

O narrador morto-vivo: Figurações da morte nas *Memórias póstumas de Brás Cubas* de Joaquim Maria Machado de Assis

Petra Schumm¹

Repensar novamente a condição ambígua do narrador

“Eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor para quem a campa foi outro berço” (Machado de Assis 2014: 15). Essa observação paradoxal feita pelo autor ou narrador das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, no início do seu relato, levanta de antemão duas perguntas: Os mortos podem contar histórias? Ou será possível que o autor ou narrador das *Memórias* seja um fantasma?

No imaginário tradicional, os fantasmas encontram-se em um estado de suspensão entre a vida e a morte (Delumeau 1989, 111-113). Sem presença física, eles têm a capacidade de transgredir os limites do tempo e do espaço para aparecer como ‘revenants’ enigmáticos no presente. Para a crítica sociocultural e literária mais recente – longe das superstições tradicionais ou tentativas de definir o fantástico – os fantasmas, que também conseguiram afligir os racionalistas tão implacáveis como Marx, constituem um desafio porque nos obrigam a repensar as nossas concepções do passado, da memória e do legado cultural (Blanco e Peeren 2013, Buse e Stott 1999, Derrida 1994).

A morte desempenha, sem dúvida, um papel importante na narrativa de Machado de Assis a partir de *Brás Cubas*. Isso não surpreende ao considerarmos que Machado de Assis escreveu entre 1864 e 1908, durante um período de transição. Da perspectiva dos estudos literários, *Brás Cubas* (1878-1880) marca um afastamento dos padrões do Romantismo e uma aproximação aos modos da escrita realista. Do ponto de vista da história social, Machado de Assis vive na época do declínio do Império no Brasil e do advento da República. Essa transição sociopolítica – sem perspectivas de mudanças efetivas – explica, em parte, que na obra narrativa de Machado de Assis (a partir de *Brás Cubas*) predominam elementos como despedidas,

¹ Docente das literaturas hispano-americanas e lusofonas na Universidade de Friedrich-Schiller em Jena. Campos de estudos: literaturas do século XVII e XX, economia y ficção literária.

retrospecções de vidas individuais em diversos contextos sociais e, com isso, reflexões sobre a velhice, o passar do tempo, o ato de recordar e sobre o que significa deixar uma herança ou um legado cultural. Dessas reflexões desprendem-se também observações – por vezes vertiginosas – sobre as possibilidades da ficção literária.

Tendo a figura paradoxal do narrador ou autor morto-vivo como fio conductor, gostaria de examinar nesta contribuição os seguintes aspectos: Em um primeiro passo, trata-se de perguntar como se tematizam, em *Brás Cubas*, a morte, os rituais de enterro e do luto, relacionando-os a com as observações da crítica sociocultural sobre a morte no século XIX.² Em um segundo passo, pretende-se analisar as consequências que essa conceptualização da morte tem para a organização narrativa do relato das *Memórias*. E, finalmente, num sentido mais amplo: Qual é a função social que cumpre a narrativa de memórias de Machado de Assis no contexto social do Brasil no século XIX?

Conceptualização da morte, rituais do enterro e do luto³

Neste lugar já convém uma observação sobre a condição ambígua do narrador morto-vivo. Como corrobora Valentim Facioli (2002, 100), ela implica uma duplicidade específica da situação enunciativa do relato autodiegético. O narrador encontra-se em um ‘outro mundo’ não especificado e olha para trás para o ‘eu’ da sua vida passada, a figura narrada de Brás Cubas.⁴ Da duplicidade do ‘eu’ que significa antes de tudo uma ruptura no tempo e no espaço, resultam certos efeitos de distanciamento: uma ironia onipresente e uma tendência ao desmascaramento satírico das convenções sociais, que se destacam sobretudo nas numerosas descrições – sem nenhum recurso ao fantástico – de cenários da morte, e especialmente no

² Nesse sentido, inspiro-me na crítica literária que intenta localizar as figurações fictícias da morte no vasto panorama da cultura da morte elaborado pela história das mentalidades, veja-se Moser (2008), Pfeiffer (1997).

³ Como nos limitamos aqui à questão da conceituação da morte em *Brás Cubas*, não vamos abordar os resultados da crítica que relaciona a narrativa de Machado de Assis ao espiritismo no Brasil do século XIX. Essas observações são, sem dúvida, importantes, porque confirmam uma vez mais que Machado de Assis se interessou, também na sua chamada fase realista, por fenómenos não-racionalizáveis. Dos materiais analisados – artigos periodísticos e contos – se desprende, além disso, uma atitude crítica e satírica semelhante às descrições da morte. Para mais informações, veja Moser (2008, 112-124) e Maldonado (2015, 87-131).

⁴ Neste artigo, emprego as noções de ‘autor’ e ‘narrador’ quase como sinónimos, sabendo que para a narratologia do século XX, essa equiparação é inaceitável. No entanto, a duplicidade da situação enunciativa nas *Memórias* indica que nesse relato está incluído o que hoje chamamos ‘autor implícito’. Além disso, muitos relatos de Machado de Assis, também os autodiegéticos, discutem a questão de ‘autoria’, como será mostrado em seguida...

primeiro capítulo “Óbito do autor morto” (Assis 2014, 15) no qual o narrador defunto está observando seu próprio enterro⁵:

Está caindo uma chuvinha miúda, triste e constante; apenas onze amigos acompanham o caixão ao cemitério, não houve cartas nem anúncios, nem há soluços ou falas baixas. Esta morte não tem nada de espetacular, não fornece elementos para uma tragédia. Mas, de repente, um amigo começa a proferir um elogio em favor do defunto: “Vós, que o conhecestes, meus senhores, vós podeis dizer comigo que a natureza parece estar chorando a perda irreparável de um dos mais belos caracteres que tem honrado a humanidade [...]” (Assis 2014, 15).

