

MACHADO DE ASSIS E O ECO FONOGRAFICO¹

MACHADO DE ASSIS AND THE PHONOGRAPHIC ECHO

Marília Librandi-Rocha

Stanford University

(...) pensar é para mim estar à escuta da vida. (...) Estar à escuta da vida é muito mais do que pensar em sua própria saúde. Mas acho que uma saúde fraca favorece esse tipo de escuta. (Deleuze, 2012)

A história é bem conhecida. Aos quarenta anos de idade, Machado de Assis, que sempre sofreu de epilepsia, sofre uma crise bem mais grave, que atinge sua vista e o faz recuar ficar cego. Para tratar-se, o escritor afasta-se do Rio de Janeiro, e passa alguns meses em Nova Friburgo.² Ao retornar ao Rio, ele traz, na bagagem de volta, os esboços iniciais do livro que começara a ditar para sua esposa,³ Carolina, e que tem

1 Esse artigo faz parte de uma pesquisa mais ampla sobre “a escrita de ouvido” na prosa de ficção no Brasil. Agradeço em especial a Sérgio Bairon pela escuta na escrita desse texto em conversas conjuntas. Para uma abordagem inicial do tema, cf. Librandi-Rocha (2014 e 2015).

2 Em sua biografia, Lúcia Miguel Pereira refere-se a esse momento, dizendo: “Entre *Iaiá Garcia* e as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, entre o romancista medíocre e o grande romancista, existiu apenas isso: seis meses de doença, de outubro de 1878 a março de 1879, três dos quais passados na roça” (1936: 189).

3 Segundo Nestor Vitor, Machado teria dito sobre a sua radical transformação com o *Memórias póstumas de Brás Cubas*: “Não sei... Daí talvez viesse o seguinte: Brás Cubas não foi escrito, foi ditado por mim. Foi ditado porque eu estava então quase cego” (1979: 308). Agradeço a César Braga-Pinto pela referência.

uma autoria espectral, *Memórias póstumas de Brás Cubas*.⁴ Como não estabelecer uma relação entre a doença do escritor e a emergência de um personagem-autor defunto?⁵ Se ouvirmos o filósofo francês citado na epígrafe, a doença, que acentua a fragilidade da vida, acentuaria também a “escuta da vida”.⁶ Nesse ensaio, analiso a imbricação entre morte e nascimento na estrutura do romance de Machado de Assis, e indago qual a relação da escuta com a morte na forma inaugural de *Memórias póstumas de Brás Cubas*? Que relação o livro estabelece entre morte, escrita e escuta? Ou, parafraseando a mesma pergunta, que relação se pode estabelecer entre a escrita da morte (“memórias póstumas”) e a escuta da vida, ou entre a escrita da vida (autobiografia) e a escuta da morte, que compõem a revolução estética de *Memórias póstumas de Brás Cubas*? Para responder, estabeleço uma analogia com o surgimento simultâneo desse romance, lançado em 1880, na *Revista brasileira*, e em 1881, em livro, e o aparecer das novas mídias na mesma década, sobretudo o fonógrafo, patenteado por Thomas Edison em 1877, e sua anunciada “magia”: a de que a partir de então seria possível ouvir (e não apenas ler) a voz dos mortos, e guardar as vozes (sem o corpo).⁷ Para isso, sigo de perto a narrativa histórica das mídias, proposta por Friedrich Kittler, e a analogia que ele

4 Utilizo a edição da Nova Aguilar de 1997.

5 A análise mais minuciosa a respeito das explicações para a “virada” machadiana é sintetizada e avançada por John Gledson. Como ele diz, “Há muitas explicações para esse fenômeno. Não quero dedicar-lhes um espaço excessivo, porque será território familiar, mas não quero simplesmente rejeitá-las, porque creio que contêm elementos parciais de uma verdade complexa” (2011: 15).

6 Tuberculoso ele mesmo, Gilles Deleuze sempre referiu-se à saúde fraca de muitos escritores, pensadores e artistas como fonte de sua visão ampliada. Nessa entrevista gravada com Claire Parnet, “Abecedário de Gilles Deleuze”, e falando especificamente sobre doença, Deleuze relaciona a fragilidade da doença e a força do pensar a uma capacidade auditiva mais apurada (cf. Deleuze, 2012).

