

AMORTE, A ESCRITA DO IMPOSSÍVEL NA TRAGICOMÉDIA DA PARCERIA AMOROSA

CLEYTON ANDRADE

Universidade Federal de Alagoas
Maceió, Alagoas, Brasil

THALLISON NOBRE

Universidade Federal de Alagoas
Maceió, Alagoas, Brasil

Resumo: O presente texto se propõe a discutir a escrita machadiana no romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* em uma interlocução entre literatura e psicanálise, com o objetivo de apresentar um paradigma no qual a escrita póstuma do personagem Brás Cubas se destaca como metodologia, através da qual Machado de Assis expõe o mal-estar inscrito na articulação entre amor e morte. Para tanto, evidencia-se que os elementos trágicos e cômicos presentes na parceria amorosa cooperam para a visualização de uma perspectiva na qual a escrita é uma tentativa de dar conta do real sem encobri-lo, elaborando um procedimento estético e uma complexidade discursiva com a qual a escrita machadiana bordeja o impossível.

Palavras-chave: Amorte; psicanálise; impossível; escrita machadiana.

AMORTE, THE WRITING OF THE IMPOSSIBLE IN THE TRAGICOMEDY OF LOVING PARTNERSHIP

Abstract: *The text proposes to discuss the Machado's writing in the novel Memórias Póstumas de Brás Cubas in an interlocution between literature and psychoanalysis, with the purpose of presenting a paradigm in which stands out the posthumous writing of the character Brás Cubas stands out as a methodology through which Machado de Assis exposes the malaise inscribed in the articulation between love and death. Therefore, it is evident that the tragic and comic elements presented in the loving partnership cooperate to visualize a perspective in which writing is an attempt to account for the real without covering it up, elaborating a aesthetic procedure and a discursive complexity with which Achaean writing borders on the impossible.*

Keywords: Amorte; psychoanalysis; impossible; Machado's writing.

Não é contrassenso dizer que a escrita machadiana estabelece uma crítica consistente ao projeto de modernidade que se estabelecia no Brasil na segunda metade do século XIX, algo que do lado da psicanálise pode ser pensado a partir do discurso freudiano surgido pouco tempo depois. Tanto Sigmund Freud como Machado de Assis assumiam, em campos de trabalho diferentes, uma relação importante com a literatura antiga, como forma de apontar para o *mal-estar*.

Sendo um conceito psicanalítico, introduzido por Freud em *O mal-estar na cultura* e que, distante de uma compreensão a-histórica, se trata de evidenciar o sujeito na modernidade delineando o campo do mal-estar como o seu correlato (BIRMAN, 2014), ele aparece como algo catalisado pela escrita machadiana antes mesmo que o psicanalista austríaco pudesse elaborá-lo. Nesse sentido, entendemos o exercício de volubilidade do personagem, discutido por Schwarz (2012), como mal-estar sediado na escrita de morte das relações amorosas por ele desfeitas.

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

Em sua conhecida segunda fase, Machado consegue esboçar, a partir de autores ficcionais, o fracasso do simbólico assentado na escrita memorial de seus personagens. No primeiro romance dessa fase, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, esse procedimento acontece a partir de um defunto autor que assume ao leitor não ter tido filhos, não ter transmitido a nenhuma criatura o legado de nossa miséria. O personagem Brás Cubas escancara a impossibilidade de considerarmos o mal-estar sem referência consistente ao contexto social.

É um fato a consideração de que, nesse romance, a morte é o ponto capital de toda a sua efusão literária, sendo através dele que acessamos uma cartografia do fim do século XIX nas terras brasileiras. Apostamos, no entanto, que, tensionando seus paradigmas, podemos destacar que essa obra, tão cara à literatura na América Latina, aponta uma interlocução interessante, do ponto de vista psicanalítico, com o amor.

Assumindo que os relatos despojosos escritos postumamente por Brás Cubas possuem como pontos nodais o encontro dele com as mulheres, a obra se apresenta como um panorama no qual a morte não se escreve sem o amor. Com isso, as nuances da escrita machadiana se apresentam destacando os elos trágicos e cômicos da parceria amorosa, elucidando pelo seu jogo com a linguagem aquilo que é da ordem do impossível.