Este tratamento satírico de uma cena fúnebre difere notavelmente das exposições de Jão José Reis em *A morte é uma festa* (1991, 137-141), que revelam na cultura da morte no Brasil colonial e imperial um caráter festivo e aparatoso: cortejos carnavalescos com acompanhamento musical, fogos de artifícios e grandes banquetes, que atraíam multidões. Eram considerados não somente – em estratos sociais altos como baixos – uma demonstração do prestígio social da família do defunto, mas também apelavam à proteção do morto. Deste, por sua vez, esperava-se que interviesse do além nos destinos dos vivos de maneira favorável.

Tal comunicação metafísica entre ‘este’ e o ‘outro mundo’ é desconhecida ao narrador das *Memórias*, como indica a enumeração lacônica de notas acerca dos preparativos do cadáver do pai para o velório: “Soluços, lágrimas, casa armada, veludo preto nos portais, um homem que veio vestir o cadáver, outro que tomou a medida do caixão [...] convidados que entravam, lentamente, a passo surdo, e apertavam a mão à família, alguns tristes, todos sérios e calados” (Assis 2014, 64).

Tendo em vista este enfoque no aspecto material da morte, não supreende que cenas grotescas de decrepitude física predominem. Do falecimento da mãe, por exemplo, lemos: “[...] um sorriso alumiou o rosto da enferma, sobre o qual a morte batia a asa eterna. Era menos um rosto que uma caveira [...]. Longa foi a agonia, longa e cruel, de uma crueldade minuciosa, fria, repisada, que me encheu de dor e estupefação” (Assis 2014, 45).

Robert Moser (2008, 134) chamou atenção pelo fato de que momentos de luto são raros nas *Memórias*. Não obstante, a morte se inscreve aqui também no campo

⁵ Convém observar que tais distanciametos no tempo e no espaço se dão também em outros relatos autodiegéticos ou autobiográficos; não se devem unicamente à condição do narrador defunto.

semântico mais amplo da despedida, da velhice, da finitude e da transitoriedade do tempo, que anunciam – já na vida⁶ - o evento inevitável da morte, perpetuando assim o presente em imagens de um desassossego petrificado. Sobressai o motivo do relógio. O seu “tique-taque soturno, vagaroso e seco parecia dizer a cada golpe que eu ia ter um instante menos de vida” (Assis 2014, 72). E a carruagem na qual Brás Cubas está sentado depois de se despedir da sua amante de juventude, Marcela, agora envelhecida e fisicamente deformada por razões da enfermidade da varíola, parece ficar parada, apesar da velocidade acelerada do carro (Assis 2014, 61).

As observações de Michel Foucault (1989) e Philippe Ariès (1992), em contrapartida, de que ao longo do século XIX se começava a marginalizar a morte, da vida social em clínicas e cemitérios fora da cidade, como se fazia com as enfermidades e a loucura, não se confirma nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Tanto a enfermidade quanto a morte estão ainda bem presentes na vida cotidiana; e morte e loucura são intimamente ligadas. A loucura do amigo de juventude e filósofo, Quincas Borba, diagnosticada ao final do texto por um alienista, corresponde ao delírio de morte de Brás Cubas contado ao princípio das *Memórias*. O que une estes dois estados de afastamento da realidade é que neles olhamos em um abismo, ou, nas palavras do narrador, na “voluptuosidade do nada” (Assis 2014, 23). Quais são as consequências que resultam da circunstância de que a morte já não oferece nenhuma perspectiva conciliatória de salvação para a organização narrativa das *Memórias*?

As *Memórias póstumas* sob o signo do fragmento e da alegoria

Quem é afinal o personagem Brás Cubas? Ele viveu entre 1805 e 1869, morreu na idade de 64 anos como último descendente de uma família respeitada e escravista no Rio de Janeiro; era um homem excêntrico, leitor zeloso de qualquer texto – tanto literário como científico – que se distinguia por uma erudição verdadeiramente universal; além disso, tinha o privilégio de beneficiar-se durante toda a sua vida da fortuna do pai. A partir do capítulo X, começa a ser contada a vida desse ‘vilão simpático’ (Facioli).⁷ Para resumir só algumas anedotas do enredo: jogos infantis

⁶ Não podemos dizer nada de certo acerca da morte porque só a conhecemos através dos outros. Assim, a morte é o momento por excelência de alteridade que nem por isso está, para nós, sempre por vir, como nos lembra Derrida (1998, 80-82).

⁷ Convém lembrar que os dez primeiros capítulos narram as circunstâncias da morte de Brás Cubas.

maliciosos com escravos domésticos, desperdício da fortuna paterna no amor juvenil com a prostituta de luxo Marcela, estudos de Direito em Portugal, encontros com o amigo e filósofo (doido?) Quincas Borba, relação amorosa extraconjugal com Virgília e atividades sem importância como membro do parlamento.

