

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Faculdade de Letras

Três narradores, três “edições humanas”:

Memorial da escrita de Brás Cubas, Dom Casmurro e Aires.

Maria Imaculada Angélica Nascimento

Belo Horizonte – MG
2007

Maria Imaculada Angélica Nascimento

Três narradores, três “edições humanas”:

Memorial da escrita de Brás Cubas, Dom Casmurro e Aires.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras, orientada pelo Professor Doutor Ram Avraham Mandil.

Área de Concentração: Literatura Brasileira
Linha de Pesquisa: Literatura e Psicanálise

Belo Horizonte
2007

Para Alessandra (*in memoriam*) e Breno.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Ram Mandil, com minha admiração e respeito, pela atenção, disponibilidade e preciosa orientação.

À Professora Ruth Silviano Brandão que, por meio de seus escritos bem como de suas aulas, também me inspirou a estudar a obra de Machado de Assis.

Às Professoras Lúcia Castello Branco e Sônia Queiroz, mestras inesquecíveis.

À Professora Ana Maria Nápoles Vilella, do CEFET-MG, pela delicadeza da leitura.

A Denise de Oliveira Azevedo, amiga instigante e colaboradora neste percurso.

A Adriana Fraga, doce companheira da FALE e ao Anselmo, pela atenção.

A Kellen Benfenatti, pela interlocução enriquecedora.

Ao Alexandre, pelo apoio na concretização deste trabalho.

Aos meus pais, que me ensinaram, desde sempre, a mudar o rumo da minha história.

À CAPES, pela bolsa de estudos que facilitou este empreendimento.

RESUMO

O propósito desta dissertação é a abordagem da escrita da memória nos romances *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires*, de Machado de Assis. Pretende-se demonstrar, como objetivo geral, a postura inovadora desse escritor que, através de seus narradores, antecipa questões trabalhadas, posteriormente, pela Psicanálise. Para além de certa demonstração desse saber “psicanalítico”, os narradores anunciam teorias literárias que surgirão a partir de meados do século XX, como a produção da escrita como uma experiência de vida tão importante quanto seu conteúdo.

ABSTRACT

This work is an investigation on "the memory of writing" in Machado de Assis's romances *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro* and *Memorial de Aires*. It intends to demonstrate the original position of this writer that anticipates, through his narrators, questions later treated by Psychoanalysis. Beyond of their "psychoanalytic" knowledge, the narrators announce theories that will come out in the middle of the Twenty Century, among them the idea that writing production is life experience as important as what it expresses.

SUMÁRIO

Introdução	8
Capítulo I – Memória e escrita	
1.1 – A memória da escrita.....	24
1.2 – A escrita da memória.....	29
1.2.1 – A “invenção” do aparelho psíquico.....	31
1.2.2 – Memória e esquecimento.....	36
1.2.3 – “Um conto de fadas científico”.....	38
1.2.4 – Um parêntesis: <i>O Cônego e a metafísica do estilo</i>	45
1.2.5 – Memória e consciência.....	47
1.2.6 – Lembranças encobridoras.....	52
1.2.7 – A memória como fonte de fantasias.....	63
1.2.8 – A memória dos sonhos.....	65
Capítulo II – “Teoria das edições humanas”	
2.1 - Para que serve a escrita, afinal?	71
2.2 – Teoria das edições humanas.....	75
2.3 – A escrita como <i>phármakon</i>	86
2.3.1 – <i>Memórias Póstumas de Brás Cubas</i> : remédio e/ou veneno?....	91
2.3.2 – <i>Dom Casmurro</i> : remédio e/ou veneno?	97
2.3.3 – <i>Memorial de Aires</i> : remédio e/ou veneno?.....	101
Capítulo III - A experiência da escrita	
3.1 – “A obra em si mesma é tudo”.....	106
3.1.1 – A “preensão persecutória”.....	109
3.1.2 – Livro e obra.....	116
3.2 – Alegorização da memória: o movimento da escrita.....	122
3.2.1 – O espaço de corporeidade da escrita.....	123
3.2.1.1 – A disposição gráfica.....	126
3.2.1.2 – A circularidade da escrita e “O prazer das dores velhas”.....	132
Considerações finais: A “viagem à roda da vida”	149
Anexos	159
Bibliografia	168

INTRODUÇÃO

O objetivo principal deste trabalho é o estudo da escrita da memória nos romances *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), *Dom Casmurro* (1899) e *Memorial de Aires* (1908), de Machado de Assis.

A escolha se justifica pelo fato de, surpreendentemente, a escrita se encenar nessas obras, não como processo de resgate integral ou recuperação do que “já se foi”, mas como uma invenção, na qual a memória “é comparável a alguém que tivesse vivido por hospedarias, sem guardar delas nem caras nem nomes, e somente raras circunstâncias”.¹ Essa intrigante afirmativa do narrador de *Dom Casmurro* estabelece significativa diferença na forma de abordagem da memória até então calcada na concepção linear do tempo, entendido como um *continuum*. Na época da sua publicação, 1899 – ainda fortemente marcada pelo pensamento positivista – havia a pretensão romântica de resgatar a origem e a fidedignidade de acontecimentos passados, assim como a inteireza do *eu* que rememorava.

Embora Machado de Assis tenha introduzido reflexões sobre a memória em vários romances, contos, poesias, crônicas, nessas três obras se estabelecem relevantes modificações na estrutura narrativa memorialista, que apontam para conceitos que serão formalizados posteriormente por Freud e Lacan, bem como em teorias literárias influenciadas pela Psicanálise. Assim o objetivo geral deste trabalho é mostrar de que maneira *Brás Cubas*, *Dom Casmurro* e *Aires* anunciam alguns conceitos sobre a escrita da memória, ao se voltarem para o passado em busca de traços que (a)bordem o presente.

¹ ASSIS. *Dom Casmurro*. In: Obras completas, v.1, p. 870. Todas as citações de *Dom Casmurro* no corpo do texto serão assinaladas, daqui por diante, apenas por DC, seguindo-se o(s) número(s) da(s) página(s) a que se refere(m).

“Escrever não instaura, para esses memorialistas, nem a unidade subjetiva da experiência, nem sua verdade”², diz Kátia Muricy, em sua obra *A razão cética – Machado de Assis e as questões de seu tempo* (1988), na qual articula os três narradores: Brás Cubas, Dom Casmurro e Aires.

É relevante lembrar que não há como obedecer a uma ordem para mostrar essa perspectiva. Ler Machado de Assis pelo viés dessa interlocução pressupõe não haver um desenvolvimento linear em seu pensamento e nem no de Freud em relação ao tema. Machado era um homem do seu tempo, embora tenha sido também um grande pensador que rompeu com a maneira cientificista com que se ficcionalizava. Pode-se mesmo observar que, em alguns trechos das obras, os narradores parecem estar em perfeita consonância com o pensamento da época.

Assim justificado e, conseqüentemente, sem a intenção de fechar um círculo em torno do percurso de Freud e nem no de Machado, propõe-se destacar uma “teoria freudiana da memória” que possibilite a execução desta proposta. Os textos selecionados foram principalmente: “Projeto para uma Psicologia científica”³ (1895), a “Carta 52” – da correspondência de Freud a Fliess – (1896), “O mecanismo psíquico do esquecimento” (1898), “Lembranças encobridoras” (1899), *Psicopatologia da Vida Cotidiana* (1901), “Fragmento da análise de um caso de histeria” (1905), “Além do princípio de prazer” (1920), “Uma nota sobre o Bloco Mágico” (1925), “Construções em análise” (1937).

Serão evocados, ainda, outros interlocutores, tais como Jacques Derrida e Maurice Blanchot que, apesar de não terem sido teóricos da Psicanálise, com ela dialogam alguns dos seus conceitos sobre a escrita da memória.

² MURICY. *A razão cética – Machado de Assis e as questões de seu tempo*, p. 116.

³ Essa obra será citada daqui em diante apenas como “Projeto”.

A CRÍTICA E A RECEPÇÃO

No texto “Esquema de Machado de Assis”, Antonio Cândido faz uma passagem pela fortuna crítica do escritor e afirma que naquele momento em que os naturalistas “atiravam ao público assustado a descrição minuciosa da vida fisiológica, ele timbrava nos subentendidos, nas alusões, nos eufemismos”. Diz o crítico que poucos entenderam ser preciso ler Machado, “não com olhos convencionais, não com argúcia acadêmica, mas com o senso do desproporcionado e mesmo o anormal”⁴.

Na década de 50, trabalhos como *Tempo e Memória em Machado de Assis* (1957) de Wilton Cardoso de Souza e *O Tempo no Romance Machadiano* (1959), de Dirce Cortes Riedel, entre outros, têm sido consultados por aqueles que querem debruçar-se sobre o tema do tempo e memória em sua obra.

O primeiro faz uma abordagem que pretende enlaçar vida e obra a partir da idéia de que Machado de Assis imprimiu à sua obra “a vivência do fluxo contínuo do tempo e a insuficiência da memória para restabelecer as sensações passadas”⁵.

Dirce Cortes Riedel conclui que a transcendência do tempo subjetivo, em relação ao tempo cronológico nos romances machadianos:

[...] traz a realidade do passado vivo na experiência humana. Só o passado é real, o poder de restaurá-lo faz dos homens “senhores da terra”⁶ porque só a realidade individual interior é a verdadeira [...]. Daí a teoria das edições humanas: “[...] 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”.⁷

⁴ CÂNDIDO. Esquema de Machado de Assis, p.23-24.

⁵ SOUZA. *O tempo no romance machadiano*, p.217.

⁶ Embora a autora não tenha marcado, essa expressão é uma reflexão de Brás Cubas.

⁷ RIEDEL. *O tempo no romance machadiano*, p.190-191.

Para ela, embora o tempo não seja um tema novo na literatura, a maneira de senti-lo, de configurá-lo na estrutura da sua ficção e de defini-lo é o que torna Machado um precursor em nossa literatura ⁸.

Em “O teatro do mundo na ilusão romanesca”, a autora analisa a questão do “comando astuto do nível da enunciação” promovido por Machado, despertando o leitor para o fato de que o texto é um artifício, mas que “a produção da escritura é uma experiência de vida tão importante quanto seu conteúdo”. Acrescenta, ainda, que a função do texto do romancista transcende qualquer finalidade didática, pois “ela é em si mesma uma importante experiência espiritual de interesse tão grande quanto qualquer aventura imaginária ou mesmo vivida” ⁹.

Outros críticos, como Afrânio Coutinho, são unânimes em reconhecer a diferença da obra de Machado, pois não é a trama entre fatos e pessoas o que mais interessa a esse escritor. A sua arte consistiu, sobretudo, em reconstruir o estado de alma passado dos personagens, e os acontecimentos “são evocados no seu ilogismo, sem seqüência cronológica, mas segundo uma lógica interna”. ¹⁰

Alfredo Bosi ¹¹ também observa a novidade na escrita de um narrador que conta sobre sua paixão adolescente que “durou 15 meses e 11 contos de réis”, bem como o espanto de um injustiçado que “caiu das nuvens”, mas pensa que é melhor cair delas que de um terceiro andar. Para Bosi, Machado reinventa uma forma de dizer a relação com o outro.

Vale lembrar Lúcia Miguel Pereira, uma das mais conhecidas biógrafas desse escritor, que diz ser difícil separar o homem do artista e, conseqüentemente, o artista das

⁸ RIEDEL. *O tempo no romance machadiano*, p.164.

⁹ BRAYNER. *O teatro do mundo na ilusão romanesca*, p.82.

¹⁰ COUTINHO. *Machado de Assis na Literatura Brasileira*, p.50-51.

¹¹ BOSI. *História concisa da Literatura Brasileira*, p.181.

personagens. Ele deixou pouco sobre sua vida – diz ela – somente seus próprios livros; sua biografia é a “biografia de seu espírito”, ao que ele próprio parece confirmar quando diz: “O passado (se o não li algures, faça de conta que minha experiência o diz agora), o passado é ainda a melhor parte do presente – na minha idade, entenda-se”¹².

Principalmente nos três romances aqui trabalhados, Machado, sub-repticiamente, engendrou sua *travessura* – travessia através da arte, de seu fazer escritural - ao promover, na literatura, mudanças radicais no conceito de escrita da memória de seu tempo, tratando a verdade como “a certeza deslizante de uma imagem, próxima como a imagem, e, como a imagem, inacessível”¹³. Não foi à toa que *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, em sua recepção, causou tanto estranhamento, haja vista o prólogo de Machado de Assis à terceira edição:

Capistrano de Abreu [...] perguntava: ‘As Memórias Póstumas de Brás Cubas são um romance? Macedo Soares, em carta [...], recordava amigamente as Viagens na Minha Terra. Ao primeiro respondia já o defunto Brás Cubas (como o leitor viu e verá no prólogo dele que vai adiante) que sim e que não, que era romance para uns e não o era para outros. Quanto ao segundo, assim se explicou o finado: ‘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’. Toda essa gente viajou [...] De Brás Cubas se pode talvez dizer que viajou à roda da vida.

Nesse prólogo, Machado de Assis já provoca um avanço também na concepção de narrador ao atribuir a Brás a função de explicar se se trata ou não de um romance, o que reforça a idéia de memória como ficção, pois Brás é sua criação.

Segundo Roberto Schwarz em recente texto¹⁴, ao operar no seio de uma tradição encharcada de modelos europeus decorrente de marcas da descolonização recente,

¹² MACHADO DE ASSIS. *Epistolário*, p.1059.

¹³ Expressão usada por Blanchot, *O livro por vir*, p.141, em relação à obra *A outra volta no parafuso* de Henry James.

¹⁴ SCHWARZ. A viravolta machadiana. *Folha de S.Paulo*, 23 mai 2004, p.09-10.

Machado ousou rearranjar “matéria e forma” de um universo ficcional modesto, elevando-o à complexidade da arte contemporânea e “desacatando os pressupostos da ficção realista”. Conclui-se, portanto, que os romances em estudo apresentam-se como um tipo de literatura denominada por Deleuze e Guattari: “literatura menor”¹⁵, conceito que não possui um tom pejorativo, mas, sim, de engrandecimento; nesse caso, as três obras trazem a marca da singularidade do escritor – de deslocamento, de “desterritorialização” em relação ao pensamento vigente.

Cabe observar que, em 1897, também o renomado crítico Silvio Romero teve dificuldades para entender o processo da escrita de Machado de Assis, ao fazer, inclusive, uma alusão clara à gagueira do romancista:

[O estilo de Machado de Assis] é a fotografia exata do seu espírito, de sua índole psicológica indecisa. Correto e maneiroso, não é vivaz, nem rútilo, nem grandioso, nem eloqüente. É plácido e igual, uniforme e compassado. Sente-se que o autor não dispõe profusamente, espontaneamente do vocabulário e da frase. Vê-se que ele apalpa e tropeça, que sofre de uma perturbação qualquer dos órgãos da palavra. Sente-se o esforço, a luta. Ele gagueja no estilo, na palavra escrita, como fazem os outros na palavra falada.¹⁶

Romero não entendeu, naquela época, a confissão do narrador de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* a respeito do seu livro e estilo “tartamudeantes”. Nessa obra “difusa”, anunciada no prefácio, ele não pretendia mesmo esclarecer seu processo literário para o leitor e nem para os críticos que apreciavam o “estilo regular e fluente”.

Seu estilo “ébrio” rompe, de maneira *sui generis*, com o modo de produção da escrita tradicional vigente naquele século – no Brasil – e não se trata, exatamente, do que se pode denominar, com Barthes, radicalmente “textos de prazer”.

¹⁵ DELEUZE; GUATTARI. *Kafka: por uma literatura menor*, p.25-42.

¹⁶ ROMERO. *Machado de Assis*, p.122.

Se *Memórias Póstumas de Brás Cubas* “causou um impacto de um meteoro caindo numa cidade”, *Dom Casmurro* dividiu a crítica: enquanto José Veríssimo exalta a alta qualidade do livro, mas lamenta sua filosofia amarga, Medeiros e Albuquerque declara sua preferência pela obra e dizia que “como romance era incomparavelmente superior às outras duas grandes obras machadianas: *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba*. Essas afirmações se encontram na obra *Machado de Assis – Roteiro da consagração*, de Ubiratan Machado.¹⁷

Por sua vez, *Memorial de Aires* não fugiu à regra. Esse último romance foi, segundo o autor acima, a última grande surpresa do artista. Concluída em cinco meses, e muito doente, o escritor não sabia se teria tempo para terminá-lo. Entregue ao editor H. Garnier em julho de 1907, um ano depois “o Memorial foi distribuído às livrarias, surpreendendo a muita gente, acostumada com uma história tradicional, com princípio, meio e fim”¹⁸.

A esse respeito, diz Mário de Alencar: “A minha convicção é que o livro é bom demais para o meio, ainda meio bárbaro, incapaz de sentir a simplicidade divina”¹⁹. Ao que complementaré Lúcia Miguel Pereira em 1936: “Sem essas páginas de saudades, de uma pureza cristalina, não estaria completa a obra de Machado de Assis”.²⁰

Se para Mário de Alencar o *Memorial de Aires* era a obra suprema de Machado, Salvador de Mendonça considera-a a mais bem acabada. Em carta ao autor, em 1º de setembro de 1908, Mendonça, para caracterizá-la, relembra um delicado trabalho manual feito por uma velha de sua terra natal que,

¹⁷ MACHADO, Ubiratan (Org.). *Machado de Assis – Roteiro da consagração*, p.17-25.

¹⁸ MACHADO, Ubiratan (Org.) *Machado de Assis – Roteiro da consagração*, p. 285.

¹⁹ ALENCAR. *Páginas de Saudade*, p. 49. In: OLIVEIRA, José Marcos Resente. *Esse Aires, esse Machado*, p.49.

²⁰ PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis*, p.271.

[...] exímia na feitura de rendas e bordados [...], ao reconhecer que já lhe iam faltando os olhos, resolveu deixar de si melhor cópia em alguma obra de primor que desse aos vindouros testemunho de seu mérito. [...] Escolheu o linho mais alvo e pôs-se a desfiá-lo e a torcê-lo no fio mais delicado que jamais torceu roca humana. Era tão fino que melhor o via o tato que o sentia a vista.²¹

O resultado do trabalho, segundo Salvador de Mendonça, foi que: “o debuxo do lenço fora evidentemente copiado de alguma velha gravura renana, composta por algum discípulo de Durer a que os dedos inspirados da velha haviam ressuscitado numa obra-prima de arte”. É com a textura do pequeno e delicado lencinho de renda da velha itaboraiense que ele compara o *Memorial de Aires*:

Sim, fizeste também a tua obra-prima. Sobre a textura fina do *Memorial* desenhaste figuras do mais puro labor. A obra, porém, é tão simples, tão fácil, tão natural, que haverá por aí muita gente que a julgue obra ao alcance de qualquer pena. Esta facilidade aparente é o selo da verdadeira arte. [...] experimentem e hão de ver como “simplesmente simples” torna-se simplesmente impossível para quem em língua portuguesa quiser hoje fazer obra correspondente à tua.²²

Mais adiante responde a alguém que disse que o livro não tem enredo: “o mister dos velhos não é fazer enredos, mas desenredá-los”.

Anteriormente a essa carta, em 29 de julho de 1908, Alcindo Guanabara, sob o pseudônimo de Pangloss, já havia dito em matéria para *A Imprensa*, do Rio de Janeiro, também em resposta ao mesmo questionamento: “Pois é essa ausência de trama que lhe fornece para encher trezentas páginas de observações grandes e pequenas, de reflexões altas e baixas, entremeadas de modos de dizer que não serão profundos, muitas vezes, mas que são sempre novos e graciosos”.²³

²¹ MENDONÇA, Salvador de. *Carta a Machado de Assis*. In: MACHADO, Ubiratan (Org.) Machado de Assis, p.297/98.

²² MACHADO, Ubiratan. *Machado de Assis – Roteiro da consagração*, p.297.

²³ *A Imprensa*, Rio de Janeiro, 29 de julho de 1908. In: MACHADO, Ubiratan. Machado de Assis – Roteiro da Consagração, p.299.

José Marcos Resende Oliveira, em sua dissertação de mestrado *Esse Aires, esse Machado*, chama a atenção para o fato de que “Há, por certo, um desenredo na forma narrativa, acompanhado de um *simplesmente simples* que poderia ser comparado ao ato de se fazer uma escultura, em que o artista retira todo o excesso do material ficando somente o essencial da peça, a forma definitiva.” Para ele, é como se a obra fosse uma “depuração da escrita do próprio autor, [...] e a falta de enredo como se a obra fosse a perda de uma ilusão.”²⁴

Para esta pesquisa, entretanto, o efeito de sentido provocado por essa “ausência de trama” tem relação com um trabalho que se poderia denominar também de um “fino labor” por meio do qual o narrador teria anunciado as relações entre a memória e o esquecimento. Embora elaborado mais detalhadamente nos capítulos que se seguem cita-se aqui, a título de exemplo, trecho das constantes conversas de Aires com o papel, que apontam não exatamente para um enredo, mas para a trama e a urdidura que constituem o tecido da memória: “–Não, papel. [...] A janela aberta te mostrará um pouco de telhado, entre a rua e o céu, e ali e acolá acharás descanso. Comigo, o que mais podes achar é esquecimento, que é muito, mas não é tudo”²⁵.

A clássica reflexão de Hamlet é parafraseada transmitindo a idéia de que não se deve levar em consideração “tudo o que escrever esta pena vadia”, como diz o narrador. Embora considerando a característica ficcional das suas memórias, Aires deixa explícito que algo escapa entre a lembrança e o esquecimento como o “sorriso fugitivo” de Fidélia, que deixa entrever “certa feição de espírito” (M. de A., p. 1116).

²⁴ OLIVEIRA. *Esse Aires, esse Machado*, p. 51.

²⁵ MACHADO DE ASSIS. *Memorial de Aires*, p.1116. As citações desta obra no corpo do texto serão assinaladas daqui em diante pelas iniciais M. de A., seguidas pela(s) página(s) a que se refere.

LITERATURA E PSICANÁLISE

Este trabalho foi inspirado, inicialmente, pelo espaço aberto, principalmente, pelas pesquisas já efetuadas nesta Faculdade de Letras da UFMG que estabelecem relação entre o texto literário e o texto do analisando, ambos relacionados estreitamente à memória e ficção. Assim como já assinalado em outros trabalhos efetuados dentro desta linha de pesquisa – Literatura e Psicanálise – não se trata de “psicanalisar” a obra de arte, mas de reconhecer nela semelhanças e diferenças com a construção analítica, através da qual o texto do paciente retorna sobre ele e o modifica subjetivamente. Um texto literário, apesar de não ser o discurso de um analisando, pode ser lido como uma escrita na qual se inscreve um sujeito - se imprime um sujeito a partir dos significantes do texto.

Estudados através deste enfoque, esses romances teriam anunciado conceitos que só foram formalizados pela Psicanálise algum tempo depois, tais como: memória, sujeito do inconsciente, escrita, escritura, recalque. A esse propósito, Ruth Silviano Brandão esclarece:

Reafirmando um lugar-comum que diz da precedência, nos textos ficcionais, de questões que, mais tarde, as ciências vão elaborar, podemos dizer, da obra de Machado de Assis, como aí se anunciam, na superfície mesmo da página, teorias que se explicitam mais tarde pela Psicanálise e questionam, por exemplo, o real, a indizibilidade ou a onipotência do discurso da ciência vigentes nos finais do século XIX.²⁶

Em “Escritores Criativos e Devaneios”, Freud afirma que o escritor criativo faz o mesmo que a criança que brinca, ou seja, cria um mundo de fantasia “no qual investe grande quantidade de emoção, enquanto mantém uma separação nítida entre o mesmo e a realidade”. Para ele, esses escritores são aliados valiosos, pois estão bem à frente da

²⁶ BRANDÃO. A crise da representação, p.150.

maioria das pessoas no conhecimento da mente, já que se nutrem em fontes não acessíveis à ciência²⁷.

O poeta, assim como o neurótico, tem para Freud um lugar privilegiado, o daqueles “cujo reino não é desse mundo”. Ele cita vários exemplos na literatura e, especialmente em Shakespeare, mostra que os dramaturgos possuem uma clara compreensão do mecanismo e do significado do que denominou *Fehlleistung* (operação falha) e *Fehlrandlung* (ação falha), traduzidos na edição brasileira da sua obra por “atos falhos”. Em *Psicopatologia da Vida Cotidiana*, diz: “No campo dos atos sintomáticos a observação psicanalítica também tem de conceder prioridade aos escritores criativos. Ela só pode repetir o que eles já disseram há muito tempo”²⁸.

Paralelamente, a frase de Freud “o histérico padece principalmente de reminiscências”²⁹ aponta para a importância da memória, pois não é a experiência vivida pela criança que é considerada traumática, mas a sua lembrança.

Nessa perspectiva, o vocábulo: “escrita” será usado no sentido de que aquele que escreve faz um trabalho que supõe uma “escavação” entre a memória e o esquecimento, considerando-se que a memória é lacuna, vazio, objeto de construção através da linguagem. Brás Cubas chega a explicitar esse processo de escavação ao fazer uma analogia entre “a enxada e a pena, úmidas de suor” quando se refere aos “flagelos e delícias” que desfilavam aos seus “olhos do delírio”, no Capítulo VII / O delírio³⁰.

²⁷ FREUD. *Delírio e sonhos na Gradiva de Jensen*, p. 20.

²⁸ FREUD. *Psicopatologia da Vida Cotidiana*, Cap.5.

²⁹ FREUD. Sobre o mecanismo psíquico dos fenômenos histéricos, p.43.

³⁰ MACHADO DE ASSIS. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, p.523. As citações desta obra, no corpo do texto, serão assinaladas, daqui por diante, apenas por MPBC, seguindo-se o(s) número(s) da(s) página(s) a que se refere(m).

Dom Casmurro também efetua seu movimento de escavação, que poderia ser definido como de escansão de um vocabulário culto, erudito, não para medi-lo em sílabas poéticas, mas para dar um tom poético ao trabalho revolucionário que efetua com a linguagem. Entre muitos exemplos, no contexto em que Bentinho “descobre” que está apaixonado por Capitu, inovadora e chocante, para a época, é a sua consciência de que, até então, ele “tinha orgias de latim e era virgem de mulheres”. Essa é uma construção que – ainda nos dias de hoje – soa estranha, por estabelecer relações entre linguagem, memória e corpo, explicitadas por estudos praticamente um século depois desse narrador.

O Conselheiro Aires, por sua vez, utiliza-se da escrita da memória por meio de um diário – que denomina “Memorial” – e que, do ponto de vista técnico representava uma novidade, pois “A maior dificuldade num romance desse feitio é a escolha hábil de atos que o formem pelo seu seguimento e interesse, sem, contudo, deixarem de ter a naturalidade da escritura dia a dia”.³¹

Nessa última obra de Machado de Assis, o narrador é o mesmo Conselheiro Aires de *Esau e Jacó*, um aposentado que se encontra fora das paixões, fora do espetáculo da vida e diz sobre seu livro que “trata-se de páginas mortas”. Essa expressão tem a aparência de uma estratégia que deve ser analisada com cuidado, pois as três obras: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires*, podem ser pensadas como “memórias póstumas”.

Como se observa, os três narradores caminham pela linguagem memorialista “minada” por uma dicção revolucionária do pensamento vigente que lhes permite engendrar-se pela instância do inconsciente, como se um “Ele” tomasse o lugar do “Eu”

³¹ ALENCAR, Mário. In: MACHADO, Ubiratan. *Machado de Assis – Roteiro da consagração*, p. 291.

– “lugar da solidão que sobrevém ao escritor por intermédio da obra”³². Essa reflexão, do pensador Maurice Blanchot será explicitada oportunamente em sua analogia com a idéia de inconsciente freudiano, no qual o tempo obedece a uma lógica própria, por meio de fragmentos de lembranças que se condensam e se deslocam sem obedecer a uma cronologia. Os narradores, ao se aproximarem dessa “lógica”, ocupam ou falam de um lugar que é *neutro* – conceito blanchotiano – de onde é possível personificar a escrita, enquanto sujeitos do esquecimento, ao permitir que seus textos apresentem um movimento singular, semelhante ao do fechamento e abertura do inconsciente.

O texto machadiano, apesar de inserido na tradição mimética, rompe-a, em diversos momentos, quando aponta, não para um sujeito onisciente, um sujeito da completude, mas um sujeito que afirma: “[...] mais falta eu mesmo, e esta lacuna é tudo”. (DC, p.810). Essa frase confirma que a densidade dos romances de Machado de Assis – que são feitos de dúvidas e questionamentos – indica uma aversão às certezas absolutas dos chamados “romances de tese” da época.

Para melhor ilustrar a diferença entre essas três obras e outras daquela época, observa-se a sutileza no modo como os narradores machadianos discorrem sobre temas que se relacionam com a Psicanálise e a objetividade do Dr. Lobão, da obra *O Homem*, de Aluizio de Azevedo. Esse personagem médico analisa sua paciente – Magda – sob o prisma “psicanalítico” de que não havia outra saída para a mulher que não se casava, ou não praticava sexo, a não ser a histeria, considerada – por ele – um caminho aberto para a loucura. Esse era um pensamento comum, recorrente.

Machado, diferentemente, já dava outros destinos ao desejo sexual de algumas mulheres da sua ficção, que o direcionavam para outros projetos de vida, outras

³² BLANCHOT. *O espaço literário*, p.18.

ocupações que lhes davam certa satisfação e, por isso, levavam uma vida mental “sadia”. Ou, pelo menos, ele não evidencia a histeria ao modo determinista tão ao gosto dos escritores da época. Podem ser citadas personagens como Dona Glória (*Dom Casmurro*), Virgília (*Memórias Póstumas*) e Sofia (*Quincas Borba*). Essa última, inclusive, manifesta alguns traços histéricos, percebidos e, inclusive, instigados pelo próprio marido Cristiano, com o propósito de extorquir a fortuna de Rubião.

Há que considerar-se que esse tema era tão polêmico que, mesmo no contexto em que vivia Freud, suas teorias eram mal interpretadas. No artigo “Psicanálise ‘selvagem’”, de 1910, ele critica um médico que comete erros quanto à natureza da sexualidade, do recalque, da resistência do paciente. Ele refere-se, nesse texto, a alguns tipos de médicos inexperientes que se baseiam em noções mal compreendidas para interpretarem sintomas, sonhos, palavras, ações.

Não há intenção, neste trabalho, de comparar passo a passo a abordagem da escrita da memória por Machado de Assis – escritor ficcional por excelência – e a Psicanálise, mas apenas aproximá-los e tentar iluminar algumas das diversificadas maneiras utilizadas em sua obra, pelos narradores, para reordenar “traços mnêmicos”. Machado não era um cientista, mas um sujeito integrado e consciente da transformadora visão de mundo da sua época, um grande pensador por meio da ferramenta de trabalho que o escolheu: a ficção literária.

Embora seja comum opor a liberdade criativa da ficção literária ao caráter rigoroso e restritivo das ciências, o próprio Freud compara-se, de certa forma, ao escritor literário quando se refere à sua ficção teórica sobre a Psicanálise: “Sem um especular e um teorizar metapsicológicos – estive a ponto de dizer: fantasiar – não se dá um passo adiante”, ao que complementa Garcia-Roza: “E é aqui que intervém a bruxa

[metapsicologia], é ela que por meios nem sempre muito claros, pelos caminhos da imaginação, possibilita esse passo adiante no sentido da criação, arrancando-nos da pasmaceira do dado e ao mesmo tempo impedindo que o formalismo teórico nos paralise”³³.

A LEITURA DAS OBRAS

A pesquisa dos três romances, em concomitância com os textos freudianos, será explicitada nos próximos três capítulos, da seguinte forma.

No Capítulo I – Memória e Escrita é verificado o modo como os três pseudo-autores apontam para questões tais como: a memória como fonte de fantasias, o retorno do recalcado como articulação entre esquecimento/lembrança, a memória e consciência, a memória e percepção, a memória dos sonhos e, obviamente, o papel das lembranças encobridoras.

O segundo capítulo, Teoria das edições humanas, formula uma questão: haveria uma intencionalidade subjacente à escrita dessas três obras? O “marco teórico” suporte para essa hipótese é a “teoria das edições humanas” de Brás Cubas que se encontra implícita nas outras duas obras, sem perder de vista o objetivo central que é o de extrair da literatura machadiana trechos que demonstrem o conhecimento “psicanalítico” dos narradores.

O capítulo seguinte, A experiência da escrita, vem complementar a questão anterior sobre a importância da “teoria das edições humanas” e sua relação com outra expressão de Brás Cubas: “a obra em si mesma é tudo”. Além disso, será feita uma análise de artificios narrativos que sugerem a face imagética – alegórica – de um memorial (no sentido mesmo de “monumento”). Da experiência vivida pelos

³³ GARCIA-ROZA. *Introdução à metapsicologia freudiana I*, p.11.

narradores, resultaria o “Memorial da escrita de Brás, Dom Casmurro e Aires” (subtítulo desta dissertação).

O último capítulo, A “viagem à roda da vida” traz as considerações finais a respeito de todo o trabalho.

SÓCRATES: E então! Ouvi contar que viveu próximo a Naucrates, no Egito, uma das antigas divindades de lá [cujo] nome era Theuth. Foi ele, pois, o primeiro a descobrir a ciência do número com o cálculo, a geometria e a astronomia, e também o jogo do gamão e os dados, enfim, saiba-o, os caracteres da

CAPÍTULO I

o Thamous, [que] lhe pe- la escritura:

“Eis aqui, o efeito torna rememorar (sphotérous kai mnemonikotérous): memória e instrução encontraram seu remédio (phármakon).

MEMÓRIA E ESCRITA

E o rei replicou: ‘(...) eis que em tua qualidade de pai dos caracteres da escritura (...) atribuíste-lhes, por complacência para com eles, todo o contrário (...) de seus verdadeiros efeitos! Pois este conhecimento terá como resultado, naqueles que o terão adquirido, tornar suas almas esquecidas, uma vez que cessarão de exercer sua memória (...): depositando, com efeito, sua confiança no escrito, é do fora, graças a marcas externas (...), e não do dentro e graças a si mesmos, que se rememorarão das coisas (...). Não é, pois, para a memória, mas para a rememoração que tu descobriste um remédio (phármakon

“Ah, mas falo falso. O senhor sente? Desmente? Eu desminto. Contar é muito, muito difícil. Não pelos anos que se já passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas – de fazer balancê, de se remexerem dos lugares. O que eu falei foi exato? Foi. Mas teria sido? Agora, acho que nem não. São tantas horas de pessoas, tantas coisas em tantos tempos, tudo miúdo recruzado.”

Riobaldo

1.1 - A MEMÓRIA DA ESCRITA

Assim começa a história:

SÓCRATES: *E então! Ouvi contar que viveu próximo a Naucrates, no Egito, uma das antigas divindades de lá [cujo] nome era Theuth. Foi ele, pois, o primeiro a descobrir a ciência do número com o cálculo, a geometria e a astronomia, e também o jogo do gamão e os dados, enfim, saiba-o, os caracteres da escritura (grámmata). Reinava em todo o Egito Thamous, [que] lhe perguntou qual poderia ser a utilidade dos caracteres da escritura: “Eis aqui, oh, Rei”, diz Theuth, um conhecimento (tò máthema) que terá por efeito tornar os Egípcios mais instruídos e mais aptos para se lembrar (sphotérous kai mnemonikotérous): memória e instrução encontraram seu remédio (phármaçon).*

E o rei replicou: ‘[...] eis que em tua qualidade de pai dos caracteres da escritura [...] atribuíste-lhes, por complacência para com eles, todo o contrário [...] de seus verdadeiros efeitos! Pois este conhecimento terá, como resultado, naqueles que o terão adquirido, tornar suas almas esquecidas, uma vez que cessarão de exercer sua memória [...]: depositando, com efeito, sua confiança no escrito, é do fora, graças a marcas externas [...], e não do dentro e graças a si mesmos, que se lembrarão das coisas ... Não é, pois, para a memória, mas para a memorização que tu descobristes um remédio (phármaçon heûres).’³⁴

³⁴ In: DERRIDA. *A farmácia de Platão*, p.21.