O presente texto, que parte do reconhecimento de que a semiologia psicanalítica possui um elo profuso com a narrativa literária, procura enfatizar que a poética de Machado de Assis, ao apresentar autores ficcionais, evidencia a escrita como efeito das cabriolas do sujeito na linguagem, fazendo um giro em torno do dizer como insistência de uma nomeação que não cessa de não se escrever. A psicanálise apontará essa nomeação como impossível, ou seja, como o real.

Do autor defunto ao defunto autor

Ao abordarmos uma obra, na qual a palavra *escrita* assume uma posição particular, é relevante destacarmos o significante que essa palavra apresenta, não perdendo de vista que ela corresponde a um ato que perpassa o sujeito, estando fundamentalmente relacionada ao corpo, às entranhas. A escrita como um ato a partir do desdobramento da linguagem é concernente ao real do sexo, como o próprio Machado de Assis (2022, p. 519) nos adiantava ao escrever que “as palavras têm sexo [...]. Amam-se umas às outras. E casam-se”. Do ponto de vista laciano, as ficções criadas sobre si tentam dar contorno a algo da ordem do impasse sexual, que “secreta as ficções que racionalizam o impossível de onde ele provém” (LACAN, 2001, p. 531).

Nessa perspectiva, a articulação entre escrita e impasse sexual não se refere ao campo da sexologia, tornando possível discutir o dizer da parceria amorosa menos do lado da significação e mais do lado daquilo que escapa:

não se pode, por meio da observação do que nos chega a nossos sentidos, isto é, da perversão, construir nada de novo no amor [...] eis nossa chance de com isso tocarmos o real puro e simples, como o que impede de dizer disso toda a verdade. Não haverá d’eu-zer do amor senão esse acerto de contas, cujo complexo só pode ser dito ao ser distorcido (LACAN, 2001, p. 532).

Em sua conhecida segunda fase, a composição de personagens autores, que adicionam à obra uma complexidade discursiva particular, lança luz sobre o que a psicanálise aponta: a escrita como uma tentativa do sujeito de dar conta do que está fora da linguagem, no real.

Em *Memórias póstumas*, Brás Cubas é um narrador que nos apresenta tal complexidade, oferecendo também as coordenadas pelas quais a escrita machadiana não procura tamponar o real com o sentido. A escrita machadiana evidencia-se, desse modo, como uma forma de contornar um lugar vazio sem encobri-lo, estabelecendo um procedimento no qual enfatiza a opacidade na enunciação do narrador que, sendo também escritor, tenciona a limitação do pensamento e da narração: “reato a narração, para desatá-la outra vez” (ASSIS, 2022, p. 584).

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

Em linhas gerais, do ponto de vista da literatura, é sabido que a errância no sentido foi o instrumento pelo qual Machado de Assis teceu sua crítica aos desdobramentos no cenário social brasileiro, avançando no que diz respeito às limitações filosóficas e ideológicas do século XIX, ainda que lhe faltasse o instrumental teórico elaborado ao longo do século posterior. No romance, assistimos a morte ser evidenciada como leito da escrita. Em primeira pessoa, o narrador da obra destaca: “eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço” (ASSIS, 2022, p. 600).

Do início ao fim, o romance de Machado nos apresenta o difuso e rabugento olhar de Brás Cubas, um defunto que “mescla a gargalhada desfigurante e a negatividade cética com o que há de mais significativo: viver. Existir enquanto recordação, na lembrança dos outros e na memória coletiva, na condição autoral e humana de quem conta uma história” (SILVA JUNIOR, 2008, p. 14). A escrita machadiana, na obra, situa-se em um discurso que não se propõe a produzir um acumulado de saber na tentativa de representar a realidade ou de encontrar com isso algo de verdadeiro, verificável, mensurável, absoluto. O narrador, em sua escrita memorial, feita postumamente, apresenta uma operação de descentramento, que aponta para a deterioração dos laços sociais e para a ruptura de valores, numa estrutura

estética que nos permite assumir que a obra estabelece uma via aberta para vários sentidos, ao passo que, justamente pela polivalência, sugere uma ausência de sentidos.