Não obstante, ao narrador, suspenso em um estado duvidoso entre vida e morte, não lhe interessa contar a *vida* do seu anti-herói em uma ordem cronológica. Uma vez que sua condição de autor morto-vivo transgride as suposições do mimetismo realista o narrador reclama o privilégio de estar liberto das convenções literárias e sociais, de maneira que pode escrever “um livro volúvel e ébrio guiando à direita e à esquerda” (Assis 2014, 87-88), “obra supinamente filosófica, de uma filosofia desigual, agora austera, logo brincalhona” (Assis 2014, 18).⁸ A narração realista da *vida* de Brás Cubas está interrompida por incontáveis digressões, que podem denominar-se – de acordo com Walter Benjamin (1974, 99) – como cenários alegóricos. À maneira do trapeiro ou alegorista de Benjamin, o narrador acumula – de modo muito arbitrário – lembranças das banalidades da sua vida cotidiana, reflexões filosóficas, enigmas, percepções visuais, sons e alucinações, citações extensas da literatura e cultura ocidental e comentários metaliterários sobre o modo de contar essa história. No que se refere à duplicidade enunciativa Valentim Facioli (2002, 71) fala de dois níveis diferentes da narração: Em um nível se conta de maneira realista a vida de Brás Cubas, e o outro se compõe de intervenções alegóricas do narrador ou autor defunto. No entanto, convém insistir que ambos os planos são quase indissociavelmente ligados, de maneira que o conjunto da *vida* de Brás Cuba se lê como uma coleção de fragmentos.⁹

Como a escritura alegórica permite tecer uma rede de correspondências entre fragmentos provindos de diferentes campos semânticos, o seu processo de significação jamais é inequívoco. Semelhante à ironia, a relação entre o que se diz e o que se quer dizer, entre significado e significante, se desarticula porque a menção de uma coisa sempre alude a outras, rompendo assim a ilusão de uma representação

⁸ Como é sabido, o realismo do século XIX baseia-se na suposição de que um texto literário é capaz de representar – de maneira transparente – a realidade extratextual em sua totalidade, sem tomar em consideração a forma linguística daquela representação. Convém ter presente que as *Memórias* contradizem constantemente essa hipótese do realismo canônico. Ao mesmo tempo, as *Memórias* põem em causa a classificação tradicional de gêneros como o indica o capítulo IV: Trata-se de um romance, de um tratado filosófico ou de um sermão que não pretende dar uma lição moral?

⁹ Se nos contentarmos com a definição mínima do fantástico de Todorov (1992, 33) pela qual “o leitor não sabe distinguir se o acontecimento narrado é sobrenatural ou real”, o único momento fantástico nas *Memórias de Brás Cubas* reside na situação enunciativa do narrador.

transparente. Para dar um exemplo muito simples: A ação banal de matar uma borboleta preta (por que razão ela não foi azul?) antecipa alegoricamente a história da Eusébia coxa e nascida ilegítimamente que não podia “mentir ao seu sangue, à sua origem ...” (Assis 2014, 56). Mas o mesmo episódio faz lembrar também os numerosos atos de violência cometidos por ou contra escravos, libertados ou ainda mantidos em estado de cativo.

A coleção associativa – que faz pensar na *mémoire involontaire* – de quaisquer citações da cultura ocidental confirma que o chamado autor defunto é sobretudo um leitor muito erudito (um Borges brasileiro mesmo antes do argentino começar a escrever?).¹⁰ O modo de citar é geralmente por meio de alusões quebradas de maneira paródica. Assim, por exemplo, a palavra chave “Ideia fixa” (que na realidade é bastante volúvel; Assis 2014, 17) junta referências a Cavour, um precursor da unidade de Itália, a Bismarck, o primeiro chanceler e fundador do império alemão, e a Suetônio, um biógrafo dos imperadores romanos, que na opinião de Seneca, pintou de Cláudio – “um simplório” – um retrato parecido à uma abóbora. Os numerosos diálogos com o leitor, em parte engraçados, em parte cínicos, não podem atenuar este ‘brotamento’ de referências culturais. Como supõem que o leitor tenha a mesma erudição que o autor, exigem dele tirar suas próprias conclusões das analogias oferecidas: “Veja o leitor a comparação que melhor lhe quadrar” (Assis 2014, 18).

Muito se tem escrito sobre a volubilidade da situação narrativa nas *Memórias*. Já que o narrador desloca seus objetos discursivos constantemente e os situa em outros contextos, mudando com isso também de opinião ou de ‘ponto de vista’, o leitor deve estar sempre atento e desconfiar do que se diz. Uma mesma coisa – por exemplo, a instituição da escravidão – pode ser afirmada e ao mesmo tempo negada.¹¹ Essa indeterminação nas enunciações, porém, tem como consequência que

¹⁰ Na crítica literária, repetidas vezes, salientava-se que o modo de narrar nas *Memórias póstumas de Brás Cubas* remete ao estilo de *Tristram Shandy* de Laurence Sterne. Aqui convém apontar que existem também paralelas à obra de Borges que – no entanto – escreveu mais tarde. Percebem-se essas paralelas não apenas na ostentação de uma erudição universal, mas também na ênfase da escritura literária como ato de leitura, no uso deconstrutivo de sistemas normativos de ordenação e – sobretudo – no questionamento rudimentar da autoridade do autor, veja-se Hansen (1999) e Rocha (2006).

