

## Para além da Campa (ou a morte do autor e a artimanha machadiana em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*)

Beyond the grave (or the author's death and the machadiana ruse in *Memórias Póstumas de Brás Cubas*)

**Dirceu Magri**

Universidade de São Paulo

---

**Resumo:** O objetivo deste estudo é refletir sobre algumas das propostas abordadas pela crítica no trato da morte do autor em estreita relação com *Memórias póstumas*, obra machadiana de reconhecida relevância. Assim, a partir do olhar de Meyer a desnudar o *homem subterrâneo* em Machado de Assis sob a máscara de Cubas, na tentativa de mostrar o subterfúgio inconfesso do autor - o que indubitavelmente nos transporta ao modelo de crítica que se fazia à época de Gustave Lanson e Sainte-Beuve, quando se produziam as famosas teses *X, l'homme et l'oeuvre*, - se chega às formulações de Barthes e Foucault, influenciados pela noção de desaparecimento do *eu* professada por Mallarmé e por Blanchot.

**Palavras-chave:** Morte do autor. Leitor. Machado de Assis. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Intertextualidade.

---

**Abstract:** The main topic of this paper is to reflect on some of the proposals discussed by criticism in dealing with the author's death closely with *Memórias póstumas* - Machado's work of recognized importance. Thus, from Meyer's reading to denude the *underground man* in Machado de Assis under the Cubas' mask, in an attempt to show the author's ulterior subterfuge - which undoubtedly takes us to the model of criticism that was made at the time of Gustave Lanson and Sainte-Beuve, when it were produced the famous theses *X, l'homme et l'oeuvre*, - it comes to the formulation of Barthes and Foucault, influenced by the notion of disappearance of the *I* professed by Mallarmé and Blanchot.

**Keywords:** Authors' death. Reader. Machado de Assis. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Intertextuality.

---

*Que há entre a vida e a morte? Uma curta ponte. Não obstante, se eu não compusesse esse capítulo, padeceria o leitor um forte abalo, assaz danoso ao efeito do livro. Saltar de um retrato a um epitáfio, pode ser real e comum; o leitor, entretanto, não se refugia no livro, senão para escapar à vida.* (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 200).

A epígrafe, subtraí-a de Brás Cubas, figura culta e refinada, porém, voluntariosa, egoísta e venal, cuja principal característica, de fato, não é de longe o conjunto de eventuais falhas ou atributos morais, mas a singularidade de tratar-se de um tipo social que prefere, ele próprio, proferir seu julgamento póstumo.

O porquê de um julgamento *post-mortem*? A resposta deixo ao enfático narrador machadiano que, ao narrar, mostra-se inusitado em sua arte, já que ao fazê-lo não só subverte a ordem temporal e espacial, como também o faz de *forma livre*, à maneira de Sterne ou Xavier de Maistre; com isso estrutura seu pensamento de modo a libertá-lo de sua condição de defunto-autor e revela a morte como única instância suscetível de completo desprendimento, de franca verdade e liberdade plena:

Talvez espante ao leitor a franqueza com que lhe exponho e realço a minha mediocridade; advirta que a franqueza é a primeira virtude de um defunto. Na vida, o olhar da opinião, o contraste dos interesses, a luta das cobiças obrigam a gente a calar os trapos velhos, a disfarçar os rasgões e os remendos, a não estender ao mundo as revelações que faz à consciência; e o melhor da obrigação é quando, à força de embaçar os outros, embaça-se um homem a si mesmo, porque em tal caso poupa-se o vexame, que é uma sensação penosa, e a hipocrisia, que é um vício hediondo. Mas, na morte, que diferença! que desabafo! que liberdade! Como a gente pode sacudir fora a capa, deitar ao fosso as lantejoulas, despregar-se, despintar-se, desafeitar-se, confessar lisamente o que foi e o que deixou de ser! Porque, em suma, já não há vizinhos, nem amigos, nem inimigos, nem conhecidos, nem estranhos; não há platéia. O olhar da opinião, esse olhar agudo e judicial, perde a virtude, logo que pisamos o território da morte; não digo que ele se não estenda para cá, e nos não examine e julgue; mas a nós é que não se nos dá do exame nem do julgamento. Senhores vivos, não há nada tão incomensurável como o desdém dos finados. (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 68-69)

Os parágrafos precedentes são uma mostra do desdobramento da personalidade do narrador: primeiro, porque se mostra irônico em sua autoanálise, um tipo nevropata (PEREIRA, 1988, p. 195); depois, porque se vê como *espectador de si mesmo*, assertiva que traz de arrasto o *homem subterrâneo*, interpretação

elaborada pelo crítico Augusto Meyer a partir de sua compreensão da obra<sup>1</sup> de Dostoievski (MEYER, 2008, p. 15-21). Há que se levar em conta, uma vez considerada a leitura de Meyer, as imbricações daí decorrentes entre as figuras do discurso: narrador, leitor e o autor/scriptor (já lançando mão do termo cunhado por Barthes). Meyer observa – assim como Lúcia Miguel Pereira, que há uma relação íntima entre narrador e autor: “Brás Cubas e Machado se confundem.” (PEREIRA, 1988, p. 197)

Nesse instante cumpre evocar Barthes e questionar: como então proceder às exéquias do autor? Mas, por agora, voltemos a Meyer que detectou a *consciência doentia* dessa personagem (e nisso entrevistou Machado, o autor), figura, diga-se, por si só dúbia, que traz *o outro fora e dentro do eu* (BOSI, 2006, p. 10), pois contempla os dois lugares do *eu* narrativo: o que manuseia a matéria lembrada e o que se encarrega de sua interpretação.

