

Jair Rodrigues de Aguiar Júnior

“COMEU O *ETERNO* E DEIXOU O *MINUTO*”:

O TEMPO DA ESCRITA EM *MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS  
CUBAS*, DE MACHADO DE ASSIS

Belo Horizonte  
Faculdade de Letras da UFMG  
2006

Jair Rodrigues de Aguiar Júnior

“COMEU O *ETERNO* E DEIXOU O *MINUTO*”:

O TEMPO DA ESCRITA EM *MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS*,  
DE MACHADO DE ASSIS

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação  
em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras  
da Universidade Federal de Minas Gerais, com vista à  
obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Ruth Silviano Brandão

Linha de Pesquisa: Literatura e Psicanálise

Belo Horizonte  
Faculdade de Letras da UFMG  
2006



## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Maria de Lourdes e Jair (in memorian), pelo apoio em todos os momentos;

A Renata, meu amor;

A Ruth Silviano Brandão, por abrir-me as portas para a literatura;

Aos professores Lucia Castello Branco, Ana Maria Clark, Tereza Virgínia e Maria Inês, pelo valioso convívio;

Aos meus amigos Nívea, Bite, Nisinha, Patrícia, Tila, Luciana, Grécia, Eustáquio e Jane, Rivaldo e Lêda, por terem me acolhido em Belo Horizonte;

A Cristina Vidigal, pela escuta;

Ao Sérgio, pelo companheirismo;

A Imaculada, pela atenção;

A Silvana, Maria Teresa, Cláudia, Marcelo e Ana Paula, pela experiência na Clínica Urgentemente;

A Fernanda, Jovânia e Vanessa, pela experiência na Enfermig;

À FAPEMIG, pela concessão da bolsa de estudos.

(...) mas o tempo é um tecido invisível em que se pode bordar tudo, uma flor, um pássaro, uma dama, um castelo, um túmulo. Também se pode bordar nada. Nada em cima de invisível é a mais subtil obra deste mundo, e acaso do outro.

Machado de Assis, *Esau e Jacó*.

A biologia não conseguiu ainda responder se a morte é o destino inevitável de todo ser vivo ou se é apenas um evento regular, mas ainda assim talvez evitável, da vida. É verdade que a afirmação “Todos os homens são mortais” é mostrada nos manuais de lógica como exemplo de uma proposição geral; mas nenhum ser humano realmente a compreende, e o nosso inconsciente tem tão pouco uso hoje, como sempre teve, para a idéia da sua própria mortalidade.

Freud, “O ‘Estranho’”.

## RESUMO

A proposta deste trabalho é o estudo do tempo e de suas relações com a escrita em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, bem como em alguns contos do autor. Procuramos depreender, a partir das modalidades temporais que os textos machadianos colocam em cena, e de sua articulação com a psicanálise, a noção de tempo da escrita. Para tanto, investigamos o tratamento do tempo em alguns textos de Machado de Assis, passando pela relação do escritor com a tradição e pela questão do poder corrosivo do tempo em *Memórias póstumas*. Abordamos ainda a morte de Brás Cubas como uma ruptura a partir da qual se dá a gênese do narrador e como condição do ato narrativo. Por fim, investigamos a questão do tempo articulada à escrita das memórias de Brás Cubas.

**Palavras-chave:** Tempo; escrita; memória; letra; inconsciente; Machado de Assis; *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

## ABSTRACT

This work aims at studying time and its relationships with writing in Machado de Assis's *Memórias póstumas de Brás Cubas*, and in some other narratives of the author. Departing from the time modalities brought into scene by the author's texts, and their articulation with psychoanalysis, we have tried to elaborate the notion of *time of writing*. In order to do so we have investigated the way Machado de Assis deals with time in some of his texts, considering the author's relationship with tradition and the theme of the corrosive power of time in *Memórias póstumas*. We have also approached the death of the character Brás Cubas as a rupture which gives way to the narrator's genesis, and as the condition of the narrative act itself. Finally, we investigate the question of time in its articulation with the writing of Brás Cubas's memoirs.

**Keywords:** time; writing; memoir; letter; (the) unconscious; Machado de Assis; *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

## SUMÁRIO

### INTRODUÇÃO:

**Uma lógica do tempo** 9

**1 – Breve cronologia da escrita** 17

1.1 – A escrita no tempo: uma viagem pela tradição 34

1.2 – O tempo da escrita: corrosão e depuração 49

**2 – Morte e Gênese do escritor Brás Cubas** 62

2.1 – Uma invenção ambígua: o emplastro da escritura 63

2.1.1 – O espelho fraturado de Brás 67

2.1.2 – O lugar vazio da criação 75

2.2 – Escrita oblíqua: deslocamentos do fluxo do tempo 86

**3 – O tempo da escrita das memórias** 103

3.1 – Reinventar as velhas folhas da história 123

3.2 – Nas águas de Lethe 127

**CONCLUSÃO** 134

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS** 141

**INTRODUÇÃO:**  
**UMA LÓGICA DO TEMPO**

E assim reatamos o fio da aventura, como a sultana Scheherazade o dos seus contos.

Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

O objetivo principal deste trabalho é o estudo do tempo e de suas relações com a escrita em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. Investigando a sua visão ou lógica do tempo, em suas várias acepções, em alguns textos do autor, especialmente no livro *Memórias póstumas de Brás Cubas*, e relacionando-a com concepções de tempo elaboradas em outros campos do saber, como a psicanálise e a filosofia, procuraremos desenvolver uma topologia do tempo machadiano.

Buscaremos ainda analisar como os termos memória, lembrança, lacuna, furo, corrosão, decomposição, eterno e minuto encontram-se articulados ao tempo da escrita machadiana (sendo recorrentes quando o autor o “teoriza”), procurando relacionar esses termos com os conceitos psicanalíticos de inconsciente, recalque, memória e letra, entre outros.

Em nosso percurso, portanto, além do livro *Memórias póstumas*, abordaremos a questão do tempo na ficção machadiana a partir da análise de alguns contos do autor, como “Papéis velhos”, “Uma visita de Alcebíades”, “Uma senhora”, “Um homem célebre” e “Cantiga de sponsais”, e procuraremos estabelecer articulações com outros autores ou obras que abordam a temática do tempo, tanto na literatura quanto em áreas como a psicanálise e a filosofia. Interessa-nos, particularmente, investigar, a partir das várias

modalidades temporais que os textos machadianos colocam em cena, a temporalidade da própria escrita.

Na década de 50 do século passado, foram realizados pelo menos dois importantes estudos sobre o tema do tempo em Machado de Assis. Wilton Cardoso, em *Tempo e memória em Machado de Assis*, desenvolveu um trabalho de propósito biográfico, respondendo, de certa forma, à seguinte afirmação do ensaísta e professor Moisés Velhino: “Há, de certo modo, um vínculo substancial entre a ficção machadiana e a natureza psíquica de seu criador”.<sup>1</sup>

Considerando a experiência vivida de Machado, Cardoso procurará dar uma visão mais humana e exata do autor; sendo assim, buscará articular tal experiência ao que de mais íntimo Machado escreveu em suas obras: “Eis o que perfeitamente se adapta à experiência de Machado de Assis, no que toca ao que de mais pessoal imprimiu às suas obras, a saber – a vivência do fluxo contínuo do tempo e a insuficiência da memória para restabelecer as sensações passadas”.<sup>2</sup> Tempo e memória são, portanto, temas primordiais escolhidos por Cardoso, numa abordagem que pretende enlaçar vida e obra.

Dividido em três partes, o estudo de Wilton Cardoso faz uma leitura linear da obra machadiana. Na primeira parte (“Ascensão sobre o futuro”), Cardoso estuda o tempo na poesia de Machado de Assis (*Crisálidas*, *Falenas* e *Ocidentais*) e, no capítulo seguinte, nos quatro romances considerados, por ele, como a “primeira fase” do autor (*Ressurreição*, *A mão e a luva*, *Helena* e *Iaiá Garcia*); na segunda parte (“Queda sobre o passado”), o autor aborda a questão nos romances considerados da “segunda fase” (*Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba*, *D. Casmurro*, *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires*) e, no

---

<sup>1</sup> VELHINO *apud* CARDOSO. *Tempo e memória em Machado de Assis*, p. 14.

<sup>2</sup> CARDOSO. *Tempo e memória em Machado de Assis*, p. 217.

apêndice (“Visão de caleidoscópio”), examina alguns contos machadianos (“D. Paula”, “Mariana”, “Troca de datas”, entre outros).

O segundo estudo, intitulado *O tempo no romance machadiano*, de autoria da professora Dirce Côrtes Riedel, foi realizado com o objetivo de obtenção do título de livre-docente de Literatura Brasileira. A autora deteve-se, fundamentalmente, na análise da estrutura de três romances machadianos para estudo do tempo na narrativa. Os romances por ela escolhidos foram: *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *D. Casmurro* e *Memorial de Aires*. A partir do conceito bergsoniano de “durée” a autora se refere, da seguinte forma, ao narrador machadiano:

o narrador machadiano, quando reconstitui o passado, não o faz numa narrativa linear, correspondente à continuidade do tempo exterior, mas sim na medida da “durée”, da descontinuidade do tempo subjetivo. Machado narra o “eterno presente”, durando no interior da personagem, pois neste há fusão dos tempos, uma vez que o passado não se apresenta distinto do presente, mas incluso neste. Respeita-se a seqüência temporal, mas a associação de idéias é que encadeia os episódios, cuja medida verdadeira é a duração psicológica, a distância interior, que os retarda ou acelera.<sup>3</sup>

Côrtes Riedel reporta-se a um tempo exterior e a um tempo interior do personagem, salientando que o exterior é linear e contínuo, enquanto o interior – privilegiado pelo narrador machadiano na constituição do passado – é subjetivo e descontínuo. Segundo a autora, Machado narra a temporalidade que dura no interior do personagem, lugar onde há uma fusão dos tempos, e não uma separação entre passado e presente, uma vez que o passado está incluso no presente. O trabalho de reconstituição do passado é feito por meio da associação de idéias, e a duração do tempo é, pois, psicológica ou, se preferirmos, subjetiva, e não uma duração cronológica externa aos personagens.

---

<sup>3</sup> CÔRTEZ RIEDEL. *O tempo no romance machadiano*, p. 70.

Afrânio Coutinho, no seu “Estudo crítico: Machado de Assis na literatura brasileira”, faz uma síntese das diversas concepções de tempo presentes na obra do autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, e tece o seguinte comentário:

Estreitamente ligada a esse grupo [da temática sobre o sentimento trágico da existência] é a temática do tempo, outro ciclo de grande importância na obra machadiana: a irreversibilidade do tempo, o fluir contínuo e ilógico, a lei da mutabilidade eterna, a transitoriedade de tudo, o aspecto destruidor e corruptor do tempo, conduzindo à decadência física e à morte, a inanidade de qualquer esforço pois o fim é o mesmo, o escoamento implacável, a perecibilidade do ser humano contrastando com o ideal da vida perpétua, a descontinuidade humana, o nada como fim de todas as coisas e seres, a fluência constante produzindo a dissolução da personalidade, o contraste entre o tempo subjetivo e o tempo histórico, o mito da infância e sua despreocupação com a angústia do tempo e a morte, a passagem constante das idades e gerações na corrida atrás de quimeras, a necessidade de esquecer o passado e sua presença obsedante e inarredável pela recordação e pela memória, que só a loucura evita.<sup>4</sup>

É possível pensar esse “ciclo do tempo” machadiano por meio da imagem de uma espiral que circunda um ponto vazio ou neutro (ponto enigmático que remete ao real lacaniano); vazio este a partir do qual Machado desenvolve suas indagações e sua lógica do tempo. Pois, se o tempo surge como um enigma para o autor, é a partir de seu trabalho com a escrita que ele dá corpo a esse enigma, “teorizando-o” em sua obra, e, assim, enlaçando os três registros introduzidos, no campo da psicanálise, por Lacan: o real, o simbólico e o imaginário.

Em um outro estudo, o texto “Esquema de Machado de Assis”, do crítico Antonio Candido, ressaltam-se algumas maneiras de interpretar, ou de ler Machado, que contribuíram para compor uma visão moderna do autor. Segundo Candido, a partir das leituras de Augusto Meyer e Lúcia Miguel Pereira, chamou-se “a atenção para os fenômenos de ambigüidade que pululam na sua ficção, obrigando a uma leitura mais

<sup>4</sup> COUTINHO. Estudo crítico: Machado de Assis na literatura brasileira, p. 53.

exigente graças à qual a normalidade e o senso das conveniências constituem apenas o disfarce de um universo mais complicado e por vezes turvo”.<sup>5</sup>

Nessa visão moderna que começou a se compor sobre Machado de Assis, privilegiou-se, no autor, o “ser múltiplo, impalpável”,<sup>6</sup> assim como a sua capacidade de criar um mundo de paradoxos, de fazer experiências com a linguagem e ser um “desolado cronista do absurdo”.<sup>7</sup>

Encontramos, portanto, nessas argumentações, alguns traços característicos do escritor Machado de Assis, que vão incidir sobre a maneira como ele constrói as suas concepções de temporalidade. Dentre tais concepções, podemos extrair de *Memórias póstumas*, entre outras, uma temporalidade marcada por saltos e digressões da narrativa, deixando o leitor perplexo com as idas e vindas do narrador Brás Cubas.

O autor, no Prólogo, adverte ao leitor sobre a inconstância e ambigüidade do narrador: “De Brás Cubas se pode talvez dizer que viajou à roda da vida”.<sup>8</sup> Note-se o “talvez”, que indica possibilidade ou dúvida. Mas, por precaução, melhor seria ficarmos com a segunda hipótese, e não crermos cegamente nas histórias do narrador machadiano. No entanto, fica-nos, principalmente, a impressão de que Machado de Assis, nessa “obra difusa” escrita com “a pena da galhofa e a tinta da melancolia”<sup>9</sup>, viaja não apenas à roda da vida, mas à roda do tempo, pois o autor, efetuando uma espécie de corte na temporalidade, inventa um tempo fora do tempo – a eternidade – de onde Brás narrará suas memórias.

Há uma certa multiplicidade de tempos que se inscrevem no texto machadiano, que ora remete à memória, às ruínas, à corrosão e à depuração (questões presentes no livro

---

<sup>5</sup> CANDIDO. Esquema de Machado de Assis, p. 24.

<sup>6</sup> CANDIDO. Esquema de Machado de Assis, p. 24.

<sup>7</sup> CANDIDO. Esquema de Machado de Assis, p. 24.

<sup>8</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 512.

<sup>9</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 513.

*Memórias póstumas de Brás Cubas*, por exemplo, e que trabalharemos nos capítulos seguintes); ora às rupturas com a linearidade temporal, apontando para certas modalidades de tempo em que, em alguns momentos, presente, passado e futuro se entrecruzam como fios que remetem ao atemporal e à “inconsciência”, como na seguinte passagem do conto “O cônego ou a metafísica do estilo”, que narra o “idílio psíquico” do cônego Matias, no ato de compor um sermão:

Agora, porém, o caminho é escuro. Passamos da consciência para a inconsciência, onde se faz a elaboração confusa das idéias, onde as reminiscências dormem ou cochilam. Aqui pulula a vida sem formas, os germens, e os detritos, os rudimentos e os sedimentos; é o desvão imenso do espírito. Aqui caíram eles, à procura um do outro, chamando e suspirando. Dê-me a leitora a mão, agarre-se o leitor a mim, e escoreguemos também.<sup>10</sup>

Machado de Assis, por intermédio de alguns de seus personagens, interroga o tempo a partir de dois pontos, aparentemente antagônicos: a eternidade ou o eterno e o minuto. Buscaremos, em nossa leitura do tempo da escrita machadiana, operar com os termos eterno e minuto, que perpassarão os três capítulos desta dissertação. Os questionamentos do autor a esse respeito aparecem em *Memórias póstumas*, assim como nos contos “Papéis velhos” (que comentaremos no capítulo I desta dissertação) e “Viver!”, entre outros.

Em “Viver!”, por exemplo, Ahasverus, condenado a caminhar continuamente, até o fim dos tempos, por ter empurrado Jesus Cristo, quando iam crucificá-lo, e bradado para que ele não descansasse, senta-se em uma rocha e sonha. Nesse sonho, Ahasverus, na cláusula dos tempos, limiar da eternidade, encontra-se com o personagem mítico Prometeu (“o que prevê”) – que fora condenado por Júpiter a padecer, por séculos e séculos,

---

<sup>10</sup> MACHADO DE ASSIS. O cônego ou metafísica do estilo, p. 572.

acorrentado a um rochedo, enquanto um abutre, diariamente, devorava-lhe o fígado<sup>11</sup> – e se estabelece um diálogo entre os dois. Em certo ponto do texto, Ahasverus relata ao titã sua viagem, sua peregrinação nos tempos:

Saí de Jerusalém. Comecei a peregrinação dos tempos. Ia a toda a parte, qualquer que fosse a raça, o culto ou a língua; sóis e neves, povos bárbaros e cultos, ilhas, continentes, onde quer que respirasse um homem, aí respirei eu. Nunca mais trabalhei. Trabalho é refúgio, e não tive esse refúgio. Cada manhã achava comigo a moeda do dia... Vede, cá está a última. Ide, que já não sois precisa (*atira a moeda ao longe*). Não trabalhava, andava apenas, sempre, sempre, sempre, um dia e outro dia, um ano e outro ano, e todos os anos, e todos os séculos. A eterna justiça soube o que fez: somou a eternidade com a ociosidade. As gerações legavam-me umas às outras. As línguas que morriam ficavam com o meu nome embutido na ossada. Com o volver dos tempos, esquecia-se tudo; os heróis dissipavam-se em mitos, na penumbra, ao longe; e a história ia caindo aos pedaços, não lhe ficando mais que duas ou três feições vagas e remotas. E eu via-as de um modo e de outro modo. Falaste em capítulo? Felizes os que só leram a vida em um capítulo. Os que se foram, à nascença dos impérios, levaram a impressão da perpetuidade deles; os que expiraram quando eles decaíam, enterraram-se com a esperança da recomposição; mas sabes tu o que é ver as mesmas cousas, sem parar, a mesma alternativa de prosperidade e desolação, desolação e prosperidade, eternas exéquias e eternas aleluias, auroras sobre auroras, ocasos sobre ocasos?<sup>12</sup>

Há, no texto machadiano, portanto, várias modalidades de tempo, que por vezes perpassam sem um ordenamento cronológico linear, que implique início, meio e fim. Em outras circunstâncias, como na citação acima, o autor remete o leitor à imagem de temporalidades várias, presentes nos diversos capítulos da história e da vida, morrendo e renascendo dentro da eternidade.

A psicanálise também tem importantes contribuições a dar a respeito do tempo. A partir das descobertas de Freud sobre o inconsciente – que romperam com a tradição do pensamento filosófico ocidental (com o platonismo e as filosofias de tradição platônica,

---

<sup>11</sup> Cf. ÉSQUILO. *Prometeu Acorrentado*, p.111-137.

<sup>12</sup> MACHADO DE ASSIS. *Viver!*, p. 566.

fundadas nos conceitos de consciência e de eu), ao inaugurar e privilegiar esse novo campo de investigação sobre os processos psíquicos –, surge um novo modo de pensar não somente o psiquismo humano, mas as relações deste com o tempo.

São também de interesse para o nosso estudo as formulações de Freud sobre a temporalidade e o inconsciente, a maneira como o autor desenvolve o conceito de memória e as relações entre esta e o tempo, bem como algumas formulações, desenvolvidas por Lacan, a respeito da concepção de linguagem, do conceito letra e dos registros real, simbólico e imaginário.

A contribuição vinda do campo filosófico se dará por meio de uma articulação do tempo machadiano com os conceitos Aion e Cronos, desenvolvidos por Gilles Deleuze no livro *Lógica do sentido*; e Phármakon, discutido por Derrida no livro *A farmácia de Platão*.

Assim, para darmos prosseguimento aos fios de nossa aventura, em alguns momentos de nosso trabalho, recorreremos a uma articulação de alguns textos de Machado de Assis com a psicanálise, a filosofia e a crítica literária, procurando, com isso, investigar a lógica do tempo da escrita de *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

No decorrer de nossa investigação, procuraremos articular tempo e linguagem e, dessa articulação, extrair uma topologia do tempo, a partir do estudo de *Memórias póstumas de Brás Cubas* e de alguns contos do autor, levando em consideração o vazio estrutural da linguagem, assim como o vazio do tempo, o atemporal, como o que faz girar as várias modalidades temporais em Machado de Assis.

## CAPÍTULO I

### BREVE CRONOLOGIA DA ESCRITA

Nada se perde, tudo é ganho. Repito, as bolhas ficam na água. Vês este livro? É *D. Quixote*. Se eu destruir o meu exemplar, não elimino a obra que continua eterna nos exemplares subsistentes e nas edições posteriores. Eterna e bela, belamente eterna, como este mundo divino e supradivino.

Machado de Assis, *Quincas Borba*.

A razão é que, ao contrário de uma velha fórmula absurda, não é a letra que mata; a letra dá vida; o espírito é que é objeto de controvérsia, de dúvida, de interpretação, e consequentemente de luta e de morte.

Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Recorrendo à história veremos que os gregos já se preocupavam em definir o tempo, em conceituá-lo. Para ficarmos apenas em um exemplo, Platão, em sua obra *Timeu*, refere-se ao Tempo como sendo “uma certa imitação móvel da eternidade (...), imagem eterna que progride segundo a lei dos números”,<sup>13</sup> ou seja, o tempo, sendo uma imagem que se move, é reflexo e imitação da eternidade, e não uma realidade imutável. O passado e o presente nascem e progridem no tempo, são transformações do tempo; a eternidade, enquanto ausência de tempo, é imutável e inalterável. O tempo, para Platão, pertence, pois, à ordem sensível, e não à substância eterna.

No decorrer da história da filosofia, outros filósofos dedicaram-se a essa questão. Em cada nova época, a cada nova descoberta em campos do saber como a física, a astrofísica e a matemática, por exemplo, foram desenvolvidos conceitos – tais como movimento, espaço, etc. – que possibilitaram aos filósofos novas reflexões sobre a relação entre estes e o conceito de tempo e o estabelecimento de distintas concepções de tempo.

No início do período medieval, o filósofo Santo Agostinho indagava, perplexo: “O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém mo perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei”.<sup>14</sup> Agostinho dedicou parte de sua obra *Confissões* à

<sup>13</sup> PLATÃO. *Timeu e Crítias ou A Atlântida*, p. 92.

<sup>14</sup> AGOSTINHO. *Confissões*, p. 322.

análise do tempo, e encontramos, no livro citado, algumas das mais belas e pontuais indagações que já foram escritas a esse respeito. O autor irá situar a existência temporal no espírito ou na alma humana e enfatizar o papel da memória nesse processo. De acordo com Agostinho, a alma é o lugar do tempo e este se constitui na alma, uma vez que é nela que está a memória das coisas passadas; sendo assim, o tempo é subjetivo, pois passa no interior do homem, e não fora dele.

Efetuada um salto temporal, vamos encontrar no livro *Lógica do sentido*, do filósofo contemporâneo Gilles Deleuze, retomando o pensamento estóico, o comentário sobre duas leituras do tempo que se opõem, excluindo-se reciprocamente. Uma leitura é a de Cronos, em que, de acordo com o autor, “só o presente existe no tempo. Passado, presente e futuro não são três dimensões do tempo; só o presente preenche o tempo, o passado e o futuro são duas dimensões relativas ao presente no tempo”.<sup>15</sup> Nessa concepção, só existe um presente vasto, de maior extensão e duração, que, ao absorver ou contrair em si o passado e o futuro, preenche todo o tempo, ganhando “os limites do universo inteiro para se tornar um presente vivo cósmico”.<sup>16</sup> O presente é, assim, um tempo limitado, mas infinito, uma vez que é cíclico, animando um eterno retorno do Mesmo.

A segunda leitura é a de Aion, na qual somente o passado e o futuro subsistem no tempo. Deleuze usa a imagem de uma linha vazia para se referir ao Aion e diz que, nessa linha, o passado e o futuro subdividem ao infinito cada presente, alongando-o. Cada presente, portanto, divide-se, decompondo-se, infinitamente, em passado e em futuro.

Esse é o tempo dos acontecimentos, em que

---

<sup>15</sup> DELEUZE. *Lógica do sentido*, p. 167.

<sup>16</sup> DELEUZE. *Lógica do sentido*, p. 64.

cada acontecimento é o menor tempo, menor que o mínimo de tempo contínuo pensável, porque ele se divide em passado próximo e futuro iminente. Mas é também o tempo mais longo, mais longo que o máximo de tempo contínuo pensável, porque ele não cessa de ser subdividido pelo Aion que o torna igual à sua linha ilimitada.<sup>17</sup>

Tempo ilimitado, pois, nessa linha reta, as extremidades de passado e futuro se distanciam cada vez mais; tempo dos opostos e da descontinuidade, como se o presente, que aparece como um raio, um fulgor, estivesse sempre escapando, ao ser subdividido pelo instante ou pelo acontecimento em passado e em futuro.

Talvez essas duas leituras excludentes do tempo possam ser feitas, tomando-se como exemplo o capítulo VII, “O delírio”, de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Nesse capítulo, Brás Cubas relata o seu próprio delírio, em que é arrebatado por um hipopótamo, que o leva a uma viagem à origem dos séculos.

A leitura de Aion torna-se possível no momento em que, em sua viagem, Brás encontra-se com Pandora, a Natureza, e no diálogo que se estabelece entre os dois, ela lhe diz: “Não importa ao tempo o minuto que passa, mas o minuto que vem. O minuto que vem é forte, jucundo, supõe trazer em si a eternidade, e traz a morte, e perece como o outro, mas o tempo subsiste”.<sup>18</sup> Poderíamos pensar esse “minuto que passa” como o presente vazio do Aion, que praticamente no mesmo instante de fulgor em que aparece já desaparece, subdividindo-se em passado e em futuro, infinitamente. E, ainda, como afirma Pandora, o tempo (passado e futuro) é o que, de fato, subsiste, eternamente, alongando-se na linha reta do Aion.

---

<sup>17</sup> DELEUZE. *Lógica do sentido*, p. 68.

<sup>18</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 522.

A outra leitura do tempo, de Cronos, talvez se torne possível retomando o momento em que, do dorso do hipopótamo, Brás Cubas assiste ao espetáculo de todos os séculos passando com a velocidade de um relâmpago:

Imagina tu, leitor, uma redução dos séculos, e um desfilar de todos eles, as raças todas, todas as paixões, o tumulto dos impérios, a guerra dos apetites e dos ódios, a destruição recíproca dos seres e das cousas. Tal era o espetáculo, acerbo e curioso espetáculo. A história do homem e da Terra tinha assim uma intensidade que lhe não podiam dar nem a imaginação nem a ciência, porque a ciência é mais lenta e a imaginação mais vaga, enquanto que o que eu ali via era a condensação viva de todos os tempos. Para descrevê-la seria preciso fixar o relâmpago.<sup>19</sup>

Embora a viagem de Brás Cubas fosse para a origem dos tempos, percebe-se que ele nunca chega a essa origem, assim como não chegaria a um fim, pois é como se o passado e o futuro, em um movimento de pulsação, fossem contraídos dentro desse “presente cósmico”, de Cronos. E apesar de sua viagem ser para a origem dos séculos, “para trás”, a própria noção de início e fim não se perde? O “para trás” não poderia ser tanto o passado quanto o futuro?

Meu olhar, enfarado e distraído, viu enfim chegar o século presente, e atrás deles os futuros. Aquele 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. Redobrei a atenção; fitei a vista; ia ver o último, – o último!; mas então já a rapidez da marcha era tal, que escapava a toda a compreensão; ao pé dela o relâmpago seria um século.<sup>20</sup>

A velocidade torna-se tão extraordinária que Brás Cubas já não é mais capaz de acompanhar o movimento dos séculos e, assim, a sua ilusão de decifrar o real (“– Bem, os séculos vão passando, chegará o meu, e passará também, até o último, que me dará a

<sup>19</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 522-523.

<sup>20</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 524.

decifração da eternidade”.<sup>21</sup>), o grande enigma da origem, da eternidade, revela-se impossível, pois, se Cronos é um tempo cósmico, na verdade não há origem nem fim, o que há é a grande eternidade do presente. O mistério permanece.

Benedito Nunes afirma que, “quando falamos do tempo, as coisas se embaralham porque não podemos enfaixá-lo num conceito único. A idéia de tempo é conceitualmente múltiplice; o tempo é plural em vez de singular”.<sup>22</sup> De acordo com essa perspectiva, o tempo é uma construção humana e, a partir das variadas formas de concebê-lo, há uma multiplicidade de tempos possíveis. Esse fato não escapa ao campo literário, que pode nos oferecer variadas leituras do tempo, a partir da construção ou da invenção de cada autor. O conceito de tempo é tematizado, nos seus mais variados aspectos, em grande parte da literatura Ocidental e, em certos textos, estrutura-se como eixo ou um dos eixos da narrativa, como em *Memórias póstumas*, por exemplo.

A psicanálise também oferece contribuições sobre como conceber a temporalidade. Na passagem do século XIX para o século XX, com o surgimento da teoria psicanalítica, vamos ter referências à intemporalidade do inconsciente em textos como “O Inconsciente” (1915), de Freud, assim como em outros escritos nos quais o autor tece comentários sobre esse sistema.

Machado de Assis, contemporâneo de Freud, faz referências aos processos inconscientes muito próximas das descrições freudianas. A esse respeito, podemos citar, a título de exemplo, o conto “O cônego ou metafísica do estilo” (1896) – anterior a “O Inconsciente”, de Freud, que, segundo nota do tradutor, foi publicado pela primeira vez em 1915 –, em que o autor usa o termo “inconsciência” e descreve de forma primorosa a atemporalidade desse sistema.

<sup>21</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 523.

<sup>22</sup> NUNES. *O tempo na narrativa*, p. 23.

Segundo o fundador da psicanálise, “os processos do sistema Ics. são intemporais; isto é, não são ordenados temporalmente, não se alteram com a passagem do tempo; não têm absolutamente qualquer referência ao tempo. A referência ao tempo vincula-se, mais uma vez, ao trabalho do sistema Cs”.<sup>23</sup> Freud, portanto, refere-se a dois sistemas distintos: o sistema consciente, ao qual a referência ao tempo vincula-se, e o sistema inconsciente, no qual os processos mentais não sofrem nenhuma alteração com a passagem temporal.

As descobertas freudianas sobre o inconsciente não somente revolucionaram o tratamento das “patologias” mentais, como também tiveram influência em variados segmentos da cultura. Em diversas ocasiões, o próprio Freud chegou a salientar que a literatura e a arte, de um modo geral, já tratavam de questões pertinentes à psicanálise, muito antes do surgimento desta, e já haviam intuído questões que ele trouxe para o campo psicanalítico e contextualizou de acordo com a especificidade da ciência que estava construindo (foi a partir de Sófocles, por exemplo, que Freud desenvolveu o conceito de Complexo de Édipo). Por outro lado, uma parcela da literatura Ocidental, a partir do início século. XX, é tributária de determinadas descobertas freudianas. O conceito freudiano de inconsciente, por exemplo, abriu novos veios nos quais certos escritores – como os Surrealistas – se inspiraram para desenvolver novas formas de trabalhar a “coisa” literária.

O psicanalista Jacques Lacan avançou na articulação da psicanálise com a literatura, a filosofia e certas teorias da linguagem. Para Lacan, “é toda a estrutura da linguagem que a experiência psicanalítica descobre no inconsciente”,<sup>24</sup> e, de acordo com a psicanálise de orientação lacaniana, “a linguagem só é concebível como uma rede, uma teia sobre o

---

<sup>23</sup> FREUD. O inconsciente, p. 214.

<sup>24</sup> LACAN. A instância da letra no inconsciente, p. 498.

conjunto das coisas, sobre a totalidade do real. Ela inscreve no plano do real esse outro plano a que chamamos aqui o plano do simbólico”<sup>25</sup>.

Segundo Lacan, o registro do simbólico está articulado a outros dois registros, o real e o imaginário. Há um enlaçamento desses três registros da linguagem – chamado por ele de nó borromeu –, de modo que, se um deles se soltar, os outros dois também se soltarão. A metáfora da linguagem como uma rede ou uma teia leva-nos a pensar que nem tudo se inscreve no simbólico, “porque as palavras, os símbolos, introduzem um oco, um buraco”<sup>26</sup>. O oco ou os furos dessa teia remetem ao registro do real, ao que está fora da inscrição simbólica, ponto vazio e enigmático. Mas podemos pensar que também há um vazio no cerne dessa própria estrutura, que põe em movimento, fazendo girar, os três registros, vazio este que é estruturante da linguagem.

Sendo assim, os registros real, simbólico e imaginário encontram-se presentes, e de alguma forma articulados, no texto literário, mesmo que haja, em certos textos, a prevalência de um ou outro registro: o imaginário enquanto lugar privilegiado da fantasia, do devaneio, do lúdico e da invenção; o simbólico como o trabalho com a linguagem falada e escrita; e o real como lugar vazio e enigmático, buraco ou oco da linguagem, que causa estranhamento no leitor, pois o toca onde as suas próprias palavras falham.

E é justamente pelo fato de as palavras falharem e não dizerem tudo que a linguagem não é algo compacto e engessado, embora faça parte de um sistema de códigos não completamente aberto, pois cada escritor e cada ser falante traz consigo um certo número ou uma certa variação desse código particular, no qual se prende a sua “visão” ou a sua leitura do mundo e da vida.

---

<sup>25</sup> LACAN. *O seminário*. Livro I, p. 298-299.

<sup>26</sup> LACAN. *O seminário*. Livro I, p. 308.

