34).

Admitindo que o leitor é o verme que come os restos de Brás, conseguimos a partir do panorama criado por Silva Junior (2008) não perder de vista a posição desejosa do defunto autor de que Virgília seja a sua leitora. “Tu que me lês, Virgília amada, não reparas na diferença entre a linguagem de hoje e a que primeiro empreguei quando te vi?” (ASSIS, 1881/2022, p. 634). O defunto faz daquela que foi a sua repetição mais viva, o verme que consome o que lhe resta: a escrita. Desnuda-se com isso a impossibilidade de um encontro sem a falta, estabelecendo a paisagem de um fragmento de amor que não se escreve sem a morte.

Amor e morte orbitam ao redor deste conceito caro à psicanálise, a falta. Acerca dela, Lacan (1956-1957/1995) indica no início do Seminário livro 4 três formas da falta: castração, privação e frustração. Podemos dizer brevemente que a castração é uma operação simbólica que se dirige ao objeto imaginário, ou seja, o falo, na medida em que o sujeito é impossibilitado de tê-lo; a privação se dá na relação real e se dirige ao objeto simbólico, de modo que aqui a falta, no real, representa um furo; e a frustração ocorre na relação imaginária dirigindo-se ao objeto real, de modo que o sujeito a vive como um dano na medida em que é privado do objeto que lhe deveria ter sido dado por alguém que supostamente o tinha, mas não o fez, de modo que seu desejo é impossibilitado de realização. A falta, portanto, está no cerne do processo de constituição do sujeito.

Machado, em sua escrita, consegue apontar aspectos circunscritos nas relações entre o amor e a morte (Eros e Tanatos) operados desde a cultura clássica. No campo da psicanálise, Miller (2010) destaca que a obra freudiana *O mal-estar na cultura* nos revela que encontramos Tãatos no lugar em que acreditávamos encontrar Eros. Todavia, antes de Freud elaborar tão importante texto, ao que parece Machado inversamente nos revela em Memórias Póstumas que podemos encontrar um fragmento de Eros no lugar em que acreditávamos encontrar Tãatos. Dito isso a partir da escrita machadiana, Brás Cubas só acessa algo do amor a partir de uma escrita póstuma

Brás Cubas escreve postumamente tentando estabelecer pelas brechas da linguagem um encontro com o leitor, na medida em que reserva a esperança de que a mulher que amou ocupe a posição de leitora de suas Memórias. Através desse procedimento a escrita machadiana adverte: amar é mal-estar.

A morte, tema capital de Memórias Póstumas de Brás Cubas, encontra-se no centro da teoria do sublime assim como o impulso de morte se situa no centro da psicanálise desde *Além do princípio do prazer* (SELIGMANN-SILVA, 2012). O amor, que não deixa de ter lugar no romance machadiano, encontra-se na encruzilhada do que Freud (2020, p. 374) apontou cinquenta anos depois ao tratar da pulsão de morte, reconhecendo a dificuldade em a apreender:

É no sadismo, onde ela [pulsão de morte] modifica a meta erótica no seu próprio sentido, embora ao mesmo tempo satisfaça plenamente o anseio sexual, que conseguimos ter a mais clara visão de sua essência e de sua relação com Eros. Mas mesmo lá onde ela surge sem propósito sexual, incluindo a mais cega fúria de destruição, não podemos ignorar que a sua satisfação está conectada a um gozo [Genuß] narcísico extraordinariamente elevado, pelo fato dessa satisfação mostrar ao Eu a realização de antigos desejos de onipotência.

O movimento elaborado pela escrita machadiana a partir do referido romance não consiste somente no abandono da tematização de um amor romântico-burguês, mas em articular uma literatura que possa criticar a tessitura das relações sociais ao passo que adiciona novos contornos ao que chamamos de amor na cultura.

Através da escrita de Machado de Assis acessamos, pela literatura, uma via que nos permite discutir o Eros de Platão menos do lado da simetria de uma união e mais da efusão de pulsões sexuais que estabelecem na própria escrita os seus efeitos. Machado não estabelece isso de outra forma senão apresentando um fragmento de amor que começa com a morte.

A escrita da tanatografia de um brejeiro

Ainda que possamos, de um ponto de vista marcar a articulação entre o amor e a morte como o fio condutor e substância da discussão empreendida acerca da escrita machadiana, fica evidenciada a complexidade discursiva de uma escrita literária (de Machado de Assis) que compõe uma escrita ficcional (de Brás Cubas). Assim, acionando ainda mais complexidade, a escolha da psicanálise como interlocutora nessa construção nos lança o questionamento de a escrita não ser tomada meramente como aquilo que se constrói de forma semanticamente articulada.

No romance de Machado de Assis vemos algo que o aproxima de outras literaturas. Sancho Pança implorando ao moribundo e já racional Dom Quixote por mais uma aventura; Madame Bovary atravessando a vida em orgia perpétua ainda após uma dose letal de veneno. “E, ainda, de como Riobaldo realiza volteios e cruzadas narrativas para confessar - no embate entre Eros e Thanatos num Grande sertão: veredas - que Diadorim, seu grande amor, morrera homem e, uma vez falecido, revelara-se mulher” (SILVA JÚNIOR, 2014, p. 2). Nessas mortes literárias, ainda após os heroicos, delirantes, abruptos e confessionais últimos instantes fazem destacar um procedimento literário em que não resta nada a não ser o que se escreveu nas elucubrações literárias e que deixam “para aqueles que assistiram (ou leram) aos espetáculos restam relatos, filosofias, teorias, tanatografias”.

Do ponto de vista literário, portanto, em Memórias Póstumas, não se trata de outra escrita senão a tanatografia, um conceito discutido por Silva Júnior (2014, p. 1):

A tanatografia é uma escrita de morte. O conceito advém do grego, Thanatos – que significa: morte; e graphein – que significa: escrita. Há narrativas da morte literária em que defuntos e fantasmas aparecem se comunicando, escrevendo, em condição autoral. (...) Já o estudo das relações entre literatura e morte constitui-se de um exercício analítico, normalmente ensaístico, que incide sobre textos e discursos, personagens e narradores perante o trespassse. O estudo das palavras fúnebres leva a escrever sobre defuntos personagens, sobre variantes de diálogos dos mortos, narradores de memórias póstumas, mortes que encarnam por amor. Com isso, traduzimos a busca pelo sentido do fim ao longo da história da humanidade e, conseqüentemente, da história literária

“Morrer não quer dizer silenciar. Embora possamos confessar que o exercício filosófico para a morte nos atraia mais, o próprio exercício de escrita é *um modo de viver*. **A tanatografia é um suicídio pensamental**” (SILVA JÚNIOR, 2014, p. 3, grifo nosso). A discussão conceitual elaborada por Silva Jr que coloca Memórias Póstumas na seara de tantas outras tanatorafias, acrescida de uma decomposição bibliográfica que lhe é partículas, oferece pistas para entender que a escrita machadiana ao elaborar esse romance apresenta ao leitor um

prisma correspondente a uma estrutura descentralizadora do sujeito, na qual o saber é relativizado pela escrita de um personagem em uma perspectiva anti-essencialista. A escrita de Machado que compõe a escrita ficcional de Brás Cubas dá lugar a uma relativização de verdades universais.

Diante disso, cabe considerar que Machado de Assis desenha com sua escrita um sujeito dividido, não centrado em uma lógica cartesiana que foi negada por Lacan posteriormente ao subverter o aforismo de Descartes: “penso onde não sou, logo sou onde não penso. (...) O que cumpre dizer é: eu não sou lá onde sou juguete de meu pensamento; penso naquilo que sou lá onde não posso pensar” (1957/1998, p.521).

Podemos argumentar que há algo de uma relação com a linguagem que se estabelece na obra de Machado que faz da autoria do escrito uma questão importante e inevitável. Guardadas as devidas proporções, um dos modos de responder ou talvez contornar tal ponto seja nos remetendo a primazia de Mallarmé, que na França, assumiu de forma profícua a “necessidade de pôr a própria linguagem no lugar daquele que até então se supunha ser o seu proprietário” (BARTHES, 2004, p. 59).

A escrita machadiana, portanto, pode ser tomada considerando que a linguagem não conflui de forma necessária com a autoria e que “escrever é, através de uma impessoalidade prévia - impossível de alguma vez ser confundida com a objetividade castradora do romancista Realista -, atingir aquele ponto em que só a linguagem atua, performa” (BARTHES, 2004, p. 50). Assim, ainda que Barthes consiga identificar esse abalo da questão autoral na poesia de Mallarmé, é possível reconhecer similitudes na prosa de Machado indicando que ambas podem ser assumidas através do atributo ético do trabalho estético nelas empreendido ao “suprimir o autor em proveito da escrita” restituindo o seu lugar ao leitor.

O estudo de Fialho (2017, p. 58) aponta que em Memórias Póstumas o abalo da instância autoral acontece, primeiramente, por aquilo que torna a obra discursivamente complexa: a condição de defunto autor assumida pelo personagem Brás Cubas. Todavia, encontra-se também expresso esse abalo na forma de condução desse defunto autor com suas constantes interrupções, hesitações e negações sobre o que afirmara ao longo do romance. Ainda, encontra-se manifestada nos capítulos formulados por Brás Cubas, nos quais “não há o que dizer, e mesmo assim ele o faz, por meio de outras linguagens e pela negação”

Discutir como a autoria se forja na poética machadiana parece na maioria das vezes suscitar do leitor uma aproximação com a enunciação. Ao considerarmos isso, podemos nos conduzir à possível e relativa convergência entre a concepção barthesiana de *enunciação* e a de Jakobson sobre a *função da linguagem*. Enquanto Barthes discute que a linguagem não

pode representar nada anterior a ela, Jakobson destaca que a linguagem poética tem uma finalidade em si mesma. Desse modo, o primeiro radicaliza a visão do segundo ao defender que a verdade do texto é o próprio texto. A perspectiva poética de Mallarmé nos oferece elementos para pensar a escrita e a inanidade da palavra, que só teria sentido, deixaria de ser oca, vazia, no uso, no ato da enunciação (FIALHO, 2017).

O afastamento do Autor [...] não é apenas um fato histórico ou um ato de escritura: ele transforma radicalmente o texto moderno (ou — o que dá na mesma — o texto é, doravante, feito e lido de tal forma que nele, em todos os níveis, ausenta-se o autor). O tempo, primeiro, já não é o mesmo. [...] o escritor moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto; não é, de forma alguma, dotado de um ser que precedesse ou excedesse a sua escritura, não é em nada o sujeito de que o seu livro fosse o predicado; outro tempo não há senão o da enunciação [...] escrever já não pode designar uma operação de registro, de verificação, de representação, de “pintura” (como diziam os Clássicos), mas sim aquilo que os linguistas, em seguida à filosofia oxfordiana, chamam de performativo, forma verbal rara (usada exclusivamente na primeira pessoa e no presente), na qual a enunciação não tem outro conteúdo (outro enunciado) que não seja o ato pelo qual ela se profere: algo como o Eu declaro dos reis ou o Eu canto dos poetas muito antigos; o escritor moderno, tendo enterrado o Autor, já não pode acreditar, segundo a visão patética dos seus predecessores, que tem a mão demasiado lenta para o seu pensamento ou para sua paixão, e que, conseqüentemente, fazendo da necessidade lei, deve acentuar esse atraso e “trabalhar” indefinidamente a sua forma; para ele, ao contrário, a mão, dissociada de qualquer voz, levada por um puro gesto de inscrição (e não de expressão), traça um campo sem origem — ou que, pelo menos, outra origem não tem senão a própria linguagem, isto é, aquilo mesmo que continuamente questiona toda origem (BARTHES, 2004, p. 60-62).

Do ponto de vista da poesia, a perspectiva de Jakobson ajuda a indicar um espaço em que o verso deixa de corresponder ao necessário e passa a habitar o horizonte do possível em uma questão não é só estética, mas também técnica, teórica e ideológica. Na psicanálise, enfatiza-se que a função fundamental da linguagem não é referencial e sim poética. A função poética da linguagem, segundo um ponto de vista clínico, é a principal função da linguagem, posto que a ressonância de umas palavras sob outras conduzem a questão do gozo lançando uma interrogação sobre o que ressoa sobre o corpo e sobre o sintoma (ANDRADE, 2015).

Ainda que a função poética pareça distante da prosa do romancista Machado de Assis, há algo dela que aparece na escrita machadiana quando, em alguns fragmentos de Memórias Póstumas alguns trechos se apresentam de modo particular e fraturando a construção da forma do texto em prosa empreendido ao longo do romance:

BRÁS CUBAS.....?
 VIRGÍLIA.....
 BRÁS CUBAS.....

 VIRGÍLIA.....!

BRÁS CUBAS.....
 VIRGÍLIA.....
?

 BRÁS CUBAS.....
 VIRGÍLIA.....
 BRÁS CUBAS.....
!
 VIRGÍLIA.....?
 BRÁS CUBAS.....!
 VIRGÍLIA.....!

Esse fragmento, que corresponde a um capítulo inteiro, intitulado “O velho diálogo de Adão e Eva”, faz questionar com a sua construção uma lógica formal quanto ao escrito. Enquanto, somos advertidos que o romantismo em um dado período se evidencia como o auge das semelhanças e correspondências, apresentando-se como um modelo de uma harmonia entre o escritor, as palavras e a realidade (ANDRADE, 2015). O Realismo irá oferecer um tensionamento sobre essa harmonia criando uma nova forma. No entanto, ainda que Memórias Póstumas possa ser lida como uma obra realista, a forma como a escrita machadiana opera coloca em xeque essa leitura, visto que não obedece a via formal de um Realismo em assumir uma pretensa transcrição da realidade na composição literária. Na medida em que reconhecemos isso, destacamos que para o próprio Machado de Assis “o realismo [...] é a negação mesma do princípio da arte [...] O realismo não conhece relações necessárias, nem acessórias; sua estética é o inventário.” (ASSIS, 1879/2022, p. 1246).