Brás Cubas, malgrado sua espontaneidade e seus *borboleteios maliciosos*, revela-se, em meio às suas acrobacias e digressões, perdido em si mesmo, em seu niilismo. No capítulo 99, intitulado *A Plateia*, constata: “O curioso e esquisito é insular-se o homem no meio de um mar de gestos e de palavras, de nervos e paixões, decretar-se alheado, inacessível, ausente.” Esse mesmo Cubas, capítulos antes (47), já declarara ao leitor sua tendência ao isolamento, confessando ter vivido um período de reclusão, quando passou a maior parte do tempo consigo mesmo, deixando-se ir ao curso e recurso dos dias, *ora buliçoso, ora apático, entre a ambição e o desânimo*. Essa solidão, esse retirar-se da vida (em vida) foi o que lhe possibilitou escrever política e fazer literatura, ou seja, escapar à vida.

Avesso à busca de uma paz ao espírito ou mesmo à crença de uma vida interior e suas virtudes contemplativas, o ato de *insular-se*, segundo Meyer, propicia um movimento reflexo, provocado pelo tédio de tudo. Esse *homem subterrâneo* sente-se excluído da vida, desintegrado, suprimido do mundo que o cerca e, fora dele, arroga-se direitos exclusivos – de vida. O crítico aponta na personagem traços que atribui ao próprio Machado: “... uma incapacidade radical de aceitação ou até mesmo de compreensão, pois, para compreender, é indispensável postular antes um motivo de compreensão, e o que ele faz é resolver todas as questões suprimindo-as.” (MEYER, 2008, p. 16) *A afirmação desdenhosa da nossa liberdade espiritual*, como diz Cubas, provoca no homem o *mal da consciência*.

O *mal da consciência* é o excesso de lucidez, a demasia aguda do conhecer-se a si mesmo, elencar – e acreditar, os próprios interesses como os mais significativos, o que importa sobre todas as coisas. Porém, a argúcia e a perspicácia de espírito têm seus efeitos colaterais: Dostoievski já antevira: “Connais-toi. \_\_ Non, Il n’est pas bon à l’homme de se connaître lui-même.”<sup>2</sup> O senso agudo de observação, a sagacidade de espírito e a acurada capacidade de autoanálise aniquilam as ilusões necessárias e indispensáveis à subsistência da vida, levando o homem à

---

<sup>1</sup> Trata-se da obra *L’Esprit souterrain*. Ordinov é a personagem a partir da qual se constrói a teoria do homem subterrâneo.

<sup>2</sup> “Conheça a ti mesmo. \_\_ Não, não é bom para o homem conhecer a si mesmo.” – (Tradução minha, assim como em todas as notas subsequentes.)

inércia inconsciente, à inconsciência da ação. O homem normal combate, luta pela vida e faz da inteligência instrumento essencial de ação, porém, o que padece do *mal da consciência*, embora também precise da luta para viver, introverte-se, recolhe-se à introspecção como modalidade de ação, devora-se a si mesmo, opta pela morbidez introspectiva, morre em vida.

Essa consciência doentia, marcada sistematicamente pelo amor da consciência à consciência e da análise à análise, sustenta a ideia do *homem subterrâneo*, e, tal como é concebida, surge como um desvão a partir do qual é possível surpreender o autor sob a personagem. Acontece que pelo viés crítico esse espaço é reducionista, já que se sustenta sob um possível biografismo. Se por um lado satisfaz a crítica que, ciosa em explicar o texto, acredita tê-lo decifrado quando supõe ter encontrado o autor nas entrelinhas e indicações sugeridas pela escritura, dados históricos, psicológicos e sociológicos, etc., por outro lado, uma vez recuperadas, essas informações não servem para nada além de bloquear a escritura, minimizando-a em sua totalidade e multiplicidade de sentidos.

Esse caráter múltiplo da escritura evoca certa sabedoria universal e promove ideias construídas e sedimentadas ao longo da circulação literária. Os teóricos e críticos pós-estruturalistas (KRISTEVA, 2005, p. 68; JENNY, 1976, p. 226 – e outros), a partir de uma proposta desconstrucionista, deram a isto o nome de intertextualidade, conceito que apresenta o texto como uma tessitura, uma trama, inscrita no repertório da prática literária. Cada um dos fios desse tecido/discurso responde pelo reagrupamento de manifestações de textos literários e verifica suas ligações e dependências recíprocas, de maneira a sinalizar a presença de um texto em outro texto (SAMOYAUULT, 2005, p. 5-8). Essa prática intertextual agrupa em torno de si a ideia de memória, a lembrança nostálgica referenciada que leva a literatura a sua própria retomada, donde a fórmula “le texte est un tissu de citations”<sup>3</sup> (BARTHES, 1984, p. 67) que, em tese, se esclarece, sobretudo, a partir da morte do autor. Porém, o exercício intertextual enquanto *mêmore*, não isenta o autor de professar e manipular ideias literárias.

De qualquer forma, essa lógica do material literário visto como *mêmore*, que pode ser lembrado, do qual se tem lembrança, nega ao autor justamente o aspecto moderno e central a ele outorgado: a originalidade. A partir do instante em que lhe é negada a originalidade, pode-se questionar sua condição de *inventor*. Assim, desqualificado, na literatura o único sujeito a persistir é o sujeito da enunciação, ao autor é reservada a função de copista, colocando em questão todo o mito da origem e da originalidade. Logo, seu ofício não será outro que o de manipular os fios para constituir a trama/discurso literário: tecer, urdir, entrelaçar e enredar citações, textos e escrituras à procura da unidade do texto. Com isso a linearidade autor-obra é desfeita, a obrigatoriedade de que o autor seja o passado de seu livro deixa de existir porque, como assinala Barthes, “le scripteur moderne naît au même temps que son texte”<sup>4</sup> (BARTHES, 1984, p. 66).