¹¹ Remetendo para a noção idealista do ‘point of view’ no sentido de uma representação objectiva e transparente centrada em um sujeito unificado, João Adolfo Hansen (1999, 33-35) fala de um “lugar de enunciação não-determinado”. A partir dessa posição indeterminada Machado de Assis manda circular elementos de todos os discursos existentes no Brasil da segunda metade do século XIX – escravistas, antiescravistas, psiquiátricos, liberais, monárquicos, românticos, naturalistas etc. – por seus textos, posicionando-se sempre ‘entre’ esses discursos.

não se pode diferenciar claramente entre verdade e mentira (ficção). Retomamos a declaração do começo do relato: A afirmação do narrador de que “não é um autor defunto mas um defunto autor” talvez não seja uma mentira, mas sim uma ruptura com as expectativas de verossimilhança já que os mortos não podem falar. Mas quando ele escreve em seguida que falará toda a verdade, pois só na condição de morto está liberto das mentiras dos vivos, elimina a base para a veracidade de todas as declarações que seguem. Uma mentira (ou meia verdade) pode ser condição para dizer toda a verdade?¹² Nas palavras de Facioli (2002, 96): “O texto é um complexo jogo de revelação e ocultamento em que a verdade não tem como aparecer como nua, senão atravessada por uma teia de infinitos fios que a põem sempre deslocada e dependente de um esforço permanente de decifração”. Os diálogos com o leitor que discutem e revisam constantemente o próprio modo de narrar, contribuem também para a ruptura do pacto de confiança com a representação realista, porque sublinham a artificialidade e – portanto – a ficcionalidade dos acontecimentos narrados.

Da vida de Brás Cubas não são excluídos alucinações e delírios, que nos remetem novamente à morte, à *vanitas* e a imagens de um movimento petrificado. Talvez o delírio de morte de Brás Cubas seja exemplar para este modo de escritura alegórica.¹³ Com reminiscências ao romance naturalista o narrador se propõe contá-lo unicamente porque a novidade do fenômeno poderá proporcionar alguma ajuda à ciência. O cenário começa de maneira realista: Brás Cubas está deitado no seu leito de morte e cai em agonia: Sentado num hipopótamo (de origem bíblica?) procura encontrar o “começo e o fim dos séculos” ou seja, o sentido da história. Portanto a terra prometida já passou despercebida. No alto de uma montanha, Brás finalmente assiste (com alusão a Moisés?) à passagem dos séculos e aos dramas da humanidade que ocorrem com tanta velocidade que Brás não pode distinguí-los nem conhecer o fim da história. A alegoria da natureza sob a forma de Pandora – mãe e inimiga dos homens – declara-lhe que a “passagem implacável do tempo está em direção à decadência, à ruína e à morte de tudo” (Assis 2014, 23). Em vista desse fracasso de conhecimento, a visão retorna à realidade do leito de morte; o hipopótamo

¹² Evidentemente se alude aqui à suposição da narrativa de memórias tradicional ou da literatura devocional que só ao fim da vida é possível dar uma visão completa dos acontecimentos passados e encontrar uma verdade final da vida. É importante de insistir que esta pretensão de um sentido final é constantemente minada nas *Memórias de Brás Cubas*.

¹³ Repetimos aqui a leitura sugestiva de Facioli (2002, 124-125).

transforma-se no gato Sultão que “brincava na porta da alcova, com uma bola de papel” (Assis 2014, 24).

Sem dúvida, o dinheiro é um meio geral que regula as relações sociais em *Memórias Póstumas*. Todos os personagens – e especialmente Brás Cubas – são obcecados pelo cálculo do valor de objetos almejados ou pelo aumento de seu prestígio social. Como observam Roberto Schwarz (1984, 54-61) e Facioli (2002, 90) essa mentalidade do cálculo ainda não corresponde às leis frias de acumulação e investimento do capitalismo, mas sim a uma lógica de desperdício indiscriminado de dinheiro. Brás Cubas orgulha-se de ser um homem ocioso que tem o privilégio de viver às custas da fortuna do seu pai. E a sua amante Marcela só pode ser apaziguada com os mais caros presentes de luxo.

Não obstante, o cálculo indica também, segundo Waddington Vilar (2013, 125-172), uma mercantilização do altruísmo da religião católica e portanto das relações sociais que se ajustam (aparentemente) a valores morais ou metáforas como ‘dívida’, ‘crédito’, ‘saldo’, ‘promessa’ ou ‘benefício’.¹⁴ Os benefícios sempre se fazem à espera de uma recompensa, que não só consolida as relações de desigualdade social já existentes, mas também é motivo de incompreensíveis ações de simulação. A moedinha de ouro, achada por Brás em uma calçada e entregue humildemente à polícia, é compensada moralmente por grandes aplausos públicos e privados. Em contraste, o pacote com mais de cinco contos de réis (quantia significativa), também encontrado por acaso, primeiro vai em segredo para o Banco do Brasil, à espera de um momento oportuno para usá-lo, e só posteriormente é dado por oportunismo à Dona Plácida para ‘pagar-lhe’ seu acobertamento dos encontros amorosos clandestinos com Virgília. Ou como se deduz do capítulo “Teoria do benefício”, os obséquios sempre estimulam sentimentos de superioridade sobre outras criaturas da parte dos benfeitores (Assis 2014, 143).