Em Memórias Póstumas de Brás Cubas a escrita se configura como uma tanatografia, um dispensamento, no qual a relação do escritor com a linguagem desemboca na questão da autoria. Assim, a escrita machadiana através da escrita ficcional de um personagem se apresenta com uma densidade discursiva profusa, no qual não há um alinhamento com as composições mais correntes da prosa em favor da apresentação de uma realidade plena. O texto machadiano faz da relação escritor-escrita-realidade uma questão que coloca o leitor a trabalho.

Ao abordarmos uma obra literária composta pelas memórias escritas de um personagem, não é contrassenso entender que se trata em suma de uma escrita de si mesmo. Essa organização estética presente na literatura, lança luz sobre a escrita como uma tentativa do sujeito de dar conta do que está fora da linguagem. As histórias e ficções criadas sobre si tentam dar contornos àquilo que é declarado por Lacan (2001, p. 531) no texto Televisão: “o impasse sexual secreta as ficções que racionalizam o impossível de onde ele provém”. O psicanalista ao tecer essa consideração destaca que não se trata de algo do campo da sexologia, assumindo que

não se pode, por meio da observação do que nos chega a nossos sentidos, isto é, da perversão, construir nada de novo no amor [...] eis nossa chance de com isso tocarmos o real puro e simples, como o que impede de dizer disso toda a verdade. Não haverá d'eu-zer do amor senão esse acerto de contas, cujo complexo só pode ser dito ao ser distorcido” (p. 532).

Em *Memórias Póstumas, Brás Cubas* é um narrador que nos apresenta isso na medida em que nos oferece também as coordenadas pelas quais a escrita machadiana não procura tamponar o real com o sentido. Desse modo, Machado de Assis explorava no segundo momento de sua literatura um aspecto fundamental em que a escrita é uma forma de contornar um lugar vazio sem encobri-lo, estabelecendo um procedimento no qual enfatiza a opacidade na enunciação do narrador, que sendo também escritor, tenciona a limitação do pensamento e da narração: “reato a narração, para desatá-la outra vez” (ASSIS, 1881/2022, p. 584).

O melhor que há, quando se não resolve um enigma, é sacudi-lo pela janela fora; foi o que eu fiz; lancei mão de uma toalha e enxotei essa outra borboleta preta, que me adejava no cérebro. Fiquei aliviado e fui dormir. Mas o sonho, que é uma fresta do espírito, deixou novamente entrar o bichinho, e aí fiquei eu a noite toda a cavar o mistério, sem explicá-lo (ASSIS, 1881/2022, p. 554).

Em linhas gerais, do ponto de vista da literatura, é sabido que a errância no sentido foi o instrumento pelo qual Machado de Assis teceu sua crítica aos desdobramentos no cenário social brasileiro do fim do século XIX, se vinculando a um procedimento ético e estético na literatura que retomava aspectos dramáticos, trágicos e cômicos marcados na cultura antiga e moderna. Contudo, é também uma chave de leitura que nos conduz à questão da escritura que, no ponto de vista da psicanálise, se estabelece em torno do real do amor e da morte.

No romance, o defunto se faz autor de uma obra memorialista que está marcada pelos seus relacionamentos fracassados com as mulheres. A única possibilidade desse defunto autor abordar tais relações é pela escrita póstuma. *Brás Cubas* encena a insistência do ser falante em dizer perante aquilo que Lacan sinaliza no Seminário 20, em *A Função do Escrito*: “Tudo que é escrito parte do fato de que será para sempre impossível escrever como tal a relação sexual. É daí que há um certo efeito do discurso que se chama a escrita” (LACAN, 2008, p. 40).

É em torno dessa encenação que mais precisamente no segundo momento da literatura machadiana, a escrita de Machado de Assis consegue ganhar fôlego ao assumir nuances que são apontadas em *Prazer do Texto*, em que Barthes (2015, p. 74) irá argumentar:

Texto quer dizer Tecido; mas, enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos

oculto, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a idéia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido – nessa textura – o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolve ela mesma nas secreções construtivas de sua teia.

Apesar do que foi evidenciado por Ana Maria Clark Peres (2007) ao conferir que na literatura machadiana há uma repetição que desde seu primeiro romance aparece: relações amorosas desfeitas, existe uma outra questão fundamental assumida a partir de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*: a inscrição da morte na relação amorosa. Essa organização acontece catalisando um mal-estar que não parece ser reconhecido por Brás Cubas, mas que aparece como algo verificado por Machado de Assis.

AMOR EM OBRA DE FINADO

No período próximo ao natal de 1878, Machado de Assis sofre uma convulsão epiléptica e, poucos dias depois, o escritor acorda sem conseguir enxergar. Essa perda temporária de visão durou três meses, e nesse espaço de tempo ele já começa a compartilhar com a esposa fagulhas de sua próxima obra: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

É frequente considerar que os romances machadianos que se seguiram a partir de então, correspondentes a segunda fase de sua escrita, abandonariam o tema amor e as relações amorosas como aspecto cativo do jogo narrativo, no entanto é possível reconhecer neles tramas que parecem evidenciar esse tema a partir de um outro ângulo, não correspondendo, portanto, a um abandono da questão, mas a elaboração de um novo e mais preciso tratamento.

Assim, do último ao primeiro romance da segunda e mais conhecida fase de Machado, encontramos protagonistas ainda em torno de questões amorosas: Aires, o viúvo aposentado, interessado por Fidélia, consegue apenas ser um observador memorialista da jovem. Os irmãos gêmeos Pedro e Paulo, incansavelmente apaixonados por Flora, a assistem morrer na espera de que ela fizesse a tão esperada escolha amorosa entre um ou nenhum dos dois irmãos. Bento Santiago renuncia aos olhos de cigana de Capitulina, cuja astúcia e altivez evocavam nele uma desconfiança trajada de certeza quanto a sua fidelidade. Rubião, passivo aos acontecimentos de uma vida abastada, não efetiva um enlace com Sofia, a mulher interesseira que sonhara assumir como esposa. O defunto Brás Cubas, que jamais casou ou teve herdeiros, escreve postumamente apontando certa esperança de que Virgília assuma a posição de leitora de suas Memórias.

Os protagonistas com interesses amorosos nessas narrativas não existem sem uma sombra corporificada na idade avançada, ou na figura de um irmão gêmeo, ou ainda de amigos para os quais se perde a disputa da conquista. Nos romances, esses personagens que os protagonizam contam diferentes travessias nas quais estão constantemente direcionando questões ao leitor quanto às mulheres que não representam mais a moça com muitos méritos, posta no centro de um saber, dependente e vítima de decisões arbitrárias.

Essa modificação, que se configura principalmente em torno da representação de personagens femininas, se estabelece como um paradigma que coloca em questão uma ideia de amor que não é propriamente correspondente a um campo teórico e que talvez consiga ser melhor abordado mais pelo amante que pelo teórico.

Tendo a escrita literária como objeto, reconhecemos também que no processo de investigação só é possível acessar algo do amor a partir do jogo elaborado pela própria escrita.

Nesse sentido, diante da obra difusa e memorialista produzida pelo personagem Brás Cubas, o que se pode alcançar de amor na obra aparece pelo que a galhofa e a melancolia lhe permitiram escrever.

Em Memórias Póstumas, assistimos a epopeia do sujeito, que perambulando de um encontro a outro, se depara com a repetição do fracasso, ao passo que através da procura constante do personagem para contrair matrimônio, conseguimos destacar pelo avesso as características mais marcantes do amor burguês. Isso não acontece, no entanto, sem a perspicaz crítica de Machado acerca da sociedade que o lia nos folhetins, de modo a elaborar uma modificação tão marcante na questão que para ser discutida é preciso que neste capítulo retornamos, em alguma medida, a discussão em relação ao romantismo e realismo na poética machadiana tecida no primeiro capítulo.

Amor ao avesso

Acompanhado os encontros do Brás-vivo a partir da escrita do Brás-morto, o autor ficcional elaborado pela escrita de Machado de Assis, nos situamos em um campo complexo: o tempo. Sendo o protagonista da obra, um autor que constrói suas memórias pelo fim da vida e não pelo começo dela, acessamos de modo supostamente proposital uma construção truncada de suas vivências. Todavia, essa forma relativamente avessa de narrar, não deixa de nos permitir assumir a marca de uma temporalidade ficcional de sessenta e quatro anos, expostos desde sua morte (em agosto de 1869) ao seu nascimento (em 20 de outubro de 1805).

Esse percurso temporal, ainda que ficcional, é posicionado no romance por Machado contemplando uma parte considerável do século XIX, período no qual se concretiza mais efusivamente a ideia de um amor romântico surgido na sociedade ocidental europeia a partir do século XVIII. Memórias Póstumas, escrito duas décadas antes do fim do século, parece reler essa ideia de amor de forma muito precisa através da zombaria e não do elogio.

Essa releitura zomba dos ideais iluministas que compõem a elaboração mitológica do amor romântico, ideais que sugerem a felicidade como um significante mestre com valor de magnitude absoluta. A zombaria elaborada na escrita machadiana pode indicar um tratamento estético mais profundo que uma mudança de estilo de escrita, quando se considera que uma das características mais profusas da modernidade é a inserção da felicidade no projeto político de reformas sociais.

A integração dessa ideia de alcance da felicidade se sustenta na crença de que, pela via do amor, há um encaixe perfeito entre dois seres, um encaixe que faça de dois Um só ser. No entanto, esse encaixe, ao menos conceitualmente, é mediado pela incorporação de atributos morais advindos do discurso cristão e que aparece nas diversas expressões artísticas (FERREIRA, 2008).

Como um movimento artístico, a literatura romântica que atravessa o século XVIII e XIX aponta nas entrelinhas das construções narrativas a relação entre personagens marcada pela crença na existência de um ser, mediados por uma falta que passa a ser degradada pelos valores mercantis do mundo. Em linhas gerais, o que parece ser pensado nas tramas românticas, quanto às relações entre personagens amantes, soa como uma denegação da falta pertencente à estrutura psíquica, um processo em que o sujeito oscila entre a recusa e o reconhecimento na tentativa de tornar a falta contingência.

No entanto, ao contrário do que possa parecer em um primeiro momento, no período oitocentista e novecentista os fracassos das histórias de amor não conduziram a qualquer constatação da impossibilidade da tão buscada felicidade. O desencontro, a derrota, as perdas aparecem como artifícios que convertem o impossível em impotência, elaborando um culpado forte e marcante identificado com o mundo, algo bastante metaforizado pelos escritores do século XIX ao compor narrativas românticas (FERREIRA, 2008).

Nesse sentido, antes que Machado de Assis pudesse em 1887 com as Memórias de um defunto, construir uma espécie de torção em sua escrita abordando os fracassos das histórias de amor no campo satírico, o escritor elaborou uma série de outros escritos que tinham no mito do amor romântico a efusão do encontro entre personagens. *Ressurreição* (1872), *A Mão e a Luva* (1874), *Helena* (1876), *Iaiá Garcia* (1878), ainda que marcados por uma dubiedade, são romances nos quais os protagonistas assumem relativamente bem as categorias de herói e de heroína, e apontavam para a dignidade humana de modo a principalmente apresentar personagens femininas construídas em torno da virtude, um predicado comumente atribuído às mulheres nas elaborações românticas.

Essas elaborações acabam por apontar que o homem pela via do amor encontraria o objeto do seu desejo, isto é, mulher. A mulher, nesse caso, só conseguiria ocupar o lugar de coisa amada, assumindo um valor de agalma, caso encarnasse o ideal da virtude. Para que ela adquira o valor de preciosidade inaudita ou, como aparecem nas narrativas medievais, de maravilha, é preciso dessexualizá-la a permitindo vestir a imagem da virgem (FERREIRA, 2008). Diante disso, o romantismo que amalgamou no amor romântico um conjunto de

crenças que parecem ainda se fazerem presentes de algum modo nas interações amorosas, parece confluir para uma experiência dolorosa.

Esta imagem do amor, típica do romantismo, nos é totalmente familiar. Ela domina o imaginário no qual o amor erótico é o signo do supremo Bem. Entretanto, apesar do enorme prestígio cultural, o amor deixou de ser um puro momento de encanto para se tornar uma corveia. Quando é bom, não dura e quando dura já não entusiasma.(...) Na prática muitos começam a se convencer de que “ amar é sofrer” e quem não quiser sofrer deve desistir de amar. Realizar o amor sonhado tornou-se um desafio ou uma massacrante obsessão. Cada dia mais, os deserdados da paixão buscam a cura para seus males (COSTA, 1998, p. 11-12).

Mesmo que os desfechos dos referidos romances machadianos houvesse um revés quanto o encontro entre personagens amantes, estes pareciam agir em nome de um ideal no qual a rebeldia e resistência aparecem como os meios pelos quais eles se colocavam contra aos limites impostos pelo mundo, um movimento que pode ser discutido como marcado por uma tentativa dar conta de um desejo atravessado pela proibição, assim como sustentar a identificação imaginária do sujeito a um objeto, fazendo-o assumir o valor de bem-supremo, sendo, portanto, insubstituível.

Do fracasso ao mito, a literatura romântica nos mostra como a paixão do homem pela verdade transforma o sofrimento em meio de gozo. E, justamente por isto, a premissa da união do amor com a Felicidade se declina em eu sofro, tu sofres, nos sofremos... O discurso romântico incorpora a dicotomia maniqueísta cristã, que se sustenta no binômio matéria vs. espírito: o bem faz parte da essência do ser assim como o mal se enraíza na matéria. Esta, por ser precária, degrada o ser, e, justamente por isto, se torna tirânica. O mal está na matéria. Ou seja, o mal se enraíza no corpo libidinal e no corpo social (FERREIRA, 2008, p. 81).