---

<sup>3</sup> "O texto é um tecido de citações"

<sup>4</sup> "O *scriptor* moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto"

À luz dessa concepção em que se pode apreciar o texto em si mesmo, naquilo que ele tem de impessoal, como elemento analítico vazio e independente, capaz de funcionar sem que haja necessariamente uma pessoa ou interlocutores em sua origem, institui-se o leitor como articulador. Nessa noção - atualizada por Barthes em seu célebre artigo *La mort de l'auteur* (BARTHES, 1984, p. 63-69), o leitor - até certo ponto - é visto também como *scriptor*.

Barthes vai além: afirma que a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem, e reitera: a escritura é o neutro, é onde se perde toda identidade. Ora, essa afirmativa é emblemática. Ao mesmo tempo em que anuncia a escritura como ruptura entre o autor e a origem do texto, decretando sua morte, é indiferente não só à figura do leitor, mas também à variável do mediador. Esse sujeito é o *expert* em organizar o conhecimento e ordená-lo de maneira a adaptá-lo a novos contextos sociais, políticos e literários, seja ele copista, *bricoleur*, *shaman* ou *récitant*; enfim, esse mediador, responsável pela urdidura da trama, não deixa rastros? Embora afirmasse de que nada vale *frequentar* o autor para compreender a obra, Proust, por exemplo, sustentava que todo grande escritor, pelo menos em parte, inventa sua própria linguagem.

É inegável que, hoje, a imagem do autor como figura jurídica e institucional do discurso, portanto, antecedente à escrita, já está há muito dessacralizada. Porém, vale insistir: uma vez que esse mediador não é mais o mesmo da tradição oral, como ocorre sua atuação? Seria ele, hoje, o *scriptor* - introduzido por Barthes, o responsável por combinar textos pré-existentes em formas diversas? Se sim, não estaríamos retroagindo a Valéry quando afirma que “Le désir d’originalité est le père de tous les emprunts/de toutes les imitations./ Rien de plus original, rien de plus « soi » que se nourrir des autres. Mais il les faut digérer. Le lion est fait de mouton assimilé.”<sup>5</sup> (VALÉRY, 2004, p. 17) ?

Ou ainda: não estaríamos reforçando os dizeres de Montaigne, que confessa: “Je feuillette les livres, je ne les étudie pas: ce qui m’en demeure, c’est chose que je ne reconnais plus être d’autrui; c’est cela seulement de quoi mon jugement a fait son profit, les discours et les imaginations de quoi il s’est imbu. L’auteur, le lieu, les mots et autres circonstances, je les oublie incontinent...”<sup>6</sup> e, ao tratar da leitura e da memória opta pela bela metáfora que foi de Sêneca e, em seguida, de Plutarco : “Les abeilles pillotent deçà delà les fleurs, mais elles en font après leur miel, qui est tout leur.”<sup>7</sup> (MONTAIGNE, 1847, p. 338) ?

Com isso, não seria redundante decretar a morte do autor, uma vez que, à luz de Montaigne e Valéry, esse autor nunca passou de um *bricoleur* tentado pelo desejo da originalidade? O *scriptor* não seria, de fato, *un lion fait d’un mouton assimilé*? Em suas entranhas, não traria restos da caça, exteriorizados na especificidade dos

---

<sup>5</sup> "O desejo de originalidade é o pai de todos os empréstimos, de todas as imitações. / Nada mais original, nada mais próprio do que nutrir-se dos outros. Mas é preciso digeri-los. O leão é feito de carneiro assimilado."

<sup>6</sup> "Eu folheio os livros, não os estudo: o que fica para mim é algo que não reconheço mais ser de outro; é só do que meu julgamento consegue tirar proveito, os discursos e as imaginações de que se imbuí; o autor, as palavras e outras circunstâncias, eu os esqueço de pronto..."

<sup>7</sup> "As abelhas voam aqui e ali por entre as flores, mas o mel que fazem depois é só delas."

traços de sua escritura? E o leitor enquanto *articulador* capaz da reescritura? Não traria, ele também, em suas células, informações do *mouton*? Não seria ele um *lion assimilé*?

Barthes é categórico ao afirmar que “la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l’auteur”<sup>8</sup> (BARTHES, 1984, p. 69), com isso entrega ao leitor as responsabilidades pelas exéquias do autor, decreta a morte deste último, apaga seu passado. Ora, esse apagamento do autor, por um lado aloca-se em instância puramente linguística, ou seja, uma vez que o autor não inventa nada, é um *bricoleur*, a escrita não *representa* nada antecedente à enunciação, não há mais origem e, sem origem, o texto nada mais é que o famoso tecido de citações; por outro lado, a execução do autor coincide com a fervorosa crítica ideológica dos anos de 1968 e a queda do autor evidencia a passagem do estruturalismo sistemático ao pós-estruturalismo desconstrutor. Logo, antes de sua execução foi necessária a identificação do burguês, da pessoa psicológica e, através disso, reduzir a questão do autor à explicação do texto pela vida e pela biografia (COMPAGNON, 2001, p. 51).