No final do *Fedro*, Platão introduz o mito da invenção da escrita, que teria sido comentado por Sócrates declarando que a palavra escrita não ensina a verdadeira arte nem os princípios de “justiça” e da “verdade”; como a pintura, só cria reproduções – semelhança com a verdade, sua imagem. A memória verdadeira é aquela que não precisa recorrer a anotações, a um suplemento, à palavra escrita que é um simulacro e provoca o esquecimento. Por isso o rei Thamus diz a Theuth que seu invento não é um remédio para a memória porque não favorece a *mnème*, “memória viva e conhecedora”, e faz com que os homens esqueçam o que aprenderam, restando apenas reminiscências. Ela é boa somente para o *hupómnésis* - lembrança.

O mito egípcio sobre *Theuth*, inventor da escritura, é discutido por Jacques Derrida em sua obra *A Farmácia de Platão*, cujas questões são tecidas em torno da escritura, da sofística, da filosofia, da dialética, da *hipomnésia*, da *anamnésia*. Baseado na ambigüidade da palavra grega *phármakon*, que pode significar tanto “remédio” quanto “veneno”, ele a articula com a própria possibilidade da filosofia que “é em si mesma ambígua, furtiva, sem fundo”.

A própria figura de Theuth é apontada no mito por sua ambivalência: “Sua propriedade é a impropriedade, a indeterminação flutuante que permite a substituição e o jogo. Deve-se-lhe o jogo de dados [...] e o gamão [...]. Thot nunca está presente. Em nenhuma parte ele aparece em pessoa. Nenhum ser-á lhe pertence *propriamente*”.³⁵ Ele é tanto o deus do cálculo, da aritmética e da ciência racional, como comanda também as ciências ocultas, a astrologia, a alquimia.

Esse deus tem várias faces, várias épocas e habitações e, no emaranhado de narrativas mitológicas no qual ele é apreendido, Derrida fala de “traços pertinentes para

³⁵ DERRIDA. *A farmácia de Platão*, p.38.

quem tenta reconstituir a semelhança estrutural entre a figura platônica e outras figuras mitológicas da origem da escritura”.³⁶ Cita, ainda, como exemplo, que, por ser também o deus das fórmulas mágicas que acalmam o mar, narrativas secretas, textos ocultos, Teuth configura-se como arquétipo de Hermes, deus do criptograma não menos que da grafia.

Em geral, os mitos são relatos fantasiosos da tradição oral, protagonizados por seres que encarnam de modo simbólico aspectos da condição humana, a origem de determinados fenômenos do ser vivo, dos costumes sociais. Segundo René Wellek e Austin Warren, em *Teoria da Literatura e metodologia dos estudos literários*, nos séculos XVII e XVIII, na Era do Iluminismo, o termo tinha conotação pejorativa, pois “mito” era ficção ou historicamente falso. Porém,

[...] na *Scienza nuova*, de Vico, a ênfase deslocou-se para o que, desde os românticos alemães, Coleridge, Emerson e Nietzsche, tornou-se gradualmente dominante – a concepção de “mito” como um tipo ou equivalente da verdade, tal qual a poesia -, não um competidor pela verdade histórica ou científica, mas um suplemento.³⁷

Em sentido mais amplo, o mito significa qualquer relato de composição anônima que fale sobre origens e destinos, tais como a “explicação que a sociedade oferece aos jovens de porque o mundo existe e por que fazemos o que fazemos, imagens pedagógicas da natureza e do destino do homem”, conforme ainda os autores acima.

Em relação à história da escrita, além do conhecimento que se tem através da Mitologia, há também um “passado” – ou uma memória – da escrita que se estende desde o estilete para sulcar em paredes de uma caverna, passando pela tabuleta de cera,

³⁶ A esse respeito, ver também CASTELLO BRANCO. Exílios da Memória, p.25.

³⁷ WELLEK; WARREN, Imagem, metáfora, símbolo, mito. In: *Teoria da Literatura e metodologia dos estudos literários*, p.252.

o pergaminho e o papel. Esse é o percurso da “grafia”, ao qual se tem acesso via História. É pertinente observar que o conceito de mito, ao ser compreendido como um tipo de verdade – um suplemento para a “verdade” histórica ou científica – passa a ter uma função especial para alguns campos do saber. É o caso dos mitos sobre a escrita em decorrência de sua estreita relação com o que – também – se passou a pensar a respeito da função e funcionamento da memória. Assim, algumas versões do mito sobre o surgimento da escrita foram apreendidas como elemento de reflexão para a Filosofia, a Psicanálise e, claro, a Literatura.

Essas reflexões remetem ao que, de curioso, se sabe a respeito da origem da escrita e ao mito que Dom Casmurro inventa, como a justificar e/ou explicar a escrita de suas “reminiscências” – para dizer que a escrita distorce a verdade (DC, p.818).

Para introduzir o mito, o narrador inicia sua “estória” contando que mandou reconstruir, no Engenho Novo, a antiga casa da Rua de Mata-cavalos, onde viveu sua infância. O objetivo era “atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência” (DC, p.810). Entretanto, com a reconstrução, ele reconhece: “não consegui recompor o que foi [a casa] e nem o que fui”.

Cansado da monotonia da vida em sua nova casa, lembrou-se de escrever um livro para exorcizar seus fantasmas, incitado pelos bustos de César, Augusto, Nero e Massinisa pintados nas paredes da sala. Quase simultaneamente, apresenta o mito que lhe teria sido contado por um velho tenor italiano, e que parece uma paráfrase do mito grego de Teuth, o deus da escritura. Essa seqüência em sua narrativa conduz à interpretação de que ele já sabia, de antemão, que a escrita, análoga à reconstrução da casa, não serviria para o fim a que se propunha, porque ela deturpa a “verdade” das lembranças.

O narrador parte do que sabe, por meio do cristianismo, a respeito de Satanás que, insatisfeito com a preferência de Deus por Miguel, Rafael e Gabriel, tramou uma rebelião, o que fez com que fosse expulso do céu. Levou consigo um manuscrito de uma ópera escrita por Deus, que dele “abriria mão, por entender que tal gênero de recreio era impróprio para sua eternidade”. Compôs uma partitura a partir do manuscrito e suplicou que Deus o ouvisse. Ele, “cansado e cheio de misericórdia”, criou um teatro especial, este planeta, e “inventou uma companhia inteira, com todas as partes, primárias e comprimárias, coros e bailarinos”. Sem nenhum ensaio e sem a colaboração de Deus, da execução “resultaram alguns desconcertos”.

Conta o tenor que houve “trechos em que o verso ia para a direita e a música para a esquerda, mas nisso também há quem diga que está a beleza da composição”. Toda a descrição diz de lacunas e emendas feitas pelo maestro que achava que a obra não respondia “de todo ao pensamento sublime do poeta”. Já os amigos do “poeta” diziam que o “libreto foi sacrificado, que a partitura corrompeu o sentido da letra e, posto seja bonita em alguns lugares, e trabalhada com arte em outros, é absolutamente diversa e até contrária ao drama”.

Por fim, conclui o tenor que a ópera durará enquanto durar o teatro que não se sabe quando poderá ser demolido, pois o êxito é crescente apesar dos desconcertos. E finaliza sua estória dizendo que os livros são inúteis e, por isso, um dia serão todos queimados. (DC, p.819)

Merece destaque o fato de que, embora esse mito traga semelhança com o mito de Teuth no que diz respeito à escrita como suplemento da memória, Dom Casmurro introduz novos e relevantes elementos que corroboram com essa idéia.

A versão do mito sobre a criação do mundo, concomitante com a criação da escrita é colocada, em *Dom Casmurro*, imediatamente após os dois capítulos – VII e VIII – em que o narrador contextualiza o momento que “verdadeiramente foi o princípio” de sua vida. Paradoxalmente ele diz que começou “por não ser nascido” (DC, p.817). Numa tarde clara e fresca de novembro do ano de 1857, quando ia entrar na sala de visitas Bentinho ouve o agregado José Dias comentar com a mãe, D. Glória, que já estava passando da hora de mandá-lo para o seminário, pois o vira “metido nos cantos” com Capitu.

Tomar conhecimento sobre o assunto gera uma grande tensão no personagem, que se sente traído pelo agregado – por quem tinha grande apego, bem como pela mãe – que o havia prometido a Deus no lugar do primogênito morto. De acordo com o mito, o narrador compreende que a vida é como uma ópera, como dizia o velho tenor italiano. Até aquela tarde, tudo o que lhe sucedera “foi como o pintar e vestir das pessoas que tinham de entrar em cena, o acender das luzes, o preparo das rabecas, a sinfonia...” (DC, p.817).

Essa é a maneira, pode-se até dizer, “objetiva e clara” com a qual o narrador informa que sabe, perfeitamente, que o seu livro – sua ópera – é uma invenção. É como se dissesse ao leitor para não acreditar no que ele vai contar, pois a escrita distorce o sentido das lembranças.

1.2 - A ESCRITA DA MEMÓRIA

Os dois mitos, o do *Fedro* e o de *Dom Casmurro*, ilustram o valor preponderantemente destrutivo da escrita como instrumento de expressão e/ou conservação da memória.

A esse valor – ou à sua falta – Freud recorre quando inicia seu texto “Uma nota sobre o bloco mágico” (1925), afirmando que, quando não confia em sua memória, pode garantir o seu funcionamento tomando nota por escrito. Mas resta ainda ter que se lembrar do local onde essa “memória” foi guardada para “reproduzi-la” a qualquer hora com a certeza de que terá permanecido inalterada e, assim, “escapado às possíveis deformações a que poderia estar sujeita” em sua memória.³⁸

Entretanto acrescenta Freud que a vantagem de a nota por escrito fornecer um tipo especial de “traço permanente” pode perder seu valor se, após certo tempo, a nota deixar de interessar e não mais desejar retê-la em sua “memória”.

Embora esse texto da metáfora do “bloco mágico” tenha sido escrito já no século XX (1924), é no século anterior que Freud inicia suas descobertas sobre a memória e as rascunha no “Projeto” em 1895, cuja publicação (não autorizada por ele) só foi feita onze anos após a sua morte (1939). Considerada uma obra incompleta, visava a descrever e explicar toda a gama do comportamento humano, normal e patológico por meio do funcionamento dos neurônios. O motivo principal da não conclusão desse texto foi, segundo o próprio Freud, “porque Freud, o neurologista, estava sendo superado e deslocado por Freud, o psicólogo. O elaborado mecanismo dos sistemas neurônicos era canhestro e grosseiro demais para lidar com as sutilezas que só poderiam ser explicadas na linguagem dos processos mentais”.³⁹

³⁸ FREUD. Uma nota sobre o “bloco mágico”, p.255.

³⁹ FREUD. O inconsciente. Nota do editor inglês, p.167.

No século XIX, os estudos sobre a memória tiveram um avanço significativo em relação ao que se pensava até então, decorrente do grande desenvolvimento do conhecimento em geral, à difusão do saber científico, do pensamento evolucionista e da filosofia positivista. Esses estudos foram calcados na experiência materialista do mundo, cada vez mais atropelado pela expansão acelerada da indústria e do capitalismo, pelo ritmo cada vez mais veloz da vida, o que contribuiu para o surgimento de uma intelectualidade que rompeu decididamente com o modo romântico de ver o mundo.

O que de melhor havia na literatura médica, até 1891, sobre a memória, dizia respeito ao campo da neurologia em estudos sobre a afasia – distúrbio da memória manifestado por perturbações na linguagem – e desenvolvidos, principalmente, pelos médicos citados por Freud no início de “Sobre as afasias” (1891): Wernicke, Lichtheim, Grashey, Hughlings Jackson, Bastian e Charcot. A maioria dos pesquisadores que vieram depois deles, mantiveram a idéia básica de que “as perturbações da linguagem observadas na clínica possuem um fundamento anatômico que é ou a destruição de centros de linguagem ou a destruição das vias de associação entre os centros”.⁴⁰

Freud, entretanto, que estava formalizando suas observações clínicas, constatou que os mesmos distúrbios podiam, às vezes, ocorrer em pessoas sem nenhuma lesão cerebral, em decorrência apenas de cansaço, de situações de estresse ou de desatenção.

1.2.1 - A “INVENÇÃO” DO APARELHO PSÍQUICO

A concepção de Freud a respeito do aparelho psíquico está contida, inicialmente, no texto “Sobre as afasias”, de 1891, mas é com o “Projeto”, que o aparelho é conceituado, de fato, como um aparelho psíquico. Nessa obra, Freud chega à conclusão

⁴⁰ GARCIA-ROZA. *Introdução à Metapsicologia Freudiana 1*, p. 23.

de que a memória se constrói a partir da concepção do tempo como descontinuidade e é aí, também, que ele dá ênfase aos “traços mnêmicos” e à função que com eles se relaciona: a memória.

Sendo o aparelho psíquico dividido em sistemas ou em certo número de atividades, Freud mostra que, no sistema de atividade mental inconsciente, operam-se processos de tipo completamente diferentes dos percebidos na consciência. Assinala, assim, uma incompatibilidade entre as funções de percepção e da memória, que explica por meio da concepção de que os neurônios responsáveis por “guardar” a memória “teriam que ser ao mesmo tempo, indiferenciadamente, influenciados e inalterados”.⁴¹ Deveria haver, portanto, dois tipos de neurônios: os permeáveis, que não oferecem resistência a novas excitações e nada retêm, estando sujeitos, portanto, à recepção de estímulos externos, e os impermeáveis – dotados de resistência e sujeitos aos estímulos de origem endógena. Esses seriam os retentores dos “traços mnêmicos” – portadores, portanto, da memória; foram representados pela letra grega “ ψ ” (psi), enquanto os neurônios da percepção receberam a letra “ ϕ ” (phi).

A teoria freudiana é, de fato, original, pois relaciona a memória ao sistema ψ de neurônios, memória inconsciente. Isso significa que, para vir à tona, as lembranças têm que passar por um dos vários processos que permitem a abertura de um caminho, de dentro para fora, em direção ao consciente, expresso, por exemplo, nas “más formações” do discurso, nos atos falhos, nos sintomas, nos sonhos.

Os três narradores das obras de Machado, em questão, fazem uso, também, de uma técnica bastante original para “fazer aparecer” o inconsciente em suas obras, através do uso dos verbos “lembrar” e “esquecer”. Dirce Corte Riedel, em sua obra *O*

⁴¹ FREUD. Projeto para uma Psicologia científica, p.351.

Tempo no Romance Machadiano, de 1959, analisa, a partir desses usos, a interferência do passado no presente na obra de Machado de Assis. Entre vários exemplos, ela cita de *Dom Casmurro*: “Nunca me esqueceu o caso deste barbeiro...”, de *Memorial de Aires*: “Na conversa de ante-ontem com Rita esqueceu-me dizer a parte relativa a minha mulher...”.

A essa “interferência”, o que se quer acrescentar é que, diferente da forma verbal *esqueci*, os narradores promovem uma passagem da 1ª para a 3ª pessoa que simularia uma personificação do sujeito do esquecimento semelhante, nesse caso, ao inconsciente freudiano. No momento, não é possível nomear essa “técnica” tão comum nas três obras em estudo. Mas pode-se afirmar que ela é semelhante a uma “má formação” do discurso, embora não se trate exatamente de uma má formação no sentido sintático, pois a forma “lembrar-se” (“esquecer-se”) era, na época, tão usual quanto aquela usada no texto machadiano.

Quaisquer que sejam os motivos, é relevante a escolha – a preferência – pela primeira forma verbal, o que pode ser tomado como um aspecto essencial da relação dos narradores com a linguagem, cuja subversão assinala significações enigmáticas passíveis de serem analisadas somente à luz de teorias surgidas posteriormente.

Pelo viés da literatura, uma das possibilidades é o seu exame através dos textos de Maurice Blanchot, pelo fato de, aí, ser possível uma aproximação com a idéia do inconsciente freudiano. Romancista, crítico, adepto da escrita fragmentária, contextualizado em uma época em que o estruturalismo serviu como pano de fundo, Blanchot abordou vários gêneros textuais, transformando convicções, e construindo seu espaço literário crítico e filosófico de uma rara e profunda reverência ao ato multiforme

de pensar.⁴² A força de seus conceitos fecundou obras dos mais importantes pensadores franceses da contemporaneidade: Foucault, Deleuze, Derrida.

Recorre-se, aqui, à sua obra *O espaço literário*, de 1955, na qual reafirma a singularidade da experiência literária por meio de conceitos como: o interminável, o incessante, o neutro, o exterior, a solidão essencial.

Para esta discussão a respeito do inconsciente freudiano, interessa analisar o “neutro” que, assim como os outros, é essencial para a afirmação de Blanchot de que a essência da literatura é o seu desaparecimento. Essa reflexão é desenvolvida também em *O livro por vir*, de 1959, articulada com o sentido de que a experiência literária é mais importante que o livro em si. Escrever como questão de escrever, o que elimina, de certa forma, a tradicional relação da obra como ordem, verdade, glória. Não é por acaso que *O livro por vir* começa pelo texto “O canto das sereias”, trazendo a idéia de que, assim como o canto dessas criaturas arrastam os homens para o abismo do mar, a escrita – enigmática – é também um canto que seduz os homens para uma estranha navegação que os arrasta ao incessante, ao interminável.

Nessa experiência, o escritor também desaparece, enquanto “eu”, para ceder lugar a um “ele”, que não é da ordem do “ele” impessoal das escritas tradicionais, que têm a função de apontar para uma verdade universal. Esse “ele” – que é da ordem do silêncio – é que dá um tom à obra, que não se identifica exatamente com o “eu” do escritor. Não um tom que silencia, mas que sempre diz algo.

O “neutro” está, ainda, diretamente articulado à ausência de tempo dessa experiência tão singular, na qual o tempo é um “presente” sem presença (de lembranças,

⁴² BIDENT, Chistophe. La part de l'autobiographie. In: *Magazine Littéraire*. Paris: Octobre/2003, n° 424.

porque as lembranças referem-se a um acontecimento que é passado). Na ausência de tempo, o acontecimento não tem começo, não “aconteceu”, mas está ali.

Em analogia, o movimento de criação, no caso do uso dos tempos verbais citados, é da ordem de um movimento também singular, pois o “neutro” aí se intromete fazendo deslocar, metonimicamente, o sujeito da 1ª para o da 3ª pessoa, deixando entrever, como um movimento abrupto e fugaz, de ricochete, o esquecimento. O “neutro” de Blanchot assemelha-se à terceira pessoa dos narradores no sentido de que é um “ele” neutro, convertido em ninguém, um “ele sem rosto” – o esquecido, convertido em ausência de tempo. Na frase: “Nunca me esqueceu o caso desse barbeiro...” há uma “força atuante do agora”⁴³ que se repete *ad infinitum* – “é sem fim, sem começo, sem futuro”.⁴⁴

Em *Dom Casmurro*, um exemplo diferente, porém igualmente singular como a estrutura verbal “esqueceu-me”, se encontra no Capítulo LIX – Convivas de boa memória. Através da ironia, própria dos narradores machadianos, Dom Casmurro imprime sua crítica à ignorância de um “antigo” que dizia ter boa memória, ao passo que a sua não é boa:

Ao contrário, [minha memória] é comparável a alguém que tivesse vivido em hospedarias, sem guardar delas nem caras nem nomes, e somente raras circunstâncias. Há quem passe a vida na mesma casa de família, com os seus eternos móveis e costumes, pessoas e afeições, é que se lhe grava tudo pela continuidade e repetição. (DC, p.870)

O que se quer fazer notar é que, aí, o narrador aponta para o significado da memória propriamente dita, diferentemente do que – no senso comum – se pensava ser memória, mas que não passava de “continuidade e repetição”. A memória estaria

⁴³ BLANCHOT. *O espaço literário*, p.20.

⁴⁴ BLANCHOT. *O espaço literário*, p.21.

“localizada” em “raras circunstâncias”, como que perdida entre as lacunas do esquecimento. No caso daqueles que lembram de “seus eternos móveis e costumes”, talvez esteja referindo-se a outra função do aparelho psíquico, relacionada aos atos conscientes de “decorar”, memorizar pequenos códigos do cotidiano.

Sua crítica se reafirma – também ironicamente – na frase seguinte: “Como eu invejo os que não esqueceram a cor das primeiras calças que vestiram! Eu não atino com a das que enfiei ontem. Juro só que não eram amarelas porque execro essa cor; *mas isso mesmo pode ser olvido e confusão*”. (grifo nosso)

Ao afirmar que mesmo essas lembranças “decoradas” à força de “continuidade e repetição”, esse saber consciente sobre o gosto pessoal também pode falhar, ele rompe com a idéia de que o conhecimento prévio a respeito da sua própria preferência sobre as cores se constitui uma característica *a priori* da memória.

Talvez esteja, ainda, referindo-se às teorias comportamentais ou associacionistas, produto do mesmo século XIX, expressas especialmente nas experiências do fisiólogo russo Ivan Petrovic Pavlov (1849-1936) com os cães, sobre o tão conhecido “condicionamento”, que se processa pelo método mesmo de continuidade e repetição através de estímulo-resposta.

1.2.2 - MEMÓRIA E ESQUECIMENTO

A teoria freudiana do recalque “é a pedra angular sobre a qual repousa toda a estrutura da psicanálise”.⁴⁵ Sua abordagem pode ser lida no item 13 – Afetos e Estados de Desejo, do “Projeto”, no qual a relação entre esquecimento e memória é abordada por meio da ênfase na imagem mnêmica que, no caso da experiência de dor leva à

⁴⁵ FREUD. A história do movimento psicanalítico, p.26.

repulsa, à uma aversão à lembrança hostil e, no caso contrário, “ a uma atração positiva para o objeto desejado”.⁴⁶

Nesse texto, Freud ainda não usava a expressão “recalque”, mas já indica a existência de uma eficiência no esquecimento, pois é o caráter seletivo da memória que faz com que a experiência traumática seja esquecida parcialmente.

A abordagem adotada dois anos depois (1898), em “O mecanismo psíquico do esquecimento”⁴⁷, confirma a natureza tendenciosa de recordar e esquecer, levando-se em conta fatores de resistência quando o tratamento psicanalítico exige esforço para preencher as lacunas da memória.

Na “História do movimento psicanalítico” (1914), ele conta que o uso da hipnose, método usado nos primórdios da Psicanálise, sobrepujava a resistência do paciente em lembrar-se de algum acontecimento traumático; a coincidência da resistência com uma amnésia conduziu à descoberta de atividade mental inconsciente, o que distinguiu a Psicanálise das “especulações filosóficas em torno do inconsciente”. Por isso sua história propriamente dita só começa com a nova técnica – a da associação livre, que dispensa a hipnose e permite observar o surgimento da “transferência” e da “resistência” sempre que se tenta remontar os sintomas de um neurótico a suas fontes no passado.

Nesse mesmo texto, Freud diz que somente em 1907, contra todas as expectativas, parecia que a Psicanálise “havia discretamente despertado interesse e angariado adeptos e havia até mesmo alguns cientistas que estavam prontos a reconhecê-la”.⁴⁸

⁴⁶ FREUD. Projeto para uma psicologia científica, p.374.

⁴⁷ FREUD. O mecanismo psíquico do esquecimento, p.281.

⁴⁸ FREUD. A história do movimento psicanalítico, p.36.

Diante de uma descoberta vista com tanta reserva, é de se surpreender que um escritor como Machado de Assis, que nunca saiu do Rio de Janeiro, tão distante dos acontecimentos de Viena e Zurique tenha, inegavelmente, renovado o tratamento dado até então ao tema em relação ao que se pensava nas últimas décadas do primeiro milênio.

Observa-se, na exemplificação abaixo, a maneira como o narrador de *Memórias Póstumas* demonstra seu conhecimento – por meio da combinação literatura e “ciência” – a respeito do tema do retorno, no sintoma, do que foi esquecido.

1.2.3 - “UM CONTO DE FADAS CIENTÍFICO”

Brás Cubas (1881), antes de Dom Casmurro (1899), ao descrever o aparecimento do seu sintoma – a hipocondria – não demonstra nenhuma resistência em reconhecê-la. Claro, já está “morto” e diz que – do além – pode dar-se ao luxo de dizer o que um ser vivente não diz por que não quer ofender, por vaidade, ou coisas assim. Essa é a estratégia literária pela qual ele vela/desvela seu saber. Talvez se possa explicar, com Freud, que Brás, por meio de um “saber que não se sabe”, próprio dos escritores, dos poetas, tenha “teorizado” sobre uma “formação do inconsciente”. Melhor dizendo, por meio da essência própria da ficção, ele anuncia e avança a respeito das formações do inconsciente, formalizadas pela Psicanálise. Observa-se que, em sua condição de “defunto”, ele se coloca de fora, como um observador de suas próprias reações.

De modo semelhante, porém mais difuso, em seu Capítulo VII/O delírio, ele diz:

Ao contemplar tanta calamidade, não pude reter um grito de angústia, que Natureza ou Pandora escutou sem protestar nem rir; e não sei por que *lei de transtorno cerebral* (grifo nosso) fui eu que me pus a rir – de um riso descompassado e idiota. (MPBC, p.523).

Desse trecho pode-se depreender uma outra formação do inconsciente. O narrador não sabe qual, mas afirma a existência de um transtorno cerebral que provoca seu riso “descompassado e idiota”. Ele sabe que não se trata de um ato casual – sem sentido. Mas qual teria sido o pensamento inconsciente que esse “ato sintomático”, possibilitado pelo esquecimento, pretendeu expressar?

Do conflito, então, resulta o recalçamento, responsável pela resistência do paciente ao trabalho de análise ao alegar falha de memória, pretexto usado como forma de negação da realidade. O recalçado, entretanto, sempre retorna pela via do simbólico⁴⁹ através de algum fenômeno sintomático.

Nesse sentido, a hipocondria irrompida em Brás Cubas representa um tipo de manifestação sintomática de algo que foi recalçado. É ele mesmo quem estabelece clara vinculação entre o seu sintoma e lembranças relacionadas e desencadeadas por ocasião da morte de sua mãe. O que estaria retornando através desse sintoma psíquico?

Para uma possível resposta, faz-se – aqui – um jogo com as próprias palavras do narrador: “Reparando bem, diz ele, há aí um lugar-comum” (MPBC, p.544). A expressão dos seus sentimentos, ao avistar a cidade natal, aponta para o caminho trilhado pelo “retorno do recalçado”, cujo fator determinante foi precedido pelas palavras traumáticas contidas na última carta do pai: “Vem [...]; se não vieres depressa, acharás tua mãe morta!” Esta última palavra foi para mim um golpe. Eu amava minha mãe”. (MPBC, p.544)

⁴⁹ No sentido atribuído por Lacan, que distingue no campo da Psicanálise três registros: o simbólico, o imaginário e o real. A expressão designa – a partir da idéia de Lévi Strauss de que o ser humano se insere numa ordem preestabelecida que é de ordem simbólica – os fenômenos inconscientes, cuja estrutura funciona através de significantes sem uma ligação fixa com um significado; neste sentido o inconsciente é estruturado como uma linguagem.

No capítulo seguinte, Capítulo XXIII / Triste, mas curto, ele conta a respeito da chegada em casa, um dia antes da morte da mãe e a “sensação nova” ao avistar a cidade natal:

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, arrepiou o vôo na direção da fonte original, e foi beber da água fresca e pura, ainda não mesclada do enxurro da vida.
Reparando bem, há aí um lugar comum. (MPBC, p.544).

O narrador vai estabelecendo uma espécie de trilha, deixando algumas pegadas que assinalam para uma origem do conflito que gerou um recalque e que retornará, posteriormente, pela hipocondria. Da expressão: “buriladas na memória” interessa analisar o termo “buriladas” – gravadas na memória – originário de “buril”, instrumento usado na execução de gravuras em metal e madeira.

É pertinente ressaltar que o processo de gravura dessas “cenas da meninice” pode ser interpretado de modo semelhante ao sentido que Derrida atribui à expressão: “cena de escritura”⁵⁰ para denominar o processo de “escritura psíquica”, metaforizada por Freud no texto “Uma nota sobre o Bloco Mágico”.

Esse “bloco mágico” constitui-se de uma pequena prancha de resina⁵¹ coberta com uma folha de papel encerado, transparente, fino, e, por cima, como protetor, uma folha de celulóide que permite que se escreva aí com um estilete pontiagudo; as depressões feitas pelo estilete constituem a escrita. Para desmanchá-la, basta levantar as folhas de cobertura para que o “bloco mágico” fique limpo e pronto para receber outra

⁵⁰ DERRIDA. Freud e a cena da escritura, p. 179-226.

⁵¹ Este brinquedo infantil ainda se encontra no mercado com uma estrutura modificada, porém o processo de escrita é o mesmo.

“escrita”. Na própria prancha de cera, entretanto, permanecem traços que, sob luz apropriada, é possível ver.

O brinquedo infantil – o bloco mágico – é tomado por Freud para demonstrar que o aparelho perceptual de nossa mente consiste em duas camadas: um escudo protetor externo contra estímulos (a folha de celulóide), cujo objetivo é diminuir a intensidade das excitações que chegam do exterior, e de uma superfície por trás dele que é a receptora desses estímulos, ou seja, o sistema Perceptivo-Consciente⁵². Portanto, a hipótese é que o aparelho mental desempenha sua função perceptual de maneira semelhante ao funcionamento do Bloco Mágico: a camada que recebe os estímulos – o sistema Perceptivo-Consciente⁵³ – não forma traços permanentes, pois funciona como a superfície receptiva da folha de celulóide e papel encerado, utilizável repetidas vezes como uma lousa; e a prancha de resina seria equivalente ao inconsciente, no qual permanecem traços das notas recebidas.

Esses traços conservados no inconsciente só aparecem para o sistema Pcpt.Cs. – completamente permeável – através de “rápidos impulsos periódicos”, de “dentro”, como *flashes*, pode-se pensar, ou “como se o inconsciente estendesse sensores” e os retirasse rapidamente assim que atingisse seu objetivo.

Em “Além do Princípio de Prazer”, texto de 1920, ele já dizia que esse sistema “deve ficar na linha fronteira entre o exterior e o interior; tem de achar-se voltado para o mundo externo e tem de envolver os outros sistemas psíquicos”⁵⁴. Sua conclusão, nesse mesmo texto, é a suspeita de que no método descontínuo de funcionamento do sistema Pcpt-Cs, estaria a origem para o conceito de tempo. Essa reflexão estabelece

⁵² FREUD. Uma nota sobre o Bloco Mágico, p. 257.

⁵³ Esse sistema será mencionado a partir daqui, apenas com as iniciais usadas nas traduções dos textos de Freud: Pcpt.-Cs.

⁵⁴ FREUD. Além do Princípio de Prazer, p.35.

uma diferença fundamental com as idéias vigentes que supunham o tempo como um *continuun*, e que reforça, claro, o pensamento de que a consciência não poderia ser o atributo mais universal dos processos mentais, mas apenas uma função especial deles.

O trecho citado – de Brás Cubas – sobre a visão da sua cidade natal que lhe trouxe “cenas da infância” estabelece uma analogia aos fundamentos da memória descritos por Freud nos textos selecionados para esta pesquisa a partir do “Projeto”. Em sua descrição, Brás deixa entrever, como flashes, um olhar que esfacela o passado em traços, riscos, reminiscências buriladas, na memória: “a rua, a torre, o chafariz, a mulher de mantilha, o preto do ganho” e todos os significados que aí, nos significantes, estão investidos. Tecido complexo, pois é no imaginário do adulto – já defunto – que esses fios fantasmáticos se entrelaçam para uma reconstrução arqueológica de algo que *já era*, pois outras “escritas” foram “buriladas” inúmeras vezes, e desmanchadas, e novamente buriladas.

Suas percepções, bem como os questionamentos sobre o sofrimento infringido à mãe pela doença que a acompanhou nos últimos dias, assinalam, ainda, o conceito de “lembranças encobridoras” (1899) e para o texto do ano anterior “O mecanismo psíquico do esquecimento” (1898). Os dois textos complementam e enriquecem a teoria do recalque desenvolvida também no “Projeto”. De qual maneira isso se explicita nas obras em estudo?

Em princípio, as lembranças, com as quais Brás inicia o Capítulo XXIII Triste, mas curto, atuam como um véu de beleza, reminiscências de um paraíso perdido, anteparo ante o horror da morte que conhecia somente “de outiva; quando muito, tinha-a visto já petrificada no rosto de algum cadáver”. Como Hamlet, foi a primeira vez que encarou “Esse duelo do ser e do não ser”...

[...] a morte em ação, dolorida, contraída, convulsa, sem aparelho político ou filosófico, a morte de uma pessoa amada, essa foi a primeira vez que a pude encarar. Não chorei; lembra-me que não chorei durante o espetáculo: tinha os olhos estúpidos, a garganta presa, a consciência boquiaberta. Quê? Uma criatura tão dócil, tão meiga, tão santa, que nunca jamais fizera verter uma lágrima de desgosto, mãe carinhosa, esposa imaculada, era força que morresse assim, trateada, mordida pelo dente tenaz de uma doença sem misericórdia? Confesso que tudo aquilo me pareceu obscuro, incongruente, insano... (MPBC, p.545)

Semelhante a Brás, o narrador Dom Casmurro também encobre/desvela suas lembranças da mãe quando indica ao leitor onde se encontra a sepultura da mãe morta: “Procura no cemitério de S. João Batista uma sepultura sem nome, com esta única indicação: *Uma santa*”. (DC, p. 940). Ele até diz que o escultor da lápide achou esquisita a inscrição.

Por sua vez, as especulações de Brás em torno da “mordida [...] sem misericórdia” naquela mãe “tão dócil, tão meiga, tão santa”, se enodam no manto encobridor que já se anunciava no dia anterior, quando de sua chegada à cidade natal.

Sem afirmar, mas apenas tentando ler nas entrelinhas da narrativa os reflexos oriundos na díade mãe-filho, a pretensão é de alinhar a perda daquele que, até esse dia, nunca se “debruçara sobre o abismo do Inexplicável” e o desabrochar da “flor amarela”, a hipocondria. Vale dizer que a resistência em lembrar-se de algum acontecimento traumático aparece sempre que algum acontecimento externo leva a um confronto com o que foi recalcado, segundo Freud.

Entretanto, do seu outro “berço” – a campa – o narrador já é capaz de conduzir o leitor à interpretação da emergência de sua hipocondria, que o arrasta para a eternidade de sua característica melancólica:

Renunciei a tudo; tinha o espírito atônito. Creio que por então é que começou a desabrochar em mim a hipocondria, essa flor amarela, solitária e mórbida, de um cheiro inebriante e sutil. [...]. Apertava ao peito a minha dor taciturna, com uma sensação única, uma cousa a que poderia chamar volúpia do aborrecimento. Volúpia do aborrecimento: decora esta expressão, leitor; guarda-a, examina-a, e se não chegares a entendê-la, podes concluir que ignoras uma das sensações mais sutis desse mundo e daquele tempo. (MPBC, p.546).

É relevante observar a clareza com que o narrador discorre sobre seu sintoma e, decorrente dele, um conhecimento que aponta para o conceito lacaniano de *Gozo* elaborado, entre outras fontes, a partir do texto “Além do princípio de prazer” (1920). Mais de meio século depois de Brás Cubas, Freud se refere – nesse texto – às “misteriosas tendências masoquistas do ego”, bem como a compulsão à repetição⁵⁵, ilustrados pela brincadeira infantil do “*fort-da*”. A repetição da “experiência aflitiva” da ausência da mãe através do jogo, por mais desagradável que seja, faz com que a criança se sinta no papel de dominação. Além disso, jogar longe um objeto “de maneira que fosse ‘embora’, poderia satisfazer um impulso da criança, suprimido na vida real, de vingar-se da mãe por afastar-se dela”⁵⁶. Há, portanto, um desprazer e um prazer simultâneos, resultantes da repetição da brincadeira.

Na terceira parte do texto, Freud associa à experiência analítica o aparecimento dessa compulsão à repetição como parte necessária ao tratamento e que funciona pelo surgimento da “neurose de transferência”. Contudo ele chega à conclusão de que essa compulsão “também rememora do passado experiências que não incluem possibilidade alguma de prazer e que nunca, mesmo há longo tempo, trouxeram satisfação, mesmo para impulsos pulsionais que desde então foram recalçados”⁵⁷. No Capítulo V do mesmo texto – “Além do Princípio de Prazer”, observa-se, entretanto, um diferencial no

⁵⁵ Anteriormente, há o artigo “Recordar, repetir e elaborar” de 1914.

⁵⁶ FREUD. Além do Princípio de Prazer, p.27.