Brás Cubas, em suas elucubrações póstumas, narra o romance assim como a maioria das pessoas aludindo ao coração como a ordem metafórica em que algo da temática amorosa se desenha. Na sua juventude ignara com a dama dos cajueiros: “não havia desejo a que não acudisse com alma, sem esforço, por uma espécie de lei da consciência e necessidade do coração” (ASSIS, 1881/2022, p. 621), em que depois aponta “Nisto, o dente do ciúme enterrava-se-me no coração; toda a natureza bradava que era preciso levar Marcela comigo (ASSIS, 1881/2022, p.622).

O defunto segue seu relato apostando de que há algo nessa ordem metafórica que surgirá depois de Eugênia: “Enquanto esta ideia me trabalhava no famoso trapézio, lançava eu os olhos para a Tijuca, e via a aleijadinha perder-se no horizonte do pretérito, e sentia que o meu coração não tardaria também a descalçar as suas botas” (ASSIS, 1881/2022, p.641).

Na aventura adúltera com a amada Virgília ele não deixa de apontar também para essa ordem: “A realidade pura é que eu almocei, como nos demais dias, acudindo ao coração com as lembranças da minha aventura, e ao estômago com os acepipes de M. Prudhon...” (ASSIS, 1881/2022, p.704). Em outros momentos confessa de modo mais específico sobre os efeitos da aventura: “devo confessar que o coração me batia um pouco; mas era uma espécie de dobre de finados. O espírito era travado de impressões opostas. Meu coração tinha ainda que explorar; não me sentia incapaz de um amor casto, severo e puro (ASSIS, 1881/2022, p.645). Todavia, aquilo que o personagem esperava ser capaz de encontrar não foi o que em vida alcançou.

Aqui, podemos capturar uma colocação do coração como metáfora da morada de um ser. Esse procedimento, que aparece em diversas produções românticas, opera-se como uma conversão imaginária que corporifica o Outro enquanto lugar estrambótico aos sujeitos, no mundo e suas leis (FERREIRA, 2008). O defunto estrambótico de Machado de Assis não escreve necessariamente se distanciando da transformação do sujeito em objeto, mas indicando um espaço em que esse procedimento não torna os heróis e as heroínas como degradados pelo Outro numa expressão de potência. Em alguma medida, não é negado em sua tanatografia a relação entre o corpo e o gozo, na medida em que destaca as leis mercantis como interlocutoras de uma dinâmica dos seus encontros com as mulheres.

Da literatura romântica à literatura Realista é possível observar uma passagem do idealizante ao factual. Em tese, a prosa de ficção assume sobriedade e rigor analítico com o Realismo que surge nas últimas décadas do século XIX, fazendo Bosi (2015, p. 141) avaliar que “o ponto mais alto e mais equilibrado da prosa realista brasileira acha-se na ficção de Machado de Assis”. Esse ponto equilibrado institui algo particular ao escritor carioca, de modo que seu Realismo indica que a “ficção não reflete a realidade, nem a reproduz no espelho; ela a critica, a combate, a denigre”.

Precisamente o realismo peculiar de Machado, que não é a realidade tal qual a história e a sociologia, boas irmãs que são, mas sim uma iluminação desta realidade: não o espelho que simplesmente reflete, mas a lâmpada que deforma (WAIZBORT, 2012, p. 97).

Portanto, vale considerar que a escrita machadiana se destaca pelo afastamento ao convencional, velando negações radicais com a linguagem da ambiguidade, o que destaca Machado como um artista, que tem na criação verbal o tecido de sua obra. A partir de *Memórias Póstumas* nota-se mais efusivamente na escrita machadiana um tratamento estético,

no qual Machado parece sair de sua obra assumindo uma postura ética marcada na leitura das relações humanas, para só então retornar a ela negando um valor de autoficção e propondo o mal-entendido como ponto de partida e de chegada.

Bosi (2015, p. 142) irá discutir que esse novo procedimento de escrita foi a maneira pessoal do artista Machado de Assis responder as dinâmicas de um homem negro que, ao adquirir certo espaço no campo literário, faz da sua escrita uma zombaria. Na visão do teórico esse processo vivencial do escritor já explicaria muito do que já se foi dito a respeito “do humor, do microrrealismo, das ambivalências, da oculta sensualidade, das reiteraões, do ressaíbo vernaculizante, da fatura bizarra de alguns trechos seus”.

Como já foi abordado, a poética machadiana dividida em dois momentos tem como divisor de águas as Memórias Póstumas de Brás Cubas, um romance que se destaca através de “uma reestruturação original da existência operada pelo homem que, se havia muito perdera as ilusões, ainda não encontrara a forma ficcional de desnudar as próprias criaturas, isto é, ainda não aprendera o manejo do distanciamento” (BOSI, 2015, p. 142).

Nesse livro capital o foco narrativo é passado a um defunto-autor, que já não temendo mais nada é delegado a exibir a nuances de cinismo e indiferença que marcam a história dos homens. Diante disso, Bosi (2015, p. 142) enfatiza que a revolução dessa obra, que “parece cavar um fosso entre dois mundos”, se concretiza como uma revolução ideológica e formal em que se pode observar um aprofundado desprezo às idealizações românticas abdicando do olhar de um “narrador onisciente, que tudo vê e tudo julga, deixou emergir a consciência nua do indivíduo, fraco e incoerente. O que restou foram as memórias de um homem igual a tantos outros, o cauto e desfrutador Brás Cubas”.

Assim, o mito do amor presentificado na literatura romântica como um ideal que a sua escrita parece incorporar nos primeiros romances, passa então agora a aparecer ao avesso. “Perdido na mudança, no fogo cruzado de concepções divergentes do mundo, sem conseguir armar a teia da sociedade e identificar-lhe os fios, o autor estiliza os fatos e os homens, na armadura de um esquema da própria transição” (FAORO, 1988, p. 3). Com casamentos por interesses, adultério, tratados pela ótica social em uma profusa crítica aos valores da burguesia. Agora, a temática amorosa parece ser assumida com uma complexidade discursiva que aponta para a falência do encontro amoroso.

Os romances de Machado de Assis na sua segunda fase passam a situar o masculino às voltas com o feminino apresentando ao leitor uma escrita que parece assumir as marcas do pessimismo em uma verdadeira cartografia das questões sociais do século XIX. Essas obras assumem, portanto, as nuances caras ao Realismo quanto às relações entre homens e mulheres

ao mesmo tempo que se afasta da disciplina/escola literária negando o viés positivista que a caracteriza. Contrário a isso, o escritor constrói um *modus operandi* que zomba do projeto de modernidade que se estabelecia no Brasil na segunda metade do século XIX, algo que do lado da psicanálise pode ser pensado a partir do discurso freudiano pouco tempo depois.

Tanto Sigmund Freud como Machado de Assis assumiram, em campos de trabalho diferentes, uma leitura das relações sociais que aponta para o *mal-estar*. Este, que é um conceito introduzido por Freud em *O mal-estar na cultura*, não pode ser tomado por uma compreensão a-histórica, visto que o esforço freudiano busca evidenciar o sujeito na modernidade delineando o campo do mal-estar como o seu correlato. Tal procedimento, no entanto, pode ser visto como algo catalisado pela escrita machadiana antes mesmo que o psicanalista austríaco pudesse elaborá-lo.

É notório que o projeto estético de Machado se trata de uma revolução na produção literária brasileira, permitindo assumir que a proximidade do escritor carioca com a literatura antiga não consiste somente no seu gosto austero. Enquanto um bom leitor dessa literatura, Machado emulou as características marcantes desse empreendimento posto na cultura, elaborando algo que o diferia dos seus contemporâneos, tecendo a partir de então uma poética que apresenta os limites da linguagem ao passo que fotografa os dilemas de seu tempo.

Perante tal processo de elaboração artística, Machado consegue esboçar, a partir autores ficcionais que aparecem na sua segunda fase, o fracasso do simbólico assentado na escrita memorial de seus personagens. Em *Memórias Póstumas*, esse procedimento acontece a partir de um defunto autor Brás Cubas que assume ao leitor não ter tido filhos, não ter transmitido a nenhuma criatura o legado de nossa miséria. Assim, o personagem escancara a impossibilidade de considerarmos o mal-estar sem referência consistente ao contexto social.

Nesse sentido, a escrita machadiana a partir da publicação de *Memórias Póstumas* passa a construir uma escrita literária que tematiza com particular ironia o amor circunscrito no desencontro, na ruptura e na morte, sem com isso posicioná-lo no campo ideal. O que se configura enquanto um novo tratamento do amor na sua poética pode ser pensado, portanto, não como uma assimilação complexa do discurso amoroso, ou de um sujeito amoroso, nem somente como uma crítica ao amor romântico burguês, mas sim como um apanhando disso para apontar o amor como mal-estar.

Des/encontros amorosos na escrita póstumas de cubas

Sendo uma obra feita postumamente por um autor ficcional, o romance de Machado de Assis se apresenta como um panorama no qual a morte é o que irá irromper toda a trama. Todavia, esse ponto de abertura temática não se escreve sem uma dinâmica com o amor romântico como seu correlato ao avesso, realizando uma zombaria aos efeitos da dissociação entre uma vida individual e uma vida comunitária que o mito do amor romântico (atrelado aos ideais da população abastada brasileira) tanto propôs apartar.

É factual considerar que nesse romance a morte é o ponto capital de toda construção narrativa, sendo através desse ponto que acessamos as dinâmicas sociais burguesas nas terras brasileiras. Contudo, tensionando os paradigmas dessa obra tão cara a literatura na América Latina, podemos visualizar que o relato do defunto autor assume como pontos nodais os encontros dele com as mulheres.

Esses encontros, no entanto, não são suficientes para responder se o personagem amou ou não alguma mulher, mas conseguem indicar que há algo em torno da dimensão amorosa que permeia a sua relação com as personagens femininas, e que reaparecem no seu relato póstumo organizando tudo o que compõem as suas Memórias. Contrair matrimônio era um objetivo herdado da sua relação com seu pai, mas que assumia um teor pragmático associado ao sobrenome Cubas. Ademais, a zombaria e ausência de vinculação parecem ser justamente o que faz a questão amorosa não morrer na obra, mas sobreviver e aparecer na autoria de um defunto.

Sabido que o amor e as relações conjugais eram eventos totalmente separados até o século em que viveu o personagem, essa modalidade de amor não acontece sem um forte caráter sociocultural que é rasgado com uma profundidade crítica pela escrita machadiana destacando os elos trágicos e cômicos da parceria amorosa, emulados da literatura antiga, a partir do ponto de vista de um homem branco e rico que de um lado fracassa no estabelecimento de uma parceria objetiva acordada entre famílias e de outro fracassa no campo de um enlaçamento livre.

Conforme o relato do narrador avança nas páginas de suas Memórias Póstumas, nos defrontamos com um *menino diabo*, que escancara a criança mimada e odiosa que foi Brás Cubas. Posteriormente acessamos também a sua adolescência ociosa que é contada a partir do encontro dele, um jovem ignaro, com aquela que o fez depois de morto sintetizar seu suposto engodo com a máxima: “Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis” (ASSIS, 1881/2022, p. 621). Na contramão do conservadorismo moral, Brás anuncia-se cativo a cortesã espanhola:

Vamos de um salto a 1822, data da nossa independência política, e do meu primeiro cativo pessoal [...] 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 (ASSIS, 1881/2022, 617-618).

A moça não escondia do jovem seus interesses materiais e suas ambições, o deixando à mercê de um encontro mediado pelo dinheiro. Esse descompasso que sintetiza o primeiro enlace amoroso do personagem, é discutido por Silva Junior (2008, p. 86) apontando que “o processo de conquista foi tragicômico: o amor romântico (do rapaz) e interesseiro (da mulher) geram ambiguidades”: de um lado há a voz de um jovem cativo pela dama dos Cajueiros, por outro há a voz machadiana que estabelece uma crítica aos padrões; no mesmo instante em que ouvimos essas vozes através do plano sepulcral, no qual a voz de um defunto autor apresenta suas memórias “deixando que o verme que roeu seu corpo devore o corcel romântico estafado pela prosa” (p. 86).

Essa ambiguidade é complexificada pela narrativa posta através da escrita do defunto machadiano. Enquanto o velho Brás-morto entende amargurado e irônico que o amor de Marcela eram os onze contos de réis, para o Brás-vivo o amor de Marcela era ele:

Eu confiava na minha boa Marcela; podia ter defeitos, mas amava-me... — Um anjo! — murmurei olhando para o teto do corredor. E aí, como um escárnio, vi o olhar de Marcela, aquele olhar que pouco antes me dera uma sombra de desconfiança [...] Pobre namorado das Mil e uma noites! Vi-te ali mesmo correr atrás da mulher do vizir, ao longo da galeria, ela a acenar-te com a posse, e tu a correr, a correr, a correr, até a alameda comprida [...]. Então pareceu-me que o corredor de Marcela era a alameda, e que a rua era a de Bagdá (ASSIS, 1881/2022, p. 623-624).

Ao passo que o encontro com a amada cortesã era mediado pela presença do dinheiro, na sua ausência Brás Cubas rouba ao pai, que, ao perceber a postura do filho decide o enviar para estudar em Portugal. Na impossibilidade de alcançar Marcela pelo seu próprio passo, o narrador compartilha ao leitor de seu plano mórbido: “Não chorava sequer; tinha uma ideia fixa... Malditas ideias fixas! A dessa ocasião era dar um mergulho no oceano, repetindo o nome de Marcela” (ASSIS, 1881/2022, p. 624).