Assim, qualquer interpretação estará condicionada ao leitor ativo suscetível de entender o texto a partir de narrativas, culturas pré-existentes, reescrituras, convenções e normas. Porém, a leitura implica apropriar-se do texto e não decifrá-lo, o que faz do leitor o *lugar* onde a unidade do texto se produz – no seu destino, não mais em sua origem. De sorte que o leitor assume a função de autor no âmbito da leitura; é ele o sujeito que mantém reunido todos os traços de que é constituída a escrita e desse modo reescreve o texto, contanto que afirme sua nulidade e permaneça um homem sem história, sem biografia, sem psicologia. Caso contrário, voltaríamos ao mediador nos moldes de Valéry e Montaigne.

É compreensível que esse leitor sem passado e de caráter indeterminado, possa reescrever o texto a partir de uma sabedoria universal, mas estaria ele, de fato, sepultando o autor? Durante o ato de leitura, lançando mão de sua bagagem literária e cultural, não estaria ele tentando usurpar a entidade do autor, oferecendo-lhe a extrema unção, uma vez que reescreve o texto à sua maneira? E esse autor, não poderia fingir estar *in articulo mortis*, por pura astúcia? Propositadamente, não poderia ele orientar sua escritura, trapacear o leitor?

## E em Machado, como o tema se desenvolve?

Em seus textos da maturidade Machado mistura pessimismo, humor, *spleen*, ironia e um voluptuoso aborrecimento da vida. Neles suscita questões sobre a existência do homem, mistérios que o inquietavam e, reconhecidamente, o sentido da existência sobre ele, indivíduo, a mercê do imprevisível, do destino. Sua discrição, seu caráter introvertido em contato com o outro surge na escrita como mais um *biographème*: em *Memórias póstumas*, no capítulo intitulado *O velho diálogo entre Adão e Eva*, o autor se inibe, recusa-se a escrever o que pensou e talvez por não

---

<sup>8</sup> "O nascimento do leitor deve se pagar com a morte do autor"

querer admitir a vulgaridade como elemento constitutivo de suas personagens, apela ao leitor, ou seja, instiga sua imaginação, direciona-a, obriga-o à reescritura, ao preenchimento das lacunas com o desejo que, embora a liberdade da ilusão literária lhe permitisse, propositalmente sublimou, omitiu. Veja-se trecho dos capítulos 54 e 55:

Cap. 54:

“Nós a rolarmos na cama, talvez com frio, necessitados de repouso, e os dois vadios ali postos, a repetirem o velho diálogo de Adão e Eva”.

Cap. 55:

Brás Cubas.....?

Virgília.....

Brás Cubas.....

.....

Virgília.....!

Brás Cubas.....

Virgília.....

.....?

.....

Brás Cubas.....

Virgília.....

Brás Cubas.....

.....!

.....!

Virgília.....?

Brás Cubas.....!

Virgília.....!

O leitor é condicionado a alterar seu ritmo de leitura e nele incluir intervalos de silêncio, ofegar, respirar de maneira espasmódica, interpretar e preencher o sugerido, mas, detalhe, não pode alterar o plano, escapar do subentendido, da insinuação amorosa sugerida. O que lhe resta, portanto, é a decodificação de seu sentido oculto e, aqui, nesse exercício de interpretação proposto por Machado, a apropriação do texto tal qual sugere Barthes é relativizada, já que o leitor é coagido, preso ao *cabresto* da escritura, reforço que garante a sobrevivência do autor e também artimanha para escapar da morte, porque ali ele, autor, subjuga o leitor. Mas é possível ludibriar a morte? Mal se coloca, a questão desorienta. Sísifo, o mais astuto dos mortais, ordenou secretamente à mulher que não lhe prestasse honras fúnebres e com isso enganou Hades, obtendo do deus, indignado, a permissão de regressar à terra para a castigar e a fazer voltar ao bom caminho. A trapaça é suscetível no jogo da escritura? Veja-se o artilho montado por Machado – capcioso, no capítulo 71 – “O senão do livro”, de *Memórias póstumas*. Ainda na trilha do *homem subterrâneo*

(comum aos dois, Machado e Brás Cubas), o capítulo é um registro fascinante para exumar o autor de sob a personagem.

Num registro curto, de aproximadamente meia página, porém, de uma densidade surpreendente, é possível extrair múltiplas confidências indiretas, complexas e profundamente características não só de Brás Cubas, o defunto-autor, mas do próprio Machado. O autor, sob a pele da personagem, confessa arrepende-se do livro e, curiosamente, nessa confissão, arrola o leitor: “porque a maior parte deste livro és tu, leitor” - numa visada “barthiniana” *avant la lettre*. A autocrítica literária, a resignação, o desabafo, a confissão de uma narrativa que se assemelha aos ébrios, que ora guina à direita ora à esquerda, quando o leitor a quer direita, regular e fluente, tudo isso remete a Machado, sobretudo, se considerarmos sua inclinação visceral para a análise e *Memórias*, obra tida como um divisor na literatura brasileira e inaugural do romance psicológico.

“Mas o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica...” (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 134). Meyer, vê nessa frase uma confissão, pois acredita que Machado certamente se arrependia de seus livros, donde *certa contração cadavérica*. Logo, cabe afirmar: a contração parte de Machado e não do falecido Cubas, principalmente se levarmos em conta a confissão do narrador ao iniciar o capítulo: “Começo a arrepender-me deste livro” (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 134), provável indício da incerteza do autor que abandona, definitivamente, o romantismo de sua primeira fase e se atira com destemor numa obra inusitada, de caráter realista e que prima pela introspecção, o humor e o pessimismo com relação à essência do homem e seu relacionamento com o mundo, ou seja, uma fatura machadiana, própria do *homem subterrâneo*.