Todavia, ao tomar a posição de Brás Cubas como escritor, não se pode desconsiderar que a escrita de Machado não se confunde com a do personagem. O autor defunto colocava em representação a transição na forma de governo, a custosa substituição do trabalho escravo pelo trabalho assalariado, a modernização das fazendas de café, o crescimento urbano, dentre outras marcas que pareciam, aos olhos de uma pequena parcela de pessoas, apontar para novas relações e para a dissolução breve de marcas do modelo imperial. O defunto autor performava a crítica de Machado à elite escravocrata e patriarcal, que se apresentava como liberal e moderna, sendo o ignaro para a literatura brasileira um representante consistente da burguesia e da ordem social conservadora na segunda metade do século XIX, performando os seus dilemas na posição daquele que, enquanto vivente, é indiferente à crueldade de seu tempo.

Pela voz de Brás Cubas, Machado nos apresenta uma realidade agonizante do século XIX, marcada, dentre outros fatores, pela captura do Calabouço, que nomeia a cena de um gozo perverso que ele conseguiu com sua literatura revelar. Em 16 de novembro de 1693, um alvará fazia cumprir no Rio de Janeiro a construção de um Calabouço ou casa pública para castigo dos escravos. Esse lugar institucionalizado recebia escravos fugidos ou, como os cativos do cunhado de Brás Cubas, enviados por seus senhores para serem castigados. Por mais espanto que possa nos causar, tecnicamente era ilegal os senhores açoitarem seus escravos e esse era um mecanismo para que eles delegassem o castigo de seus cativos ao Estado, tendo em vista que tal castigo estava proibido por lei, o que não deixou de ser a imagem mais frequente ao consideramos o período de escravização no Brasil (THOMSON-DEVEAUX, 2018).

Na obra, o brejeiro machadiano dialoga com o momento histórico, estabelecendo uma crítica e desvelando os efeitos do discurso romântico e burguês. É através do discurso desse personagem que Machado de Assis consegue relativizar verdades e estremecer os valores e visões estabelecidos no século que “vinha ágil, destro, vibrante, cheio de si, um pouco difuso, audaz, sabedor, mas ao cabo tão miserável como os primeiros, e assim passou e assim passaram os outros, com a mesma rapidez e igual monotonia” (ASSIS, 2022, p. 609).

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

Através desse ângulo, a morte de Brás Cubas é também aquilo que possibilita um renascimento através da escrita. A sua morte é justamente o que forja um modo de insistir apesar do sepulcro. Com isso, a ficção estabelece a estranheza necessária para circunscrever o estilo e a escrita machadiana da segunda fase, compondo uma complexidade discursiva importante que questiona a verdade como algo alcançável plenamente. Tal leitura se concretiza na medida em que observamos um defunto escrever afirmando saber uma verdade com o interesse dúbio de que seu leitor também saiba. Frente a isso, este último é posto no lugar de trabalho perante aquilo que o defunto autor não diz:

“Que bom que é estar triste e não dizer coisa nenhuma!” – Quando esta palavra de Shakespeare me chamou a atenção, confesso que senti em mim um eco, um eco delicioso. [...] Apertava ao peito a minha dor taciturna, com uma sensação única, uma coisa a que poderia chamar volúpia do aborrecimento. Volúpia do aborrecimento: *decora esta expressão, leitor; guarda-a, examina-a, e se não chegares a entendê-la, podes concluir que ignoras uma das sensações mais sutis desse mundo e daquele tempo* (ASSIS, 2022, p. 631, grifo nosso).

Além de convocar o leitor ao trabalho de observador, o defunto autor também o convoca como compositor de uma resposta jamais dada diretamente a ele. O leitor se vê diante de um encontro no qual as suas respostas não assumem caráter de verdade, ao passo que o narrador parece querer que essa verdade seja dita por ele. O que se apresenta nas linhas de *Memórias póstumas de Brás Cubas* é uma provocação para que o leitor não tome os enunciados do narrador como puras verdades, estabelecendo com isso estranhamento, deixando nítido que não há na enunciação uma possibilidade inequívoca de dizer a verdade. Uma autoexposição que não é feita de outra forma senão atrelada a convicções filosóficas que não se traduzem como um elogio, tendo em vista que o “subversivo narrador machadiano transformou, a seu gosto, as filosofias para zombar da filosofia” (NUNES, 2012, p. 132).

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

Advertidos da recorrência dessa estrutura, o que chamamos de escrita machadiana pode ser entendido enquanto um traço que se evidencia como um lugar no qual a “verdade sobre a verdade” não pode ser acessada, estando sempre mediada por lacunas que dependem da leitura de um sujeito, e, desse modo, demolindo o lugar da razão, da verdade absoluta e universal (IANNINI, 2015, p. 17).