É possível perceber, a partir de certos escritores, e em especial de Machado de Assis, como a linguagem é muitas vezes insuficiente para dar conta da totalidade das coisas, e como há, na própria linguagem, um ponto de furo, de enigma e, até mesmo, de ambivalência entre o que é dito e a verdade do que de fato se quer dizer. E é o furo do tempo, assim como o furo da linguagem, que vai fazer girarem as várias concepções de tempo em Machado de Assis.

O modo como Machado concebe a temporalidade está articulado com a forma como ele concebe e trabalha a linguagem em sua escrita. A temática do tempo, que para ele se coloca como um enigma (ele se questiona sobre o que é eterno, sobre o início e o fim, por exemplo), é trabalhada em muitos de seus textos, partindo desse vazio, buscando “teorizá-lo”, pensá-lo ou apreendê-lo racionalmente, por meio de uma amarração pela via do simbólico. E falamos justamente em tentativa, porque o simbólico é sempre insuficiente para abarcar a totalidade do real.

Há, portanto, em Machado, o levantamento de questões sobre a temporalidade que interrogam o infinito e o finito, o eterno e o minuto, remetendo a um “tecido lacunar e descontínuo do tempo”,<sup>27</sup> como também é o tecido do simbólico. Encontramos no texto machadiano várias modalidades de tempo: tempo de um presente eterno dentro do qual encontram-se o passado e o futuro (Cronos) e tempo no qual o instante ou o acontecimento entrecorta o presente, subdividindo-o em passado e futuro, que se estendem numa linha infinita (Aion), como vimos anteriormente; mas, também, tempo espiralado, de entradas e saídas, de fechamentos e aberturas, atravessado pelo trivial e pelo acaso, pelas inscrições de memória e pelo esquecimento, tempo este que, em alguns momentos, paradoxalmente, remete ao inconsciente freudiano.

---

<sup>27</sup> CASTELLO BRANCO. *A traição de Penélope*, p. 8.

No inconsciente freudiano não há tempo; ou melhor, esse sistema obedece a uma lógica própria em que fragmentos do vivido e lembranças remotas e/ou recentes condensam-se e deslocam-se, paradoxalmente, sem nenhuma ordenação temporal cronológica, sem uma seqüência que implique um antes e um depois. No inconsciente, o que seria passado e presente coexistem, apesar da passagem do tempo cronológico, situado-se nesse registro marcado pelo intemporal. Sendo assim, não se pode falar, em psicanálise, de um tempo tal como a filosofia de tradição platônica o entende.

Machado de Assis se aproxima da lógica do inconsciente a que se refere a psicanálise, ao apontar para a condensação e o deslocamento de diferentes ordens temporais coexistindo quase que num mesmo instante, como no parágrafo abaixo:

Cousas e homens amalgamam-se; Platão traz os óculos de um escrivão da câmara eclesiástica; mandarins de todas as classes distribuem moedas etruscas e chilenas, livros ingleses e rosas pálidas; tão pálidas que não parecem as mesmas que a mãe do cônego plantou quando ele era criança. Memórias pias e familiares cruzam-se e confundem-se.<sup>28</sup>

E, também, quando aponta para certos furos temporais, para os vazios da memória em que algo se perde: “Às vezes, como que ia surgir das profundezas do inconsciente uma aurora de idéia; ele corria ao piano, para aventá-la inteira, traduzi-la, em sons, mas era em vão; a idéia esvaía-se”.<sup>29</sup>

No conto referido acima, “Um homem célebre”, o compositor Pestana, homem célebre e admirado por suas polcas, tocadas e dançadas por toda a cidade, vive modestamente em uma casa velha com um preto velho, seu criado. Pestana, “famoso autor de tantas polcas amadas”,<sup>30</sup> tem o ideal de ser um compositor clássico, de fazer uma grande

<sup>28</sup> MACHADO DE ASSIS. O cônego ou metafísica do estilo, p. 572.

<sup>29</sup> MACHADO DE ASSIS. Um homem célebre, p. 499.

<sup>30</sup> MACHADO DE ASSIS. Um homem célebre, p. 498.

obra que coloque o seu nome junto ao de Caramosa, Mozart, Beethoven, Bach, dentre outros autores de obras imortais.

Mas as idéias que brotam de seu inconsciente não lhe trazem a obra clássica, uma só que fosse. Suas fantasias e sua imaginação não a transmitem aos seus dedos, e o que sua memória traz à tona são somente trechos, ecos de composições que ele acha que são de sua autoria, mas depois conclui, decepcionado, que não o são:

Se acaso uma idéia aparecia, definida e bela, era eco apenas de alguma peça alheia, que a memória repetia, e que ele supunha inventar. Então, irritado, erguia-se, jurava abandonar a arte, ir plantar café ou puxar carroça; mas daí a dez minutos, ei-lo outra vez, com os olhos em Mozart, a imitá-lo ao piano.<sup>31</sup>

No entanto, as polcas lhe vinham prontas, aos montes, sem esforço, sem exasperação, sem tédio:

Correu à sala dos retratos, abriu o piano, sentou-se e espalmou as mãos no teclado. Começou a tocar alguma coisa própria, uma inspiração real e pronta, uma polca, uma polca buliçosa, como dizem os anúncios. Nenhuma repulsa da parte do compositor; os dedos iam arrancando as notas, ligando-as, meneando-as; dir-se-ia que a musa compunha e bailava a um tempo<sup>32</sup>

Pestana tinha o ideal de ser um compositor clássico, mas sua inspiração era a de um músico popular, um compositor de polcas. Perdeu noites de estudo e esforço em vão, teve ódio e náuseas de si mesmo, mandou as polcas “para o inferno fazer dançar o diabo”;<sup>33</sup> no entanto, “as polcas não quiseram ir tão fundo”.<sup>34</sup> Casou-se na esperança de que assim

---

<sup>31</sup> MACHADO DE ASSIS. Um homem célebre, p. 499.

<sup>32</sup> MACHADO DE ASSIS. Um homem célebre, p. 499.

<sup>33</sup> MACHADO DE ASSIS. Um homem célebre, p. 500.

<sup>34</sup> MACHADO DE ASSIS. Um homem célebre, p. 500.

conseguiria compor “obras sérias, profundas, inspiradas e trabalhadas”,<sup>35</sup> mas sua memória o traía e, quando ele achou que tinha composto um noturno de sua própria autoria, sua esposa o fez ver que a peça já havia sido escrita por Chopin.

A vocação de Pestana não era, definitivamente, para os clássicos. Todas as suas tentativas nesse sentido resultaram vãs, causando-lhe decepção, tristeza e raiva. As polcas brotavam da flor da pele de seu inconsciente,<sup>36</sup> mas Pestana insistia em ser o que não era, um compositor de canções eternas. Insistiu durante toda a sua vida em produzir algo que trouxesse o selo da imortalidade; até que, por fim, sem consegui-lo, ele próprio veio a expirar, numa madrugada, “bem com os homens e mal consigo mesmo”.<sup>37</sup> Pestana morre sem desfrutar de seu sucesso efêmero, de seus minutos de sucesso, e idealizando uma única composição que o levasse à imortalidade.

Há toda uma questão com o tempo que permeia esse conto, que passa pelo ideal de Pestana de ser um compositor de obras imortais, por sua recusa a reconhecer o valor das coisas efêmeras e aquele que as pessoas do seu tempo, de sua época histórica, atribuíam-lhe.

Mas há, também, o tempo do inconsciente, que aponta para a divisão do sujeito, desse sujeito que não tem o total controle sobre os seus atos nem sobre as suas criações, pois as obras por ele produzidas emanam, em rápidos instantes, como se já estivessem prontas em algum lugar, e são trabalhadas, pelo compositor, à sua própria revelia. As polcas parecem vir prontas de algum lugar, surgindo como se fossem fruto de pura inspiração, e não de um trabalho do inconsciente. É como se o inconsciente de Pestana fosse uma fábrica

---

<sup>35</sup> MACHADO DE ASSIS. Um homem célebre, p. 502.

<sup>36</sup> Pensamos o inconsciente não no sentido ontológico, como o Ser ou a manifestação de uma “substância” profunda do sujeito, mas, conforme a indicação de Lacan, como um discurso estruturado como uma linguagem. É nesse sentido que as polcas, “produtos do inconsciente”, brotam ou emergem, da flor da pele de sua estrutura, no discurso consciente.

<sup>37</sup> MACHADO DE ASSIS. Um homem célebre, p. 504.

de produção de polcas e, enquanto a sua memória trai a sua consciência, enviando-lhe falsas lembranças, seu inconsciente trabalha na produção das músicas.

Se pudermos falar de um “tempo” do inconsciente, esse “tempo” não seria cronológico, nem se submeteria às determinações do eu do sujeito, mas seguiria a lógica própria do inconsciente, suas regras e suas leis. E é um pouco o que vemos com Pestana, um compositor que não tem hora para compor, pois as polcas irrompem já trabalhadas, prontas, sem hora marcada. Há, portanto, um trabalho do inconsciente na criação das músicas, trabalho este que obedece às leis da linguagem, do significante, pois “a linguagem é condição do inconsciente (...) O inconsciente é a implicação lógica da linguagem: com efeito, não há inconsciente sem linguagem”.<sup>38</sup>

Essa questão da linguagem pode ser pensada a partir do nome próprio do compositor, que remete à música, pois o significante Pestana pode sugerir – dentre muitíssimas outras coisas – a posição em que se prendem com as mãos as cordas de alguns instrumentos, como o violão e o violino, por exemplo. E não há como não considerar que o compositor traz a música no próprio nome. Além disso, a letra *P* de Pestana é a mesma inicial da palavra polca. Não poderíamos pensar, em uma certa medida, em um deslocamento metonímico do nome próprio Pestana para a palavra polca, sabendo que o músico não consegue parar de compor essas canções?

As associações apresentadas acima foram feitas apenas com o intuito de exemplificar como o trabalho do inconsciente é um trabalho com a linguagem; neste caso, com o significante, com a letra, com o processo metonímico, enfim, com algo da ordem da escrita, que se escreve e faz inscrição, como a composição das músicas. A composição das polcas traz, também, a marca da repetição do inconsciente, mostrando como este é

---

<sup>38</sup> LACAN *apud* DOR. *Introdução à leitura de Lacan*: O inconsciente estruturado como linguagem, p. 103.

determinado por certas inscrições da linguagem. Sendo assim, o nome próprio do compositor, se tomado como um significante, assim como a inicial deste mesmo nome, a letra *P*, para a psicanálise podem ser indicadores de como o inconsciente se estrutura como uma linguagem.

Podemos notar, nesse conto, também, um movimento de fechamento e de abertura do inconsciente, como uma pulsação do instante, desta breve partícula ou minuto, que ao surgir corta o tempo, subdividindo-o. No caso do compositor, são suas próprias músicas que, ao surgirem no instante de pulsação do inconsciente, fazem o corte temporal. É provável que Pestana fosse mesmo um amante das polcas, embora tenha morrido sem conseguir reconhecer esse fato nem dar o devido valor ao seu precioso trabalho, por pertencer às coisas efêmeras.

Mas para a psicanálise há, também, um tempo ligado à questão do objeto. A esse respeito, o psicanalista Jacques-Alain Miller, no livro *A erótica do tempo*, faz a seguinte consideração:

O objeto *a* é o fator que desregula o desenrolar do tempo (...) é um produto, um resto e, como tal, manifesta, encarna a inércia do gozo. É ao objeto *a* que podemos atribuir os fenômenos de desaceleração do tempo e, correlativamente, a inversão desses fenômenos em aceleração.<sup>39</sup>

Se, por um lado, o objeto *a* encarna a inércia do gozo, desregulando o tempo, por outro lado, a música será, para Miller, a arte do tempo, depurando-o, manobrando-o e substituindo “o tempo imprevisto do objeto *a* por um tempo regulado, ordenado, um tempo manipulado e ritmado”.<sup>40</sup> Esse também é um ponto de possível articulação entre Machado de Assis e a psicanálise, pois a música é tema de alguns contos do autor, tais como o citado

<sup>39</sup> MILLER. *A erótica do tempo*, p. 67.

<sup>40</sup> MILLER. *A erótica do tempo*, p. 68.

“Um homem célebre” e “Cantiga de esponsais”, e está presente, ainda, em romances como *Memórias póstumas*.

Em “Cantiga de esponsais”, conto que tem uma certa nota proustiana, mestre Romão, nos remotos anos de 1813, é o regente da orquestra da igreja do Carmo. Homem público, de ar circunspecto, triste e melancólico, mestre Romão transforma-se em outra pessoa à frente da orquestra. Nesses momentos, e somente nesses, um clarão intenso o invade, seu rosto se ilumina, a vida derrama-se em seu corpo e em seus gestos.

O sonho de mestre Romão era poder compor, ou, ao menos, ver terminado um canto esponsalício, que havia começado em 1779, três dias depois de ter-se casado. Nesse dia, ele

sentiu em si alguma coisa parecida com inspiração. Ideou então o canto esponsalício, e quis compô-lo; mas a inspiração não pôde sair. (...) Algumas notas chegaram a ligar-se; ele escreveu-as; obra de uma folha de papel, não mais. Teimou no dia seguinte, dez dias depois, vinte vezes durante o tempo de casado. Quando a mulher morreu, ele releu essas primeiras notas conjugais, e ficou ainda mais triste, por não ter podido fixar no papel a sensação de felicidade extinta.<sup>41</sup>

Embora desejasse compor algo original, mestre Romão não encontrava o meio de exprimir aos homens o seu impulso interior. Ele “tinha a vocação íntima da música; trazia dentro de si muitas óperas e missas, um mundo de harmonias novas e originais, que não alcançava exprimir e pôr no papel”,<sup>42</sup> e esta, segundo o texto, era a verdadeira causa de sua melancolia, pois apesar de o músico já ter-se tornado uma pessoa pública, é como se algo da ordem do recalque operasse nele, barrando a sua vocação de compositor de harmonias próprias e originais, impedindo-o de traduzir o que sentia.

---

<sup>41</sup> MACHADO DE ASSIS. Cantiga de esponsais, p. 387-388.

<sup>42</sup> MACHADO DE ASSIS. Cantiga de esponsais, p. 387.

Em um certo momento, mestre Romão adoece e, com isso, decide rematar a obra que estava esquecida na gaveta desde quando a iniciou, pois, fosse como fosse, ele queria deixar “um pouco de alma na terra”.<sup>43</sup> Queria que, depois de sua partida, dele se lembrassem como compositor e, no cravo, começou a reproduzir aquelas notas escritas há tempos. Enquanto trabalhava, observava, na janela de outra casa, um casal enamorado.

No entanto, mestre Romão não conseguia passar adiante de um certo lá, nenhuma inspiração lhe vinha, muito embora ele não exigisse “uma peça profundamente original, mas enfim alguma coisa, que não fosse de outro e se ligasse ao pensamento começado. Voltava ao princípio, repetia as notas, buscava reaver o retalho da sensação extinta”<sup>44</sup>, e nada. Por fim, o regente se desespera, deixa o cravo e rasga o papel escrito.

Nesse momento, a moça embebida no olhar do marido, começou a cantarolar à toa, inconscientemente, uma coisa nunca antes cantada nem sabida, na qual coisa um certo *lá* trazia após si uma linda frase musical, justamente a que mestre Romão procurara durante anos sem achar nunca. O mestre ouviu-a com tristeza, abanou a cabeça, e à noite expirou.<sup>45</sup>

Há dois pontos desse texto, que se articulam, que gostaríamos de explorar. O primeiro refere-se ao fato de mestre Romão trazer dentro de si um mundo de harmonias que ele não conseguia exprimir, o que aponta para um trabalho inconsciente que não consegue romper a barreira do recalque, por alguma razão, e/ou para um estancamento em um ponto de gozo, que oblitera a falta, impossibilitando o ato criador. O segundo, ao fato de o regente buscar reaver uma sensação de felicidade extinta, querer fixá-la no papel, mas nada trazê-la de volta, pois se trata de uma sensação que se queimou no tempo, perdeu-se. E o que ele guarda dessa sensação? Uma página de uma composição inacabada. Mestre Romão passa a

---

<sup>43</sup> MACHADO DE ASSIS. Cantiga de esponsais, p. 388.

<sup>44</sup> MACHADO DE ASSIS. Cantiga de esponsais, p. 389.

<sup>45</sup> MACHADO DE ASSIS. Cantiga de esponsais, p. 389-90.

vida girando em torno do objeto perdido, tentando reencontrá-lo, fixá-lo no papel, como os melancólicos que não fazem o luto do objeto. E, embora a página inacabada instaure uma falta, ele não consegue compor a partir dessa falta, pois está preso a algo anterior, a uma sensação que se extinguiu e que ele se “recusa” a perder.

A composição – que se iniciou três dias após o seu casamento, um casamento que durou apenas dois anos, chegando ao fim com a morte de sua esposa amada –, portanto, não se concretiza, pois é como se algo dessa sensação extinta no tempo permanecesse em algum lugar, estancando o regente nesse pedaço rasgado de seu passado, prendendo-o num tempo sem duração e estagnado do gozo, tempo da repetição.

O melancólico mestre Romão não consegue, portanto, fixar no papel as notas conjugais de um breve instante de felicidade que um dia teve, notas que começaram a surgir como uma inspiração e logo desapareceram. E quando, sabendo que estava para morrer, retorna às poucas notas que haviam ficado, o regente decepciona-se, pois a inspiração, nem mesmo no momento derradeiro, não lhe vem. Ele não consegue compor o canto, e nem sequer passar adiante de um *lá*. E por mais que retornasse ao cravo “as notas seguintes não soavam.

– *Lá... lá... lá...*”<sup>46</sup>

Parece que esse *lá* interrompido, que só faz se repetir sem uma ligação harmônica, tanto marca a repetição do pensamento inconsciente de mestre Romão, que não estabelece uma ligação com a consciência, quanto aponta para um mais além, que pode ser vinculado ao gozo (além do princípio do prazer) em que ele se encontra estancado e, preso no tempo estagnado do gozo, impossibilitado de criar. Mas o *lá* indica, ainda, a própria saída desse

---

<sup>46</sup> MACHADO DE ASSIS. Cantiga de esponsais, p.389.

lugar de gozo, ao apontar para um outro lugar, para fora, para além do sofrimento melancólico do regente, um *lá* de um tempo aberto, fendido, que se abre para o futuro.

Sendo assim, a nota perdida, a frase musical procurada durante anos por mestre Romão, só é reencontrada ao surgir de fora, sem nenhum esforço, sem nenhuma exigência, saindo, inconscientemente, da voz dessa moça que se casara há poucos dias. E é nesse para além de uma dimensão futura, e não no além do gozo, que mestre Romão depara com a frase que tanto procurou.

Ironicamente, o passado perdido e buscado por mestre Romão o aguardava, vindo de fora, do futuro, quando enfim ele depara, na sua janela de frente, com essa moça que cantarola a frase musical tão procurada por ele. O futuro já estava no casal de amantes que reatualiza o tempo perdido de mestre Romão, mostrando, através do vidro da janela, o espelho de seu passado apagado.

A música cantarolada, ligando as notas, liga, no instante, os tempos passado e futuro, desenrolando o tempo preso e fixado no objeto ao qual se atinha o regente. É como se o seu inconsciente surgisse de fora, numa experiência vinda da voz do Outro. No entanto, parece que ele morre sem se dar conta disso, e sem conseguir exprimir as harmonias que guardava consigo mesmo.

Podemos constatar, assim, como a temática do tempo transparece nos textos de Machado de Assis muitas vezes de forma indireta e oblíqua, vinculada a questões como a da música, por exemplo, e como esse tema, em suas várias facetas, surge em seus textos num movimento espiralado, girando em torno de certos pontos vazios que fazem enigma para o autor, tais como a perenidade e a transitoriedade das coisas (o eterno e o minuto), a perda, a criação e a morte.

A escrita machadiana vai fazendo, na espiral do tempo, uma viagem que leva o autor a visitar novas e velhas palavras e escritores de tempos, lugares e linhagens distintas, explorando articulações com o seu pensamento e os questionamentos que ele faz a si mesmo e ao leitor.

### 1.1 – A ESCRITA NO TEMPO: UMA VIAGEM PELA TRADIÇÃO

A passagem de um escritor pela tradição e o trato deste com a mesma é também uma forma de lidar com o tempo, na medida em que o autor retoma outros escritores, de diferentes épocas, estabelecendo com os mesmos um certo diálogo. Machado de Assis é um autor que percorre vários tempos da tradição literária, assim como de outras tradições, como, por exemplo, a mítica, a religiosa e a filosófica,<sup>47</sup> passando por autores de diversas línguas e matizes e fazendo uma verdadeira viagem pela história literária do Ocidente.

A respeito da tradição, o escritor argentino Jorge Luis Borges assinala, no texto “Kafka y sus precursores”, que, por freqüentar o texto do autor de *A metamorfose*, pode reconhecer sua voz, ou seus hábitos, em textos de diversas literaturas e de diversas épocas (“creí reconocer su voz, o sus hábitos, en textos de diversas literaturas y de diversas épocas”<sup>48</sup>). Esse fato nos permite pensar que certos escritores, ao voltarem suas leituras para o passado, não somente fazem com que a literatura avance em direção ao futuro, mas também modificam a própria tradição. Nesse sentido, a tradição não deve ser pensada como um museu congelado, como um fóssil endurecido no tempo, pois as obras, assim como os

---

<sup>47</sup> A respeito das obras que Machado de Assis possuía em sua biblioteca e dos diferentes domínios por elas abordados, cf. JOBIM. *A biblioteca de Machado de Assis*.

<sup>48</sup> BORGES. *Kafka y sus precursores*, p. 88.

autores, estão vivas e em movimento no tempo, e podem ser modificadas a partir da ação e das descobertas de outros escritores.

O tempo (ou os tempos) das diversas tradições, embora seja situado historicamente, não é, no entanto, fechado, mas fendido e aberto à intervenção dos leitores. E se, por um lado, podemos ler na obra de Machado de Assis alguns traços ou pegadas de seus precursores – como a ironia socrática, por exemplo –, por outro, ao visitarmos textos por ele lidos, podemos também reconhecer, em certas passagens, sua voz e as marcas de sua leitura.

Temos, portanto, uma via de mão dupla, na qual tanto a tradição quanto aquele que por ela passa sofrem os efeitos desse atrito. Passando por textos muitas vezes heterogêneos, o autor “modifica” a visão que se tem desses próprios textos, a partir de sua leitura e de sua obra, fazendo com que a arte não se sedimente no tempo – o que seria a sua morte. E é, também, a partir desse atrito que a literatura se renova, abrindo as páginas de um processo de criação que não surge do nada, pois traz consigo os efeitos de um trabalho que nem sempre ocorre de forma totalmente calculada ou planejada, mas que passa pelo esquecimento e pela reelaboração inconsciente da tradição.

A volta ou a viagem pela tradição, assim como o diálogo e o trabalho que com ela se estabelece, pode, portanto, renová-la e enriquecê-la, modificando o passado e o futuro da literatura. Sendo assim, como salienta Borges, cada escritor cria os seus precursores – seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro (“cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro”<sup>49</sup>). Machado de Assis, assim como Kafka, é um escritor que, ao fazer sua escrita viajar no tempo e visitar outros tempos escritos, retomando certas

---

<sup>49</sup> BORGES. Kafka y sus precursores, p. 90.

tradições, como a de La Mancha – descrita por Carlos Fuentes no texto “O milagre de Machado de Assis”, que comentaremos um pouco mais adiante, neste mesmo capítulo – revitaliza-as, trazendo-as para um outro contexto histórico, e, ao mesmo tempo, inventa sua própria literatura, que também será retomada por outros escritores.

A literatura, portanto, tem sua tradição situada em períodos e épocas históricas datadas, mas também pode ser alterada a partir de novas leituras que surgem em outras épocas, viajando nos tempos, como ocorre com Machado de Assis.

A respeito de uma linha da tradição que tem suas raízes no folclore carnavalesco, e da idéia de carnavalização da literatura, de Bakhtin, Dirce Côrtes Riedel, no livro *Metáfora; O espelho de Machado de Assis*, salientando sua decisão de ler o texto machadiano nas metáforas, dedicará o capítulo intitulado “Razão contra sandice” a um exame de alguns personagens machadianos. Segundo a autora,

Certos personagens de Machado, examinados na sua consciência de si e do mundo, têm sensibilidade carnavalesca. São um produto da carnavalização da literatura. O carnaval elaborou toda uma linguagem de formas simbólicas concretas, acessíveis aos sentidos, a qual admite uma certa transposição em uma linguagem que lhe é próxima pelo caráter concretamente sensível – na linguagem da literatura. A esta transposição do carnaval na linguagem da literatura é que Bakhtine chama a sua carnavalização.<sup>50</sup>

Nesse capítulo, que traz como título a questão da razão e da loucura, a autora escolheu para sua análise os personagens Rubião, do romance *Quincas Borba*, e Quincas Borba e Brás Cubas, de *Memórias póstumas*. Segundo Riedel, Rubião,

Herdeiro do Humanitismo de Quincas Borba, tende para um estranho universalismo filosófico e para uma reflexão sobre o mundo, que inverte a lógica das categorias fixas de bem/mal, virtude/vício (...), numa linha de

---

<sup>50</sup> CÔRTEZ RIEDEL. Razão contra sandice, p. 1.

experimentação estranha à epopéia e à tragédia antigas – linha de Rabelais, Cervantes, Swift, Voltaire, sob a influência da sátira menipéia, cujas raízes mergulham diretamente no folclore carnavalesco.<sup>51</sup>

É possível, através dessas indicações iniciais da autora, identificar alguns dos escritores com os quais Machado de Assis dialogou – Rabelais, Cervantes, Swift e Voltaire –, e ainda a influência da sátira menipéia.

Na sátira menipéia aparecem novas categorias literárias, tais como o escandaloso e o excêntrico, que são marcas que a diferem de outras linhas de experimentação. A autora procura situar suas raízes no tom cômico-sério do folclore carnavalesco, quando este surge no fim da Antigüidade Clássica e da época helenística.

Segundo Riedel, a redação das *Memórias póstumas de Brás Cubas* e a ênfase panfletária do filósofo Quincas Borba (personagem de *Memórias póstumas*), vão trazer algo desse tom cômico-sério, o que nos permite identificar um grau de parentesco dessa obra com a sátira menipéia. Gostaríamos de assinalar, também, que um dos mais importantes representantes do gênero é Luciano de Samósata, autor que viveu no segundo século de nossa era e cuja obra tem relações com o fim da Antigüidade Clássica.<sup>52</sup>

Um outro elemento da sátira menipéia que será articulado por Riedel ao “sistema filosófico” de Quincas Borba, assim como ao conjunto da narrativa de *Memórias póstumas*, é a paródia: “Na antigüidade, a paródia estava indissolivelmente ligada à sensibilidade carnavalesca. Parodiar é criar um duplo descoroamento, e o próprio mundo às avessas. Por

---

<sup>51</sup> CÔRTEZ RIEDEL. *Razão contra sandice*, p. 1-2.

<sup>52</sup> Tendo imigrado da Ásia Menor para a Grécia, Luciano de Samósata, que era advogado por profissão, abandonou a retórica pela filosofia, desenvolvendo seu pensamento, enquanto escrita literária, como sátira ao pensamento filosófico. Ele foi um releitor de toda a tradição clássica grega e procurou manipulá-la criticamente. Alguns estudiosos dessa tradição aproximam seu estilo dos diálogos socráticos e de Diógenes, o cínico. Luciano foi estrangeiro e grego ao mesmo tempo, pois conseguiu olhar a cultura grega de fora – da perspectiva do estrangeiro – e manipulá-la como um escritor que pertencia a essa mesma cultura. Para um estudo detalhado sobre o autor, cf. BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A poética do hipocentauro: Literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata*. Machado de Assis foi leitor de Luciano de Samósata e possuía as obras completas do autor em sua biblioteca. Cf. JOBIM. *A biblioteca de Machado de Assis*.

isso, a paródia é ambivalente”.<sup>53</sup> Há uma orientação dupla da palavra na paródia, tanto com relação ao objetivo da narrativa, quanto com relação a uma outra palavra e, para a autora, é preciso conhecer o segundo contexto, constituído pelo falar do outro na paródia, para não julgar a obra como de má qualidade.

A ambigüidade, o jogo com os sentidos, é patente no texto de Machado. O narrador é “sempre ambíguo, parodia ao mesmo tempo que nega o conflito de duas vozes. Fica, ambivalentemente, entre a paródia e a estilização, sem se pronunciar nem por uma nem por outra”.<sup>54</sup> Muitas vezes é o leitor que se vê envolvido e preso nesse jogo com a linguagem e, sem saber que direção tomar em suas interpretações, embaralha os fios do funcionamento do texto, tornando-se vítima do escárnio do autor.

A ironia é outro procedimento textual muito utilizado pelo autor de *Memórias póstumas* e, em seu texto “A Grécia de Machado de Assis”, Jacyntho Lins Brandão, recorrendo a autores com os quais Machado dialogava em seu escritos, buscará fazer uma genealogia dessa ironia, procurando “perseguir (...) como essa Grécia lida e relida esteve num dos pontos mais centrais da formação não só do nosso escritor, mas igualmente do nosso pensador – e sobretudo do pensador da cultura brasileira”.<sup>55</sup>

Marcada por um estilo de linguagem oblíqua, enviesada e dissimulada, a retórica machadiana tem o poder de confundir o leitor e enganá-lo, levando-o a questionar o que o autor ou o narrador quer, e ao mesmo tempo escondendo suas verdadeiras intenções. O recurso estilístico utilizado por Machado de Assis requer, evidentemente, muito conhecimento da língua e uma visão fina da alma humana que remonta aos gregos, como exemplifica Jacyntho Lins Brandão:

---

<sup>53</sup> CÔRTEZ RIEDEL. Razão contra sandice, p. 5.

<sup>54</sup> CÔRTEZ RIEDEL. Razão contra sandice, p. 5.

<sup>55</sup> BRANDÃO. A Grécia de Machado de Assis, p. 354.

É assim que escreve, em crônica de 1892: “Ah! Meus caros amigos! Ando com *uma vista* (isto é grego; em português diz-se *um olho*) muito inflamada, a ponto de não poder ler nem escrever”. Isso quer dizer que ele sabe que uma língua não é só fonética, morfologia, sintaxe, mas principalmente visão de mundo – o ver que é saber das Musas de Homero, a acuidade de visão que busca o Sócrates de Platão, a vista inflamada de Luciano que provoca sua *conversão* à filosofia.<sup>56</sup>

São muitas as referências aos gregos dispersas na obra machadiana e, sem querermos nos estender muito, em textos como “Lágrimas de Xerxes”,<sup>57</sup> “Uma visita de Alcebiades”,<sup>58</sup> *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba*,<sup>59</sup> acompanhamos a tinta de sua escrita passeando pela Grécia e/ou tocando em certos filósofos ou personalidades daquela época, como na seguinte passagem da “carta do desembargador x...ao chefe de polícia da corte”, do conto “Uma visita de Alcebiades”:

Hoje, à tardinha, acabado o jantar, enquanto esperava a hora do Cassino, estirei-me no sofá e abri um tomo de Plutarco. V. Ex.<sup>a</sup>, que foi meu companheiro de estudos, há de lembrar-se que eu, desde rapaz, padeci esta devoção do grego; devoção ou mania, que era o nome que V.Ex.<sup>a</sup> lhe dava, e tão intensa que me ia fazendo reprovar em outras disciplinas. Abri o tomo, e sucedeu o que sempre se dá comigo quando leio alguma coisa antiga: transporto-me ao tempo e ao meio da ação e da obra. Depois de jantar é excelente. Dentro em pouco acha-se a gente numa via romana, ao pé de um pórtico grego ou na loja de um gramático. Desaparecem os tempos modernos, a insurreição da Herzegovina, a guerra dos carlistas, a Rua do Ouvidor, o circo Chiarini. Quinze ou vinte minutos de vida antiga, e de graça. Uma verdadeira digestão literária.<sup>60</sup>

Pode-se perceber como a sua “devoção ao grego” leva o desembargador x a fazer uma verdadeira viagem no tempo, deixando como que em suspenso “os tempos modernos”

<sup>56</sup> BRANDÃO. A Grécia de Machado de Assis, p. 370.

<sup>57</sup> Cf. MACHADO DE ASSIS. Lágrimas de Xerxes. In: *Páginas recolhidas*. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 615-619. (Obra completa, v.2).

<sup>58</sup> Cf. MACHADO DE ASSIS. Uma visita de Alcebiades. In: *Papéis avulsos*. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 352-357. (Obra completa, v.2).

<sup>59</sup> Cf. MACHADO DE ASSIS. *Quincas Borba*. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 641-806. (Obra completa, v.1).

<sup>60</sup> MACHADO DE ASSIS. Uma visita de Alcebiades, p. 352.

para ir saborear a vida antiga. E se Machado narra os fatos literários de forma ficcional, não os submetendo à técnica da citação ao pé da letra, nem a uma reconstrução realista, parecemos que, em sua escrita, o autor se refere a outros autores, assim como a passagens e personagens literários, muitas vezes, através de suas próprias reminiscências, pois o que foi por ele absorvido da tradição, passando pelo esquecimento e sendo reelaborado de forma inconsciente, volta de outro modo, marcado pelos traços de sua subjetividade. Sobre essa questão, Jacyntho Lins Brandão afirma:

Acredito que as reminiscências de Machado não são figuras gregas quaisquer justamente porque não são fruto de simples erudição, citações planejadas, com aspas e referências bibliográficas, mas habitam a “inconsciência”. (...) o que parece regular o uso de referências gregas por Machado é esse deslizamento – que dá a elas um efeito radicalmente distinto do que teriam num autor arcádico, romântico ou parnasiano. (...) Num certo sentido, poderíamos dizer que os arcádicos, românticos e parnasianos (e os helenistas, historiadores e filósofos) guardam lembranças da antiga Grécia, intencionalmente cultivadas; Machado só conhece reminiscências que, ainda que gregas (ou clássicas), são antes de tudo machadianas.<sup>61</sup>

O trabalho da citação via reminiscências, traço inerente à escrita machadiana, permite-nos pontuar que Machado não foi um mero repetidor da tradição, mas um escritor arguto que soube reelaborar o que absorveu dos antigos, fazendo um uso peculiar da tradição; e, também, que Machado não se prendeu a uma determinada linha de pensamento ou dogma e soube desenlaçar sua literatura das amarras temporais.