“Começo a arrepender-me deste livro. 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” (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 134). Fala Cubas ou um homem que morreu para a vida e se refugiou na escrita e na paixão pela análise? Essa dualidade do narrador não revela (ou encobre) um Machado que se confessa e se revela indiretamente – ou inconscientemente, através da ficção, lugar seguro a partir do qual pode destilar seu humor voltairiano?

As assertivas de Cubas encerram jogo até então incomum: a transmigração da personagem para além da vida, ultrapassando a barreira do real sem, contudo, adentrar-se ao fantástico. Não fosse só o fato de tudo já estar findo – autor e a obra, aqui, em ordem cronológica inversa - morre o autor e escreve-se a obra, a personagem que, em vida, passara a rondar a periferia do poder sem realizar qualquer conquista efetiva central, na morte, de onde *fala sem temer nada*, recupera e se perpetua com a pena da galhofa, o ar hipócrita e zombador do jovem estudante folião e dado às aventuras, de seu estado de outrora. Na nostalgia deste e doutros tempos, sob a tinta da melancolia, Cubas constrói suas digressões em intimidade com a eternidade, seu espaço atual, à maneira dos vivos com o mundo à volta. A morte, porto seguro e lugar de digressão do narrador é também lugar de introspecção e refúgio ao autor.

## E a crítica, como perpassa por Machado?

A possibilidade de surpreender o autor sob a personagem denota, sobretudo, que embora a crítica já tenha lhe oferecido a extrema união, o autor, moribundo, não morreu de fato. Aqui, vale retomar duas importantes obras de Barthes: *S/Z*, onde o crítico menciona tentativa dos primeiros analistas do discurso em proceder ao levantamento de todas as narrativas a partir de uma só estrutura: a falha do método, afirma ali, é que tal procedimento isenta de todos os textos a diferença, não a diferença como caráter irreduzível de individualidade, mas a que é “ce qui le nomme [o texto], le signe, le paraphe, le termine; elle est au contraire une différence qui ne s’arrête pas et s’articule sur l’infini des textes, des langages, des systèmes”<sup>9</sup> (BARTHES, 1970, p. 9). À frente, conclui: “Il faut donc choisir: ou bien placer tous les textes dans un va-et-vient démonstratif, les égaliser sous l’oeil de la science indifférente, les forcer à rejoindre inductivement la copie dont on les fera ensuite dériver; ou bien remettre chaque texte, non dans son individualité, mais dans son jeu...”<sup>10</sup>.

A outra obra trata-se de *Sade, Fourier et Loyola*, onde esses autores são denominados *logothètes*, uma vez que figuram como fundadores de línguas. Neles, o crítico destaca não só o caráter de agenciadores da escritura, pois os “trois auteurs décomptent, combinent, agencent, produisent sans cesse des règles d’assemblage”<sup>11</sup> (BARTHES, 1971, p. 8) em benefício da reconstituição de uma totalidade da escritura, mas, principalmente, a capacidade dos três em teatralizar a linguagem. Essa teatralização é o mesmo que romper os limites da escritura (*illimiter*). Esse rompimento nada mais é que a substituição do volume da escritura através do estilo, a oposição entre fundo e forma ganha consistência e deixa fluir as habilidades do autor fazendo do texto não mais um objeto de análise, reflexão e comparação, mas objeto de prazer. Logo, o prazer do texto provoca uma volta amigável ao autor. Assim, lê-se Machado pela mesma razão que se lê Camus, pois como bem observou Barthes “ce qui fait de *L’Étranger* une œuvre, et non une thèse, c’est que l’homme s’y trouve pourvu non seulement d’une morale, mais aussi d’une humeur”<sup>12</sup> (BARTHES, 2002, p. 217).

É evidente que à luz da análise “barthiniana” esse autor está destituído de toda referência biográfica, de sua *persona*, contudo, ainda assim, o desejo do leitor em viver com Loyola ou Fourier e falar *sadien*, não está intimamente ligado à habilidade desses autores no trato da escritura? Ainda que dados biográficos não venham à tona, não estariam eles – os autores - a partir de um universo literário,

<sup>9</sup> “O que o nomeia [o texto], o sinaliza, o marca, o termina; é ao contrário uma diferença que não se acaba e se articula com uma infinidade de textos, de linguagens, de sistemas”

<sup>10</sup> “É necessário então escolher: ou colocar todos os textos num vai-e-vem demonstrativo e relativizá-los sob o olhar da ciência indiferente, forçando-os a se juntar indutivamente à cópia que, no caso, queiramos que se originam; ou organizá-los, não em sua individualidade, mas em seu jogo ..”

<sup>11</sup> “três autores deduzem, organizam, combinam, agenciam, produzem sem cessar regras de conjunto”

<sup>12</sup> “O que faz do *Estrangeiro* uma obra e não uma tese, é que nele o homem é provido não só de uma moral, mas também de humor.”

seleccionando, recortando e agenciando escolhas, gostos e preferências no intuito de urdir uma trama que, inconscientemente, traz ecos do universo histórico e social em que viviam? Machado, não teria, a exemplo desses autores, provocado sua morte enquanto pessoa civil e moral para renascer plural, em detalhes, em Brás Cubas, o defunto-autor? Não se pode, hoje, viver com Machado? Sua ironia voltairiana, seu pessimismo em relação à essência humana, seu realismo cético, o poder de observação psicológica impresso em suas personagens, a estratégia de negar, para, nas entrelinhas, afirmar, não são, enfim, *biographèmes*, “minudências, inflexões e visadas que distinguem sua escritura e que remetem, indubitavelmente, ao indivíduo, estigmatizado na personagem, em Cubas?