⁵⁷ FREUD. Além do Princípio de Prazer, p. 31.

sentido dessa reflexão, pois “o recalcado nunca deixa de esforçar-se em busca da satisfação completa, que consistiria na repetição de uma experiência primária de satisfação”.⁵⁸

Já no *Memorial de Aires*, obra de 1908, o narrador é um homem que havia viajado por toda a Europa e lá vivido por quase toda a sua vida. É pertinente fazer notar que ele, assim como os outros dois narradores, possui um saber a respeito da memória e do esquecimento e que o expressa com a mesma força poética:

Papel, amigo papel, não recolhas tudo o que escrever esta pena vadia. [...]. Quando sentires que insisto nessa nota, esquiva-te da minha mesa, e foge. A janela aberta te mostrará um pouco do telhado, entre a rua e o céu, e ali ou acolá acharás descanso. Comigo, o que mais podes achar é esquecimento, que é muito, mas não é tudo. (M. de A., p. 1116).

Nesse excerto, Aires demonstra ter consciência de que nem tudo o que ele escreve é verdade, mas que, sim, é esquecimento, invenção, fantasia, ficção. O papel no qual escreve seu diário recebe os efeitos de sentido produzidos a partir do esquecimento.

1.2.4 - UM PARÊNTESES: O CÔNEGO E A METAFÍSICA DO ESTILO

Dois vocábulos – consciência e inconsciência – são colocados por Machado na fala de outro narrador, com certa propriedade. Em *O Cônego e a metafísica do estilo*, escrito na mesma época de *Dom Casmurro*, o Cônego Matias, preocupado em redigir um sermão que lhe foi encomendado para uma festa, sente, a certa altura, que lhe falta um adjetivo que esteja adequado a um determinado substantivo. Escreve um. Risca. Escreve outro e não se dá por satisfeito. A partir daí, o narrador, em terceira pessoa, começa a indicar a “peregrinação” pela cabeça do Cônego à procura da palavra

⁵⁸ FREUD. Além do Princípio de Prazer, p.52.

adequada. No excerto abaixo, ele aponta para o que Freud vai representar através da metáfora do “bloco mágico” em seu texto de 1925, bem como já havia demonstrado em 1920 em “Além do Princípio de Prazer”, ou seja, que os traços permanentes na memória inconsciente chegam até o consciente através do sistema Pcpt.-Cs, seguindo um caminho de dentro para fora.

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 pululam a vida sem formas, os germens e os detritos, os rudimentos e os sedimentos; é o *desvão imenso do espírito*. (grifo nosso)

[...] Memória, pias e familiares cruzam-se e confundem-se. Cá estão as vozes remotas da primeira missa; cá estão as cantigas da roça que ele ouvia cantar às pretas, em casa; farrapos de sensações esvaídas, aqui um medo, ali um gosto, acolá um fastio de cousas que vieram cada uma por sua vez, e que ora jazem na *grande unidade impalpável e obscura*.⁵⁹ (grifo nosso)

As expressões grifadas: “o desvão imenso do espírito” e “grande unidade impalpável e obscura” são interessantes e talvez se trate de uma referência ao inconsciente, apesar de o narrador usar a expressão: “inconsciência, onde se faz a elaboração confusa das idéias”. Pode-se entender, aí, tanto a revivescência das recordações como o raciocínio, o que não deixa de ser também um modo inovador de dizer a respeito dessas questões: “Unem-se, entrelaçam os braços, e regressam palpitando da inconsciência para a consciência”⁶⁰.

Arriscando-se, ainda, para além da literatura, o narrador faz uma observação, no início do conto, a respeito da “psicologia nova, única verdadeira” para a qual chama a atenção do leitor, dizendo que ele deve acreditar no que vai dizer “porque o dia da conversão pública há de chegar”:

⁵⁹ MACHADO DE ASSIS. *O cônego e a metafísica do estilo*, p.572.

⁶⁰ MACHADO DE ASSIS. *O cônego e a metafísica do estilo*, p.573.

Nesse dia, - cuido que por volta de 2222 [...] esta página merecerá, mais que favor, apoteose. Hão de traduzi-la em todas as línguas. As academias e institutos farão dela um pequeno livro, para uso dos séculos, papel de bronze, corte-dourado, letras de opala embutidas, e capa de prata fosca. Os governos decretarão que ela seja ensinada nos ginásios e liceus. As filosofias queimarão todas as doutrinas anteriores, ainda as mais definitivas, e abraçarão esta psicologia nova, [...] Até lá passarei por tonto, como se vai ver.⁶¹

Não há como se furta a um paralelo entre esse narrador e Freud que conta, em 1925, que imaginou seu futuro da seguinte forma:

O êxito terapêutico do novo método provavelmente garantiria a minha subsistência, mas a ciência me ignoraria por completo enquanto eu vivesse; décadas depois, alguém infalivelmente chegaria aos mesmos resultados – para os quais não era ainda chegada a hora -, conseguiria que eles fossem reconhecidos e me honraria como um precursor cujo fracasso fora inevitável. Enquanto isso, como Robinson Crusóe, eu me instalava com o maior conforto possível em minha ilha deserta.⁶²

1.2.5 – MEMÓRIA E CONSCIÊNCIA

Durante séculos, o psiquismo foi identificado com a consciência e a idéia de um pensamento inconsciente seria “um pensamento que não se pensava”, o que soava como uma contradição. Todo o pensamento moderno, de Descartes a Hegel, tem na consciência sua referência central – instrumento e lugar da verdade. Por isso se costuma dizer que Freud subverteu a famosa assertiva de Descartes “Penso, logo existo” para “Penso onde não existo”, na qual a verdade passa a ser concebida como a verdade do desejo inconsciente, enquanto a consciência passa a ser o lugar da ilusão. E o inconsciente só nos é dado a conhecer de maneira incompleta, difusa.

⁶¹ MACHADO DE ASSIS. *O cônego e a metafísica do estilo*, p. 570.

⁶² FREUD. *A história do Movimento Psicanalítico*, p.31.

Sobre o consciente, Freud diz, no último capítulo de *A interpretação dos sonhos* (1900), que é “um órgão sensorial para a percepção de qualidades psíquicas”. A consciência é, então, deslocada do lugar privilegiado que ocupava para a Filosofia, deixando, portanto, de ser o lugar da verdade; passa a ser vista, pela Psicanálise, como um efeito de superfície, de manifestação dos desejos inconscientes nos discursos, nos atos falhos, nos sintomas, nos sonhos.

Em “Além do princípio de prazer” (1920), com base em impressões derivadas da experiência psicanalítica, Freud supõe que a memória se fundamenta nos traços permanentes deixados pelos “processos excitatórios que ocorrem nos outros sistemas”. Esses traços de memória não teriam nada a ver com o fato de se tornarem conscientes. Na verdade, diz ele que “com freqüência, os traços são mais poderosos e permanentes quando o processo que os deixou atrás de si foi um processo que nunca penetrou na consciência.” Acrescenta que “tornar-se consciente e deixar atrás de si um traço de memória, são processos incompatíveis um com o outro dentro de um só e mesmo sistema”.⁶³

Estas são articulações possíveis em relação ao pensamento dos narradores machadianos. Entretanto, é relevante fazer notar que ambas – a Literatura e a Psicanálise – trocaram contribuições inestimáveis em seu desenvolvimento. Nota-se a existência de conceitos literários que guardam, em sua essência, semelhanças com um pensamento que já é, mesmo, “psicanalítico”, em relação às descobertas sobre o funcionamento da memória.

Um exemplo pertinente encontra-se em *Dom Casmurro*, no Capítulo LIX / Convivas de boa memória (DC, p.870) no qual ele, o narrador, autoriza seu leitor a tirar

⁶³ FREUD. Além do Princípio de Prazer, p.36.

suas conclusões, complementar as idéias, preencher lacunas, ao dizer que assim faz quando lê outros textos. Para que esse tipo de trabalho mental seja efetuado, é necessário que se use, de certa maneira, o que está “dentro”, no interior do psiquismo, reminiscências – “traços mnêmicos” – assim como conhecimentos prévios, leituras, que estariam localizadas no “fora” (sistema Pcpt.-Cs), para que algo do campo da imaginação preencha aqueles campos obscuros do texto.

Nada se emenda bem nos livros confusos, mas tudo se pode meter nos livros omissos. Eu, quando leio algum desta outra casta, não me aflijo nunca. O que faço, em chegando ao fim, é cerrar os olhos e evocar todas as cousas que não achei nele. Quantas idéias finas me acodem então [...] É que tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas. (DC, p.871).

O excerto caracteriza sua narrativa com o que mais tarde será denominada, em Literatura, uma “obra aberta”⁶⁴ o que, também, está relacionado diretamente com o que se passou a pensar a respeito da memória, ou ainda das diferenças entre memória e percepção, memória e esquecimento. Cada um, tanto o escritor quanto o leitor busca, em sua própria memória, o que falta no texto. Surpreendente reflexão de Dom Casmurro, numa época em que os escritores, em geral, julgavam-se “donos”, detentores de todo o saber sobre sua produção e que autores como Roland Barthes, em seu texto “A Morte do autor”⁶⁵, em *O rumor da língua*, vai criticar já na segunda metade do Século XX.

Nessa mesma obra, no texto “Escrever a leitura”, Barthes desenvolve o que ele próprio denomina uma “teoria da leitura”, cuja essência seria “esse texto que escrevemos em nós quando lemos”.⁶⁶ Não apenas interpretar livremente, mas ainda (“e muito mais radicalmente”), reconhecer que não há verdade objetiva ou subjetiva da

⁶⁴ A esse respeito, reporte-se a COMPAGNON. *O demônio da teoria*, p.153.

⁶⁵ BARTHES. A morte do autor. In: *O rumor da língua*.

⁶⁶ BARTHES. Escrever a leitura, p.41.

leitura, mas apenas “verdade lúdica”, que não deve ser entendida como uma distração, mas como um trabalho com o corpo. “Sabe-se – continua esse autor – desde a Psicanálise que o corpo excede em muito nossa memória e nossa consciência”⁶⁷. Mais instigante ainda se torna o trecho de Dom Casmurro pela semelhança da sua reflexão com as de Barthes nesse último texto.

A partir da compreensão do sentido do que Barthes afirma – com a Psicanálise – de que “o corpo excede em muito nossa memória e nossa consciência”, considera-se a seguinte passagem de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, outra relevante evidência. Memória e consciência se apresentam – ou são incitadas pelas sensações no corpo de Brás, funcionando como um sistema Pcpt.-Cs.

Isto acontece no Capítulo LIII, cujo título assim se configura: “Capítulo LIII /” ao qual se pode atribuir o caráter de prólogo, levando-se em conta o que o próprio Brás Cubas diz – na introdução da sua obra – que o “melhor prólogo” possui características de “obscuro e truncado”.

Essa idéia já pode ser observada a partir da (falta de) nomeação do título – o que o torna “obscuro e truncado” – bem como pela disposição gráfica quanto à extensão do capítulo – menos de meia página – o que significaria, “fugir a um prólogo explícito e longo”. É, então, a partir da estrutura visual do capítulo, articulada à fala do personagem, que se pode notar que o narrador se apropria do espaço físico, da superfície mesmo da página em branco para demonstrar que consciência e memória, embora especialmente distintas – “dentro e fora” – complementam-se: trata-se de uma reminiscência de um tempo que está, simultaneamente, desvanecido, mas não passado.

⁶⁷ BARTHES. Escrever a leitura, p.42.

A abordagem dessas questões focaliza as idéias dos narradores considerados, neste trabalho, como autores/escritores; mas vale a pena lembrar que o próprio Machado, em carta a Mário de Alencar, diz que a primeira página de um livro (que, em geral, é mesmo o prólogo), “é a melhor porta que podia dar ao edifício”.⁶⁸ As duas características servem como base para a explicação de Brás, que, dessa maneira, reduz o capítulo à história do seu primeiro beijo com Virgília: “Uniu-nos esse beijo único, - breve como a ocasião, ardente como o amor, prólogo de uma vida de delícias”.

Conscientemente, o que ele percebe está localizado em seu próprio corpo, na sensação “ardente” – física – de um único beijo. Dessa maneira, a percepção é presente, mas refere-se ao passado, pois é proveniente de um resquício de memória. Parece haver, aí, um “traço mnêmico” que o faz lembrar-se de “uma vida de delícias”, talvez originário de uma outra vida de delícias, outro corpo.

A expressão “memória involuntária” talvez seja, também, adequada aí. Na obra *Tempo e Memória em Machado de Assis* (1957), Wilton Cardoso discute sobre a consciência da ação corrosiva do tempo e sobre “o mergulho do escritor nos mais obscuros meandros do tema que, desde os primeiros versos, o fascinava”⁶⁹:

[...] recompor as sensações pretéritas iria sugerir a Machado de Assis [...] o recurso da memória involuntária, semelhante ao que se iria valer mais tarde Marcel Proust. [...] A Petite Madeleine do biógrafo de Dom Casmurro é o Panegírico de Santa Mônica. [...] ‘Vi sair daquelas folhas [...] sensações passadas...’⁷⁰

Outro trecho merece atenção especial por conter a idéia de que a memória se constrói a partir de algo que “já estava lá”. Trata-se da comparação do seu “opúsculo” – que traz recordações da época do seminário – a um velho par de chinelas que sempre

⁶⁸ MACHADO DE ASSIS. *Epistolário*, p.1061.

⁶⁹ CARDOSO. *Tempo e Memória em Machado de Assis*, p.249.

⁷⁰ CARDOSO. *Tempo e Memória em Machado de Assis*, p. 197-200.

conserva “um como aroma e calor de dois pés [...] de uma pessoa que as calçava de manhã, ao erguer da cama, ou as descalçada à noite, ao entrar nela”. (DC, p.871)

De modo análogo, Walter Benjamim, em suas memórias da infância em Berlim, extrai da imagem de seus pares de meias, enrolados de maneira tradicional e guardados no fundo de seu armário, idéia semelhante. Como a resgatar um “traço mnêmico”, mergulhar a mão no interior oco dessa “bolsa”, fazia com que se lembrasse do passado: “Era ‘tradição’ enrolada naquele interior que eu sentia em minha mão e que, desse modo, me atraía para aquela profundidade”.⁷¹

Assim, nessas exemplificações, pode-se inferir que um “traço mnêmico” foi ativado involuntariamente por meio de gestos conscientes que não trazem, em si, o objetivo ou a intenção de recordar o passado.

1.2.6 – LEMBRANÇAS ENCOBRIDORAS

O conceito de “lembranças encobridoras” foi apresentado em um artigo homônimo em 1899, em um periódico, mesmo ano da publicação de *Dom Casmurro*. O artigo mostra o papel fundamental das recordações de acontecimentos infantis que se caracterizam pela insignificância e que, apesar disso, não foram esquecidos; por isso mesmo costumam encobrir outras lembranças que são, na verdade, importantes. Esse processo assemelha-se a uma solução de compromisso, como nos sintomas, funcionando como um indício de que algo foi recalcado.

Em concomitância, Freud pensava outros problemas relativos ao funcionamento da memória, a importância das fantasias, a amnésia que cobre os primeiros anos, e, por trás de tudo isso, a sexualidade infantil.⁷²

⁷¹ BENJAMIM. *Armários*, p. 122.

⁷² Nota do Editor Inglês. In: FREUD. *Obras Completas*, vol. III, p.285.

O conteúdo mais freqüente das primeiras lembranças da infância constitui-se de situações de medo, vergonha, dor física ou de acontecimentos como doenças, mortes, incêndios, nascimentos de irmãos. Portanto, diz Freud que o princípio que rege a escolha das lembranças é o mesmo, tanto no caso de crianças quanto de adultos. Entretanto há casos cujas recordações mais remotas da infância relacionam-se com eventos cotidianos e irrelevantes, que não produzem qualquer efeito emocional nem mesmo em crianças, mas que são recordados com detalhes. Por outro lado, há também outros acontecimentos mais contemporâneos que não são retidos na memória, mesmo que, segundo testemunho de pais, tenham causado comoção intensa na ocasião.

A questão colocada no artigo relaciona-se com o motivo pelo qual é suprimido precisamente o que é importante, retendo-se o irrelevante. Freud examina, então, o processo de formação dessas “lembranças encobridoras” e chega à conclusão de que ele acontece por meio da ação de um conflito, seguido de recalçamento e substituição envolvendo uma conciliação. Esse resultado é o que retorna em todos os sintomas psiconeuróticos, segundo afirma Freud em seu artigo.⁷³

Duas forças psíquicas são as responsáveis: uma delas encara a importância da experiência vivida como um motivo para procurar lembrá-la, enquanto a outra – a resistência – tenta impedir qualquer manifestação. Pelo fato de as duas forças opostas não se anularem e não haver predomínio de uma sobre a outra, ocorre um conciliação que resolve parcialmente o conflito: elementos essenciais da experiência são representados na memória pelos elementos não essenciais da mesma experiência. “Trata-se de um caso de deslocamento para alguma coisa associada por continuidade;

⁷³ FREUD. Lembranças encobridoras, p.291.

ou, examinando-se o processo como um todo, de um caso de recalçamento acompanhado de substituição por algo próximo (seja no espaço ou no tempo)”.⁷⁴

Esse deslocamento de um fato importante para outro irrelevante que desempenha o papel do primeiro, disse Freud que é tão desnorteante quanto algumas características da mitologia grega – por exemplo, “quando se diz que os deuses vestem alguém de beleza como se esta fosse um véu, enquanto nós pensamos apenas num rosto transfigurado por uma mudança de expressão”.⁷⁵

O percurso das “lembranças encobridoras” nas três narrativas pode ser acompanhado especialmente a partir do objetivo declarado ou implícito no corpo dos textos.

No plano do enunciado de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires* encontra-se a desgastada constatação de que, se os narradores não foram “importantes”, não alcançaram o sucesso durante a vida, pretendem fazê-lo através da literatura, deixando para a posteridade um memorial – uma obra memorialista – que os engrandeça e justifique perante o mundo. *Grosso modo*, tanto para Brás quanto para Dom Casmurro e Aires, a vida escrita cumpre um papel relevante, digno de ser lembrado. Essa, no plano do enunciado, é a aparência dos três textos que se relaciona à idéia de perpetuação do nome do autor/narrador.

No plano da enunciação, no entanto, coerente com a introdução deste trabalho, a escolha dos narradores pelo texto memorialista se justifica porque é aí que terão a liberdade de se re-inventarem pelos fios labirínticos do seu próprio bordado.

Algo de singular perpassa o objetivo da escrita dos três. Brás e Aires, ao explicar os motivos que os levaram a escrever, tecem considerações e comparações com o Livro

⁷⁴ FREUD. Lembranças Encobridoras, p.290.

⁷⁵ FREUD. Lembranças Encobridoras, p.292.

Sagrado, enquanto Dom Casmurro vai buscar sua fonte de inspiração em outros grandes nomes.

Aires usa, ainda, uma espécie de sinônimo para dizer do seu Memorial: “páginas de vadição” e diz que escreve nos “lazers do ofício”. Vadiar é não ter ocupação, é divertir-se, é brincar e, por isso é que se entende por que a elaboração do *Memorial*, em alguns trechos mostra-se como um costume de vadio, de quem tem tempo de sobra.

Brás, por sua vez, escrevia na solidão do seu “outro” berço e Dom Casmurro, depois de mortos Capitu e Ezequiel “ficava à porta, esperando, ia até a esquina, espiava, consultava o relógio, e não via nada nem ninguém”.

A seguir, o modo como os “motivos” são narrados em cada uma das obras separadamente.

Em sua introdução “Ao leitor”, Brás deixa claro o papel relevante de seu livro ao compará-lo a grandes nomes da literatura clássica:

Que Stendhal confessasse haver escrito um de seus livros para cem leitores, cousa é que admira e consterna. O que não admira, nem provavelmente consternará é se este outro livro não tiver os cem leitores de Stendhal, nem cinquenta, nem vinte, e quando muito, dez. Dez? Talvez cinco.

Além de se comparar com Stendhal, Xavier de Maistre, Sterne, escritores já consagrados, o defunto-autor considera também sua obra tão importante como o *Pentateuco*, coleção dos cinco primeiros livros do Antigo Testamento da *Bíblia Sagrada*, considerada o livro mais importante e o mais lido até hoje. Esses são os primeiros desejos manifestados sutilmente pelo narrador.

Mas não é só. No Capítulo LXXII / O Bibliômano ele se projeta, enquanto autor, para daí a setenta anos, quando “um sujeito magro, amarelo, grisalho que não ama nenhuma outra cousa além dos livros”, encontra o volume *Memórias Póstumas de Brás*

Cubas, “no pardieiro de um alfarrabista”. Desconhece o autor, cujo nome não aparece nos dicionários biográficos, porém descobriu que se trata de um volume único e, por isso, raro:

Único! Vós, que não só amais os livros, senão que padeceis a mania deles, vós sabeis mui bem o valor desta palavra, e adivinhais, portanto, as delícias de meu bibliômano. Ele rejeitaria a coroa das Índias, o papado, todos os museus da Itália e da Holanda, se os houvesse de trocar por esse único exemplar [...] (MPBC, p.584)

Pretensioso, o narrador tece considerações e exaltações do sujeito que encontrou seu livro e o adquiriu por uma quantia considerável.

Em sua “primeira vida”, ao pretender inventar o emplasto, Brás queria alcançar o “amor da glória” que, segundo um seu tio – oficial “dos antigos terços de infantaria” – era a coisa “mais verdadeiramente humana que há no homem e, conseguintemente a sua mais genuína feição”. Mas, agora que está do outro lado da vida, pode confessar que teria gostado de ver “impressas nos jornais, mostradores, folhetos, esquinas e enfim nas caixinhas do remédio, estas três palavras: Emplasto Brás Cubas”. (MPBC, p.515).

Isso é o que ele diz. No entanto, parece desejar, de modo diverso, a glória. Sim, porque no capítulo sobre o bibliômano, acima, está bem claro que ele gostaria que seu livro fosse uma raridade. Um “exemplar único” é muito mais importante para ele, do que seu nome e emplasto “impressos nos jornais, mostradores, folhetos, caixinhas de remédios”. Nesse capítulo, seu desejo é mais que isso, pois é o desejo da obra em si mesma, como o Pentateuco, livro único, incomparável. Um “exemplar único” parece ser o de sua própria edição final, aquela inventada por ele mesmo, depois de morto.

Quanto ao Dom Casmurro, no Capítulo II / Do livro, ao explicitar os motivos que lhe “põem a pena na mão”, também recorre ao “memorial” histórico fundador da

civilização ocidental. Na reprodução da casa no Engenho Novo, mandou também pintar os medalhões dos quatro grandes nomes da História: César, Augusto, Nero e Massinissa que havia no centro das paredes na antiga casa da Rua de Mata-cavalos, onde foi criado.

Os três primeiros eram romanos – César, estadista, general e escritor, assassinado depois de uma conspiração do Senado; Otaviano, imperador, embora tenha realizado um governo de pacificação e apoio às artes, foi também traído; Nero, imperador, além do amor incestuoso pela esposa, matou-a para ficar com a adúltera Pompéia; teve seu governo marcado por assassinatos, intrigas e perseguições. Massinissa foi um guerreiro nômada, chegou a ser o maior soberano da África do Norte e sentindo-se traído por sua mulher, mandou-lhe um jarro de veneno que ela entornou sem hesitação.

Segundo ele, “os bustos pintados nas paredes entraram a falar-me e a dizer-me que, uma vez que eles não alcançavam reconstituir-me os tempos idos, pegasse da pena e contasse alguns.” (DC, p.810).

No último capítulo, ele faz referência ao *Ecclesiastes* com uma citação, também sobre traição: “Não tenhas ciúmes de tua mulher, para que ela não se meta a enganar-te com a malícia que aprender de ti”.

É pertinente observar um estranho, porém relevante, esquecimento: “não alcanço a razão para tais personagens”. Entretanto se refere a eles quatro vezes: duas no capítulo II e uma nos Capítulos XXXI e CXLV.

Desde o primeiro pensamento sobre escrever um livro, sua idéia era grandiosa – descartou jurisprudência, filosofia e política porque não tinha “as forças necessárias” assim como uma “História dos Subúrbios”, relativa à cidade, o que exigia documentos, dados, datas preliminares, “tudo árido e longo”.

Os quatro bustos que “entraram a falar” com Dom Casmurro não foram escolhidos aleatoriamente. Todos eles são referências conhecidas, não só pela importância do que representaram enquanto líderes como também pelas traições que cometeram para que, de certa forma, se mantivessem “intactos”. Os quatro recomendam ao narrador o quê? Que também se faça traíçoeiro e conte os “tempos idos”, que os busquem na memória. E, se falar pela memória é trair a própria memória – é (a)bordar as lacunas – Dom Casmurro iguala-se, por um descaminho, aos quatro nomes.

A “instância” de invenção é própria da memória e, por isso, pode-se afirmar que ela se encontra em algum lugar e em lugar nenhum do inconsciente. Conseqüentemente, deve-se ficar alerta e perscrutar, com um outro olhar, qual é o segredo guardado por essa narrativa, que toma uma coisa pela outra na enganação circulante que se esgarça entre metáforas e metonímias nos jogos da memória.

A “verdade” se dissipa, também, porque o narrador se divide em dois: um que se julga enganado e outro que engana. É dessa maneira que atua o escritor Dom Casmurro: nesse equívoco, nesse eterno deslizar entre as imagens da verdade, ele edifica sua “ópera-Memorial” que guarda dois segredos: a “verdade” de Bentinho e a “verdade” de Bento Santiago.

É por isso que, apesar de Marcolino – o velho tenor italiano – ter convencido Bentinho de que “as histórias não necessitam de livros”, ele (o narrador) continua a escrever, a rasurar, a encobrir/descobrir.

Analogamente, embora anunciasse que sua história era a “verdade pura”, ele mesmo a desconstrói ao afirmar que sua memória é lacunar, fragmentada, descontínua – tecido esburacado onde pode *bordar de mentira* e convidar também o leitor a fazê-lo:

“É que tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas”.

Ao final da sua narrativa – que se encontra no início – admite que “em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente” (DC, p. 871).

Quanto ao Aires, ao referir-se ao seu *Memorial*, compara-o e coloca-o, implicitamente, em um plano mais importante que o *Ecclesiastes*, livro da Bíblia Sagrada que apresenta uma série de meditações sobre a vida humana.

Em princípio, além da “vadiação”, Aires busca seu desejo na mesma fonte que Brás Cubas ao confessar que “Se eu não tivesse os olhos adoentados, dava-me a compor outro *Ecclesiastes* à moderna, posto nada deva haver moderno depois daquele livro”. Seu desejo é também grandioso, escrever algo tão importante como esse que faz parte, assim como o *Pentateuco*, da Bíblia Sagrada.

Se não existe ainda nada mais moderno que a obra por ele mencionada, por que se decide a escrever seu *Memorial*, uma obra “simplesmente simples”? Não seria por isso mesmo, o mais moderno? E o que, de fato, há nesse *Memorial* – nesse tão simples diário – que seria tão “moderno”?

Não se deve menosprezar a afirmativa de Mário de Alencar, mesmo levando-se em consideração a sua grande amizade e preocupação em relação à saúde de Machado, que já estava muito doente: “A minha convicção é que o livro é bom demais para o meio, ainda meio bárbaro, incapaz de sentir a simplicidade divina”.⁷⁶ Não se pode, também, desconsiderar a observação de Salvador de Mendonça, irmão de Lúcio de Mendonça para os que pensavam ser muito fácil escrever obra semelhante: “Pois experimentem e hão de ver como “simplesmente simples” torna-se simplesmente

⁷⁶ ASSIS. *Epistolário*, p.1087.

impossível para quem em língua portuguesa quiser hoje fazer obra correspondente à tua”.⁷⁷

Nessa “última”⁷⁸ obra, Aires diz que “trata-se de páginas mortas e escuras”. Sim, escuras porque feitas a partir do esquecimento, tal como confidencia ao papel em branco: “Comigo [amigo papel], o que mais podes achar é esquecimento, que é muito, mas não é tudo”. (M. de A., p. 1116).

E o esquecimento - afirma o Conselheiro Aires – é muito, mas não é tudo. Seu diário é construído pela dissimulação, no esquecimento que desliza por entre os fatos do cotidiano das pessoas que o cercam e, pouco, dele mesmo. Como um “Eclesiastes”, Aires observa e medita sobre a vida e a morte. Nesse sentido, o escritor, ele mesmo, desaparece, embora suas reflexões tragam suas convicções pessoais. Assim como Dom Casmurro, assim como Brás, Aires nega-se, afirmando-se; opõe-se a si mesmo, evidenciando-se.

Um dos motivos ditos por Dom Casmurro foi que escreveu para exorcizar alguns fantasmas, que apostrofa com a citação de Fausto: “Ai vindes outra vez, inquietas sombras?”; Brás Cubas diz que não contará o que fez na Europa porque “teria que escrever um diário de viagem e não umas memórias como estas são, nas quais só entra a substância da vida”, e o Conselheiro Aires, por sua vez, diz que “são páginas de vadiação”. No entanto um dos fios que une as três obras é o fato de, todas três, deixarem pistas daquilo que lhes é singular: a importância da escrita.

Há que se levar em consideração, ainda, o conjunto da obra de Aires, que se estende por oito volumes. Após sua morte, foram encontrados na escrivaninha sete cadernos, manuscritos “rijamente encapados em papelão”, cada um dos seis primeiros

⁷⁷ MACHADO, Ubiratan. *Machado de Assis – Roteiro da consagração*, p.297.

⁷⁸ Na realidade, a última obra de Aires é *Esau e Jacó*. Leia-se a “Advertência”, na primeira página desse romance.

com um número de ordem por algarismos romanos, I, II, III, IV, V e VI. O sétimo, um romance trazia o título: “Último”, que, por razões explicadas na “Advertência” da obra, foi publicado como *Esau e Jacó*. Esse caderno era o mais grosso e não fazia parte do Memorial, que é um “diário de lembranças que o conselheiro escrevia desde muitos anos e era a matéria dos seis”, conforme consta também na Advertência da obra. É também relevante que o próprio Aires está nesse romance como um dos personagens, motivo pelo qual se supõe que essa obra faça parte dos diários.

Memorial de Aires, dos três romances trabalhados aqui, é uma referência que pode ser considerada, talvez, a mais clara para se pensar a articulação do conceito de “lembranças encobridoras” com a escrita da memória. Trata-se de uma obra publicada em 1908, posterior, portanto, à publicação do texto de Freud.

Seu caráter memorialista é explícito tanto no título quanto na estética em forma de diário e, como tal, suportado por datas completas (dia-mês-ano). Isso é o que focaliza a atenção em relação às “memórias encobridoras” ao constituir, de certa forma, um paradoxo: a forma de diário, no romance autobiográfico, é relativamente comum na Literatura, no entanto, Aires fala pouco de si. Segundo Mário de Alencar: “O mais e principal que ele escreve no seu registro é a observação feita em outros, sem preconceito, como quem olha desinteressadamente a vida e a vai notando por gosto ou desfastio”.⁷⁹

Algumas das histórias que Aires conta sobre os outros personagens “como quem olha desinteressadamente a vida” contêm reflexos de sua própria história; há momentos em que, diferente do enunciado pelos acontecimentos que o circundam, ele parece falar de si mesmo. Os fatos que “seleciona” para lembrar em seu diário podem, não raras

⁷⁹ MACHADO, Ubiratan. *Machado de Assis – Roteiro da Consagração*, p. 285.

vezes, ser interpretados como lembranças que ocultam um deslizamento de seus próprios pensamentos, experiências e/ou desejos recalcados.

É preciso lembrar que Freud relata, no artigo citado, vários tipos de lembranças encobridoras e que “pode-se prever que as lembranças encobridoras também hão de ser formadas de resíduos de lembranças relativas a etapas posteriores da vida” e que devem sua importância a ligações com experiências da juventude que permaneceram suprimidas”.⁸⁰

Entre muitas outras, uma passagem que parece exemplificar com clareza a presença da lembrança encobridora acontece quando a expressão *memória do berço* aparece. Aires, após um encontro com Tristão, que havia retornado ao Brasil depois de viver por muito tempo em Portugal, registra em seu diário: “... a adoção de uma nacionalidade é ato político e, muita vez pode ser dever humano, que não faz perder o sentimento de origem, nem a memória de berço”. Tristão é como Aires, uma personagem que transitou por diversos países e o retorno ao Brasil possibilitou uma reconstrução de vivências, por meio do retorno à língua materna: “... por maior que tenha sido a ausência, o lugar onde alguém passou os primeiros anos há de dizer à memória e ao coração uma linguagem particular”. (M. de A., p.1134).

Essa “linguagem particular”, que é a sua “memória de berço”, não é momentânea. O que Aires quer dizer relaciona-se com a continuação do movimento da memória, como vai dizer Lacan mais tarde: “A lembrança encobridora está ligada à história por toda uma cadeia, ela é uma parada nessa cadeia e é nisso que é metonímica, por sua natureza contínua”.⁸¹ Tristão faz parte do “romance” escrito por Aires e é mencionado muitas vezes. Há, no percurso de vida dos dois, várias semelhanças

⁸⁰ FREUD. Lembranças encobridoras, p. 302.

⁸¹ LACAN. *O seminário – livro 4: A relação de objeto*, p.160.

relevantes, além da coincidência de o jovem ter conseguido conquistar o coração de Fidélia, por quem Aires se havia apaixonado e por quem havia apostado casar-se no início da narrativa.

1.2.7 - A MEMÓRIA COMO FONTE DE FANTASIAS

Freud questiona, em “Lembranças Encobridoras” (1899), a natureza da lembrança e chega à conclusão que, nesses casos, ela é uma fantasia posterior, pois surge muito mais tarde, quando a infância já acabou. Assim, em um processo metonímico, a lembrança já sofreu alterações de acordo com os interesses de tendências posteriores e, não pode, de um modo geral, ser claramente diferenciada de fantasia.

Em “Fragmento da análise de um caso de histeria” (1905), ele considera que a incapacidade dos pacientes em fazer uma exposição ordenada de sua biografia no que ela coincide com a história de sua neurose, é um item de grande importância teórica. Essa incapacidade pode apresentar-se por três motivos: falta consciente de franqueza, insinceridade inconsciente e também porque “nunca faltam amnésias verdadeiras – lacunas da memória [...] – e as ilusões de memória, formadas secundariamente para preencher essas lacunas”.⁸²

Dessa maneira, Freud chega à conclusão de que a nova técnica de permitir que o próprio paciente determine o tema do trabalho cotidiano (“parto da superfície que seu inconsciente ofereça a sua atenção naquele momento”) é “incontestavelmente a única possível” para o tratamento das neuroses. Tudo o que se relaciona com a solução de determinado sintoma emerge em fragmentos “entremeado com vários contextos e distribuído por épocas amplamente dispersas”.

⁸² FREUD. Fragmento de um caso de histeria, p.28.

A partir daí, ele se posiciona da seguinte maneira:

Ante o caráter incompleto de meus resultados analíticos, não me restou senão seguir o exemplo daqueles descobridores que têm a felicidade de trazer à luz do dia, após longo sepultamento, as inestimáveis embora mutiladas relíquias da antiguidade. Restaurei o que faltava segundo os melhores modelos que me eram conhecidos de outras análises, mas, como um arqueólogo consciencioso, não deixei de assinalar em cada caso o ponto onde minha construção se superpõe ao que é autêntico.⁸³

É por isso que, em 1937, em “Construções em Análise”, ele não mais enfatiza a lembrança, a lembrança, mas a construção, que é a memória do esquecido.

Em *Dom Casmurro*, entre vários, um exemplo dessas falsificações se encontra no “Panegírico de Santa Mônica”, já citado, no qual o narrador, ao retomar os tempos de seminário, altera-o, realçando a invenção. Ele mesmo admite que “construiu” algo além do vivido:

Assim fiz eu ao Panegírico de Santa Mônica, e fiz mais: *pus-lhe não só o que faltava da santa, mas ainda cousas que não eram dela.* (Grifo nosso) Viste o soneto, as meias, as ligas, o seminarista Escobar e vários outros. Vás agora ver o mais que naquele dia me foi saindo das páginas amarelas do opúsculo. (DC, p.871)

E, ainda, chega ao ponto de alertar o leitor sobre o que poderia ter inventado mais, ou fantasiado/alucinado: “Fiquei só com o Panegírico, e o que as folhas dele me lembraram foi tal que merece um capítulo ou mais”. (DC, p.865).

Inúmeros estudos foram feitos a respeito de Dom Casmurro no sentido de que, com sua argumentação, ele pretende convencer que foi traído por Capitu. Do ponto de vista desta pesquisa, a “verdade” é irrelevante, mas não se pode desconsiderar a

⁸³ FREUD. Fragmento de um caso de histeria, p. 23/4.

consciência que o narrador possui, e admite, a respeito da sua imaginação “fértil”.