O Brás-vivo impedido de estar com aquela que amava, tomado pela ideia fixa da morte, encontrou a caminho de Coimbra com a escrita poética do capitão, o *marujo poeta* que junto ao jovem ignaro assistiu a morte da mulher amada na referida viagem. Assim, esse acontecimento parece ter colocado pela primeira vez Brás Cubas perante a escrita e a morte, circunscritas pelos desdobramentos de um afeto amoroso:

Fui achar o marido a olhar para as vagas [...] relatou-me a história dos seus amores, elogiou a fidelidade e a dedicação da mulher, lembrou os versos que lhe fez, e recitou-mos. [...] Meia hora depois encontrei o capitão, sentado num molho de cabos, com a cabeça nas mãos; disse-lhe alguma coisa de conforto.

- Morreu como uma santa, respondeu ele; e, para que estas palavras não pudessem ser levadas à conta de fraqueza, ergueu-se logo, sacudiu a cabeça, e fitou o horizonte, com um gesto longo e profundo.

[...] A tristeza murchara todos os rostos; o do viúvo trazia a expressão de um cabeça rijamente lascado pelo raio. Grande silêncio. A vaga abriu o ventre, acolheu o despojo, fechou-se, - uma leve ruga, - e a galera foi andando. Eu deixei-me estar alguns minutos, à popa, com os olhos naquele ponto incerto do mar em que ficava um de nós... (ASSIS, 1881/2022, 625 - 626).

Brás Cubas conclui a viagem sem colocar em prática seu plano e ao escutar do “marujo poeta” de que ele lhe previa um grande futuro, o jovem se viu capturado agora não necessariamente pela palavra, mas pela imagem: “Um grande futuro! Enquanto esta palavra me batia no ouvido, devolvia eu os olhos, ao longe, no horizonte misterioso e vago”, constatando que “a ambição desmontava Marcela” (ASSIS, 1881/2022, p. 626).

Marcela agora desmontada, faz com que Brás abandone o amor romântico na tentativa de encontrar o amor da glória. No entanto, o encontro que a viagem até Coimbra lhe proporcionou não parece ter passado como um acontecimento qualquer, visto que em sua obra de finado o amor e a morte não deixaram de aparecer e reaparecer como pontos capitais daquilo que destaca Silva Júnior (2008, p. 81) como “segunda fase da vida de Brás Cubas: sua biografia amorosa. Enquanto a morte dialoga com a memória, entre disfarces e peripécias um substrato percorre essa existência: a Mulher”.

Assistimos em Memórias Póstumas o rompimento de uma narrativa que se estabeleça na ilusão romântica. Nessa peripécia do Brás-morto, flagramos a volubilidade do Brás-vivo que ao conhecer uma moça muito bonita e depois descobrir sua deficiência, descarta a mulher sem nenhuma piedade: “O pior é que era coxa. Uns olhos tão lúcidos, uma boca tão fresca, uma compostura tão senhoril; e coxa” (ASSIS, 1881/2022, p. 639).

No momento se apaixona pela moça que o pai desejou para ele, ela já estava casada: “Virgília comparou a águia e o pavão, e elegeu a águia, deixando o pavão com o seu espanto, o seu despeito, e três ou quatro beijos que lhe dera. Talvez cinco beijos; mas dez que fossem não queria dizer cousa nenhuma” (ASSIS, 1881/2022, 647). Contudo, Brás e Virgília tornam-se amantes, formando um dos notáveis triângulos amorosos da ficção machadiana.

A graça desse relacionamento para Brás parecia consistir justamente na falta da necessidade do que fazer qualquer tipo de esforço para agradá-la, já que ela já era casada e todas as responsabilidades quanto a relação eram dele retiradas. Mesmo tendo diversas oportunidades de fugir com Virgília, Brás Cubas nada faz até que a desconfiança da

vizinhança e do marido ao receber cartas anônimas denunciando o adultério se encarregam do afastamento do casal.

Mais velho, o Brás vivo é apresentado a uma moça que lhe desperta um interesse: Eulália (Nhã-loló). No entanto, antes de qualquer vinculação acertada entre eles, a moça fica doente e morre: “doeu-me um pouco a cegueira da epidemia que, matando à direita e à esquerda, levou também uma jovem dama, que tinha de ser minha mulher; não cheguei a entender a necessidade da epidemia, menos ainda, daquela morte” (ASSIS, 1881/2022, p. 712). No capítulo V⁸, Brás Cubas narra a sua morte anunciando a presença de Virgília no seu último suspiro:

Me despedi eu da mulher, não direi mais discreta, mas com certeza mais formosa entre as contemporâneas suas, a anônima do primeiro capítulo, a tal, cuja imaginação à semelhança das cegonhas do Ilisso. [...] nos amamos, ela e eu, muitos anos antes, e que um dia, já enfermo, vejo-a assomar à porta da alcova... (ASSIS, 1881/2022, p. 604).

Virgília é caracterizada pelo narrador como um *diabrete angélico*. Narrando um episódio ocorrido no teatro de S. Pedro, frente a Nhã-loló, Brás Cubas a caracteriza da seguinte maneira:

“Ao pé da graciosa donzela, parecia-me tomado de uma sensação dupla e indefinível. Ela exprimia inteiramente a dualidade de Pascal, l’ange et la bête, com a diferença que o jansenista não admitia a simultaneidade das duas naturezas, ao passo que elas aí estavam bem juntinhas, – l’ange, que dizia algumas coisas do céu, – e la bête, que... (ASSIS, 1881/2022, p. 693).

O texto machadiano atenta o leitor para a diversidade e reforça a existência do incomensurável, e desta maneira resiste às tendências totalizantes e totalitárias, rasurando, assim, limites, fronteiras que demarcariam supostas oposições. O narrador chama a atenção do leitor para o seguinte:

Vê agora a neutralidade deste globo, que nos leva, através dos espaços, como uma lancha de naufragos, que vai dar à costa: dorme hoje um casal de virtudes no mesmo espaço de chão que sofreu um casal de pecados. Amanhã pode lá dormir um eclesiástico, depois um assassino, depois um ferreiro, depois um poeta, e todos abençoarão esse canto de terra, que lhes deu algumas ilusões (ASSIS, 1881/2022, p. 670).

O protagonista narrador interroga: “mas que diacho há de absoluto nesse mundo? [...] A taxa da dor é como a moeda de Vespasiano; não cheira à origem, e tanto se colhe do mal

⁸ Intitulado “Em que aparece a orelha de uma senhora”

como do bem” (ASSIS, 1881/2022, p. 723 e 728). O sentido da oposição tradicional prazer/dor subvertido, de modo freudiano, na narrativa de Brás Cubas, quando o prazer não é apresentado simplesmente como o contrário do desprazer, mas o prazer sendo identificado como experiência de sofrimento, como uma *dor bastarda*, e o desprazer como satisfação, como *volúpia*. “Eu via tudo o que se passava diante de mim, flagelos e delicias, — desde essa coisa que se chama glória até essa outra que se chama miséria, (...) A dor cedia alguma vez, mas cedia à indiferença, que era um sono sem sonhos, ou ao prazer, que era uma dor bastarda” (ASSIS, 1881/2022, 608).

Amor e a escrita do gozo em Memórias Póstumas

O amor aparece como algo destituído de um aspecto meramente individual, mas como algo marcado socialmente enquanto uma dimensão que não estabelece caráter de certeza. A posição do personagem nos diferentes encontros com as mulheres pode fazer o leitor se perguntar se há amor em Memórias Póstumas que não seja o amor da glória; no entanto, Machado de Assis propõe uma composição narrativa em que não responde propriamente a essa pergunta, mas que lança mão de um desdobramento de sua escrita como forma de questionar e ironizar o mito romântico de amor.

A relação de Brás com Marcela, Eugênia, Virgília, e Nhã-Loló sugere que o alcance de felicidade pelo encontro de dois amantes, tal qual o que aparece na literatura romântica, não parece ser algo crível no romance. O personagem Brás Cubas ao narrar seus encontros com essas diferentes mulheres, com as quais se relacionou em vida, não parece assumir um interesse preciso quanto a elas. É geralmente dúbio, esquivo, incompleto, irônico, truncado o relato do personagem quanto ao que desponta desses encontros que não resultam naquilo que ele esperava deles: o casamento.

Podemos discutir, diante do texto e da escrita machadiana, o amor como algo que ronda o romance sem balizá-lo, que lança questões jamais respondidas sem que o leitor assuma um papel importante diante do que no romance se apresenta a partir de um narrador que escreve o provocando. Enquanto as mulheres que Brás Cubas encontra ao longo da vida não vestiram a ideia de esposa com a qual o personagem queria desposar-se, ao mesmo tempo deixavam-no às voltas com algo que do ponto de vista freudiano, poderia ser discutido provisoriamente em relação a campo da escolha objetal, que faz parte dos momentos pré-edípicos de constituição do Eu.

Esse campo foi talvez o primeiro a ser atrelado à construção inicial sobre amor, ainda que não se mostre suficiente para dar conta dessa complexa questão. Assumimos, portanto questão do amor ou as condições amorosas⁹ não pode ser sintetizada unicamente pela mão do artista e nem pelo o psicanalista, ainda que articulação desses dois prismas se faça importante.

Quanto ao amor, enquanto uma questão, sabemos que a arte (literária ou não) aparece possivelmente como a mais antiga forma de oferecer-lhe tratamento e discussão. Na psicanálise se encontra presente desde o início como um artefato importante, senão imprescindível, para a tentativa de dar conta de dizer do que se trata o sujeito ou a uma elaboração que reverbera na prática clínica elucidada a partir do tempo.

O estudo sobre amor, nas elaborações de Freud, começa a ser discutido a partir do fenômeno amoroso ou da vida amorosa, de modo a abranger discussões sobre *Um tipo particular de escolha de objeto nos homens* (1910), *Sobre a mais comum degradação da vida amorosa* (1912), e *O tabu da virgindade* (1918). Ademais, podemos indicar que um dos primeiros textos freudianos a oferecer coordenadas mais precisas quanto ao amor foi *Introdução ao Narcisismo* (1914/2010). Nesse texto, Freud se interroga sobre os investimentos libidinais em objetos, concluindo que “é preciso começar a amar, para não adoecer, e é inevitável adoecer, quando, devido à frustração, não se pode amar” (p.20).

Essa construção teórica indica inicialmente que os processos sublimatórios reafirmam a importância de amar para existência de um possível equilíbrio psíquico, conduzindo a elaboração de novos arranjos pulsionais. Freud escreve considerando que há o tipo narcísico de objeto caracterizado pela a preferência de ser amado a amar, e em oposição existiria também o tipo anaclítico de escolha caracterizada pela preferência em amar a ser amado, esta última conduziria a possibilidade uma verdadeira relação de objeto.

A essência narcísica que Freud (1914/2010) atribui ao amor é atrelada, ainda que provisoriamente, ao Eu marcado por uma indiferença ao mundo que é descontinuada pela oferta de objetos que ocasionam a mudança entendida como eu-de-prazer, que representa a sobreposição do prazer ao desprazer. É nesse texto em que o termo Eu Ideal apareceu pela primeira vez na construção teórica freudiana, nos remetendo diretamente ao narcisismo primário. Essa fase que se situa entre o *autoerotismo* e o *amor objetal*, seria fundamental para a constituição do Eu, fundamentando o Eu Ideal (Ideal-Ich) como a instância na qual o Eu nas primeiras experiências encontra encharcado de libido e dos ideais elaborados pelo discurso parental. O Édipo e a castração apontam o caminho de saída dessa instância inicial para uma

⁹ Referência aos textos de Freud intitulados *Contribuições à psicologia do amor I, II e III*, escritos no período o de 1910 a 1918 e citados no parágrafo posterior.

segunda, o ideal de Eu (Ich-Ideal), na qual há uma substituição simbólica importante em que a cena inicial é abandonada abrindo caminho a outras possibilidades amorosas.

Tal substituição inaugurada pelo Ideal de Eu configura o que Freud consegue ainda destacar: o amor não é somente narcísico. O amor, estando condicionado à dependência, faz-se um instrumento presente na pacificação e na unificação simbólica de grupos humanos estáveis e homogêneos como vemos em *Psicologia das Massas e análise do Eu*. “Assim, os Estados não são apenas políticos, são amorosos. Um Estado que abarca um país é um Estado amoroso” (MILLER, 2010).

Portanto, ainda que seja tomado quanto ao encontro de dois amantes, o amor pode ser discutido como instrumento para tratar dos marcadores que na cultura encontram-se implicados. Nesse sentido, é possível destacarmos aquilo que Miller (2010, p. 2-3) propõe ao considerar: “há em cada um dos quatro discursos de Lacan um amor que se modifica, que é o próprio motor da troca de discurso. E a partir de Lacan, o que chamamos de vínculo social, nada mais é do que a lição de Freud: o vínculo social é um vínculo erótico ou um vínculo amoroso”.

O amor, longe de ser algo que seja possível dar conta pela escrita literária ou psicanalítica, parece se presentificar na escrita machadiana a partir de Memórias Póstumas como um ponto de discussão. No romance, a escrita de Machado evidencia através ato de um personagem defunto um panorama no qual a morte que se escancara no título e no protagonista não se escreve sem algo do amor que escapa ao próprio personagem em sua escrita póstuma.

Com isso, a escrita machadiana parece assumir as marcas do pessimismo pelo qual é recorrentemente associada e se traduz como uma forma de sustentar uma zombaria das relações entre homens e mulheres dispostos no circuito social. Esse atributo se torna algo relevante para discutir, segundo pressupostos psicanalíticos, a escrita de Machado de Assis como um procedimento estético que revoluciona a si mesmo ao tensionar amor e morte como elos capitais de uma revisão social que faz evidenciar na própria escrita o impossível.