Com Machado podemos perceber que mesmo as obras consideradas eternas podem ser modificadas ou alteradas pelo trabalho de outros escritores, que são, acima de tudo, leitores, e que, paradoxalmente, para que estas obras continuem sendo eternas, elas

---

<sup>61</sup> BRANDÃO. A Grécia de Machado de Assis, p. 362-363.

precisam ser renovadas, pois, caso contrário, se congelariam no tempo, perdendo o seu valor e atualidade ao ficarem esquecidas em um passado morto.

Zombando, parodiando, ironizando e brincando com os autores que cita e com o leitor, Machado retorce e inverte a lógica da narrativa, tentando pegar o leitor pela tangente. Sua Grécia tem várias dobras, e os lugares e autores que percorre são pontos móveis que ele maneja de acordo com as intenções de seu jogo textual, o que o aproxima de uma determinada forma dialógica dos gregos, uma vez que,

de fato, os gregos, justamente porque não só admitiram, mas cultivaram a diversidade, exibem essa extraordinária capacidade de entabular diferentes diálogos com diversos tempos, lugares, pessoas, não repetindo o mesmo, mas adaptando-se ao entendimento de cada um. Essa mesma definição pode-se aplicar, com enorme exatidão, ao uso das reminiscências clássicas por Machado, que ocupam fisicamente o espaço da digressão, destinada a *divertir* o leitor, desviando-o dos caminhos batidos e decorados. Ou seja, a Grécia possibilita a Machado pôr em prática o que ele assim expressa em crônica de 1878: “um falar e dois entenderes”.<sup>62</sup>

No seu “Estudo crítico; Machado de Assis na literatura brasileira”, Afrânio Coutinho salienta que há todo um cuidado em Machado com a estrutura e a construção de suas obras, com a concepção artesanal dos personagens e da narrativa, com a manipulação do tempo, etc. E, se ele “procurava aprender com os grandes mestres da narrativa”,<sup>63</sup> isso o levou a descobrir, sobretudo, como não ficar apenas na repetição, pois a tradição pode e deve ser mexida, modificada, transfigurada. Os gregos disso já sabiam, e foram ávidos em aprender com outros povos, em fundir conceitos e estilos, em dar vazão ao novo. Neste sentido, o brasileiro do século XIX, leitor de Homero e Sócrates, de um certo modo, também foi grego.<sup>64</sup>

<sup>62</sup> BRANDÃO. A Grécia de Machado de Assis, p. 368.

<sup>63</sup> COUTINHO. Estudo crítico; Machado de Assis na literatura brasileira, p. 24.

<sup>64</sup> Cf. BRANDÃO, Jacyntho Lins. A Grécia de Machado de Assis, p. 351-372.

Poderíamos marcar, ainda, na narrativa machadiana, o que chamaríamos de função do duplo ou do espelho, já que a sua fala se desdobra a ponto de o autor não apenas brincar ou ironizar o leitor, mas fazer isso até consigo mesmo, pois ele ri do próprio riso e ironiza a própria ironia. Em um pequeno trecho do conto “Teoria do medalhão” Machado dá, através de um de seus personagens – um pai que aconselha o filho, nas vésperas de seus vinte e dois anos de idade, a tornar-se um medalhão –, e pela negativa, com absoluta precisão, a genealogia de sua ironia, mapeando a linha de tradição autoral na qual esta se inscreve. Referimo-nos ao seguinte trecho, no qual o pai orienta o seu filho Janjão: “Somente não debes empregar a ironia, esse movimento ao canto da boca, cheio de mistérios, inventado por algum grego da decadência, contraído por Luciano, transmitido a Swift e Voltaire, feição própria dos cétricos e desabusados”.<sup>65</sup>

O autor, ao utilizar-se do termo “contrair” para referir-se à forma pela qual a ironia foi transmitida de “algum grego da decadência” a Luciano e deste a Swift e Voltaire, passa a impressão de que é como uma doença ou um vírus que esta se transmite. Mas quem seria esse grego que a inventou? Antes de abordarmos esse assunto faremos uma pequena digressão, apresentando o modo como a tradição de La Mancha foi recuperada por Machado de Assis.

Em seu texto “O milagre de Machado de Assis” o escritor mexicano Carlos Fuentes afirma que a obra de Machado “é permeada por uma convicção: não existe criação sem tradição que a nutra, assim como não existe tradição sem criação que a renove”.<sup>66</sup> Fuentes afirma que, no século XIX, momento em que ser moderno para muitos significava abolir o passado, negando a tradição, Machado recupera a de La Mancha, enquanto os autores hispano-americanos a esqueceram.

<sup>65</sup> MACHADO DE ASSIS. Teoria do medalhão, p. 294.

<sup>66</sup> FUENTES. O milagre de Machado de Assis, p. 6.

## Segundo Fuentes,

Historicamente, a tradição de La Mancha é inaugurada por Cervantes como um contratempo da modernidade triunfante, um romance excêntrico da Espanha contra-reformista, obrigado a fundar outra realidade por meio da imaginação e da linguagem, da ironia e da mescla de gêneros. Essa tradição é continuada por Laurence Sterne (1713-1768) com seu “Tristan Shandy”, em que o acento recai sobre o jogo temporal e a poética da digressão, e por “Jacques o Fatalista”, de Denis Diderot (1713-1784), em que a aventura lúdica e poética consiste em oferecer, quase que em cada linha, um repertório de possibilidades, um menu de alternativas para a narração.<sup>67</sup>

Essa “desprezada Herança de Cervantes” vai parar, no século XIX, no Rio de Janeiro, renascendo na pena de Machado de Assis. De acordo com Fuentes, a tradição de La Mancha, revalidada por Machado, de modo geral, é lúdica, descende de outros livros e celebra-se como ficção; contrapõe-se à tradição dominante em sua época, de Waterloo, que, também de modo geral, afirma-se como realidade e surge do contexto social.

Machado recupera a tradição de La Mancha em seu livro *Memórias póstumas de Brás Cubas*, escrito em 1881. Nele, o personagem Brás Cubas “traslada seu próprio passado vivo e seu próprio presente morto ao leitor, com muito humor de Cervantes, Sterne e Diderot”,<sup>68</sup> mas com o travo da melancolia anunciado já na primeira página do livro: “Obra de finado. Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio”.<sup>69</sup> Também no “prólogo da terceira edição”, o autor marca a diferença entre o seu livro e os que o antecederam:

O que faz do meu Brás Cubas um autor particular é o que ele chama “rabugens de pessimismo”. Há na alma deste livro, por mais risonho que pareça, um sentimento amargo e áspero, que está longe de vir dos seu

<sup>67</sup> FUENTES. O milagre de Machado de Assis, p. 6.

<sup>68</sup> FUENTES. O milagre de Machado de Assis, p. 8.

<sup>69</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 513.

modelos. É taça que pode ter lavores de igual escola, mas leva outro vinho.<sup>70</sup>

Jacyntho Lins Brandão, também se referindo à tradição de La Mancha na literatura, recorrerá a Bakhtin para demonstrar como tal tradição, fluindo do diálogo socrático (provavelmente o grego da decadência a que se refere Machado), é contraída por Luciano de Samósata (principal representante da sátira menipéia). De acordo com o autor,

Bakhtin, que era profundo conhecedor da literatura clássica, demonstrara como essa tradição “La Mancha” é mais antiga que Cervantes, enraizando-se na menipéia, cujo espírito provém do carnaval, cuja inspiração flui do diálogo socrático e cujo principal representante seria Luciano de Samósata. (...) Não há como negar que, de Machado, passando pelos modernos, se chega a Luciano – e que, pelo viés luciânico, se remonta a Homero.<sup>71</sup>

Seria Luciano de Samósata, então, uma espécie de ponte entre Machado de Assis e a Grécia? A marca do autor de *Diálogo dos mortos sobre os vivos* é a ironia, esse riso ao canto da boca a que se refere Machado, e há uma certa sombra de Luciano de Samósata em textos como *Memórias póstumas de Brás Cubas*, por exemplo. Tanto o riso luciânico quanto o machadiano escondem, por detrás do cômico, uma certa crítica filosófica que toca o leitor, incomodando-o, provocando-o e fazendo-o pensar. Para Jacyntho Lins Brandão, a própria visão patológica da tradição – como algo que se pega por contágio, como uma doença ou um vírus – é luciânica:

há um certo modo grego, que Luciano transmite a certos autores ingleses e franceses, e que Machado também contrai. Mais que isso, contudo, a própria perspectiva patológica, que aborda a ironia como um mal grego que se contrai e se transmite, é também luciânica (...) que não é mera

---

<sup>70</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 512.

<sup>71</sup> BRANDÃO. A Grécia de Machado de Assis, p. 354-355.

preservação do passado, mas transmissão de um vírus que se mantém novo porque se adapta a novos hospedeiros.<sup>72</sup>

O diálogo de Machado de Assis com os gregos passou, portanto, por outros autores que recorreram também a essa mesma tradição – e talvez o principal deles seja, de fato, o sírio que trocou sua terra natal pela Grécia, Luciano de Samósata. Mesmo nas apropriações que o autor brasileiro fez de textos de outros escritores – como no caso de Sterne, que veremos a seguir –, ele soube preservar sempre um certo distanciamento das obras de que foi leitor e, tomando o devido cuidado para não se constituir em um mero imitador do passado, não deixou morrer o vírus da crítica irônica, revigorando a escrita literária brasileira, reascendendo, em seu tempo e para além deste, a chama da criação e da invenção.

É possível afirmar, ainda, que a tradição pode ser pensada também como esse vírus que está latente no tempo, que está sempre voltando, como uma peste, e contaminando aqueles que por ela passam, sendo contraída e transmitida de um escritor a outro, como uma doença que se propaga no tempo. Mas, sobretudo, podemos pensá-la como um vírus mutante, que, para se manter vivo, muda não somente de hospedeiro, mas muda a si próprio a partir do contato com novos hospedeiros. Sendo assim, o tempo da tradição não é o passado preservado e congelado, mas um passado vivo e mutante que pode ser modificado e modifica-se a partir do contato (ou do contágio) de um escritor com outros escritores e de uma obra com outras obras.

A escrita, viajando no tempo da tradição, mostra como esta é modificada a partir do momento em que novos leitores, tendo-a como referência, reescrevem-na ou deixam os

---

<sup>72</sup> BRANDÃO. A Grécia de Machado de Assis, p. 355-356.

seus rastros em suas produções, tomando como ponto de partida o antigo de onde se pode produzir o novo.

O tempo em Machado de Assis passa, assim, por essa viagem da escrita no tempo da tradição, tempo este que não é estanque e congelado, mas que aponta para um passado e para um futuro que mudam e podem ser mudados, e, sobretudo, que podem ser alterados pela ação de novos escritores. É um tempo que tem uma cronologia própria e que traz no presente as marcas ou as pegadas que foram abertas no passado, projetando-se em um futuro em que as obras serão objeto de novas leituras e possíveis alterações.

O modo como Machado incorporou a tradição também será tematizado pela escritora Marta de Senna no seu livro *O olhar oblíquo do bruxo: ensaios em torno de Machado de Assis*. No prólogo de *Memórias póstumas*, o narrador faz o seguinte comentário sobre sua obra: “Trata-se, na verdade, de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne...”<sup>73</sup> É possível, portanto, estabelecer alguma aproximação entre Machado e Sterne, e a esse respeito Senna afirma que

De fato, se Brás Cubas adota a “forma livre de um Sterne”, se seu livro tem o “andar dos ébrios”, se insere em sua narrativa travessões e asteriscos, parece-me que o que aproxima Machado mais significativamente do autor britânico é a maneira enviesada com que exerce sua consciência crítica em relação ao tempo e às idéias do tempo; é a dolorosa (embora em ambos os casos disfarçada em riso) constatação de que as relações humanas são presididas por uma quase total incomunicabilidade, de que cada ser humano, dominado por sua *ruling passion*, é praticamente impermeável a seu semelhante.<sup>74</sup>

Há certas semelhanças entre a técnica narrativa de Sterne e a do autor de *Memórias póstuma de Brás Cubas*, como, por exemplo, a maneira evasiva de tratar as questões do

---

<sup>73</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 9.

<sup>74</sup> SENNA. *O olhar oblíquo do bruxo: ensaios em torno de Machado de Assis*, p. 18.

tempo e a não-linearidade da narrativa (esse “andar dos ébrios” a que o autor se refere); mas, Senna apontará também relações temáticas importantes entre os dois autores, tais como a subversão temporal, a incomunicabilidade que preside as relações humanas, o questionamento da razão, a crítica histórico-social e a crítica filosófica ao positivismo – tudo isso feito por Machado pelo viés da paródia, da ironia e de uma veia humorística que utiliza-se do cinismo para zombar das “fragilidades” humanas.

Referindo-se a uma interpretação enganosa que se pode fazer do livro *Viagem sentimental*, de Sterne, ressaltando o modo como o autor questiona nossa capacidade de apreender o real, Senna salienta que, “com efeito, se *a viagem é sentimental*, precisamos ter cuidado com o adjetivo, para não nos deixarmos enganar pela aparência de ‘emocional’ ou ‘lacrimoso’. A *Viagem sentimental* de Sterne promove na verdade um questionamento da razão enquanto capaz de apreender o real”.<sup>75</sup>

Portanto, se a *Viagem* realiza um questionamento da razão em suas pretensões filosóficas universalizantes, Machado de Assis, com sua escrita oblíqua, utilizando-se da paródia e do humor, também não deixará de dirigir a acidez corrosiva de sua crítica à filosofia e, principalmente, às teorias positivistas que estavam sendo difundidas e aceitas com grande entusiasmo por parte da intelectualidade de sua época. Segundo Senna, “Machado tampouco poupa o positivismo que assolou o Brasil de seu tempo. O humanismo de Quincas Borba, presente em *Memórias póstumas* e em *Quincas Borba*, corrói, de uma só vez, o próprio positivismo, o determinismo cientificista e a lei spenciariana da sobrevivência do mais apto”.<sup>76</sup>

Ainda nas palavras de Senna,

---

<sup>75</sup> SENNA. *O olhar oblíquo do bruxo*: ensaios em torno de Machado de Assis, p. 18.

<sup>76</sup> SENNA. *O olhar oblíquo do bruxo*: ensaios em torno de Machado de Assis, p. 54.

a genialidade de Machado de Assis ao incorporar a tradição consiste em construir seu texto com uma infinidade de subtextos que se enriquecem exatamente pela inserção nessa tradição. A complexidade não está no seu texto apenas, mas naqueles com que dialoga e aos quais utiliza para iluminar-se iluminando-os.<sup>77</sup>

À medida que Machado recorre aos textos de autores de tempos anteriores ao seu, rastreando e revigorando a tradição, ela própria também se enriquece e beneficia-se com a operação textual empreendida pelo autor, ganhando uma nova dinâmica a partir do seu olhar criador, desse olhar para trás que a lança para frente, deslocando-a no tempo e no espaço, desprendendo-a dos rótulos e das interpretações sedimentadas e abrindo fendas por onde ganhará novos ares, passando por um processo de revitalização e revigoração.

Foi recortando a tradição e dialogando com ela, passando pelas línguas espanhola (Cervantes), grega (Homero, Sócrates e Luciano), inglesa (Shakespeare, Dickens, Sterne), alemã (Heine, Schiller, Schopenhauer) e francesa (Pascal, Racine, Voltaire), entre outras, que Machado atravessou o tempo e conviveu com autores das mais diversas épocas. Foi assim, também, que ele pôde criar a sua própria obra, que dele em algum momento se desprende e arrastou consigo o seu nome em direção a novas gerações de leitores.

Nesse diálogo estabelecido por Machado com a tradição, portanto, também se revela a maneira como o autor aborda o tempo em sua obra. Nesse sentido, podemos dizer que Machado faz da intertextualidade uma viagem no campo/corpo literário. Como leitor que realiza um rastreamento da tradição e estabelece um diálogo com ela, Machado modifica e reelabora o passado, construindo, no presente, as raízes de uma literatura que se alastrará em direção ao futuro.

Machado, tocando em questões de sua época, lançou-se por outras épocas. A escrita machadiana produz um furo no tempo, pois, falando nas entrelinhas sobre temas universais

---

<sup>77</sup> SENNA. *O olhar oblíquo do bruxo: ensaios em torno de Machado de Assis*, p. 60-61.

e dialogando com escritores de diferentes tradições, o autor (re)visita, de seu presente histórico, o passado e o futuro, viajando no tempo e, nesse mesmo movimento, a partir do vazio temporal, construindo as temporalidades de sua escrita.

## 1.2 – O TEMPO DA ESCRITA: CORROSÃO E DEPURAÇÃO

O manejo do tempo já se encontra presente no próprio ato de escrever e, como pudemos ver anteriormente, a viagem da escrita em Machado acontece de forma não-linear – o autor passeia por vários tempos históricos, fazendo como que uma espiral do tempo, na qual os autores e textos por ele (re)visitados circulam em seus escritos em volta de um ponto vazio, de onde emanam suas indagações.

É evidente que dentre as indagações que aparecem com mais frequência na obra do autor encontram-se aquelas que dizem respeito ao tempo. No capítulo XXVII, “Virgília”, de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, há uma passagem em que Machado toca nesse tema por meio de uma referência ao filósofo Pascal. Neste trecho do livro, o narrador Brás Cubas faz a seguinte glosa de uma citação do filósofo:

Mas é isso mesmo que nos faz senhores da Terra, é esse poder de restaurar o passado, para tocar a instabilidade das nossas impressões e a vaidade dos nossos afetos. Deixa lá dizer Pascal que o homem é um caniço pensante. Não; é uma errata pensante, isso sim. Cada estação da vida é uma edição, que corrige a anterior, e que será corrigida também, até a edição definitiva, que o editor dá de graça aos vermes<sup>78</sup>.

Referindo-se metaforicamente ao homem como uma “errata pensante”, Machado faz uma ligeira torção da metáfora pascaliana do homem como “um caniço pensante”. A

---

<sup>78</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 549.

imagem do homem, nessa concepção machadiana, remete ao erro – o passado é constantemente corrigido pelas estações da vida, somente chegando a uma edição definitiva, e mesmo assim incompleta, na morte. Tal alusão marca o caráter efêmero e inacabado da vida; mas, também, o poder corrosivo do tempo, na figura dos vermes que devoram a edição da vida, corroendo-a até a decomposição.

Machado, nesse trecho, elimina também qualquer especulação metafísica ou religiosa com relação às idéias de homem e de vida, trazendo a sua reflexão, de forma crua e seca, para o plano terreno, desvinculando-a de crenças ou valores transcendentais. A vida aqui não tem nenhum outro fim senão o fim em si mesmo, e este talvez seja um dos toques de “rabugem de pessimismo” ou de “tinta da melancolia” a que Brás Cubas alude no prólogo de *Memórias póstumas*.

Os vermes que corroem as edições dos livros, corrompendo-as, são os mesmos que devoram tudo o que um dia foi vida, aguardando, sucessivamente, as novas edições que se tornarão velhas e definitivas. Mas, então, pergunta Machado: O que é eterno? É provável que a vida dos homens, assim como a dos textos, só seja mesmo eterna enquanto dure, enquanto resiste ao poder de um tempo inelutável, que traz a morte ao fim de cada estação ou de cada ciclo da vida; no entanto, a vida parece não ter fim, pois ela depende da morte, do poder corrosivo do tempo, para continuar existindo numa espiral que não cessa de trazer nascimento e morte.

A respeito do poder corrosivo do tempo, pode-se observar, no conto “Uma senhora”,<sup>79</sup> como, apesar de lutarmos contra o tempo ele vai lentamente deixando as suas marcas, sejam exteriores – a filha do personagem D. Camila cresce e torna-se moça –, sejam no próprio corpo. Por mais belo que o seu corpo possa ser, o tempo vai enviando

---

<sup>79</sup> MACHADO DE ASSIS. Uma senhora, p. 423-429.

sutilmente telegramas a D. Camila, marcando a sua passagem através dos cabelos brancos que começam a surgir ou do nascimento de seu neto.

Esse conto marca o ciclo do tempo passando por três gerações, começando pela jovem mãe que amadurece com o crescimento da filha, e que, posteriormente, passa a trazer certos traços de envelhecimento após o nascimento do neto. Mesmo que ela não queira se defrontar com o envelhecimento e tente a todo custo ludibriar o tempo, não há como evitar totalmente o seu caráter devastador.

O processo de corrosão temporal é um dos questionamentos fundamentais da condição humana presente em Machado de Assis. Mas o autor também aponta para o fato de que, embora nossa vida, assim como o que nos rodeia, sofra um processo de corrosão com o efeito do tempo – talvez a morte seja a finalidade última da vida –, algo também se depura com essa passagem. O próprio processo de criação nasce da destruição; e mesmo a morte é também condição para que o novo surja e seja criado. O ciclo de nascimento e morte é como o movimento de ida e vinda das águas do mar – se uma onda morre na praia é para que nasça de sua força e de seu movimento, que passam, uma outra, e assim infinitamente.

O tema da corrosão do tempo é também tratado em *Memórias póstumas*, em que se revela como as “estações da vida” são cruéis com certos personagens. Mas esse mesmo tema pode ser compreendido, também, como uma forma de Machado de Assis, através do feminino, chegar ao real do tempo, ao seu vazio estrutural. Vejamos, como exemplo, algumas possíveis relações entre o tempo e a ruína das mulheres que fazem parte da trama da narrativa. Começando pela “linda Marcela”.<sup>80</sup>

---

<sup>80</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 533.

(...) mas a doença e uma velhice precoce destruíram-lhe a flor das graças. As bexigas tinham sido terríveis; os sinais, grandes e muitos, faziam saliências e encarnas, declives e aclives, e davam uma sensação de uma lixa grossa, enormemente grossa. Eram os olhos a melhor parte do vulto, e aliás tinham uma expressão singular e repugnante...<sup>81</sup> (...) cheguei ao hospital (...) onde a vi expirar meia hora depois, feia, magra, decrépita...<sup>82</sup>

Fica-nos a impressão de que Marcela entregou-se ao tempo. A decepção amorosa com Brás Cubas, os dissabores da vida, os desastres anteciparam-lhe a velhice. E é, também, no corpo que Marcela padece, é no corpo que o tempo sulcou sua passagem, imprimindo-lhe uma “velhice precoce”. Ainda segundo Brás, o tempo “ajudou a moléstia, adiantando-lhe a decadência”<sup>83</sup> e expondo as bexigas, os sinais e as saliências em seu rosto, ou seja, expondo todas as marcas da corrosão, oferecidas ao olhar assombrado do outro.

Parece que há todo um tempo de resistência e espera de Marcela para que, enfim, Brás Cubas entre e seja tomado por essa imagem de ruína. O seu olhar vê a cara da morte, o vazio do real encarnado no rosto da amante. Por isso o horror que em seguida silencia o narrador.

Outro personagem, Eugênia (a “flor da moita”), com uma vida marcada pelo desastre, foi, não se sabe como, arrastada para a miséria; e Brás Cubas a encontra num cortiço pedindo esmolas: “...achei a flor da moita, Eugênia, a filha de D. Eusébia e do Vilaça, tão coxa como a deixara, e ainda mais triste”.<sup>84</sup> Outra mulher em ruínas, outra vida devastada pelo tempo.

Nhã-loló, moça graciosa com quem Brás poderia ter-se casado, não teve melhor destino. Vítima de uma febre amarela que a levou ainda jovem, padeceu terríveis sofrimentos, antes de sucumbir à doença: “O epitáfio diz tudo. Vale mais do que se lhes

<sup>81</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 557.

<sup>82</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 638.

<sup>83</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 557.

<sup>84</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 638.

narrasse a moléstia de Nhã-loló, a morte, o desespero da família, o enterro”.<sup>85</sup> Nhã-loló foi consumida pela doença e levada pela morte “antes do tempo”.

Um quarto personagem, D.Plácida, retirada da miséria por Brás Cubas, ganhou casa e dinheiro em troca dos seus “favores”. O destino, desde a mais tenra infância, nunca lhe fora favorável, e depois de passar alguns anos levando a vida com um certo conforto, ela acabou retornando à sua origem miserável. Após perder o que ganhara, D. Plácida foi encontrada doente, morando no Beco das Escadinhas. Atendendo a um pedido de Virgília, Brás vai vê-la: “fui à casa de D. Plácida; achei um mollho de ossos, envolto em molambos, estendido sobre um catre velho e nauseabundo (...) amanheceu morta; saiu da vida às escondidas, tal qual entrara”.<sup>86</sup> Somente os seus ossos resistiram à corrosão do tempo.

Por fim chegamos a Virgília. Foram muitos os adjetivos atribuídos por Brás à amante, dentre outros, a fresca, a juvenil, a florida. Talvez, dentre os personagens femininos que anteriormente citamos, Virgília seja a única que não se deixou abater e que, à sua maneira, assumiu suas escolhas, mesmo que não condizentes com os padrões de conduta moral da época. Grande amor de Brás Cubas, paixão que queimou durante anos até se dissipar (ou quase?), Virgília sobreviveu a todos os percalços. Foi ela quem bateu à porta da alcova quando Brás definhava, num momento em que já não tinha o mesmo frescor de tempos passados e era, aos 54 anos de idade, segundo o narrador, “uma ruína, uma imponente ruína”.<sup>87</sup>

Como uma estátua grega, o tempo não lhe corroe a altivez e, se ela de fato envelheceu, ainda assim foi capaz de manter intacto um certo encantamento; afinal, é o próprio narrador que afirma a seu respeito: “Virgília tinha agora a beleza da velhice, um ar

---

<sup>85</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 621.

<sup>86</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 630-631.

<sup>87</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 518.

austero e maternal”.<sup>88</sup> À diferença dos outros personagens que mencionamos, nenhuma tragédia, de fato, se abateu sobre Virgília, e a beleza do personagem não se corrompeu pelo tempo, pelo contrário, parece que foi depurada.

A corrosão do tempo pode, portanto, levar a efeitos antagônicos: à devastação ou à depuração. Há uma corrosão, como a dos vermes, que leva à decomposição, à dilaceração ou à devastação que culmina com a morte, o fim; mas há, também, uma corrosão que pode levar a uma certa depuração, a uma limpeza dos excessos, acentuando certos traços e características essenciais de uma pessoa, como no caso de Virgília. Se deslocarmos a questão para o campo da escrita, podemos ver que esta também pode-se depurar, como veremos abaixo.

Parece-nos que não apenas os personagens de *Memórias póstumas*, mas a própria escrita machadiana vai passando por um certo processo de corrosão. Sendo assim, talvez pudéssemos afirmar que o texto de Machado, ou a sua própria escrita, passa por um processo semelhante àquele por que passam alguns de seus personagens, mas que no fim (se é que há fim!), como acontece com Virgília, ou até mesmo com os ossos de D. Plácida, nem tudo é corrompido, pois há um osso da escrita que sobrevive como que depurado pelo tempo.

Para ilustrarmos essa questão, recorreremos a uma paráfrase e posterior comentário do conto “Papéis velhos”, de Machado de Assis.

“Papéis velhos” inicia-se com o deputado Brotero chegando agitado e sombrio, à noite, à sua casa. Apesar do silêncio profundo, ele não consegue dormir, e os relógios da vizinhança começam a bater, fora do ritmo, o tempo que passa. São três horas, e Brotero levanta-se para escrever uma carta para o presidente do conselho de ministros, informando-

---

<sup>88</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p.519.

lhe sua decisão de renunciar à cadeira de deputado. O motivo exposto na carta é um fato pessoal: tanto Brotero quanto a opinião pública acreditavam que na primeira ocasião ele seria nomeado ministro, pela posição que já havia adquirido na Câmara; no entanto, o presidente do conselho organizou o ministério e, para sua surpresa e decepção, Brotero foi excluído.

No entanto, o narrador adverte de que há outro fato envolvido nessa questão, pois a decepção política foi apenas um dos golpes sofridos por Brotero. À perda do ministério – “um certo C...” foi colocado na pasta de estrangeiros, almejada por Brotero – somava-se o fato de que “o fim secreto da diligência era dar um lugar na galeria do Estado à viúva Pedroso”,<sup>89</sup> senhora gentil e abastada que dias antes casara-se com o recente ministro. E, como já podemos intuir, Brotero almejava não apenas a pasta, mas também a viúva, vindo a perder as duas fortunas de uma só vez.

A crise política e pessoal causa-lhe dor e sofrimento e, após ter escrito a carta demissionária, Brotero segue na noite em claro:

Reclinou-se na cadeira e fechou o rosto na mão. Tinha os olhos vermelhos quando se levantou; e levantou-se, porque ouviu bater quatro horas, e recomeçar a procissão dos relógios, a cruel e implicante monotonia das pêndulas. Uma, duas, três, quatro...

Não tinha sono; não tentou sequer meter-se na cama. Entrou a andar de um lado para o outro, passeando, planeando, lembrando. De memória em memória, reconstruiu as ilusões de outro tempo, comparou-as com as sensações de hoje, e achou-se roubado. Voluptuoso até na dor, mirou afincadamente essas ilusões perdidas, como uma velha contempla as suas fotografias da mocidade. Lembrou-se de um amigo que lhe dizia que, em todas as dificuldades da vida, olhasse para o futuro. Que futuro? Ele não via nada. E foi-se achegando da secretária, onde tinha guardadas as cartas dos amigos, dos amores, dos correligionários políticos, todas as cartas. Já agora não podia conciliar o sono; ia reler esses papéis velhos. Não se relêem livros antigos?<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> MACHADO DE ASSIS. Papéis velhos, p. 620.

<sup>90</sup> MACHADO DE ASSIS. Papéis velhos, p. 621.

O deputado começou a ler aquelas cartas encardidas pelo tempo, aquele “mar morto de recordações”,<sup>91</sup> até deparar com uma de seu amigo Vasconcelos, que lhe dava notícias a respeito de L...a. A partir dessa carta, e das lembranças que ela lhe suscitou, ele passa a ler todas as que lhe foram enviadas por Vasconcelos. Tratava-se, naquele curto capítulo de sua vida, de notícias a respeito de uma antiga paixão amorosa, que tão logo ele a teve, ele a perdeu, devido a seguidas brigas motivadas pelo ciúme que a amante lhe despertava. Brotero lembrou-se de seu padecimento, de suas imprudências e desvarios por aquela mulher, e de que nada adiantou fazer para reavê-la.

Quis, em seguida, ver as cartas que escreveu a Vasconcelos no período em que havia se separado de L...a. A última delas falava de suicídio... As horas continuavam a bater, ele leu as cartas e, enquanto as dobrava e guardava na gaveta, “e ainda alguns minutos depois, deu-se a um esforço interessante: reaver a sensação perdida”.<sup>92</sup> Havia recomposto mentalmente o episódio em que pensou em suicídio, mas queria julgá-lo por meio da sensação; porém, a sensação extinta não mais voltava.

Com isso, “não podendo obter a sensação extinta, [Brotero] cogitou se não aconteceria o mesmo à sensação presente, isto é, se a crise política e pessoal, tão dura de roer agora, não teria algum dia tanto valor como os velhos diários, em que se houvesse dado a notícia do novo gabinete e do casamento da viúva”.<sup>93</sup> Concluindo que sim, pegou a carta demissionária, que escrevera naquela noite, e juntou-a a outros papéis velhos.

Há várias temporalidades que permeiam esse texto: há um tempo cronológico marcado pelo ritmo dos relógios, mas que segue de forma irregular, pois os relógios das casas vizinhas não estão acertados exatamente no mesmo horário, e isso marca não somente

---

<sup>91</sup> MACHADO DE ASSIS. Papéis velhos, p. 622.

<sup>92</sup> MACHADO DE ASSIS. Papéis velhos, p. 623.

<sup>93</sup> MACHADO DE ASSIS. Papéis velhos, p. 623.

o descompasso do tempo do relógio, mas também o descompasso do tempo subjetivo do próprio narrador, que está sofrendo; há o tempo subjetivo da memória, que tenta reconstruir as ilusões perdidas; e, há, também, o tempo vazio, apagado ou perdido das sensações que não voltam mais.

No entanto, para o interesse de nossa discussão, vamos nos ater em um ponto do texto, o belo parágrafo em que aparece um pedaço de uma frase contendo as palavras minuto e eterno, numa das cartas lidas por Brotero. A palavra eterno, escrita na carta, decompôs-se ao ser devorada pela ação das traças, restando, no papel, as letras *et* e a palavra minuto:

Nada faltava a essas cartas; lá estava o infinito, o abismo, o eterno. Um dos *eternos*, escrito na dobra do papel, não se chegava a ler, mas supunha-se. A frase era esta: “Um só minuto do teu amor, e estou pronto para padecer de um suplício *et* ...” Uma traça bifara o resto da palavra; comeu o *eterno* e deixou o *minuto*. Não se pode saber a que atribuir essa preferência, se à voracidade, se à filosofia das traças.<sup>94</sup>

A traça, comendo o eterno, roeu, no tecido do texto, o tecido do tempo; ficou o minuto, essa mínima lacuna, breve partícula do tempo que, paradoxalmente, está contido na eternidade, assim como pode concentrar em si toda a eternidade. A ironia machadiana, reduzindo o eterno ao minuto, a esse mínimo instante, deixa entrever, portanto, que um único minuto pode ter a dimensão de uma eternidade e que a eternidade não contém tudo o que se passa no tempo, pois o que é eterno pode também ser corroído, consumido, sendo, dessa forma, marcado pela perda, pela falta. Mesmo a eternidade contém as suas lacunas e vazios temporais – os seus buracos negros.