Enlouquecido pela dúvida, ele diz:

Ficando só, refleti algum tempo, e tive uma fantasia. Já conheceis as minhas fantasias. contei-vos a da visita imperial; disse-vos a desta casa de Engenho Novo, reproduzindo a de Mata-cavalos... A imaginação foi a companheira de toda a minha existência. Neste particular a minha imaginação era uma grande égua ibera; a menor brisa lhe dava um potro, que saía logo cavalo de Alexandre. (DC, p.852)

Coerente com o objetivo principal deste capítulo, esse trecho é uma demonstração clara da consciência do narrador a respeito da imaginação ou fantasia e sua relação com a memória.

1.2.8 - A MEMÓRIA DOS SONHOS

Na época de *Dom Casmurro* (1899), Freud publica *A interpretação dos sonhos*, através do qual faz uma análise do seu próprio “sonho da injeção de Irma” que muito o havia perturbado, pois ali se evidenciava para ele três motivações: os sonhos são portadores de sentido; referem-se à realização de desejos e esses desejos são inconscientes.

Quanto à primeira Freud sabe que não é nova, pois menciona autores que desde a Antiguidade clássica sustentaram a tese de que o sonho é uma atividade psíquica que obedece às leis do espírito humano e não mero resíduo, sem sentido, da atividade anímica.

A ciência, segundo Freud no texto “Delírio e sonhos na Gradiva de Jensen” (1907) explica o sonhar como sendo um processo puramente fisiológico e não há por que procurar um sentido ou um propósito, pois “os sonhos são comparáveis a meras contrações, e não a movimentos expressivos da mente”.

Dezoito anos antes, Brás Cubas, sentindo-se atraído por Eugênia, a filha coxa de D. Eusébia, a quem denomina Vênus Manca, ao tentar justificar, no defeito físico da moça, o seu afastamento, não consegue fugir à indagação: “Por que bonita, se coxa? Por que coxa, se bonita?” E explica que o sonho não é mesmo um mero resíduo sem sentido.

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

O pensamento expresso por Brás Cubas, grifado no excerto, aponta para a afirmativa de Freud de que “todo e qualquer juízo ou raciocínio que apareça num sonho é apenas a repetição de um modelo procedente dos pensamentos oníricos latentes”.

Quanto à segunda descoberta de Freud sobre os sonhos, o que é totalmente novo é que se trata de desejos inconscientes. A última reflexão, e talvez a maior novidade, é que os desejos que se realizam nos sonhos são de natureza sexual.

O sonho de Brás indica que ele não conseguia parar de desejar a “Vênus Manca”, expressão bastante significativa do seu desejo por ela e que ele permite aparecer dois capítulos depois: “... a piedade, que me desarmava ante a candura da pequena, e o terror de vir a amar deveras, e desposá-la. Uma mulher coxa!”. Por fim, resolveu ir embora da chácara tentando justificar-se:

[...] jurei-lhe por todos os santos do Céu que eu era obrigado a descer, mas que não deixava de lhe querer e muito; tudo hipérboles frias.... Desci da Tijuca, na manhã seguinte, um pouco amargurado, outro pouco satisfeito. Vinha dizendo a mim mesmo que era justo obedecer a meu pai, que era conveniente abraçar a carreira política... que a constituição... que a minha noiva... que o meu cavalo... (MPBC, p.555).

É interessante observar que o caráter consciente de que algo está sendo recalcado aparece nesse trecho na superfície mesmo da página, pelas reticências e o modo como as “desculpas” são colocadas: “...que a constituição... que a minha noiva... que o meu cavalo...”

O sonho, então, pode ser entendido como uma *escritura*, feita com imagens, e sua interpretação é o processo pelo qual a imagem é simbolizada. “Aprendi a traduzir a linguagem dos sonhos em formas de expressão de nossa própria linguagem do pensamento, compreensíveis sem maior auxílio”, diz Freud no texto “Fragmento de análise de um caso de histeria”.⁸⁴

Quanto ao narrador de *Memorial de Aires*, o seguinte excerto ilustra seu conhecimento a respeito dos sonhos. No dia “9 de setembro, à tarde”, ao retornar de uma visita aos amigos, o casal Aguiar, deparou-se com sete crianças:

[...] meninos e meninas que iam em linha, presas pelas mãos. A idade, o riso e a vivez chamaram-me a atenção, e eu parei na calçada, a fita-las. Eram tão graciosas todas, e pareciam tão amigas que entrei a rir de gosto. [...] – Olha aquele moço que está rindo para nós. Esta palavra me mostrou o que são olhos de crianças.

Ele, que também não tivera filhos, chega em casa e dorme uns vinte minutos “o bastante para sonhar que todas as crianças deste mundo [que] faziam um grande círculo em volta de mim, e dançavam uma dança tão alegre que quase estourei de riso. Todas falaram deste moço que ria tanto. (M. de A., p.1148).

O que quer apontar, exatamente, Aires? Seu sonho frustrado de ter filhos? Sua própria infância? O sonho, diz Freud, “é um dos desvios por onde se pode fugir ao

⁸⁴ FREUD. Fragmento de análise de um caso de histeria, p.26.

recalcamento”⁸⁵. Bem, no mínimo, o que se pode perceber na superfície desse trecho, e através de todo o diário, bem como no romance *Esau e Jacó*, é que Aires se encontra sempre às voltas com questões relacionadas a filhos. Dos amigos, dos conhecidos e dos filhos que não teve: “Eu tenho a mulher embaixo do chão de Viena e nenhum dos meus filhos saiu do berço do Nada. Estou só, totalmente só”. (M. de A., p. 1155)

A questão dos restos ou resíduos de acontecimentos diurnos, cujas cenas, pelo deslocamento, podem referir-se a lembranças inconscientes está clara no encontro com as crianças na rua.

Na interpretação de Garcia-Roza, “o sonho da injeção de Irma”, citado no início deste item, tem um destinatário, pois se refere ao próprio inconsciente de Freud que se dirige aos leitores pedindo para ser ouvido⁸⁶ e, para isso, deve passar da imagem à palavra. Não se trata de procurar “esta ou aquela palavra reveladora”, mas de entender que “aquilo para o qual ele aponta é a palavra, sua busca é busca do simbólico”. E, Conforme diz Freud, “todo sonho tem pelo menos um ponto no qual ele é insondável, um umbigo pelo qual ele se conecta com o desconhecido”. Este desconhecido refere-se ao mundo do desejo inconsciente, e o desejo remove esse mundo desconhecido para ser ouvido e, para isso, colocado em palavras.

Considerando-se o que foi exposto até aqui, neste primeiro capítulo, traçou-se certo paralelo entre alguns textos freudianos sobre a memória e as três obras memorialistas de Machado de Assis. No próximo capítulo serão feitas reflexões a

⁸⁵ FREUD. Fragmento da análise de um caso de histeria, p.26.

⁸⁶ GARCIA-ROZA. *Introdução à metapsicologia 2*, p.22.

respeito da “teoria das edições humanas” e sua relação com a escrita de Brás Cubas, Dom Casmurro e Aires.

CAPÍTULO II

“TEORIA DAS EDIÇÕES HUMANAS”

“A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com os outros acho que nem não misturam. Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância. De cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa. Sucedido desgovernado. Assim eu acho, assim é que eu conto.”

Riobaldo

2.1 - PARA QUE SERVE A ESCRITA, AFINAL?

À conclusão, no primeiro capítulo, de que o escritor Machado de Assis, por meio dos narradores, demonstra ser, além de ficcionista, também um pensador, merece ser acrescentada outra questão: se os narradores têm consciência de que não há resgate integral da memória, haveria, para além do objeto literário, algum motivo que os instigaria a escrever? Essa é uma questão cuja resposta se destina a também contribuir e enriquecer o objetivo principal desta pesquisa, embora ela ultrapasse parcialmente as idéias desenvolvidas por Freud sobre a escrita da memória.

Haveria, deliberadamente, uma função específica, motivadora dessa escrita? Seria possível detectar, nesses escritos, efeitos para além da literatura? Essa é a reflexão pretensiosa deste capítulo, sem perder de vista, claro, o objetivo central desta pesquisa que é o de extrair da literatura machadiana trechos que demonstrem uma antecipação do saber psicanalítico em vias de construção.

Para tentar respondê-la, evoca-se, em princípio, a “teoria das edições humanas” como “marco teórico” a suportar as três obras, pressupondo-se que os narradores, ao contar sua estória, objetivam fazer da sua escrita uma – talvez última – “nova edição humana”.

Para a elucidação dessa teoria de Brás Cubas, é relevante iniciar com um retorno a Freud. Suas descobertas em relação à memória estão relacionadas à idéia de que a cada lembrança por meio de suas variadas manifestações – chistes, atos falhos, sintomas, sonhos – uma mudança qualquer se opera no sujeito que a evoca, embora ele não tenha, muitas vezes, consciência dela.

No Projeto, a descoberta já havia sido evidenciada, conforme foi apresentado no Capítulo I deste trabalho, no item 1.2.1 - A invenção do aparelho psíquico. De acordo com Freud, “uma das principais características do tecido nervoso é a memória”, ou seja, sua capacidade de ser permanentemente alterada por simples ocorrências. Haveria a existência de “algo assim como um re-aprender baseado na memória”, o que significa que os “traços mnêmicos” teriam que ser, ao mesmo tempo, influenciados e inalterados; os neurônios responsáveis por “guardar” a memória teriam que proporcionar certo grau de “facilitação” que possibilitaria uma escolha, caso contrário não haveria de novo nenhuma preferência, ou seja, nenhuma motivação. Assim seria a possibilidade de representação da memória⁸⁷.

Na *Carta 52* (1896) para o médico, amigo e confidente Wilhelm Fliess, Freud informa estar trabalhando a hipótese de que o mecanismo psíquico tenha se formado por um processo de estratificação e que o material “presente em forma de traços da memória estaria sujeito, de tempos em tempos, a um rearranjo segundo novas circunstâncias – a uma retranscrição”. Também é relevante o fato de Freud sinalizar, nessa carta, o “movimento” efetuado pelo trabalho da memória: “Assim, o que há de essencialmente novo [...] é a tese de que a memória não se faz presente de uma só vez, mas se desdobra em vários tempos; que ela é registrada em diferentes espécies de indicações”.⁸⁸

Coerente com essa constatação e com os dados apresentados no primeiro capítulo deste trabalho, aventa-se, então, a hipótese de que os três autores/narradores elaboraram sua obra memorialista, não apenas para “resgatar” o passado ou para produzir entretenimento aos leitores da época, de acordo com a tradição que se iniciara: atender ao gosto burguês pela leitura. A uma análise mais detalhada, pode-se observar

⁸⁷ FREUD, Projeto para uma Psicologia Científica, p. 352.

⁸⁸ FREUD, Extratos dos documentos dirigidos a Fliess, p.281.

que, no plano da enunciação instala-se, sub-repticiamente, a “teoria das edições humanas”, cuja referência insistente do narrador Brás Cubas aponta para uma intencionalidade da escrita de suas memórias que ele sabe – assim como os outros dois – tratar-se de retranscrição, “re-arranjo segundo novas circunstâncias”. Acrescenta-se que os narradores parecem ter certa consciência a respeito dos “sucessivos registros [que] representam a realização psíquica de épocas sucessivas da vida”, bem como a respeito de uma “tendência ao ajustamento”, acentuados por Freud.⁸⁹

Um outro aspecto diz respeito à expressão do defunto-autor: “a obra em si mesma é tudo”. O primeiro, a “teoria das edições humanas” já se define enquanto “teoria” pela própria nomeação; o segundo é “difusa” – como Brás diz da sua obra, porém traz em si mesma, a potência de um conceito inovador para a época. Assim ele é expresso: “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”. (MPBC, p.513)

Os dois aspectos estão intimamente imbricados e podem ser inferidos também nas obras *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires*. Sem pretender confundir os narradores com o autor, e, ao mesmo tempo sem poder desvinculá-los completamente, evoca-se a seguinte citação de carta de Machado de Assis a Joaquim Nabuco em 14 de janeiro de 1908, que parece ratificar as duas reflexões: “Escreva-me logo que possa; meia dúzia de linhas amigas que me recordam tantas coisas, vale por uma ressurreição”.⁹⁰

Essas palavras apontam para a relação da escrita com a vida, no sentido de que a escrita, de alguma forma, ressuscita, provoca algum efeito. Acrescenta-se que não necessariamente o sentido está consignado à idéia de algo que ressurja benéfico, embora

⁸⁹ FREUD, Extratos dos documentos dirigidos a Fliess, p.283.

⁹⁰ MACHADO DE ASSIS. *Epistolário*, p. 1085.

a idéia do trecho de Machado traga essa conotação. Na origem semântica do pedido de Machado ao amigo, a expressão usada (“duas linhas [...] valem por uma ressurreição”) remete à teoria de Brás Cubas de “nova edição humana” tanto por ser “nova” quanto pelo sentido de “edição”, também vinculado à escrita (impressa).

Nos textos não-literários de Machado encontram-se vários exemplos como esses; entretanto não é preciso buscar explicações fora das obras em estudo. Esta teoria, embora de “autoria” de Brás Cubas, também está presente em Dom Casmurro ao reconhecer que sua vida, após a reconstrução da casa que foi feita para reviver as “antigas sensações”, não está diferente e que “vida diferente não quer dizer vida pior; é outra coisa”. (DC, p.810). Essa reflexão é obscura; talvez possa ser interpretada como uma espécie de “denegação” que se esclarece a partir do momento em que ele tenta mais uma vez, após a reconstrução da casa da Rua de Mata-cavalos, “unir as duas pontas da vida” de outra maneira: através da escrita. Sua reflexão é relevante para a conclusão da hipótese, proposta neste e no próximo capítulo, de que a escrita das três obras serve para editar uma nova vida.

Esta é, portanto, a questão a ser respondida: para que serve a escrita de Brás, Dom Casmurro e Aires? A resposta será fundamentada em torno mesmo da teoria de Brás Cubas, de que os três narradores “se querem” em uma nova “edição”: desta vez a edição escrita.

A expressão “A obra em si mesma é tudo” complementarará essa possível resposta tomando-se, como fundamento, o seu valor equivalente em estudos desenvolvidos quase um século depois por Maurice Blanchot. A essa expressão será dada ênfase no próximo capítulo, enquanto a “teoria das edições humanas” será aqui abordada, sem que, nessa ordem, se pretenda desvincular as duas reflexões.

2.2 - TEORIA DAS EDIÇÕES HUMANAS

Em 1881, dezoito anos antes de *Dom Casmurro* e mais de meio século antes da publicação do *Projeto* de Freud, Brás Cubas cria sua “teoria das edições humanas”, que pode ser considerada, ficcionalmente, correlata ao funcionamento do aparelho psíquico.

É a partir da existência da memória que se forma o aparelho psíquico, sendo, então, a memória a condição mesma para a sua formação. O seu funcionamento, através do retorno ao passado em suas múltiplas formações inconscientes, contribui para que o ser humano vá se modificando no decorrer de sua vivência – da sua pré-história às experiências vividas. Esta também é a percepção de Brás ao anunciar sua teoria de que a vida se compõe em sucessivas edições, “a cada estação da vida”, como um livro revisto a cada edição publicada.

Em seu leito de morte, no início da narrativa, Capítulo VI / Chimène, qui l'eut dit? Rodrigue, qui l'eut cru?, ao receber a visita de Virgília, ele considera, pela primeira vez, sua teoria: “Talvez eu exponha ao leitor, em algum canto deste livro, a minha teoria das edições humanas”. Não se pode menosprezar o fato de que, na primeira vez que fala da sua teoria, o título do capítulo refere-se a uma obra: trata-se de trecho de diálogo entre os personagens da peça *El Cid*, do dramaturgo francês Pierre Corneille (1606-1684).⁹¹ Em seu leito de morte, Brás tecia considerações a respeito do último capítulo da sua história de amor com Virgília, assim como Chimène e Rodrigue vislumbravam o fim da sua.

Por haver iniciado sua narrativa pelo final – pela sua própria morte – é nesse capítulo em que Virgília vai visitá-lo no seu leito de morte que ele anuncia sua teoria. Ainda não a explicita com clareza, “talvez” falará dela em outro “canto do livro”, no entanto é aí mesmo, logo em seguida, que aponta para ela ao refletir sobre as diferenças

⁹¹ Nota de rodapé do editor de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, São Paulo: Scipione, 1994.

causadas pelo passar do tempo – nele e em Virgília. Da seguinte maneira ele compara as duas “edições”: aquela da juventude com essa da maturidade:

Quem diria? De dois grandes namorados, de duas paixões sem freio, nada mais havia ali, vinte anos depois; havia apenas dois corações murchos, devastados pela vida e saciados dela, não sei se em igual dose, mas enfim saciados. Virgília tinha agora a beleza da velhice, um ar austero e maternal. (MPBC, p. 518).

Como se estivesse a preparar o leitor para entender sua teoria, contempla Virgília quando a vê assomar à porta do quarto e comenta que pensa nela tal qual ela fora:

[...] 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, pode mais do que o tempo, que é o ministro da morte. Nenhuma água de Juventa igualaria ali a simples saudade. (MPBC, p. 518)

Sua prosa poética ilumina, por um breve instante, a Virgília de sua juventude, aquela da edição na qual se encontrava quando ele a conheceu. Nesta época, ela tinha dezesseis anos.

A primeira e a quarta edição serão mencionadas mais à frente, no Capítulo XXXVIII / A quarta edição, no qual o Brás relata um reencontro e um encontro.

A primeiro é com Marcela – sua primeira paixão – na Rua dos Ourives. Não sabia o que o dominava mais “se o assombro do presente, se a memória do passado”. Essa não era, certamente, a Marcela de 1822. Seu rosto, agora “amarelo e bexiguento”, fazia-o interrogar se a beleza daquele tempo valia a terça parte dos sacrifícios feitos por ela. “O rosto dizia-me que não; ao mesmo tempo os olhos me contavam que, já outrora, como hoje, ardia neles a flama da cobiça. Os meus é que não souberam ver-lha (sic); *eram olhos da primeira edição*” (grifo nosso). (MPBC, p. 557/8).

O reencontro com Marcela resultou de um passeio enquanto aguardava o momento do jantar na casa do Conselheiro Dutra, onde conheceria Virgília. Põe-se a andar e a refletir, convidando o leitor a pensar junto com ele ao desenvolver sua “teoria”:

Lembra-vos ainda a minha teoria das edições humanas? Pois sabeí que, naquele tempo, estava eu na quarta edição, revista e emendada, mas ainda inçada de descuidos e barbarismos; defeito que, aliás, achava alguma compensação no tipo, que era elegante, e na encadernação, que era luxuosa. (MPBC, p.557).

Pois bem, é no Capítulo XXVII / Virgília?, bem anterior, que ele relembra a época em que conheceu Virgília e conceitua a teoria com clareza.

Ao dirigir-se, do seu “novo berço”, à sua possível leitora e grande amor, ele pergunta se ela reparou na diferença entre a linguagem “de hoje e a que primeiro empreguei quando te vi”, afirmando que era tão sincero como agora e que a morte não o tornou “rabugento, nem injusto”. Imaginou que Virgília não entenderia como é que se pode discernir a verdade daquele tempo e exprimi-la depois de tantos anos, ao que responde:

Ah! Indiscreta! Ah! Ignorantona! 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* (grifo nosso). 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. (MPBC, p.549).

Lembrando que a própria gênese deste trabalho está justamente na observação dos reflexos do texto machadiano na teoria freudiana da memória, é possível, determinar – pelos exemplos citados – a semelhança entre a “teoria das edições

humanas” e a importância que Freud atribui ao tema desde o *Projeto* afirmando que “uma teoria psicológica digna de consideração precisa fornecer uma explicação para a memória”.⁹²

Nesse trecho, ele admite que a dificuldade inicial em teorizá-la reside na constatação de que, após uma estimulação, os neurônios sofrem alterações, porém, eles não ficam permanentemente modificados em relação a seu estado anterior, pois novos estímulos, em geral, encontram as mesmas condições de recepção que encontraram os estímulos anteriores. Assim os neurônios teriam que ser ao mesmo tempo, indiferenciadamente, influenciados e inalterados.

De acordo com Garcia-Roza⁹³, a importância que Freud atribui à memória “pode ser avaliada por sua adesão às frases de Scholtz e de Delboeuf que ele transcreve: ‘Nada do que tenhamos possuído alguma vez no espírito pode perder-se inteiramente’, ou ainda: ‘Toda impressão, mesmo a mais insignificante, deixa um traço inalterável, indefinidamente capaz de ressurgir um dia’.

Esse “ressurgir” faz-se a partir da reconstrução, reinvenção do esquecido, pois o que permanece na memória é apenas *traço* e não o acontecimento em si que será, como disse Brás Cubas, “restaurado” em “cada estação da vida [que] é uma nova edição que corrige a anterior”.

Constata-se, além disso, que a relação entre a “teoria das edições humanas” e a importância da memória para os estudos de Freud se explicita também no nível da linguagem, no relato do caso clínico “Dora” – “Fragmento da Análise de um Caso de Histeria” (1905). É aí que Freud conceitua um elemento da experiência analítica ao qual denomina “transferência”, e que acontece durante o trabalho de análise.

⁹² FREUD. Projeto para uma psicologia científica, p. 351.

⁹³ GARCIA-ROZA. *Introdução à Metapsicologia 2*, p.34.

O que são as transferências? São reedições, reproduções das moções e fantasias que, durante o avanço da análise, soem despertar-se e tornar-se conscientes, mas com a característica (própria do gênero) de substituir uma pessoa anterior pela pessoa do médico. [...] São, portanto, para prosseguir na metáfora, simples reimpressões, reedições inalteradas. Outras se fazem com mais arte: passam por uma moderação de seu conteúdo, uma sublimação [...]. São, portanto, *edições revistas* (grifo nosso), e não mais reimpressões.⁹⁴

Assim, o mecanismo da “transferência” passa, necessariamente, por um retorno a algum *traço* na memória. Toda uma série de experiências psíquicas prévias é revivida, não como algo passado, mas como um vínculo atual com a pessoa do psicanalista que seria uma reedição, uma impressão estereotipada em relação aos tipos de *imago*⁹⁵ com os quais Dora estabelece uma identificação com Freud.

Uma *imago* não se reproduz como se fosse traço imutável, pois é um processo que implica um diferencial entre caminhos possíveis - e desejáveis - tal como diz Dom Casmurro: “Ora, há só um modo de escrever a própria essência, é contá-la toda, o bem e o mal. Tal faço eu, à medida que me vai lembrando e convidando à *construção* ou *reconstrução* de mim mesmo”. (grifo meu) (DC, p.880). No decorrer da narrativa, D. Casmurro afirma a mesma idéia de Brás através de enunciados como: “Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente” (DC, p.810).

Esse pensamento é comparável à seguinte citação de Freud, ainda no *Projeto*: “A memória está constituída pelas diferenças nas facilitações entre os neurônios ψ ” e que, para representar a memória deve existir a possibilidade de escolha determinada pela “facilitação” das barreiras de contato, caso contrário não haveria de novo nenhuma

⁹⁴ FREUD. Fragmento de um caso de histeria, p. 111.

⁹⁵ Segundo o *Vocabulário da Psicanálise* – Laplanche e Pontalis (p. 234) o conceito de *imago* deve-se a Jung que descreve a imago materna, paterna, fraterna. Esta palavra latina significa: “protótipo inconsciente de personagens que orienta seletivamente a forma como o sujeito apreende o outro; é elaborado a partir das primeiras relações intersubjetivas reais e fantasísticas com o meio familiar”.

preferência, ou seja, nenhuma motivação⁹⁶. Acrescenta, ainda, que se a facilitação fosse igual em todas as partes, não teríamos como explicar a preferência por um caminho em detrimento de outros. A função da memória é reiterada por ele no texto “O Mecanismo psíquico do esquecimento” (1898)⁹⁷, no qual afirma que ela é sujeita a restrições – por uma tendência da vontade – assim como qualquer outra atividade dirigida para o mundo externo. E exemplifica com a amnésia histérica, na qual o sujeito não sabe *o que não quer saber*.

Freud explica que a facilidade com que uma impressão é despertada na memória depende de vários fatores como a constituição psíquica do indivíduo, a força da impressão e do interesse voltado para ela na ocasião⁹⁸. A essas afirmações de Freud feitas em 1898, articula-se o conhecimento antecipado de Brás Cubas a respeito da escrita da memória, ao referir-se pela primeira vez à sua “teoria das edições humanas”, citada acima: “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”.

Vale retornar à obra *Dom Casmurro*, no capítulo seguinte ao que Marcolino conta sua história a respeito da invenção da escrita, no ponto em que o narrador diz que a teoria “é demasiada metafísica para um só tenor”. No entanto ele diz que a aceita, “não só pela verossimilhança, que é muita vez toda a verdade, mas porque a minha vida se casa bem à definição. Cantei um duo terníssimo, depois um trio, depois um quatuor”.

Em uma analogia à teoria de Brás Cubas, *Dom Casmurro* refere-se, nesse trecho, a três “edições” da sua vida: primeiro, à fase de sua infância e ao seu primeiro amor – a

⁹⁶ FREUD. Projeto para uma psicologia científica, p. 352.

⁹⁷ FREUD. O mecanismo psíquico do esquecimento, p.281.

⁹⁸ FREUD. O mecanismo psíquico do esquecimento, p.281.

mãe (D.Glória), seguida pela adolescência quando se dividia entre a mãe e Capitu e já na idade adulta entre Capitu, Escobar e Ezequiel.

Aires, por sua vez, escreve seu próprio diário, no qual aparentemente fala pouquíssimo de si mesmo – o qual denomina Memorial – e afirma que aí escreve a verdade. E que se estivesse escrevendo capítulos “diminuiria a verdade exata”, que lhe parece mais útil que na “obra de imaginação”. Entretanto ele também (se) engana. Algo excede em seu discurso e, como diz M. de A. na “Advertência”, “o resto aparecerá um dia, se aparecer algum dia”.

É importante esclarecer que, assim como em Dom Casmurro, no Memorial de Aires a “teoria das edições humanas” aparece por meio de reflexões que apontam para ela, o que significa que ela não é explicitada como o faz seu criador Brás Cubas. Por meio de Esaú e Jacó⁹⁹, entretanto, o Conselheiro Aires se expressa com mais clareza no seguinte trecho:

O tempo é um rato roedor das coisas, que as diminui ou altera no sentido de lhes dar outro aspecto. Demais, a matéria [sobre o despacho imperial que agraciava o personagem Santos com o título de Barão de Santos] era tão propícia ao alvoroço que facilmente traria confusão à memória. 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 (*Esaú e Jacó*, p. 976).

Essa reflexão traz, em si, a essência da teoria de Brás Cubas: o tempo diminui ou altera o sentido “das coisas” para dar-lhes outro aspecto. A metáfora aqui, que

⁹⁹ O narrador ambíguo dessa obra – que se posiciona ora em 3ª, ora em 1ª pessoa – é o próprio Aires que aparece no romance “com seu nome e título de conselho, e, por alusão, algumas aventuras, [e] nem assim deixava de ser a narrativa estranha à matéria dos seis cadernos”. Esse trecho, contido na “Advertência”, faz referência aos sete cadernos manuscritos encontrados na escrivaninha do Conselheiro Aires após a sua morte. Os seis primeiros constituíam o Memorial, “diário de lembranças que ele escrevia há muitos anos”. O sétimo trazia o título: *Último*, publicado, entretanto, com dois nomes que o próprio Aires citou uma vez: Esaú e Jacó⁹⁹. Por último, surge o *Memorial de Aires* que não é, portanto, o último.

representaria a *molduragem* da “teoria das edições humanas”, é a do *passe-partout*, aquela peça de cartão recortado que forma uma janela entre a moldura e o quadro, a fotografia, a paisagem. É a partir mesmo do “buraco”, do oco, da imagem rasurada como a de um olhar míope através de uma janela que nunca/sempre ali esteve, que Aires se edifica, se escreve em uma nova edição. E se dilui em escrita por meio de seus oito manuscritos, incluindo aí o romance *Esaú e Jacó*.

Outro elemento importante que corrobora a idéia de reedição dos narradores é o uso reiterado da metáfora da “reconstrução”, que perpassa, como uma intratextualidade, as três obras.

Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, no já citado Capítulo XXVII/ Virgília?, justamente onde o narrador assinala o “poder de restaurar o passado, para tocar a instabilidade das nossas impressões e a vaidade dos nossos afetos” é que ele relembra seu pai. Encontraram-se, naquela casa onde Brás passou a semana após a morte da mãe, quando ele foi lá convencê-lo do casamento Virgília/carreira política. No trecho, Brás se põe a pensar em “nossa casa de Mata-cavalos...”. Coincidência? Ou seria aquela mesma casa da Rua de Mata-cavalos que Dom Casmurro vai reconstruir no Engenho Novo e tentar “restaurar assim, na velhice, a adolescência”? Talvez até se possa afirmar que não. Não é coincidência. E que, provavelmente, trata-se de uma das marcas do saber sobre a construção da memória que o escritor Machado de Assis vai pontuando aqui e ali em toda a sua obra. O acontecimento é importante na vida de Brás porque a questão que o incomoda é exatamente o desejo de seu pai de fazê-lo casado e político, duas situações que ele próprio não quer. Essa, para ele, seria uma “construção” penosa, seu novo lar e talvez por isso ele recorde a casa de Mata-cavalos, na qual ele se encontrava em outra edição, a da infância feliz, irresponsável.

Memorial de Aires, por sua vez, é uma obra pela qual a ambigüidade se faz pela dissimulação das lembranças contidas no “diário” pessoal do narrador, encobertas pelas reflexões, romances e acontecimentos com outros personagens, sendo perpassado, portanto, quase em sua totalidade, pelas lembranças encobridoras. Essa estratégia do narrador, de esconder-se, desvelando-se por meio dos que o cercam, é o que permite que se possa inferir uma reconstrução de um novo lar em seu retorno definitivo ao Brasil.

É possível, também, recorrer, mais uma vez, ao Conselheiro Aires no romance *Esau e Jacó*. É por meio da personagem Flora e da descrição de um dos seus desenhos que a metáfora da construção se explicita: “um pedaço da estrada da Tijuca, um chafariz antigo, um princípio de casa. Era uma dessas casas, que alguém começou muitos anos antes, e ninguém acabou, ficando só duas ou três paredes, ruína sem história”. (*Esau e Jacó*, p.1072).

O texto psicanalítico a ser lembrado, nesse caso, “Construções em Análise” (1937), refere-se ao trabalho do analista com o analisando em sua construção/reconstrução do texto psíquico.

Nesse texto, a partir da idéia de que “o histérico sofre de reminiscências”, descoberta feita através das análises de seus pacientes, Freud chega à conclusão de que o ser humano é amnésico de sua infância, mas sonha, fantasia, produz chistes e, conseqüentemente, associa livremente construindo um texto, cujas regras são as do *deslocamento e condensação*. Essa última designa um mecanismo por meio do qual as lembranças aparecem como uma espécie de versão abreviada, permitindo que apenas um fragmento seja lembrado¹⁰⁰. Um bom exemplo é o traço de memória metaforizado

¹⁰⁰ FREUD. Construções em análise, p. 276-290.

pela casa da Rua de Mata-cavalos que remete Dom Casmurro, bem como Brás Cubas, ao passado.

A diferença básica entre o *deslocamento* e a *condensação* é que o efeito de distorção na condensação não impede o rastreamento do sentido oculto, já que acontece uma substituição de um elemento – uma lembrança – por outra que mantém alguma relação de interdependência, de inclusão, de implicação com ela. No caso do *deslocamento*, o mecanismo consiste na utilização de uma lembrança deslocada daquela esperada. Há um deslizamento do significado – sob o significante – do objeto lembrado, o que será demonstrado mais tarde, com clareza, por Lacan.

A metáfora freudiana do trabalho de construção do analista é comparável ao trabalho do arqueólogo que “ergue as paredes do prédio a partir dos alicerces que permaneceram de pé, determina o número e a posição das colunas pelas depressões no chão [...], assim também o analista procede quando extrai suas inferências do sujeito da análise”.¹⁰¹

Tanto para Brás quanto para Dom Casmurro, a casa da Rua de Mata-cavalos representa uma - ou várias significações – que os ajudariam a reconstruir as “antigas sensações”. Foi por isso que Dom Casmurro mandou reconstruí-la no Engenho Novo, “dando-lhe o mesmo aspecto e economia daquela outra, que desapareceu”. Como um arqueólogo, recomendou ao construtor e ao pintor que “entenderam bem as indicações”:

[...] é o mesmo prédio assobradado, três janelas de frente, varanda ao fundo, as mesmas alcovas e salas. Na principal destas, a pintura do teto e das paredes é mais ou menos igual, umas grinaldas de flores miúdas e grandes pássaros que as tomam nos bicos, de espaço a espaço. Nos quatro cantos do teto as figuras das estações, e ao centro das paredes os medalhões de César, Augusto, Nero e Massinissa, com os nomes por baixo... Não alcanço a razão de tais personagens. (DC, p.810).

¹⁰¹ FREUD. Construções em análise, p.277.

A finalidade da reconstrução da casa não foi alcançada. Ele não conseguiu recompor o que foi, nem ele nem a casa. O resultado, para o narrador, é bem claro: “é semelhante à pintura que se põe na barba e nos cabelos, e que apenas conserva o hábito externo, como se diz nas autópsias; o interno não agüenta tinta”. Em outras palavras, leia-se a afirmação de Freud:

[...] os objetos psíquicos são incomparavelmente mais complicados do que os objetos materiais do escavador, e que possuímos um conhecimento insuficiente do que podemos esperar encontrar, uma vez que sua estrutura mais refinada contém tanta coisa que ainda é misteriosa.¹⁰²

Assim, a construção da “teoria das edições humanas” em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, perpassa, com certa clareza e semelhança, as outras duas obras, no sentido de que os narradores têm consciência de que a memória se constitui apenas de traços que são ativados em determinadas circunstâncias e, mesmo assim, representam outra “verdade”, sempre uma reescrita e, portanto, uma aparência de verdade.

O que se verificará, em seguida, será o objetivo desta “teoria”. Para que ela serve aos narradores? A que vem essa escrita da memória que se fundamentaria nessa intrigante teoria?

Convoca-se, uma vez mais, o texto de Derrida, *A farmácia de Platão*, e sua reflexão a respeito da escrita como *phármakon*, que, articulado ao conceito freudiano de “lembranças encobridoras”, dará melhor suporte ao desenvolvimento da questão que se levanta.

¹⁰² FREUD. Construções em análise, p.278.

2.3 – A ESCRITA COMO PHÁRMAKON

A escrita como “remédio” – *phármakon*– já fazia parte do pensamento do escritor Machado de Assis desde o início da sua obra. Além do excerto de carta do escritor a Joaquim Nabuco, citado no início deste capítulo (“meia dúzia de linhas valem por uma ressurreição”) entre outras disseminadas em textos vários, foram selecionados mais três exemplos.

Em princípio, a concepção singular acerca da escrita, presente no primeiro poema de *Crisálidas* (1864), “Musa consolatrix”: a Musa é capaz de aliviar os males da existência humana.

Que a mão do tempo e o hálito dos homens
Murchem a flor das ilusões da vida,
Musa consoladora,
É no teu seio amigo e sossegado
Que o poeta respira o suave sono. ¹⁰³

Ainda do epistolário, o seguinte excerto da carta para Mário de Alencar, em 21 de janeiro de 1908: “Lá tem consigo, *na família, o melhor viático do coração. Tem ainda o do espírito, esse Prometeu que o atrai*¹⁰⁴ (grifo nosso) e para o qual toma notas e colige idéias [...]”.¹⁰⁵ Em outra ocasião: “... Veja se exclui todo o presente, passado e futuro, e fixe um só tempo que compreenda os três: Prometeu. *A arte é o remédio e o melhor deles...*”¹⁰⁶ (grifo nosso)

E, também, um narrador, antes mesmo de Brás Cubas (1881), já anunciava, também, a “escrita de si” como algo que tivesse algum poder de remédio. Em *Iaiá*

¹⁰³ MACHADO DE ASSIS. *Crisálidas*, p.19.

¹⁰⁴ Mário de Alencar estava já, há muito tempo, trabalhando em seu poema *Prometeu*.