Desta maneira, não surpreende que o raciocínio mercantil em *Brás Cubas* se articule sobretudo em questões relacionadas com a morte: assuntos da herança ou do testamento, geralmente não aceitos por unanimidade. Depois da morte do pai, Brás Cubas, a sua irmã Sabina, e o cunhado Cotrim, disputam o valor da casa paterna; brigam sobretudo pelos talheres de prata, para partilhar tudo ao final e separar-se em

¹⁴ É preciso lembrar que todos esses conceitos ainda atuais na esfera monetária são de origem religiosa. Waddington Vilar (2013, 126) fala também de uma “contaminação do discurso dos narradores-protagonistas de Machado de Assis por valores ou metáforas mercantis”.

discórdia. E o enfermo Viegas demora tanto tempo calculando o preço da sua casa que morre antes de ter concluído seu testamento. Ao que parece, toda a sua propriedade se esfuma após sua morte.

Se ainda consideramos a velha cobiça o verdadeiro motivo dos cálculos mercantis, isso significa também que a convivência social nas *Memórias* é regida pelo jogo, não menos arcaico, de ser e parecer, da revelação e do ocultamento. Nesse jogo o dinheiro – geralmente aceito como garantia por excelência de relações de equivalência – não tem nenhuma credibilidade, de modo que o mundo é, como se sugere já no capítulo “Ideia fixa”, uma mutação, um grande teatro, no qual todas as coisas vacilam sem cessar.

Do signo fantasmagórico do dinheiro passa-se novamente ao desperdício dos signos linguísticos: A inconstância do narrador que põe os seus objetos discursivos constantemente em outros contextos narrativos, juntando assim elementos muito heterogêneos, pode levar a um espalhamento perigoso das referências semânticas¹⁵ ou diretamente ao silêncio, como indicam os capítulos 55 e 139, onde apóstrofes sugerem uma recusa de qualquer locução. A que conclusão chega o narrador defunto ao final das suas memórias? Que função social cumprem o autor vivo-morto e a literatura de memórias de Machado de Assis no contexto histórico do Brasil no século XIX? E quais são as matizes semânticas das noções de ‘herança’ ou ‘legado cultural’ que derivam da sua narrativa?

¹⁵ Se aceitamos que os títulos cumprem uma função orientadora da leitura porque resumem o conteúdo de um capítulo, a escrita de Machado de Assis deve qualificar-se seguramente como polissêmica. Mas é preciso levar em consideração que os títulos nas *Memórias* são bastante vagos e alusivos de maneira que podem relacionar-se com episódios em diferentes capítulos. Assim, sob o título ‘Formalidade’ do capítulo CXXVII podem ser incluídos também acontecimentos narrados nos capítulos CXXVI e CXXVIII: 1) rituais de enterro sem sentido (capítulo CXXVI); 2) elogio da capacidade intelectual do narrador de tecer correspondências entre coisas diversas; 3) lembrança de uma gravura de damas em Constantinopla que mostram seu rosto justamente porque o encobrem com um véu; 4) alegorização da palavra ‘formalidade’ na imagem da letra, que não só mata mas dá vida (CXXVII); 5) Evocação de um burburinho em um debate parlamentar durante o qual o narrador pretende ter descoberto a gravura das mulheres turcas, outros faziam piadas ou caricaturizam o orador que é justamente o marido de Virgília e, portanto, o rival do narrador (capítulo CXXVIII). A ramificação das referências semânticas da palavra chave ‘formalidade’ é considerável. Ao mesmo tempo o significado convencional de ‘formalidade’ no sentido de ‘preceito’, ‘convenção’, ‘tradição’ é sucessivamente minado. As ‘formalidades’ não são nada mais que etiquetas avaliadas de maneira positiva ou negativa no jogo social de ‘dissimulação’.

“A morte do autor”? – A literatura de memórias de Machado de Assis no contexto histórico do Brasil no século XIX

No último capítulo “Das negativas”, o narrador faz um balanço negativo da vida de Brás Cubas: Não ganhou fama, não se tornou ministro, não conheceu matrimônio, e, como Brás fala, no já famoso fechamento do romance “não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria” (Assis 2014, 150). A ausência da autoridade paterna não apenas nos remete novamente à composição selvagem da narração das *Memórias*, mas sugere também situar o relato no contexto histórico do Brasil na segunda metade do século XIX.

Uma das numerosas conotações do nome Brás Cubas que alude tanto ao Brasil como à Cuba¹⁶, nos convida de fato a ler a novela como alegoria da elite social do Brasil no tempo da transição do Império à República. Uma das contradições mais evidentes dessa situação consistia em que se adotaram os ideais da suposta civilização européia – sobretudo as ideias do progresso científico e do liberalismo econômico – enquanto que continuaram vigentes as estruturas da velha sociedade colonial e patriarcal cuja principal fonte de lucro era o tráfico negreiro e o trabalho não-assalariado dos escravos (Schwarz 1984, 54-62 e 1990, 40-45). Essa modernização conservadora implicava que muitas dessas “ideias novas e modernas”¹⁷ funcionaram, quando postas em relação à sociedade brasileira, de maneira ambígua e contraditória. A defesa da propriedade privada como direito inalienável no liberalismo econômico, por exemplo, serviu de argumento aos latifundiários para justificar a sua propriedade de escravos (Facioli 2002, 17). Os ideais da liberdade do indivíduo e da igualdade perante a lei coexistiam com o sistema do favoritismo que mantinha até as pessoas livres em relações de dependência arbitrária aos mais ricos e poderosos. As *Memórias de Brás Cubas* são, sem dúvida, realistas porque tematizam essas contradições de uma modernização periférica. Ao mesmo tempo criam uma situação de impasse, na qual a elite social está condenada a desaparecer porque já não pode oferecer outra solução.