---

<sup>94</sup> MACHADO DE ASSIS. Papéis velhos, p. 623.

Por outro lado, da palavra bifada sobraram as duas letras iniciais, e nem tudo se perdeu ou se consumiu. Corroendo as cartas – esses papéis velhos traçados a tinta –, a traça depura a palavra até a sua materialidade, o osso, a letra, reduzindo o significante a apenas estas duas inscrições: *et*. Segundo Lacan, “designamos por letra este suporte material que o discurso concreto toma emprestado da linguagem”.<sup>95</sup> A letra, para a psicanálise de orientação lacaniana, é ainda mais elementar que o significante e reporta-se ao que há de mais fundamental no escrito, reduzindo-o à pura inscrição na superfície/corpo do texto, como é mostrado nessa inscrição que resta sulcada no corpo da carta.

Na superfície do papel restaram, da palavra eterno, portanto, apenas estas duas inscrições gravadas: *et*. As inscrições *et* e a palavra minuto dizem de um amor que passou pela ternura, tornou-se idealizado e se quis eterno para, no fim, reduzir-se a um instante de leitura, condensado no corpo da letra, que resistiu até mesmo à voracidade da traça. De uma suposta eternidade que chegou ao fim, ficaram apenas essas lembranças escritas, e já desvinculadas das sensações de antes, no papel amarelado e gasto pelo tempo.

Mas podemos ver também como as letras pululam nesse texto de Machado de Assis, pois, além das que foram corroídas pela traça, temos ainda os nomes próprios, que são apenas indicados pela letra inicial (“Um certo B...”, “Um certo C...”, “em casa do Z” etc.), ou pela letra inicial e a final, como no caso da amante de Brotero, “L...a”. O que pode indicar o intuito de não expor as pessoas ao conhecimento público; mas, pode também, apontar, através do tempo, das traças e das cartas, para a própria depuração da escrita, para a redução do significante ao seu suporte material, à letra.

---

<sup>95</sup> LACAN. A instância da letra no inconsciente, p. 498.

O osso da escrita resiste não somente à ação da traça, mas também à ação do tempo, e o que há de fundamental no escrito, a letra, é esse puro traço (ou inscrição) depurado pela linguagem e/ou pelo tempo, sobre o qual se escreve e se inscreve um sujeito.

Esse tempo corrosivo pode ser tido, portanto, como um tempo que leva à morte, ao fim; mas, também, como o tempo de uma escrita que se depura, no sentido de sair dos excessos do imaginário e do narcisismo, contribuindo para um certo esvaziamento dos excessos que contaminam o próprio sujeito, mortificando-o, e para a restituição de sua inscrição na linguagem, no simbólico.

Podemos pensar, ainda, com relação a *Memórias póstumas*, nos ossos que restaram da decomposição do cadáver de Brás Cubas, e assim articulá-los como a letra do defunto. Sabemos que os ossos, que compõem o esqueleto, são o suporte do corpo; e mesmo que esse corpo ou esse cadáver, como no caso de Brás, se decomponha, os vermes do tempo não conseguem roê-los, assim como as traças não corroem todas as letras das cartas.

O corpo do defunto ou o cadáver, entrando em decomposição, torna-se um objeto de repulsa ao olhar do outro. Esse processo no qual o corpo se putrefaz, virando alimento de vermes, escancara o real insuportável da morte, e é por isso, também, juntamente com a importância do ritual simbólico, que os corpos devem ser enterrados. Ágata Cristina Kaiser Dumont, em sua dissertação de mestrado intitulada *A flecha de dois gumes: o tempo redimensionado em Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, afirma que

A demarcação temporal e espacial da morte do narrador-protagonista direciona o caráter de sua narrativa, que se expõe a partir do corpo morto e de todos os seus ritos funerários. A imagem oferecida ao leitor, no entanto, não se limita na primeira imagem do homem recém morto, ainda parecido com o vivo ao dormir. A primeira recordação que Brás apresenta é a do corpo morto já como alimento dos vermes, reiterada pela dedicatória que abre suas memórias, ainda antes da narração de sua morte.

Não é só o corpo, no entanto, que aparece em decomposição, mas também as relações humanas apresentadas na obra, repletas de hipocrisia, egoísmo, pessimismo, putrefazendo a benevolência, a compaixão, a solidariedade, e todas as virtudes que se propõem à humanidade, e que fazem do homem um ser distinto na natureza.<sup>96</sup>

A ameaça dos vermes que se alimentam do cadáver de Brás é, portanto, metonímia do escritor e do tempo corrosivo da escrita. A escrita do defunto prestes a se decompor contamina toda a obra e, com isso, a podridão de seu corpo se espalha pelas páginas do texto, apontando, também, para a hipocrisia das relações humanas. No entanto, do defunto em processo de decomposição, do real da morte, restam os ossos, o esqueleto do cadáver, que, se deslocados para o campo da linguagem escrita, apontam para a letra. A imagem do defunto, portanto, virou uma letra. E defunto é a letra do autor, letra esta que condensa o eterno e o minuto que atravessam a temporalidade de sua escrita.

Caminhamos, neste capítulo, e prosseguiremos nos capítulos seguintes, na espiral de uma lógica do tempo da escrita em Machado de Assis, de um tempo vazio e/ou lacunar, em que giram certas modalidades temporais de *Memórias póstumas* e de alguns de seus contos. Percorremos, também, em Machado, os tempos da tradição, cronológico, não-linear, subjetivo, corrosivo e depurador, entre outros; assim como o eterno e o minuto. Mas, em *Memórias póstumas*, há outras facetas do tempo, e procuraremos levar adiante o propósito de nosso trabalho, desenvolvendo no capítulo seguinte o processo de morte e gênese do escritor Brás Cubas.

---

<sup>96</sup> DUMONT. *A flecha de dois gumes*: O tempo redimensionado em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, p. 35.

## **CAPÍTULO II**

### **MORTE E GÊNESE DO ESCRITOR BRÁS CUBAS**

O mar batia com força. Moderei o passo, e pus-me a olhar para as ondas que vinham ali bater e morrer. Cá dentro, ressoava, como um trecho musical, a pergunta que fizera ao cocheiro: O que é eterno? As ondas, mais discretas que ele, não me contaram os seus particulares, vinham vindo, morriam, vinham vindo, morriam.

Machado de Assis, “Eterno!”.

O livro *Memórias póstumas de Brás Cubas* inicia-se com um endereçamento do narrador ao leitor. Utilizando-se desse procedimento metalingüístico, Machado de Assis embaralha ficção e realidade, ao fazer confundir a voz do narrador com a voz autoral. O narrador Brás Cubas, antes de começar propriamente o relato de suas memórias, dirige-se ao leitor para afirmar que o seu livro poderá não ter “os cem leitores de Stendhal, nem cinquenta, nem vinte, e quando muito, dez. Dez? Talvez cinco”.<sup>97</sup> Ainda assim o suposto autor não se exime da preocupação com o olhar do leitor e, no parágrafo seguinte, explicita o propósito de “angariar as simpatias da opinião”, sendo que, para isso, “o primeiro remédio é fugir a um prólogo explícito e longo. O melhor prólogo é o que contém menos cousas, ou o que as diz de um jeito obscuro e truncado”.<sup>98</sup>

De fato, é de forma obscura, senão enigmática, que Brás Cubas diz: “Conseqüentemente, evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas *Memórias*, trabalhadas cá no outro mundo”, justificando que “seria curioso, mas nimamente extenso, e, aliás, desnecessário ao entendimento da obra”.<sup>99</sup> Se, por um lado, o narrador afirma que seria excessivo contar o processo de composição das *Memórias*, por outro, desperta a curiosidade do leitor, ao dizer que tal processo foi extraordinário. Desde o início, portanto, já se estabelece um movimento de sedução e captura do leitor, por meio de uma linguagem que não se mostra por completo, que parece estar sempre encobrindo algo de si mesma.

Comentando a doença que o levou à morte, Brás Cubas salienta que esta iniciou-se no momento em que ele tomou uma corrente de ar, o que deu origem ao mal que o “trouxe à eternidade”.<sup>100</sup> A ruptura que ocorre nesse momento irá determinar, portanto, o lugar em

<sup>97</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 513.

<sup>98</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 513.

<sup>99</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 513.

<sup>100</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 518.

que o “defunto-autor” se encontra: a eternidade. A eternidade, lugar do vazio ou da ausência de tempo, está para o narrador, de fato, como um não-lugar, um ponto deslocado para fora do tempo, de onde ele relê o passado e o futuro, no instante de sua presença.

É a morte do personagem, portanto, que permite o desdobrar de suas memórias, sendo, conseqüentemente, a gênese do narrador e a condição do ato narrativo; pois é a partir da morte que nasce o escritor Brás Cubas. Mas a morte do narrador representa também uma certa cisão do Eu, uma fenda que se abre nessa instância imaginária e narcísica, passagem de um Eu a um Ele que provoca o apagamento daquele que escreve e o surgimento do ato criativo.

## 2.1 – UMA INVENÇÃO AMBÍGUA: O EMPLASTRO DA ESCRITURA

Brás Cubas localiza-se na eternidade, no lugar da ausência de tempo, e não se refere ao “outro lado da vida”, nem dá explicações sobre a questão. Em um outro livro de Machado, *Memorial de Aires*, encontramos uma passagem em que o narrador Aires faz uma referência à questão da morte muito próxima do contexto de *Memórias póstumas* e das indagações de Machado sobre o eterno e a eternidade. É a seguinte: “– Ah! minha amiga (ou meu amigo), se eu fosse indagar onde param os mortos, andaria o infinito e acabaria na eternidade”.<sup>101</sup> Ou seja, vagaria no atemporal, onde se encontram os mortos, pois a eternidade é o lugar dos mortos, assim como infinita e eterna é a morte. E é por isso que o minuto, ou o instante, também pode ser eterno, porque ele traz, em sua brevidade, a morte.

A eternidade, lugar (ou não-lugar) estratégico de onde o narrador pode falar, sem receios da opinião, com franqueza sobre as suas memórias, é também um ponto de

---

<sup>101</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memorial de Aires*, p. 1.190.

deslocamento para fora do tempo, de onde Brás narrará os fragmentos de sua vida, as aventuras por ele vividas.

Brás Cubas não se manifesta com relação ao “outro lado da vida”, mas narra as circunstâncias de sua morte. Segundo o narrador, estando ele tomado pela idéia fixa da “invenção de um medicamento sublime, um emplastro anti-hipocondríaco, destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade”<sup>102</sup> e, conseqüentemente, pela idéia de imortalidade que tal descoberta lhe traria, foi pego por uma corrente de ar, adoeceu, não se cuidou adequadamente e morreu, partindo para a eternidade antes de divulgada a invenção.

Senão quando, estando eu ocupado em preparar e apurar a minha invenção, recebi em cheio um golpe de ar; adoeci logo, e não me tratei. Tinha o emplastro no cérebro; trazia comigo a idéia fixa dos doudos e dos fortes. Via-me, ao longe, ascender do chão das turbas, e remontar ao céu, como uma águia imortal, e não é diante de tão excelso espetáculo que um homem pode sentir a dor que o punge. No outro dia estava pior; tratei-me enfim, mas incompletamente, sem método, nem cuidado, nem persistência; tal foi a origem do mal que me trouxe à eternidade. Sabem já que morri numa sexta-feira, dia aziago, e creio haver provado que foi a minha invenção que me matou. Há demonstrações menos lúcidas e não menos triunfantes.<sup>103</sup>

A humanidade ficou, irremediavelmente, sem a oportunidade de se salvar da melancolia; mas, podemos notar que contra esta Machado de Assis opõe, no texto, não uma fórmula mágica ou científica e, sim, o riso. Há uma sensação de ambivalência, mas também de divisão subjetiva do narrador, que encontramos em *Memórias póstumas*: um livro que contém em sua alma “um sentimento amargo e áspero”,<sup>104</sup> e que oferece o riso como contraponto a esse sentimento, ou como forma de aliviá-lo. No entanto, o emplastro Brás Cubas, em vez de aliviar a humanidade, ironicamente, produzirá a enfermidade do

---

<sup>102</sup>MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 515.

<sup>103</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 518.

<sup>104</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 512.

personagem e o levará à morte, condição esta sem a qual, provavelmente, não haveria a escrita de suas memórias.

O emplastro teria então esse duplo papel, de algo que pode curar e matar, estando, também, vinculado à questão da escrita, aproximando-se, assim, de uma antiga discussão filosófica sobre o *phármakon*. A este respeito, o filósofo Jacques Derrida, em seu livro *A farmácia de Platão*, tomando como ponto de partida o diálogo *Fedro*, de Platão, no qual a escritura é tida como um *phármakon*, mostra como, no texto platônico, a palavra *phármakon* é ambígua, portando um duplo sentido introduzido no corpo do discurso, já que ela pode significar, dentre outras acepções possíveis, tanto remédio quanto veneno, podendo ser, alternada ou simultaneamente, algo benéfico e maléfico.<sup>105</sup>

Derrida afirma que

A escritura não é melhor, segundo Platão, como remédio do que como veneno. (...) É preciso, com efeito, saber que Platão suspeita do *phármakon* em geral, mesmo quando se trata de drogas utilizadas com fins exclusivamente terapêuticos, mesmo se elas são manejadas com boas intenções, e mesmo se elas são eficazes como tais. Não há remédio inofensivo. O *phármakon* não pode jamais ser simplesmente benéfico.<sup>106</sup>

Não poderíamos, então, pensar o emplastro Brás Cubas como um *phármakon*? na medida em que, sendo um remédio inventado para curar, conduz, paradoxalmente, seu próprio inventor à morte? Eis a ambigüidade desse remédio/veneno que arrasta o narrador para a morte antes mesmo que este o tenha usado – e na verdade isso não seria mesmo necessário, uma vez que, como salienta o narrador, o emplastro estava em seu cérebro e, por essa razão, ele não titubeará em nomeá-lo como a invenção que o matou.

---

<sup>105</sup> Cf. DERRIDA. *A farmácia de Platão*, p. 14.

<sup>106</sup> DERRIDA. *A farmácia de Platão*, p. 46.

No entanto, essa invenção que contamina o cérebro do narrador é menos o efeito de uma droga que se ingere e mais de uma química da linguagem que toma conta do seu pensamento, a ponto de ele se “desligar” das coisas que o cercam, não dar atenção para os riscos da doença e morrer. A ambigüidade desse remédio, afirmada por Brás Cubas, resvala para a ironia, pois aquele que pensa em salvar a humanidade esquece de salvar a si mesmo. Saúde/doença, vida/morte, memória/esquecimento, remédio/veneno são dualidades intrínsecas a esse conceito que remete à farmácia e à medicina e, também, para Platão, à escritura. E é por esse motivo que o filósofo se questiona se a escritura, sob o pretexto de suprir a memória, não faria esquecer ainda mais; e, fundamentalmente, se não haveria uma boa e uma má escritura.

O fato é que morre o Brás Cubas inventor do emplastro e nasce o Brás Cubas escritor/inventor de suas memórias. O *phármakon*, no entanto, permanece, antes como droga farmacêutica, depois como potência positiva e negativa da escritura: o morto escreve (lembra) para esquecer? Seria essa a função da escrita em *Memórias Póstumas*? Deixemos essas questões para mais adiante, mas há algo que gostaríamos de precisar: os poderes do *phármakon* estão presentes na escritura de *Memórias Póstumas*.

### **2.1.1 – O ESPELHO FRATURADO DE BRÁS**

Como já foi salientado, nas palavras de Brás Cubas, o que o mata não é o “golpe de ar”, nem a doença em si, mas sua invenção – a mesma na qual ele depositava o desejo de imortalidade e que vai alterar tal ordem, matando-o. Porém, sua invenção não o condena ao anonimato, já que, como afirma Juracy Assmann Saraiva, “ao situar-se no reino dos mortos, ele adere ao fictício, ao mundo ilusório de um jogo de aparências, que lhe permite instituir-

se como sujeito e auto-enunciar-se”.<sup>107</sup> Sendo assim, de acordo com a autora, a morte se afigurará a Brás Cubas como um novo nascimento, sendo, portanto, a gênese do narrador e condição do ato narrativo.

A morte marcaria uma distinção entre narrador e protagonista, permitindo ao primeiro um distanciamento dos eventos narrados e da historicidade e possibilitando-lhe, assim, o desvendamento de sua vida, mostrando suas ambivalências e o que ela foi, efetivamente. Uma vez que a morte o separou de sua história, Brás Cubas nasce novamente (a campa foi seu outro berço) e, longe do peso do olhar da opinião de sua época, poderá escrever a sua vida, desnudando-a e revelando-a de forma mais crua.

Agora, porém, que estou cá do outro lado da vida, posso confessar tudo: 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. Talvez os modestos me argúam esse defeito; fio, porém, que esse talento me hão de reconhecer os hábeis. Assim, a minha idéia trazia duas faces, como as medalhas, uma virada para o público, outra para mim. De um lado, filantropia e lucro; de outro lado, sede de nomeada. Digamos: – amor da glória.<sup>108</sup>

O projeto malgrado de aliviar a melancolia da humanidade, que resultou na morte de Brás Cubas, carrega em si o riso irônico de Machado de Assis, revelando como, por detrás de atos cristãos (“Na petição de privilégio que então redigi, chamei a atenção do governo para esse resultado, verdadeiramente cristão”<sup>109</sup>) e filantrópicos, escondem-se autênticos interesses pessoais. A morte do personagem, sendo a condição pela qual ele nasce como narrador, institui a verdade que será construída ficcionalmente. A este respeito Saraiva afirma que

---

<sup>107</sup> SARAIVA. *O circuito das memórias em Machado de Assis*, p. 46.

<sup>108</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 515.

<sup>109</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 515.

“Contar é igual a viver [...] A narrativa é igual à vida; a ausência de narrativa, à morte”. Aceito esse princípio do relato primitivo, Brás Cubas não posterga a morte, mas, transpondo-a, faz dessa passagem o princípio orientador do narrar. Tanto Scherazade quanto Brás Cubas são narradores que vivem na medida em que narram, mas somente Brás Cubas encontra, na superação da vida, a possibilidade de interpretá-la. Pela morte, consolida-se, pois, a vida do narrador, e se define seu estatuto enquanto enunciador e protagonista do relato; ao mesmo tempo, sobre a morte funda-se a convenção tácita, firmada entre narrador e leitor, que repousa na adesão deste universo ficcional instaurando aquele.<sup>110</sup>

Com a morte do personagem e, portanto, o nascimento do narrador, opera-se uma transformação no próprio indivíduo, que se constitui em enunciador e protagonista do relato e, respectivamente, em sujeito e objeto do discurso narrativo. Tal acontecimento provoca, pois, uma cisão do eu de Brás Cubas, sendo que entre o eu passado, que será revisto, e o eu presente, há a lacuna dessa cisão – lacuna onde se inscreve a circunstância da morte como fundamento da alteridade do narrador.

Ocorre, portanto, uma “divisão do eu em outro”, garantindo uma experiência de alteridade, na qual Brás Cubas poderá tomar a si mesmo como objeto de investigação, diferentemente do que se dá com os narradores memorialistas (os escritores de autobiografias, por exemplo), uma vez que o narrador memorialista normalmente encontra-se preso à sua subjetividade, a um eu que não tem o distanciamento necessário para se olhar de fora, do exterior, constituindo-se em uma barreira que se defende e resiste à própria análise, compreensão e julgamento, de modo que o sujeito, para evitar o sofrimento, “escolhe” por desconhecer-se.

A questão do eu também será analisada – mas desta vez com um enfoque maior sobre os protagonistas dos relatos – por Kátia Muricy, no livro *A razão cética*, Machado de Assis

---

<sup>110</sup> SARAIVA. *O circuito das memórias em Machado de Assis*, p. 47.

e as questões de seu tempo. Segundo Muricy, “a experiência da fragmentação da identidade e da não-linearidade do tempo, vividas pelos personagens machadianos, em especial por esses narradores [Brás Cubas, Dom Casmurro e Conselheiro Aires], relaciona-se à vivência na cidade grande – do Rio de Janeiro – no alvorecer de sua modernidade”.<sup>111</sup> A autora, ao referir-se ao narrador Brás Cubas e também ao personagem Bentinho, de *Dom Casmurro*, usa o termo “fragmentação do eu” para assinalar que

Também é em *Memórias póstumas de Brás Cubas* que o herói tem uma sensação física dessa fragmentação de seu *eu* ao narrador, no capítulo “As pernas”, quando, com o pensamento na amante, as pernas o levam, sem que ele se dê conta, a jantar no hotel Pharoux, dividindo sua consciência entre a dama e as conveniências do estômago e das alegrias mundanas. As pernas também conduziram Bentinho, contra sua vontade, a Capitu: “Que as pernas também são pessoas, apenas inferiores aos braços e valem de si mesmas, quando as cabeças não as rege por meio de idéias”. O corpo fragmenta-se também para dar à “sensação esquisita” de não se contar com a unidade de sentimentos, de idéias ou do comportamento – enfim, de uma unidade da consciência – em que se reconheça o mesmo sujeito. E é com uma certa volúpia da perda da consciência, essa ilusão de uma unidade, que o defunto autor inicia suas memórias.<sup>112</sup>

Podemos apreender, das afirmações da autora, que a fragmentação do eu do narrador implica uma divisão de sua consciência – apontando para um sujeito-narrador dividido –, mas, também, que essa experiência se relaciona com uma fragmentação da própria imagem corporal do narrador, rompendo com a “ilusão de uma unidade”.

A fragmentação da identidade pode, ainda, implicar uma divisão temporal do sujeito; pois, para a psicanálise, o sujeito é dividido entre a consciência, lugar de um tempo linear e, portanto, cronológico, e o inconsciente (sujeito do inconsciente), lugar intemporal, no qual a experiência temporal subjetiva é de uma outra ordem, não-linear e não-cronológica.

---

<sup>111</sup> MURICY. *A razão cética*; Machado de Assis e as questões de seu tempo, p. 118.

<sup>112</sup> MURICY. *A razão cética*; Machado de Assis e as questões de seu tempo, p. 117.

O inconsciente freudiano é, pois, intemporal como afirma Freud.<sup>113</sup> Se a referência cronológica vincula-se ao sistema consciente, os processos inconscientes, por seu turno, não vão passar por tal ordenação temporal, e os seus diferentes elementos, apresentando-se sem uma ordem cronológica, não levam em consideração a distinção entre passado, presente e futuro. No entanto, para Freud, o desejo, sendo indestrutível, é o que vai, pelo viés da fantasia, entrelaçar o passado, o presente e o futuro.<sup>114</sup>

Nascendo “da defasagem entre a necessidade e a demanda”<sup>115</sup> e mantendo no seu fundamento relação com a fantasia, e não com um objeto real (o objeto do desejo está desde sempre perdido), o desejo inconsciente, “ligado a signos infantis indestrutíveis”,<sup>116</sup> não sofre a ação da passagem do tempo. A própria indestrutibilidade do desejo inconsciente, juntamente com o fato de ele enlaçar, através fantasia, os três registros temporais, revela que, na experiência temporal subjetiva, ele é eterno.

Voltando à questão da fragmentação do narrador de *Memórias póstumas*, podemos perceber como esta incide na não-linearidade do tempo de sua escrita e, concomitantemente, de seu texto. O movimento sinuoso, digressivo e oblíquo da escrita de Brás Cubas, assim como a construção do texto fragmentado de suas memórias, de alguma forma, tem relação com a própria divisão do narrador, que se manifesta em sua fala e em seu modo de narrar.

A divisão do sujeito-narrador, expondo as “aparições do *duplo* em que se manifestam realidades psíquicas de outro modo heterogêneas”,<sup>117</sup> encontra-se em várias passagens de

---

<sup>113</sup> Cf. FREUD, Sigmund. O inconsciente, p. 183-245.

<sup>114</sup> Cf. FREUD, Sigmund. Escritores Criativos e Devaneio, p. 145-158.

<sup>115</sup> LAPLANCHE E PONTALIS. *Vocabulário da psicanálise*, p. 114.

<sup>116</sup> LAPLANCHE E PONTALIS. *Vocabulário da psicanálise*, p. 114.

<sup>117</sup> LACAN. O estágio do espelho como formador da função do eu, p. 98.

*Memórias Póstumas*, e pode ser assinalada pela posição ambivalente de Brás Cubas com relação às mulheres:

Que, em verdade, há dous meios de granjear a vontade das mulheres: o violento, como o touro de Europa, e o insinuativo, como o cisne de Leda e a chuva de ouro de Dânae, três inventos do padre Zeus, que, por estarem fora da moda, aí ficam trocados no cavalo e no asno.<sup>118</sup>

Essa voz saía de mim mesmo, e tinha duas origens: a piedade, que me desarmava ante a candura da pequena, e o terror de vir a amar deveras, desposá-la. Uma mulher coxa!<sup>119</sup>

Ou, quando ele se refere à divisão de sua consciência ou de seu pensamento, como no referido capítulo “As pernas”:

Ora, enquanto eu pensava naquela gente, iam-me as pernas levando, ruas abaixo, de modo que insensivelmente me achei à porta do Hotel Pharoux. De costume jantava aí; mas, não tendo deliberadamente andado, nenhum merecimento da ação me cabe, e sim às pernas, que a fizeram. (...)

Aquele caso, porém, foi um raio de luz. Sim, pernas amigas, vós deixastes à minha cabeça o trabalho de pensar em Virgília, e dissestes à outra: – Ele precisa comer, são horas de jantar, vamos levá-lo ao Pharoux; dividamos a consciência dele, uma parte fique lá com a dama, tomemos nós a outra, para que ele vá direito, não abalroe as gentes e as carroças, tire o chapéu aos conhecidos, e finalmente chegue são e salvo ao hotel.<sup>120</sup>

Em *Memórias póstumas*, podemos observar, ainda, como a discordância do eu com a realidade é visível em relação ao personagem Brás Cubas, e também como, em determinados momentos, a fragmentação aparece quando se poderia esperar uma unidade do eu, rompendo com uma suposta unidade que não se sustenta o tempo todo. Podemos observar, na seguinte citação, certos fenômenos de despedaçamento ou desintegração do

---

<sup>118</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 534.

<sup>119</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 555.

<sup>120</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 580.

corpo vivenciados por Brás Cubas momentos antes de morrer e relatados pelo defunto-  
autor:

Agora, quero morrer tranqüilamente, metodicamente, ouvindo o soluço das damas, as falas baixas dos homens, a chuva que tamborila nas folhas de tinhorão da chácara, e o som estrídulo de uma navalha que um amolador está afiando lá fora, à porta de um correeiro. Juro-lhes que essa orquestra da morte foi muito menos triste do que podia parecer. De certo ponto em diante chegou a ser deliciosa. A vida estrebuchava-me no peito, com uns ímpetos de vaga marinha, esvaía-se-me a consciência, eu descia à imobilidade física e moral, e o corpo fazia-se-me planta, e pedra, e lodo, e cousa nenhuma.<sup>121</sup>

A vida lhe fora emitindo os últimos sinais através dos sons que lhe iam entrando corpo adentro; a morte se aproximou, cortando-lhe, como uma navalha, os últimos fios da vida; seu peito sacudia como a força de uma grande onda marinha; e o corpo de Brás Cubas começou a se desintegrar em direção ao nada.

Convenhamos que a experiência narrada é radical, pois ela acontece com o impacto da aproximação da morte; no entanto, se é a imagem do outro, vinda de um exterior, que organiza o eu, algo que, em outro momento da existência do sujeito, vindo de fora, o invade, pode também abalar sua unidade imaginária, desorganizando-a. No relato do narrador, os sons que em tese o tranqüilizariam vão gradativamente infiltrando em seus ouvidos, e são esses sons (essa “orquestra da morte”) do choro, da chuva e, sobretudo, de uma navalha sendo amolada, que o invadem com uma força desintegradora, instaurando o processo da morte como algo desagregador, tanto da consciência quanto do corpo.

E é a partir dessa experiência de desagregação que a morte se coloca a Brás Cubas. O inventor do emplastro que salvaria a humanidade da melancolia, tornando-se, com sua invenção, imortal, morre para renascer como um outro, como o narrador atemporal de suas

---

<sup>121</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 514.

memórias. Instauram-se, assim, as condições de possibilidade da narrativa, no momento em que o personagem pode, de um lugar onde o tempo é abolido, percorrer, com um certo distanciamento, o tempo de suas memórias.

O momento do acontecimento da morte de Brás Cubas pode ser pensado, assim, como o momento de abolição do tempo. Trata-se de um paradoxo, no qual a eternidade é pensada como algo infinito, onde o tempo é abolido; mas, também, como um breve minuto do tempo, um lugar vazio, em que toda a realidade do tempo é percorrida, no instante de um raio.

A respeito da abolição do tempo, Sylvie Le Poulichet, no livro *O tempo na psicanálise*, faz o seguinte comentário:

Esse momento de abolição do tempo é também, por isso mesmo, um momento privilegiado de afirmação do tempo, pois essa “rasgadura” na trama do tempo dá justamente presença ao acontecimento. E o anacronismo permite aqui uma forma de identificação, [pois como afirma Blanchot]: “Viver a abolição do tempo, viver esse movimento, rápido como um ‘raio’, (...) é percorrer toda a realidade do tempo; percorrendo-a, experimentar o tempo como espaço e lugar vazio, isto é, livre dos acontecimentos que sempre, habitualmente, o preenchem”.<sup>122</sup>

A morte se instaura para Brás Cubas, portanto, como um acontecimento que rasga o tempo em dois: em um tempo atemporal (lugar do sujeito da enunciação) e em um tempo das lembranças narradas (lugar do sujeito da enunciado). Podemos, ainda, fazer uma correlação entre o lugar atemporal de onde fala Brás Cubas e o lugar do sujeito do inconsciente (*Je*, segundo Lacan); e entre o lugar do sujeito do enunciado e o lugar do eu consciente (*Moi*, segundo Lacan). Mostra-se, também, desta forma, como a divisão subjetiva do personagem incide na temporalidade da narrativa.

---

<sup>122</sup> LE POULICHET. *O tempo na psicanálise*, p. 15-16.

Na eternidade, há uma ausência (ou um vazio) do tempo, e o narrador, relatando acontecimentos e lembranças, situa-se fora ou deslocado destes. Há, nesse processo, uma ironia e um paradoxo, pois parece que o lugar de imortalidade procurado por Brás Cubas durante sua vida, com sua invenção, só vai ser encontrado (ou forjado) com o acontecimento de sua morte, com essa ruptura, esse dilaceramento ou essa rasgadura temporal que o torna um morto-vivo, um defunto-autor que narra suas memórias em um “tempo da ausência de tempo”.<sup>123</sup>

Esse “tempo da ausência de tempo”, a que se refere Blanchot, é congruente com o tempo da escrita do inconsciente – corporificada, em *Memórias póstumas*, no defunto-autor –, uma escrita que põe o tempo cronológico em suspenso e que diz respeito a um trabalho que escapa às determinações do eu ou da consciência daquele que escreve, produzindo um certo apagamento do mesmo.

Mas, seguindo nessa articulação entre tempo e escrita, talvez pudéssemos fazer um desdobramento da questão que viemos trabalhando, operando um desvio da morte do narrador-personagem e autor ficcional Brás Cubas para a do autor Machado de Assis, na medida em que seria este, de fato, que se apagaria no próprio ato de escrever. A esse respeito, sublinhemos, portanto, a seguinte questão: a morte de Brás Cubas não poderia ser tomada como uma metáfora do desaparecimento (ou da morte) do escritor ou do autor Machado de Assis, em função da escrita ou da obra?

### **2.1.2 – O LUGAR VAZIO DA CRIAÇÃO**

---

<sup>123</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p.20.

Ao situar Brás Cubas como um defunto-autor, Machado de Assis, de forma oblíqua, faz com que ele próprio, enquanto autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, desloque-se para um lugar de desaparecimento. É como se o ato da escrita, que o conduziu à invenção do personagem-narrador de *Memórias póstumas*, levasse Machado a se apagar na sombra do narrador, fazendo com que a voz autoral fique encoberta (mas não completamente oculta) no texto. Dessa forma, no lugar onde há este apagamento do “verdadeiro” autor, que se coloca de modo mais impessoal, surge a obra como elaboração de seu trabalho solitário com a linguagem, com o vazio de toda linguagem e com o nada; mas, daí, também, a sua afirmação na obra.

Blanchot, no texto “A literatura e o direito à morte”, assim como em outros textos de sua autoria, comenta sobre essa experiência com a escrita que leva a um certo apagamento do eu autoral, a uma ausência de ser. Segundo Blanchot, o trabalho com o texto se dá na medida em que “o escritor que escreve uma obra se suprime nessa obra e se afirma nela”.<sup>124</sup> O autor acrescenta ainda que “a obra exige do escritor que ele perca toda a ‘natureza’, todo o caráter, e que, ao deixar de relacionar-se com os outros e consigo mesmo pela decisão que o faz ‘eu’, converta-se no lugar vazio onde se enuncia a afirmação impessoal”.<sup>125</sup>

Esse lugar vazio é também assinalado por Gilles Deleuze, no capítulo “Sobre a Colocação em Séries” de seu livro *Lógica do Sentido*. A casa vazia, para Deleuze, é uma instância paradoxal, que circula entre duas séries, que podem ser representadas, por exemplo, em termos de linguagem, como as séries do significante e do significado. De acordo com o filósofo, “da instância paradoxal é preciso dizer que não está nunca onde a procuramos e, inversamente, que nunca a encontramos onde está. Ela *falta em seu lugar*,

---

<sup>124</sup> BLANCHOT. A literatura e o direito à morte, p. 326.