Tomando essa leitura, conseguimos evidenciar que essa escrita, que compõe o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, denuncia a ilusão de consistência subjetiva e a falta de substancialidade do sujeito. Essa elaboração nos é posta ao acessarmos a escrita do defunto autor através de um autor defunto que escreve abalando a noção de verdade, de realidade e de temporalidade, compondo um horizonte no qual se faz notar “uma complexidade discursiva tão grande que nos permitiria chegar a uma súmula estilística da obra machadiana” (CALBUCCI, 2010, p. 134).

Através de *Memórias*, e conseqüentemente da escritura de Brás, a escrita machadiana nega uma via da verdade percorrida obedecendo-se ao princípio da não-contradição e se aproxima de como a via da verdade é posta pelo viés psicanalítico. Mesmo que Machado não dispusesse da articulação teórica psicanalítica, através de sua zombaria da filosofia, ele inaugura um segundo momento de sua literatura justamente estabelecendo a escrita “pelo caminho das equívocas, dos lapsos, dos tropeços, das ambiguidades da palavra” (GARCIA-ROZA, 2019, p. 92).

Algo disso pode ser acessado através do panorama construído pelo crítico português Abel Barros Baptista, que situa sua interpretação buscando dar vida a outra leitura do Bruxo, entrando em certo embate com uma das mais destacadas tradições de estudos machadianos, ainda que estabeleça relevantes contribuições quanto à leitura da escrita machadiana. O crítico destaca que a obra de Machado de Assis não oferece respostas, ela apenas interroga:

O que é que se interroga? A própria fragilidade da condição do homem moderno, sem um sentido garantido, mas precisando de um sentido para viver, senhor das suas decisões, mas sujeito ao aleatório incompatível

com a determinação de um projeto, vivendo entre a possibilidade de qualquer sentido e a loucura de um sentido pleno sem exterior que lhe resista. [...] E interroga-se, enfim, a morte, que não interrompe a errância do sentido, antes é ela que verdadeiramente faz do sentido uma errância (BAPTISTA, 2003, p. 255).

Colocando em relevo o inverossímil, ficcional e discursivo da escrita machadiana, Baptista (2003, p. 228) evidencia o nome de Brás Cubas, que na sua perspectiva "é uma dobra que une e do mesmo passo separa seu próprio movimento de sentido". Para o crítico português, a obra machadiana arquiteta um momento no qual autor e obra se desprendem, fazendo vingar apenas o nome, estabelecendo paradoxalmente a morte e a sobrevivência do autor, em um exercício de escrita que se estende a outros romances:

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

Tais assinaturas siamesas, que inauguram um novo modo de articulação com a escrita no sistema literário de Machado, parecem aproximar a sua escrita da verdade do desejo, a partir da inscrição de uma complexidade discursiva que se tornou tão cara para a literatura brasileira. Na medida em que isso se confirma, o tratamento dado ao amor é modificado frente ao espaço que a morte ocupa ao oferecer tessitura à poética machadiana.

A linguagem tragicômica da parceria amorosa

Um modo de visualizarmos a escrita de Machado é pela sua qualidade tragicômica, entendendo que o texto machadiano realiza de modo profuso uma mescla de gêneros, sendo isso justamente o que permite considerar narrativas como *Memórias póstumas* como romance.

Machado de Assis costura com sua escrita o riso no trágico como desfibrilador do discurso de um defunto na direção de um leitor. Essa postura, que não nega sua implicação na tessitura do laço sociopolítico, encontra fundamento tanto na comédia como na tragédia, ainda que ambas ofereçam contornos diferentes à representação crítica da sociedade.

A tragédia tematiza o drama do homem envolto em seus afetos, num misto de outras articulações entre o sagrado e o profano. Entendendo que ela integrou muito mais que uma mera representação sociopolítica da realidade ao coincidir com o advento da democracia, sabe-se que a tragédia depende do espectador para ser o que é, e o espectador, ao participar da encenação, percebe que também precisa da tragédia para ser o que é. Machado parece ressoar essa nuance da arte trágica ao escrever *Memórias póstumas*, um romance no qual o leitor assume um espaço mais sofisticado que nas obras anteriores, tornando-se “uma espécie de coautor do livro, ao interromper a narrativa, fazer objeções, decifrar enunciados” (PERES, 2005, p. 89).