¹⁶ Os dois últimos países em América Latina a abolir o tráfico de escravos. Para as demais conotações do nome polissêmico, veja Facioli (2002, 82-87).

¹⁷ É importante observar que muitas dessas “ideias novas” eram conservadoras e regressivas até na Europa, como lembra Facioli (2002, 17).

Em contrapartida, a circunstância de que o narrador se encontra em um ‘outro mundo’, no qual a ‘campa se converteu em outro berço’, sugere também que o que aqui está em questão é certa continuidade da vida após o fim.¹⁸ Voltamos novamente à condição fantasmagórica da situação enunciativa: Nas investigações recentes sobre o *cultural haunting*, os fantasmas são ‘revenants’ anacrônicos de um passado contraditório e inacabado.¹⁹ Como mostrou Kathleen Brogan com respeito às literaturas das Américas, a sua aparição esporádica no presente se explica por traumas históricos (e individuais) – o colonialismo ou a escravidão – que impediram rituais de despedida (de enterro) estendendo assim o trabalho de luto *ad infinitum* (1998, 6-7).²⁰ Além dessa explicação psicossocial parece-nos importante reter as observações de Helen Caldwell (1970, 125) e Robert Moser (2008, 150-160). Como sugerem esses autores, a escrita de memórias de Machado de Assis cumpre, até depois de Brás Cubas, uma função de testemunhos testamentários, tendo em vista futuras gerações²¹. Mas, ao contrário de assumir uma transcendência metafísica, questionam precisamente as ideias tradicionais sobre exemplaridade (veracidade) e acima de tudo sobre a autoridade do autor.

Como se manifesta o ato de lembrar na narrativa de Machado de Assis depois de *Brás Cubas*? Já os contos “Galeria póstuma”, “Verba testamentaria” e “Último capítulo”²² se apresentam em forma de leituras de textos alheios, diários ou testamentos de representantes defuntos da classe senhorial no Brasil. As leituras enfatizam as discrepâncias entre as ideias que têm os descendentes dos ‘autores’ falecidos na vida e depois da morte. Mas é sobretudo nos romances *Dom Casmurro*

¹⁸ Lembremos que o primeiro romance de Machado se intitula *Ressurreição*.

¹⁹ Para um resumo geral desse debate, que surgiu ao final do século XX, após a publicação *Spectres de Marx* (1993) de Derrida, nos referimos à introdução de Blanco e Peeren (2013, 1-27). É interessante observar que as autoras optam por substituir o termo “fantasma”, frequente nos estudos literários, pelas noções inglesas de “specter” ou “haunting” que, segundo ellas, abarcaria um campo cultural mais amplo. Concebem estes termos como “metáforas conceituais” compatíveis com diferentes disciplinas acadêmicas, como por exemplo a antropologia, a psicologia, a história, a cinematografia etc.

²⁰ Com isso naturalmente não queremos dizer que a causa da narrativa de Machado de Assis seja o ‘trauma da escravidão’. O que se depreende dos artigos reunidos em Bernardo e Schäffauer (orgs. 2010) é um tratamento bem implícito da questão negrista. Como os protagonistas de Machado são herdeiros do paternalismo escravista, jamais articulam uma retórica panfletária do abolicionismo, senão uma “poética dissimuladora [...] pelo viés de rebaixamento irônico e pessimista da classe senhorial” (Assis Duarte, em 2010, 23).

²¹ Caldwell (1970, 116-126) fala “de uma escritura para gerações da posteridade” que se explicaria com a má recepção das *Memórias* nos círculos da primeira crítica brasileira. Seguindo a sugestão de Caldwell, Moser (2008, 150-160) fala de “deceased narrations” e oferece um inventário abrangente do conteúdo dessas “narrações para a posteridade”, tratando de ligá-las com o espiritismo no Brasil do século XIX. Embora Moser tenha feito observações muito valiosas, enfatizamos aqui que o nosso enfoque de leitura não coincide com o dele, segundo o qual as narrativas de Machado seriam apenas mais uma versão da literatura fantástica.

²² (<http://www.bibvirt.futuro.usp.br>, visto em 15 de outubro 2018).

(Assis, 1994)²³, *Esau e Jacó* (1904) e *Memorial de Aires* (2001) nos quais Machado de Assis inventa nomes de outros autores fictícios (mortos ou vivos), de maneira que a sua narrativa parece, à primeira vista, confirmar a afirmação do “desaparecimento ou morte do autor” que surgiu no século XX (Foucault 1991, 12). Com respeito à essa tese, frequentemente recebida com escândalo, temos que levar em consideração que no caso de Machado de Assis se refere a um tipo específico de autoria: autor no sentido romântico como criador e princípio unificador de um universo literário.