<sup>125</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 50.

diz Lacan”.<sup>126</sup> A própria estrutura da linguagem pode, portanto, funcionar como uma casa vazia, pois numa estrutura é necessário que haja falta, lugar e espaço vazio para que esta tenha mobilidade, tenha jogo.

Essa instância com “duas faces, das quais uma sempre falta à outra”,<sup>127</sup> operando tanto do lado da série significante quanto do lado da série do significado, dá mobilidade e faz funcionar a cadeia significante “como em um jogo, [no qual] assiste-se à combinação da casa vazia e do deslocamento perpétuo de uma peça”.<sup>128</sup> A casa vazia é, portanto, lugar da ausência e instância necessária para que se movam as peças do jogo metonímico da linguagem.

A morte de Brás Cubas, em *Memórias póstumas*, pode ser tomada como uma metáfora desse lugar vazio e impessoal do autor (ou do escritor), lugar do desaparecimento, que faz ressoar a seguinte questão enunciada pelo personagem: “Que há entre a vida e a morte? Uma curta ponte”.<sup>129</sup> É nessa curta ponte que liga e une a vida à morte, num espaço fugidio de tempo, que se dá uma infinidade de acontecimentos. E talvez a sabedoria que há no trabalho do escritor esteja em saber como transitar nesse espaço aberto, nas proximidades da morte, sem se deixar morrer completamente, buscando, desse diálogo com o nada, alcançar o outro lado da ponte, o lado da criação e da vida.

Podemos pensar, portanto, uma série paradoxal, em *Memórias Póstumas*, relacionada com a dupla face autor-obra, pois o que pode ser estranho com relação a essa série é o fato de que essas duas figuras ímpares, essas metades desiguais, falem sempre uma à outra, sendo, no entanto, uma condição da outra. Não há obra sem autor, mas a condição para que haja obra é o desaparecimento do autor. Dizer que o desaparecimento do autor é condição

---

<sup>126</sup> DELEUZE. *Lógica do sentido*, p. 43.

<sup>127</sup> DELEUZE. *Lógica do sentido*, p. 44

<sup>128</sup> DELEUZE. *Lógica do sentido*, p. 44.

<sup>129</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 620.

da obra significa afirmar que a existência e a criação desta estão vinculadas ao apagamento daquele. Assim, só podemos falar em função autoral a partir deste ponto vazio da linguagem que produz o apagamento daquele que escreve.

O trabalho com a escrita diz respeito a uma experiência com a linguagem, experiência esta que a leva a um limite, a uma tensão entre a palavra e a impossibilidade de tudo dizer, entre a representação e o que está fora de toda representação, entre a obra e o silêncio que esta enuncia. Há, na linguagem, um osso duro que resiste à representação e ao sentido, ou então, “um grão de sandice”, como o do doido Romualdo citado por Brás Cubas: “ – Eu sou o ilustre Tamerlão, dizia ele. Outrora fui Romualdo, mas adoeci, e tomei tanto tártaro, tanto tártaro, tanto tártaro, que fiquei Tártaro, e até rei dos Tártaros. O tártaro tem a virtude de fazer Tártaros”.<sup>130</sup>

Essa experiência com a linguagem pode trazer, em certos autores ou em certas obras por eles escritas, o vazio de uma impessoalidade ou de uma ausência de ser:

Está claro que em mim o poder de falar está ligado também à minha ausência de ser. Eu me nomeio, é como se eu pronunciasse meu canto fúnebre: eu me separo de mim mesmo, não sou mais a minha presença nem minha realidade, mas uma presença objetiva, impessoal, a do meu nome, que me ultrapassa e cuja mobilidade petrificada faz para mim exatamente o efeito de uma lápide, pesando sobre o vazio.<sup>131</sup>

A citação acima nos remete a Brás Cubas, ao defunto-autor dividido, sustentando sua presença apenas com o seu nome; mas, em última instância, ela nos faz pensar no escritor que morre em função da obra. Se a função autoral está vinculada, como já foi dito, a um certo desaparecimento, a um certo apagamento ou neutralidade do escritor, a lápide de Brás Cubas pode ser tomada como metáfora tanto da morte quanto do nascimento do autor, que

---

<sup>130</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 582.

<sup>131</sup> BLANCHOT. *A literatura e o direito à morte*, p. 312.

se dá, paradoxalmente, a partir e pelo apagamento de seu ser. A morte é tomada aqui, evidentemente, não no sentido de fim, mas no de desaparecimento para que algo possa ser criado, possa surgir em seu lugar, e, também, no sentido de ruptura e de quebra de vínculos.

A morte do escritor é a morte do eu imaginário (*moi*), do ego – muito embora a instância do imaginário, estando amarrada às outras duas instâncias psíquicas que são o real e o simbólico, continue articulada à cadeia da linguagem, tendo relevância no processo de escrita. O defunto-autor não fica totalmente livre do imaginário, mas empreende uma tentativa para sair dele – e é pela morte que Brás Cubas pretende chegar, através de sua escrita, ao eu inconsciente (*je*). A escrita tem a sua própria autonomia e ultrapassa a intenção do escritor, que se deixa atravessar por ela, e, escapando ao poder de sua consciência, ela pode levá-lo a lugares desconhecidos, nos quais se abrem novos horizontes e perspectivas.

A criação surge, pois, como uma ruptura, uma quebra de barreiras tanto da realidade do mundo quanto da realidade do escritor (quebrando as defesas do seu eu) e, trazendo a marca da impessoalidade, faz com que o sujeito saia do lugar egóico por ele habitado. Nessa perspectiva, Machado de Assis, através do personagem Brás Cubas, cria um universo ficcional no qual não há uma nítida separação entre ficção e realidade, autor e personagem, verdade e mentira. Embaralhando as cartas, o Bruxo de Cosme Velho não oferece facilidades para o leitor e, confundindo-o, seduzindo-o, envolve-o na teia de sua escrita, ao mesmo tempo que o leitor começa também a entrar e a fazer parte da construção da narrativa, participando do processo criativo.

Referindo-se à criação artística, Blanchot sublinha que

A arte, como se vê em Mallarmé, depois, sob outra luz, em Valéry, parece avalizar a palavra de Hegel: O homem é o que ele faz. Se se deve julgar qualquer de suas obras, é o artista. É o criador, diz-se. Criador de uma realidade nova, que abre no mundo um horizonte mais vasto, uma possibilidade de modo nenhum fechada mas tal que, pelo contrário, a realidade, sob todas as suas formas, encontra-se ampliada. Criador também de si mesmo no que cria.<sup>132</sup>

O processo de criação, como possibilidade da escrita e da obra, aponta, portanto, no mesmo ato, para a morte e o nascimento do escritor, para o seu desaparecimento e o seu reaparecimento; pois é condição do ato criativo matar e/ou morrer, para que algo nasça. A morte de Brás Cubas metaforiza bem esse processo, pois, se o personagem – por nós associado ao eu (*moi*), sujeito da razão cartesiana – morre, nasce, desta passagem – construída a partir de uma outra realidade, da qual se chega ao eu do inconsciente (*je*) –, um outro personagem, escritor e narrador de suas memórias. Esse processo também pode ser pensado como sendo uma virada, uma mudança subjetiva, na qual se constrói um nome: o nome de Brás Cubas, narrador e autor.

De acordo com Silviano Brandão,

Como defunto-autor, Brás viveu a morte que leva à vida, saindo do lugar melancólico de uma vida inconclusa, incompleta. No entanto, fez escrita de um lugar que deu sentido ao vivido e um passo a mais em direção a um certo saber de si mesmo, deslocando-se das vicissitudes de suas paixões, da melancolia de suas perdas.<sup>133</sup>

A escrita permite a Brás Cubas fazer o luto de suas perdas e renascer com um novo olhar sobre a vida, um olhar cético e irônico; mas também marcado pelo humor e pelo riso, contrapondo-se à melancolia. Dessa morte nasce, portanto, um outro Brás, com um olhar agudo e verdadeiro sobre si mesmo e com a leveza de quem fez uma passagem, uma dobra

---

<sup>132</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 212.

<sup>133</sup> SILVIANO BRANDÃO. *A travessia da escrita em Machado de Assis*, p. 58.

da vida, e, que, por meio da escrita, construiu um nome próprio, suporte do seu ser e garantia de sua indiferença perante o “olhar da opinião”.

Blanchot, pronunciando-se a respeito do processo de escrita como quebra de vínculo entre a palavra e o eu, mostra, na seguinte passagem, como escrever implica uma retirada da “palavra do curso do mundo”.

Escrever é quebrar o vínculo que une a palavra ao eu, quebrar a relação que, fazendo-me falar para “ti”, dá-me a palavra no entendimento que essa palavra recebe de ti, porquanto ela te interpela, é a interpelação que começa em mim porque termina em ti. Escrever é romper esse elo. É, além disso, retirar a palavra do curso do mundo, desinvestí-la do que faz dela um poder pelo qual, se eu falo, é o mundo que se fala, é o dia que se identifica pelo trabalho, a ação e o tempo.<sup>134</sup>

Escrever implica, como dissemos, uma certa ruptura do eu (*moi*). Há uma quebra dessa instância onipotente e narcísica, algo que a separa de uma palavra que não se coloca a serviço de nenhuma forma de ideal ou de poder. Sendo assim, retirar-se do mundo, distanciar-se das coisas da vida, colocar-se de fora, por uma palavra desinvestida “do que faz dela um poder”, seria condição do que chamamos escrita e criação.

Esse processo de ruptura e desinvestimento produz um deslocamento do escritor com relação à temporalidade, colocando-a como que em suspenso, como o que ocorre a partir da morte de Brás Cubas. A suspensão do tempo é o que vai, portanto, fazer aparecer o sujeito do inconsciente (*je*).

Essa suspensão do tempo pode também ser observada em *Memórias póstumas*, no capítulo XXVI, “O autor hesita”, no qual Brás Cubas, jogando com a escrita e deixando em suspenso a razão, traça riscos no papel, armando e desarmando palavras num movimento de associação livre (deixando-se ir pelo som e não pela busca do sentido das palavras) em que

---

<sup>134</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 16-17.

as sílabas, obedecendo a uma lógica própria, vão-se desmembrando e se juntando a outras sílabas num processo contínuo.

Eu deixava-me estar ao canto da mesa, a escrever desvairadamente num pedaço de papel, com uma ponta de lápis; traçava uma palavra, uma frase, um verso, um nariz, um triângulo, e repetia-os muitas vezes, sem ordem, ao acaso, assim:

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

Maquinalmente tudo isto; e, não obstante, havia certa lógica, certa dedução, por exemplo, foi o *virumque* que me fez chegar ao nome do próprio poeta, por causa da primeira sílaba; ia a escrever *virumque*, – e sai-me *Virgílio*, então continuei:

Vir Virgílio Virgílio  
Virgílio Virgílio  
Virgílio

Meu pai, um pouco despeitado com aquela indiferença, ergueu-se, veio a mim, lançou os olhos ao papel...  
– Virgílio! Exclamou. És tu, meu rapaz; a tua noiva chama-se justamente Virgília.<sup>135</sup>

Por meio de uma linguagem não dialética, irônica e digressiva, e de um trabalho minucioso com a letra, Machado de Assis rompe com o tempo cronológico e gramatical, despreendendo a linguagem de sua armadura sintática. O autor constrói uma narrativa que internamente desconstrói a si mesma, pois a sua escrita, em certas passagens, vai minando sua própria estrutura, destecendo-se. Pode-se observar, portanto, duas formas de temporalidade: uma, através da associação livre do personagem, na qual o tempo é colocado em suspenso (entre parênteses) enquanto sua mão vai escrevendo o que lhe vem à cabeça; e outra, fragmentada, vinculada ao trabalho com a letra, na qual se observa uma

<sup>135</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 549.

fragmentação ou um desmembramento de uma escrita que se sustenta na sílaba *vir*, até chegar ao nome próprio Virgília.

Mas se o ato de escrever põe o tempo em suspenso, ele também toca na “essência da solidão”. Ato este que é o de confrontar-se com um espelho vazio, no qual sua imagem não é mais reproduzida, onde não há nenhum ponto de identificação possível, e o outro no qual nos espelhamos e reconhecemos nossa face esvaiu-se, restando em seu lugar apenas um ponto neutro. É, pois, da solidão, de uma “ausência de tempo” que se trata, como na seguinte afirmação de Brás Cubas: “Vim... Mas não; não alonguemos este capítulo. Às vezes, esqueço-me a escrever, e a pena vai comendo papel”...<sup>136</sup>

A esse respeito Blanchot afirma que

Neste ponto, estamos abordando, sem dúvida, a essência da solidão. A ausência de tempo não é um modo puramente negativo. É o tempo em que nada começa, em que a iniciativa não é possível, em que, antes da afirmação, já existe o retorno da afirmação. Longe de ser um modo puramente negativo é, pelo contrário, um tempo sem negação, sem decisão, quando aqui é igualmente lugar nenhum, cada coisa retira-se em sua imagem e o ‘Eu’ que somos reconhece-se ao soçobrar na neutralidade de um ‘Ele’ sem rosto.<sup>137</sup>

O eu (*moi*) não se sustenta mais em sua imagem, tornando-se inconsistente, neutro (*je*). A quebra dessa consistência produz efeitos na própria relação do escritor com a temporalidade, pois se “escrever é entregar-se ao fascínio da ausência de tempo”,<sup>138</sup> essa entrega só se faz possível com uma certa diluição ou neutralidade do eu. Nesse percurso, em que aquele que escreve é tocado pela solidão da obra, o que conta não é “escrever bem”,

---

<sup>136</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 544.

<sup>137</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 20.

<sup>138</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 20.

mas o apagamento ou a dissolução do que chamamos subjetividade ou eu, que o impulsiona a uma travessia solitária que se faz na língua.

Quando escrever é descobrir o interminável, o escritor que entra nessa região não se supera na direção do universal. Não caminha para um mundo mais seguro, mais belo, mais justificado, onde tudo se ordenaria segundo a claridade de um dia justo. Não descobre a bela linguagem que fala honrosamente para todos. O que fala nele é uma decorrência do fato de que de uma maneira ou outra, já não é ele mesmo, já não é ninguém. O “Ele” que toma o lugar do “Eu”, eis a solidão que sobrevém ao escritor por intermédio da obra.<sup>139</sup>

A solidão da escrita, por intermédio da obra, “exige” do escritor um certo abandono à impessoalidade, deixando-se levar pela indeterminação de um eu que estabeleça limites e referências, de caminhos seguros, assim como, de amarras temporais.

Essa escrita, que é a do inconsciente, gira em torno de um círculo vazio num movimento infinito. Há algo em seu ato que faz com que o escritor jamais tenha uma obra como concluída, jamais a tenha como sua. No lugar do eu, resta um ele – lugar vazio que novamente impulsiona aquele que escreve a mover a dura matéria. A obra, cujo ser é inapreensível, é condição da escrita.

Brás Cubas encontra-se na ausência de tempo, em um lugar descentralizado. O narrador, convertido em uma voz zombeteira e melancólica, encarna, metaforicamente, o “Ele sem rosto”, que se desloca no texto e no tempo, nessa passagem na qual a obra advém, pois “a obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus”.<sup>140</sup> O Ele do lugar vazio é o *Je* que escava o real, distanciando o narrador da verossimilhança e do senso-comum.

---

<sup>139</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 18.

<sup>140</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 513.

E é dessa região atemporal e inapreensível que fala Machado de Assis através de Brás Cubas – lugar da eternidade, possibilitado pela morte do narrador. Este, por sua vez, toca de várias formas na questão da morte, mas não a define, deixando-a em aberto: “Eu, que meditava ir ter com a morte, não ousei fitá-la quando ela veio ter comigo”.<sup>141</sup> É a partir desse enigma indecifrável, real sem representação no simbólico, que Machado constrói o texto em que Brás Cubas narra suas memórias; e é de um vazio estrutural da linguagem, no qual a morte não tem inscrição, que uma infinidade de lembranças emerge.

Há uma passagem de *Memórias póstumas* na qual Brás Cubas, após ter saído do enterro de D. Plácida e ter-se encontrado na sala mortuária com Virgília, desloca-se dos grupos (das pessoas) para os epitáfios que ele finge ler. No entanto, mesmo não os lendo, faz uma reflexão que nos leva a pensar sobre como o outro é uma extensão do eu e como criamos mecanismos para lidar com a perda do objeto amado – objeto este que se encontra incorporado ao eu. A fala do personagem também nos faz pensar o quão inconsolável é o anonimato (a impessoalidade), pois, mesmo na morte, não desejamos ver anônimas as pessoas que nos deixaram, uma vez que é como se fosse arrancado um pedaço do nosso eu e nos tornássemos anônimos junto com aquele que se foi. Nesta passagem, o narrador diz que:

Saí, afastando-me dos grupos, e fingindo ler os epitáfios. E, aliás, gosto dos epitáfios; eles são, entre a gente civilizada, uma expressão daquele pio e secreto egoísmo que induz o homem a arrancar à morte um farrapo ao menos da sombra que passou. Daí vem, talvez, a tristeza inconsolável dos que sabem os seus mortos na vala comum; parece-lhes que a podridão anônima os alcança a eles mesmos.<sup>142</sup>

---

<sup>141</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 540.

<sup>142</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 535.

Portanto, se, como afirmamos anteriormente, há uma escrita que está relacionada à ausência de tempo, tanto quanto à impessoalidade ou à passagem do eu a um ele anônimo e neutro, podemos pensar também que esse trabalho com a escrita é algo que toca e abala mecanismos muito consistentes do sujeito, pois relaciona-se com uma perda ou uma fratura em seu próprio narcisismo, fraturando a linguagem e fazendo aparecer o real, aproximando-o, inevitavelmente, da morte.

O processo de escrita é, portanto, um trabalho duro com a linguagem e seus silêncios, pois, como afirma Foucault, “sabia-se desde Mallarmé que a palavra é a inexistência manifesta daquele que designa; agora se sabe que o ser da linguagem é a visível desaparecimento daquele que fala”.<sup>143</sup> Se o autor Machado de Assis se apaga, nomeando um autor ficcional para narrar suas memórias, talvez seja para que de seu “desaparecimento”, desse lugar vazio e atemporal, a obra possa advir.

Esse esvaziamento do eu tem, pois, relação com a temporalidade – com um tempo em suspenso, ou com um tempo da ausência de tempo, como foi indicado –, e pode também produzir efeitos na linguagem, sendo, talvez, uma forma de aquele que escreve se colocar um pouco à margem dos poderes da palavra.

## **2.2 – ESCRITA OBLÍQUA: DESLOCAMENTOS DO FLUXO DO TEMPO**

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas* há inúmeras referências ao tempo; no entanto, como já foi afirmado anteriormente, ao escrever o livro, Machado de Assis construiu um personagem que se localiza na eternidade e, por isso mesmo, pode escrever

---

<sup>143</sup> FOUCAULT. *O pensamento do exterior*, p. 70.

com a “pachorra”, ou seja, a paciência de quem contempla a própria vida, e a de seus contemporâneos, com astúcia e sem pressa.

Todavia, importa dizer que este livro é escrito com a pachorra, com a pachorra de um homem já desafiado da brevidade do século, obra supinamente filosófica, de uma filosofia desigual, agora austera, logo brincalhona, coisa que não edifica nem destrói, não inflama nem regala, e é todavia mais que passatempo e menos que apostolado.<sup>144</sup>

Brás Cubas narra com inventividade os acontecimentos e constrói a sua ordem própria, produzindo deslocamentos na linguagem e no tempo: o narrador inverte citações, altera frases, trabalha com o irrecuperável da memória, expondo ruínas e restos, enfim, brinca, sem pressa, com a escrita, já que o tempo não o afronta mais. A obra, “supinamente filosófica”, é feita de um riso cético sobre as doutrinas que se apresentam como a salvação do homem, assim como sobre si mesma; mas, também, não é passatempo, e daí talvez o seu lugar um pouco à margem do poder ou das ideologias veiculadas pela linguagem, uma vez que não tem como proposta a difusão de idéias ou doutrinas.

Uma análise dos mecanismos do poder e de sua inscrição na linguagem é feita por Roland Barthes, em *Aula*.<sup>145</sup> O escritor afirma que: “Esse objeto em que se inscreve o poder, desde toda eternidade humana, é: a linguagem – ou, para ser mais preciso, sua expressão obrigatória: a língua”.<sup>146</sup> Nesse momento de sua obra, para Barthes, “a linguagem humana é sem exterior: é um lugar fechado”<sup>147</sup> do qual só é possível sair pela singularidade mística e

---

<sup>144</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p.516.

<sup>145</sup> Conferência pronunciada no Colégio de França em 1977, por ocasião de sua aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária.

<sup>146</sup> BARTHES, *Aula*, p. 12.

<sup>147</sup> BARTHES, *Aula*, p. 16.

a nós, que não somos nem cavalheiros da fé nem super-homens, só resta, por assim dizer, trapacear com a língua (...). Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: *literatura*.<sup>148</sup>

A literatura, tida por Barthes como “o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever”,<sup>149</sup> pode liberar a língua do poder. Segundo o autor: “As forças de liberdade que [nela] residem (...) não dependem da pessoa civil, do engajamento político do escritor que, afinal, é apenas um ‘senhor’ entre outros, nem mesmo do conteúdo doutrinal de sua obra, mas do trabalho de deslocamento que ele exerce sobre a língua”.<sup>150</sup>

É possível apontar em *Memórias póstumas* todo um trabalho de deslocamento e de inversão da linguagem que talvez se aproxime da observação de Barthes a respeito da literatura: a esquiva, a trapaça, o modo enviesado e oblíquo são operantes na retórica machadiana e na concepção de narrativa digressiva do livro. Como afirma Ruth Silviano Brandão, a respeito de Machado de Assis, “o trajeto de sua escrita nem sempre é linear, mas, ao contrário, constrói-se e desconstrói-se de forma oblíqua, como uma armadilha que captura seus leitores e críticos, deixando-os abandonados de suas convicções e certezas quanto à matéria mesma de sua leitura”.<sup>151</sup>

Machado de Assis, dissimulado, por meio do movimento metonímico de sua escrita, do deslizamento da cadeia significante, que se desloca e não se deixa apreender por certezas absolutas e interpretações unívocas do sentido, libera a língua do poder pela obliquidade. E é pela obliquidade que se chega à verdade, em Machado de Assis – não à verdade da hermenêutica que se busca, em contraposição à falsidade, através da explicação

---

<sup>148</sup> BARTHES, *Aula*, p. 16.

<sup>149</sup> BARTHES, *Aula*, p. 17.

<sup>150</sup> BARTHES, *Aula*, p. 17.

<sup>151</sup> SILVIANO BRANDÃO. A travessia da escrita em Machado de Assis, p. 56.

e, sobretudo, da interpretação do sentido (de um pensamento),<sup>152</sup> mas a uma verdade que se anuncia e se dissimula nos deslocamentos do sentido, nas falhas e lacunas das palavras, podendo, até mesmo, anunciar-se no não-sentido, no falso e no erro – verdade que é, portanto, semi-dita, e que, ao não se dizer toda, “nos fornece sua pista, lá onde ela nos despista”.<sup>153</sup>

Se tal verdade não se anuncia por completo é por ser tributária de uma linguagem na qual a primazia do significante sobre o significado vai implicar um constante recuo da significação e sua própria equivocidade estrutural.<sup>154</sup> Podemos pensar que a verdade, em Machado, é tributária dessa linguagem, já que é justamente com os seus equívocos que Machado vai jogar, fazendo com que, por meio do humor, da ironia, das negativas e deslocamentos, a verdade se deixe transparecer, revelando-se e ocultando-se.

A esse respeito, o defunto-autor, no último capítulo do livro, “Das Negativas”, expõe, pelo viés da negativa, suas faltas. Faltas estas que denunciam a intransitividade de um desejo sempre inconcluso, sempre inatingível, e a verdade deste que se oculta e se revela na negação.

Este último capítulo é todo de negativas. Não alcancei a celebridade do emplastro, não fui ministro, não fui califa, não conheci o casamento. Verdade é que, ao lado destas faltas, coube-me a boa fortuna de não comprar o pão com o suor do meu rosto. Mais; não padeci a morte de D. Plácida, nem a semidemência do Quincas Borba. Somadas umas cousas e outras, qualquer pessoa imaginará que não houve míngua nem sobra, e conseqüentemente que saí quite com a vida. E imaginará mal; porque 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.<sup>155</sup>

---

<sup>152</sup> Cf. FERRATER MORA. *Dicionário de filosofia*, p. 331-333.

<sup>153</sup> QUINET. *A descoberta do inconsciente*, p. 127.

<sup>154</sup> Cf. QUINET. *A descoberta do inconsciente*, p. 127-128.

<sup>155</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 639.

Podemos perceber como a cadeia metonímica do desejo se desloca nesse capítulo, marcando, assim, a (não)inscrição do desejo nessa cadeia como falta, furo, lacuna, até chegar nesse “pequeno saldo”, nessa “derradeira negativa”, que é não ter filhos. “A Negativa” é também título de um texto capital de Freud sobre o assunto, no qual o autor esclarece que

(...) o conteúdo de uma imagem ou idéia reprimida pode abrir caminho até a consciência, com a condição de que seja *negado*. A negativa constitui um modo de tomar conhecimento do que está reprimido; com efeito, já é uma suspensão da repressão, embora não, naturalmente, uma aceitação do que está reprimido. Podemos ver como, aqui, a função intelectual está separada do processo afetivo.<sup>156</sup>

Para o psicanalista, o inconsciente desconhece o não, e o modo pelo qual o material recalçado ganha acesso à consciência, ou pelo qual o eu reconhece o inconsciente, seria por meio de uma inversão do que é afirmado (desejado) inconscientemente, aparecendo como negado na consciência.

Quanto à negativa machadiana, é difícil precisar, nesse momento derradeiro do texto, se a voz que aí fala é a de Brás Cubas, a de Machado de Assis ou, talvez, a de ambos ao mesmo tempo, pois autor e personagem se confundem, e a verdade de um se mistura com a do outro. O fato é que, sabemos, Machado não teve filhos, e este é um tema que o acompanha no decorrer de alguns de seus livros, como *Memórias Póstumas* e *Memorial de Aires*. A busca de celebridade e, sobretudo, de imortalidade, é também um tema que aparece com frequência em sua obra, tanto na narrativa de certos romances, como *Memórias Póstumas*, como em alguns de seus contos, como “Um homem célebre”, para ficarmos apenas nesses dois exemplos.

---

<sup>156</sup> FREUD. A negativa, p. 295-296.

Metonímica, portanto, a verdade enlaçada ao desejo aparece e desaparece, sempre incompleta, sempre semidita, no percurso das obras do autor, levando-nos, em certas passagens, a confundir a voz autoral com as outras vozes por ela criadas. E é o desejo, para a psicanálise, que produz uma certa amarração temporal, articulando, como já foi dito, os três tempos entre si, pois, segundo Freud, “o passado, o presente e o futuro são entrelaçados pelo fio do desejo que os une”.<sup>157</sup>

Segundo Lacan, “o efeito de verdade, que se desvela no inconsciente e no sintoma, exige do saber uma disciplina inflexível para seguir seu contorno, pois esse contorno vai no sentido inverso ao de intuições muito cômodas para sua segurança”.<sup>158</sup> A verdade a que estamos nos referindo é paradoxal, pois, ao se fazer dizer através das formações do inconsciente, pode se camuflar e se anunciar até mesmo no falso, na “mentira”, pois, como afirma Machado de Assis, “já lá dizia o poeta que a verdade pode ser às vezes inverossímil”.<sup>159</sup>

Na trilha desse pensamento, e das referências que acima fizemos à psicanálise, talvez possamos dizer que a verdade machadiana se aproxima da concepção da verdade psicanalítica, pois esta se traduz mais por sua relação com o desejo, assim como com os efeitos do simbólico, do que por definições universalizantes, mais por sua relação com o inconsciente, que se estrutura como uma linguagem, do que com o senso comum, com o conhecimento intuitivo, perceptivo e imaginário, pertencente ao campo da consciência.

As concepções de tempo em Machado de Assis inserem-se nesse modo esquivo e oblíquo com o qual ele trabalha a escrita. O seu método desloca o fluxo temporal e a linguagem, tornando o texto metonímico, como certos textos contemporâneos. O seu

---

<sup>157</sup> FREUD. *Escritores criativos e devaneio*, p. 153.

<sup>158</sup> LACAN. *De um desígnio*, p. 367.

<sup>159</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memorial de Aires*, p. 1126.

manejo com a linguagem é, portanto, indissociável da forma como o autor lida com o tempo. Podemos perceber, desde o capítulo primeiro, “Óbito do autor”, como o escritor já começa a inverter a idéia de tempo, ao fazer com que Brás Cubas inicie a narrativa do livro pela data de sua morte, e não pela de seu nascimento, contrariando, com essa inversão do método, o uso comum.

Algum tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço; a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e novo. Moisés, que também contou a sua morte, não a pôs no intróito, mas no cabo: diferença radical entre este livro e o Pentauteuco.<sup>160</sup>

A morte do protagonista, que se inscreve como o nascimento deste enquanto narrador, está relacionada, portanto, à função da inversão do tempo em *Memórias póstumas*. Essa a opção de Machado de Assis “pela morte, como ponto de partida”<sup>161</sup> do livro é assinalada por Cardoso da seguinte forma:

Comedido como era Machado, não se deixaria seduzir por meros jogos de palavras, e, pois, não será de presumir que o texto assim lhe tivesse saído por simples amor à dança dos vocábulos. Há que interpretá-lo na sua exata significação. Sabido que o adjetivo meramente descritivo se pospõe, em princípio, ao substantivo, e que, ao contrário, se antepõe, quando tem por fim realçar qualidades morais, de modo que o grupo nominal adquira sentido menos concreto, logo se percebe que o *autor defunto* é autor que morreu, ao passo que *defunto autor* não é apenas isso: é principalmente autor que tem qualidades de defunto, que dele tira suas virtudes, que participa da sua natureza e experiência, e a tal respeito não deixa dúvida o que se segue – *para quem a campa foi outro berço*.<sup>162</sup>

---

<sup>160</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 513.

<sup>161</sup> CARDOSO. *Tempo e memória em Machado de Assis*, p. 141.

<sup>162</sup> CARDOSO. *Tempo e memória em Machado de Assis*, p. 141.

Já no que diz respeito à referência ao livro bíblico, feita pelo narrador, diríamos que esta estabelece ironicamente um diferencial entre a escrita de *Memórias póstumas* e a do *Velho Testamento*. Se a palavra religiosa é, para os crentes, a manifestação da verdade divina, a escrita machadiana, cética e irônica, não propõe nenhuma verdade universal e, ao contrário disso, talvez seja um desmascaramento de supostas verdades filosóficas e religiosas. Por outro lado, a opção por um escrito “galante e novo”, sustentada pelo defunto-autor, em oposição a “velhos modelos”, deixa implícito o caráter inovador da obra. Cardoso assinala que *Memórias póstumas* provocou um certo embaraço na crítica de sua época, que não conseguia definir com exatidão essa obra difusa.

Alguma razão tinha Capistrano de Abreu para perguntar se as *Memórias póstumas de Brás Cubas* eram, na realidade, um romance. Com efeito, à parte o tom insólito para o meio e para a época, releva notar que a intriga romanesca é aí a tal ponto reduzida, os sucessos de tal modo carecem de relevo e as peripécias da ação se mostram de tal forma pobres, que é insignificante o choque de situações ou o encontro dos caracteres. Aliás, nem outra poderia ser a aventura de uma narrativa que colhe, no tecido ralo, figuras destituídas de mais denso conteúdo humano.<sup>163</sup>

O próprio Machado de Assis, no “Prólogo da terceira edição”, responderá à indagação de Capistrano de Abreu dizendo “que sim e que não, que era romance para uns e não o era para outros”,<sup>164</sup> e a Macedo Soares, “que [lhe] recordava amigavelmente as *Viagens na Minha Terra*”,<sup>165</sup> afirmará, nas palavras do narrador, que “trata-se de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo”.<sup>166</sup> Em seguida, o narrador concluirá, marcando a diferença entre *Memórias póstumas* e os seus possíveis modelos:

---

<sup>163</sup> CARDOSO. *Tempo e memória em Machado de Assis*, p. 139.

<sup>164</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 512.

<sup>165</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 512.

<sup>166</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 512.

“Há na alma deste livro, por mais risonho que pareça, um sentimento amargo e áspero, que está longe de vir de seus modelos. É taça que pode ter lavores de igual escola, mas leva outro vinho”.<sup>167</sup>

O estilo “ébrio” do autor, que desloca a linearidade temporal, quebrando-a ou diluindo-a, é também tratado no capítulo LXXIII, “O luncheon”, no qual o narrador usará como metáfora suas refeições com Virgília, para fazer referência ao seu “método”:

O despropósito fez-me perder outro capítulo. Que melhor não era dizer as cousas lisamente, sem todos esses solavancos! Já comparei o meu estilo ao andar dos ébrios. Se a idéia vos parece indecorosa, direi que ele é o que eram as minhas refeições com Virgília, na casinha da Gamboa, onde às vezes fazíamos a nossa patuscada, o nosso *luncheon*. Vinho, fruta, compotas. Comíamos, é verdade, mas era um comer virgulado de palavrinhas doces, de olhares ternos, de criancices, uma infinidade desses apartes do coração, aliás o verdadeiro, o ininterrupto discurso do amor. Às vezes vinha o arrufo temperar o nímio adocicado da situação. Ela deixava-me, refugiava-se num canto do canapé, ou ia para o interior ouvir denguices de Dona Plácida. Cinco ou dez minutos depois, reatávamos a palestra, como eu reato a narração, para desatá-la outra vez. Note-se que, longe de termos horror ao método, era nosso costume convidá-lo, na pessoa de D. Plácida, a sentar-se conosco à mesa; mas D. Plácida não aceitava nunca.<sup>168</sup>

Portanto, por um lado, externamente, o livro traz certos traços que impossibilitam o seu enquadramento nos padrões estéticos de seu tempo (fundamentalmente nos padrões da estética romântica), assim como nos dos seus modelos; por outro lado, internamente, a própria idéia de tempo também passa por inversões, a começar, como indicamos, pelo início do livro, ou seja, pelo momento no qual Brás Cubas começa sua fala situando-se a partir da morte (da qual ele nasce como um defunto-autor), lugar onde ele pode desfrutar das virtudes de sua condição.