Do lado da tragédia antiga, Nietzsche (1992) nos apresenta o panorama em que o ponto de partida para a tragédia é o pessimismo popular grego, que parece ter sido algo emulado por Machado de Assis em sua escrita, a fim de elaborar a cartografia reconhecida e discutida pela crítica marxista de sua literatura. Essa emulação destaca a ironia como nexos pelo qual a alegria e o riso, o cômico e o sério, a comédia e a tragédia aparecem como elementos inexoráveis da escrita machadiana. Observa-se que, desde seu primeiro romance, a ironia aparece como paradigma de sua poética, adicionando-lhe bases tragicômicas.

Em *Ressurreição*, seu primeiro romance, Machado oferece ao personagem Félix uma nuance tragicômica. O suposto galã, de amor volúvel, apaixona-se pela viúva Lívia, mas, em decorrência do ciúme que recaía até mesmo no marido morto de sua amada, inviabiliza o relacionamento, “não se contentando com a felicidade exterior que o rodeia, quer haver essa outra das afeições íntimas, duráveis e consoladoras. Não há de alcançar nunca, porque o seu coração [...] esqueceu na sepultura o sentimento da confiança e a memória das ilusões” (ASSIS, 2022, p. 307).

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

Em *Quincas Borba*, em que o nome do dono e o do cão é o mesmo, o que por si só já é cômico, o protagonista Rubião recebe a herança do patrão morto Quincas Borba, que lhe coloca no encargo de cuidar do cão. De pobre professor a herdeiro, Rubião atravessa a trama encenando a antropofagia do Humanitismo que, em certa medida, era a paródia machadiana feita para o

Positivismo. No fim, Rubião perde a fortuna, enganado por um enlaçamento amoroso não assumido, não dito. Para Sá (2014), a sua ruína, o fato de que tudo veio e tudo foi embora, deveria causar compaixão, aos moldes da tragédia clássica, mas ao contrário disso revela o cinismo machadiano.

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

Dom Casmurro, na figura de Bento Santiago, nos apresenta um narrador que se defende e se acusa; ao passo que se posiciona como enamorado e ciumento, desenha uma imagem equívoca do encontro com Capitu, personagem feminina que não recua de seu desejo e se preserva consistente e íntegra até o fim. Bento Santiago recua sofrendo e desconfiando, tornando-se o casmurro como "as éguas iberas de Tácito concebiam pelo vento" (ASSIS, 2022, p. 948).

Apesar de o maior exemplo do caráter tragicômico do romance machadiano acontecer em *Dom Casmurro*, a partir do reconhecimento de elementos tragicômicos na literatura machadiana, é possível destacar que não é por acaso que em *Memórias póstumas* vemos a galhofa e a melancolia como marcadores da escrita de Brás Cubas. Essa qualidade parece proceder com a intenção de criar, por um lado, uma liberdade discursiva que ainda não tinha sido vista na América Latina e, por outra vertente, exercitar uma postura analítica na qual temas como o amor e a morte não podem ser dissociados.

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

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

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

O capítulo VI, que marca a primeira nomeação da personagem, tem como título "Chimène, qui l'eût dit? Rodrigue, qui l'eût cru?", sendo, portanto, uma referência direta à obra tragicômica *Le Cid* (CORNEILLE, [s. d.]), de Pierre Corneille (1606-1684). Os versos da peça aparecem invertidos no romance e, com isso, o discurso machadiano altera-lhe o tom. Essa alteração, no entanto, não parece ser um recurso aleatório, feito no romance como mero jogo estético, mas um modo de destacar um dos pilares do romance.