Em relação a *Dom Casmurro*, João Adolfo Hansen (1999, 34) fala de uma “alegorização da função de autoria” que se realiza por meio de substitutos e que permite a Machado de Assis inscrever seu nome próprio em uma rede de outros autores. Para terminar, consideramos esse romance em mais detalhe seguindo as explicações de Hansen. Mascarando-se de nomes alheios – Hansen fala também de simulacros²⁴ – Machado de Assis delega a sua autoridade como sujeito de enunciação (criador) do texto e a sua responsabilidade pela estória contada a outros autores fictícios: Neste caso a *Dom Casmurro*, cujo nome aparece no título do romance. Mas esse *Dom Casmurro* também não é uma autoridade autónoma. No primeiro capítulo fora da estória principal, que questiona a autenticidade do nome próprio e, com isso, a noção de autoria, aprendemos que o chamado *Dom Casmurro* recebeu o apelido de um poeta anônimo encontrado por acaso em um trem. É inútil, como se explica, procurar o significado original de ‘casmurro’ (já em si ambíguo: “teimoso”, “cabeçudo” e “calado”, “fechado”) nos dicionários, porque o nome já se converteu em realidade, aristocratizando-se, além disso, com a adição de ‘Dom’: “Contei a anedota aos amigos da cidade, e eles, por graça chamam-me assim, alguns em bilhetes: “Dom Casmurro, domingo vou jantar com você” (Assis 1994²⁵). Assim, o poeta anônimo “com pequeno esforço, sendo o título seu, poderá cuidar que a obra é sua”, porque „há livros que apenas terão isso dos seus autores; alguns nem tanto.” (Assis 1994)²⁶. Quem é, portanto, o ‘autor’ do romance? O nome “Machado de Assis”, que figura como assinatura na capa do livro, é sinónimo do poeta anónimo? Será que o autor “Machado de Assis” só inventou o título?

²³ internet: machado.mec.gov.br 2018, <http://www.bibvirt.futuro.usp.br>, visto em 15 de outubro 2018.

²⁴ Hansen (1999, 43) se refere à definição platônica do simulacro como fantasma ou imitação duma imitação, que, segundo ele, começa precisamente com a fantasmagoria do autor/ narrador morto-vivo em *Brás Cubas*. Para a discussão teórica da noção de ‘autoria’ remetimos também ao artigo de Hansen.

²⁵ internet: machado.mec.gov.br 2018: 1, visto em 24 de outubro 2018.

²⁶ internet: machado.mec.gov.br 2018: 1

Na estória principal, o chamado Dom Casmurro, aliás poeta anônimo, aliás Machado de Assis (?) quer lembrar a infância e juventude de Betinho Santiago partindo dos retratos de antigos imperadores (Nero, Augusto, César) pendurados na escadaria da casa paterna do protagonista em Matacavalos, que já não existe mais que Betinho reproduziu de maneira igual em Engenho Novo. À primeira vista, a cena faz pensar, como sugere Moser (2008, 151), em uma sessão espírita no estilo do século XIX, porque os quadros de repente parecem começar a falar. Mas como as vozes já não podem restituir a vivacidade do passado, obrigam tomar a pluma para contar dele.²⁷ O ato de escrever sobre o passado começa com o silêncio (da morte), e concordamos com a observação de Hansen de que as lembranças sempre dependem de cópias de cópias, de simulacros ou de fantasmas. O jogo das duplicidades é tanto mais significativo porque a estória recordada – uma estória de amor, ciúmes, possíveis adultérios e morte entre Betinho e Capitu – alude permanentemente à ópera *Otelo* de Verdi, que ‘reapacece’ – à maneira de um ‘déjà-vu’ – nas personagens do relato principal. O efeito fantasmagórico dessa narração é resultado de uma repetição ilusionária (e paródica) da literatura (música) aceita como universal no contexto de uma história estória de amor – talvez banal – no Brasil do século XIX. Ou seja: o ato de recordar o passado corresponde a um ato de ficção que se realiza num estado de tensão entre o que é e o que já não é, num estado entre vida e morte.

Neste sentido a herança literária – o testamento, que deveria transmitir a última vontade ou intenção do falecido autor – fica aberta em muitos sentidos. Já nas *Memórias* o processo de lembrar permanece inacabado, posto que “cada idade da vida é uma edição, que corrige a anterior, e será corrigida também” (Assis 2014, 50). É notável a ligação que se faz nas *Memórias* entre vida e escritura que inclui também reflexões sobre as possibilidades de publicação no mercado editorial. A escritura deve, sem dúvida, ressuscitar a vida passada, mas a vida se apresenta aqui já em forma de um livro, um documento escrito, no qual “tudo cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica” (Assis 2014, 87). É justamente por causa dessa rigidez cadavérica que a escritura possui a propriedade de uma reprodutibilidade posterior e acidental, o que obviamente também significa que não se pode excluir a possibilidade de omissões e equívocos nesse ‘livro da vida’. A *vida* de Brás Cubas se apresenta, segundo seu narrador vivo-morto, como „uma errata pensante cuja última

²⁷ À primeira vista, o romance de *Dom Casmurro* faz pensar em Marcel Proust. Aparentemente o seu tema é a recuperação de um tempo perdido de infância e de amor. Mas ao contrário de Proust o ato de recordar nunca se realiza plenamente porque se enfatizam as lacunas da memória, a incapacidade de lembrar (Hansen 1999, 40).

edição será dada de graça aos vermes pelo editor” (Assis 2014, 50), ou que autor defunto dedica, num gesto provocativo, ao verme que “roeu as carnes frias do meu cadaver” (Assis 2014, 12). Talvez a escritura seja o elemento mais importante da fantasmagoria nas *Memórias de Brás Cubas* porque é bem presente o saber que os documentos escritos do passado só sobrevivem na medida em que estão submetidos a leituras sempre divergentes.²⁸ Apesar das suas relações com a situação histórica do Brasil, as *Memórias de Brás Cubas* – assim como outros textos de Machado Assis – deixam de entrever características do que ainda hoje chamamos – por falta de outro nome – ‘literatura moderna’.