---

<sup>167</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 512.

<sup>168</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 584-585.

Talvez espante ao leitor a franqueza com que lhe exponho e realço a minha mediocridade; advirta que a franqueza é a primeira virtude de um defunto. Na vida, o olhar da opinião, o contraste dos interesses, a luta das cobiças obrigam a gente a calar os trapos velhos, a disfarçar os rasgões e os remendos, a não estender ao mundo as revelações que faz à consciência; e o melhor da obrigação é quando, à força de embaçar os outros, embaça-se um homem a si mesmo, porque em tal caso poupa-se o vexame, que é uma sensação penosa, e a hipocrisia, que é um vício hediondo. Mas, na morte, que diferença! Que desabafo! Que liberdade! Como a gente pode sacudir fora a capa, deitar ao fosso as lantejoulas, despregar-se, despintar-se, desafeitar-se, confessar lisamente o que foi e o que deixou de ser! Porque, em suma, já não há vizinhos, nem amigos, nem inimigos, nem conhecidos, nem estranhos; não há platéia. O olhar da opinião, esse olhar agudo e judicial, perde a virtude, logo que pisamos o território da morte; não digo que ele não se estenda para cá, e nos não examine e julgue; mas a nós é que não se nos dá do exame nem do julgamento. Senhores vivos, não há nada tão incomensurável como o desdém dos finados.<sup>169</sup>

A opinião alheia é o senso-comum (a doxa), e ficar livre do senso-comum é se libertar das identificações imaginárias. Brás Cubas se situa contra o senso-comum e, portanto, livre do olhar judicativo do outro, o que lhe dá, inclusive, maior liberdade tanto para narrar com franqueza suas memórias, colocando-se com desdém com relação à consciência alheia, quanto para trabalhar a forma da narrativa. É desse modo que se estabelece, em *Memórias Póstumas*, a opção do autor por um livro “que fica assim com todas as vantagens do método, sem a rigidez do método”,<sup>170</sup> produzindo, assim, um afrouxamento das amarras da narrativa, o que possibilita ao autor imprimir-lhe uma temporalidade flexível e romper com o arbitrário e o convencional.

Tal opção vincula-se diretamente à figura inconstante do narrador, que se deixa guiar pela sugestão de suas lembranças, pela associação livre de idéias e palavras e pelas possíveis reações do interlocutor, dando espontaneidade ao ato de escrita ao aproximá-lo do dinamismo da oralidade. Desse modo, as rupturas, os deslocamentos e as digressões, a

---

<sup>169</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 545-546.

<sup>170</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 525.

dissolução do fluxo temporal e as intrusões do narrador apontam para um livro caótico e sem rigor, quando não deixam transparecer que é justamente aí, nessa forma arbitrária, que, contraditoriamente, há estruturação formal. É, portanto, através do modo de enunciação do narrador que se realiza a estruturação formal do livro e, paradoxalmente, a harmonia deste está, justamente, na forma arbitrária com que é narrado e, portanto, escrito.

Por detrás do aspecto fragmentado e aparentemente caótico do livro há uma estruturação formal que se estabelece a partir da relação entre o narrador (sujeito da enunciação) e seu enunciado. As rupturas e deslocamentos temporais provocados pelo suposto autor imprimem, na superfície, uma dispersão entre certos capítulos, encobrendo sua ordem interna; mas é o próprio zigzague da “escrita ébria” de Brás Cubas que costura o livro, dando-lhe forma. No entanto, uma das características dessa escrita é que ela provoca uma certa perturbação ou deformação nos acontecimentos, assim como na cronologia e na forma como o narrador machadiano dimensiona o passado.

A esse respeito Saraiva argumenta que,

Submetido ao imperativo que condiciona sua atualização, o tempo passado revela fragilidade não apenas pela finitude que o distingue, mas pela perturbação que o narrador empresta à cronologia e à dimensão dos acontecimentos. Antecipações, retornos, elipses e iterações de fatos se conjugam para instituir a deformação temporal, enquanto a retomada do passado aponta para a impossibilidade de dimensioná-lo como um tempo fechado; nele se incluem projeções futuras do protagonista (algumas ao nível da realização: a posse de Virgília, a cadeira dos deputados; outras, ao nível do sonho e desejo: o diálogo com o embrião, o cargo de Ministro), assim como o efluir de lembranças, constituindo o fardo da memória em relação a determinados episódios, como no reencontro de Brás Cubas com Marcela. Paralelamente, o defunto–autor recusa-se a acatar a diferença entre as duas ordens de temporalidade [o tempo da história e o tempo do discurso] e, impondo seu “direito de cidadania” sobre ambas, circula de uma para outra com a mesma volubilidade com que traça a progressão dos episódios...<sup>171</sup>

---

<sup>171</sup> SARAIVA. *O circuito das memórias em Machado de Assis*, p. 49.

O método de uma “escrita bêbada”, introduzido por Brás Cubas, subverte o tempo da narrativa realista – muito embora a sua escrita não seja o tempo todo ruptura, ficando também no tempo cronológico. O defunto-autor, circulando por entre ordens distintas de temporalidade, produz uma “perturbação” na ordem do texto, rompendo assim com o tempo cronológico (linear, das continuidades) e gramatical, soltando-o da armadura sintática. Da eternidade, em um instante que faz o tempo apontar para o passado de suas memórias e para um futuro por vir, o narrador machadiano, quebrando o fluxo do tempo, perturba a temporalidade.

Tal perturbação pode ser observada na forma como o narrador faz deslocamentos na temporalidade, como quando inicia a descrição de suas memórias partindo do óbito do autor e não do seu nascimento e, na seqüência, no desenvolvimento do texto até o capítulo IX, “Transição”, momento em que, para soltar-lhe as amarras, anuncia-se uma nova inversão da narrativa:

E vejam agora com que destreza, com que arte faço eu a maior transição deste livro. Vejam: o meu delíro começou em presença de Virgília; Virgília foi o meu grão pecado da juventude; não há juventude sem meninice; meninice supõe nascimento; e eis aqui como chegamos nós, sem esforço, ao dia 20 de outubro de 1805, em que nasci. Viram? Nenhuma juntura aparente, nada que divirta a atenção pausada do leitor: nada. 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 cousa 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. É como a eloqüência, que há uma genuína e vibrante, de uma arte natural e feiticeira, e outra tesa, engomada e chocha. Vamos ao dia 20 de outubro.<sup>172</sup>

---

<sup>172</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 525.

A forma debochada por meio da qual o suposto autor reflete sobre a questão do método revela, por um lado, “desprezo pelas convenções narrativas”,<sup>173</sup> e, por outro, a tentativa de dar maior naturalidade à sua escrita, evitando elaborá-la com esforço e rigidez. Aponta-se, desse modo, para uma prática lúdica com a linguagem.

A partir do capítulo X, “Naquele dia”, pode-se notar outra inversão da narrativa, pois o texto, que começara com a morte do narrador, muda subitamente, passando a ser narrado a partir do nascimento de Brás Cubas (“Naquele dia, a árvore dos Cubas brotou uma graciosa flor. Nasci; recebeu-me nos braços a Pascoela, insigne parteira minhota que se gabava de ter aberto a porta do mundo a uma geração inteira de fidalgos”.<sup>174</sup>), embora mantenha a sua característica fragmentária.

Tais “perturbações” na narrativa podem ser observadas em vários trechos das *Memórias*, como na seguinte passagem, na qual o narrador faz uma digressão, afastando-se do assunto que vinha desenvolvendo para recorrer à genealogia de sua família: “Mas, já que falei nos meus dous tios, deixem-me fazer aqui um curto esboço genealógico”.<sup>175</sup> Ou nesta outra, em que ele se recorda do momento de uma visita de Virgília, desloca-se desta evocação para o presente e, em seguida, acrescenta um comentário sobre uma “teoria” que será retomada no capítulo XXVII, “Virgília”: “Não durou muito a evocação; a realidade dominou logo; o presente expeliu o passado. Talvez eu exponha ao leitor, em algum canto deste livro, a minha teoria das edições humanas”.<sup>176</sup>

O leitor acaba se envolvendo na escrita machadiana, no seu traço que dissolve e quebra o fluxo do tempo. Essa escrita, porém, foi criticada por autores como Sílvio Romero, que observou, com precisão, o ritmo gago de Machado de Assis, mas que não foi

<sup>173</sup> SARAIVA. *O circuito das memórias em Machado de Assis*, p. 90.

<sup>174</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 525.

<sup>175</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 515.

<sup>176</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 519.

capaz de reconhecer o pendor moderno da estética machadiana, observando no estilo do escritor falta de originalidade e atribuindo-o a uma perturbação nos órgãos da palavra.

Realmente, Machado de Assis repisa, repete, torce, retorce, tanto suas idéias e as palavras que as vestem, que deixa-nos a impressão dum perpétuo tartamudear. Esse vezo, esse sestro, para muito espírito subserviente tomado por uma coisa conscienciosamente praticada, elevado a uma manifestação de graça e humor, é apenas, repito, o resultado de uma lacuna do romancista nos órgãos da palavra.<sup>177</sup>

Na contramão desse pensamento, o filósofo Gilles Deleuze, no texto “Gaguejou...”, afirma que “a gagueira criadora é o que faz a língua crescer pelo meio, como a grama, o que faz da língua um rizoma em vez de uma árvore, o que coloca a língua em perpétuo desequilíbrio...”<sup>178</sup>. Há, portanto, escritores que conduzem a língua a uma certa tensão, ou a um certo limite, e ao escavar o real da língua fazem de sua gagueira “a potência poética ou lingüística por excelência”,<sup>179</sup> escritores que, como Machado de Assis, ao fazê-la gaguejar, inventam

(...) um *uso* menor da língua maior na qual se expressam inteiramente; eles *minoram* essa língua, como em música, onde o modo menor designa combinações dinâmicas em perpétuo desequilíbrio. São grandes à força de minorar: eles fazem a língua fugir, fazem-na deslizar numa linha de feitiçaria e não param de desequilibrá-la, de fazê-la bifurcar e variar em cada um de seus termos, segundo uma incessante modulação. Isso excede as possibilidades da fala e atinge o poder da língua e mesmo da linguagem. Equivale a dizer que um grande escritor sempre se encontra como um estrangeiro na língua em que se exprime, mesmo quando é sua língua natal.<sup>180</sup>

---

<sup>177</sup> ROMERO. O prosador e seu estilo, p. 122.

<sup>178</sup> DELEUZE. Gaguejou..., p. 126.

<sup>179</sup> DELEUZE. Gaguejou..., p. 126.

<sup>180</sup> DELEUZE. Gaguejou..., p. 124.

Retornando à questão das digressões, pode-se observar que essas modulações e bifurcações presentes no livro de Machado desequilibram não somente a linguagem, mas também o fluxo temporal. Podemos citar, a título de exemplo, dentre outras, as passagens comentadas a seguir: O capítulo IV é todo entrecortado pelo vai-e-vem do narrador, que dialoga com o leitor. Inicialmente, Brás Cubas fala sobre sua “idéia fixa” (“A minha idéia, depois de tantas cabriolas, constituíra-se idéia fixa”<sup>181</sup>), em seguida, passa a discorrer sobre a história e novamente retorna ao assunto inicial (“viva pois a história, a volúvel história que dá para tudo; e, tornando à idéia fixa...”<sup>182</sup>). No último parágrafo, fazendo um apelo ao leitor, volta-se a um assunto de capítulos anteriores: o emplastro (“Vamos lá; retifique o seu nariz, e tornemos ao emplastro. Deixemos a história com seus caprichos de dama elegante”<sup>183</sup>)

No capítulo LXX, “D. Plácida”, Brás Cubas, a partir de uma associação de idéias, rompe com o desenvolvimento da narrativa do capítulo anterior (“Um grão de sandice”) e volta a um ponto comentado anteriormente (à casinha da gamboa), com o seguinte chamado ao leitor: “Voltemos à casinha. Não serias capaz de lá entrar hoje, curioso leitor; envelheceu, enegreceu, apodreceu, e o proprietário deitou-a abaixo para substituí-la por outra, três vezes maior, mas juro-te que muito menor que a primeira. O mundo era estreito para Alexandre; um desvão de telhado é o infinito para as andorinhas”.<sup>184</sup>

Já o capítulo XXI, “O almocreve”, nos dá a impressão de ser um conto solto no livro, pois provoca uma ruptura (“Vai então, empacou o jumento em que eu vinha montado...”<sup>185</sup>) em relação ao capítulo anterior, “Bacharelo-me”, no qual falava sobre sua vida em Lisboa,

---

<sup>181</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 516.

<sup>182</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 516.

<sup>183</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 516.

<sup>184</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 582-583.

<sup>185</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 542.

assim como em relação ao posterior (“Volta ao Rio”): “Jumento de uma figa, cortaste-me o fio às reflexões. Já agora não digo o que pensei dali até Lisboa, nem o que fiz em Lisboa, na península e em outros lugares da Europa, da velha Europa, que nesse tempo parecia remoçar”.<sup>186</sup>

Em outra parte do texto, no capítulo VI, “Chimène, Qui l’eüt dit? Rodrigue, Qui l’eüt cru?”, pode-se notar como Machado de Assis “perturba” a temporalidade nesta narrativa da troca de olhares entre Brás e Virgília. Inicialmente, Brás Cubas, enfermo, vê Virgília surgir na porta da alcova e se deter, durante um minuto, antes de entrar:

Da cama, onde jazia, contemplei-a durante esse tempo, esquecido de lhe dizer nada ou de fazer nenhum gesto. Havia já dous anos que nos não víamos, e eu via-a agora não qual era, mas qual fora, quais fôramos ambos, porque um Ezequias misterioso fizera recuar o sol até os dias juvenis. Recuou o sol, sacudi todas as misérias, e este punhado de pó, que a morte ia espalhar na eternidade do nada, pôde mais do que o tempo, que é o ministro da morte. Nenhuma água de Juventa igualaria ali a simples saudade.<sup>187</sup>

O relato do narrador se desdobra por sobre a evocação que a imagem da mulher lhe havia propiciado, momento em que a juventude de ambos veio à tona, rompendo com a linearidade do tempo e tornando a lembrança, durante um breve instante, mais viva do que a própria realidade.

Há um jogo, ou uma “trapaça”, com as possibilidades temporais da linguagem, que é feito de forma magistral por Machado de Assis. Por esse viés, o escritor faz a língua gaguejar e perturba a temporalidade com suas digressões, situando-a em um ponto de deslocamento e cortes – na medida em que esta não se fixa em um único instante – e

---

<sup>186</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 543.

<sup>187</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 518.

fazendo com que o tempo abra, nas margens da palavra, outras margens, atando e desatando em suas dobras o inapreensível: a literatura.

Brás Cubas, o narrador cuja gênese encontra-se na morte, localiza-se na dobra de duas vidas, mediadas pela morte, como nos dois lados de uma moeda, mostrando ora a face do personagem ora a face do narrador e ocultando, em sua sombra, a voz que apenas em certos instantes de fulgor, nas fendas da narrativa, enuncia-se: a do autor, Machado de Assis.

### **CAPÍTULO III**

#### **O TEMPO DA ESCRITA DAS MEMÓRIAS**

Há, nos mais graves acontecimentos, muitos pormenores que se perdem, outros que a imaginação inventa para suprir os perdidos, e nem por isso a história morre.

Machado de Assis, *Esau e Jacó*.

(...) atrás das águas outras águas.  
Machado de Assis, “Uma Senhora”.

*Memórias póstumas* é um livro em que a questão da temporalidade está ligada à da escrita das memórias. Assim, é possível afirmar que há, nesse texto, além de modalidades distintas de tempo, como foi trabalhado no capítulo anterior, certas formas de articulação entre tempo e memória.

Machado de Assis, em *Memórias póstumas*, produz um texto espiralado, cujos contornos compõem-se e decompõem-se, de forma fragmentada, aos olhos do leitor, como a própria teia da memória, que se faz e se desfaz, articula-se e desarticula-se, levada pela trama das palavras. No entanto, não é preciso ir ao além-mundo para saber sobre o funcionamento dessas *Memórias*; é preciso viajar na dura matéria do texto, no seu corpo, na sua organização interna e externa, na disposição dos capítulos, na organização das frases e palavras, no manejo do tempo da narrativa – o trabalho com o eterno e o minuto –, pois, afinal, como diz o autor, “a obra em si mesma é tudo”.<sup>188</sup> E essa obra tem como alicerce as recordações do defunto-autor, dentre outras, as de suas aventuras e desventuras amorosas.

Retornando, portanto, à questão do eterno e do minuto, levantada nos capítulos anteriores, perguntamo-nos a respeito de Brás Cubas e Virgília: o que sobrou dessas duas vidas, para além de dois corações murchos? Não seriam apenas lembranças que restaram do romance de Brás e Virgília? Eternas lembranças que não foram consumidas pelo vazio labirinto da memória ou breves minutos cristalizados no tempo, que ganharam vida ao serem narrados pelo personagem?

---

<sup>188</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 513.

Parece que Brás se mantém, de alguma forma, agarrado, preso a essas lembranças que ele tenta recompor. É significativo que o narrador de *Memórias póstumas* se recuse a deixar o mundo, tentando persuadir-se de que não estaria deixando nada; pois se assim ele age, a ponto de ter de se escarnecer do mundo para diminuir-lhe o valor, é porque algo da vida ele não queria perder. Suas memórias não seriam, portanto, uma tentativa de resgatar, mesmo que do outro lado da vida, o perdido, de tentar recuperar o irrecuperável? É, pois, da questão da perda que Machado de Assis também trata no livro; e da tentativa dissimulada, de um personagem que gira em torno de um ponto vazio, de resgatar e refazer, via memória, o sentido que não houve de sua existência.

Em tom cético e melancólico, Brás Cubas afirma que tanto a felicidade presente quanto a recordação são ilusões; no entanto, esta última não recupera, para ele, a dor sofrida, ou, pelo menos, a amortece: “Creiam-me, o menos mau é recordar; ninguém se fie da felicidade presente, há nela uma gota da baba de Caim. Corrido o tempo e cessado o espasmo, então sim, então talvez se pode gozar deveras, porque entre uma e outra dessas duas ilusões, melhor é a que se gosta sem doer”.<sup>189</sup>A vida proporciona felicidade e dor, ao passo que a recordação se insere num contexto de distanciamento do vivido, impedindo que se recuperem, tais quais foram, as sensações passadas. Se tudo é ilusão, e se a felicidade já traz em si mesma a possibilidade da dor, melhor seria a ilusão das lembranças, por serem menos dolorosas ou proporcionarem prazer. É, portanto, por meio de suas lembranças que o narrador busca resgatar o passado e, talvez, reconstruir, na memória, o tempo que se foi.

Mas é provável que Brás Cubas também se coloque como um narrador dividido entre as memórias, que são a possível via de acesso aos fragmentos perdidos de seu passado, e a ilusão de que se pode conservar, eternamente, o passado “por inteiro”, levando-o consigo

---

<sup>189</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 518.

para o além-túmulo. Isso faz com que o narrador, pelo menos a princípio, não se dê conta de que há uma certa relação entre lembrança e esquecimento, pois o esquecimento é condição da lembrança e esta daquele e, por isso mesmo, em todo processo de memória há, sempre, alguma perda.

A Memória é descrita por Hesíodo, na *Teogonia*,<sup>190</sup> como a quinta esposa de Zeus, deusa titã irmã de Crono e Okeanos. Segundo estudo de Jaa Torrano,

No catálogo das esposas de Zeus, Memória está entre Deméter e Leto. Como Deméter, Memória assegura a circulação das forças entre o domínio do Invisível e o do Visível, já que Memória é que, em cada mo(vi)mento de cada ente, decide entre o ocultamento do Oblívio e a luz da Presença. Como Leto, mãe dos mais belos descendentes do Céu (v. 919), tem nos seus filhos a mais perfeita forma explicitadora da luminosidade e sobrançeria do Céu ancestral, a uranida Memória tem na mais forte e reveladora luminosidade o domínio próprio de sua função.<sup>191</sup>

A função da Memória, de acordo com Hesíodo, consiste tanto em tornar presente o passado quanto em promover o Esquecimento – ao decidir entre o “Oblívio e a luz da Presença” –, revelando-nos, assim, sua natureza aparentemente paradoxal, pois a deusa Memória também é Esquecimento. E é a partir do estabelecimento de tal relação, “em torno desse par de opostos *memória-esquecimento* (*Mnemosyne-Lethe*) que se estrutura a palavra poética. Pela palavra do poeta eterniza-se o feito guerreiro, pela ausência da palavra sobrevêm o silêncio e o esquecimento”.<sup>192</sup> É pelo esquecimento do tempo atual que o aedo (poeta-profeta da Grécia Arcaica) ganha passagem ao tempo Aion dos deuses.

Memória preside, portanto, a função poética, e suas filhas, as Musas, dão ao aedo o poder da vidência e a função daquele que interpreta *Mnemosyne*. “Memória é a grande

---

<sup>190</sup> Cf. HESÍODO. *Teogonia*, a origem dos Deuses.

<sup>191</sup> TORRANO. O Mundo como função de Musas, p. 69-70.

<sup>192</sup> GARCIA-ROZA. *Palavra e verdade*: na filosofia antiga e na psicanálise, p. 31-32.

percepção que se deleita com a voz uníssona das Musas a dizerem os seres presentes, futuros e pretéritos”,<sup>193</sup> e, ao manifestar-se pelo dom das Musas, na palavra cantada do aedo, possui o saber sobre “tudo o que foi, tudo o que é, tudo o que será”.<sup>194</sup> Sendo assim, para a percepção mítica, é pela voz do poeta que passado e futuro, enquanto ausência, tornam-se presença ao serem recolhidos do Esquecimento pela Memória, fazendo-se presentes pelas vozes das Musas, saindo da Ocultação e mostrando-se à luz como revelação.

O aedo, por meio da proteção de Mnemosyne e por intermédio das Musas, possui o dom da poesia, evidenciando, dessa forma, a partir da genealogia da deusa, a relação entre Memória e linguagem. A linguagem (Musas) é filha da Memória e força de nomear que tem o Poder de trazer à Presença o não-presente, as coisas passadas ou futuras: “É na linguagem que se dá o ser-aparição – e também o simulacro, as mentiras (v.27). É na linguagem que impera a aparição (*alethéa*) – e também o esquecimento (*lesmosyne* v.55)”.<sup>195</sup>

Mnemosyne, para a mitologia, não é, portanto, Memória apenas do passado, mas também do futuro, pois o seu olhar se lança, do presente, para trás, permitindo ver o que passou, e se projeta para frente, possibilitando ver e interpretar, através da figura do poeta arcaico, o futuro. No entanto, segundo Garcia-Roza,

Com o surgimento da poesia laica e da filosofia, a memória perde seu caráter sagrado. A memória do aedo da Grécia arcaica e a memória do filósofo não são as mesmas, tanto pelas suas características como pela sua função. A primeira é uma memória marcada pela religiosidade e pelo procedimento ritual, não é desvinculável de uma organização institucional e mental que caracterizava o grego dos tempos arcaicos. Sua função é a constituição de uma ordem do real e, ao mesmo tempo, de purificação e de salvação. A memória do filósofo já está ligada ao conhecimento, visa

---

<sup>193</sup> TORRANO. O Mundo como função de Musas, p. 70.

<sup>194</sup> VERNANT. *Mito e pensamento entre os Gregos*, p. 73.

<sup>195</sup> TORRANO. O Mundo como função de Musas, p. 29.

tanto a conservação de um passado histórico como a apreensão de essências inteligíveis.<sup>196</sup>

Na passagem do pensamento mítico para o pensamento filosófico a palavra é dessacralizada, ao ser reconhecido o seu caráter artificial. Surge uma mnemotécnica laica, ligada à evocação e à conservação do passado, e uma nova forma de pensar e conceber o tempo, entendido como cronológico, linear e quantificável. Esse novo modo de entendimento do real vai estar na base de novas concepções sobre a memória e o tempo. No entanto, a respeito do processo da memória, Castello Branco salienta, em seu livro *A traição de Penélope*, que este

(...) não deve ser entendido apenas como preenchimento de lacunas, recomposição de uma imagem passada, como querem as tradicionais concepções acerca da memória e da linearidade do tempo, mas também enquanto a própria lacuna, enquanto decomposição, rasura da imagem. Considerar isso é admitir que o passado não se conserva inteiro, como um tesouro, nos receptáculos da memória, mas que se constrói a partir de faltas, de ausências; é admitir, portanto, que o gesto de se debruçar sobre o que *já se foi* implica um gesto de edificar o que *ainda não é*, o que virá a ser.<sup>197</sup>

De acordo com a autora há, pois, dois gestos que são fundamentais para que se compreenda a memória: o de se debruçar sobre o passado e de lá trazer o presente (que caminha “em direção ao que *já não é*”); e aquele próprio da representação verbal ou da linguagem, que faz com que as imagens se ofereçam ao pensamento que as recorda, e caminha em direção ao futuro, “ao que *ainda não é*”.

Esses dois gestos ou movimentos seriam condição para compreender o processo da memória sem cair na ilusão ingênua da possibilidade de uma captura do real de forma completa, como se o passado do sujeito fosse conservado integralmente e pudesse ser

<sup>196</sup> GARCIA-ROZA. *Palavra e verdade: na filosofia antiga e na psicanálise*, p. 34.

<sup>197</sup> CASTELLO BRANCO. *A traição de Penélope*, p. 26.

rememorado como um fóssil vivo que ressurgue, no presente, tal qual fora antes. Acreditar nessa possibilidade é desconhecer que o tempo não tem exatamente a linearidade que lhe é atribuída, uma vez que se constrói de forma descontínua, por meio de saltos, rupturas e deslocamentos. E é em meio às fendas e brechas desses deslocamentos temporais que se constrói o processo da memória, como que por entre as malhas de um tecido. Do que se perde, se consome ou se apaga com a passagem do tempo, ficam restos, minutos como fragmentos da memória.

O gesto de se voltar para o passado em busca do que “já não é” está presente no texto machadiano, por exemplo, quando o narrador olha para trás e reencontra as imagens de seu tempo de estudante, e, especificamente, quando ele recorda do mestre que, à força da palmatória, lhe “incutiu no cérebro o alfabeto, a prosódia, a sintaxe, e o mais que ele sabia...”,<sup>198</sup> como está descrito na citação seguinte:

Vejo-te ainda agora entrar na sala, com as tuas chinelas de couro branco, capote, lenço na mão, calva à mostra, barba rapada; vejo-te sentar, bufar, grunhir, absorver uma pitada inicial, e chamar-nos depois à lição. E fizeste isto durante vinte e três anos, calado, obscuro, pontual, metido numa casinha da Rua do Piolho, sem enfadar o mundo com a sua mediocridade, até que um dia deste o grande mergulho nas trevas, e ninguém te chorou, salvo um preto velho, – ninguém, nem eu, que te devo os rudimentos da escrita.<sup>199</sup>

Mas o processo da memória, visto sob um outro ângulo, pode não somente ser entendido como um retorno ao passado, mas também como algo que se constrói em direção ao futuro. E podemos assim depreender como, em *Memórias póstumas*, um trabalho de restauração do passado pela memória, apontando sempre para o futuro, se faz presente.

Vejamos a seguinte passagem:

---

<sup>198</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 532.

<sup>199</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 532.

Mas é isso mesmo que nos faz senhores da Terra, é esse poder de restaurar o passado, para poder tocar a instabilidade das nossas impressões e a vaidade dos nossos afetos. Deixa lá dizer Pascal que o homem é um caniço pensante. Não; é uma errata pensante, isso sim. Cada estação da vida é uma edição, que corrige a anterior, e que será corrigida também, até a edição definitiva, que o editor dá de graça aos vermes.<sup>200</sup>

Nessa passagem, o narrador se refere ao passado como algo possível de ser tocado e restaurado e, dessa forma, corrigido e modificado. O passado é, portanto, restaurado, modificado e projetado adiante; sendo assim, sucessivamente, relançado ao futuro num processo constante, só se esgotando definitivamente com o fim da vida. Mas, no trecho citado, o autor ainda insiste numa concepção de tempo linear, em que cada etapa (cada estação) da vida vai-se sucedendo à outra. De qualquer forma, ele avança na idéia de um passado que já não é mais estanque e fechado, uma vez que se modifica com o tempo, pois o ato de restauração nunca vai restituir ao original sua autenticidade anterior – algo se perde e também se acrescenta nesse processo.

A ação do narrador sobre a temporalidade de suas memórias – com seu movimento “ébrio” que guina de um canto a outro, numa forma de oscilação que ora omite fatos, ora deixa-os subentendidos, ora repete-os – aponta para um passado que não é estático e mostra-nos que é possível tocá-lo, modificá-lo. No passado conjugam-se outras temporalidades, e se este não é fechado é porque o narrador nele produz fendas e aberturas, dando-lhe dinâmica e injetando-lhe vida, por onde um recorte de lembranças, sensações e percepções podem entrar e desaparecer, para, posteriormente, serem ou não retomadas em outro momento do texto. São produzidos, assim, furos na narrativa, que não permitem que o texto se feche em conclusões definitivas.

---

<sup>200</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 549.

No entanto, em *Memórias póstumas*, Machado de Assis aproxima-se também da idéia de memória como uma volta ao passado, lugar onde se encontram conservadas, originalmente, as lembranças. Podemos assinalar esse fato na seguinte passagem, em que Brás Cubas, ao retornar de seu longo período na Europa ao Rio de Janeiro, descreve as seguintes imagens de sua infância:

Vim. Não nego que, ao avistar a cidade natal, tive uma sensação nova. Não era efeito da minha pátria política; era-o do lugar da infância, a rua, a torre, o chafariz da esquina, a mulher de mantilha, o preto do ganho, as cousas e cenas da meninice, buriladas na memória. Nada menos que uma renascença. O espírito, como um pássaro, não se lhe deu da corrente dos anos, arpejou vôo na direção da fonte original, e foi beber água fresca e pura, ainda não mesclada do enxurro da vida.<sup>201</sup>

No final da citação, o narrador afirma que seu espírito voou em direção a uma fonte original, lugar em que estaria seu passado preservado e, portanto, não misturado ao “enxurro da vida”. Essa idéia nos faz pensar em um pretérito remoto, não mesclado a um passado mais recente e que se conservou, dessa forma, intacto. No início da frase, o narrador diz que, ao avistar sua cidade natal, teve “uma sensação nova”. As cenas que lhe remeteram à infância (“...a rua, a torre, o chafariz da esquina”, etc.), como ele mesmo afirma, acentuaram a distância entre a cidade inscrita em sua memória e aquela a que ele agora retornava; as lembranças antigas lhe trouxeram a sensação do novo, de que algo (re)nasceu, tendo, portanto, se transformado com o tempo.

Gostaríamos de pontuar, também, o fato de o narrador escolher o termo burilar<sup>202</sup> quando se refere à memória, termo este que nos remete a algo que fica inscrito e gravado.

<sup>201</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 544.

<sup>202</sup> No *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*, encontramos, dentre outras, as seguintes acepções para o termo “buril. [Do it. ant. *burino*, atr. do arc. *burim*.] S. m. **1.** Instrumento de gravador, usado na execução de gravuras em metal e em madeira de topo, constituído de barra de aço especialmente temperado, de seção quadrada, triangular ou romboidal, com uma extremidade biselada, losângica, e a outra metida em cabo achatado. **2.** Instrumento semelhante para lavar pedra”. E para “burilar. V. t.d. **1.** Gravar, lavar ou abrir com buril. **2.** Apurar, retocar, esmerar; aprimorar, aperfeiçoar: *burilar* um poema; *burilar* a linguagem”. (p.294)

Daí ele se referir a uma memória “pura”, não mesclada ao enxurro da vida, gravada como em uma pedra e, portanto, resistente à ação do tempo. No entanto, essa concepção de memória segundo a qual o vivido pode ser conservado, burilado, sem nenhuma modificação, é um ideal que não corresponde ao que se passa de fato com o processo da memória.

A memória, por um lado, é seletiva, e não conserva por inteiro os fatos passados; por outro, ela se aproxima mais de uma escrita que pode ser rasurada, apagada e, enfim, reescrita. No tempo de reescritura, ou de construção pela memória, o signo vai-se fundar a partir de um vazio, de uma lacuna ou de uma falta. Há sempre, portanto, uma defasagem entre o que foi vivido e o que foi construído pela memória. A esse respeito, Castello Branco afirma que:

Não há como fazer coincidir o chamado tempo do vivido com o tempo do revivido, com o tempo construído pela memória e, portanto, pela linguagem: qualquer gesto de rememoração se efetua sempre a partir de um fosso temporal intransponível. É precisamente na linguagem que pretende descrever, criar a continuidade almejada, que essa continuidade se rompe: o signo se erige sempre a partir do que *já não é*.<sup>203</sup>

Há uma lacuna entre o tempo vivido e o tempo revivido da memória, pois a linguagem não recupera os fatos passados (vividos) tais quais foram – há uma descontinuidade temporal intransponível entre o acontecimento que se passou e o signo lingüístico, utilizado para descrevê-lo. Sendo assim, e na medida em que algo se perde nas rupturas temporais, a memória não pode ser algo estanque, que conserva tudo tal qual foi, pois ela realiza um trabalho de construção do tempo, que só pode ser feito levando-se em consideração a linguagem.