¹⁰⁵ MACHADO DE ASSIS. *Epistolário*, p.1085.

¹⁰⁶ MACHADO DE ASSIS. *Epistolário*, p. 1087.

Garcia (1878), Jorge, “um *dandie* da Rua do Ouvidor”, desiludido em seu amor por Estela pensa escrever um livro:

Delineou várias obras [...] uma história da guerra, que deixou por mão, desde que encarou de frente o monte de documentos que teria de compulsar, e as numerosas datas que seria obrigado a coligir. Veio depois um opúsculo sobre questões jurídicas [...] uma só vez, lembrou-se de escrever um romance, que era nada menos que o seu próprio [...] reconheceu que a execução não correspondia ao pensamento, e que não saía das efusões líricas e das proporções da anedota. [...] Quanto mais disposto se achava a compor essa autobiografia, ocorreu vagar a casa da Tijuca, a mesma aonde fora uma vez com sua mãe e Estela [...] talvez ali achasse uma fonte de inspiração.

Observam-se duas semelhanças marcantes entre Jorge e Dom Casmurro: sobre o tipo de livro a ser escrito – nas três primeiras linhas – e uma afinidade em “unir as duas pontas da vida”, na última frase.

Jorge não se decidiu, afinal, pela escrita. Entretanto, o narrador da obra seguinte, Brás Cubas, desiludido com o que foi em vida e, na esperança de fazer de si mesmo uma nova “edição”, escreve suas memórias depois de morto. A idéia é retomada por Bento Santiago, em *Dom Casmurro*, conforme já foi desenvolvido.

Para ilustrar essa idéia de escrita como *phármakon*, retoma-se, então, o texto de Derrida, *A farmácia de Platão*, por ser possível estabelecer uma intertextualidade entre a escrita como remédio/veneno e o conceito psicanalítico de “lembranças encobridoras” que complementa a hipótese de que os narradores “sulcam”, pela escrita da memória, uma nova edição de si mesmos.

Derrida diz que a escritura é um “suplemento perigoso que entra por arrombamento exatamente naquilo que [a memória] gostaria de não precisar dele e que, ao mesmo tempo, se deixa romper, violentar, preencher e substituir [...]”.¹⁰⁷

¹⁰⁷ DERRIDA. A cena da escritura, p. 57.

Nesse trecho, ele faz repercutir a reflexão de Freud contida no texto sobre o “bloco mágico”, da qual se pode deduzir que o sistema Pcpt.-Cs seria o equivalente da escrita, por receber percepções e não reter – delas – nenhum traço permanente, podendo assim reagir como uma folha em branco a toda nova percepção.

Portanto, a escritura é exterior à memória, que não é afetada por ela. Entretanto, segundo Derrida, a escritura é nociva porque “infecta” a memória que estaria intacta sem ela. Aliás, o apelo à *hipomnésia* e à escritura não é feito pelo valor delas, mas porque a memória viva é finita e já tinha buracos antes mesmo que a escritura deixasse rastros nela.

A reflexão a respeito da escritura como “substância maléfica e filtro do esquecimento” articula-se, então, ao conceito de “lembranças encobridoras” que está relacionado ao “funcionamento da memória e suas distorções, à importância e *raison d’être* das fantasias, à amnésia que cobre nossos primeiros anos de vida...”.¹⁰⁸

Assim como Teuth – o deus da escritura – toma um lugar que não é seu e que se pode dizer que é o lugar do “morto” (esse lugar que, desde sempre já (não) existe, é furo, é lacuna, é interstício), os três narradores machadianos estabelecem também um jogo ambíguo, no qual estaria a intenção de apresentar um *phármakon* – a estória/história de suas vidas – apenas em seu sentido mais tranquilizador: droga benéfica e, por outro lado, a sua “potência oculta”: “a obra em si mesma [que] é tudo”.

No primeiro caso, a intenção é persuadir, o que a torna suspeita, como a pintura e a mimese (parafraçando Derrida). A estória contada, entretanto, oculta outro sentido do *phármakon* – veneno – o que apresentaria seu efeito maléfico sobre a memória e que, no entanto, é o que lhes interessa enquanto obra: uma nova edição de si mesmo.

¹⁰⁸ FREUD. Lembranças encobridoras, p.285.

Os três – Brás, Dom Casmurro e Aires – utilizam a escrita e os “restos”, conscientes de que estão inventando sua história e sua narrativa, no plano do enunciado, atua como uma espécie de entorpecente da verdade, algo que, aqui, se pensa estar em conexão com lembranças encobridoras do que foram e do que viveram. Esse jogo se estabelece, na narrativa, a partir do movimento que relaciona alma/corpo, dentro/fora, memória/esquecimento, fala/escrita.

O exemplo citado por Derrida é interessante e vale ressaltá-lo. Assim como a escritura exerce a função de “suplente visível, espacial da *mnéme*”, mas ao mesmo tempo entorpecente da memória e da verdade, a cicuta foi dada a Sócrates como um veneno nocivo e entorpecente para o corpo, mas se tornou benéfica para a alma, pois liberou o corpo e despertou para a verdade do *eîdos*. A cicuta seria, então, uma espécie de *phármakon* da imortalidade, um meio de libertação, uma possibilidade de salvação.

Não se pode esquecer de que o sujeito da escrita (no caso de Brás e Dom Casmurro), apesar de buscar saída para o impasse insuportável que está vivendo, deixa pistas, traços, que indicam que os dois, de alguma maneira, já sabiam aonde a escrita de suas memórias iria levá-los.

A ruína pessoal e familiar, tanto de Brás (afirmada por ele mesmo em seu último capítulo) quanto de Dom Casmurro (com a morte de Capitu e Ezequiel) e Aires (que também não teve filhos e deixou a esposa sepultada em Viena), os ameaça de esterilidade, de vazio, de perda daquilo que, provavelmente, os incita a manterem-se morto/vivos: a melancolia.

Esse estado patológico é semelhante ao luto, uma “reação à perda de um ente querido, à perda de alguma abstração que ocupou o lugar de um ente querido, como o

país, a liberdade ou o ideal de alguém [o objeto pode não ter morrido, mas, perdido enquanto objeto de amor] e assim por diante”.¹⁰⁹

Em algumas pessoas, essas mesmas influências produzem melancolia em vez de luto e, por isso, elas teriam uma disposição patológica, cujos traços mentais distintivos do luto são um “desânimo profundamente penoso, a cessação de interesse pelo mundo externo e uma diminuição dos sentimentos de auto-estima [...]”.¹¹⁰ Essa diminuição da auto-estima, no melancólico, acontece de maneira extraordinária, “um empobrecimento de seu ego em grande escala”. Assim, é possível concluir que a melancolia é, também, certo modo de estar morto. Morto para o mundo, para a vida.

Talvez se possa dizer que é por isto que Brás persegue, obsessivamente, seu desejo de inventar um “medicamento sublime [...] destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade”. Caso contrário estaria condenado ao vazio, ao nada, ao esquecimento. É desse lugar – do esquecimento – que pretende sair, preenchendo-o com uma escrita que subverte as idéias sobre a memória – preponderantes naquele século – o que, de certa forma, ainda é vigente na concepção popular.

2.3.1 – Memórias Póstumas de Brás Cubas – remédio ou veneno?

A obra de Brás Cubas representaria, então, uma outra edição do ser que aí se encena, seria o seu *phármakon*, “nada menos que a invenção de um medicamento sublime, um emplasto anti-hipocondríaco, destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade”. Esse autor se apresenta reduzido a uma voz – em se tratando de um defunto – e, portanto, assim como Teuth, essa voz vai colocar-se no lugar da escrita – o

¹⁰⁹ FREUD. Luto e Melancolia, p.249.

¹¹⁰ FREUD. Luto e Melancolia, p.250.

lugar do morto, ocupando seu lugar e aí – sobre essa ruína – vai construir seu Memorial rasurando uma vez mais os traços do que, na memória, já estava desde sempre rasurado.

Paradoxalmente, sua invenção, “genuína e direta inspiração do Céu”, morre com ele, mas revive através de sua voz que pretende construir, do que resta de suas lembranças, das ruínas, dos escombros, um Memorial – uma obra que contenha sua história/estória e que o impeça de “esterilidade”. Seu emplasto deveria resolver um problema da humanidade: a hipocondria, mas, usa um método de “fundo de quintal” tão primitivo quanto os boticários da época. Ironicamente, seu *phármakon* serviu-lhe, não como remédio, mas como veneno, pois, ao tentar descobrir a fórmula, morre de uma simples pneumonia para a qual não existia medicamento.

Brás Cubas demonstra seu conhecimento sobre o “mal” que sua invenção lhe causou ao admitir que: “creio haver provado que foi a minha invenção que me matou” (MPBC, p.518). Ocupado em preparar sua invenção, recebeu “em cheio um golpe de ar”, adoeceu e não se tratou, pois trazia consigo:

[...] a idéia fixa dos doidos 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. (MPBC, p.518).

Brás tem consciência de que morreu por causa de sua “invenção farmacêutica” e encerra esse trecho dizendo que “há demonstrações menos lúcidas e não menos triunfantes” sobre o motivo de sua morte, pois era um homem que tinha “saúde e robustez” e poderia, talvez, “galgar o cimo de um século” (MPBC, p.518)

É, pois, na ambivalência, que Brás Cubas quer estabelecer o seu jogo – no duplo movimento entre memória e esquecimento: sua própria morte representaria a “repetição” da vida e, esta vida – a escrita – em seu movimento, a reapresentação da morte. É, pois, viajando “a roda da vida” que esse sujeito se escreve.

A função ambígua de remédio/veneno exercida pela rememoração dialoga com a função da escrita das memórias dos narradores – que concebem essa escrita como “sucessivas edições”, mas que, de certa maneira, mantêm a mesma estrutura da “primeira edição”, pois é na “fonte” que eles buscam os laços que os amarrarão ao seu novo Memorial.

Ao escrever sua história de trás para frente, da morte para a vida, Brás tenta fazer da escrita o seu “emplasto”, seu medicamento contra a hipocondria, “flor amarela e mórbida” (MPBC, p. 575) que o acompanhou durante quase toda a sua vida. Já está morto, e sua escrita oscila – paradoxalmente – como um *phármakon*, entre a vida e a morte: por um lado, o livro o eternizará no sentido de que, mesmo morto o poeta, a obra se encarregará de perenizar o seu nome. Entretanto, a “nova edição” de Brás Cubas, sua edição escrita, traz, também, a possibilidade de mantê-lo em seu estado melancólico. Pode-se pensar, ainda, que essa morte – o “estado” de melancolia – é a morte que, de fato, o eternizará. Ele mesmo admite seu jogo, sua “idéia fixa”:

Agora, porém, que estou cá do outro lado da vida, posso confessar tudo [...]. 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. (MPBC, p. 514).

É, pois, da campá que essa “errata pensante” quer renovar-se, construir-se em uma nova “edição humana” e seu projeto literário parece sustentar-se por uma economia

psíquica, cuja função é tecer sua rede de significação sobre o vazio que subjaz à sua experiência subjetiva. É ele mesmo, o autor-narrador, quem diz no Capítulo XI que “O menino é o pai do homem”¹¹¹. Por meio dessa expressão ele explica porque chegou à idade adulta e à “velhice” como um ser humano cheio de “nadas”, frustrado, incapaz de ser alguém de valor, em decorrência do ambiente em que foi criado:

Não digo nada de minha tia materna, D. Emerenciana, e aliás era a pessoa que mais autoridade tinha sobre mim; essa diferenciava-se grandemente dos outros; mas viveu pouco tempo em nossa companhia, uns dois anos. [...] O que importa é a expressão geral do meio doméstico, e essa aí fica indicada, - vulgaridade de caracteres, amor das aparências rutilantes, do arruído, frouxidão da vontade, domínio do capricho, e o mais. Dessa terra e desse estrume é que nasceu esta flor. (MPBC, p.528)

Ele afirma que foi criado em um meio podre (“estrume”) e a metáfora da “flor” que daí nasceu é recorrente em sua narrativa, sempre para referir-se à morbidez, representada ainda pela cor amarela. Daquela “flor” de menino desabrocharia, mais tarde, a “flor amarela, solitária e mórbida” – a hipocondria. (MPBC, p.546).

Ele não teve filhos e, como disse no último capítulo da sua obra, não deixou a ninguém “o legado da nossa miséria”. Entretanto, reverte parcialmente sua situação de “menino pai do homem” – que apontaria para a característica determinista da sua época – erigindo seu Memorial – ou ainda, seu emplasto: a escrita – remédio contra a hipocondria, sintoma psíquico da sua melancolia – compulsão – contra a “vulgaridade de caracteres”, esse “estrume” do qual nasceu. “No princípio era o verbo” – de outras vozes que o falaram, assim como Dom Casmurro, assim como qualquer ser humano “começa pelo meio”:

¹¹¹ Referência ao poeta inglês William Wordsworth (1770/1850) e a um verso do poema “Meu coração sobressalta”. Esta frase é usada também por Freud no texto “O interesse científico da Psicanálise”. In: *Totem e Tabu e outros trabalhos*, p. 185.

[...] Pascoela, insigne parteira minhota, que se gabava de ter aberto a porta do mundo a uma geração inteira de fidalgos [...] fui desde logo o herói da nossa casa [...] meu tio João achava-me um certo olhar de Bonaparte [...] meu tio Ildefonso [...] farejava-me cônego [...] meu pai alçava-me ao ar, como se intentasse mostrar-me à cidade e ao mundo [...] Digo essas cousas por alto, segundo as ouvi narrar anos depois; ignoro a mor parte dos pormenores daquele famoso dia. [...] do meu batizado [...] foi uma das mais galhardas festas do ano seguinte, 1806. (MPBC, p.525-526).

Ao iniciar esse Capítulo, Brás diz que cresceu naturalmente, “como crescem as magnólias e os gatos”. Conta que tinha a alcunha de “menino diabo” e que foi “dos mais malignos do seu tempo, arguto, indiscreto, traquinas e voluntarioso”. Enfim, superprotegido pelo pai que lhe dava “pancadinhas na cara” quando fazia uma grande maldade e rindo: “Ah! Brejeiro! Ah! Brejeiro!”.

No final da sua “nova edição”, sua escrita, as mesmas vozes arcaicas assopravam-lhe que, assim como o menino, o adulto é um morto – verdade ambígua, escorregadia, fugidia – cheio de... nada:

Este último capítulo é todo de negativas. Não alcancei a celebridade do emplasto, não fui ministro, não fui califa, não conheci o casamento. Verdade é que, ao lado dessas 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. [...] 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. (MPBC, p.639)

A leitura desse trecho é necessária para que se compreenda aí, a resignificação do que se passou com Brás quando do seu fracasso na política. Todas as negativas aí ditas são como uma tradução *a posteriori* do Capítulo CXXXIX.

O que diz aí o narrador?

.....

 ”
 . (sic) (MPBC, p.627).

Analísado à luz do último capítulo da obra, intitulado: Das Negativas – o trecho acima erige, em si, o mesmo corpo “das negativas”: não foi ministro, não se casou com Virgília (que amou), não se casou com Eugênia, a Vênus manca (que amou), não atendeu aos desejos do pai (que amou), bem como não se conformou com a morte da mãe.

Algo da ordem das trevas, da escuridão, do branco da noite impede que aconteça aí um ato de linguagem no sentido sistemático. Considerando-se que a linguagem é uma entidade formal e que constitui um sistema, não se pode desprezar o fato de que é também “atravessada” por experiências sociais, históricas, ideológicas, psíquicas. No campo da enunciação, a linguagem é analisada como uma forma de “atividade” entre os protagonistas do discurso. A “enunciação” é o que promove a abertura e mobilidade do sistema, partindo da constatação de que não há enunciado isolado, pois ele é um elo de uma cadeia escolhida por quem diz, portanto, não aleatória.¹¹²

Nesse sentido, observa-se que há – no capítulo citado – sem dúvida, um ato de linguagem, inovador para a época. E é preciso que se leia toda a obra, ou, no mínimo, o capítulo posterior: CXL / Que explica o anterior, para se ouvir o texto aí escrito, para se ouvir o silêncio e o “cheiro de sepulcro” que dele exala. Talvez um silêncio originário de todas as perdas que deslizam metonimicamente desde a perda da mãe e

¹¹² CARDOSO. Linguagem, língua, fala e discurso, p.21.

perpetua, nesse universo da morte, aquele desabrochar da “flor amarela, solitária e mórbida” que aponta para um sujeito melancólico.

Nesse espaço do vazio do Capítulo CXXXIX – De como não fui ministro d’Estado, o excesso de negativas que marca o lugar do inominável – uma espécie de “fora da linguagem” – vai ser ressignificado, *a posteriori*, no último capítulo: CLX / Das negativas, lugar consciente da representação verbal, da presença da linguagem, porque é preciso que se ilumine a escuridão da memória com a palavra, ainda que traiçoeira.

É bastante oportuno, portanto, que o defunto se torne autor, que ilumine a escuridão em que vive – a campa, que saia da obscuridade absoluta, do silêncio da morte para a obra, “que em si mesma é tudo”, memória da própria morte. Seu relato, como um *phármakon* se apresenta em suas duas faces, assim como sua idéia fixa de inventar o emplasto que “trazia duas faces, como as medalhas, uma virada para o público, outra para mim”. (MPBC, p.515).

Nesse caso, seu “veneno” age, para a memória, como as lembranças encobridoras. Sua hipocondria começou, conforme ele mesmo afirma, a partir da morte da mãe. O que cabe aqui é o questionamento sobre o significado dessa perda e o provável e ocasional surgimento da melancolia, manifestado pela hipocondria, que se apresenta em outros momentos de sua vida, como no Capítulo LXI / Um Projeto.

Nessa ocasião, Brás reencontra Quincas Borba, que não tinha nada mais daquele “gracioso menino de outro tempo, o meu companheiro de colégio, tão inteligente e agastado”. (MPBC, p.573) Ele não consegue acreditar na transformação do amigo naquela figura “esquálida”, maltrapilha: “Quincas Borba! Não; impossível; não pode ser.” Alguém que fora tão presente em sua infância, referência de modos e até de

elegância, mora “no terceiro degrau das escadas de S. Francisco, à esquerda de quem sobe” (MPBC, p.573). Para complementar, ainda rouba o seu relógio de bolso:

Jantei triste. Não era a falta do relógio que me pungia, era a imagem do autor do furto, e as reminiscências de criança, e outra vez a comparação, e a conclusão... Desde a sopa, começou a abrir em mim a flor amarela e mórbida do capítulo XXV, e então jantei depressa para correr à casa de Virgília. Virgília era o presente; eu queria refugiar-me nele, para escapar às opressões do passado. (MPBC, p. 575).

Sem dúvida esse momento marca a confluência com uma dor original que provoca, novamente, o desabrochar da “flor amarela e mórbida”. É ele quem diz: “outra vez a comparação”. Assim como Dom Casmurro, essa nova edição de Brás Cubas tem o mesmo rosto, a mesma repetição “hipocondríaca” das perdas em sua vida, bem como do (in)sucesso que ele próprio não desejava. Melancólico que foi, seu corpo-texto é pontilhado, aqui e ali, com a “pena da galhofa e a tinta da melancolia”. Essa é sua nova fisionomia, outra edição, embora a escrita da memória, traiçoeira, ficcional, ainda guarde traços daquilo que não se apagou no gesto de levantar a folha dupla do “bloco mágico”.

2.3.2 – Dom Casmurro – remédio ou veneno?

De modo semelhante, a lógica de Dom Casmurro também é a do paradoxo, pois ele é um tipo de morto-vivo. Escreve, assim como Brás, de trás para frente, da morte para a vida, pois sua narrativa traz um tom melancólico. De que maneira se pode confirmar esta hipótese?

Na melancolia, segundo Freud,¹¹³ o objeto talvez não tenha morrido, mas tenha sido perdido enquanto objeto de amor, como Capitu, que Bentinho julgava perdida para

¹¹³ FREUD. Rascunho G, Melancolia, p.246.

“outro”, enquanto esse objeto. Essa perda culminou, de fato, com a morte dela, mas não foi esse o fato que o deixou melancólico, pois parece haver uma confluência entre sua história traição – que o acompanhou desde a mãe, ao prometer-lo a Deus em lugar do primogênito morto – até Capitu que o teria traído com Escobar.

Das características distintivas da melancolia, Dom Casmurro, assim como os outros dois narradores, apresenta, principalmente, certo desânimo para a vida, a perda da capacidade de amar. Brás verbaliza esses afetos com bastante clareza no Capítulo XI, “O menino é o pai do homem”, citado acima. (MPBC, p.526). Dom Casmurro, por sua vez, inicia sua narrativa dizendo de seu desinteresse pelo mundo externo, sua solidão. Possui somente o necessário para sobreviver:

Vivo só, com um criado [...]. O mais é análogo e parecido. Tenho chacinha, flores, legume, uma casuarina, um poço e lavadouro. Uso louça velha e mobília velha. Enfim, agora, como outrora, há aqui o mesmo contraste da vida interior, que é pacata, com a exterior, que é ruidosa. [...] Em verdade, pouco apareço e menos falo. Distrações raras. (DC, p.810).

Em vista dessa monotonia e “como tudo cansa”, quis variar e escrever um livro. Assim “talvez a narração [lhe] desse a ilusão”, já perdida – pode-se completar. Se ele quis renascer através da escrita da memória, ao final chegou à conclusão de que “Se o rosto é igual, a fisionomia é diferente”. Ele tem consciência de que, no esquecimento, sua nova edição é um simulacro, um teatro, sua “ópera”, como afirma no Cap.VII – D. Glória: “Verdadeiramente foi o princípio da minha vida, tudo o que sucedera antes foi como o pintar e vestir das pessoas que tinham de entrar em cena, o acender das luzes, o preparo das rabecas, a sinfonia... Agora é que eu ia começar a minha ópera. (DC, p. 817).

À medida que vai se desenvolvendo a narrativa, Dom Casmurro se desloca, metonimicamente, como o eco de um desejo que o manteria, semelhante a Brás Cubas e Aires, na circularidade de uma escrita que ocupa o lugar desse melancólico, morto para os prazeres da vida, que pouco aparece e se distrai raramente. Lembrou-se de escrever um livro, porque talvez a narração lhe desse “a ilusão, e as sombras viessem perpassar ligeiras, como ao poeta, não o do trem, mas o do *Fausto: Aí vindes outra vez, inquietas sombras?*” (DC, p.809).

Esse é o seu desejo frustrado. Um desejo “tão particular” que o leva, não só a reconstruir a casa em que viveu toda a sua infância e adolescência, como também a escrever. Sua vida, entretanto – seu texto – já está escrita de alguma forma. E ele demonstra saber disso ao afirmar que: “não consegui recompor o que foi nem o que fui”. Nem a casa e nem a “escrita de si mesmo” tiveram o “mesmo aspecto e economia daquela outra, que desapareceu”. Entretanto, como um velho par de chinelas guarda “um como aroma e calor de dois pés”, a escrita e a casa não deixam de lembrar quem nelas se quer reproduzir, assim como “a pedra da rua, a porta da casa, um assobio particular, um pregão de quitanda, como aquele das cocadas que contei no Cap. XVIII”. (DC, p.871).

O papel das “lembranças encobridoras” surge também nessa obra, como uma espécie de entorpecimento para a memória. A questão que se julga principal parece ter relação com a mulher: Dona Glória, Capitu com seu olhar “onda cava e profunda” e até mesmo Sancha, em cujo olhar ele se perde no Capítulo CXVIII – A mão de Sancha.

Não suportando o olhar da mãe para “o marido dela” e sendo advertido por José Dias de que estava apaixonado por Capitu, Bentinho faz sua escolha, o que não lhe basta. Todo tempo do seu envolvimento com Capitu, desde o início do namoro, é

marcado por um excesso de ciúmes – de olhares para o Outro – o que o leva a tornar-se Dom Casmurro, sentindo-se, mais uma vez, traído pela mulher da sua vida.

Para Ana Maria Clark Peres, Dom Casmurro procura lembrar-se do que foi e do que viveu para encobrir, disfarçar, metaforizar a realidade infantil:

Trata-se de um olhar [o de Capitu] incessantemente transformado – reencenado – que ora diz “cousas infinitas”, ora não diz “nada”; olhar que faz olhos se “acenderem”, [...] e que “convidam ao jogo”. Olhar que nos remete a “olhos de ressaca”, “de cigana oblíqua e dissimulada”: [...] “É o que me dá idéia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca”. Olhar que, na sua contínua novidade, é capaz de reeditar, quem sabe, a fixidez de antigas cenas: “Minha mãe ficava muita vez a olhar para mim, como alma perdida, ou pegava-me na mão, a pretexto de nada, para apertá-la muito”.¹¹⁴

Assim, em sua verdade “consciente”, diz que vai escrever sua própria vida, sua ópera – obra – para “encontrar-se a si mesmo”, desde sempre perdido no olhar da mãe, no olhar de Capitu.

A grande semelhança que há entre *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro* é o propósito de construir um novo sujeito – reeditar-se através da sua própria escrita. Assim como Bento Santiago disse que queria “reviver as antigas sensações”, Brás, de certa maneira, admite logo no primeiro capítulo, que “a campa foi outro berço”. Como muitas das afirmativas da sua obra, essa também soa estranha, “difusa”. A não ser que seja interpretada em seu sentido mais simples, mais lógico: foi preciso morrer para que se decidisse a inventar, de fato, seu emplasto: ele próprio, reeditado em escrita, buscando, nos restos, metaforizados também na construção – o túmulo – uma nova edição, talvez a última. Foi depois de morto que compreendeu que sua própria morte é

¹¹⁴ PERES. *Machado de Assis*, p. 17.

que lhe deu vida; foi nesse outro “berço” que aprendeu essa verdade ou, ainda, outra maneira de viver.

Essa é uma leitura possível, já que, com a Psicanálise, aprende-se que a memória é como um texto que se renova a cada leitura. Assim como outros campos se tocam nesse ponto, Literatura e Psicanálise também.¹¹⁵

2.3.3 – Memorial de Aires: remédio ou veneno?

No último romance escrito por Machado, *Memorial de Aires*, o narrador é o mesmo Conselheiro Aires de *Esau e Jacó*, um aposentado que se encontra fora das paixões da vida, fora do espetáculo da vida e diz sobre seu livro que “trata-se de páginas mortas”. Essa expressão ambígua autoriza a pensar que, assim como para Brás e Dom Casmurro, trata-se de “memórias póstumas”. E também melancólicas. Não se trata de uma expressão colhida aleatoriamente no Memorial. A idéia, de certo “estado mórbido”, perpassa toda a obra. Inúmeras alusões a cemitérios, as visitas constantes ao jazigo da família, conduzem o fio narrativo desse diário.

A irmã de Aires – Rita – como se sabe, havia-o desafiado a conquistar Fidélia logo no início do livro, quando o convida a ir ao cemitério de S. João Batista, “em visita ao jazigo da família, dar graças pelo seu regresso”. Essa não seria uma idéia incomum, ou estranha? Não seria mais lógico ir a uma igreja fazer esse agradecimento? Lá chegando e tendo avistado a viúva Fidélia, Rita conta-lhe sua história de “fidelidade” ao marido morto e incita-o a casar-se com ela. Aires retruca dizendo que, com seus sessenta e dois anos, não é mais capaz.

¹¹⁵ Ilustrações dessa idéia de “leituras” por meio dos desenhos de Portinari inseridos no final deste trabalho no item **Anexos**.

Porém a idéia continua em seus pensamentos e ele “ouve” Shelley murmurar ao seu ouvido: “I can give not what men call love”. Apesar de concordar com o jogo proposto pela irmã, ele sabe que não conseguirá conquistar Fidélia e se expressa no “fecho” que dá aos versos do poeta: “Eu não posso dar o que os homens chamam amor... e é pena!” (M. de A., p.1104).

Talvez, assim como em *Brás e Dom Casmurro*, uma perda em sua vida já se fizesse presente tempos antes, quando ainda jovem e se casara. Ou muito antes.

Conta o narrador de *Esaú e Jacó* que Aires chegou a pedir Natividade, irmã de Perpétua, em casamento. Tinha por volta de quarenta anos e o que sentiu por ela “não foi propriamente uma paixão. Gostou dela, como de outras jóias e raridades, mas tão depressa viu que não era aceito, trocou de conversação” (*Esaú e Jacó*, p.964). Acrescenta ainda que, embora viúvo, Aires não foi propriamente casado porque não amava o casamento nem a mulher com quem se casou “por necessidade do ofício”. Pensava que um diplomata deveria ser casado e pediu em casamento a primeira moça que lhe pareceu adequada ao seu destino. A diferença de temperamento era grande e ele, mesmo vivendo com a mulher, era como se vivesse só. Quando ela morreu, “não se afligi com a perda; tinha o feitio de solteirão” (*Esaú e Jacó*, p.965).

Portanto, sua reação às três perdas – Natividade, a própria mulher e Fidélia – apontam para o desinteresse, certo desânimo para a vida que o faz permanecer estático, indiferente. Nenhuma atitude tomou, no sentido de conquistar Natividade e nenhuma outra mulher. É como se houvesse repetido, para si mesmo, desde sempre: “I can give not what men call love”.

Sua “incapacidade” para o amor, como o pêndulo do relógio que marcaria os minutos/horas/dias/noites do seu diário, é lembrada em vários momentos, culminando

no dia 18 de julho de 1889, quando vai acompanhar a bordo os dois “filhos postiços” dos Aguiar: Tristão e Fidélia, que estavam de partida para Portugal após o casamento.

Da lancha, enquanto se afastavam do cais, ele relata que Fidélia ia triste e que ele próprio, “no tombadilho do paquete” imaginou o cemitério, o túmulo, a figura, “as mãos postas e o resto”. (M. de A. p.1198). A quem ele poderia estar se referindo? Esse é o momento em que sente ter perdido Fidélia definitivamente, embora soubesse, de antemão, que ela estava perdida desde sempre. O mar que vai separá-los parece ser a metáfora do irrevogável.

Ao imaginar-se de “mãos postas”, Aires fala, assim como Brás Cubas, do seu “outro berço” e suas palavras remetem às palavras do primeiro dia do seu diário: trata-se de “páginas mortas e escuras”. Todavia, ele não consegue deixar de lado, parar de escrever.

Esse é um ponto diferencial entre Aires e os outros dois narradores em sua compulsão para a escrita: rememorar um passado mais próximo. Talvez seja mesmo a marca de uma exigência mais obsessiva para a escrita porque não há, como nas outras duas obras, um ponto de partida marcante e muito menos um de chegada. O narrador se esgarça minuto a minuto na enganação metonímica das lembranças encobridoras do eterno recomeçar dos dias/noites. Assim como Brás e Dom Casmurro, essa circularidade é o que parece sustentar seu estado melancólico; assim como eles, Aires também é um “desocupado” e a “impressão” da sua obra talvez lhe cause o efeito de certa consistência enquanto novo sujeito, nova edição.

Aires refugia-se na língua – em sua materialidade – disseminando-a entre os dias e as noites, ao mesmo tempo em que também se “amplifica”. Nesse sentido, pode-se

pensar que esse escritor se perde “da” literatura ao penetrar em sua essência (o que parece um paradoxo), que, segundo Blanchot, é o seu próprio desaparecimento.

Assim, a questão que permeia as três obras se relaciona com a constituição de uma nova “anatomia” ficcional que nasce e se explica por meio da “teoria das edições humanas” de Brás Cubas. Esse foi, fundamentalmente, o objetivo desse capítulo: demonstrar que os três narradores assinalam para uma intencionalidade subjacente à escrita dos romances, cientes do “efeito colateral” da escrita como *phármakon*, que se articula ao papel das “lembranças encobridoras”.

Feitas as devidas considerações, o passo a seguir será dado em direção ao modo como aí se estabelece uma relação profícua com a idéia de que “a obra em si mesma é tudo”, expressão que parece complementar a “teoria das edições humanas” de Brás Cubas.

CAPÍTULO III

A EXPERIÊNCIA DA ESCRITA

“Ah, tem uma repetição, que sempre outras vezes em minha vida acontece. Eu atravesso as coisas – e no meio da travessia não vejo! – só estava era entretido na idéia dos lugares de saída e de chegada. Assaz o senhor sabe: a gente quer passar um rio a nado, e passa; mas vai dar na outra banda é num ponto muito mais em baixo, bem diverso do em que primeiro se pensou. Viver nem não é muito perigoso?”

Riobaldo

3.1 – “A OBRA EM SI MESMA É TUDO”

“Meditemos, por enquanto, nisso” – diz Lúcia Castello Branco – “nessa verdade tão banal quanto espantosa: a Literatura caminha em direção a seu desaparecimento. Meditemos na Literatura não mais como um sistema – como costuma compreendê-la a historiografia literária – mas como uma experiência. O que quer isso dizer?”¹¹⁶

Meditemos.

Neste capítulo, pretende-se analisar a expressão “A obra em si mesma é tudo”, de Brás Cubas, supondo-se que ela complementa a pergunta trabalhada no capítulo anterior: para quê serve a escrita de Brás, Dom Casmurro e Aires?

A expressão parece enigmática para uma época em que o autor era considerado o princípio produtor e explicativo da sua própria obra. É possível compreendê-la com mais facilidade à luz de pensamentos de estudiosos como Roland Barthes, cujo texto “A morte do autor”, de 1968, teve grande influência na renovação do pensamento a respeito da “intenção” do autor, no sentido de que não há, de fato, um sentido único, original no texto literário.

Anteriormente à “execução” do autor, por Barthes, Maurice Blanchot, em *O livro por vir*, defende, com idéias análogas, que a literatura “não é simples engano, é o poderoso poder de caminhar para o que é graças à infinita multiplicidade do imaginário”.¹¹⁷ Dessa definição de literatura, depreende-se também o sentido de que “obra” seria distinta de “livro”; esse, um artifício usado para se alcançar a essência da literatura: a obra em si mesma. O livro representaria o instrumento por meio do qual se vivenciaria a experiência literária.

¹¹⁶ CASTELLO BRANCO. A morte do último escritor, p.5.

¹¹⁷ BLANCHOT. A questão literária, p.105.

Se a literatura caminha para o que é, o texto literário seria o instrumento através do qual o escritor empreende um vôo perante um “nada” que o atrai – como o canto das sereias ao qual Blanchot compara a atração pela escrita.

No segundo capítulo de *O espaço Literário*, de 1955, esse pensador aborda a mesma idéia ao afirmar que a literatura “parece vinculada a uma fala que não pode interromper-se porque ela não fala, ela é”¹¹⁸. Em conjunto, “a morte do autor” e a literatura enquanto pura experiência – e não como sistema – representa, também, um modo de dizer que “a obra em si mesma é tudo”. Enfatiza-se que a expressão de Brás Cubas, em sua singularidade para a literatura brasileira da época, se atualiza levando-se em consideração que os pseudo-autores têm consciência de que a narrativa, em si, é relevante enquanto “traços” de memória; uma vez rasurada, a memória seria a “voz”, a fala mediadora que silencia a narrativa em si mesma.

Nesse sentido, as reflexões de Derrida a respeito do mito de Teuth – no artigo “Freud e a cena da escritura”¹¹⁹ - dialogam também com Blanchot e com Brás Cubas, pois o deus da escritura vai colocar-se, assim como aquela “voz”, no lugar da escrita – o “lugar do morto”, ocupando seu lugar. E aí, sobre essa ruína, vai edificar “a obra em si mesma [que] é tudo” – uma nova edição por meio da experiência da escrita.

No texto “A experiência de Mallarmé”, Blanchot desenvolve sua reflexão a respeito dessa experiência a partir da seguinte afirmação de Mallarmé sobre a necessidade de escrever: “Senti sintomas deveras inquietantes causados pelo ato só de escrever”¹²⁰. O que importa são essas últimas palavras, diz Blanchot, pois escrever

¹¹⁸ BLANCHOT. *O espaço literário*, p.29.

¹¹⁹ DERRIDA. Freud e a cena da escritura, p. 179-225.

¹²⁰ BLANCHOT. A experiência de Mallarmé, p.31.

apresenta-se como “uma situação extrema que supõe uma reviravolta radical” que, para Mallarmé, resulta em uma obra que “provém do silêncio e ao silêncio retorna”.

Essa é uma reflexão bastante difusa, diria Brás Cubas, mas é o ponto central da obra do poeta: uma obra sempre por vir, na qual “a realização da linguagem coincide com o seu desaparecimento [...] é o imaginário, o incessante e o interminável”¹²¹.