Obras citadas

Assis, Joaquim Maria Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Poland, 2014. (Mogul Classics).

_____. *Memorial de Aires*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1966.

_____. *Esau e Jacó*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

_____. *Dom Casmurro*. Obras Completas, vol. 1, Org. Afrânio Coutinho, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Internet: machado.mec.gov.br. 24 de outubro 2018.

_____. “Galeria postuma”, “Verba testamentária”, “Último Capítulo”. Na Internet: A biblioteca virtual do estudante brasileiro, <http://www.bibvirt.futuro.usp.br>, 15 de outubro 2018.

Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1990.

Bernardo, Gustavo, Michael, Joachim, Schäffauer, Markus (eds.). *Machado de Assis e a escravidão*. São Paulo: Anna Blume, 2010.

Pilar Blanco, María del/Peeren, Esther (eds.). “Introduction”, In *The Spectralities Reader. Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. London [et al]: Bloomsbury Publishing. 1-29, 2013.

²⁸ Também na disciplina dos historiadores hoje é frequente a opinião que ler os documentos escritos do passado significa ir ao encontro dos mortos que só sobrevivem de maneira ‘fantasmagórica’ pelo ato de uma repetição (leitura) divergente entre os vivos: „Le discours du passé a pour statut d’être le discours du mort. L’objet qu’y circule n’est que l’absent [...]. Le mort est la figure objective d’un échange entre les vifs,” de Certeau (1975, 60). Buse e Stott (1999, 16) enfatizam que isso não implica uma leitura apolítica que se abstrai das referências extratextuais, mas somente o reconhecimento de que o contexto extratextual nunca pode ser explicado de maneira completa.

Brogan, Kathleen. *Cultural Haunting. Ghosts and Ethnicity in Recent American Literature*. Virginia: University Press, 1998.

Buse, Peter, Stott, Andrew (eds.). *Ghosts. Deconstruction, Psychoanalysis, History*. London: Macmillian Press LTD, 1999.

Caldwell, Helen. *Machado de Assis. The Brazilian master and his novels*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1970.

De Certeau, Michel. *L'écriture de l'histoire*. Paris: Gallimard, 1975.

Delumeau, Jean. *Angst im Abendland*. Hamburg: Rowohlt, 1989.

Derrida, Jacques. *Marx' Gespenster. Der verschuldete Staat, die Trauerarbeit und die neue Internationale*. Frankfurt/Main: Fischer, 1995.

_____. *Aporien. Sterben – Auf die Grenzen der Wahrheit gefasst sein*. München: Fink, 1996

Facioli, Valentim. *Um defunto estrambótico. Análise e interpretação das Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 2002.

Foucault, Michel. *Wahnsinn und Gesellschaft*. Frankfurt: Suhrkamp, 1973.

_____. "Was ist ein Autor?" In *Foucault, Schriften zur Literatur*. Frankfurt/Main Fischer, 7-31, 1991

Hansen, João Adolfo. "Dom Casmurro: Simulacrum and Allegory". In *Machado de Assis. Reflections on a Brazilian Master Writer*. Graham, Richard (ed.). Austin: University of Texas Press, 23-50, 1999

Maldonado, Elaine Cristina. *Machado de Assis e o espiritismo*. Brasil: Paco Editorial, 2015.

Moser, Robert H. *The Carnavalesque Defunto: Death and the dead in Modern Brazilian Literature*. Ohio: University Press, 2008.

Pfeiffer, Joachim. *Tod und Erzählen. Wege der literarischen Moderne um 1900*. Tübingen: Niemeyer, 1997.

Reis, João José. *A morte é uma festa. Ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX*. São Paulo: Companhia de Letras, 1991.

Rocha, João Cezar de Castro. "Introduction: Machado de Assis – The location of an author." In *The author as plagiarist: The case of Machado de Assis*. Rocha, João Cezar de Castro (ed.). Dartmouth-Massachusetts: Center of Portuguese Studies and Culture,

2006.

Schwarz, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

_____. "Wer sagt mir, Machado de Assis sei nicht Brasilien?" In *Brasilianische Literatur*. Strausfeld, Mechthild (ed.). Frankfurt/Main: Suhrkamp, 47-74, 1984

Todorov, Tzvetan. *Einführung in die fantastische Literatur*. Frankfurt/Main: Fischer, 1992.

Waddington Vilar, Bluma. "Um caloteiro devoto: A cotabilidade moral em Dom Casmurro." In *Economies of relation: Money and personalism in the lusophone world*. Sansi, Roger (ed.). Dartmouth-Massachusetts: Tagus Press, 125-172, 2013.