Nesse capítulo, Brás Cubas está à beira da morte e recebe a visita de Virgília. O que se torna evidente no desdobramento do texto é o efeito parodístico promovido pelo fato de o casal machadiano ser posto em comparação com o casal cornelianiano. Enquanto na obra de Corneille o casal apaixonado marca o ponto mais célebre da peça, a partir de uma articulação na qual a morte é a via possível do encontro amoroso, na obra de Machado o casal, atravessado pelos restos de uma paixão adúltera, se despede em um encontro no qual a morte apenas retifica a impossibilidade de união. No que diz respeito ao diálogo tecido em *Memórias póstumas*, nota-se que os papéis assumidos não carregam a mesma relevância que em *Le Cid*. Na peça de Corneille, os versos resumem uma articulação entre fatalidade e amor, no romance de Machado, a prosa assume "uma visão de mundo onde não há mais a possibilidade do efeito trágico, mas apenas a verificação fria, talvez gélida, da impossibilidade do sentimento pleno, vivido na sua expansão máxima" (PASSOS, 1996, p. 37).

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

arma virumque cano
A
Arma virumque cano
arma virumque cano
arma virumque
arma virumque cano
virumque (ASSIS, 1881, p. 96)

Nesse trecho, por sua estrutura, a escrita machadiana permite-nos considerar que o escrito não se refere somente ao que está marcado pelas palavras semanticamente articuladas. Tal reconhecimento nos conduz a outro: na narrativa de Machado de Assis encontra-se desenhado o atravessamento pelo discurso de modo privilegiado, algo que aparece e reaparece na medida em que lemos as *Memórias* do Brejeiro, do Casmurro e do Conselheiro.

É a partir da escrita memorial de narradores que a escrita se fundamenta como ponto capital dos romances machadianos, fazendo evidenciar algo que Machado já apostava: o sexo das palavras. Nesse ponto, captamos que a relação entre sujeito e linguagem, proposta por Lacan (2008), é adiantada por Machado, ainda que faltassem ao escritor brasileiro o instrumental teórico surgido só depois. Desse modo, vemos que o sexo das palavras na escrita machadiana aparece como dinâmica em que não há proporção sexual que se possa escrever.

Lendo esse contexto a partir de Freud, somos advertidos de que o sexual e a morte estão menos para Apolo e mais para Dionísio. Dito de outro modo, advertidos de que ambos os deuses simbolizam forças diferentes na criação da arte trágica, encontramos na escrita machadiana uma expressão artística que começa como uma celebração dionisíaca e que, ao passar por um ponto do apolíneo, passa para aspectos racionais, como o diálogo. Esse aspecto nos remete à perspectiva de que para a psicanálise o sexual está do lado do *pathos*, daquilo que desordena, que desarticula uma lógica estabelecendo um mal-estar.

O modo como podemos ler a escrita de Machado de Assis, em *Memórias póstumas*, toma o escrito como desarticulação feita por um defunto que escreve sobre si a partir da tessitura entre o sexo e o discurso. O defunto autor machadiano nos oferece indícios dados por Lacan ao abordar a invenção freudiana pelo paradigma da linguagem: "o humano é, de certo modo, afligido pela linguagem. Por meio da linguagem que o aflige, ele supre o que é

absolutamente incontornável: não há relação sexual no humano” (LACAN, 1975, p. 18).

Ao oferecer aspectos cômicos e trágicos no que corresponde à parceria amorosa, e a escrita machadiana como estrutura em que as palavras se encontram casadas no papel, a questão linguageira pode ser articulada à dicotomia entre significante/significado defendida por Ferdinand de Saussure. Isso nos conduz à leitura lacaniana, ao destacar que a barra que separa esses dois elementos é o que possibilita a escrita (LACAN, 1998).

Desse ponto de vista, essa barra que corresponde à articulação discursiva entre o significante e o significado é o que possibilita que o escrito aconteça, de modo que nada dos efeitos inconscientes pode ser abordado sem ela. Assim, tanto na psicanálise como na escrita machadiana, o escrito está menos do lado da compreensão e mais do lado do sujeito que se revira na cama de suas próprias cabriolas com a linguagem. Na digressão de Brás, nota-se que a escrita encena entre o trágico e o cômico aquilo que é posto só depois pela psicanálise.

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

Não, alma sensível, eu não sou cínico, eu fui homem; meu cérebro foi um tablado em que se deram peças de todo gênero, o drama sacro, o austero, o piegas, a comédia louçã, a desgrenhada farsa, os autos, as bufonarias, um pandemonium, alma sensível, uma barafunda de cousas e pessoas, em que podias ver tudo, desde a rosa de Esmirna até a arruda do teu quintal, desde o magnífico leito de Cleópatra até o recanto da praia em que o mendigo tiritava o seu sono. Cruzavam-se nele pensamentos de vária casta e feição. Não havia ali a atmosfera somente da água e do beija-flor; havia também a da lesma e do sapo (ASSIS, 2022, p. 128).