Barthes, em *S/Z*, condena um modelo de análise universal e afirma que se deve “bien remettre chaque texte, non dans son individualité, mais dans son jeu...”<sup>13</sup> (BARTHES, 1970, p. 9). O jogo machadiano, como bem observou Meyer, parece ser o de se escamotear sob a figura de Brás Cubas, refúgio e origem de um discurso que aponta para o subterrâneo, ou seja, para os porões do homem, seu inconsciente. Sob a máscara de Cubas, Machado aprofunda seu discurso do inconsciente: preocupa-se em prospectar as paixões humanas e disseca suas intimidades, sempre fundado no pessimismo, na ironia e no humor, donde se nota, com clareza, o lado trágico do homem. Esse lado trágico, malgrado os permanentes enganos e desencontros humanos, é que o faz do homem ser condenado não só a viver atormentado pelo outro e pelas forças da natureza, mas também a encarar o pior de todos os seus detratores – seu mundo interno.

Logo, Machado, em busca do conhecimento e de sua expressão pessoal, manuseia a morte como elemento imortal (e textual) sem correr o risco do redizer, pois, embora exaustivamente explorada no universo literário, ela jamais se mostra estéril ou muito usada pelo tempo. A morte resiste a qualquer investida; é um elemento que nenhuma corrente literária jamais ousou banir ou ignorar, é um sorvo de vida no corpus literário universal, porquanto, muito embora o homem busque esquecê-la em sua vida quotidiana, o escritor, esse, dela se lembra sempre, perpetuando-a.

## **A artimanha da morte na literatura não é uma singularidade machadiana**

Esse jogo já há muito persiste na literatura. Embrenhar-se pelo reino das sombras ou dos mortos e simultaneamente transitar no passado e no futuro, no ser e no nada. Morrer para viver. Ora é a saída para a morte ora é a descida aos Infernos, belíssimo tema que a literatura sempre abordou das mais diferentes maneiras, já que é o único meio que nos é oferecido para vencer o tempo e o espaço.

---

<sup>13</sup> “organizar cada texto, não em sua individualidade, mas em seu jogo...”

Morre-se na literatura para viver. As artimanhas são várias: no livro VI da *Eneida*, de Virgílio, Enéas desce aos Infernos para lá encontrar aquelas sombras que, para os romanos, eram, ao mesmo tempo, não só as almas dos que viveram um dia, mas também as almas do que um dia ainda viveriam. Marcellus era um adolescente exuberante do qual se esperava muito na época de Virgílio, e que morreu muito jovem. No entanto, quando alguém se dirige a esse adolescente, diz: “Tu serás Marcellus” (Tu Marcellus eris.) (LAFOND, 1856, p. 386), embora os leitores já saibam de antemão que Marcellus está morto, exemplificação de como a literatura pode subjugar a morte e propiciar o escape à vida.

Logo, a escritura permite uma providencial volta, um sopro de vida suscetível de subverter o tempo, porque àquele que já se foi - como Cubas - lhe é oferecida a chance de recontar seu périplo e completar sua narrativa. Marcellus, jovem defunto, pode emergir do reino dos mortos, reviver; Cubas, diverte-se com o óbito, divaga, delira, constata a ruína física de Virgília, observa a verve hipócrita de um de seus amigos presente ao seu enterro e em caminho inverso ao de Marcellus, escapa à morte para se fazer vivo e autor, contar sua história. Artimanha ficcional machadiana, pois, no jogo do texto, contrário ao canto das sereias, ameaça que pairava sob Ulisses, a maldição a ressoar nos ouvidos e na mente do leitor ecoa através de memórias, de *biographèmes*, lembrando-o, ainda que inconscientemente, do trajeto do indivíduo. Sabendo-se que Flaubert, entre a concepção do projeto e a sua redação interrompida pela morte, recolheu uma documentação impressionante em perto de 5000 livros lidos, isto não o aproxima de Bouvard et Pécuchet, os dois geniais copistas tomados pelo desvario de ler tudo a cada sucessiva empreitada? O mesmo dá-se com Machado, seu ceticismo, sua ironia, seu poder de observação e o capcioso Cubas.

## Por que se morre na literatura?

Morre-se na literatura para viver, mas também nela se morre de amor, de ódio, de inveja, de ciúme; morre-se de escrever e por sequer ter vencido a página em branco. Na literatura personagens são eternos, embora mortos, só para nos lembrar de que estamos mortos em vida; outros fazem da morte uma obsessão indispensável, razão de suas memórias. A morte aparece constantemente cercada de mistério: está sempre à espreita do leitor por entre as palavras, nas entrelinhas, no silêncio da escritura, no que não é dito, mas está ali evidenciado, em cada sopro que pontua o ofegar entre os vocábulos.

Não raro serena e doce, plausível, a presença da morte na narrativa é o *páthos* pelo qual autor e leitor estão condenados a padecer, o estímulo que leva à escrita ou à leitura. Faz-se musa, protagonista, se eleva acima de qualquer outro elemento literário e torna-se suscetível de idolatria, de maldição, de desejo, de repulsa, de espera ou de temor. Tirânica e sublime, ela alimenta o escritor e lhe concede o direito ao conhecimento, ainda que este venha em migalhas, em murmúrios, no silêncio. Uma vez no texto literário, para a satisfação do autor, deixa-

se transformar no *leitmotiv* entre a fantasia do conhecimento e o oásis insondável do mistério.