---

<sup>203</sup> CASTELLO BRANCO. *A traição de Penélope*, p. 29.

A questão da perda já está, pois, implícita no processo da memória: só se recorda o que foi esquecido ou perdido e é, de alguma forma, “reencontrado”. Mas, sendo a memória também lugar do esquecimento, muito do que se passou se perde para sempre. E, como veremos, o que passa pelo crivo da memória sofre alterações, sendo, portanto, muitas vezes, impossível recuperar ao pé da letra o que se perdeu, uma vez que há um trabalho que faz com que o material que havia sido esquecido sofra modificações ao ser recordado.

Pode-se notar, dessa forma, como mesmo a memória é marcada pela sombra, pelo esquecimento, ou como esta se constitui ou se edifica a partir do esquecimento, mesmo sabendo que, como afirma Freud, “é possível duvidar de que alguma estrutura psíquica possa realmente ser vítima de destruição total”.<sup>204</sup> A questão da articulação da memória com a linguagem e de sua relação com o esquecimento também será desenvolvida pela teoria psicanalítica, uma vez que, para a psicanálise, o tecido da memória é constituído de forma lacunar por lapsos, atos falhos e lacunas de esquecimento.

No artigo “O mecanismo psíquico do esquecimento” (1898), Freud estabelece a relação entre o recalçamento e “o fracasso de uma recordação” ou a “perda da memória” e comenta “a função da memória”. Cito-o:

Portanto, entre os vários fatores que contribuem para o fracasso de uma recordação ou para uma perda de memória, não se deve menosprezar o papel desempenhado pelo recalçamento, e isso pode ser demonstrado não só nos neuróticos, mas também (de modo qualitativamente idêntico) nas pessoas normais. Pode-se afirmar, muito genericamente, que a facilidade (e em última instância, também a fidelidade) com que dada impressão é despertada na memória depende não só da constituição psíquica do indivíduo, da força da impressão quando recente, do interesse voltado para ela na ocasião, da constelação psíquica no momento atual, do interesse *agora* voltado para sua emergência, das ligações para as quais a impressão foi arrastada, etc. – não só de coisas como essas, mas também da atitude favorável ou desfavorável de um dado fator psíquico que se

---

<sup>204</sup> FREUD. Construções em análise, p. 294.

recusa a reproduzir qualquer coisa que possa liberar desprazer. Assim, a função da memória, que gostamos de encarar como um arquivo aberto a qualquer um que sinta curiosidade, fica deste modo sujeita a restrições por uma tendência da vontade, exatamente como qualquer parte de nossa atividade dirigida para o mundo externo.<sup>205</sup>

Há um conjunto de fatores que podem contribuir ou não para que dada lembrança (ou impressão) possa ter acesso à consciência; no entanto, a questão do prazer/desprazer é de grande relevância nesse processo, pois as lembranças que causam desprazer, estando submetidas ao processo de recalque, muitas vezes ou não têm acesso à memória ou, para ganharem esse acesso, passam por um processo de “distorção”, que foi descrito por Freud como condensação e/ou deslocamento, e só assim conseguem romper a barreira do recalque e chegar à consciência.

Os mecanismos de condensação e deslocamento estariam, para a psicanálise, vinculados aos processos inconscientes que se manifestam, por exemplo, nos sonhos e nos sintomas neuróticos e psicóticos. O psicanalista Jacques Lacan apontou como Freud, utilizando-se da ciência de sua época, já estava descrevendo e assimilando os mecanismos de funcionamento dos processos inconscientes ao funcionamento de certos aspectos da linguagem. Lacan, dialogando com a lingüística estrutural de Ferdinand de Saussure e de Roman Jakobson, mostra, a partir da experiência analítica, como o que Freud chama de condensação e de deslocamento corresponde, respectivamente, à metáfora e à metonímia.<sup>206</sup>

Se Brás Cubas já havia afirmado que as lembranças são menos dolorosas do que a realidade do presente, isso se deve não ao fato de que não haja lembranças de acontecimentos marcados por experiências dolorosas, mas sim ao fato de que o acesso dessas à consciência geralmente se faz de modo indireto e distorcido, ao passar pelos

---

<sup>205</sup> FREUD. O mecanismo psíquico do esquecimento, p. 264.

<sup>206</sup> Cf. LACAN, Jacques. *O Seminário* – livro 3: As psicoses.

processos descritos acima. A memória tem, portanto, suas restrições; não é um “arquivo aberto”, como se pode pretender achar, mas, sim, um arquivo incompleto, lacunar e com faltas.

O que é rememorado do passado muitas vezes não corresponde ao que na realidade aconteceu, pois há um trabalho psíquico, inconsciente, realizado pelo sujeito, que faz com que parte desse material seja esquecida, enquanto outra parte passa por modificações ao ser “recordada”. A esse respeito, mas tratando especificamente das lembranças infantis, Freud escreveu em texto de 1899:

(...) na maioria das cenas infantis importantes e, em outros aspectos, incontestáveis, o sujeito se vê na recordação como criança, sabedor de que essa criança é ele mesmo; no entanto, vê essa criança tal como a veria um observador externo à cena. (...) Ora, é evidente que tal quadro não pode ser uma repetição exata da impressão originalmente recebida, pois, na época, o sujeito estava em meio à situação e não prestava atenção a si mesmo, mas sim ao mundo externo.<sup>207</sup>

O olhar da memória às vezes é enganador, pois as cenas ou imagens que se perderam no esquecimento podem ser recompostas pelo seu trabalho, dando a impressão de que são reais, quando são, na verdade, uma montagem, ou uma ficção, que não corresponde exatamente ao que se passou na época. No entanto, tais cenas passam a fazer parte da realidade psíquica da pessoa que se vê em uma determinada circunstância e acredita na lembrança (ficcional) como algo que ocorreu na realidade.

No mesmo artigo citado anteriormente Freud afirma que

Dentre várias das lembranças infantis de experiências importantes, todas com nitidez e clareza similares, há algumas que, quando verificadas (por exemplo, pelas recordações dos adultos), revelam ter sido falsificadas.

---

<sup>207</sup> FREUD. Lembranças encobridoras, p. 286.

Não que sejam completas invenções; são falsas no sentido de terem transposto um acontecimento para um lugar onde ele não ocorreu (...), ou de terem fundido duas pessoas numa só, ou substituído pela outra, ou então as cenas como um todo dão sinal de serem combinações de duas experiências separadas. A simples imprecisão da recordação não desempenha aqui um papel considerável, em vista do alto grau de intensidade sensorial de que as imagens são dotadas e da eficiência da memória nos jovens; a investigação detalhada mostra, antes, que esses falseamentos das lembranças são tendenciosos – isto é, que servem aos objetivos do recalque e deslocamento de impressões abjetáveis ou desagradáveis.<sup>208</sup>

O termo falsificar, segundo o dicionário Houaiss, significa “dar aparência enganadora com o fim de fraudar, de contrafazer alterando o valor, de fazer passar por verdadeiro o que não é”,<sup>209</sup> ou seja, o sujeito, inconscientemente, engana a si mesmo, adulterando certas lembranças e evitando, dessa forma, encontrar-se com algo que produza repulsa ou desprazer. Mas Freud vai mais além com relação às lembranças infantis ao afirmar que:

Com efeito, pode-se questionar se temos mesmo alguma lembrança *proveniente* de nossa infância: as lembranças *relativas* à infância talvez sejam tudo o que possuímos. Nossas lembranças infantis nos mostram nossos primeiros anos não como eles foram, mas tal como aparecem nos períodos posteriores em que as lembranças foram despertadas. Nesses períodos de despertar, as lembranças infantis não *emergiram*, como as pessoas costumam dizer; elas foram *formadas* nessa época.<sup>210</sup>

Embora, nesse momento, Freud esteja se referindo às lembranças infantis, pensamos que esse trabalho pode ocorrer também no caso de épocas menos remotas de nossas vidas, ou seja, certas cenas são (re)construídas, pelo sujeito, no lugar de um acontecimento que produz desprazer, ao passo que o acontecimento “original” se perde nos labirintos da memória, na noite do esquecimento.

---

<sup>208</sup> FREUD. Lembranças encobridoras, p. 286.

<sup>209</sup> HOUAISS et alli. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, p. 1304.

<sup>210</sup> FREUD. Lembranças encobridoras, p. 286-287.

Não são muitas as passagens de *Memórias póstumas* nas quais o narrador se refere à sua infância. Há cerca de quatro capítulos em que esse tema é tratado com maior destaque, começando pelo capítulo X, “Naquele dia”, no qual o protagonista narra o dia de seu nascimento; passando pelo capítulo XI, “O menino é pai do homem”, em que relata suas diabruras de menino; pelo capítulo XII, “Um episódio de 1814”, no qual começa comentando uma notícia sobre a primeira queda de Napoleão e, em seguida, fala sobre um aperto no qual colocara o Dr. Vilaça; e, por fim, chegando ao capítulo XIII, “Um salto”, no qual Brás Cubas relata sua época de escola e o convívio com o mestre Ludgero Barata e o colega Quincas Borba.

O certo é que Brás Cubas escreve suas memórias e as recria, como ele próprio afirma no capítulo X, quando comenta a respeito de seu nascimento: “Digo essas coisas por alto, segundo as ouvi falar anos depois; ignoro a maior parte dos pormenores daquele famoso dia”,<sup>211</sup> revelando, assim, que parte do que ele narra não diz respeito propriamente às suas recordações, mas ao que ele ouviu de outras pessoas e contou à sua maneira. Ou seja, nesse ponto, ele salienta que há algo do passado que lhe é impossível resgatar; e, também, que parte de suas lembranças só podem ser (re)construídas a partir do que ouviu da memória do outro, o que nos faz pensar que não se pode exigir, desse processo, exatidão.

As lembranças contadas por Brás Cubas a respeito de sua infância referem-se sobretudo a diabruras praticadas pelo “menino diabo”. Ele parece estar sempre, de algum modo, obtendo prazer com o sofrimento do outro:

Desde os cinco anos merecia eu a alcunha de “menino diabo”; e verdadeiramente não era outra coisa; fui dos mais malignos do meu tempo, arguto, indiscreto, traquinas e voluntarioso. Por exemplo, um dia quebrei a cabeça de uma escrava, porque me negara uma colher de doce

---

<sup>211</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 525.

de coco que estava fazendo, e, não contente com o malefício, deitei um punhado de cinza ao tacho, e, não satisfeito da travessura, fui dizer à minha mãe que a escrava é que estragara o doce “por pirraça”; e eu tinha apenas seis anos. Prudêncio, um moleque de casa, era o meu cavalo de todos os dias; punha as mãos no chão, recebia um cordel nos queixos, à guisa de freio, eu trepava-lhe ao dorso, com uma varinha na mão, fustigava-o, dava mil voltas a um e outro lado, e ele obedecia, – algumas vezes gemendo, – mas obedecia sem dizer palavra, ou, quando muito, um – “ai nhonhô!” – ao que eu retorquia: – “Cala a boca, besta!”(...)<sup>212</sup>

- O Dr. Vilaça deu um beijo em D. Euzébia! Bradei eu correndo pela chácara.

Foi um estouro esta minha palavra; a estupefação imobilizou a todos; os olhos espraivavam-se a uma e outra banda; trocavam-se sorrisos, segredos, à socapa, as mãos arrastavam as filhas, pretextando o sereno. Meu pai puxou-me as orelhas, disfarçadamente, irritado deveras com a indiscrição; mas no dia seguinte, ao almoço, lembrando o caso, sacudiu-me o nariz a rir: Ah! Brejeiro! Ah! Brejeiro!<sup>213</sup>

Quando Brás Cubas passa a narrar as recordações da escola, tempo de amarguras, dá-se um salto temporal (“Unamos agora os pés e demos um salto por cima da escola, a enfadonha escola, onde aprendi a ler, escrever, contar, dar cacholetas, apanhá-las, e ir fazer diabruras, ora nos morros, ora nas praias, onde quer que fosse propício a ociosos”<sup>214</sup>), mas, mesmo assim, o narrador não salta por cima da palmatória do mestre Ludgero Barata, que lhe possibilitou o acesso às letras:

Tinha amarguras esse tempo; tinha os ralhos, os castigos, as lições árduas e longas, e pouco mais, mui pouco e mui leve. Só era pesada a palmatória, e ainda assim ... Ó palmatória, terror dos meus dias pueris, tu que foste o *compelle intrare* com que um velho mestre, ossudo e calvo, me incutiu no cérebro o alfabeto, a prosódia, a sintaxe, e o mais que ele sabia, benta palmatória, tão praguejada dos modernos, quem me dera ter ficado sob o teu jugo, com a minha alma imberbe, as minhas ignorâncias, e o meu espadim, aquele espadim de 1814, tão superior à espada de Napoleão! Que querias tu, afinal, meu velho mestre de primeiras letras? Lição de cor e compostura na aula; nada mais, nada menos do que quer a vida, que

<sup>212</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 526-527.

<sup>213</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 531.

<sup>214</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 531.

é das últimas letras; com a diferença que tu, se me metias medo, nunca me meteste zanga. Vejo-te ainda agora entrar na sala...<sup>215</sup>

Se esse era um tempo de amarguras e palmatória, dele também Brás Cubas não se esquece totalmente, e mostra que tirou algum proveito das lições dessa época, pois escolhe não simplesmente narrar suas memórias, mas escrevê-las e recriá-las, mostrando, com isso, não ter abandonado as lições de criança nem mesmo após a morte.

A questão da relação memória/esquecimento será tema, também, de um outro artigo de Freud: “Construções em análise” (1937). Nesse texto, o autor situa o trabalho de análise como tendo em vista

induzir o paciente a abandonar as repressões (...) próprias a seu primitivo desenvolvimento e a substituí-las por reações de um tipo que corresponda a uma condição psiquicamente madura. Com esse intuito em vista, ele deve ser levado a recordar certas experiências e os impulsos afetivos por elas invocados, os quais, presentemente, ele esqueceu.<sup>216</sup>

De acordo com o autor, o material esquecido pelo paciente surgirá, de forma fragmentada, em seus sintomas e sonhos, assim como na relação transferencial com o analista; no entanto, parte desse material jamais será recuperado, cabendo ao analista “completar aquilo que foi esquecido a partir dos traços que deixou atrás de si ou, mais corretamente, *construí-lo*”.<sup>217</sup>

O trabalho analítico de construção ou reconstrução das lembranças perdidas será comparado por Freud ao do arqueólogo, pois

assim como o arqueólogo ergue as paredes do prédio a partir dos alicerces que permanecem de pé, determina o número e a posição das colunas pelas

---

<sup>215</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 531-532.

<sup>216</sup> FREUD. *Construções em análise*, p. 291-292.

<sup>217</sup> FREUD. *Construções em análise*, p. 293.

depressões no chão e reconstrói as decorações e as pinturas murais a partir dos restos encontrados nos escombros, assim também o analista procede quando extrai suas inferências a partir dos fragmentos de lembranças, das associações e do comportamento do sujeito da análise.<sup>218</sup>

Dessa forma, nesse momento da teoria freudiana, o processo analítico operaria, por meio das associações do paciente e a partir dos seus traços de memória, na reconstrução dos fragmentos de suas lembranças perdidas. Ainda de acordo com essa concepção, a memória se inscreve como uma marca, um traço e, também, como uma lacuna, um vazio onde algo da experiência se perde.

Esse tema é também objeto de estudo do livro *A traição de Penélope*, de Lucia Castello Branco, no qual a autora percorre os labirintos da memória ou da desmemória feminina (que não implica necessariamente o gênero feminino; mas, uma determinada posição do sujeito que escreve com relação à linguagem), procurando assinalar, dentre outros fatores, a dimensão temporal da memória.

No capítulo I, “Um certo olhar”, Castello Branco enfoca a dimensão do olhar e da memória, que, segundo ela, “caminham lado a lado: afinal, o que é o gesto de memória senão um olhar que se volta para o passado, na tentativa de resgatá-lo? O que resta do sujeito da memória senão imagens, trapos do passado que o olho olha e vê passar em direção ao que há de vir?”<sup>219</sup>

Em seguida, a autora assinala a relação entre o olhar, a morte e a memória:

Diz-se também que o olhar e a morte mantêm estreitas relações. Mortífero e petrificador é o olhar da Medusa, mortífero e desvanecedor é o olhar de Orfeu que, em seu desespero, olha para trás. Mortíferos, certamente, são os riscos do olhar da memória: petrificar o passado e, portanto, possuir

---

<sup>218</sup> FREUD. Construções em análise, p. 293.

<sup>219</sup> CASTELLO BRANCO. *A traição de Penélope*, p. 15.

dele uma imagem deformada, paralisada, ou perder para sempre, no gesto de olhar para trás.<sup>220</sup>

Voltando a Machado de Assis, podemos perceber como, em *Memórias póstumas*, é, sobretudo, pelo olhar que a perda se transmite. No momento em que o narrador presencia os instantes finais do Viegas, pode-se acompanhar como olhar, morte e memória se articulam, deixando um fino rastro de uma vida consumida pelo tempo, em que nada mais se pode recuperar:

Vinham tossidas estas palavras, às golfadas, às sílabas, como se fossem migalhas de um pulmão desfeito. Nas órbitas fundas rolavam os olhos lampejantes, que me faziam lembrar a lamparina da madrugada. Sob o lençol desenhava-se a estrutura óssea do corpo, pontiagudo em dous lugares, nos joelhos e nos pés; a pele amarelada, bamba, rugosa, revestia apenas a caveira de um rosto sem expressão: uma carapuça de algodão branco cobria-lhe o crânio rapado pelo tempo.<sup>221</sup>

O olhar do Viegas conjuga a presença tanto da morte quanto da memória. A “lamparina da madrugada”, tomada como um emblema da memória, coloca, em um só tempo, a presença da morte – do escuro, do obscuro – e da chama – da luminosidade da memória. É como se os olhos irradiassem sua derradeira luz, como se fosse o seu canto do cisne, antes de se apagarem por completo. Apagam-se os olhos e, com eles, a lamparina da memória, faz-se noite no branco algodão dos cabelos, nada se pode contra o tempo cronológico, que conduz ao fim, à morte.

Em várias outras passagens do livro pode-se também notar que a questão do olhar põe em cena algo da memória, como no momento em que o narrador se refere ao professor Ludgero Barata: “Vejo-te ainda agora entrar na sala, com as tuas chinelas de couro branco,

---

<sup>220</sup> CASTELLO BRANCO. *A traição de Penélope*, p. 15.

<sup>221</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 598.

capote, lenço na mão, calva à mostra, barba rapada; vejo-te sentar, bufar, grunhir, absorver uma pitada inicial, e chamar-nos depois à lição”.<sup>222</sup> Ou quando Brás Cubas vê o olhar de Marcela, que o faz lembrar de uma cena das *Mil e Uma Noites*:

E aí, como um escárnio, vi o olhar de Marcela, aquele olhar que pouco antes me dera uma sombra de desconfiança, o qual chispava de cima de um nariz, que era ao mesmo tempo o nariz de Bakbarah e o meu. 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, até a alameda comprida, donde saíste à rua, onde todos os correios te apuparam e desancaram.<sup>223</sup>

Ou, dentre várias outras passagens, quando da evocação de Brás da ex-amante Virgília, que fica de pé à porta da alcova, e os seus olhares se fitam. Brás Cubas tece o seguinte comentário, a respeito do ocorrido:

Virgília deixou-se estar de pé; durante algum tempo ficamos a olhar um para o outro, sem articular palavra. Quem diria? De dous grandes namorados, de duas paixões sem freio, nada mais havia ali, vinte anos depois; havia apenas dous corações murchos, devastados pela vida e saciados dela, não sei se em igual dose, mas enfim saciados.<sup>224</sup>

Nessa passagem, num primeiro momento, os olhares do casal se fundem, e as palavras diluem-se perdidas no instante; em seguida, Brás Cubas reflete sobre um tempo implacável e paradoxal, que devasta e sacia, e sobre o seu efeito nas suas vidas, tornando a experiência destituída de significado e apagando o desejo de ambos. De acordo com Cardoso, o que dá significação ao romance de Brás e Virgília é “o mesmo tempo que o

---

<sup>222</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 532.

<sup>223</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 538-539.

<sup>224</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 519.

tornou oportuno [e que] se encarregou de dissolver o vínculo que ele próprio havia atado, ligando transitoriamente as duas criaturas”<sup>225</sup>.

O olhar de Virgília denota a Brás que algo havia se perdido, pois estava e já não mais estava ali a mesma pessoa com a qual ele vivera um amor ilegítimo e secreto; sua voz, outrora de amante, transmutara-se em de amiga; e se não falaram um do outro foi, provavelmente, porque a chama da paixão já havia entre eles se apagado.

Não tinha a carícia lacrimosa de outro tempo; mas a voz era amiga e doce. Sentou-se. Eu estava só, em casa, com um simples enfermeiro; podíamos falar um do outro, sem perigo. Virgília deu-me longas notícias de fora, narrando-as com graça, com um certo travo de má língua, que era o sal da palestra; eu, prestes a deixar o mundo, sentia um prazer satânico em mofar dele, em persuadir-me que não deixava nada”<sup>226</sup>.

Há algo em comum entre as passagens citadas anteriormente, algo que aponta para a questão que viemos trabalhando, ou seja, a relação entre memória e esquecimento. Se a memória é muitas vezes situada por Brás Cubas através do olhar, é esse mesmo olhar que transmite algo da ordem do esquecimento ou da perda; isso porque há certas cenas, imagens e palavras que sempre escapam às lembranças, uma vez que estas são fragmentos incompletos do passado, ou até mesmo, construções inacabadas da memória.

Recordar-se de uma cena ou de um acontecimento não implica ser exato quanto ao que se passou, como no exemplo de Brás Cubas com relação ao professor, às amantes ou a si mesmo, pois, por um lado, nem tudo pode ser descrito, de uma só vez, pela linguagem; e, por outro, da linguagem fazem parte mecanismos como a condensação e o deslocamento (metáfora e metonímia) que servem para driblar a barreira do recalque, fazendo com que o que é recordado não seja fiel ao esquecido. Como vimos, com relação à memória, algo da

---

<sup>225</sup> CARDOSO. *Tempo e memória em Machado de Assis*, p. 154.

<sup>226</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 519.

ordem do esquecimento vai estar também operando e, com isso, torna-se impossível conservar ou resgatar o passado por inteiro, pois o tempo que se perdeu em seus labirintos, se volta, nunca volta exatamente tal qual fora.

### 3.1 – REINVENTAR AS VELHAS FOLHAS DA HISTÓRIA

Seguindo o raciocínio anteriormente descrito, podemos afirmar que o que irremediavelmente se perde será, entretanto, condição para que algo se construa em seu lugar. O “trabalho da memória” pode ser entendido, assim, “como uma operação transformadora, tradutora, criadora, portanto, em que o original, já reduzido a apenas um traço no momento de sua inscrição, será menos resgatado que reinventado, menos ponto de chegada que ponto de partida para a construção de uma outra estória”.<sup>227</sup>

Mesmo que Brás Cubas busque exprimir todo o seu passado, o tempo dos acontecimentos, por mais que ele queira, nunca se conserva tal qual fora, pois existe uma dessimetria entre o que se diz e o que de fato se passou – há algo que se torna irrecuperável pela memória e, em seu lugar, constrói-se uma outra coisa. Por mais que o narrador procure relatar todas as suas lembranças, tocá-las por inteiro, há uma lacuna da memória que não é preenchida, muito embora o fio do traço original possa ser, em um outro momento, traduzido.

Tu que me lê, se ainda fores viva, quando estas páginas vierem à luz, – tu que me lê, Virgília amada, não reparas na diferença entre a linguagem de hoje e a que primeiro empreguei quando te vi? Crê que era tão sincero então como agora; a morte não me tornou rabugento, nem injusto.

– Mas, dirás tu, como é que podes assim discernir a verdade daquele tempo, e exprimi-la depois de tantos anos?<sup>228</sup>

<sup>227</sup> CASTELLO BRANCO. *A traição de Penélope*, p. 39.

<sup>228</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 549.

O próprio narrador, em outro momento da obra, utilizar-se-á do termo “recompor o pretérito”, ao referir-se às cartas antigas. O passado escrito nas cartas, recordado ao passar por uma releitura de quem se encontra no presente, pode ser recomposto e traduzido de uma forma nova:

Outras vezes agitava-me. Ia às gavetas, entornava as cartas antigas, dos amigos, dos parentes, das namoradas, (até as de Marcela), e abria-as todas, lia-as uma a uma, e recompunha o pretérito... Leitor ignaro, se não guardas as cartas da juventude, não conhecerás um dia a filosofia das folhas velhas, não gostarás o prazer de ver-te, ao longe, na penumbra, com um chapéu de três bicos, botas de sete léguas e longas barbas assírias, a bailar ao som de uma gaita anacreônica. Guarda as tuas cartas da juventude!

Ou, se te não apraz o chapéu de três bicos, empregarei a locução de um velho marujo, familiar da casa de Cotrim; direi que, se guardares as cartas da juventude, acharás ocasião de “cantar uma saudade”. Parece que os nossos marujos dão este nome às cantigas de terra, entoadas no alto mar. Como expressão poética, é o que se pode exigir mais triste.<sup>229</sup>

Muito embora o conselho que o narrador dê ao leitor seja o de guardar as cartas para conhecer a “filosofia das folhas velhas”, ou para “cantar uma saudade”, o que também se pode depreender, nas entrelinhas desse texto, é que, se o pretérito é recomposto pelo ato de leitura, isso significa que o seu lugar pode não ser apenas o da nostalgia, uma vez que este é transformado por tal ato, podendo, com isso, se abrir para o futuro, como uma filosofia das folhas novas, como um momento de criação ou de reinvenção da própria história – como a criação de uma memória do futuro.

Já havíamos nos referido também, no capítulo I de nossa dissertação, às traças que corroem a folhas das cartas, no conto “Papéis velhos”, devorando parte da palavra eterno, de modo que restaram escritas as letras *et* e a palavra minuto. Assim como as traças

---

<sup>229</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 614.

corroem as folhas e as letras escritas no papel, o verme do tempo também corrói a memória, e sobram dessa corrosão alguns resíduos, restos que resistem aos efeitos do tempo. É a partir desses restos ou fragmentos de memória que se constrói ou reconstrói, cria-se ou inventa-se a história de um sujeito e, quem sabe, a história humana. E são esses restos, pensados como inscrições de linguagem, ou letras, que não são corrompidos pela ação dos vermes do tempo, juntamente com as fendas abertas pelo esquecimento, que constituem o tecido da memória. A ameaça das traças e dos vermes é, também, metonímica do trabalho do escritor, que é indissociável de um trabalho com o tempo e com a memória.

Outro aspecto da memória é desenvolvido por Lucia Castello Branco no seu já citado livro, *A traição de Penélope*. A autora aponta como a questão do trabalho da memória, como uma operação tradutora, é desenvolvida por Freud, quando, por exemplo, o autor indica que a tarefa do analista não é análoga somente à do arqueólogo; mas, também, à do tradutor. Ainda segundo a autora,

o conceito de tradução é também utilizado por Freud inúmeras vezes, para referir-se ao processo analítico, e sua analogia com a memória pode ser depreendida da leitura do capítulo VII de *A Interpretação dos Sonhos*, através da noção de “trabalho do sonho”, desenvolvida pelo autor. (...) O trabalho do sonho nada mais é, portanto, que uma operação tradutora que, a partir de um mecanismo de deslocamentos e condensações, termina por dar ao sonho uma outra forma, uma outra linguagem, análoga à dos pensamentos oníricos, mas sempre elaborada, sempre segunda.<sup>230</sup>

Essa “outra linguagem”, realizada pelo trabalho da memória, como operação tradutora, pode ser aproximada do que Brás Cubas diz a respeito do movimento das marés: “Com efeito, quando a onda investe a praia, alaga-a muitos palmos a dentro; mas essa

---

<sup>230</sup> CASTELLO BRANCO. *A traição de Penélope*, p. 39.

mesma água torna ao mar, com variável força, e vai engrossar a onda que há de vir, e que terá de tornar como a primeira”.<sup>231</sup>

Cada vez que a onda investe a praia e volta ao mar, para novamente retornar à praia, ela já não é mais a mesma e, no entanto, traz os resíduos da onda que fora; assim também acontece com a memória, pois quando uma lembrança rompe a barreira do recalque e ganha acesso à consciência, algo do seu material primitivo já se incorporou a outros materiais e passou por algum tipo de transformação. É como se uma lembrança se incorporasse ao fragmento de outras lembranças ou, até mesmo, de fantasias do sujeito e, quando vem à tona, surge modificada, transformada, embora traga consigo os resíduos ou traços do original.

O poeta João Cabral de Melo Neto, citando Eliot, também se refere, metaforicamente, à memória como ondas do mar, fazendo alusão ao movimento das marés: “Como disse Eliot em *The wast land*: ‘*These fragments I have shored against my ruins*’. Assim, a memória são fragmentos trazidos à praia contra minhas ruínas. Como você gosta de ouvir, falo de meu pai, de minha mãe, de meus avós, até do quarto onde nasci. Mas são sempre fragmentos, só fragmentos”.<sup>232</sup>

No entanto, são esses mesmos fragmentos de palavra, que constituem a memória, que serão trabalhados em uma tradução e, muitas vezes, ganharão uma nova linguagem ao passarem por outras leituras e outros olhares. Assim, se a memória é pensada como um texto corroído ou como os restos ou ruínas de um texto, podemos afirmar que são esses fragmentos de texto que poderão ser utilizados pelo sujeito na recomposição ou, se preferirmos, na reinvenção de sua própria história.

---

<sup>231</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 605.

<sup>232</sup> MELO NETO. Entrevista: considerações do poeta em vigília, p. 31.

### 3.2 – NAS ÁGUAS DE LETHE

No entanto, eis um paradoxo, tudo indica que, para além das questões a respeito do tema memória/esquecimento, trabalhadas anteriormente, o que parece predominar no caso de Brás Cubas é a dificuldade de esquecer, já que ele insiste em narrar os acontecimentos nos mínimos detalhes, em falar de minúcias e em buscar, de forma idealizada, a sensação do que se passou:

Meu caro crítico,  
Algumas páginas atrás, dizendo eu que tinha cinqüenta anos, acrescentei: “Já se vai sentindo que o meu estilo não é tão lesto como nos primeiros dias”. Talvez aches esta frase incompreensível, sabendo-se o meu atual estado; mas eu chamo a tua atenção para a subtileza daquele pensamento. O que eu quero dizer não é que esteja agora mais velho do que quando comecei o livro. A morte não envelhece. Quero dizer, sim, que em cada fase da narração da minha vida experimento a sensação correspondente. Valha-me Deus! É preciso explicar tudo.<sup>233</sup>

O personagem morre, mas se “recusa” a abandonar seu passado, a deixá-lo cair nas “águas do esquecimento”; é como se algo da ordem do recalçamento não operasse com ele. Essa constatação nos leva à seguinte pergunta: qual a função da escrita para Brás Cubas? E à seguinte hipótese: a escrita seria, para Brás Cubas, uma tentativa de recalçamento. A escrita representa, para o narrador, o lugar vazio que suas memórias não conseguem preencher; mas, também, o lugar possível de se fazer o recalçamento.

Em uma passagem de *Memórias póstumas*, Brás Cubas, comentando o livro, afirma que escrevê-lo teria como tarefa distraí-lo “um pouco da eternidade”, dando a entender que o objetivo da escrita seria preencher o enorme vazio da ausência de tempo em que o narrador se encontra: “Começo a arrepender-me deste livro. Não que ele me canse; eu não

---

<sup>233</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 627.

tenho que fazer; e, realmente, expedir alguns magros capítulos para este mundo sempre é tarefa que distrai um pouco da eternidade. Mas o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica...<sup>234</sup>. Brás Cubas mais parece um morto-vivo cuja memória-viva não o deixa morrer completamente, e é preciso que algo da ordem do esquecimento advenha para que o narrador possa, enfim, morrer de fato.

No entanto, à medida que o suposto-autor vai “comendo papel”, como as traças ou os vermes, tem-se impressão oposta à sua afirmação, pois parece que sua escrita não preenche nada e segue num zig-zague contínuo em busca de um ponto de ancoragem na linguagem, sem, no entanto, encontrá-lo, ou sem fazer aí sua completa inscrição. E, ao não preencher nada, essa escrita reescreve o movimento metonímico, pois o significante não remete ao significado, mas a outro significante, fazendo deslizar a cadeia de palavras.

O movimento não-linear da escrita de *Memórias póstumas* parece apontar, ainda, para o conceito de real lacaniano (para a impossibilidade de representação no simbólico, o imponderável, a morte), na medida em que o que está em jogo nesse processo, para além da face simbólica da linguagem, é sua face não simbólica: o silêncio, o vazio e a impossibilidade de tudo dizer. Assim, Brás Cubas vai burilando a escrita, escavando-a em direção ao real, ao vazio, da linguagem. E é a partir da própria impossibilidade estrutural da linguagem que o narrador busca, obstinadamente, escrever todo o seu passado.

A respeito da função da escrita e de sua articulação com a memória, Michel Schneider, em seu livro *Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento*, levanta as seguintes questões:

Escreve-se para lembrar e, particularmente, de si mesmo? Para fazer reviver seus memoráveis, se se crê um destino, ou, mais simplesmente,

---

<sup>234</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 583.

para se contar uma vez mais? Penso antes que se escreve para esquecer, esquecer aquele que se foi; para pôr fora de si essa memória demente, obscena e insoniosa, para repousar-se enfim na leitura que os outros farão de seu passado, e para encontrar, nos dorminhocos, que são os leitores mais vigilantes, o sono prometido ao término da escritura.<sup>235</sup>

A afirmação feita na citação acima inverte o senso comum que diz que se escreve para lembrar ou reviver sentimentos, afirmando o oposto, ou seja, “que se escreve para esquecer”. Talvez a razão pela qual Brás Cubas não estivesse conseguindo descansar em paz na morte se devesse ao fato de o personagem ter levado consigo suas memórias, e precisar, antes, delas se desfazer. E é por isso, portanto, que “a própria morte é dita, lembrada, mediante o trabalho da linguagem, para que o morto caia no esquecimento”.<sup>236</sup> Tal posicionamento nos leva a pensar se o fato de Brás Cubas procurar escrever o seu passado não seria, paradoxalmente, a forma por ele encontrada para ir deste se destituindo.