O novo tratamento dado ao amor a qual me referi, portanto, perpassa na escrita machadiana menos por um laço efetivo entre dois amantes e mais por um gozo do qual, desavisados, os homens que protagonizam as narrativas se lançam no mal-estar e fazem o leitor ficar à deriva de uma resposta sobre o que vinga do encontro destes com as mulheres com as quais se relacionaram. “Gozar é usufruir de um corpo. Gozar é abraçá-lo, é estreitá-lo, é picá-lo em pedaços” (LACAN, 2012, p. 27). Todavia, gozar não implica em amar, gozar do corpo de um outro não corresponde a amá-lo. “Goza com tudo que és, goza, diz o autor-

enigmático, como vocês sabem - desse texto espantoso, Goza com a mulher a quem amas. É o cúmulo do paradoxo, porque é justamente do amá-la que vem o obstáculo” (LACAN, 2009, p. 166).

O que está em jogo em *Memórias Póstumas* e aquilo que a escrita machadiana consegue indicar é justamente o lugar de disjunção entre amor e gozo, o lugar de uma desunião na qual não se perde ambos os artefatos que contornam o contato entre o homem e a mulher. Tal contato não se limita a marcadores biológicos correspondentes a uma relação com o sexo oposto, mas se estabelecem em uma disposição na qual se flerta com a posição simbólica perante a dimensão do Outro sexo que põe em xeque a lógica fálica. Assistimos a escrita machadiana elaborar personagens que tomam a mulher como objeto de gozo e/ou de desejo ao passo que se perturbam com a dimensão da feminilidade.

Em *Memórias Póstumas*, acessamos um desses personagens que do lugar de defunto apresenta sem pudor algum uma aparente desconsideração ao próximo. Na medida em que verificamos nas linhas de suas *Memórias* uma falta de consideração com o outro, podemos por outro lado considerar que essa falta não deixa de ser algo apontado com insistência na composição do romance. Nenhum leitor está imune ao escancaramento do desdém do defunto autor elaborado por Machado de Assis.

Contudo, esse lugar faltoso para onde a narrativa leva o leitor parece circunscrito na desventura de Brás Cubas ao (des)encontrar com as mulheres. O defunto autor faz questão de apresentar uma posição tão dissimulada quanto ao próximo, na medida em que parece escapar a ele que as suas *Memórias Póstumas* parecem girar em torno das mulheres que em vida não conseguiu desposar-se, e o levando a questionar o que nomeia de solidariedade do aborrecimento humano com galhofa e melancolia.

Brás Cubas aparece em suas *Memórias* como “um fátuo, um prisioneiro dos desejos, que aspira egoisticamente ao gozo, ao poder e à glória” (MERQUIOR, 2011, p. 278). Podemos considerar que o defunto autor encena o desejo “num palco onde reina a decomposição dos seres e das experiências: a beleza de Marcela, o seu amor por Virgília, a sua ternura pela própria irmã, tudo se esvai, tudo apodrece. Não é à toa que o narrador avisa que o livro “cheira a sepulcro”. Na medida em que tudo emortece nas *Memórias* escritas por um defunto, é justamente aí que reside a primazia da obra em que ao avesso a escrita machadiana tece uma obra de criação verbal em que a articulação entre amor e morte é posta no centro de um “lugar hiante a partir do qual o Nada nos interroga sobre nosso sexo e nossa existência” (LACAN, 1974/2005, p. 50).

A volubilidade do defunto narrador do romance sugere um lugar oportuno para que Machado de Assis consiga sustentar uma escrita que ao mesmo tempo que cartografa os dilemas e hipocrisia de uma sociedade benemérita aos interesses individuais, apresente uma obra na qual se possa desestabilizar certezas perante os encontros do masculino com o feminino. O próprio exército de volubilidade parece fazer o defunto se deparar com algo do amor na sua escrita póstuma, no seu pacto com a linguagem que transcende o sepulcro.

Feito um apanhado mais amplo acerca da escrita e do estilo de Machado de Assis, levantando aspectos inerentes a Memórias Póstumas de Brás Cubas, procuramos agora articular alguns atravessamentos que permitam considerar elementos imprescindíveis na emulação feita pelo autor com a sua escrita. Além de seus textos críticos, através da escrita dos autores ficcionais Brás, Bento e Aires, é verificado na escrita de Machado um elo bastante sólido com a literatura antiga e a cultura clássica.

No período entre a elaboração dos poemas homéricos (Ilíada e Odisseia) até a queda do império romano, determinados temas encontram-se frequente e insociavelmente associados na épica, no mito e no teatro, de tal modo que a tragédia se evidencia como o campo adequado ao florescimento da relação imbricada entre amor e morte. São várias as peças que os apresentam estreitamente associados, das quais podemos destacar algumas significativas como as *Traquínias* de Sófocles, a *Alceste*, a *Medeia*, o *Hipólito* e *As Suplicantes* de Eurípides e a *Medeia* e a *Fedra* de Séneca.

O Amor (*Eros*, no grego), ligado ao gênero feminino, aparecia como um deus associado à Afrodite/Vênus, a deusa da sedução e da atração sexual. Nos textos helênicos mais antigos, os Poemas Homéricos, não encontramos *Eros* personificado, que surge só a partir da Teogonia de Hesíodo. Na Ilíada, são vários os momentos em que o amor está presente e de modo geral não falta a presença e tutela, declarada ou implícita, de Afrodite/Vênus, que pode ser entendida como a deusa de tudo o que implica atração amorosa, ligação afetiva, relação sexual (FERREIRA, 2004).

A Morte (*Thánatos*, no grego), ligada ao gênero masculino, aparecia como uma consequência do mal, de uma falta, ou devido à sedução de um representante do mal. Muito raramente foi retratada como pessoa aparece ao nível de figura mitológica. Na crença popular ou no campo da poesia, *Thánatos* surge sem contornos definidos. Cura e libertação acabarão com o sofrimento de Hipólito; é ela que mantém o rei de Corinto, Pólipo, no túmulo; envia o veneno que mata Hércules. Inexorável, é a única que não gosta de presentes, como acentua Êsquilo nas Rãs de Aristófanes. Por isso, não é cultuada como deus (FERREIRA, 2004).

O reconhecimento dessa relação entre a cultura clássica e a tematização amor/morte nos conduz a aposta de que ao trazer essas duas balizas da relação do sujeito com a cultura, alguns elementos não se estabelecem como recursos representativos, mas paradigmáticos, partes fundamentais de uma escrita dentre outras, a escrita machadiana.

Bruxo que andava grego

Nas Memórias Póstumas de Brás Cubas podemos recortar ideias que sugerem a denúncia da impropriedade de oposições próprias da metafísica ocidental. No romance assistimos Brás Cubas, no primeiro capítulo¹⁰, apresenta uma visão atípica concernente à dicotomia vida/morte, quando diz: “Juro-lhes que essa orquestra da morte foi muito menos triste do que podia parecer. De certo ponto em diante chegou a ser deliciosa” (ASSIS, 1881/2022, p. 600). De modo particular e excepcionalmente moderno, Machado de Assis toma a morte menos como efeito meramente biológico e mais pela sua vertente simbólica, histórica e socialmente construída.

De modo milagroso, como afirmaria o ensaísta mexicano Carlos Fuentes (2000), o Bruxo do Cosme Velho, por intermédio de uma questão idiomática, estabelece seu empreendimento artístico sem o peso da influência direta da tradição quixotesca, o permitindo tomar à brasileira uma relação estreita com a literatura antiga ao tematizar a morte. Encontramos vestígios dessa relação ao longo de seus escritos literários e críticos, mas também através de sua biografia.

Machado, que foi um leitor bastante interessado na cultura clássica, em suas correspondências a Mário de Alencar oito meses antes de seu falecimento, informa ao amigo: “agora, ao levantar-me, apesar do cansaço de ontem, meti-me a reler algumas páginas do Prometeu de Ésquilo, através de Leconte de Lisle; ontem entretive-me com o Phedon de Platão, também de manhã; veja como ando grego, meu amigo” (ASSIS, 2015, p. 252).

Em Memórias Póstumas, apresenta-se a retenção de nuances que remontam a tradição cultural e literária de discursos dos mortos. Isso, que foi reconhecido pelo pesquisador Silva Júnior (2008), se situa na identificação de que o escrito que funda um novo momento da literatura de Machado pode ser considerado o primeiro romance ocidental a ter um defunto como autor.

Coadunando com essa proposta, destacamos o nexos profuso de Machado de Assis com a representação do discurso dos mortos na tradição literária, de modo a acessarmos no referido texto um estilo difuso, uma polifonia na qual se localizam todas as vozes: autor, narrador, leitor, ideias, edição, editor (SILVA JUNIOR, 2008).

A referida tradição é também composta pela escrita do defunto e autor ficcional Brás Cubas, que elabora uma tanatografia, que agora nos ajuda a destacar que o movimento de

¹⁰ Intitulado “Óbito do Autor”.

escrita de uma tanatografia se articula a partir de defuntos e/ou fantasmas, que numa condição autoral realizam uma escrita para personagens vivos e leitores (SILVA JUNIOR, 2014).

Essa tradição satírica é conferida a Menipo de Gadara, filósofo cínico que produzia uma zombaria que rejeita a moral ao subverter os processos normalizadores da sátira romana, contrapondo aquilo que não se corrige. Ainda que seus textos tenham se perdido, o polígrafo romano Varrão retoma esse questionamento da moral feito pelo cínico em um legado deixado a Luciano de Samósata, autor no qual encontramos a noção mais enfática da sátira menipeia. O tipo satírico é então apreendido pelo autor formulando a *tradição luciânica* que compõe a obra *Diálogos dos Mortos*, um escrito caracterizado por ironizar as questões humanas a partir de mortos que que questionam outros mortos (REGO, 1989).

Desse modo, conjuga-se o sério e o cômico no trânsito entre o erudito e o popular, no qual a sátira menipeia abre a possibilidade de julgamentos para quem com ela se depara. Tal tradição satírica é amplificada por Luciano com as suas narrativas desprovidas de conselhos, que permitem ao leitor liberdade para assumir um ponto de vista diante do ridículo apresentado. Ele, um filósofo mestre da retórica, vai se mostrar como o verdadeiro salvador de uma linhagem satírica que oferece as coordenadas a uma cultura moderna. Esse processo, todavia, não ocorreu sem sobressaltos, haja vista a implicação da intolerância cristã perante tipo de sátira na Idade Média. Nesse sentido, coube a Erasmo de Rotterdam posteriormente retomar a tradição de lucianica, de modo que a mistura de gêneros, presente no seu antecessor ao aliar filosofia e comédia. Ao retomarem textos anteriores com outras intenções, ambos os escritores primaram pela paródia, algo que recende na poética de Machado de Assis, quando este resgatou elementos da Antiguidade para incorporá-los ao seu mundo (MADEIRA, 2014).

Luciano se apropriou da estrutura do diálogo filosófico e a uniu à comédia. O estilo fragmentário, a paródia, as citações truncadas e o caráter não-moralizante que caracterizam essa tradição satírica parecem ter sido emulados pela escrita machadiana em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Através de uma escrita fragmentária a obra de Machado de Assis “se aproxima da tradição luciânica, sugerindo que o enunciador do romance tenha recebido influências dos gêneros do sério-cômico, principalmente no que tange à liberdade narrativa e discursiva” (CALBUCCI, 2010, p. 134).

As obras de Luciano e de Machado tomam o mundo com olhar estrangeiro, de modo que “esse efeito de afastamento permite ao texto, por mais contraditório que pareça, produzir um efeito de verdade” (CALBUCCI, 2010, p. 130). Diante dessa proximidade, arriscamos indicar que marcada pelas nuances cômicas da menipeia, a articulação de Machado com a

realidade através da escrita não se dirige à produção de uma verossimilhança, mas de uma inverossimilhança.

Essa proposta de análise assume que a tradição, que reúne os mortos escritores de tanatografias, possui na sátira menipeia uma das suas principais manifestações, o que ratifica a aposta de boa parte da crítica literária que entende *Memórias Póstumas* como representante desse gênero satírico nas obras de Machado de Assis.

A respeito desse gênero, Mikhail Bakhtin (2010, p. 136) irá destacar que não possuir “quaisquer exigências de verossimilhança externa vital [...] se caracteriza por uma excepcional liberdade de invenção do enredo e filosófica”. Bakhtin, um filósofo russo que criou uma nova discussão teórica sobre o romance a partir da elaboração do conceito de polifonia na obra literária, nos ajuda as múltiplas facetas do romance machadiano justamente na articulação entre humor e discurso estabelecida por Machado em sua poética. Sabido que o teórico russo atribui certa primazia da menipeia a polifonia nos romances, evidenciamos:

Às raízes da polifonia devem ser procuradas na sátira menipeia, o gênero misto por excelência, característico pela mistura de sério e de cômico e pela abolição das demais fronteiras que definiam os gêneros. Assim, na menipeia havia prosa e poesia, tom elevado e paródia, tristeza e riso (SCHNAIDERMAN, 1982, p. 71).

Esse percurso de análise que a Sátira, sendo etimologicamente "satura", revela o sentido de colheita dos contrários. Tomamos, portanto, a Sátira como a impregnação da contradição por meio da escrita, e que no caso da escrita machadiana é o veículo mais oportuno de expressão, para um Brasil que assumia as ideias liberais, embora permanecesse escravocrata. Assim, os sinais apresentam-se invertidos, o "alto" da tradição subjuga o "baixo" contemporâneo (MADEIRA, 2014).

No romance tomando como referência os capítulos¹¹ VII, LV e CXVII, é possível encontrar evidências que nos conduzem a uma perspectiva na qual os capítulos se organizam como fragmentos, que apesar de articulados jamais se completam (CALBUCCI, 2010).

A linguagem tragicômica da parceria amorosa

Machado de Assis não elabora por acaso uma revolução na produção artístico-literário, sua proximidade com a literatura antiga não consiste somente no seu gosto austero. Enquanto um bom leitor dessa literatura, Machado emula as características marcantes desse

¹¹ Intitulados “O delírio”; “O velho diálogo de Adão e Eva”; “O Humanitismo”.

empreendimento posto na cultura, na intenção de elaborar algo que diferia dos seus contemporâneos. A marca dessa diferença, no entanto, não implica em uma desconsideração, mas em um contraponto, tecendo um sistema literário que apresenta os limites da linguagem ao passo que fotografa os dilemas do tempo em que se escreve.