Não há, nas três obras de Machado de Assis em estudo, o desaparecimento radical da linguagem como em Mallarmé. Mas a partir da idéia de que as lembranças – enquanto “memória” – constituem uma invenção, ficção – pois são “traços”, vestígios, reminiscências – as narrativas, enquanto um “contar” a vida dos narradores, não passam de “aparência do que desapareceu”, pois fazem parte apenas do “imaginário, do incessante, do interminável”.

Em consonância com a Psicanálise, reitera-se a reflexão de que as escritas dos três narradores – enquanto “lembranças encobridoras” – fazem calar a voz narrativa para ceder lugar à experiência da escrita que resulta em uma nova edição de si mesmos. Essa seria, então, “a obra em si mesma [que] é tudo” – cuja função tradicional daria lugar a uma espécie de compulsão que os obrigaria a vivenciar uma experiência interminável por meio da escrita da memória.

Surge, então, uma pergunta que, de certa maneira, já foi respondida no capítulo anterior: por que seria uma compulsão? Teria ela uma origem?

A possível resposta desenvolvida nos itens “Remédio ou veneno?”, do capítulo anterior, foi de que haveria algo traumático em suas vidas, talvez relacionado com uma perda que os teria levado a um estado melancólico, cujo “sintoma” seria a compulsão à

¹²¹ BLANCHOT. A experiência de Mallarmé, p.38.

repetição por meio da escrita das suas lembranças – contar, lembrar essa (s) perda (s) lhes traria um “ganho”. Trata-se, claro, de suposição mesmo, pois a compreensão de um possível trauma ultrapassa a proposta desta pesquisa por tratar-se de personagens ficcionais.

Não se deve desprezar, entretanto, o “conhecimento” de Brás Cubas a respeito do aparecimento de sua hipocondria, relacionado, por ele mesmo, ao período *post mortem* da mãe. Mesmo assim, em vez de recorrer à teoria do trauma segundo Freud, elege-se uma articulação que passa, novamente, pelo viés literário das reflexões de Maurice Blanchot, cujo sentido de “preensão persecutória” estabelece uma relação bem próxima com o que Freud denominou “compulsão”.

3.1.1 – A “PREENSÃO PERSECUTÓRIA”

Entre os vários aspectos teorizados por Blanchot a respeito da literatura, interessa, aqui, o seu conceito de “preensão persecutória” por sua característica relacionada à impossibilidade de o escritor parar de escrever, porque “escrever é fazer-se eco do que não pode parar de falar”.¹²² E, ainda, aquele que escreve o interminável,

[...] não caminha para um mundo mais seguro, mais belo, mais justificado, onde tudo se ordenaria segundo a claridade de um adia 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 de outro, já não é ele mesmo, já não é ninguém.¹²³

Assim parece também Brás Cubas, de certo modo com mais clareza que os outros dois narradores, articular sua escrita. Ciente de que sua obra será considerada

¹²² BLANCHOT. O interminável, o incessante, p.17.

¹²³ BLANCHOT. O interminável, o incessante, p.18.

estranha, ele não se preocupa em explicar nada e nem contar o processo “extraordinário” que empregou em sua composição. Segundo ele mesmo, a aceitação de sua obra pairou entre as duas “colunas máximas da opinião” da época: “a gente grave achará no livro aparências de puro romance, ao passo que a gente frívola não achará nele o seu romance usual” (MPBC, p.513). Mesmo sabendo disso, Brás não se interessa em explicar nada e nem em contar “o processo extraordinário” que empregou na composição da obra. Para ele, no ato de escrever estaria sua reviravolta, semelhante de certa forma a Mallarmé, cuja experiência da escrita – conforme já mencionado acima – resulta em uma obra que, em sua “reviravolta radical [...] provém do silêncio e ao silêncio retorna”.

O escritor, na verdade, se submete a uma condição, talvez obsessiva, que o vincula à escrita e que o obriga a dizer e a redizer de qualquer modo: com a riqueza da língua ou com “a prolixidade de um redito empobrecedor”; a escrita impulsiona ao recomeço, a voltar aos mesmos caminhos, a “agarrar o lápis, tem de fazê-lo, é uma ordem, uma exigência imperiosa”. Essas características são o que evidencia a “preensão persecutória” que, de certa maneira vincula-se à expressão de Brás: “a obra em si mesma é tudo”, porque reforça a hipótese de que os três narradores vivenciam a experiência da escrita, impulsionados por algo que é mais forte que eles.

Para reiterar essa “necessidade” do escritor, Blanchot ainda usa a expressão: “urgência da obra” – exigência que impede que o escritor “que segura um lápis, mesmo que queira fortemente soltá-lo, sua mão, entretanto, não o solta, ela fecha-se mais, longe de se abrir”.¹²⁴

¹²⁴ BLANCHOT. A preensão persecutória., p.15.

Por analogia, a “preensão persecutória” seria uma espécie de imperativo inconsciente que se pode associar a uma causa desencadeante – compulsão que provoca a emergência de “representações hiper-intensas” na consciência sem que haja uma justificativa aparente para tal emergência. Essa expressão, “representações hiper-intensas”, é encontrada na Parte II do “Projeto” e é evocada, aqui, pelo seu efeito similar ao provocado pela expressão blanchotiana de “urgência da obra”. Neste contexto, ela também aponta para o canto da sereia – a escrita – que possibilita o surgimento de um *neutro*: a obra em si mesma, uma espécie de sujeito personificado em escrita.

Por isso, o escritor está, também, sempre submetido a uma disponibilidade, uma “desocupação” à qual Blanchot denomina “*désœuvrement*”, um fascínio pelo incessante gesto de escrever e pela ausência de tempo. Essa característica é discutida no texto “A profundidade da ociosidade”¹²⁵, que ele articula à sua reflexão sobre a “experiência da solidão essencial” à qual o artista se submete por pertencer a um outro tempo: “à profundidade vazia da ociosidade onde do ser ele nunca logrou fazer nada”.¹²⁶

Em *A besta de Lascaux*, de 1958, ele reafirma essas idéias dizendo que:

[...] a obra é, então, a intimidade em luta de momentos irreconciliáveis e inseparáveis, [...] entre a obra como começo e a origem a partir de que não há jamais obra, onde reina a ociosidade [*désœuvrement*] eterna. Essa exaltação antagonista é que funda a comunicação e é ela que tomará, finalmente, a forma personificada da exigência de ler e da exigência de escrever.¹²⁷

Na prática, um exemplo adequado ao conceito de “*désœuvrement*” pode ser depreendido na relação corpo e linguagem, ou até mesmo vida e obra do argentino Jorge Luís Borges. Não em sentido pejorativo, mas no sentido mesmo do “*désœuvrement*”,

¹²⁵ BLANCHOT. A profundidade da ociosidade, p.39-42.

¹²⁶ BLANCHOT. A profundidade da ociosidade., p.41.

¹²⁷ BLANCHOT. *A besta de Lascaux*, p.23.

o escritor, “ocioso”, “desocupado” desde sempre para a obra, fascinado desde sempre pela escrita, embora já cego no final de sua vida, mantém o hábito de passear pelos corredores da Biblioteca Nacional da Argentina. Entre prateleiras e prateleiras de livros, algo o persegue, inquieta-o, toma-o. A mão que escrevia – literalmente – é agora impedida pelos olhos que não vêem. No entanto, a “mão que não escreve”¹²⁸ – essa mão que não existe no plano físico e serve à “urgência da obra” – não necessita dos olhos para escrever. Ela, por si só, representa a visão necessária para atender ao chamado, para atender à “preensão persecutória”. Ele vive sob a exigência da obra, que não o dispensa. Urge o gesto. Mentalmente, e enquanto passeia ociosamente entre os livros, Borges “escreve” seus poemas.

De maneira análoga, Brás, um defunto – portanto cego e ocioso no sentido literal – em seu eterno berço, sente também a “preensão persecutória” que o impele a escrever. Começa a arrepender-se de haver iniciado seu livro, no Capítulo LXXI / O senão do livro, e justifica-se:

Não que ele me canse; eu não tenho que fazer; e, realmente, expedir alguns magros capítulos para esse mundo sempre é tarefa que distrai um pouco da eternidade. Mas o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica... (MPBC, p.583).

Apesar de não ter nada para fazer, de o livro ser enfadonho, ter cheiro de morte, ele não consegue parar de escrever.

Dom Casmurro, por sua vez, cansado também da monotonia da sua vida melancolicamente “despida de muitos encantos” e incitado pelos bustos de Nero, Augusto, César e Massinissa agradece-lhes os conselhos e decide (não consegue deixar

¹²⁸ BLANCHOT. A preensão persecutória. p.15.

de fazê-lo) “deitar ao papel as reminiscências que me vierem vindo. Deste modo, viverei o que vivi, e assentarei a mão para alguma obra de maior tomo”. (DC, p.811). Apesar disso, ele sabe que a vida pede para ser escrita, pois afirma mais adiante: “Há dessas reminiscências que não descansam antes que a pena ou a língua as publique”. (DC, p.870)

Quanto ao Aires, igualmente diz que “Nos lazeres do ofício escrevia o Memorial, que, apesar das páginas mortas ou escuras, apenas daria (e talvez dê) para matar o tempo da barca de Petrópolis”. O segundo ano após seu retorno ao Brasil, depois de aposentado, começa por uma visita ao cemitério. Inicia seu Memorial, analogamente a Brás, por uma “visita” à morte, a um túmulo, ao jazigo da família, que achou novo demais porque Rita manda lavá-lo todos os meses: “um velho túmulo dá melhor impressão do ofício, se tem as negruras do tempo, que tudo consome”. (M. de A., p. 1098).

Assim como os outros dois narradores, sua vida transcorre “despida de muitos encantos” entre visitar as pessoas – no cemitério ou em suas casas – folhear livros, alimentar-se, um “resfriamento com pontinha de febre” hoje ou outro dia e a sua relação com a obra, suas conversas com o papel, a releitura de seus autores preferidos.

Encontram-se várias referências a esse “imperativo” a escrever, esparsas pelo *Memorial*, como no dia 18 de setembro que, ao chegar de uma visita aos Aguiar, mesmo cansado, não consegue dormir sem antes escrever (p. 1149). Aliás, o gênero textual “diário”, por si mesmo, já diz de uma necessidade de escrever. No dia 21 de agosto de 1888, “5 horas da tarde”, ele diz que não quer acabar o dia sem escrever, que tem os olhos cansados, doentes e que não sabe se continuará “este diário de fatos, impressões e idéias. Talvez seja melhor parar”.

Três dias depois, semelhante a Dom Casmurro, cujas reminiscências não descansam “antes que a pena as publique”, Aires diz: “Qual! Não posso interromper o *Memorial*; aqui me tenho outra vez com a pena na mão. Era verdade, dá certo gosto deitar ao papel cousas que querem sair da cabeça, por via da memória ou da reflexão” (M. de A., p.1141).

O que impele Aires a escrever, não apenas o *Memorial*, mas também um romance: *Esau e Jacó*, onde ele mesmo figura como personagem? O que o incita a deixar sete manuscritos aos quais denomina Memorial – parte dele publicada postumamente como *Memorial de Aires* – e ainda um oitavo em forma de romance? A “preensão persecutória”, o “fascínio do olhar”, o “désœuvrement”?

Os três narradores possuem uma característica em comum com Borges, cuja cegueira não o impede de escrever; ele é apreendido pelo olhar do incessante e do interminável, em que a cegueira ainda é visão. Não como possibilidade de ver, mas impossibilidade de não ver, “que persevera – sempre e sempre – numa visão que não finda: olhar morto, olhar convertido no fantasma de uma visão eterna”.¹²⁹

Um acompanhamento atento ao tratamento tradicional dado a essas três obras, suscita, ainda, um ponto que poderá corroborar com a idéia de que os narradores sentem a “compulsão” para a escrita. No caso de *Memórias Póstumas* – obra polêmica –, *Dom Casmurro* e mesmo o *Memorial de Aires* – que causou também estranheza em sua recepção, pela aparente simplicidade – não se pode afirmar que se trata de textos de leitura totalmente confortável.

¹²⁹ BLANCHOT. *O espaço literário*, p.23.

Perpassa pela sua construção e estrutura certo desconforto que, ainda hoje, traz para grande parte dos leitores, até certo “enfado” resultante de outros hábitos com textos mais inteiros, histórias com princípio, meio e fim bem delineados, poucas lacunas.

Ao questionamento sobre as causas desse desconforto, entre outras respostas possíveis, talvez seja por serem escritas que afirmam “reiteradamente seu vínculo com a morte”¹³⁰ – o que provoca certa resistência à leitura. Segundo Castello Branco, esse tipo de escrita não busca a negação desse vínculo.

Assim Brás, Dom Casmurro e Aires, na certeza de que algo de fundamental se rompeu para sempre, edificam, no lugar da perda, um “monumento”, não muito claro, não radicalmente explícito, pois que erigido através da “instância” de invenção, própria da memória. Esse monumento – um memorial da “escrita de si mesmo” – (a)borda o entorno dos traços mnêmicos¹³¹ não como uma moldura – contorno contínuo, que enquadra e arremata uma foto, uma paisagem. Mas como a sua *molduragem*, o trabalho em si de escavar, (a)bordar em busca de reconhecer esse vínculo no tecido invisível do que já se foi, cientes de que nele “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 sutil obra deste mundo, e acaso do outro”. (*Esau e Jacó*, p.976)

É nessa *molduragem* “em cima de invisível” – entre os interstícios da lembrança e do esquecimento – que é possível reconhecer a edificação da “mais sutil obra”, na qual só entra “a substância da vida” (MPBC, p.544): o Memorial da escrita de Brás Cubas, Dom Casmurro e Aires (sub-título deste trabalho). O corpo textual que se ergue, rasurado, faz referência ao monumento (Memorial), à obra e não ao documento – o

¹³⁰ CASTELLO BRANCO. O lado esquerdo da escrita, p.161.

¹³¹ Vários desses traços foram citados no decorrer dessa dissertação tais como: as pedras da rua, o chafariz para Brás Cubas, o “pregão de cocadas” para Dom Casmurro e o mar, para Aires.

Curriculum Vitae – dos narradores. Essa “substância da vida” é interpretada, neste trabalho, como a própria experiência da escrita que é colocada, enquanto monumento ou enquanto “Memorial”, não para esquecer, mas para lembrar.

Antes de avançar, será útil lembrar algumas evidências de que os narradores detêm um saber acerca da distinção entre livro e obra, para que surja, com mais clareza, a relevância da expressão de Brás Cubas: “a obra em si mesma é tudo”, fundamental para o surgimento do “Memorial” da escrita dos narradores.

3.1.2 – LIVRO E OBRA

Em sua nova edição *post mortem*, Brás Cubas, ao se reescrever, enfatiza e cria a expressão “a obra em si mesma é tudo”, para dizer que não se importa se haverá algum leitor para seu livro. Que seja “um exemplar único. Único!” (MPBC, p.584). Uma raridade, mais até que o *Pentateuco*, como ele sugere na introdução, pois o que importa para ele é a experiência misteriosa da escrita (de si), em si mesma. Se o livro agradar “pago-me da tarefa” e se não agradar, pouco importa, “pago-te com um piparote, e adeus”, ele diz “Ao leitor”.

E põe mãos à “obra”, pois é aí que ele consegue aproximar-se da própria essência da literatura, esquecido do corpo – que “já era” – e feito outro corpo, tecido só de voz e letra, no qual borda um fino rococó onde se entrecruzam, confundindo-se, passado, presente e futuro. Esse é o tempo da escrita para o qual caminha a obra, que em si mesma é tudo, que só se realiza quando aquele que ali diz: “eu”, cede lugar a uma voz vinda de outro lugar transformando-se em um “ele sem rosto”.

Isso significa que a obra, assim como o inconsciente, só é legível por meio do sentido das palavras que se esgarçam entre metáforas e metonímias nos jogos da

memória. *Noli me legere* – diz-se, com Blanchot – é o “vazio rude e mordente da recusa à impossibilidade de ler”, pois, para o escritor, nenhuma outra possibilidade a não ser escrever sempre.¹³²

Apenas pelas marcas, pelos rastros deixados aqui e ali é possível perceber uma presença, uma aproximação, tanto com o inconsciente quanto com a obra. Mas, nunca se pode tocá-los efetivamente. Ao livro, sim.

A reflexão que ora se faz – diferenciação entre obra e livro nos três narradores – corrobora com a hipótese de que os três narradores desvelam um Memorial – um monumento, cada qual ao seu modo. No caso de Brás Cubas, esse monumento se encontra metaforizado logo no início do livro, na “dedicatória”:

AO VERME
QUE
PRIMEIRO ROEU AS FRIAS CARNES
DO MEU CADÁVER
DEDICO
COMO SAUDOSA LEMBRANÇA
ESTAS
MEMÓRIAS PÓSTUMAS

Essas Memórias não poderão ser roídas pelos vermes – que só podem roer o que é material, corpóreo, neste caso o livro, aquela “primeira edição” que já não mais existe tal e qual. Essa edição, pelas palavras de Brás, é a edição definitiva, que “o editor dá de graça aos vermes” (MPBC, p.549).

Nesse epitáfio-epígrafe, o jogo com as palavras permite que se leia também o “verme” como metáfora do tempo, que se encarregará de mantê-la intacta enquanto obra – monumento, arquivo intocável, volátil – por tratar-se de memória que “não preexiste

¹³² BLANCHOT. *O Espaço literário*, p.14.

de maneira simples, mas múltipla, registrada em diversas variedades de signos”¹³³. Em suas memórias póstumas, Brás faz-se reviver pela própria experiência da escrita, tecendo-se nessa “nova edição”, escavando em seu próprio túmulo – seu buraco – os restos mnêmicos de uma escrita que vela/desvela com uma claridade vaga, crepuscular, através do livro – a “estória” da sua vida –, a sua obra.

É aí, a partir dessa epígrafe, em forma mesmo de um epitáfio, que essa experiência começa a se erigir como esse monumento/memorial, semelhante àquelas alegorias que se costuma encontrar em alguns túmulos – às vezes, um anjo enorme de asas abertas, outras, uma espécie de castelo, catedral, capela.

Se o autor dedica suas memórias póstumas ao tempo, é porque não há que dedicar sua *obra* a ninguém em especial, por tratar-se de uma experiência única, “um livro único. Único!”, experiência solitária que é representada pela solidão da morte e se metaforiza no seu próprio monumento tumular: “Memorial da escrita” de uma nova edição – póstuma. É preciso morrer para a vida, para a glória, para os acontecimentos do cotidiano, para que se possa vivenciá-la. A esse escritor, não interessa escrever um “diário de viagem” e, sim, “umas memórias, como estas são, nas quais só entra a substância da vida”. (MPBC, p.544).

Essa talvez seja a última edição – “que o editor dá de graça aos vermes” – e também a mais importante. É como se se pudesse substituir a paradoxal epígrafe/epitáfio por:

AQUI
VIVE
A ESCRITA

¹³³ FREUD, Carta 52. In: *Publicações Psicanalíticas e esboços inéditos*, p.281.

No Capítulo LXXI / O senão do livro, Brás Cubas parece continuar sua reflexão a respeito do inovador conceito de *obra* ao referir-se ao seu arrependimento “deste livro”, que o leitor não consegue entender: “[...] o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direta e nutrida, o estilo regular e fluente...” (MPBC, p.583).

É possível, aí, a interpretação de que o narrador, ao referir-se a “livro” desdobra-o em dois aspectos: ao livro enquanto narrativa apenas, ou gênero textual, ao qual já havia se referido na introdução “Ao leitor” e à “obra”, cujo único “defeito” é o leitor – aquele que tem pressa em chegar ao final da narrativa com princípio/meio/fim.

Em *Dom Casmurro*, observa-se a mesma metáfora dos vermes que aponta também para a distinção entre obra e livro. A eles, o narrador dedica um pequeno capítulo (Capítulo XXVII / Aos vermes), no qual decide escrever uma “dissertação” explicitando a origem comum de um oráculo pagão e do pensamento israelita contido na expressão: “Não desprezes a correção do Senhor, Ele fere e cura” (DC, p.826). O sentido aí contido (de *phármakon*) muito intrigou Bentinho. Pegou “livros velhos, livros mortos, livros enterrados, a abri-los, a compará-los, catando o texto e o sentido”; catou os próprios vermes dos livros, para que dissessem o que havia nos textos roídos por eles.

– “Meu senhor, respondeu-me um longo verme gordo, nós não sabemos absolutamente nada dos textos que roemos, nem escolhemos o que roemos, nem amamos ou detestamos o que roemos; nós roemos”. Não lhe arranquei mais nada. (DC, p.826/7)

Sua reflexão sobre os outros vermes que repetiam “a mesma cantilena” foi que esse silêncio sobre os textos roídos talvez fosse ainda “um modo de roer o roído”. Ou seja, é no silêncio que o livro – a parte material da obra – permanece.

Depois de Brás e Dom Casmurro, Aires cria o seu “estilo simples”, em forma de diário, que, aparentemente, não condiz com o “estilo” dos outros narradores de Machado. Paradoxalmente, ele também anuncia algo “difuso” em sua obra: “páginas mortas e escuras”:

“Quem me leu Esaú e Jacó talvez reconheça estas palavras do prefácio: Nos lazes do ofício escrevia o Memorial, que, apesar das páginas mortas ou escuras, apenas daria (e talvez dê) para matar o tempo da barca de Petrópolis”. (M.de A., p.1096)

Do título, *Memorial de Aires*, pode-se dizer que é ambíguo, pois não produz o efeito “diário” que traz em sua forma. Aliás, seu efeito é de “memórias póstumas”, assim como a obra de Brás Cubas, pois o caráter póstumo da publicação confere à sua escrita a mesma dimensão da “morte do autor”¹³⁴. Essa seria uma condição para o devir da obra, o que lhe confere uma dimensão particular, *sui generis*. Trata-se de uma “edição póstuma”, segundo a “Advertência” da obra, referente aos anos de 1888-1889, retirados do *Memorial* – os sete cadernos manuscritos de Aires. “O resto aparecerá um dia, se aparecer algum dia”, diz M. de A., que assina o trecho.

Talvez se possa compará-lo, parcialmente, a Joseph Joubert – o “autor sem livro, escritor sem escrito” ou a Mallarmé, ambos pensados por Blanchot em suas obras em devir. Entretanto a característica que o distingue é a publicação póstuma, que confere existência ao livro, enquanto obra, cujo recorte selecionado pelo editor – M. de A. – “pode dar uma narração seguida, apesar da forma de diário que tem”.

Trata-se de um projeto inacabado, imperfeito, por ser fragmentário, circular, que só pode devir como livro pela “morte do autor” – o seu desaparecimento e seu retorno

¹³⁴ A esse respeito, ler o texto já mencionado de Barthes, “A morte do autor”.

enquanto escrita, assumindo, assim, o tom impessoal de pura experiência, de um sujeito personificado em e pela escrita, um “ele”, como disse Blanchot, “sem rosto”¹³⁵.

Escrever, para esse pensador, é descobrir o interminável, “é passar do Eu ao Ele, de modo que o que me acontece não acontece a ninguém, é anônimo pelo fato de que isso me diz respeito, repete-se numa disseminação infinita”¹³⁶. Conclui-se que qualquer gênero textual serve para que o escritor inscreva sua exigência da escrita.

O *Memorial de Aires*, edificado em forma de diário, suportado por dia-mês-ano, não é exatamente um diário pessoal. Aires fala mais dos que o cercam e sua aparente significância é a de um caderno mesmo, no qual faz anotações intermináveis, que podem vir pela manhã, à tarde ou à noite. Sem conter apenas relatos, contém reflexões sobre o presente/passado/futuro.

Para Blanchot, o diário não é essencialmente confessional; talvez a sua verdade não esteja “nas observações e comentários interessantes, de recorte literário, mas nos detalhes insignificantes que se prendem à realidade cotidiana”.¹³⁷ É por isso que o diário, de fato, é um Memorial no qual o escritor quer recordar-se de si mesmo e, o que é estranho, para isso ele usa o próprio elemento do esquecimento: escrever.

Por todas essas características, O *Memorial de Aires*, esse “diário” sem princípio nem fim, escrita interminável é uma obra, uma experiência literária.

O que se procurou compreender até aqui, foi o aspecto que relaciona a expressão “a obra em si mesma é tudo” à “teoria das edições humanas”, pois, para os narradores, relevante é a experiência da escrita ou a obra em si mesmo, o trabalho mesmo de “escavar” por meio da experimentação literária.

¹³⁵ BLANCHOT. *O espaço literário*, p.24.

¹³⁶ BLANCHOT. *O espaço literário*, p.24.

¹³⁷ BLANCHOT. *O espaço literário*, p.19.

Sem pretender fechar a questão, mas com o intuito de retomar a gênese deste trabalho – a observação da escrita da memória nas três narrativas – propõe-se, ainda, analisar uma última característica: o movimento por ela efetuado.

3.2 – ALEGORIZAÇÃO DA MEMÓRIA: O MOVIMENTO DA ESCRITA

Dada a relevância da escrita da memória para este trabalho, serão analisados alguns artifícios narrativos que sugerem, ainda, uma face imagética – alegórica – dos memoriais (no sentido mesmo de “monumentos” virtuais) que se erguem a partir do seu processo de construção. Essa análise é pertinente porque complementa as reflexões já elaboradas a respeito de uma incorporação entre o ser e o viver por meio da experiência da escrita ¹³⁸.

A afirmação de Brás Cubas, “a obra em si mesma é tudo”, por remeter à diferença entre obra e livro, corrobora para a conclusão de que, para além do enunciado – estórias de vida, sonhos, amores, paixões, frustrações – essa alegorização do movimento da memória contribui, sobremaneira, para a concretização da “nova edição humana”, talvez sua aparência exterior, seu invólucro, sua capa. Essa faceta é sinalizada por meio do movimento efetuado pela escrita das obras, que estabelece relação com o movimento próprio da memória – a sua “cena” mesmo.

Quanto ao vocábulo “alegoria”, em geral, refere-se ao modo de expressão que consiste em representar pensamentos ou idéias de maneira figurada, ou seja, as “figuras” ou elementos da idéia representada funcionam como seu disfarce. Isso significa dizer outra coisa – um “sentido encoberto” – além do sentido literal das palavras.

¹³⁸ A esse respeito reporte-se, novamente, a SIVIANO BRANDÃO, Ruth. *A vida escrita*.

Parafrazeando César Guimarães, no interior da narrativa, essas figuras são deslocadas do momento e do modo específico de sua constituição imediata, de tal modo que o seu sentido só se completa em relação ao todo. Haveria, de acordo com a hipótese proposta, um circuito de mão dupla, pois “ao mesmo tempo em que as imagens formam-se através das instâncias e categorias constitutivas da narração (pertencentes tanto ao domínio tanto da história quanto do discurso), ela pode impor-lhes modificações que redefinam suas funções tradicionais”.¹³⁹

O narrador é, então, o sujeito das imagens, o elemento mediador entre elas, tal como se apresentam no momento de sua constituição e a significação que elas ganharão ao longo do texto. Desse modo, se, em princípio, a escrita de Brás, Dom Casmurro e Aires quer-se verdadeira, completa, intacta, seus recursos estéticos registram, entretanto, a quebra da linearidade desse discurso. Tais recursos demonstram o não-acabado e o fragmentário modo de existência da memória tomado como modelo para a composição das obras, que serão analisados a partir de dois pontos de vista: o do espaço de “corporeidade” e o da circularidade da escrita. O primeiro se apresenta através da disposição gráfica e o segundo, por meio da expressão de Dom Casmurro: “o prazer das dores velhas”, sem que se possa menosprezar, em ambos, o aspecto semântico.

3.2.1 – O ESPAÇO DE “CORPOREIDADE” DA ESCRITA

O que significa, nesse contexto, o espaço de corporeidade da escrita? Para melhor compreensão do trabalho efetuado, pelos narradores, entre a relação semântica e gráfica, como embasamento observa-se estudos que extrapolam as teorias psicanalíticas, embora por elas influenciados.

¹³⁹ GUIMARÃES, César. O que é uma imagem em literatura? p. 77.

Ram Mandil, em sua obra *Os efeitos da letra – Lacan leitor de Joyce* (2003), indaga, entre outras, as razões que “teriam levado o escritor irlandês a se mover de modo tão singular no terreno das línguas, das letras e da literatura”¹⁴⁰ e analisa o modo como Joyce mobiliza a escrita, “a maneira como a letra gradativamente prepondera sobre o sentido das palavras, tornando possíveis jogos entre sons e sentidos”¹⁴¹. Nesse texto encontra-se um questionamento que, de certa maneira, é abordado neste trabalho quanto a uma possível “compulsão” para a escrita, tomada como ponto substancial para a nova “edição humana” dos narradores. Mandil elabora a seguinte questão:

[...] até que ponto a letra poderia ser pensada, ela própria, como sintoma de nossos encontros e desencontros com a linguagem? Até que ponto a possibilidade de perceber na linguagem, para além de seus efeitos de sentido, seu “efeito sintoma”, ou seja, o fato de que a matéria que a compõe não está comprometida com a construção de uma ficção, mas com a produção de um furo em si mesma [...]?¹⁴²

A questão não será detalhada, neste contexto, porque ela extrapola o tema que está sendo tratado. Interessa, porém, sua discussão no sentido de distinguir a presença da voz produzida pela fala, daquela que surge a partir da escrita, para que se possa entender o que se especificará, aqui, como “espaço de corporeidade” da escrita.

Para trabalhar essa idéia, Mandil revê os estudos de Paul Zhumtor – precursor de estudos sobre a presença de oralidade no texto literário –, Henri Meschonnic, Roland Barthes e, no campo da Lingüística, Ducrot, Todorov e Benveniste.

A atenção de Zhumtor, em *A letra e a voz*, recai, segundo ele, na emissão e execução das obras e não propriamente em sua poética como texto, que Meschonnic diz exigir uma concepção de voz que não se confunde com sua dimensão fônica, mas que

¹⁴⁰ MANDIL. *Os efeitos da letra – Lacan leitor de Joyce*, p.251.

¹⁴¹ MANDIL. *Os efeitos da letra – Lacan leitor de Joyce*, p. 21.

¹⁴² MANDIL. *Os efeitos da letra – Lacan leitor de Joyce*, p.269.

busca “os índices da voz dentro do universo do sentido do texto, naquilo que ele teria de gestual ou corporal”.¹⁴³

Para o objetivo a que se propõe este capítulo, acredita-se que, por tratar-se “ainda de uma voz comprometida com o sentido das palavras, mesmo que não se confunda com elas”¹⁴⁴, essa seria uma reflexão adequada.

Parte-se, portanto, do pressuposto de que toda escrita possui um caráter de materialidade que se delinea na superfície mesmo da página, na grafia que, de certa maneira, pode tanto ser desvinculada do seu significado, quanto plurissignificada.

Depreende-se, assim, a característica dual nas narrativas de Brás, Dom Casmurro e Aires. Por um lado, o caráter de materialidade do texto como “letra”, não exatamente no que se refere “àquilo” que se coloca no papel para substituir o objeto, mas no sentido de um instrumento usado para efetuar o trabalho de “escavação” entre a memória e o esquecimento. Desse caráter de materialidade, sem que dele se desvincule, emerge a “voz” que subjaz a todo o aspecto do trabalho da memória discutido. Essa “escrita da voz”, apesar do compromisso óbvio com a expressão – marca do escritor Machado de Assis – aponta para o movimento efetuado pelo trabalho da memória nas três obras aqui discutidas.

É assim que, nesse espaço, os narradores fazem seu jogo, brincando com as palavras, remanejando o texto, por meio de duas estratégias que contribuem sobremaneira para a sustentação da hipótese de uma alegorização do movimento da memória nas três obras: a disposição gráfica e a circularidade da escrita. Esse aspecto será enfatizado pela apropriação do sentido explícito pela expressão de Dom Casmurro

¹⁴³ MANDIL. Os efeitos da letra, p.240.

¹⁴⁴ MANDIL. *Os efeitos da letra*, p.269.

no Capítulo LXXVII / Prazer das dores velhas (DC, p.886), que será explicada oportunamente.

3.2.1.1 – A DISPOSIÇÃO GRÁFICA

Na mesma linha de pensamento de Meschonnic, trabalhada por Ram Mandil na obra citada, a letra, segundo a escritora portuguesa Maria Augusta Babo,¹⁴⁵ possui capacidade de mutação particular: “suporte de uma significação convencional”, ela apaga-se face à imaterialidade do sentido que a investe. Assim, o caráter de evanescência do significante gráfico, além de dar suporte à leitura enquanto compreensão do sentido do texto tende a modificá-la ou torná-la difusa quando se transforma em espaço plástico, impedindo o reconhecimento imediato da função representativa do traço.

Se, então, a visibilidade se opõe e/ou favorece a legibilidade do texto, essa é a leitura proposta a respeito da disposição gráfica nas três obras em estudo: proporcionar melhor visibilidade ao movimento da escrita, supondo-se que ela simula uma alegorização do movimento próprio da memória, seu ritmo, a saber, fragmentária, fragmentada, lacunar, cuja origem pode estar no presente e/ou no passado, ou ainda no futuro pelo seu caráter de devir. Sua direção pode, portanto, relacionar-se a qualquer um desses tempos. O espaço de corporeidade da escrita é lido a partir de uma extrapolação do sentido que se desloca para a forma por meio de uma manifesta manipulação textual.

A começar por *Dom Casmurro*, observa-se que se distribui em 148 capítulos em apenas 134 páginas na edição aqui contemplada e contém capítulos curtíssimos que

¹⁴⁵ BABO. *A escrita do livro* [do desassossego, de Bernardo Soares], p. 157.

apresentam, em grande parte, independência entre si, como pequenos contos¹⁴⁶, cuja característica é a interrupção repentina, cortes, que deixam em aberto a produção de sentido e a continuação da cena narrada. Parte desses capítulos possui uma poética própria que não prejudica, de forma alguma, o entendimento do texto como um todo, cujo perfeito trabalho de montagem permite esta leitura também fragmentada e contraditoriamente completa.

O narrador, às vezes, alerta para a existência de capítulos que não foram escritos: “No seminário... Ah! Não vou contar o seminário, nem me bastaria a isso um capítulo”. Ou, ainda, diz que deixou de desenvolver outro: “Fiquei só com o Panegírico, e o que as folhas dele me lembraram foi tal que merece um capítulo ou mais” (DC, p. 864-865)

Há, também, momentos em que ele força o leitor a repensar, relembrar ou até mesmo efetuar um movimento para trás, até capítulos anteriores, para verificar o que, de fato, aconteceu, como na citação:

[...] Viste que eu pedi (Capítulo CX) a um professor de música de São Paulo que me escrevesse a toada daquele pregão de doces de Mata-cavalos. Em si, a matéria é chocha e não vale a pena de um capítulo, quanto mais dois; mas há matérias tais que trazem ensinamentos interessantes, senão agradáveis. (DC, p. 919)

Para esta hipótese, observa-se que, uma vez mais, o narrador-autor indica, pela inversão, pelo descaminho, o seu movimento próprio, o ir e vir da memória. Ao buscar outros trechos em que há referência a esse pregão de doces¹⁴⁷, descobre-se que o “assunto” não é tão “chocho” assim e que tem grande importância na narrativa. O

¹⁴⁶ Idéia presente na carta de 24-12-1908, de Mário de Alencar a José Veríssimo: “Conjecturo que o primeiro plano do Dom Casmurro, foi fazê-lo conto; o desenvolvimento do romance teria vindo com a composição do trabalho. Esse foi talvez o processo de todos os romances de Machado”.

¹⁴⁷ Vide Capítulo XVIII / Um plano, Capítulo LX / Querido opúsculo e Capítulo CX / Rasgos da infância.

movimento, ao qual o leitor se sente impulsionado, faz parte de uma espécie de jogo de memória em que é desafiado a participar.

A técnica de entremear capítulos curtos entre longos, algumas vezes com interrupções repentinas para tecer comentários ou digressões a capítulos anteriores, o emprego de frases curtas, adquire grande preponderância em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, embora já apareça sutilmente em obras anteriores.