Todo um espaço condensado das memórias de Brás Cubas vai, gradativamente, sendo removido através da palavra e, à medida que o narrador as torna matéria de texto, ele pode ir delas se desapossando – uma vez que elas vão deixando de ser as suas memórias e passando a ser as do leitor. O leitor entra como um terceiro elemento entre o autor e o personagem/narrador e, dessa forma, passa também a fazer parte do processo da escrita; mas, também, é preciso notar que “o sono prometido ao término da escritura” pode ser o sono eterno do próprio escritor, e talvez seja este o caminho que o narrador de *Memórias póstumas* esteja percorrendo.

Quando Brás Cubas especifica que quer tratar da “substância da vida” (“Não, não direi que assisti às alvoradas do romantismo, que também eu fui fazer poesia no regaço da Itália; não direi coisa nenhuma. Teria de escrever um diário de viagem e não umas

---

<sup>235</sup> SCHNEIDER. *Ladrões de palavras*, p. 17-18.

<sup>236</sup> SCHNEIDER. *Ladrões de palavras*, p. 461.

memórias, como estas são, nas quais só entra a substância da vida”<sup>237</sup>), ele mostra que de uma forma ou de outra é possível inserir o que ele pensa ser o essencial de sua vida na escritura e, à medida que essas substâncias fazem aí sua inscrição, transformando-se em texto para que alguém as leia, o suposto-autor delas se destitui, dando lugar ao esquecimento.

Com relação ao processo memória/esquecimento, há um personagem de Borges, Funes, do conto “Funes, o memorioso”, que em alguma medida remete a Brás Cubas, embora haja significativas diferenças entre os dois. Nesse conto, ao sofrer uma queda que o leva à paralisia, o personagem é tomado por uma capacidade espantosa que lhe permite tudo recordar, o que o leva a optar por viver num mundo de sombras e de escuridão. O narrador se refere ao episódio relatado a ele, por Funes, da seguinte forma:

Disse-me que antes daquela tarde em que o azulego o derrubou, fora o que são todos os cristãos: um cego, um surdo, um abobado, um desmemoriado. (Tratei de lembrar-lhe sua percepção exata do tempo, sua memória de nomes próprios; não me fez caso.) Dezenove anos havia vivido como quem sonha: Olhava sem ver, ouvia sem ouvir, esquecia-se de tudo, de quase tudo. Ao cair, perdeu o conhecimento; quando o recobrou, o presente era quase intolerável de tão rico e tão nítido, e também as lembranças mais antigas e mais triviais. Pouco depois constatou que estava aleijado. O fato apenas o afetou. Discutiu (sentiu) que a imobilidade era um preço mínimo. Agora sua percepção e sua memória eram infalíveis.<sup>238</sup>

O personagem de memória e percepção infalíveis, capaz de proezas como a de “enumerar, em latim e espanhol, os casos de memória prodigiosa registrados pela *Naturalis história...*”,<sup>239</sup> carrega em seu nome a ambigüidade, pois, nesse conto,

---

<sup>237</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 543-544.

<sup>238</sup> BORGES. Funes, o memorioso, p. 94.

<sup>239</sup> BORGES. Funes, o memorioso, p. 93.

Funes, do radical latino que tem como genitivo *funeris* (significando “enterro, assassinio, flagelo, cadáver, destruição”) e como nominativo *funus* (indicando “cadáver em chamas”), é o sobrenome de Irineu, “o pacífico”, aquele que, por sua memória infalível, pretende tudo arquivar, tudo classificar, tudo transformar em linguagem. Funes é capaz de recordar e nomear à exaustão, constitui-se num ser da morte, num “solitário expectador de um mundo multiforme”. E é exatamente por meio desse processo de absoluta rememoração e intensa nomeação do universo, que a personagem desemboca na desconstrução da linguagem, na mais completa afasia. Ao abraçar *Mnemosyne* com toda sua paixão, Funes termina por mergulhar definitivamente no esquecimento, na incomunicabilidade, nas águas da morte.<sup>240</sup>

Ao que parece, Brás Cubas, assim como Funes, está atado a um processo de absoluta rememoração – embora o personagem machadiano não tenha a memória tão infalível quanto a do personagem borgiano –; no entanto, ambos caminham, cada qual a seu modo, numa mesma direção: rumo ao esquecimento. Pois, se *Mnemosyne* abre suas portas oferecendo-se sedutoramente àquele que recorda, é preciso também saber que sua outra face é morte e esquecimento.

No caso de Funes, há essa “memória infalível” que tudo recorda; quanto a Brás Cubas, nota-se que há, de alguma forma, uma certa “recusa” em esquecer; no entanto, paradoxalmente, com relação ao percurso de sua escrita, esta talvez siga uma lógica própria, caminhando numa outra direção, em direção ao esquecimento:

E agora sinto que, se alguma dama tem seguido estas páginas, fecha o livro e não lê as restantes. Para ela extingui-se o interesse da minha vida, que era o amor. Cinquenta anos! Não é ainda a invalidez, mas já não é a frescura. Venham mais dez, e eu entenderei o que um inglês dizia, entenderei que “cousa é não achar já quem se lembre de meus pais, e de que modo me há de encarar o próprio ESQUECIMENTO”.<sup>241</sup>

---

<sup>240</sup> CASTELLO BRANCO. *Discretas infidelidades*, p. 137-138.

<sup>241</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 625.

Acompanhando, em *Memórias póstumas*, o percurso não-linear de Brás Cubas, ousaríamos afirmar que o narrador trabalhou na composição da trama de suas memórias, num processo intenso de rememoração, até chegar num ponto em que pôde, enfim, delas se desfazer, oferecendo-as, definitivamente, ao trabalho do verme.

Ao verme  
que  
primeiro roeu as frias carnes  
do meu cadáver  
dedico  
como saudosa lembrança  
estas  
MEMÓRIAS PÓSTUMAS<sup>242</sup>

Ao mesmo verme que roeu as “frias carnes” do seu cadáver, e a quem ele dedica o livro, caberá, por fim, a corrosão de todo o resto de suas memórias, ficando apenas o seu nome, Brás Cubas. As lembranças do narrador, caindo nas águas do esquecimento de Mnemosyne, já não mais lhe pertencem. Sua voz pode, portanto, calar-se no infinito vazio da morte. No entanto, essa voz poderá se fazer ouvir alhures, no futuro, em todos os leitores que se interessarem por essa narrativa; pois o destino final de seu trabalho será sempre o outro, o mundo, o leitor: o verme a quem o narrador dedica suas *Memórias*, em forma de epitáfio.

Em um certo sentido, Brás Cubas encena, com a construção e a corrosão do livro, a própria relação do escritor com o tempo da escrita, ou seja, o modo pelo qual, por meio do manejo do tempo da escrita, toca-se na questão da perda e da morte. O ato de escrever produz um apagamento do escritor, e o seu ofício aponta, assim, para um lugar de

---

<sup>242</sup> MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 511.

esvaziamento ou de suspensão da própria temporalidade e, também, de destituição subjetiva daquele que escreve.

A invenção, matando algo do eu, instaura o recalque, condição de todo esquecimento; mas, se a criação mata, ela também faz nascer e, do seu ato, algo fica e resiste: o texto ou a obra.

Em todo o percurso de *Brás Cubas* há um trabalho intenso com as memórias e, no final (ou no início), se ele as dedica ao verme, é para que elas sejam, assim como o seu cadáver, roídas; para que, enfim, possam se consumir infinitamente sob o olhar dos inúmeros leitores que a elas recorrerem, retornando, sempre, ao nada de onde vieram, mas deixando os seus traços e as suas marcas naqueles que por elas passaram.

## CONCLUSÃO

Neste trabalho, procuramos desenvolver um estudo do tempo articulado à escrita em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, bem como em alguns contos do autor, investigando a lógica do tempo machadiano, em suas várias acepções.

Para o desenvolvimento de nossa dissertação, recorreremos a uma articulação dos textos de Machado de Assis por nós estudados com certos conceitos extraídos da teoria psicanalítica e da filosofia e estabelecemos uma interlocução com a crítica literária

machadiana e com apontamentos teóricos de críticos como Roland Barthes e Maurice Blanchot.

Certas referências machadianas ao inconsciente (à “inconsciência”), como no texto “O cônego ou metafísica do estilo”, aproximam-se das descrições que Freud faz desse mesmo sistema, sobretudo no que diz respeito à sua intemporalidade. Os registros lacanianos real, simbólico e imaginário também foram articulados ao texto de Machado de Assis. Ao apontar para diferentes ordens temporais, coexistindo num mesmo instante, ou para certos vazios ou furos temporais, Machado aproxima-se da lógica do inconsciente descrita pela psicanálise.

Procuramos investigar, com base na psicanálise, tanto o “tempo” do inconsciente quanto o tempo ligado ao objeto, que desregula o tempo, bem como a temporalidade vinculada à música, que é, para o psicanalista Jacques-Alan Miller, a arte do tempo, que o depura, regula e ordena. Articulamos esses desenvolvimentos psicanalíticos ao conto “Cantiga de esponsais”, de Machado de Assis, e trabalhamos, a partir desse conto, o tempo perdido no passado, que não volta mais; o tempo estagnado ou estanque do gozo, fixado no objeto; o tempo aberto e fendido, que aponta para o futuro. Essas temporalidades circunscrevem a escrita machadiana num movimento espiralado, em torno de um ponto vazio. Extraímos, assim, da temporalidade machadiana, o modelo topológico da espiral do tempo: é a partir de um ponto vazio da espiral que giram as modalidades temporais de sua escrita.

Outro modelo de onde também procuramos extrair uma topologia do tempo foi o nó borromeano, que enlaça os três registros da linguagem: o real, o simbólico e o imaginário. Pensamos que resta, no enlaçamento borromeano dos três registros da linguagem, um vazio estrutural, vazio este que faz furo na estrutura da linguagem, dando mobilidade à sua

cadeia, não permitindo que esta fique fixa ou estanque, e que também vai fazer furo no tempo da escrita. É a partir de um vazio da estrutura, portanto, que articulamos linguagem e tempo da escrita em Machado de Assis.

No Capítulo I, “Breve cronologia da escrita”, investigamos a passagem do escritor Machado de Assis pelo tempo da tradição, assim como a questão do poder corrosivo e depurador do tempo em *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

A passagem de um escritor pela tradição e o trato deste com a mesma é também uma forma de lidar com o tempo. O escritor argentino Jorge Luis Borges, em “Kafka y sus precursores”, salienta que cada escritor cria seus precursores e que o trabalho com a tradição modifica nossa concepção do passado e do futuro.

O tempo da tradição, como um tempo cronológico, é situado historicamente; mas pode ser também pensado como um tempo maleável e aberto à intervenção dos leitores. Nesse sentido, Machado de Assis, ao visitar, através da escrita, a Antiguidade Clássica, a Sátira Menipéia e escritores como Homero, Luciano de Samósata, Cervantes, Pascal, entre outros, constrói seus textos a partir de uma infinidade de subtextos, enriquecendo-os exatamente pela sua inserção nessa tradição.

Jacyntho Lins Brandão, no texto “A Grécia de Machado de Assis”, descreve o modo como Machado reescreve a tradição por meio de suas reminiscências, reelaborando o que absorveu dos antigos. A tradição recuperada por Machado foi tratada como um vírus vivo e mutante que pode ser modificado e modificar-se a partir do contato ou do contágio de um escritor com outros escritores e de uma obra com outras obras.

Na segunda parte do Capítulo I, “O tempo da escrita: corrosão e depuração”, a partir dos personagens femininos machadianos, e tendo como base o conto “Papéis Velhos” e o livro *Memórias póstumas de Brás Cubas*, investigamos dois efeitos antagônicos a que a

corrosão do tempo pode conduzir: a devastação ou a depuração. Partindo da figura das traças e dos vermes, do eterno e do minuto, a questão do tempo foi articulada ao conceito de letra, de onde extraímos que defunto é a letra do autor, e que a letra condensa o eterno e o minuto, que atravessam a temporalidade da escrita.

No Capítulo II, “Morte e gênese do escritor Brás Cubas”, analisamos a morte do protagonista Brás Cubas como uma ruptura a partir da qual se dará a gênese ou o nascimento do narrador, sendo, portanto, a condição do ato narrativo.

O emplastro Brás Cubas foi associado ao conceito de *phármakon*, do modo como é tratado no livro *A farmácia de Platão*, de Jacques Derrida, pois, assim como o *phármakon*, o emplastro tem um duplo papel – é algo que pode curar e matar, uma vez que, como o próprio Brás Cubas afirma, foi a sua invenção, feita para aliviar a melancolia da humanidade, que o matou. Sendo assim, o emplastro foi vinculado à escrita, como sendo um remédio/veneno da escrita, uma química da linguagem.

Brás Cubas (re)nasce da morte como um outro, o narrador atemporal de suas memórias. E é a partir de tal circunstância que o personagem pode, de um lugar onde o tempo é abolido – a eternidade –, percorrer, com um certo distanciamento, o tempo de suas memórias. A eternidade, um lugar (ou não-lugar) da ausência de tempo, ou de um “tempo da ausência de tempo”, é, também, um ponto de deslocamento estratégico de onde Brás pode narrar, sem receios da opinião, as suas memórias.

A morte de Brás Cubas é, assim, instauradora de um acontecimento que rasga o tempo em dois: um tempo atemporal (lugar do sujeito da enunciação) e o tempo das lembranças narradas (lugar do sujeito do enunciado). Vimos que o lugar atemporal, no qual se localiza o defunto-autor, pode ser relacionado ao lugar do sujeito do inconsciente (*Je*, segundo Lacan), e o lugar do sujeito do enunciado, ao do eu consciente (*Moi*, segundo

Lacan). Procuramos mostrar, dessa forma, como a divisão subjetiva do personagem incide na temporalidade da narrativa.

A morte de Brás pode, portanto, ser tomada como uma metáfora do lugar vazio e impessoal do autor (ou do escritor), lugar de seu desaparecimento em função da obra. Esse lugar vazio é como a “casa vazia” descrita no livro *Lógica do sentido*, de Gilles Deleuze: é o lugar da ausência, instância paradoxal que “falta em seu lugar”, mas, por isso mesmo, necessária para que se movam as peças do jogo metonímico da linguagem.

O pensamento de Blanchot auxiliou na compreensão desse lugar impessoal do autor, assim como do processo de criação em *Memórias póstumas*. Em seu texto “A literatura e o direito à morte”, Blanchot se refere à morte do autor em função da obra. A morte é por ele entendida não no sentido de fim, mas de desaparecimento para que algo possa ser criado, possa surgir em seu lugar, sendo que a criação surge da ruptura ou quebra de vínculos provocada por essa morte.

Do livro *O espaço literário*, de Blanchot, retiramos a idéia de “solidão da escrita”, de um “tempo da ausência de tempo”, e a articulamos ao tempo da escrita de *Memórias póstumas*. O processo de ruptura que ocorre a partir da morte de Brás Cubas conduz o defunto-autor à eternidade, produzindo um deslocamento do escritor com relação à temporalidade, colocando-a como que em suspenso.

Na segunda parte desse mesmo capítulo, “Escrita oblíqua”: deslocamentos no fluxo do tempo”, investigamos a escrita oblíqua e digressiva de Machado de Assis e o modo como Brás Cubas narra com inventividade os acontecimentos e constrói a sua ordem própria, produzindo deslocamentos na linguagem e no fluxo tempo. A fragmentação da identidade do narrador implicará também uma divisão temporal do sujeito, o que tem incidência na não-linearidade do tempo de sua escrita.

Machado de Assis joga ou trapaceia com as possibilidades temporais da linguagem, perturbando-a com suas digressões, deslocamentos e cortes; fazendo-a gaguejar. A questão da gagueira da linguagem foi cotejada com a crítica que Sílvio Romero, contemporâneo de Machado, fez à escrita do autor de *Memórias póstumas*, bem como com o texto “Gaguejou...”, de Gilles Deleuze, que oferece uma outra perspectiva a esse respeito, ao falar sobre a “gagueira criadora”.

Articulamos *Memórias póstumas*, também, à análise dos mecanismos do poder e de sua inscrição na linguagem feita por Roland Barthes, em seu livro *Aula*. O modo enviesado e oblíquo da escrita machadiana e o trabalho de deslocamentos e de inversão da linguagem em *Memórias póstumas* foram aproximados da observação que Barthes faz a respeito da literatura como esquiva e trapaça com a língua. A concepção de um tempo não-linear, em Machado de Assis, vai-se inserir, portanto, nesse modo esquivo e oblíquo com o qual o autor trabalha a escrita, perturbando e quebrando o fluxo do tempo.

No Capítulo III, “O tempo da escrita das memórias”, trabalhamos o tempo articulado à escrita das memórias de Brás Cubas. Partimos da afirmação de que por meio de suas lembranças, o narrador busca resgatar o passado e reconstruir o tempo que se foi.

Iniciamos esse capítulo com um breve comentário sobre a concepção de Memória (*Mnemosyne*) na mitologia, em que afirmamos que, para Hesíodo, a função da Memória consiste tanto em tornar presente o passado quanto em promover o Esquecimento (*Lethe*). A natureza da memória para a mitologia é, portanto, paradoxal, pois Memória também é Esquecimento.

A questão da memória também foi tratada a partir de alguns textos de Freud. Para a psicanálise, o tecido da memória se inscreve como uma marca, um traço, e é constituído de forma lacunar por lapsos, atos falhos e lacunas de esquecimento. De acordo com Freud, o

recalcamento contribui para que uma recordação fracasse ou para que haja perda de memória. O psicanalista também enfatiza, no artigo “Lembranças encobridoras”, que ao passarem por um mecanismo psíquico inconsciente, de condensação e deslocamento, certas lembranças infantis “revelam ter sido falsificadas”, sendo uma reconstrução do próprio trabalho da memória.

Alguns dos desenvolvimentos psicanalíticos sobre a memória, acima descritos, foram articulados a passagens de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Trabalhamos o texto machadiano, portanto, a partir da perspectiva de uma memória descontínua e lacunar, levando em consideração o esquecimento, em todo o processo de memória, e a questão da perda, que também está implícita nesse processo. A memória não é um “arquivo aberto”, mas, sim, um arquivo incompleto, lacunar e com faltas, marcado pelo esquecimento, constituindo-se ou edificando-se a partir dele.

O trabalho da memória tem uma função transformadora, tradutora e criadora, como enfatiza Lúcia Castelo Branco, no seu livro *A traição de Penélope*. O próprio Brás Cubas fala em “recompôr o passado”, referindo-se às cartas antigas, o que nos dá a idéia de como o passado, ao ser objeto de uma releitura de quem se encontra no presente, é traduzido, e pode, assim, ser recomposto ou transformado.

O verme, que corrói o corpo de Brás Cubas, é como o verme do tempo, que corrói as suas memórias. Sobram dessa corrosão dos vermes alguns resíduos, restos que resistem aos efeitos do tempo; e é a partir desses restos, traços ou fragmentos da memória que se constrói ou se inventa a história de um sujeito. Esses restos podem ser pensados também como inscrições de linguagem, ou letras, que não são corrompidas pelos vermes do tempo. A ameaça das traças e dos vermes é metonímica do trabalho do escritor, que é indissociável de um trabalho com o tempo e com a memória.

Na segunda parte do Capítulo III, “Nas águas de Lethe”, trabalhamos a questão do esquecimento em *Memórias Póstumas* e partimos da afirmação de que o que parece predominar em Brás Cubas é a dificuldade de esquecer. Levantamos a seguinte hipótese: a escrita seria, para Brás Cubas, uma tentativa de recalçamento. A escrita representa, para o narrador, o lugar vazio que suas memórias não conseguem preencher, mas, também, o lugar possível de se fazer o recalçamento.

A tentativa de escrever o seu passado é, paradoxalmente, a forma pela qual o narrador pôde ir dele se destituindo. O narrador trabalhou a trama de suas memórias, num processo intenso de rememoração, até chegar a um ponto em que pôde, enfim, delas se desfazer, oferecendo-as ao trabalho do verme. Dessa forma, opera-se, através da escrita, um processo de destituição subjetiva; e as memórias de Brás Cubas, deixando de lhe pertencer, ficam como texto ou obra.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### 1 – DE MACHADO DE ASSIS

MACHADO DE ASSIS. Cantiga de esponsais. In: *Histórias sem data*. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 386-390. (Obra completa, v.2).

\_\_\_\_\_. *Esau e Jacó*. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 945-1093. (Obra completa, v.1).

\_\_\_\_\_. Eterno! In: *Páginas recolhidas*. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 598-605. (Obra completa, v.2).

\_\_\_\_\_. Lágrimas de Xerxes. In: *Páginas recolhidas*. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 615-619. (Obra completa, v.2).

\_\_\_\_\_. *Memorial de Aires*. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 1095-1200. (Obra completa, v.1).

\_\_\_\_\_. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 511-693. (Obra completa, v.1).

\_\_\_\_\_. O cônego ou metafísica do estilo. In: *Várias histórias*. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 570-573. (Obra completa, v.2).

\_\_\_\_\_. Papéis velhos. In: *Páginas recolhidas*. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 619-624. (Obra completa, v.2).

\_\_\_\_\_. *Quincas Borba*. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 641-806. (Obra completa, v.1). Teoria do medalhão. In: *Papéis avulsos*. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 288-295. (Obra completa, v.2).

MACHADO DE ASSIS. Trio em lá menor. In: *Várias histórias*. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 519-525. (Obra completa, v.2).

\_\_\_\_\_. Uma senhora. In: *Histórias sem data*. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 423-429. (Obra completa, v.2).

\_\_\_\_\_. Uma visita de Alcebiades. In: *Papéis avulsos*. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 352-357. (Obra completa, v.2).

\_\_\_\_\_. Um homem célebre. In: *Várias histórias*. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 497-504. (Obra completa, v.2).

\_\_\_\_\_. Viver! In: *Várias histórias*. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 563-569. (Obras completas, v.2).

## 2 – SOBRE MACHADO DE ASSIS

ANDRADE, Mário de. Machado de Assis. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, s.d. p. 89-108.

BAPTISTA, Abel Barros. *A formação do nome: duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 2003. 271p.

BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 2000. 229p.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. A Grécia de Machado de Assis. In: MENDES, Eliana Amarante de Mendonça; OLIVEIRA, Paulo Motta; BENN-IBLER, Veronika (Orgs.). *O novo milênio: interfaces lingüísticas e literárias*. UFMG – FALE: Belo Horizonte, 2001. p. 351-374.

CÂMARA JÚNIOR, Joaquim Mattoso. *Ensaio machadianos*. 2.ed. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1979. 173p.

CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: *Vários escritos*. 3.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 17-39.

CARDOSO, Wilton. *Tempo e memória em Machado de Assis*. Belo Horizonte: Estabelecimentos Gráficos Santa Maria, 1958. 290p.

CASA NOVA, Vera. Teoria do medalhão: Uma encruzilhada semiótica. *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, v.12, n.14, p. 36-44, jul./dez. 1992. (Dossier Machado de Assis, Revista da Faculdade de Letras da UFMG).

COUTINHO, Afrânio. Estudo crítico; Machado de Assis na literatura brasileira. In: MACHADO DE ASSIS. *Obra completa*. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. V.1. p. 23-65. (Obra publicada em três volumes).

DUMONT, Ágata Cristina Kaiser. *A flecha de dois gumes: o tempo redimensionado em Memórias póstumas de Brás Cubas*. 2005. 126p. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 126p.

FUENTES, Carlos. O milagre de Machado de Assis. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 1º out. 2000, Caderno Mais!, p. 4-11.

\_\_\_\_\_. *Machado de La Mancha*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001. 30p.

JOBIM, José Luís (Org.). *A biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001. 393p.

JUNIOR, Peregrino. *Doença e constituição de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938. 162p.

LOPES, José Leme. *A psiquiatria de Machado de Assis*. 2.ed. aum. Rio de Janeiro: Agir, 1981. 220p.

MALARD, Leticia. Analistas de “O Alienista”. *O eixo e a roda — revista de literatura brasileira*, Belo Horizonte: FALE/UFMG, v.7, s.n., p. 45-53, maio-2001.

MASSA, Jean-Michel (Org.). *Dispersos de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro — Ministério da Educação e Cultura, 1965. 571p.

MERQUIOR, José Guilherme. Gênero e estilo das Memórias póstumas de Brás Cubas, *Colóquio letras*, Lisboa, v.8, p. 12-20, julho-1972.

MEYER, Augusto. *Machado de Assis; 1935-1958*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958. 238p.

MOISÉS, Massaud. *Machado de Assis: ficção e utopia*. São Paulo: Cultrix, 2001. 152p.

MURICY, Katia. *A razão cética; Machado de Assis e as questões de seu tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. 140p.

NUNES, Benedito. Machado de Assis e a filosofia. In: *No tempo do niilismo e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1993. p. 129-144.

PEREIRA, Astrojildo. *Machado de Assis: ensaios e apontamentos avulsos*. 2.ed. Belo Horizonte: Oficina de livros, 1991. 229p.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. 6.ed. rev. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988. 310p.

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

RIEDEL, Dirce Côrtes. *O Tempo no Romance Machadiano*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959. 223p.

\_\_\_\_\_. Razão contra sandice. In: *Metáfora: O espelho de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1974. p. 1-27.

ROMERO, Silvio. O prosador e seu estilo. In: *Machado de Assis; estudo comparativo da literatura brasileira*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992. p. 121-149.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas; forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

\_\_\_\_\_. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. 147p.

SARAIVA, Juracy Assmann. *O circuito das memórias em Machado de Assis*. São Paulo: Edusp, 1993. 221p.

SENNA, Marta de. *O olhar oblíquo do bruxo: Ensaios em torno de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. 147p.

SILVIANO BRANDÃO, Ruth. A travessia da escrita em Machado de Assis. *O eixo e a roda* — revista de literatura brasileira, Belo Horizonte: FALE/UFMG, v.7, p. 55-63, maio-2001.

\_\_\_\_\_. Zombaria de viés. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 14 jul.2003. Caderno Pensar, p.5.

VENANCIO FILHO, Paulo. *Primos entre si*: Temas em Proust e Machado de Assis. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.153p.

WERNECK, Maria Helena. *O homem encadernado*: Machado de Assis na escrita das biografias. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1996. 280p.

### 3 – TEÓRICA

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1997. 89p.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves. Martins Fontes: São Paulo, 1999. 292p.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita—I*: a palavra plural. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001. 142p.

\_\_\_\_\_. A literatura e o direito à morte. In: *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 289-330.

\_\_\_\_\_. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. 278p.

\_\_\_\_\_. *O livro por vir*. Trad. Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio d'água, 1984. 264p.

BORGES, Jorge Luis. Funes, o memorioso. In: *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. 5.ed. São Paulo: Globo, 1989. p. 89-97.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A poética do hipocentauro*: Literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001. 369p.

CABAS, Antonio Godino. *Curso e discurso da obra de Jacques Lacan*. Trad. Maria Lúcia Baltazar. São Paulo: Moraes, 1982. 292p.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainard. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. 150p.

\_\_\_\_\_. *Seis propostas para o próximo milênio*: Lições Americanas. Trad. Ivo Barroso. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 141.

CASTELLO BRANCO, Lucia. *A Traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994.165p.

\_\_\_\_\_. Discretas infidelidades. In: CASTELLO BRANCO, Lucia e SILVIANO BRANDÃO, Ruth. *Literaterras*; as bordas do corpo literário. São Paulo: Annablume, 1995. p. 131-147.

CASTELLO BRANCO, Lucia. *Os absolutamente sós*: Llansol – A Letra – Lacan. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. 131p.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*: literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. 303p.

DELEUZE, Gilles. Gaguejou... In: *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pául Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2004. p. 122-129.

\_\_\_\_\_. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2000. 342p.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério Costa. 2.ed. São Paulo: Iluminuras, 1997. 126p.

DOR, Joël. *Introdução à leitura de Lacan: o inconsciente estruturado como linguagem*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1985. 2003p.

ÉSQUILO. *Prometeu Acorrentado*. Prefácio, introdução e notas de J.B.Mello e Souza. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d. 137p.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1986.1838p.

FOUCAULT, Michel. *O pensamento do exterior*. São Paulo: Princípio, 1990. 76p.

FREUD, Sigmund. A dissecação da personalidade psíquica. In: *Novas conferências introdutórias sobre psicanálise e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 75-102. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. 22).

\_\_\_\_\_. A negativa. In: *O ego e o id; Uma neurose demoníaca do século XVII e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 295-300.(Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v.19).

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. (Parte I). 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987. 322p. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v.4).

\_\_\_\_\_. *A interpretação dos sonhos* (parte II). 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987. p. 323-566. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v.5).

\_\_\_\_\_. Construções em análise. In: *Moisés e o monoteísmo, Esboço de Psicanálise e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1975. p. 289-304. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v.23).

\_\_\_\_\_. Escritores criativos e devaneio. In: *“Gradiva” de Jensen e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 149-158. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v.9).

\_\_\_\_\_. Lembranças encobridoras. In: *Primeiras publicações psicológicas*. 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987. p. 267-87. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v.3).

\_\_\_\_\_. O estranho. In: *Uma neurose infantil e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 271-318. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v.17).

\_\_\_\_\_. O inconsciente. In: *A história do movimento psicanalítico, Artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1974. p. 183-267. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v.14).

\_\_\_\_\_. O mecanismo psíquico do esquecimento. In: *Primeiras publicações psicológicas*. 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987. p. 255-66. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v.3).

FREUD, Sigmund. Recordar, repetir, elaborar. In: *O caso Schreber, Artigos sobre técnica e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. p. 189-203. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v.12).

\_\_\_\_\_. Uma nota sobre o “bloco mágico”. In: *O ego e o id; Uma neurose demoníaca do século XVII e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 283-90. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v.19).

GARCIA-ROZA. *Palavra e Verdade: na filosofia e na psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.123p.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória — entre o legível e o sensível*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997. 249p.

HESÍODO. *Teogonia: A origem dos Deuses*. Estudo e tradução: Jaa Torrano. 5.ed. São Paulo: Iluminuras, 2003. 166p.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 2922p.

JULIEN, Philippe. *O retorno a Freud de Jacques Lacan: a aplicação ao espelho*. Trad. Ângela Jesuino e Francisco Franke Settineri. Porto Alegre: Artes Médicas, 1993. 177p.

LACAN, Jacques. A instância da letra no inconsciente. In: *Escritos*. Versão: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 496-533.

\_\_\_\_\_. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: *Escritos*. Versão: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 96-103.

\_\_\_\_\_. De um desígnio. In: *Escritos*. Versão: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 365-369.

\_\_\_\_\_. *O seminário — livro 3. As psicoses*. Versão: Alúcio Meneses. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988. 366p.

LACAN, Jacques. *O seminário — livro 5: As formações do inconsciente*. Trad. Vera Ribeiro, Versão Final: Marcus André Vieira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999. 533p.

\_\_\_\_\_. *O seminário — livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Versão: M.D.Magno. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. 269p.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J. B. *Vocabulário de psicanálise*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992. 552p.

LE POULICHET, Sylvie. *O tempo na psicanálise*. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. 150p.

- MANDIL, Ram. *Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce*. Belo Horizonte: Contra Capa, 2003. 283p.
- MELO NETO, João Cabral de. Entrevista: considerações do poeta em vigília. In: *Cadernos de literatura brasileira*. Número 1, março de 1996, Instituto Moreira Salles. 131p.
- MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Porto Alegre, Recife: McGraw – Hill do Brasil, 1976. 130p.
- MILLAN, Marília Pereira Bueno. *Tempo e subjetividade no mundo contemporâneo: ressonâncias na clínica psicanalítica*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2002. 137p.
- MILLER, Jacques-Alain. *A erótica do tempo*. José Marcos de Moura e Elisa Monteiro (Orgs.). Rio de Janeiro: Latusa, 2000. 79p.
- MORA, José Ferrater. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 733p.
- NASIO, Juan-David. *Cinco lições sobre a teoria de Jacques Lacan*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. 171p.
- \_\_\_\_\_. *Lições sobre os 7 conceitos cruciais da psicanálise*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995. 171p.
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1998.
- PELBART, Peter Pál. *O tempo não-reconciliado: imagens do tempo em Deleuze*. São Paulo: Perspectiva, 1998. 192p.
- PERES, Ana Maria Clark. *Revisitando o estilo: por uma travessia na escrita?* Belo Horizonte: FALE-UFMG, 2001. 89p.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 213p.
- PLATÃO. *Timeu e Crítias ou A Atlântida*. Tradução, introdução e notas: Norberto de Paula Lima. São Paulo: Hemus, 1981. 217p.

QUINET, Antonio. *A descoberta do inconsciente: do desejo ao sintoma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. 162p.

\_\_\_\_\_. *Um olhar a mais: Ver e ser visto na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. 312p.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995. (Obra em 3 volumes).

SANTO AGOSTINHO. Confissões. In: *Os pensadores*. Trad. J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 309-373.

SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras*. Ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento. Trad. Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: UNICAMP, 1990. 503p.

SOLER, Colette. *A Psicanálise na civilização*. Trad. Vera Avellar Ribeiro e Manuel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Contra Capa, 1998. 478p.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos*. Trad. Haiganuch Sarian. São Paulo: Difel, 1973.