Um outro modo de visualizarmos a escrita de Machado é pela sua qualidade tragicômica, um gênero que não se apresentava propriamente como categoria na Grécia Antiga. Isso não implica, no entanto, em uma impossibilidade de estabelecer algumas articulações com as contribuições gregas, visto que o referido gênero se forja com essa influência e entendendo que o texto machadiano realiza uma mistura de gêneros, sendo isso justamente o que permite considerar narrativas como *Memórias Póstumas* como romance.

É comum atribuir a tragédia a grandes desgraças humanas. Na arte trágica os deuses, o destino, a lei, a sociedade aparecem como com os quais o homem entra em profundo conflito. O trágico surge desse conflito que aponta para a destruição da razão da existência humana, colocando em discussão a autonomia do homem perante o infortúnio que atravessa até mesmo os mais poderosos. Na tragédia, esse infortúnio, é sempre apresentado através da violência, que não acontece explicitamente.

Aristóteles nos oferece pistas para entender esse gênero, mais precisamente pelo efeito produzido por ele. Ele irá definir a tragédia como:

É pois a tragédia a mimese de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada, com cada uma das espécies de ornamento distintamente distribuídas em suas partes; mimese que se efetua por meio de ações dramatizadas e não por meio de uma narração, e que, em função da compaixão e do pavor, realiza a catarse de tais emoções (ARISTÓTELES, 2015, p. 71-73).

Nesse sentido, a premissa aristotélica leva em consideração a verossimilhança articulada à catarse, que para ele conduz a purificação das almas através de uma descarga emocional provocada por um drama, com um dos elementos que compõem a arte trágica. A função da tragédia, segundo Aristóteles, é evocar essa catarse através da compaixão e do temor, ou seja, de provocar no público essa descarga e purificação.

A arte trágica pode ser entendida como aquela que reúne sentimentos contraditórios e ambivalentes na intenção de evocar no espectador as mesmas emoções do herói, estabelecendo semelhanças com a vida cotidiana. Nesse procedimento, há na obra aristotélica a revelação de que a trama trágica ao estabelecer efeitos diversos faz irromper certo prazer. Por conseguinte, há nessa trama uma intrínseca relação entre dois opostos: prazer e dor.

Na perspectiva aristotélica a diferença entre comédia e tragédia incide no fato de que “uma quer mimetizar personagens piores e a outras melhores do que de fato são” (ARISTÓTELES, 2015, p. 51). Nesse sentido, por mimetizar os homens marcados por vícios e por falhas morais, a comédia não era entendida como um gênero elevado como a tragédia. Mimetizava os homens piores do que verdadeiramente eram, não o fazia contemplando todos os seus vícios, somente aquele posto na categoria do ridículo/feio, que no entendimento de Aristóteles correspondia a “um determinado erro e uma vergonha que não causam dor; como bem exemplifica a máscara cômica: ela é feia e disforme, sem expressar dor” (ARISTÓTELES, 2015, p. 67).

Embora a definição de Aristóteles para a comédia e para a tragédia pareça estar centrada nas ações e nos personagens, Machado costura com sua escrita o riso no trágico como desfibrilador do discurso de um defunto na direção de um leitor. Essa postura, que não nega sua implicação na tessitura do laço sócio-político, encontra fundamento tanto na comédia quanto na tragédia, ainda que ambas ofereçam contornos diferentes a representação crítica da sociedade.

A tragédia tematiza o drama do homem envolto em seus afetos, num misto de outras articulações entre o sagrado e o profano. Entendendo que ela integrou muito mais que uma mera representação sociopolítica da realidade ao coincidir com o advento da democracia, sabe-se que a tragédia não se faz do espectador para ser o que é, e o espectador, ao participar da encenação, percebe que também precisa da tragédia para ser o que é.

Machado de Assis parece retomar essa nuance da arte trágica ao escrever *Memórias Póstumas*, um romance no qual o leitor assume um espaço mais sofisticado que nas obras anteriores, se tornando “uma espécie de co-autor do livro, ao interromper a narrativa, fazer objeções, decifrar enunciados” (CLARK PERES, 2005, p. 89).

Do lado da tragédia antiga, Nietzsche (1992) ao narrar uma fábula nos apresenta o panorama em que o ponto de partida para a tragédia é o pessimismo popular grego que parece ter sido algo emulado por Machado de Assis em sua escrita, a fim de elaborar a cartografia reconhecida e discutida pela crítica marxista de sua literatura:

Não te afastes daqui sem primeiro ouvir o que a sabedoria popular dos gregos tem a contar sobre essa mesma vida que se estende diante de ti com tão inexplicável serenojovialidade. Reza a antiga lenda que o rei Midas perseguiu na floresta, durante longo tempo, sem conseguir capturá-lo, o sábio Sileno, o companheiro de Dionísio. Quando, por fim, ele veio a cair em suas mãos, perguntou-lhe o rei qual dentre as coisas era a melhor e a mais preferível para o homem. Obstinado e imóvel, o demônio calava-se; até que, forçado pelo rei, interrompeu finalmente, por entre um riso amarelo, nestas palavras: - Estirpe miserável e efêmera, filhos do acaso e do

tormento! Por que me obrigas a dizer-te o que seria para ti mais salutar não ouvir? O melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter nascido, não ser, nada ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer". Como se comporta para com esta sabedoria popular o mundo dos deuses olímpicos? Como a visão elevada do mártir torturado, para com os seus suplícios (NIETZSCHE, 1992, p. 36).

Diante disso, podemos destacar a ironia como nexos pelo qual a alegria e o riso, o cômico e o sério, a comédia e a tragédia aparecem como elemento inexorável da escrita machadiana. Observa-se que desde seu primeiro romance, a ironia aparece como paradigma da poética machadiana adicionando-lhe bases tragicômicas.

Em *Ressurreição*, seu primeiro romance, Machado oferece ao personagem Félix uma nuance tragicômica. O suposto galã, de amor volúvel, se apaixona pela viúva Lúvia, mas em decorrência do ciúme que recaia até mesmo do marido morto de sua amada, inviabiliza o relacionamento “não se contentando com a felicidade exterior que o rodeia, quer haver essa outra das afeições íntimas, duráveis e consoladoras. Não a há de alcançar nunca, porque o seu coração [...] esqueceu na sepultura o sentimento da confiança e a memória das ilusões” (ASSIS 1872/2022, p. 307).

Em *Iaiá Garcia*, seu segundo romance, a tragicomicidade se mantém através dos impasses trágicos da protagonista, a pretensa heroína romântica que cogita desistir de seu grande amor, Jorge, para se casar com o quase ridículo Procópio Dias. Iaiá desconfiando que a sua madrasta amasse Jorge, é embebida pela dúvida e indecisão, e recua. Ainda que os impasses sejam trágicos, a narração é conduzida assumindo elos tragicômicos (SÁ, 2014).

Em *Quincas Borba*, em que o nome do dono e o do cão é o mesmo, o que por si só já é cômico, o protagonista Rubião recebe a herança do patrão morto Quincas Borba que lhe coloca no encargo de cuidar do cão. De um pobre professor a um herdeiro, Rubião atravessa trama encenando a antropofagia Humanitismo que, em certa medida, era a paródia machadiana feita para o Positivismo. No fim Rubião perde a fortuna, enganado por um enlaçamento amoroso não assumido não dito. Para Sá (2014) a sua ruína, o fato de que tudo veio e tudo foi embora, deveria causar compaixão aos moldes da tragédia clássica, mas ao contrário disso revela o cinismo machadiano.

Em *Esaú e Jacó*, temos Pedro e Paulo, irmãos gêmeos, um monarquista e o outro republicano. Assistimos Machado sutilmente sugerir de que Monarquia e República no Brasil não carregam grandes diferenças, problematizando as relações de poder para além da forma de governo. Pedro e Paulo se apaixonam por Flora, e ela por eles. Através do drama tragicômico de Pedro, Paulo e Flora, Machado explora a complexidade do ser, partindo de uma pista falsa de articulação romântica.

Dom Casmurro, na figura de Bento Santiago (bento, Santo e Iago, simultânea e ironicamente), nos apresenta “as múltiplas figurações do ator enamorado e ciumento, do espectador amorável e irônico, do narrador que se defende e se acusa, do narrador que incrimina Capitu e do defunto autor que encena o drama tragicômico de sua vida pretérita” (SOUZA, 2003, p. 158). Capitu sendo mais mulher do que Bento Santiago homem, não recua de seu desejo e se preserva consistente e íntegra até o fim. Bento Santiago recua sofrendo e desconfiando, sendo o casmurro “emprenhado pelo ouvido”, como “as éguas iberas de Tácito concebiam pelo vento (ASSIS, 1881/2022, p. 948).

Apesar de o maior exemplo do caráter tragicômico do romance machadiano acontecer em Dom Casmurro, a partir do reconhecimento de elementos tragicômicos na literatura machadiana, é possível destacar que não é por acaso que em Memórias Póstumas vemos a galhofa e a melancolia como marcadores da escrita de Brás Cubas. Essa qualidade parece proceder com a intenção de criar por um lado uma liberdade discursiva que ainda não tinha sido visto na América Latina, e por outro exercitar uma postura analítica na qual temas como o amor e a morte não podem ser dissociados — O romance de Machado, parece estabelecer uma criação verbal em que esses artefatos se escrevem juntos: *amorte*.

Em Memórias, a figura do defunto autor evidencia o elemento tragicômico, pela via da dialética com a tristeza da morte. A morte, geralmente escrita como desfecho trágico, é articulada como um princípio cômico do romance ao apresentar as ilusões perdidas de encontros com mulheres, alicerçadas no que Silva Junior (2008, p. 31) chama de “conúbio às avessas”, que consiste em “uma incidência considerável de autocrítica”.

Dentre essas mulheres, Virgília assume maior espaço nas póstumas memórias de Brás Cubas. Essa mulher é primeiramente apresentada na narrativa como “uma ruína, uma imponente ruína”, e posteriormente é qualificada amplamente pelo defunto em um capítulo que carrega junto a seu nome uma interrogação.

Bonita, fresca, saída das mãos da natureza, cheia daquele feitiço, precário e eterno, que o indivíduo passa a outro indivíduo, para os fins secretos da criação. Era isto Virgília, e era clara, muito clara, faceira, ignorante, pueril, cheia de uns ímpetos misteriosos; muita preguiça e alguma devoção, – devoção, ou talvez medo; creio que medo. (ASSIS, 1881/2022, p. 549)

No Capítulo VI, que marca a primeira nomeação da personagem, tem como título “Chimène, qui l’eût dit? Rodrigue, qui l’eût cru?”, sendo, portanto, uma referência direta à obra tragicômica *Le Cid*¹², de Pierre Corneille (1606-1684). Os versos da peça aparecem

¹² Considerado por muitos como uma tragicomédia (como se viu na definição do Petit Robert); outros a

invertidos no romance, com isso o discurso machadiano altera-lhe o tom. Essa alteração, no entanto, não parece ser um recurso aleatório feito no romance como mero jogo estético, mas um modo de destacar um dos pilares do romance.

Neste capítulo, Brás Cubas está à beira da morte e recebe a visita de Virgília. O que se torna evidente no desdobramento do texto é o efeito parodístico promovido ao casal de machadiano ser posto em comparação com o casal de corneliano. Enquanto na obra de Corneille o casal apaixonado marca o ponto mais célebre da peça a partir de uma articulação na qual a morte é a via possível do encontro amoroso; na obra de Machado o casal, atravessado pelos restos de uma paixão adúltera, se despede em um encontro no qual a morte apenas assevera a impossibilidade de união.

No que diz respeito ao diálogo tecido em *Memórias Póstumas*, nota-se que os papéis assumidos não carregam a mesma relevância que em *Le Cid*. Na peça de Corneille, os versos resumem uma articulação entre fatalidade e amor, no romance de Machado a prosa assume “uma visão de mundo onde não há mais a possibilidade do efeito trágico, mas apenas a verificação fria, talvez gélida, da impossibilidade do sentimento pleno, vivido na sua expansão máxima”. (PASSOS, 1996, p. 37).

Amorte

É possível dizer, seguindo o processo cronológico-biográfico, que a primeira aparição de Virgília acontece no capítulo XXVI, em que há uma incursão paródica da personagem feminina a partir do nome de Virgílio. O jovem Brás Cubas se articula ao nome da amada seguindo um movimento de diagramação, de modo que já defunto sinaliza ao leitor a relevância da referida figura feminina (SILVA JUNIOR, 2008).

consideram como uma tragédia; e alguns, ainda, simplesmente se isentam de optar por uma classificação. Tematiza o amor impossível em uma narrativa semi-histórica, na qual o protagonista ama uma mulher que apesar de amá-lo vivencia um conflito ético de ter que matá-lo. Na peça, o amor desloca o enredo do tema da vingança para o da reconciliação, algo que não vemos no romance de Machado.

arma virumque cano
 A
 Arma virumque cano
 arma virumque cano
 arma virumque
 arma virumque cano
 virumque

ASSIS, 1881, p. 96

A conversa tomada como divertida pelo Brás-morto, repleta de promessas pelo pai e a aparente preguiça do campo da conquista por parte do Brás-vivo, sinua uma série de contrastes interessantes a partir da incursão nos versos de *Lusíada* (*arma virumque cano*) revigorados à brasileira. Silva Júnior (2008) alude para isso destacando o tom sterniano na escrita de Machado através do abandono de páginas exaustivas e pitorescas, assim como a escolha por um jogo tipográfico. O pesquisador destaca ainda para a repetição dessa escolha ao longo do relacionamento romanceado entre Brás e Virgília, destacando os pontilhados, as supressões e as fragmentações como elementos da escrita dos encontros, relações sexuais, brigas.