Assim como na vida, na literatura a morte é uma obsessão indispensável e, em qualquer das esferas, a fim de frustrar a morte, criamos ilusões e entramos num jogo - *in ludus* para combatê-la e vencê-la ao menos por algum tempo. Não só a proximidade da morte, mas principalmente a consciência de sua companhia, provoca a imaginação criativa e faz com que nos tornamos escritores de nós mesmos. A prática da escritura passa então a figurar como metáfora do viver e do morrer, uma vez que vida e morte são obras autobiográficas inscritas em nosso ser. Cada um escreve sua história - ainda que fadada à incompletude, o que não impede a escolha e o agenciamento das palavras apropriadas para narrar as dores secretas que entravam o desejo, o prazer e a liberdade. Narrando para si ou para outro, lembranças do passado, alegrias e dissabores do presente, sonhos e esperanças para o futuro, afirmarmos nossa existência no mundo, por mais ínfima e discreta que ela possa parecer. Para alguns, a escritura não é somente o relato do acontecimento da morte (no caso de suicidas que deixam algo escrito), mas forma com ela a única e última instância criativa.

Da morte, não se pode nada saber, nos ensina Epicuro, porque ela escapa à nossa experiência; para Sartre, a morte é *hors champ* e não nos interessa. No entanto, não só a cultura popular, mas também a literatura é pródiga em classificar a morte: boa morte, morte súbita, morte natural, acidental, lenta, silenciosa, voluntária, violenta, hedionda, tabu, sacrifício, mártir..., enfim, a morte existe, é inevitável, irreversível e, indubitavelmente, é aventurar-se no desconhecido.

## Teorizando a morte literária

O comportamento contemporâneo, sobretudo da sociedade ocidental, de negar ou evitar a morte não tem sido, contudo, razão suficiente para que intelectuais façam dela objeto de curiosidade renovada e, de mistério natural inexplicável, tentem teorizá-la no campo das ideias como fez Barthes, em 1968, e, Foucault, em 1969, com *Qu'est-ce qu'un auteur?* (FOUCAULT, 1994, p. 189-821), célebre artigo em que disserta acerca da noção de autor a partir de sua relação com o texto.

Ao afirmar que todo texto aponta para uma “figure qui lui est extérieure et antérieure”<sup>14</sup> (FOUCAULT, 1994, p. 792), Foucault observa a existência de uma regra constitutiva que determina a escrita como prática: o tema da expressão e tema do parentesco entre a escritura e a morte. Considerando-se o tema da expressão, Foucault aponta dois extremos: ou o texto diz tudo, ou o leitor é que diz tudo. Se o texto diz tudo, a obra basta por si mesma e nem vem ao caso quem escreve; se o leitor diz tudo, também há o apagamento do autor, porém, a esse leitor é reservado o sentido de lugar ou unidade onde o texto se produz. Se o parentesco entre a escrita e a morte, nas epopeias e narrativas gregas, destinava-se a perpetuar o herói e, se esse

---

<sup>14</sup> "figura que lhe é externa e anterior"

herói aceitasse morrer jovem, teria sua vida ampliada e passaria à imortalidade; esse mesmo parentesco, hoje, foi subvertido e “l’écriture est maintenant liée au sacrifice, au sacrifice même de la vie; effacement volontaire qui n’a pas à être représenté dans les livres, puisqu’il est accompli dans l’existence même de l’écrivain”<sup>15</sup> (FOUCAULT, 1994, p. 793).

Essa metáfora, de uma escrita anteriormente predestinada a subjugar a morte e condicionada ao sacrifício da própria vida do autor, o distancia de sua escrita e subtrai dela seus rastros e suas marcas pessoais. Desse modo, “la marque de l’écrivain n’est plus que la singularité de son absence”<sup>16</sup> (FOUCAULT, 1994, p. 793), ou seja, aquele que representa o papel do morto no jogo da escrita. Contudo, Foucault observa a permanência de duas noções que resguardam a existência do autor: a noção de obra e a noção de escrita. A noção de obra é insuficiente para determinar a exclusão do autor e ater-se à obra em si mesma, na medida em que “le mot *oeuvre* et l’unité qu’il designe sont probablement aussi problématiques que l’individualité de l’auteur”<sup>17</sup> (FOUCAULT, 1994, p. 795). A noção de escrita é caracterizada pelo empirismo do autor, no que se refere às necessidades de comentário e interpretação, respectivamente denominadas, por Foucault, de *modalité critique* e *modalité religieuse*<sup>18</sup> (FOUCAULT, 1994, p. 795).

A busca de Foucault é a de “repérer l’espace ainsi laissé vide par la disparition de l’auteur, suivre de l’oeil la répartition des lacunes et des failles, et guetter les emplacements, les fictions libres que cette disparition fait apparaître” (FOUCAULT, 1994, p. 796). Com isso, conclui que a função do autor (e, de fato, Foucault diz que o autor é uma *função*, porque o leitor que lê um livro o faz em *função do autor*) evidencia o modo de ser, a ocorrência (circulação e funcionamento) de alguns discursos no interior de uma sociedade. Na cultura ocidental, a função do autor sempre figurou como mecanismo de apropriação: inicialmente como função suscetível de rastrear os autores transgressores da ordem estabelecida, depois, como instrumento de fiabilidade da informação científica e da origem do texto literário, em seguida, pelas imbricações e como “le résultat d’une opération complexe qui construit un certain être de raison qu’on appelle l’auteur”<sup>19</sup> (FOUCAULT, 1994, p. 800-801) se orienta ao longo da circulação literária, e, finalmente, por nos permitir distinguir os diversos *eus* que os indivíduos ocupam na obra.