Entre essas e outras novidades, Brás Cubas, na epígrafe da obra, privilegia seu próprio epitáfio (“Ao verme que primeiro roeu...”) ao estampar os dizeres de forma que se assemelhem a uma inscrição tumular, como já analisado. O Capítulo CXXV também emerge da confluência vida/morte ao reproduzir – sem título – o epitáfio do túmulo de Nhá-loló, com quem Brás Cubas pretendeu casar-se:

CAPÍTULO CXXV

Epitáfio

AQUI JAZ
 DONA EULÁLIA DAMASCENA DE BRITO
 MORTA
 AOS DEZENOVE ANOS DE IDADE
 ORAI POR ELA

O Capítulo XLV / Notas também aborda o tema através de “hiância”, de lacuna:

Soluços, lágrimas, casa armada, veludo preto nos portais, um homem que veio vestir o cadáver, outro que tomou a medida do caixão, caixão, essa, tocheiros, convites, convidados que entravam, lentamente, a passo surdo, e apertavam a mão à família, alguns tristes, todos sérios e calados, padre e sacristão, rezas, aspersões d’água benta, o fechar do caixão, a prego e martelo, seis pessoas que o tomam da essa, e o levantam, e o descem a custo pela escada. (MPBC, p.562)

O enunciado se apresenta quase inteiramente através de um fluxo de palavras sem conexão adequada, cuja técnica que só vai ser enfatizada por volta dos anos quarenta do século XX, por influência das teorias psicanalíticas. Nele, as lembranças não estão relacionadas de forma explícita por meio de frases completas, mas o texto é coerente/coeso. As palavras são colocadas em uma seqüência lógica levando à compreensão de que se narra o dia do enterro do pai, tumultuado e psicologicamente confuso para o narrador.

O Capítulo IX – Transição discorre sobre o processo de construção da obra. Brás conta, de modo aparentemente simples, que começou sua narrativa pelo momento de sua morte e pelo delírio na presença de Virgília. Ela, diz Brás Cubas, lhe recorda a juventude, que remete à infância, que remete ao nascimento. No capítulo seguinte, então, como se estivesse iniciando sua estória, ele conta sobre o seu nascimento, batizado, primeiras brincadeiras, escola. O capítulo sobre o delírio serve, então (e também), como um *pré-texto* para metaforizar a aparente falta de método na escrita da sua memória:

De modo que o livro fica assim com todas as vantagens do método, sem a rigidez do método. Na verdade, era tempo. Que isto de método, sendo, como é, uma coisa indispensável, todavia é melhor tê-lo sem gravata nem suspensórios, mas um pouco à fresca e à solta, como quem não se lhe dá da vizinha fronteira, nem do inspetor de quartelão. (MPBC, p.525).

Afinal, não são estes os mesmos descaminhos da memória? Apontar através de sulcos, marcas nas quais só entra “a substância da vida”?

Memorial de Aires, embora não contenha “capítulos”, a apropriada estrutura do gênero textual “diário” já indica a fragmentação, os cortes, indecisões. Alguns trechos

são longos, outros curtos, alguns somente uma frase: “Estou melhor, mas choveu e não saí” (p.1155).

E, o que é um diário senão um texto ébrio, que tropeça, que gagueja e parece sofrer “de uma perturbação qualquer dos órgãos da palavra”? Na estrutura, o diário é todo fragmento, lacuna, interstício. Aires conta um trecho da manhã, outras vezes três linhas sobre um acontecimento da noite, outras cinco sobre Fidélia, outras da irmã. Assim, ele se submete ao próprio modo de produção da escrita do diário – ao qual denomina Memorial – em busca de um velar-se/desvelar-se em sua própria escrita.

Trata-se, de uma “nova volta no parafuso”, às vezes a um ponto anterior e, outras, posterior – do conhecimento vigente. Para erigir o Memorial da sua “nova edição”, enquanto sujeito da escrita, experiência indizível, intocável, solitária, que fala só para ele mesmo, mas ao mesmo tempo é impessoal, a metáfora, tanto para Brás quanto para Aires, é a ausência do corpo.

Assim como Teuth, o deus da escritura, as lembranças escritas são tramadas no tecido invisível – o lugar do morto. Nas ruínas – túmulo, escavação – elas serão bordadas ao rasurar uma vez mais os traços do que, na memória, já estava desde sempre rasurado. Desse bordado é que surge o Memorial: além do *Curriculum Vitae* de cada um que já está no enunciado, os narradores enumeram, criticam, analisam, explicam por que, para que e como o fizeram, como uma aranha, que vai tirando de si o fio da própria teia.

Aires, a exemplo dos outros dois, também se arrepende de escrever alguns trechos, e de escrever, inclusive, capítulos – que não representam característica de um diário de lembranças.

Assim ele diz:

Se eu estivesse a escrever uma novela, riscaria as páginas do dia 12 e do dia 22 deste mês. [...]. Em ambos esses dias, - que então chamaria capítulos, - encontrei na rua a viúva Noronha [...] logo dei com dois sujeitos que pareciam admirá-la. Riscaria os dois capítulos, ou os faria mui diversos um de outro; em todo caso diminuiria a verdade exata, que aqui me parece mais útil que na obra de imaginação. (M.de A., p.1154)

Essas estratégias obrigam o leitor a efetuar também um movimento, relembrar ou preencher uma lacuna, verificar o que foi dito. Se ele escreve um “diário”, por que essa referência a “capítulos”? Um “lapso de escrita”¹⁴⁸, que expressaria seu desejo de escrever um romance? Não se pode esquecer o romance *Esau e Jacó*, intitulado: “Último” encontrado entre os seus manuscritos, após sua morte.

Sua referência a capítulos, no caso, é desproposita e – ao mesmo tempo – indica que seu diário de memórias é falho, como qualquer outra “obra de imaginação”. Aires se engana ou quer enganar o leitor?

A todas essas características que vêm corroborar para a reflexão a respeito da existência de uma voz que não se confunde – parcialmente – com a dimensão fônica da escrita, há de se observar que o “diário” do Conselheiro Aires é iniciado por duas epígrafes apontando, também, para esse “movimento da voz na escritura”. Segundo Ram Mandil:

[...] o precursor dessa atenção para a oralidade no texto escrito é Paul Zumthor, que, em *A letra e a voz*, chama a atenção para a presença da voz como fator constitutivo da obra literária, sobretudo nas trovas medievais, quando a obra era recitada, cantada, gestualizada, antes de depositar-se, em definitivo, na escrita.¹⁴⁹

¹⁴⁸ A esse respeito, reporte-se a FREUD, *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana* (1901), p. 124.

¹⁴⁹ MANDIL, *Os efeitos da letra*, p.239.

Como a indicar, ou mesmo a buscar, essa dimensão, uma oralidade, a presença de um ritmo – seja ele descompassado ou não em seus vários momentos memorialistas – Aires apropria-se, principalmente, de duas cantigas medievais: uma “Cantiga de amigo”, *Cantiga d’el-rei Dom Denis*, bem como de dois versos de *Cantiga de Joham Zorro* para compor as epígrafes da sua obra. Assim como os antigos procedimentos da leitura de poemas que eram cantados e acompanhados por instrumentos musicais, as epígrafes são como um convite a ouvir o “grão da voz” no *Memorial de Aires*.

3.2.1.2 – A CIRCULARIDADE DA ESCRITA E “O PRAZER DAS DORES VELHAS”

Essa expressão, “O prazer das dores velhas”, tomada de empréstimo ao título do Capítulo LXXVII, de *Dom Casmurro*, vem reforçar a idéia de alegorização da escrita da memória, ao deslizar para o discurso que aí se desenvolve em seu gesto de apresentação do passado, como a querer fazê-lo durar para além de sua evanescência. É com esse olhar que se pretende mostrar esse caráter de circularidade.

De acordo com o aspecto já enfocado nos dois primeiros capítulos, o “modo de produção” do livro e estilo dos narradores, de maneira curiosa, “guinam à direita e à esquerda” como os ébrios. Em termos topológicos, a linguagem dos narradores mimetiza o movimento efetuado pela memória exatamente por seu caráter descontínuo, fragmentado, cindido e, em princípio, oscilatório. Entretanto essas escritas se fazem, também, através de uma circularidade, pois que dependentes de um retorno, um “resgate” da memória, numa busca constante de “unir as duas pontas da vida”.

A memória é desde sempre e para sempre, reescrita. Por isso, “circularidade” não se refere, neste contexto, ao movimento ordenado e contínuo de um corpo que descreve um trajeto circular com retorno ao ponto de partida, sem modificação.

Na origem dessa perspectiva, encontra-se a reflexão proposta por Freud no “Projeto” sobre a capacidade da memória de ser permanentemente alterada por simples ocorrências. Como já foi explicitado no “Capítulo II – Teoria das edições humanas”, suas descobertas estão relacionadas à constatação de que a cada rememoração uma mudança qualquer se opera no sujeito que a evoca, de modo semelhante a ler e escrever. Da escrita resulta constante reaprender, reescrever, baseado na força eficaz, contínua da memória que “depende de um fator que se pode chamar de magnitude da impressão e da frequência com que a mesma impressão se repete.”¹⁵⁰

O conceito de “regressão”, de Freud, é relevante por enfatizar o “movimento retrogressivo da excitação proveniente de uma idéia ou imagem mnêmica desde a percepção (ou alucinação)”.¹⁵¹ A regressão topográfica mencionada no “Projeto” (e respectivo quadro diagramático da mente que aparece, também, no Capítulo VII de *A interpretação dos Sonhos*) registra a trajetória dos processos psíquicos entre a extremidade perceptiva e a extremidade motora do aparelho psíquico. No primeiro, Freud faz uma analogia interessante com a regressão: “Uma corrente de água que encontra obstáculos no leito do rio fica represada e reverte para velhos canais que antes pareciam fadados a secar”.¹⁵²

Observa-se, aqui também, uma confluência entre essa imagem e a expressão de Brás Cubas de que seu livro e estilo são “como os ébrios”. Como ponto em comum, reafirma-se, a memória poderia ser representada através de um movimento oscilatório. Pode-se imaginar o movimento ondulatório/oscilatório da água ao passar pelos obstáculos e redirecionar-se. No entanto esse seu curso ondulatório é feito por idas e

¹⁵⁰ FREUD. Projeto para uma psicologia científica, p.352.

¹⁵¹ FREUD. Projeto para uma psicologia científica, p.397.

¹⁵² FREUD. Projeto para uma psicologia científica, p.398.

vindas, havendo aí, também, um movimento circulatório essencial para que uma onda de água sofra o empuxo suficiente para ir e voltar. Nesse “retorno”, uma porção “toca” a que vem atrás e assim sucessivamente.

Em analogia, ressalta-se que o recalque não coincide com a dissolução ou a extinção da memória. O recalcado emerge da memória, em geral, com dificuldade, mas conserva sua capacidade de ação efetiva e, sob a influência de algum evento externo, pode emergir como um “produto da modificação da lembrança esquecida e como derivados dela”.¹⁵³

No capítulo VII de *A interpretação dos sonhos* (1900), para explicar a “cena de ação dos sonhos”, Freud chega à conclusão de que as “instâncias” ou “sistemas” que compõem o aparelho psíquico mantêm, entre si, uma “relação espacial constante, do mesmo modo que os vários sistemas de lentes de um telescópio dispõem-se uns atrás dos outros”¹⁵⁴. Essa relação espacial aponta também para um movimento circulatório porque a memória – traço mnêmico – não se faz presente apenas uma vez e apenas de uma única maneira.

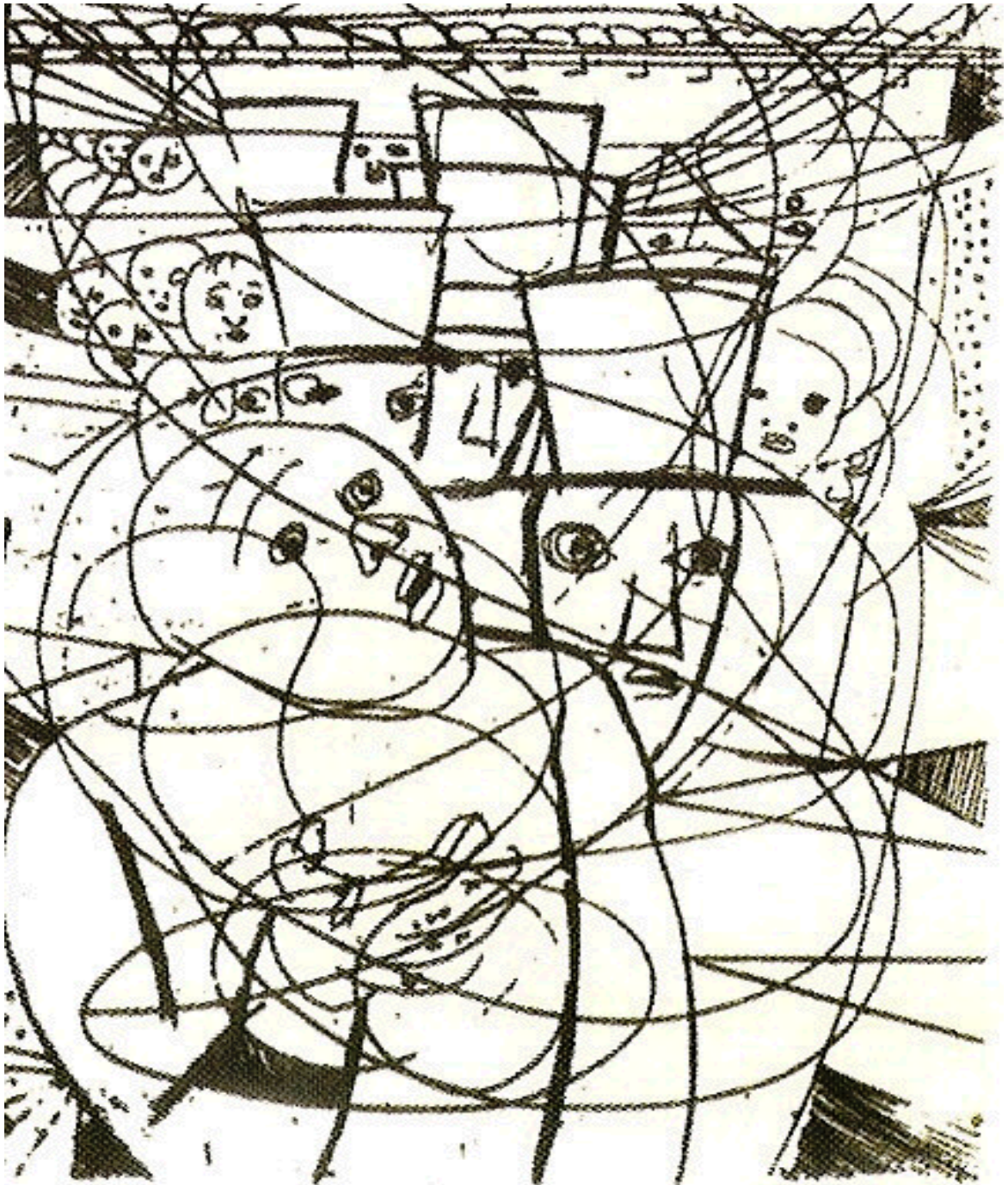
A título de ilustração, foram inseridos, em seguida, dois desenhos concebidos por Cândido Portinari. O primeiro constitui-se por meio de um conjunto de enunciados visuais produtores de efeito imagético do qual se depreende uma leitura do delírio de Brás Cubas: paisagens, sensações, rostos em distintas expressões, de variados tamanhos e posicionados como se um remetesse ao outro; destaca-se a forma predominantemente arredondada, bem como tênues – e algumas vezes bem delineados traços, sem origem ou fim. Em conjunto, o desenho parece ter sido disposto de modo a emprestar sua

¹⁵³ FREUD. Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen, p.39.

¹⁵⁴ FREUD. *A interpretação dos sonhos*, p. 567.

“desorganização” à constituição sensível e oscilatório/circulatória das imagens da memória.

Quanto ao segundo, embora o tema seja o mesmo, a leitura estabelecida pelo artista já é mais próxima da descrição do defunto-autor. Nota-se a figura dos dois animais: o hipopótamo, sobre o qual se encontra um ser humano e, do lado direito, o gato. “Restituído à forma humana”, diz Brás, “vi chegar um hipopótamo, que me arrebatou [dizendo que] nós vamos à origem dos séculos”. Chegando ao final do delírio, Brás vê o animal diminuir, diminuir “até ficar do tamanho de um gato”. (MPBC, p.524).



O DELIRIO

(por Cândido Portinari em 1943).¹⁵⁵

¹⁵⁵ *Coleção Imortais da Literatura*. Biografia de Machado de Assis. São Paulo: Abril, 1971, v. I, p.195.



O DELÍRIO
(Uma segunda versão por Cândido Portinari) ¹⁵⁶

¹⁵⁶ Disponível em: www.centrocultural.sp.gov.br/virtuais/artilust/cubas.htm

Passado, presente e futuro se confundem na descrição de Brás Cubas sobre o seu próprio delírio pouco antes de morrer. A metaforização é feita a partir mesmo do seu corpo que se “coisifica” numa transformação constante – da figura de um barbeiro chinês à “Suma teológica de São Tomás, impressa num volume” (MPBC, p.520).

O seu, como qualquer delírio, percorre um trajeto no qual a ausência de tempo, paradoxalmente, concretiza-se. Embora ocorra ficcionalmente em um tempo presente, esse delírio contorna o “instante-já” como o tempo mesmo da memória que borda, recorta, alinhava, numa constante molduragem que vai pontuando algumas marcas no corpo do texto. Retornando à forma humana, ele deparou-se com um hipopótamo que o levaria à origem dos séculos, em um movimento novamente giratório. Os últimos fios da trama do delírio são rompidos pelo seu gato – Sultão – “que brincava à porta da alcova, com uma bola de papel”. Gato, bola, entre outros significantes que aparecem na descrição, contribuem – em seu formato – para o que se tenta aqui comprovar.

Para delinear melhor esse caráter de circularidade da escrita dos narradores, a partir daqui acrescentar-se-á uma análise da expressão “O prazer das dores velhas” em sua contribuição para o reforço dessa perspectiva.

No Capítulo LXXVII, Prazer das dores velhas, de apenas sete linhas, assim diz o narrador:

Contando aquela crise do meu amor adolescente, sinto uma coisa que não sei se explico bem, e é que as dores daquela quadra a tal ponto se espiritualizaram com o tempo que chegam a diluir-se no prazer. Não é claro isto *mas nem tudo é claro na vida ou nos livros* (grifo meu). A verdade é que sinto um gosto particular em referir tal aborrecimento, quando é certo que ele me lembra outros que não quisera lembrar por nada. (DC, p.886/7)

Esse pequeno capítulo é ilustrativo de que Dom Casmurro, analogamente a Brás e Aires, também viaja “a roda da vida”, principalmente porque remete aos dois primeiros capítulos que informam os motivos que o levaram a escrever sua história: contar a crise do seu amor adolescente, ou atar as duas pontas da vida. O narrador, em sua “condição” escrita, efetua um movimento circular que atualiza, constantemente, sua dor, no prazer de senti-la, o que se observa a partir do título do capítulo: Prazer das dores velhas, cuja potencialidade significativa se explora aqui.

Se, no início da sua estória, o personagem quer “atar as duas pontas da vida”, quase ao final da narrativa ele diz, por meio desse capítulo, que quer repisar, sofrer novamente a crise do seu “amor adolescente”. Isso o faz sentir certo prazer que não sabe explicar. Ele conta o seu “gosto particular” em referir-se a lembranças dolorosas que “chegam a diluir-se no prazer”, o que proporciona um estranho encontro entre linguagem, memória e corpo. A referência de que “nem tudo é claro na vida e nos livros” enlaça a relação entre escrita e vida¹⁵⁷, à qual Dom Casmurro se submete – o corpo falando da alma, na insistência em traduzir, repisar, sofrer novamente suas dores dessa vez delineadas no corpo-texto desse livro.

Como em um trabalho “sisífico”, o movimento efetuado o faz caminhar em direção à busca dolorosa de suas perdas, pois ao dizer que sente “um gosto particular em referir tal aborrecimento”, ele reafirma o movimento circular pretendido pela sua escrita e evocado pela afirmativa: “o meu fim era atar as duas pontas da vida”. Observa-se que a idéia reforça uma intenção de manter-se no (*gozo*) excesso aí presente, um “além do princípio de prazer” que não permitirá que a narrativa desemboque no silêncio, puro e simples. Por não suportar o silêncio de sua solidão, empreende um eterno retorno do fim

¹⁵⁷ A esse respeito ler SILVIANO BRANDÃO, *A vida escrita* (2006).

para o começo, através da escrita de suas “dores velhas” – tentativa de tradução de uma dor originária que nunca foi original, pois não pode ser localizada em lugar algum.

Semelhante a essa passagem, encontra-se o caráter de circularidade no Capítulo XXXIII – O penteado, no qual o narrador conta que queria tecer duas tranças com os cabelos de Capitu, que pudessem envolver o infinito por um número inominável de vezes. Desejou penteá-los por todos os séculos dos séculos:

Enfim, acabei as duas tranças. Onde estava a fita para atar-lhes as pontas? [...] Juntei as pontas das tranças, uni-as por um laço, retoquei a obra, alargando aqui, achatando ali, até que exclamei: Pronto! Estará bom? (DC, p.844).

A pergunta que faz é interessante porque ressalta, também, o motivo da escrita das memórias revelado pelo narrador no início do livro: “Onde estava a fita para atar-lhes as pontas?”. As duas tranças nos cabelos de Capitu representam uma espécie de metáfora das mesmas “pontas da vida” que o narrador quer unir. Escrever a obra, retocando e “alargando aqui, achatando ali” até a pergunta final: estaria bom? (!). A analogia entre “unir as pontas da vida” e juntar “as pontas das tranças” sinaliza, uma vez mais, a circularidade dessa escrita que parece querer saber de sua questão, seu laço, seu nó, que é o desse sujeito dividido, incompleto, que bordeja o “furo” através da letra – do sem sentido: “Éramos dois contrários: ela encobre por palavra o que eu publico pelo silêncio” (DC, p.844).

Dom Casmurro é um texto petrificante? Sim, de certa forma é, se analisado do ponto de vista de uma narrativa com princípio, meio e fim, em uma linguagem culta, impecável e uma história também fascinante. Entretanto é também um texto causador de certa angústia em relação à ambigüidade, um convite ao engano, ao equívoco, para aí

errar com insistência e permanecer nessa circularidade de uma escrita que se quer somente escrita: “Vamos agora à História dos Subúrbios”, finaliza Dom Casmurro.

Merece destaque essa intenção do narrador de escrever a “História dos Subúrbios”, à qual faz referência tanto no início quanto no final de *Dom Casmurro*. Ele diz, no segundo capítulo, que reproduziu a casa do Engenho Novo “dando-lhe o mesmo aspecto e economia“ da outra onde foi criado, na antiga Rua de Mata-cavalos. E finaliza-o dizendo que, aí mesmo, na casa do Engenho Novo, recebia suas visitas femininas, mulheres que o “distrain” de seu amor por Capitu:

Então, se aparecia outra visita, dava-lhe o braço, entrávamos, mostrava-lhe as paisagens, os quadros históricos ou de gênero, uma aquarela, um pastel, uma guache, e também esta cansava, e ia embora com o catálogo na mão (DC, p.944).

Tanto quanto a casa, que o faz recordar os tempos em que foi feliz (?) com Capitu e que ele mostra às suas visitas – e ao leitor – o final, um resto do qual não consegue dizer, não sabe explicar, desemboca no “espaço que morre de silêncio”. Para não morrer, ou “para que o (seu) romance (com Capitu) não morra”, permanece na circularidade, impulsionando também o leitor para o início: “Mas não é este propriamente o resto do livro. O resto é saber se a Capitu da praia da Glória já estava dentro da de Mata-cavalos, ou se esta foi mudada naquela por efeito de algum incidente”. (DC, p.944).

Nesse ponto, resta ao leitor retomar a história, voltar ao início do livro, recomeçar a ler com mais atenção e ver se consegue *des-cobrir* a verdade sobre Capitu – ou sobre o narrador que diz que o leitor há de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca: “se te lembras bem da Capitu menina, hás de reconhecer...”. (DC, p.944).

A proposta do narrador é que o final seja recolocado no início; retomando a intertextualidade com a Psicanálise, repensar o início da narrativa remete à questão do sujeito no simbólico: “não há princípio nem fim, o sujeito está sempre pelo meio ou em meio a”.¹⁵⁸ Reflexão que reitera a de Dom Casmurro: “comecei por não ser nascido”.

Assim também, no segundo capítulo, ele conta que pensou em fazer uma “*História dos Subúrbios*”, no entanto seus fantasmas pessoais, metaforizados pelos bustos pintados nas paredes, o exortaram a tentar reconstituir os tempos idos. Decidiu escrever, em primeiro lugar, *Dom Casmurro*, cuja última frase é: “Vamos à História dos Subúrbios”. E não seria sua própria história com Capitu, uma história dos subúrbios?

Tal é, ou aparenta ser, o clima da sua narrativa, em sua própria visão: uma história sem importância – pelo menos ele quer fazer o leitor crer – enquanto dedica a ela um livro: come bem, não dorme mal e continua indo ao teatro. E escreve, continua escrevendo seu teatro, sua ópera – sua obra, que “em si mesma é tudo”.

A tendência do leitor é, então, retornar, “sem querer querendo”, ao início do texto *Dom Casmurro*, em casa de novo, na segurança, no aconchego de um suposto princípio, doce, de onde não se gostaria de sair, mas que agora é suspeito, é uma armadilha.

“O prazer das dores velhas” na obra de Brás Cubas também pode ser exemplificado por meio de passagens bem parecidas. No Capítulo XXV – Na Tijuca (MPBC, p. 546), ele conta que após a missa de sétimo dia pela morte da mãe, pegou uma espingarda, alguns livros, roupa, charutos, o moleque Prudêncio e foi para uma velha casa que a família possuía, renunciando a tudo e com “o espírito atônito”.

¹⁵⁸ CASTELLO BRANCO. Palavra em ponto de p, p. 19.

Acredita que foi nessa ocasião que começou a “desabotoar” nele a hipocondria:

[...] essa flor amarela, solitária e mórbida, de um cheiro inebriante e sutil. – “Que bom que é estar triste e não dizer coisa nenhuma!”. – Quando esta palavra de Shakespeare me chamou a atenção, confesso que senti em mim um eco, um eco delicioso. Lembra-me que estava sentado, debaixo de um tamarineiro, com o livro do poeta aberto nas mãos, e o espírito ainda mais cabisbaixo do que a figura, - ou jururu, como dizemos das galinhas tristes. (MPBC, p.546).

Observa-se, nesse excerto, uma descrição de sentimento bastante semelhante àquela que Dom Casmurro vai fazer oito anos depois: “as dores daquela quadra a tal ponto se espiritualizaram com o tempo que chegam a diluir-se no prazer”, analisada acima. Esse sujeito, entretanto, detalha mais ainda o seu *gozo*:

Apertava o peito a minha dor taciturna, com uma sensação única, uma coisa a que poderia chamar volúpia do aborrecimento. Volúpia do aborrecimento: decora esta expressão, leitor; guarda-a, examina-a, e se não chegares a entendê-la, podes concluir que ignoras uma das sensações mais sutis desse mundo e daquele tempo.

Para Freud, a escrita pode ter uma função pacificadora. Para Lacan a palavra tem mesmo essa função enquanto sintoma que:

[...] se deve a um defeito de simbolização, que constitui um centro de opacidade no sujeito porque não foi verbalizado, porque não passou à palavra, e que se desfaz na medida em que passa à palavra. Pode-se dizer que a cura analítica aparece principalmente, nessa direção, como uma cura de simbolização. [...] A cura opera porque permite dar significação retroativa ao que permaneceu opaco para o sujeito em sua experiência.¹⁵⁹

Nesse ponto, chega-se a um dos impasses que impede que se aproxime demasiadamente o texto literário ao texto psíquico. Brás Cubas não está se submetendo

¹⁵⁹ MILLER. *O percurso de Lacan*, p.19.

a uma análise psicanalítica. O ofício próprio do Psicanalista é escutar o sujeito além do que diz – não no que ele crê dizer, mas no desejo que flui de suas palavras. Isso é o que se chama interpretação. Nesse sentido, o analista literário assemelha-se ao psicanalista: ele “escuta” nas entrelinhas o que o narrador quer dizer, tomando, é claro, o contexto geral da obra.

Assim, interpreta-se que Brás Cubas chega ao final da sua obra, no capítulo Das Negativas, assinalando que continua hipocondríaco – o que marca a circularidade da sua escrita com o pressuposto de permanência no estado de espírito melancólico do qual, nessa última edição, tem consciência. Toda a ressignificação pela qual passou ao “tornar-se” escrita – através mesmo da própria experiência – serviu-lhe para algo. Ele, assim como Dom Casmurro, ao unir o final da sua obra ao início, talvez tenha buscado mesmo um tipo de “apaziguamento” ao qual Freud se refere. Sua escrita tem – sob essa ótica – a função de mantê-lo nessa circularidade que repete, repisa sua dor. Como uma compulsão à repetição, ela mobilizou definitiva e infinitamente este afeto mais profundo do seu corpo relacionado ao desejo.

No Prólogo da Terceira Edição, Machado de Assis, em sua genialidade, identifica uma provável (!) interpretação para o prólogo do autor Brás Cubas “Ao leitor”:

Capistrano de Abreu, noticiando a publicação do livro, perguntava: “As Memórias Póstumas de Brás Cubas são um romance?” Macedo Soares, em carta que me escreveu por esse tempo, recordava amigamente as Viagens na Minha Terra. Ao primeiro respondia já o defunto Brás Cubas (como o leitor viu e verá no prólogo dele que vai adiante) [...] Toda essa gente viajou: Xavier de Maistre à roda do quarto, Garrett na terra dele, Sterne na terra dos outros. De Brás Cubas se pode talvez dizer que viajou à roda da vida”.

Sim, Brás viajou “a roda da vida” ao escrever sua própria história de trás para frente, da morte para a vida, o que já indica a circularidade da “roda da vida”. Observa-se que o título *Memórias Póstumas...* carrega, em si, também a idéia de “unir as duas pontas da vida”: o vocábulo “póstumas”, ligado a morte e “memórias” que faz referência à vida.

Narrativa circular, portanto, que se explica da seguinte maneira: o autor-defunto viveu, morreu e (re) viveu através da obra que, ao ser lida – de trás para frente – começa e termina com a morte do autor. Reflexão que já traz, em si, a ambigüidade da infinitude da viagem de Brás, assim como a infinitude de possibilidades de representação da memória através da escrita nas lacunas, no esquecimento. De modo semelhante, Brás inicia sua narrativa com a expressão máxima com a qual se afirma, no senso comum, a negatividade: a morte. Do seu próprio enterro, “relembra” que se encaminhou para o:

[...] “undiscovered country” de Hamlet, sem as ânsias nem as dúvidas do moço príncipe, mas pausado e trôpego como quem se retira tarde do espetáculo. Tarde e aborrecido. [...] 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. (MPBC, p. 514).

Paradoxalmente – porque se a narrativa começa pela morte deveria terminar com o nascimento – o último capítulo também é todo de negativas. Não exatamente sobre a morte, mas sobre o que nem chegou a nascer. Talvez mesmo como Bentinho que começou a escrever suas memórias no momento em descobriu que começou “por não ser nascido”:

Este último capítulo é todo de negativas. Não alcancei a celebridade do emplasto, não fui ministro, não fui califa, não conheci o casamento. Verdade é que, ao lado dessas 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 mingua 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. (MPBC, p. 639)

Finalmente, para dizer a respeito do “prazer das dores velhas” no *Memorial de Aires*, recorre-se novamente a Blanchot, para o qual escrever é entregar-se ao fascínio da ausência de tempo, que é a essência da solidão. É o tempo em que nada começa e, antes da afirmação já existe o retorno da afirmação. A lembrança de um acontecimento aponta para algo que “foi” uma vez e agora nunca mais; não obstante, esse algo recomeça, de novo e de novo, *ad infinitum*, sem fim, sem começo e sem futuro¹⁶⁰.

Faz-se notar, assim, que, pelo fato de o *Memorial de Aires* ser um diário, seu texto não atingiu uma unidade, uma coesão, um acabamento; não se pode marcar um lugar de ordem numérica, porque Aires não tinha intenção de parar de escrever.

Como já foi dito, embora tenha sido publicado por último, é relevante lembrar que *Esau e Jacó* é que foi considerado (e intitulado) “Último” pelo Conselheiro Aires. Nessa obra, passado, presente e futuro se entrelaçam ao diário de Aires, e a leitura das duas obras remete uma à outra, num eterno retorno, bem como ao devir do restante do Memorial (os sete cadernos), que “aparecerá um dia, se aparecer algum dia”.

Na condição mesma de existência de sua obra, permanece ainda a questão formulada acima: por que Aires diz que escreveria “outro *Ecclesiastes* à moderna, posto nada deva haver moderno depois daquele livro”? Ele diz que “escreveria”, no entanto

¹⁶⁰ BLANCHOT. *O espaço literário*, p.19.

ele “escreve”, presentifica uma obra mais “moderna” que o *Eclesiastes*: uma escrita por excelência, que não quer, de fato, contar nada. Apenas ser escrita, pois do “eu” (Aires) o que se percebe é a sua dissolução ao falar mais dos outros do que de si.

Diante do exposto, pode-se concluir que os dois aspectos – o gráfico e a circularidade – contribuem para estabelecer o movimento da escrita desses narradores. O aspecto gráfico “executa” movimentos oscilatórios, lacunares, fragmentários; a circularidade se desdobra entre as características semânticas assinaladas que culminam com a idéia de unir as duas pontas: vida/morte, morte/vida.

Em decorrência, conclui-se que a escrita das memórias desses três narradores pode ser lida como uma tentativa de vivenciar a experiência literária, dela extraindo uma articulação entre escrita e vida, cujo resultado assinala para uma nova “forma” de vida: a escrita – experiência única, *sui generis*, em acordo com a “teoria das edições humanas” de Brás Cubas.

Relevante, ainda, é que essa escrita traz a vantagem de deslegitimar as convicções que costumavam permear as narrativas da memória.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A “viagem à roda da vida”

“Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia”.

Riobaldo

Nas três obras, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires*, foi proposto e analisado o modo como seus “autores” demonstram um conhecimento que extrapola sua época ao desenvolverem um modo de produção da escrita memorialista, cujas características são consideradas inovadoras. O que se espera ter-se comprovado foi que há novidades em relação à maneira como os narradores expressam seu conhecimento acerca do funcionamento e/ou da função da memória, de modo análogo ao que será teorizado posteriormente pela Psicanálise, bem como por teorias literárias por ela influenciadas já em meados do séc. XX.

A conclusão a que chegara o narrador de *Dom Casmurro* (1899) – “Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente” (DC, p. 810) – já aponta para essa novidade em um século marcado fortemente por um contexto dogmático e ortodoxo do pensamento positivista que, logicamente, influenciou sobremaneira os escritores realistas.

Claro que não se pode exigir que os narradores usem sempre, e adequadamente, certos conceitos. Embora eles façam reflexões importantes, fazem-nas por meio de texto literário, por excelência, metafórico. O que é possível, ao leitor, pertence ao campo da inferência de que algumas das idéias deles se aproximam bastante de conceitos psicanalíticos que, praticamente, ainda não estavam divulgados. Há que se considerar que já havia todo um contexto de desenvolvimento que prenunciava um pensamento mais complexo e mais próximo do que se sabe, na contemporaneidade, a respeito da memória.

O subtítulo deste trabalho – Memorial da escrita de Brás, Dom Casmurro e Aires – indica que não só a obra de Aires é um “memorial” como também as obras de Brás e Dom Casmurro. Esse termo consta nos dicionários de Língua Portuguesa como “obra, relato concernente a pessoas ou fatos memoráveis; monumento comemorativo; aquilo que é digno de ser lembrado”, assim como “pequeno caderno de notas para apontar

aquilo que se deseja lembrar”, conforme define o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.

E de que é que estes três escritores desejam recordar-se? De “si mesmo”, daquele que cada um deles foi ou deseja ser. E, para isso, apóiam-se no próprio elemento do esquecimento: a escrita, porque sabem que é aí que existe a possibilidade de inventar-se “a si mesmo”.

Os três “memoriais” – o de Brás Cubas, o de Dom Casmurro e o de Aires – são e(feitos) do modo de produção da escrita da memória que configura-se, segundo Freud, como um eco de lembranças esquecidas. É, portanto, no esquecimento que se faz a sua molduragem. Esse recurso é produtor da vida escrita a partir da arqueologia dos restos, dos escombros que “decifram” a memória, velando-a e desvelando-a pela escansão de seus movimentos: lentos/rápidos e “difusa” progressão/sucessão cronológica e pela sua condição de aparecimento: obstáculos, conflitos, encadeamento, transformações, descontinuidades.