Através da referida incursão, por sua estrutura, a escrita machadiana permite-nos considerar que o escrito não se refere somente ao que está marcado pelas palavras semanticamente articuladas. O jogo de Machado de Assis com as palavras na obra, inaugura a representação de um determinado tensionamento com a linguagem como característica mais recorrente do que vinha sendo feito pelo escritor até então.

A escrita machadiana ao elaborar uma obra marcada pela tanatografia, uma escrita de morte feita por um defunto autor, opera de modo a vermos destacada a escrita como algo que permite ao personagem sustentar postumamente uma relação com a vida através de uma relação com a linguagem. As *Memórias Póstumas* são compostas por um texto no qual parece ser possível assumir uma leitura a partir da articulação com a linguagem feita pela psicanálise elaborada por Jacques Lacan.

Assim, entendemos que a partir da construção de um autor ficcional a escrita machadiana procura recorrentemente construir um jogo estético que aponta para a compreensão de que é na “linguagem que nós sustentamos essa loucura de que há ser” (LACAN, 1976, p. 49).

Com isso, é possível que tomemos o romance a partir de elementos estéticos que flertam ao mesmo tempo com a posição de sujeito e com a posição do *falasser* (parlêtre), “palavra que substitui de modo interessante o termo inconsciente, por gerar um equívoco com *parlote* (falar, falação)” (LACAN, 1976, p. 49). Essa última é discutida por Cassin como a tradução lacaniana da definição aristotélica do homem: um animal dotado de *logos*.

Nesse sentido, vale considerarmos que a falação de Cubas, que parece só lhe ser permitida postumamente a partir da escrita de suas Memórias, nos leva ao momento em que após admirar a beleza de *Vigília* destacando nela “uma expressão média, entre cômica e trágica” (ASSIS, 1881/2022, p. 646) ele irá comentar que há algo que escapou a Aristóteles:

Suponhamos que a primeira bola se chama... Marcela, — é uma simples suposição; a segunda, Brás Cubas; a terceira, Virgília. Temos que Marcela, recebendo um piparote do passado rolou até tocar em Brás Cubas, — o qual, cedendo à força impulsiva, entrou a rolar também até esbarrar em Virgília, que não tinha nada com a primeira bola; e eis aí como, pela simples transmissão de uma força, se tocam os extremos sociais, e se estabelece uma coisa que poderemos chamar — solidariedade do aborrecimento humano. Como é que este capítulo escapou a Aristóteles?

Precisamos então destacar o fato de que a suposição de Cubas para tratar do que ele chama de solidariedade do aborrecimento humano é composta por a nomeação de bolas com o nome de duas das mulheres com as quais se relacionou. Ainda que o personagem não pareça reconhecer que a sua fala oferece lugar a essas relações, evidencia-se que na composição de suas Memórias Póstumas há algo desses encontros retornam e reverberam do começo e ao fim da sua obra de finado.

“Ao chegar a este outro lado do mistério, achei-me com um pequeno saldo, que é a derradeira negativa deste capítulo de negativas: — Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria” (ASSIS, 1881/2022, p.733). O legado da miséria humana ao qual o defunto autor conclui não ter conseguido transmitir a um herdeiro, reafirma a ausência de laços que não se estabeleceram e que já morto e esperançoso para que Virgília o leia faz da sua escrita um meio de através da linguagem fazer o impossível acontecer.

A ironia com a qual o personagem constrói o capítulo XLII (*Que escapou a Aristóteles*), parece fazer agora uma zombaria da metafísica aristotélica, colocando o princípio da não-contradição como uma babaquice.

“O que domina é a autenticidade da babaquice. [...] **A babaquice** é aquilo em que se entra quando as perguntas são formuladas num certo nível, que é determinado, precisamente, pelo fato da linguagem, ou seja, **quando nos aproximamos de sua função essencial, que é a de preencher tudo o que deixa de diante o fato de que não possa haver relação sexual**” (CASSIN, 2017, p. 27-29, grifo nosso)

Considerando que a crítica ao princípio aristotélico que “é apaixonante e autêntica porque está conectada diretamente com a função essencial da linguagem: tapar os buracos” (CASSIN, 2017), podemos apontar para algo que é possível reconhecer na escrita machadiana. Machado de Assis que parece procurar em sua primeira fase assumir a função de tapar os buracos da linguagem, porém em sua segunda fase escancara a linguagem como uma trama repleta de buracos, na medida em que a sua poética também passa a configurar as relações entre os personagens a partir dos buracos que as constituem.

Tal reconhecimento nos conduz a outro: na narrativa de Machado de Assis há desenhado o atravessamento pelo discurso de modo privilegiado, algo que aparece e reaparece na medida em que lemos as Memórias do Brejeiro, do Casmurro e do Conselheiro. É a partir da escrita memorial desses autores ficcionais que a escrita se fundamenta como ponto capital dos romances machadianos, fazendo evidenciar mais precisamente algo que Machado já havia apostado anteriormente em seus textos de crítica literária: o sexo das palavras. Quanto a isso me refiro que a poética machadiana não desprivilegia, mas potencializa o encontro entre os sexos, ao elaborar uma composição estética no qual se encena a falha essencial da sexualidade, permitindo reconhecer nessas dinâmicas artísticas que não há relação sexual. Dito de outro modo, os personagens masculinos que se encontram às voltas com o feminino parecem indicar uma dinâmica em que não há proporção sexual que se possa escrever.

Esse apontamento, no entanto, não deixa de estabelecer questões a um psicanalista que se propõe a ler Memórias Póstumas, dado ao fato de que no romance se trata de um morto que não escreve senão com a tinta da galhofa e a pena da melancolia, de modo que o *sujeito*, esse elemento mortificado, parece ser desenhado ao mesmo tempo em que parecemos acessar um ser que só se sustenta nessa escrita.

Lendo isso a partir de Freud, somos advertidos de que o sexual e a morte estão menos para Apolo (deus do sol que representa o aspecto luminoso da existência, a pureza, a racionalidade) e mais para Dionísio (deus do vinho que representa o aspecto obscuro, o sexo, o sofrimento). Ambos os deuses simbolizam forças diferentes na criação da arte trágica que é emulada na escrita machadiana, sendo ela uma expressão artística que começa como uma celebração dionisíaca e que ao passar por um ponto do apolíneo passa aspectos racionais, como o diálogo, sem, no entanto, perder o sexual que está do lado do *pathos*, daquilo que desordena, que desarticula uma lógica estabelecendo um mal-estar.

O modo como podemos apreender a escrita de Machado de Assis em Memórias Póstumas de Brás Cubas, toma o escrito como desarticulação feita por um defunto que

escreve uma tanatografia a partir da tessitura entre o sexo e o discurso. O defunto autor machadiano nos oferece indícios dados por Lacan (1975, p. 18) ao abordar a invenção freudiana pelo paradigma da linguagem: “o humano é, de certo modo, afligido pela linguagem. Por meio da linguagem pela que o aflige, ele supre o que é absolutamente incontornável: não há relação sexual no humano”¹³.

Ao oferecer aspectos cômicos e trágicos, no que corresponde a parceria amorosa, a escrita machadiana como estrutura em que as palavras se encontram casadas no papel, a questão linguageira pode ser articulada à dicotomia entre significante/significado defendida por Ferdinand de Saussure. Desse ponto de vista, essa barra que corresponde a articulação discursiva entre o significante e o significado é o que possibilita que o escrito aconteça, de modo que nada dos efeitos inconscientes podem ser abordados sem ela.

Vemos de modo privilegiado que em Memórias o escrito não está do lado da compreensão, sendo algo que é advertido por Lacan (1981, p.59): “[...] o importante não é compreender, é atingir o verdadeiro [...]”. Assim, tanto na psicanálise quanto na escrita machadiana, o escrito está menos do lado da compreensão e mais do lado do sujeito que se revira na cama de suas próprias cabriolas com a linguagem. Na digressão de Brás, nota-se que a escrita encena entre o trágico e o cômico aquilo que é posto só depois pela psicanálise.

Tomando os capítulos LI e LII¹⁴, podemos visualizar a carga dramática da narrativa. Existe uma situação conflitante em torno da moeda de ouro que Brás Cubas encontra em Botafogo, apresentando um equilíbrio entre o trágico e o cômico. Importante destacar que o personagem ao encontrar a quantia, repete exatamente a mesma frase que diz um baile ao reencontrar Virgília (que na ocasião já estava casada): “É minha!” (ASSIS, 1881/2022, p. 653). Desse modo, com o sarcasmo tragicômico que já lhe era próprio, Machado de Assis introduz o que chama de “alma sensível” a quem o chamava de cínico:

Não, alma sensível, eu não sou cínico, eu fui homem; meu cérebro foi um tablado em que se deram peças de todo gênero, o drama sacro, o austero, o piegas, a comédia louçã, a desgrenhada farsa, os autos, as bufonarias, um pandemonium, alma sensível, uma barafunda de cousas e pessoas, em que podias ver tudo, desde a rosa de Esmirna até a arruda do teu quintal, desde o magnífico leito de Cleópatra até o recanto da praia em que o mendigo tiritava o seu sono. Cruzavam-se nele pensamentos de vária casta e feição. Não havia ali a atmosfera somente da águia e do beija-flor; havia também a da lesma e do sapo (ASSIS, 640, p. 128).

¹³ “L’humain est affligé, si je puis dire, du langage. Par ce langage dont il est affligé, il supplée à ce qui est absolument incontournable: pas de rapport sexuel chez l’humain”

¹⁴ “É minha!” e “O embrulho misterioso”.

Tomando as implicações das questões languageiras do texto machadiano, é possível assumimos que a sua ironia, a qual a pena da galhofa do defunto autor encontra-se incorporada, se estabelece com profícua ligação com a cultura clássica, da tragédia antiga e dos efeitos das contribuições socráticas. Esse reconhecimento, que foi discutido no tópico anterior, ajuda com as elaborações trabalhadas nesta também ser lida como uma suspensão de sentido.

Assentimos, assim, na hipótese de que é frente a esse aspecto que une o trágico e o cômico que a escrita machadiana em *Memórias Póstumas* surge no fim do século XIX inquietando a visão do amor romântico, quando ao longo do romance um defunto autor incorpora os desencontros de interesses, posturas e atravessamentos que incidiram nos casais que formou, e que agora, morto estabelece um modo de insistir numa relação com a linguagem ao elaborar suas *Memórias Póstumas* captando aquilo que parece ser a primazia da escrita machadiana: estabelecer uma criação verbal em que *amorte* opera.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Machado de Assis como um dos maiores nomes da literatura nacional, é assumido ao longo do tempo por diferentes possibilidades de leitura e isso não se deve somente no seu gosto austero ou no exercício de tornar a sua escrita uma forma de posicioná-lo como aquilo que ele mesmo considera ser o trabalho do escritor: dar tratamento aos dilemas do seu tempo ainda que aborde com profusão paradigmas absolutamente abstratos quanto ao tempo e ao espaço. Essas diferentes leituras podem ser assumidas quando se considera a escrita machadiana como um paradigma estético que conduz a uma complexidade de elementos que compõem a equivocidade do próprio escrever.

Uma pesquisa que assume a escrita como objeto, ao direcionar seu percurso através da psicanálise, não pode perder de vista o significante que a escrita evoca. Assim, toma-se um entendimento de que a obra paradoxal da poética de Machado de Assis, ao se caracterizar pela escrita ficcional de um defunto, opera em uma representação na qual o ato de escrita é entendido como um atravessamento concernente ao sujeito.

Assume-se com isso o personagem Brás Cubas como escritor. Todavia não há uma confusão quanto a escrita do defunto autor e do autor defunto, Cubas não se confunde com Machado. O brejeiro é um personagem que encena a crítica que Machado faz a sociedade brasileira do século XIX, que mesmo sendo considerada burguesa, trata-se concretamente de um grupo reservado de famílias abastadas não necessariamente proprietárias que não assumem uma proposta democrática para o país mesmo consentindo aos valores liberais em contraponto a permanência de um sistema escravocrata.

Ao estabelecer uma cartografia dessas reações sociais difusas, Machado estabelece uma postura particular e sendo um milagre como destaca Carlos Fuentes (2000) ao não receber influência direta da tradição quixotesca e assim assumir maior liberdade artístico-literária ao tratar dos temas que se põem no romance. “O nosso principal milagre escreve sobre a nossa maior tragédia” (MEDEIROS, 2017, p. 96). Depreendemos diante disso que a escrita machadiana não acontece de forma madura sem esses aspectos que a forjam numa contribuição fundamental a América Latina.

Esse tratamento estético que se presentifica na sua literatura de segunda fase, inaugurada com o romance *Memórias Póstumas*, faz valer uma complexidade discursiva que não lhe era costumeira até então. A escrita aparecendo como ponto pelo qual a obra se constrói postumamente por um defunto que usa a pena da galhofa e a tinta da melancolia para

escrever, parece apontar para uma multiplicidade de possibilidades interpretativas, algo que se confirma na quantidade de estudos diversos e muitas vezes divergentes quanto a obra.

Nesse sentido, tomamos a ressalva fundamental de Roberto Schwartz (2012, p. 42) para “o Amor, que não sai diminuído do romance, uma vez que o capricho não lhe contraria o natural: a performance amorosa do protagonista tem força e complexidade, ainda que, de um ponto de vista romântico, pareça lamentável”. Assim seguimos a elaboração assumindo que ainda que a morte seja o ponto nodal do romance ele não existe sem um outro, o amor tomado pelo avesso do mito romântico. Amor e morte assim articulados como elos da obra que diante desse prisma parece girar em torno deles, se ressaltam numa zombaria da dissociação entre uma vida individual e uma vida comunitária que a burguesia brasileira inspirada pela mitologia romântica tanto procurou estabelecer.