Foucault reforça a ideia de que no discurso o autor exerce função seletiva, uma vez que “un tel nom permet de regrouper un certain nombre de textes, de les délimiter, d’en exclure quelques-uns, de les opposer à d’autres”, porém, reitera que “le texte porte toujours en lui-même un certain nombre de signes qui renvoient à l’auteur”, contudo, esclarece: “les signes de la localisation ne renvoient jamais exactement à l’écrivain, ni au moment où il écrit ni au geste même de son écriture ;

<sup>15</sup> “a escrita agora está ligada ao sacrifício, ao sacrifício da própria vida; apagamento voluntário que não tem de ser representado nos livros, como acontece na própria existência do escritor”

<sup>16</sup> “a marca do escritor não é mais que a singularidade de sua ausência”

<sup>17</sup> “A palavra *obra* e a unidade que ela designa são provavelmente tão problemáticas quanto a individualidade do autor”

<sup>18</sup> “modalidade crítica e modalidade religiosa”

<sup>19</sup> “o resultado de uma operação complexa que constrói um certo ser racional que chamamos autor”

mais à un alter ego dont la distance à l'écrivain peut être plus au moins grande et varier au cours même de l'oeuvre"<sup>20</sup> (FOUCAULT, 1994, p. 798).

## Concluindo com Cubas

Ora, dado a providencial definição do latim para *alter-ego*, que contempla literalmente o *outro eu*, temos então a dúbia figura de Cubas que traz o *outro fora e dentro do eu*, pois contempla os dois lugares do *eu* narrativo. Além disso, considerando-se o fato de que o termo é comumente utilizado em literatura para indiciar uma identidade secreta de alguma personagem ou para identificar uma personagem como sendo a expressão da personalidade do próprio autor geralmente não declarada, voltamos a Machado – indivíduo, e seu alter-ego de *homem subterrâneo*, que preza o amor da consciência por amor à consciência e da análise por amor à análise.

Finalmente, ao longo desse estudo procurou-se refletir sobre algumas das propostas abordadas pela crítica no trato da morte do autor em estreita relação com *Memórias póstumas*, obra machadiana de reconhecida relevância. O olhar de Meyer a desnudar o *homem subterrâneo* em Machado de Assis sob a máscara de Cubas, na tentativa de mostrar o subterfúgio inconfesso do autor, indubitavelmente nos transporta ao modelo de crítica que se fazia à época de Gustave Lanson e Sainte-Beuve, quando se produziam as famosas teses *X, l'homme et l'oeuvre*. As formulações de Barthes e Foucault, evidentemente que hostis à incontestável dominação de seus predecessores, passam pela noção de desaparecimento do *eu* professada por Mallarmé e por Blanchot. No entanto, acredito, ambos deixam fissuras que permitem certa jurisprudência para reiterar a permanência, ainda que velada, do autor no tecido do discurso literário: Barthes, em *S/Z*, afirmando que se deve “bien remettre chaque texte, non dans son individualité, mais dans son jeu...”<sup>21</sup> (Além, é claro, de *Sade, Fourier, Loyola e Sur Racine*) – confesso renascimento do autor, e, Foucault, ao constatar a presença do *alter-ego* do escritor; enfim, lacunas que garantem uma sobrevida ao autor e que possibilitam o respirar para além da campá.

## Referências

BARTHES, Roland. *Le bruissement de la langue. Essai critiques IV*. Paris : Éditions du Seuil, 1984.

<sup>20</sup> “tal nome permite reagrupar uma série de textos, delimitá-los, excluir alguns em oposição a outros”, [...] “o texto sempre traz consigo uma série de sinais que se referem ao autor”, [...] “os sinais de localização não se referem exatamente ao escritor, nem ao momento em que ele escreveu ou o gesto da escrita, mas a um *alter ego*, cuja distância do escritor pode ser mais ou menos ampla e variar ao longo da obra”

<sup>21</sup> “organizar cada texto, não em sua individualidade, mas em seu jogo...”

\_\_\_\_\_. *S/Z*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.

\_\_\_\_\_. *Sade, Fourier, Loyola*. Paris : Éditions du Seuil, 1971.

\_\_\_\_\_. *L'Étranger*, roman solaire, in *Oeuvres complètes*, t. I, 1942-1961, 1993, rééd. Paris: Seuil, 2002.

BOSI, Alfredo. *Brás Cubas em três versões: estudos machadianos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

FOUCAULT, Michel. *Qu'est-ce qu'un auteur?* 1994 [1969].

JENNY, Laurent. La stratégie de la forme. *Poétique*, n. 27, p. 226, 1976.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LAFOND, Edmond. *Rome: lettres d'un pèlerin*. Tome Premier. Paris: Ambroise Bray, Libraire-Editeur, 1856.

MACHADO DE ASSIS, *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: O Estado de São Paulo; Click Editora, 1997.

MEYER, Augusto. *Machado de Assis, 1935/1958*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio/ABL, 2008.

MONTAIGNE, Michel de. *Essais*. Paris: Périsse Frères, Libraires Éditeurs, 1847.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis: Estudo crítico e autobiográfico*. 6. ed. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *L'intertextualité: Mémoires de la littérature*. Paris : Armand Colin, 2005 (Littérature 128).

VALÉRY, Paul. Du mythe de l'inspiration, in *Études Valéryennes*; Edições: 96-99. Montpellier : Université Paul Valéry ; Centre d'Études Valéryennes, 2004.

*Recebido em 2 de novembro de 2010.*

*Aceito em 19 de abril de 2011.*

#### **DIRCEU MAGRI**

Doutorando pelo programa de pós-graduação em Letras (Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês) da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo (USP). E-mails: dmagri@usp.br; magridirceu@gmail.com.