Na introdução, levantou-se a hipótese de que é possível pensar as três obras como “memórias póstumas”, o que se liga à idéia de que os três estão referidos, de algum modo, à melancolia. Se a melancolia é certo modo de estar morto, à exceção da de Brás que se diz mesmo morto, Dom Casmurro e Aires também escrevem um tipo de memória póstuma. Apesar de já metaforizada na própria morte, Brás também parece tomado, efetivamente, pela melancolia, manifestada pela hipocondria que ele mesmo denomina a “flor amarela e mórbida”.

Essas escritas, como enfatizado nos dois primeiros capítulos, exercem o papel semelhante ao das “lembranças encobridoras” – ecos de lembranças infantis esquecidas, acervo de impressões esquecidas, mas ainda neles atuantes. Elas caminham lado a lado com a rememoração e constituem um tecido rendado em cuja textura esburacada se

entrevê os descaminhos que fazem cintilar o que não é – ou o que nunca esteve lá, onde os memorialistas simulam fazer aparecer.

A “teoria das edições humanas” – criação de Brás Cubas – como o pólen retirado das flores pelo beija-flor, deixa suas “sementes” nas três obras, das quais “brotam” a compreensão de que, analogamente à invenção do aparelho psíquico por Freud, os narradores parecem saber que “a memória repousa sobre um sistema múltiplo de traços que se reinscrevem, periodicamente, re-traduzindo-se em favor de novas circunstâncias”.

O que se inventou neste trabalho tem, ainda, relação com uma espécie de “conceito” fundante das três novas edições humanas: “a obra em si mesma é tudo” – enfatizado no terceiro capítulo. A partir daí, os três são personificados em escrita, e fazem o seu trajeto “à roda da vida”.

O Conselheiro Aires, já no final do seu memorial, quando ouve as perguntas das amigas de Fidélia a respeito do marido morto, modula a seu próprio modo uma resposta: - “Ah! Minha amiga (ou meu amigo), se eu fosse a indagar onde param os mortos, andaria o infinito e acabaria na eternidade”. Morto para a vida, de certa forma, Aires faz sua caminhada pelo infinito do seu diário, em uma escrita pela qual também efetua sua viagem “à roda da vida” e, assim como os outros dois, enquanto sujeito do enunciado, ele se apaga para ceder lugar ao sujeito da enunciação – que se quer apenas escrita.

O território de encontro da linguagem com a memória e o corpo é demarcado por dois aspectos: pelo viés da escrita das memórias – monumento, guardião da memória enquanto trama e urdidura, recordação e esquecimento – e também pelo modo de existência dessa escrita – papel do corpo textual como encenação de vida – que acontece por semelhantes descaminhos nas três narrativas. Para fazer aparecer o inconsciente através da (e na) escrita, é na ambivalência que estabelecem o seu jogo – no duplo

movimento entre memória e esquecimento. A escrita exerce, assim, o seu papel de *phármakon*, atendendo ao chamado imperativo – a “preensão persecutória” – da obra que, em si mesma, é tudo.

Para essas articulações, estabeleceu-se um diálogo com Derrida e Blanchot, cujos textos puderam também ser cotejados com as “idéias” psicanalíticas dos narradores e, claro, alguns dos conceitos freudianos trabalhados. Do primeiro, a obra *A farmácia de Platão* e o texto “Freud e a Cena da escritura” permitiram esse diálogo com a Psicanálise e com os narradores a respeito da escrita da memória. A idéia central é a de que não há uma “verdade” inconsciente para encontrar, porque ela estaria noutra lugar, sempre modificada.

Do mito do Fedro, em *A farmácia de Platão*, a figura de Theuth, inventor da escrita, é apontada em sua ambivalência – pois ele nunca está presente; em analogia, na *molduragem* dos três narradores, onde só entra a “substância da vida”, nenhum dos três aparece “em pessoa”, mas, sim, personificados em escrita – sua nova edição humana.

Parafraseando Derrida, nenhum ser, aí – nessa nova edição – lhes pertence *propriamente*; sua propriedade é a impropriedade, a indeterminação flutuante que permite a substituição e o jogo.

Esses personagens cresceram sem abandonar a infância. Em decorrência, as suas paixões, desilusões, configuram-se como repetições que pedem para ser escritas, de acordo com a afirmação de Dom Casmurro: “Há dessas reminiscências que não descansam antes que a pena ou a língua as publique”. (DC, p.870). Há, portanto, uma espécie de “imperativo” para a escrita, um imperativo que os obriga a escrever, mesmo cientes de que haverá sempre um hiato entre o vivido e o lembrado e que a escrita exhibe os vazios, a incompletude fundamental da memória. Para essa discussão, relacionada ao

processo de criação das três obras, foram articulados, principalmente, trechos das obras *O espaço literário* e *O livro por vir* de Maurice Blanchot.

O “estado de morte” – condição da melancolia – em que se encontram é rerepresentado na vida escrita. E essa vida – a escrita – em seu movimento, rerepresenta essa morte. É, pois, viajando “a roda da vida” que estes três sujeitos escrevem o seu Memorial, pelo qual se tornam “nova edição humana”.

Estas são articulações possíveis em relação ao pensamento dos narradores machadianos. É relevante fazer notar que, ambos – a Literatura e a Psicanálise – trocaram contribuições inestimáveis em seu desenvolvimento. Nota-se, nas três obras, que a força de determinadas expressões já sinalizam para a possibilidade de conceitos literários que guardam, em sua essência, semelhanças com um pensamento que já é, mesmo, “psicanalítico” em sua relação ao funcionamento da memória, como a “teoria das edições humanas” de *Brás Cubas* e “O prazer das dores velhas” de *Dom Casmurro*. Em relação à Literatura e/ou à escrita, cuja abertura na maneira de ser pensada teve forte influência da Psicanálise em meados do século XX, foram relevantes: “A obra em si mesma é tudo” de *Brás Cubas* e a “morte do autor” de *Dom Casmurro*.

Essas e outras expressões, apesar de aparecerem em obras separadas, encontram-se implícitas nas três. Além disso, outro dos fios que une o pensamento dos três narradores é encontrado nas pistas que deixaram a respeito daquilo que lhes é singular: a importância da escrita.

Expressão, também, significativa provém do próprio Machado de Assis que, na introdução a *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, afirma que Brás “viajou a roda da vida”. No Capítulo III – A experiência da escrita revela-se que Dom Casmurro e o Conselheiro Aires fizeram viagem parecida, pois os três, cada um ao seu modo, iniciam sua história/estória de trás para frente na tentativa de “unir as duas pontas da vida”.

Dom Casmurro dispensa comentários pelo fato dessa expressão ser dele mesmo; quanto ao Brás Cubas, o título de sua obra carrega, em si, essa mesma idéia, a partir do vocábulo “póstumas” – relacionado à morte – e “memórias” que faz referência clara à vida.

O “escritor” Bento Santiago, quando se expressa por meio do personagem músico – o velho tenor italiano Marcolino – entende que não basta “grudar às pernas do capítulo” o “pregão de cocadas” que lhe trazia saudades, mas não trazia o passado. O texto da saudade é composto por uma letra escrita em sua memória por “traços” intraduzíveis e, portanto, transcrever a letra do “pregão” nada representaria para o leitor em relação ao que o narrador sente.

Pela natureza própria da memória, Dom Casmurro constata o fracasso da tarefa que busca realizar um retorno ao que é da ordem do impossível. Consciente do recuo incessante da origem de suas reminiscências admite ao final da reconstrução da casa da sua infância: “mais falta eu mesmo e essa lacuna é tudo.” (DC, p. 810).

Antes de Bento Santiago, o defunto-autor Brás Cubas manifesta variadas vezes a consciência de que o tempo passado, metaforizado em seu corpo morto, é mantenedor de um eterno tempo presente pela escrita, que se envereda pelas trilhas do esquecimento e da invenção, em direção ao futuro. Nesse eterno circular se encontra o objetivo da sua escrita: lembrar e esquecer, eternamente morrer.

O Conselheiro Aires, ao imaginar-se de “mãos postas”, o cemitério, o túmulo, no momento em que vai a bordo despedir-se de Fidélia, parece falar, semelhante a Brás Cubas, do seu “outro berço”. Suas palavras remetem àquelas do primeiro dia do seu diário: “trata-se de páginas mortas e escuras” que ele não consegue deixar de lado. Continua a escrever na infinitude e circularidade do diário, dos minutos, das horas, dos dias.

Portanto a construção de um saber sobre si mesmo personificado pela escrita, tem uma relação direta, não exatamente com a rememoração dos fatos do cotidiano, mas com os traços da memória, o que resultou nas três novas “edições humanas”.

No plano discursivo, estas três “edições humanas” emergem da própria lacuna – sujeitos criados para contar a trajetória de si mesmos, alterando-a através da descrição das lembranças, cuja leitura se prende ao jogo narrativo que rompe com o processo - a princípio linear - a que se tem acesso com a história narrada. Essa trajetória não é exatamente a que se refere aos acontecimentos terrenos, do cotidiano, a “estorinha” em si, embora dela faça parte, porque enquanto essas “estórias” aconteciam, os três narradores já faziam outra *molduragem* na qual “só entra a substância da vida”.

O movimento efetuado por este trabalho é, também, um movimento circular, pois a leitura de Machado de Assis remete a Freud que remete a Machado, incluindo aí, nesse “círculo”, toda a “gagueira” e “ebriedade” autorizada pela memória e, claro, pelos conhecimentos de qualquer pesquisador.

Muitos textos de Freud suscitam uma pergunta que soa como uma brincadeira: Terá Freud lido Machado? Questão paradoxalmente lógica tendo em vista os seus textos abundantes em considerações a respeito do texto literário, sua fascinação por ele e sua constatação de que o escritor, da mesma forma que a criança, cria um mundo próprio reajustando seus elementos de uma forma que lhe agrade.

Machado, surpreendentemente, faz repercutir Freud, dez anos antes, através de seu narrador Dom Casmurro que disse: “A imaginação de Ariosto não é mais fértil que a das crianças e dos namorados, nem a visão do impossível precisa mais que de um recanto de ônibus”. (DC, p.838)

E assim fazem os três narradores ao criar um mundo próprio e indo de encontro aos pressupostos estereotipados da época de que é possível fazer literatura como se

escreve um texto científico: com clareza, objetividade, características ligadas à renovação cultural provocada pelo Positivismo e Naturalismo da segunda metade do Século XIX. Não se deve desconsiderar, entretanto, que esses movimentos representaram uma forma diferente de sentir e ver a realidade, menos idealizada, mais verdadeira e mais crítica do mundo e do ser humano, o que trouxe contribuições preciosas para a mudança das posturas iniciais do Romantismo, como a fuga da realidade.

Machado de Assis, escritor e pensador à frente do seu tempo, promove, em suas obras memorialistas, renovações e rupturas – tanto na técnica de composição quanto na expressão – consideradas até mesmo impensáveis por outros escritores daquele final de século, no Brasil. Considerado pela maioria da crítica um marco na obra como um todo, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, assim como o *Memorial de Aires* foi mal compreendida, cada um por motivos diferentes. Da primeira, indagava-se se era um romance e do segundo, dizia-se que era muito simples. Claro, estes fatos foram geradores de muitas polêmicas e tem estimulado novos estudos e surpresas para os estudiosos de sua obra.

O tempo – passado, presente e futuro – é um só para os narradores que entendem que o vivido não se contrapõe a outra vivência, a da escrita que, por ser autobiográfica é também ficcional. E, também, porque essa vida escrita se passa ao mesmo tempo em que tentam reviver as sensações do passado e que agora revivem pela saudade melancólica da qual continuarão padecendo.

Em concomitância, é pertinente a leitura de que a expressão “a obra em si mesma é tudo”, de Brás Cubas, contém ainda a tese de Roland Barthes em “A morte do autor”, segundo o qual aquele autor romântico, da completude, dono do seu texto, seu castelo, morreu; morto também o autores do Realismo, cujo propósito era captar o ser humano

em sua totalidade, motivados pelo cientificismo vigente. Embora *Memórias Póstumas de Brás Cubas* seja considerado, usualmente, como o romance fundador do Realismo no Brasil, seu narrador introduz já, aí, profundas modificações em relação a essa corrente estética.

Talvez se possa dizer que “a morte do autor” seja a primeira e mais profunda delas, em cuja origem se pode perscrutar a idéia introdutória anunciada por Brás Cubas de que “a obra em si mesma é tudo”. A incompletude, a impossibilidade de se escrever a memória e, ao mesmo tempo, suas múltiplas possibilidades são, talvez, a referência do autor ao que julga essencial à obra memorialista.

A partir dessas conjecturas, desse “filho” criado por certa inversão paradoxal – simbólica – no ciclo da vida, é que se pode observar o avanço no conceito de memória, bem como no de escrita, tal qual é explorado por Machado de Assis.

ANEXOS

ILUSTRAÇÕES DE *MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS* E DE
DOM CASMURRO

POR CANDIDO PORTINARI

De acordo com uma das fontes¹⁶¹ em que os desenhos foram colhidos:

As criações em conjunto, entre artista e escritor, propiciaram o surgimento de editoras especializadas nesse tipo de obra desde o começo do nosso século. Em 1943 foi fundada no Rio de Janeiro por iniciativa do mecenas Raimundo Ottoni de Castro Maya, a Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil; a primeira obra editada foi "Memórias Póstumas de Brás Cubas", de Machado de Assis, com ilustrações de Cândido Portinari; que desde sua primeira apresentação como pintor em 1928, experimentou diversos procedimentos visuais de seu tempo, findando por distinguir-se através de uma temática realista e social, próximo do Muralismo mexicano e Picasso. A produção desta requintada publicação foi cercada de cuidadoso planejamento, e na ocasião do seu lançamento foi publicada, no Correio da Manhã em 1944, uma resenha na qual Lúcia Miguel Pereira dizia: "os desenhos representam, para o texto do romance, uma interpretação equivalente sob certos aspectos, a uma análise crítica. Conserva-lhe a atmosfera, aquele misto de compostura e libertinagem intelectual, de ironia puxando para a amargura, e graça de uma elaborada simplicidade de tédio e amor à vida".

¹⁶¹ Disponível em: www.centrocultural.sp.gov.br/virtuais/artilust/cubas.htm



Brás Cubas

Brás Cubas por CÂNDIDO PORTINARI¹⁶²

¹⁶² In: *Imortais da Literatura Universal*, São Paulo: Abril, 1973, v.1, p. 186.

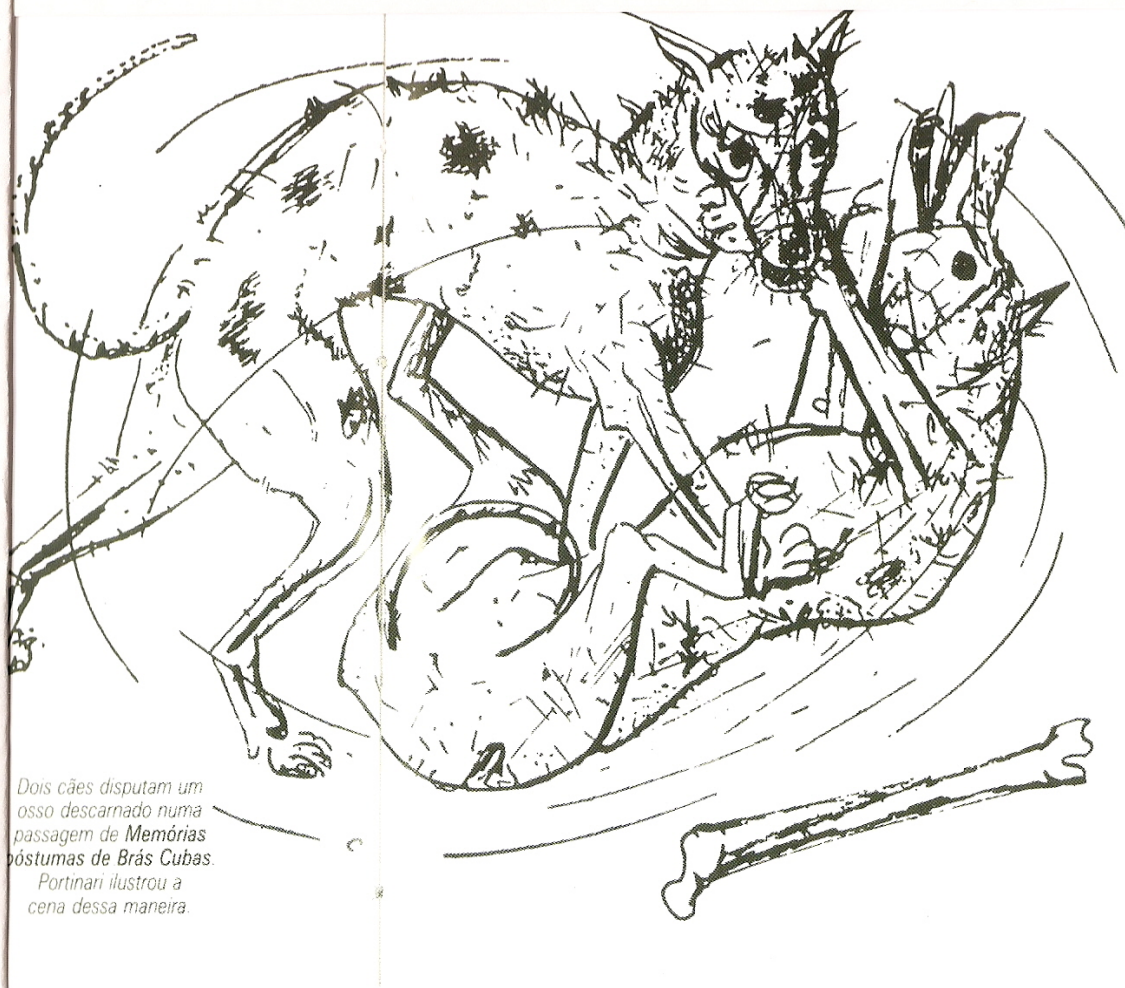


Ilustração do Capítulo I / Óbito do autor¹⁶³

“Acrece que chovia – peneirava – uma chuvinha miúda, triste e constante, tão constante e tão triste, que levou um daqueles fiéis da última hora a intercalar (...) no

¹⁶³ Disponível em: www.centrocultural.sp.gov.br/virtuais/artilust/cubas.htm

discurso que proferiu à beira de minha cova: - ‘Vós, que o conhecestes, meus senhores, vós podeis dizer comigo que a natureza parece estar chorando a perda.’ (MPBC, p.513).



Dois cães disputam um osso descarnado numa passagem de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Portinari ilustrou a cena dessa maneira.

Cena do Capítulo CXLI / Os cães (MPBC, p.628).¹⁶⁴

¹⁶⁴ In: MACHADO DE ASSIS. *O Alienista*. São Paulo: Ática, 1998, p.25.



Cotrim, cunhado de Brás Cubas.¹⁶⁵

¹⁶⁵ In: MACHADO DE ASSIS. *O alienista*. São Paulo: Ática, 1998, p.23.



*DONA PLÁCIDA*¹⁶⁶

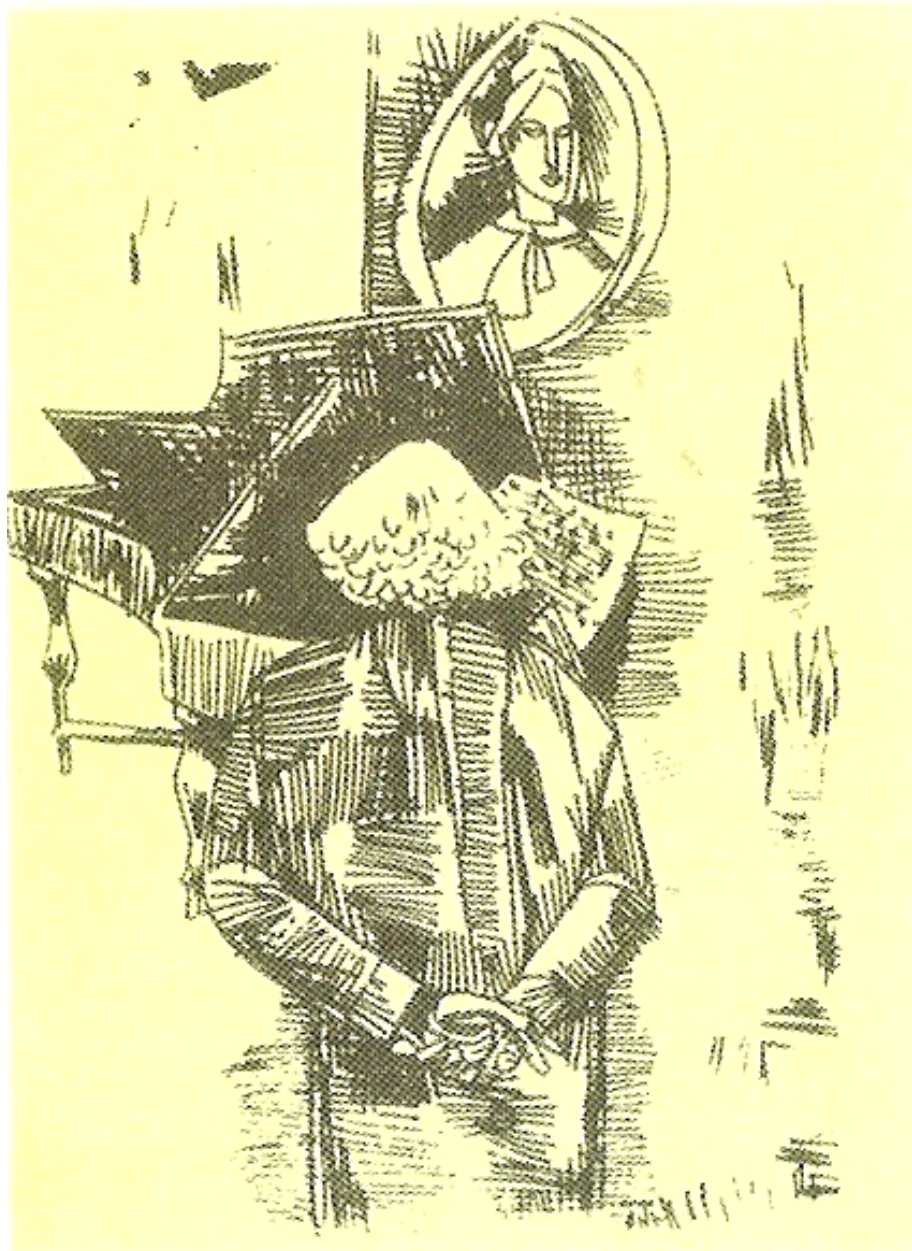
“[...] suposta, e a certos respeitos, verdadeira dona da casa” alugada por Brás Cubas para se encontrar com Virgília. (MPBC, p.582)

¹⁶⁶ In: MACHADO DE ASSIS. *O alienista*. São Paulo: Ática, 1998, p. 22.



Ilustração do Capítulo LXVIII / O vergalho, na cena que focaliza Prudêncio, ex-escravo, alforriado pelo pai de Brás Cubas, castigando outro preto, agora seu próprio escravo.¹⁶⁷

¹⁶⁷ In: *Imortais da Literatura Universal*, São Paulo: Abril, 1973, v.1, p. 194.



Uma das cenas culminantes de *Dom Casmurro*¹⁶⁸ (Capítulo CXLV/ O Regresso) em que Ezequiel retorna ao Brasil, após a morte da mãe, Capitu, e vai visitar o pai em sua casa.

¹⁶⁸In: *Imortais da Literatura Universal*, São Paulo: Abril, 1973, v.1, p. 186.

BIBLIOGRAFIA

OBRAS DE MACHADO DE ASSIS

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004, 3 volumes.

_____. *Ressurreição* (1872). In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004, v.1.

_____. *A mão e a luva* (1874). In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004, v. 1.

_____. *Helena* (1876). In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004, v.1.

_____. *Iaiá Garcia* (1878). In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004, v.1.

_____. *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881). In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004, v.1.

_____. *Quincas Borba* (1891). In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004, v.1.

_____. *Dom Casmurro* (1899). In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004, v.1.

_____. *Esau e Jacó* (1904). In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004, v.1.

_____. *Memorial de Aires* (1908). In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2004, v.1.

_____. *Crisálidas* (1864). In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004, v.3.

_____. *Epistolário*. (1862-1808). In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004, v.3.

_____. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1975.

_____. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1975.

_____. *Memorial de Aires*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1975.

_____. O cônego e a metafísica do estilo. In: *Obra completa*. Org. Afrânio Coutinho, v.2, p.572.

OBRAS SOBRE MACHADO DE ASSIS

AGUIAR JÚNIOR, Jair Rodrigues. “*Comeu o eterno e deixou o minuto*” – O tempo da escrita em Memórias Póstumas de Brás Cubas, de Machado de Assis. Dissertação de mestrado apresentada na FALE-UFMG, jun./2006.

ALENCAR, Mário de. *Alguns escritos*. Rio de Janeiro: Garnier, 1910.

BOSI, Alfredo. *O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999.

BOSI, Alfredo et alii. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.

BRANDÃO, Jacynto 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.

BRAYNER, Sônia. *Labirinto do espaço romanesco*. Tradição e renovação da literatura brasileira: 1880-1920. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

CALDWELL, Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

CÂNDIDO, Antônio. Esquema de Machado de Assis. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p.17-39.

CARDOSO, Wilton. *Tempo e memória em Machado de Assis*. Belo Horizonte: Estabelecimentos gráficos Santa Maria, 1958.

CASTRO, Walter de. *Metáforas machadianas: estruturas e funções*. Rio de Janeiro: Ao livro técnico; Brasília, INL, 1977.

COUTINHO, Afrânio. Estudo crítico; Machado de Assis na literatura brasileira. In: MACHADO DE ASSIS. *Obra completa*. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004. V.1.

FONSECA, Gondim da. *Machado de Assis e o hipopótamo*. Uma biografia honesta e definitiva. Rio de Janeiro: Ed. de Ouro.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: Impostura e realismo*. Uma reinterpretação de Dom Casmurro. Trad. Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: O romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

JOBIM, José Luís (Org.). *A biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.

JUNIOR, Peregrino. *Doença e constituição de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938.

LIMA, Luís Costa. Sob a face do bruxo. In: *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

_____. Machado e a inversão do veto. In: *O controle do imaginário. Razão e imaginação no ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. O palimpsesto de Itaguaí. In: *Pensando nos trópicos*. (Dispersa demanda II). Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

LOPES, José Leme. *A psiquiatria de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Agir, 1974.

MACHADO, Ubiratan. *Machado de Assis: Roteiro da consagração*. Rio de Janeiro: Ed. da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2003.

MARANHÃO, Haroldo. *Memorial do fim*. São Paulo: Marco Zero, 1991.

MARTINS, Geraldo Majela. *Dom Casmurro. Tela escrita da lembrança: a trama do desejo*, Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, UFMG, Belo Horizonte.

MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis. 1839-1870. Ensaio de biografia*. Trad. Marco Aurélio de Moura Matos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

MAGALHÃES JR. Raimundo. *Vida e obra de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Brasília: MEC/INL, 1981. V.4.

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.

MOISÉS, Massaud. *Machado de Assis: ficção e utopia*. São Paulo: Cultrix, 2001.

MONTELLO, Josué. *Memórias póstumas de Machado de Assis*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1997

MURICY, Kátia. *A razão cética; Machado de Assis e as questões de seu tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

NUNES, Benedito. Machado de Assis e a filosófica. In: *No tempo do niilismo e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1993.

OLIVEIRA, José Marcos Resende. *Esse Aires, esse Machado* – um estudo sobre o Memorial de Aires. Dissertação de Mestrado apresentado na FALE-UFMG em 2001.

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

_____. *As sugestões do Conselheiro*. Esaú e Jacó e Memorial de Aires. São Paulo: Ática, 1996.

PEREIRA, Astrojildo. *Machado de Assis: Ensaio e apontamentos avulsos*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1991.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis. Estudo crítico e biográfico*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

PEREGRINO JR. *Doença e constituição em Machado de Assis*. Brasília: Instituto Nacional do Livro/Ministério de Educação e Cultura: Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

PERES, Ana Maria Clark. Dom Casmurro. O contorno de uma travessia. In: *Revisitando o estilo: por uma travessia na escrita?* Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2001.

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

RIEDEL, Dirce. *O tempo no Romance Machadiano*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.

_____. *Metáfora: O espelho de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1974.

ROMERO, Silvio. *Machado de Assis: Estudo comparativo de literatura brasileira*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.

SARAIVA, Juracy Assmann. *O circuito das Memórias de Machado de Assis*. São Paulo: Edusp, 1993.

SANTIAGO, Silviano. Retórica da Verossimilhança. In: *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SCARPELLI, Marli de Oliveira Fantini. *Trilhas partidas, Engenho Novo: estudo da memória em Dom Casmurro, de Machado de Assis*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, UFMG, Belo Horizonte.

_____. *Entre ditos e interditos: Missa do Galo, de Machado de Assis. O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 7, p.29-44, mai./2001.

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: Duas Cidades, 1990.

_____. *Dois meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. A viravolta machadiana. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 23 mai 2004 p.09-10.

SENA, Marta de. *O olhar oblíquo do bruxo: Ensaio em torno de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

SILVIANO Brandão, Ruth. *A travessia da escrita em Machado de Assis*. In: A vida escrita. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro, 2006.

_____. Falto eu mesmo e esta lacuna é tudo. *Cadernos de pesquisa*. Literatura e Psicanálise. Ensaio. Belo Horizonte: NAPQ/FALE/UFMG, n.25 jun 1995.

SOUSA, José Galante de. *Bibliografia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura/ Instituto Nacional do livro. 1995.

VIANA FILHO, Luís. *A vida de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.

WERNECK, Maria Helena. *O homem encadernado: Machado de Assis na escrita das biografias*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1996.

BIBLIOGRAFIA TEÓRICA

ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco I*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BARTHES, Roland. *O grão da voz*. Trad. Teresa Meneses e Alexandre Melo. Lisboa: Edições 70, 1981, p.9

_____. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, s.d.

_____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. Escrever a leitura. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p.40/48.

BENVENISTE, Émile. Da subjetividade da linguagem. In: *Problemas de Lingüística Geral*. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luiza Néri. Campinas: Pontes, 1988, p.284-292

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BIDENT, Christophe. La part de l'autobiographie. In: *Magazine Littéraire*. Paris: Octobre/2003, n° 424.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. *O livro por vir*. Lisboa: Relógio D'Água, 1984.

_____. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *A besta de Lascaux*. Trad. Márcio V.Barbosa, a partir da edição de Fata Morgana, de 1982.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira - momentos decisivos*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CARDOSO, Silvia Helena Barbi. Linguagem, língua, fala e discurso. In: *Discurso e Ensino*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p.15-25.

CARVALHO, Ana Cecília. *A poética do suicídio em Sylvia Plath*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1995.

_____. *Os absolutamente sós*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

CASTELLO BRANCO, Lucia; SILVIANO BRANDÃO, Ruth. *Literaterras – As bordas do corpo literário*. São Paulo: Annablume, 1995.

_____. (Org.) *A força da letra: estilo, escrita, representação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria. Literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Forte Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

DELEUZE; GUATTARI. O que é uma literatura menor. In: *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DELEUZE, Gilles. Gaguejou... In: *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Paul Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2004, p.122-129.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. Freud e a cena da escritura. In: *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2001.p. 179-226.

DOR, Joel. *Introdução à leitura de Lacan: o inconsciente estruturado como linguagem*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1985.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

_____. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FREUD, Sigmund. A carta 52: extratos dos documentos dirigidos a Fliess. In: *Publicações psicanalíticas e esboços inéditos*. Rio de Janeiro: Imago, 1988, p.219-331 (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v.I)

_____. A carta 71: estratos dos documentos dirigidos a Fliess. In: *Publicações Psicanalíticas e Esboços Inéditos*. Rio de Janeiro: Imago, 1988, p. 314-316 (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v.I)

_____. Projeto para uma Psicologia Científica. In: *Publicações psicanalíticas e esboços inéditos*. Rio de Janeiro: Imago, 1988, p.335-346 (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v.1).

_____. Rascunho G, Melancolia. In: *Publicações psicanalíticas e esboços inéditos*. Rio de Janeiro: Imago, 1988, p.275-292 (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. I).

_____. Sobre o mecanismo psíquico dos fenômenos histéricos: comunicação preliminar. In: *Estudos sobre a histeria*. Rio de Janeiro: Imago, 1988, p. 43 (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. II).

_____. A etiologia da histeria. In: *Primeiras publicações psicanalíticas*. Rio de Janeiro: Imago, 1988, p.213-249 (Edição Standard brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. III).

_____. O mecanismo psíquico do esquecimento. In: *Primeiras publicações psicanalíticas*. Rio de Janeiro: Imago, 1988, p.313-326: (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. III).

_____. Lembranças encobridoras. In: *Primeiras publicações psicanalíticas*. Rio de Janeiro: Imago, 1988, p.329-354 (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. III).

_____. *A psicopatologia da vida cotidiana*. Rio de Janeiro: Imago, 1988 (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. VI).

_____. Fragmento de um caso de histeria. In: *Um caso de histeria, três ensaios sobre a sexualidade e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1988, p.15-108 (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. VII).

_____. Escritores criativos e devaneios. In: *Gradiva de Jensen e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1988 (Edição Standard Brasileira de Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. IX).

_____. Luto e melancolia. In: *A história do movimento psicanalítico, artigos sobre Metapsicologia e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1988 (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. XIV).

_____. O inconsciente. In: *A história do movimento psicanalítico, Artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1988 (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. XIV).

_____. O estranho. In: *Uma neurose infantil e outros trabalhos*. Rio de Janeiro, Imago, 1988 (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. XVII).

_____. Uma nota sobre o “bloco mágico”. In: *O ego e o id e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1980, p.281-290 (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. XIX).

_____. Construções em análise (1937). In: *Moisés e o monoteísmo, esboço de psicanálise e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1980, p.275-287 (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. XXIII).

GARCIA-ROZA. *Introdução à metapsicologia freudiana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1993, v.1 e 2.

GUIMARÃES, César. O que é uma imagem em literatura? In: *Imagens da Memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

LACAN, Jacques. *O seminário – livro 4: a relação de objeto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p.160.

LAPLANCHE, J.: PONTALIS, J.B. *Vocabulário de psicanálise*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes.

MANDIL, Ram. *Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2003.

_____. Para que serve a escrita? In: ALMEIDA, Maria Inês de (Org.). *Para que serve a escrita?* São Paulo, EDUC, 1997.

_____. Literatura e Psicanálise: modos de apresentação. In: *Aletria: Revista de estudos literários*. Belo Horizonte, n.12, p.42-48, abr.2005. ISSN 1679-3749.

MILLER, Jacques Alain. *A lógica na direção da cura*. Elaboraões sobre o Seminário IV de Jacques Lacan, A Relação de Objeto. Belo Horizonte: Seção Minas Gerais da Escola Brasileira de Psicanálise do Campo Freudiano, 1995.

_____. *O percurso de Lacan: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

MERQUIOR, José Guilherme. Do estruturalismo ao pós-estruturalismo: uma visão geral. In: *De Praga a Paris – Uma crítica do estruturalismo e do pensamento estruturalista*. Trad. Ana Maria de Castro Gibson. São Paulo: Nova Fronteira, 1998.

PAULINO, Graça et alii. *Intertextualidades*. Teoria e Prática. Belo Horizonte: Editora Lê, 1995.

PERES, Ana Maria Clark. *Revisitando o estilo: por uma travessia da escrita? Ensaio de literatura e psicanálise*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2001.

RIEDEL, Dirce Côrtes (Org.). *Narrativa: ficção e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de Palavras*. Ensaio sobre o plágio, a Psicanálise e o pensamento. Trad. Luiz Fernando P.N. Franco. Campinas: UNICAMP, 1990.

SILVIANO BRANDÃO, Ruth. *A vida escrita: os impasses do escrever*. In: Bartucci, Giovanna (org). *Psicanálise, literatura e estéticas da subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

_____. *A vida escrita*. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora Ltda, 2006.

_____. *A crise da representação*. In: CASTELLO BRANCO, Lúcia; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A força da letra*, p.150.

WELLECC, René; WARREN, Austin. *Teoria da Literatura e Metodologia dos estudos literários*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.