Todavia, a obra de finado do personagem não dá lugar a qualquer tratamento quanto ao amor. Pode-se ponderar que ao partilhar com o leitor acerca dos seus amores de antanho, amores que não se faziam sem o dilema de frequente recusa ao se deparar com mulheres que não vestiam um ideal virtuoso, Brás Cubas sinua em suas Memórias a posição do homem trepidando perante a mulher, ou do masculino perturbado com a feminilidade. Essa leitura, no entanto, está menos para o sexo oposto e mais para o Outro sexo, portanto menos marcado por um laço efetivo entre dois amantes e mais por um gozo ao qual, desavisado disso, o homem lança-se no mal-estar deixando o leitor à deriva de uma resposta, um homem que escreve postumamente de si compartilhando uma vida marcada por uma relação dissimulada com o próximo, mas mesmo morto segue desassossegado sobre o que se estabelece do encontro com as mulheres que em vida se relacionou.

Ao fazer esse giro em torno dos casais desfeitos, retornando e reatando a sua narração com uma volubilidade que lhe é característica, pelas mãos de Brás Cubas, Machado coloca simultaneamente a sua crítica a sociedade burguesa brasileira ao passo que questiona as relações humanas baseadas nos ideais iluministas de felicidade. Ao construir essa obra Machado de Assis marca um ponto de virada em sua poética e assume com maior profundidade a sua influência na literatura antiga. Portanto a emulação da tradição luciânica, que oferece substância aos elos tragicômicos da escrita machadiana se inscrevem na parceria amorosa apresentada na obra.

Ademais, justamente esses elos fornecem uma possibilidade da leitura depreendida na presente pesquisa, que leva em conta que os mecanismos languageiros usados pelo personagem nas suas Memórias Póstumas com pontilhados, supressões e fragmentações para escrever dos encontros, relações sexuais, brigas no retorno constante a Virgília, personificam

o lugar em que a escrita machadiana assume-se como um elemento estético no qual se reconhece com primazia o lugar do sujeito como atravessado pela linguagem.

Rompendo com os paradigmas românticos de elaboração ficcional do encontro entre personagens, a narrativa de Memórias Póstumas coloca o narrador Brás Cubas como sujeito no limite do saber. O amor e morte apresentam-se disjuntos, *amorte*, em uma criação verbal na qual o que está em jogo é a falação pela qual os buracos na linguagem são postos, evidenciando o real do sexo e da morte através das cabriolas de um defunto que repisa e repete escancarando que não há proporção sexual que se possa escrever.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Cleyton. *Lacan chinês: poesia, ideograma e caligrafia chinesa de uma psicanálise*. Alagoas: Edufal, 2015.

ARISTÓTELES. *Poética*. Ed. bilíngue; tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

ANDRADE, Cleyton. *Lacan chinês: poesia, ideograma e caligrafia chinesa de uma psicanálise*. Alagoas: Edufal, 2015.

ASSIS, Machado de. *Obra completa em quatro volumes*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2022.

ASSIS, Machado de. *Obra completa em quatro volumes*. Vol. 3. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2022.

ASSIS, Machado de. *Correspondência de Machado de Assis, tomo II – 1870-1889*. Organização de Sergio Paulo Rouanet, Irene Moutinho e Sílvia Eleutério. Rio de Janeiro: ABL, 2009.

ASSIS, Machado de. *Correspondência de Machado de Assis, tomo V – 1905-1908*. Organização de Sergio Paulo Rouanet, Irene Moutinho e Sílvia Eleutério. Rio de Janeiro: ABL, 2015.

ASSIS, M. *Instinto de Nacionalidade, 1873*. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/obra-completa-lista/itemlist/category/28-critica?start=24>. Acesso em: 24 fev. 2022.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010 [1929-1963]

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. I. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BARTHES, Roland. *A Divisão das Linguagens*. In: *O Rumor da Língua, Parte II*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAPTISTA, Abel Barros. *Autobiografias: solicitação do livro na ficção de Machado de Assis*. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 2003a.

BAPTISTA, Abel Barros. *A formação do nome: duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 2003b.

BERNARDO, Gustavo. *O problema do realismo de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BIRMAN, Joel. *O Sujeito na Contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência. Uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

- BOAS, Lincoln Braga Villas. O desejo e sua encenação em memórias póstumas de Brás Cubas, Esaú e Jacó e memorial de Aires, de Machado de Assis. 2007. 233 f. Tese (Doutorado em Linguística; Literatura Brasileira) - Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2007.
- BOSI, Alfredo. Brás Cubas em três versões. *Teresa*, (6-7), 2006, 279-317.
- BOSI, Alfredo. História concisa da literatura brasileira. São Paulo: Cultrix, 2015.
- CALBUCCI, Eduardo. A enunciação em Machado de Assis. São Paulo: Edusp; Nankin Editorial, 2010.
- CALDEIRA, Luiza Angelica Fonseca. Em torno do real: a escrita de Machado de Assis e o trabalho do leitor; 2006; Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Minas Gerais.
- CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: *Vários escritos*. 4º ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul. São Paulo: Duas Cidades, 2004.
- CÂNDIDO, Antônio; CASTELLO, José Aderaldo. Presença da literatura brasileira. São Paulo: Difel. Acesso em: 30 mar. 2023, 1982.
- CARVALHO, Marilza Izidro Vieira Pacheco De. A morte na ficção literária. 2002. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Federal do Paraná.
- CASSIN, Barbara. Jacques, o Sofista Lacan, logos e psicanálise. Tradução Yolanda Vilela. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- CHRAIM, Rosi Isabel Bergamaschi. Dos rastros: morte-origem. In: Ana Costa; Doris Rinaldi. (Org.). *Escrita e psicanálise*. 1ed. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2007, v. 1, p. 221-229.
- COUTINHO, Afrânio. Machado de Assis. Obra completa. Rio de Janeiro: Editora Aguillar, 1992.
- CORNEILLE, Pierre. Le Cid. Trad. Portuguesa de Jenny Klabin Segall. O Cid e Horácio. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
- COSTA, Jurandir Freire. Sem Fraude Nem Favor – estudos sobre o amor romântico. Rio de Janeiro, Rocco, 1998.
- FARIA, Michele Roman. Real, simbólico e imaginário no ensino de Jacques Lacan. São Paulo: Toro Editora, 2021.
- FAORO, Raymundo. Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio. 3 ed. Rio de Janeiro: Globo, 1988.
- FERRAZ, Antônio Máximo. O trágico na modernidade literária brasileira: apontamentos para o diálogo com obras de Machado de Assis, João Guimarães Rosa e Osman Lins. *Opiniões*, (14), 2019, 53-66.

FERREIRA, José Ribeiro. Amor e Morte na Cultura Clássica. Coimbra: Ariadne, 2004.

FERREIRA, Nadiá Paulo. O Amor na Literatura e na Psicanálise. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2008.

FERNANDES, Maria Lucia Outeiro. Contrabandistas do pensamento - crítica e literatura no Brasil. 1. ed. São Paulo: Editora Cajuína, 2019.

FIALHO, Elisangela Aparecida Lopes. A prosa moderna de Machado de Assis: Memórias póstumas de Brás Cubas e Papéis avulsos. Belo Horizonte, 2017. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

FREUD, Sigmund. O poeta e o fantasiar. In: Arte, literatura e os artistas. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

FREUD, Sigmund. Sobre a Sexualidade Feminina. In: Obras Incompletas de Sigmund Freud, “Amor, sexualidade, feminilidade”, Autêntica Editora, 2019.

FREUD, Sigmund. Introdução ao narcisismo. In: Obras Completas, volume 12, Companhia das Letras, São Paulo, 2010. (Publicado originalmente em 1914).

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. A função significativa da palavra: Lacan e Santo Agostinho. Rev. bras. psicanál, São Paulo, v. 53, n. 3, p. 89-94, set. 2019. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-641X2019000300006&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 30 mar. 2023.

GLEDSON, John. Machado de Assis: impostura e realismo: uma reinterpretação de Dom Casmurro. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GRANJA, Lúcia. Machado de Assis - Antes do livro, o jornal: suporte, mídia e ficção. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2018.

GUELFY, Maria Lúcia. O discurso da contradição em Machado de Assis. In: Boletim do Centro de Estudos Portugueses. Belo Horizonte, Fale / UFMG, v. 19, n. 25, jul./dez. 1999.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. Um monumento chamado Brás Cubas [Prefácio]. In: ASSIS, Machado de. Memórias Póstumas de Brás Cubas. São Paulo: Penguin Classis: Companhia das Letras, 2014.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. Os leitores de Machado de Assis. São Paulo: EDUSP, 2012.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. Machado de Assis, o escritor que nos lê. São Paulo: Editora da Unesp, 2017.

IANNINI, Gilson. Lacan Chinês? Prefácio. In: ANDRADE, Cleyton. Lacan chinês: poesia, ideograma e caligrafia chinesa de uma psicanálise. Alagoas: Edufal, 2015.

LACAN, Jacques (1956-1957) O Seminário, Livro 4: A relação de objeto. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1995.

LACAN, Jacques. Hamlet por Lacan, in: Textos psicanalíticos 1, São Paulo: Escuta, 1986.

LACAN, Jacques. Conférences et entretiens dans des Universités Nord-Américaines. In: Scilicet 6/7, Paris, Seuil, 1975.

LACAN, Jacques. Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

LACAN, Jacques. O Seminário, Livro 20: mais, ainda. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LACAN, Jacques. Televisão. In: Outros escritos. (pp. 508-543). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

LACAN, Jacques. O Seminário, Livro 18: de um discurso que não fosse semblante. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

LACAN, Jacques. O Seminário, Livro 19, ... ou pior. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.

LACAN, Jacques. O triunfo da religião, procedido de Discurso aos católicos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005 (Trabalho original publicado em 1974).

LAIA, Sérgio. Os escritos fora de si: Joyce, Lacan e a loucura. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

MACHADO, Ubiratan. (Org.). Machado de Assis: roteiro da consagração (crítica em vida do autor). Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

MEDEIROS, Ana Clara Magalhães de. Poética socrática, tanatografia e a invenção do desassossego. 2017. 213 f., il. Tese (Doutorado em Literatura) — Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

MERQUIOR, José Guilherme. De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira. São Paulo: É Realizações Editora, 2011

MILLER, Jacques-Alain. Do amor à morte. In: Opção lacaniana online, nova série, ano 1, número 2, julho 2010.

MILLER, Jacques-Alain. Uma conversa sobre o amor. In: Opção lacaniana online, nova série, ano 1, número 2, julho 2010.

MADEIRA, Wagner Martins. A tradição da sátira menipeia nos romances crepusculares de Machado de Assis. Machado de Assis em linha, Rio de Janeiro. v. 7, n. 13, p. 63-77, junho 2014.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NUNES, Benedito. No tempo do nihilismo e outros ensaios. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

ROCHA, João Cezar de Castro. Machado de Assis: por uma poética da Emulação. Rio de

Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

ROMERO, Sílvio. Machado de Assis: Estudo comparativo de literatura brasileira. Editora Nabu Press, 2011.

ROUANET, Sergio Paulo. Riso e melancolia. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

REGO, Enylton José de Sá. O calundu e a panaceia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

PASSOS, Gilberto Pinheiro. A poética do legado: presença francesa em Memórias póstumas de Brás Cubas. São Paulo: Annablume, 1996.

PASTA JÚNIOR, José Antonio. Formação supressiva: constantes estruturais do romance brasileiro. 2011. Tese (Livre Docência) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

PERES, Ana Maria Clark. Machado de Assis, Dom Casmurro. In: O estilo na contemporaneidade. 1aed. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005, v. 1, p. 81-96.

PERES, Ana Maria Clark. "Eu não posso dar o que os homens chamam amor": sintoma e nome próprio na obra de Machado de Assis. Opção Lacaniana, v. 4, p. 4, 2007.

SÁ, Michele Eduarda Brasil de. A dramaticidade tragicômica de Machado de Assis. Entrelaces (UFC), v. ÚNICO, p. 142-150, 2014.

SANTIAGO, Silviano. Toda memória do mundo (Digressão sobre o narrador ficcional). **Ao Largo**. Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, p. 61-78, 2018. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.pucrio.br/rev_aolargo.php?strSecao=fasciculo&fas=37916&NrSecao=X2.

SCARPELLI, Marli Fantini. Narrar para não morrer: Memórias póstumas de Brás Cubas. In: MOTTA, Lourenço Dantas; ABDALLA JR. Benjamin (Org.). Personae: grandes personagens da literatura brasileira. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2001. p. 35-67.

SCHOEPS, L. A. Éthos, corpo, ironia e uma política da escrita do defunto autor de Machado de Assis. Interdisciplinar, v. 26, p. 167-182, 2016.

SCHNAIDERMAN, Boris. Dostoiévski: prosa poesia. São Paulo: Perspectiva, 1982.

SCHWARZ, Roberto. Um mestre na periferia do capitalismo. São Paulo: 34, 2012.

SELIGMANN-SILVA, M. A cultura ou a sublima guerra entre amor e morte. In: FREUD, S. O Mal-Estar na Cultura. Porto Alegre, RS: L&PM, 2012

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. Morte e decomposição biográfica em Memórias Póstumas de Brás Cubas. 2008. 216 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras. Universidade Federal Fluminense, Niterói (RJ).

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. Tanatografia e morte literária: decomposições biográficas e reconstruções dialógicas. ComCiência [online]. 2014, n.163, pp. 0-0. ISSN

1519-7654.

THOMSON-DEVEAUX, Flora. A note on the calabouço. São Paulo: Revista Piauí, Ed. 140.

WAIZBORT, Leopoldo. Influências e invenção na sociologia brasileira (Desiguais porém combinados). ANPOCS, v. 4, p. 85-174, 2012.