Tomando as implicações das questões linguageiras do texto machadiano, é possível assumirmos que a sua famosa ironia – construída através da sua leitura da cultura clássica, da tragédia antiga e dos efeitos das contribuições socráticas – possa também ser lida como uma suspensão de sentido: na

hipótese de que é frente a esse aspecto que a escrita machadiana em *Memórias póstumas* surge no fim do século XIX, inquietando a visão do amor romântico, quando ao longo do romance um defunto autor incorpora os desencontros de interesses, posturas e atravessamentos que incidiram nos casais que formou, e que agora, morto, faz de sua escrita um corpo marcado por um mal-estar que aponta para o impossível.

Referências

- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1881.
- _____. *Obra completa em quatro volumes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2022. v. 1.
- BAPTISTA, Abel Barros. *A formação do nome: duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.
- BIRMAN, Joel. *O sujeito na contemporaneidade*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.
- CALBUCCI, Eduardo. *A enunciação em Machado de Assis*. São Paulo: Edusp; Nankin Editorial, 2010.
- CORNEILLE, Pierre. *Le Cid*. Tradução de Jenny Klabin Segall [O Cid e Horácio]. Rio de Janeiro: Ediouro, [s. d.].
- GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. A função significativa da palavra: Lacan e Santo Agostinho. *Revista Brasileira de Psicanálise*, São Paulo, v. 53, n. 3., p. 89-94, jul./set. 2019.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. Um monumento chamado Brás Cubas [Prefácio]. In: ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2014. p. 12-24.
- IANNINI, Gilson. Lacan chinês? Prefácio. In: ANDRADE, Cleyton. *Lacan chinês: para além das estruturas e dos nós*. Belo Horizonte: Autêntica, 2023. p. 17-26.
- LACAN, Jacques. Conférences et entretiens dans des Universités Nord-Américaines. *Scilicet*, Paris, Seuil, n. 6/7, p. 6-80, 1975.
- _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- _____. Televisão. In: _____. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 508-543.
- _____. *O Seminário, Livro 20: mais, ainda*. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- NUNES, Benedito. *No tempo do nihilismo e outros ensaios*. São Paulo: Edições Loyola, 2012.
- PASSOS, Gilberto Pinheiro. *A poética do legado: presença francesa em Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Annablume, 1996.
- PERES, Ana Maria Clark. Machado de Assis, Dom Casmurro. In: _____. PEIXOTO, Sérgio Alves; OLIVEIRA; Silvana Maria Pessoa de (Orgs.). *O estilo na contemporaneidade*. 1. ed.

Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005. p. 81-96.

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

SÁ, Michele Eduarda Brasil de. A dramaticidade tragicômica de Machado de Assis. *Entrelaces*, Universidade Federal do Ceará, v. 1, n. 4, p. 142-150, 2014.

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

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

THOMSON-DEVEAUX, Flora. A note on the Calabouço. *The Posthumous Memoirs of Brás Cubas and slave prisons in 19th-century Rio de Janeiro*. *Revista Piauí*, São Paulo, n. 140, 2018.

CLEYTON ANDRADE é Professor do Programa de Pós-Graduação em Psicologia e do Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura da Universidade Federal de Alagoas / UFAL (Alagoas, Brasil). Mestre e Doutor em Psicologia pela Universidade Federal de Minas Gerais / UFMG (Minas Gerais, Brasil). Membro da Escola Brasileira de Psicanálise e da Associação Mundial de Psicanálise. Coordenador do ECLIPsi - Laboratório de Psicanálise, Clínica e Estudos Interculturais. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1515-6959>. E-mail: cleyton.andrade@ip.ufal.br.

THALLISON NOBRE é graduado em Psicologia, Mestrando em Psicologia na linha de pesquisa Saúde, Clínica e Práticas Psicológicas, pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia do Instituto de Psicologia da Universidade Federal de Alagoas (PPGP-UFAL). Membro do do ECLIPsi - Laboratório de Psicanálise, Clínica e Estudos Interculturais. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6667-4356>. E-mail: thallisonnobre@gmail.com.

Recebido: 15.12.2022

Aprovado: 03.05.2023