7 Ver a esse respeito o estudo de Jonathan Sterne (2003).

estabelece entre dois eventos contemporâneos da década de 1880: o surgimento de novas tecnologias e o da psicanálise. A intenção é estabelecer um paralelo entre o surgimento do fonógrafo e a narrativa de Brás Cubas, sugiro, como uma possível chave de leitura para entender o fascínio desse romance, lê-lo a partir de sua coincidência histórica com a nova era tecnológica, em especial com o aparelho que, desde seu anúncio, mais se aproxima da morte – o fonógrafo. Como lembra Kittler, “Finally, one of the ten uses Edison predicted (in 1878, in the *North American Review*) for the recently invented phonograph was to preserve the ‘last words of the dying’” (1999: 111). Não por acaso, o capítulo de Jonathan Sterne dedicado ao fonógrafo tem o sugestivo título de “A Resonant Tomb” (Um túmulo ressoante). Em suma, seria possível ler *Memórias póstumas de Brás Cubas* como um “romance-fonógrafo”? Como um texto atuando ou performando de modo similar às expectativas que o fonógrafo vai gerar?

LATÊNCIA HISTÓRICA

Machado de Assis está no portal de um novo tempo, e desse limiar ele antecipa, ou anuncia, as formas da literatura no futuro. A par da fotografia, o fonógrafo não é referido em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, mas aparece referido em algumas das crônicas de Machado de Assis como veremos a seguir. Não se trata, então, de estabelecer uma relação de causa e efeito, ou de influência direta entre a forma do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* e o fonógrafo. Trata-se de algo mais fugaz, pois de difícil apreensão, já que se situa no campo das latências históricas e, portanto, da percepção de mudanças que estão “no ar”, como se diz, ocorrendo, mas que ainda não receberam sua forma representativa explícita.⁸ Não

8 Sobre a noção de latência e sua presença na literatura sigo o estudo de Hans Ulrich Gumbrecht (2014).

se trata, nem poderia, me parece, de uma intencionalidade explícita ou consciente, mas de uma coincidência formal inconsciente. Ou seja, lido *a posteriori*, *Brás Cubas* anteciparia os efeitos do fonógrafo na literatura que vão se fazer sentir e vão ser explicitados anos mais tarde. Assim, essa é a hipótese a ser testada, o que já estava ocorrendo atua em latência na configuração da forma que marca a reviravolta machadiana. A segunda fase da obra de Machado de Assis é assim ainda mais impressionante, pois que o autor não representaria, no sentido de oferecer uma alusão direta, mas daria forma literária àquilo que a literatura e as artes só vão incorporar algumas décadas mais tarde.

O FONÓGRAFO NO BRASIL

A complexa relação entre a literatura e as novas técnicas é o tema do estudo de Flora Sussekind, *Cinematógrafo de letras* (1987), dedicado ao estudo do período de 1890 a 1920. Como diz a pesquisadora:

As primeiras exposições da máquina falante, por aqui, deram-se no Rio de Janeiro, em 1878, e 1879. Primeiro em “conferências pedagógicas” na Escola da Freguesia da Glória, mais tarde no estabelecimento “Ao Grande Mágico”, de F. Rodde, e na Rua do Ouvidor, 151, mediante ingressos pagos. Mas só em 1889 (...) é que se amplia sua difusão. E as três primeiras demonstrações de fonógrafos com cilindros removíveis teriam uma plateia no mínimo curiosa: a família imperial. (1987: 51)

Funcionando como um “baú de guardados”, como diz Sussekind, o fonógrafo guarda as vozes do império, incluindo a do imperador, às vésperas da Proclamação da República. A primeira demonstração do funcionamento do fonógrafo ocorre em 9 de novembro de 1889, ou seja, no mesmo dia do baile da Ilha Fiscal, quando se grava a voz do imperador. Assim regista notícia da época:

O Imperador, que acompanhava com o maior interesse todas suas experiências, declarou que também queria gravar, e, logo que foi convenientemente preparado um cilindro, proferiu algumas palavras, salientando que “estava muito satisfeito com o que havia presenciado”. Instantes depois, o fonógrafo repetia com clareza todas as palavras que acabavam de ser gravadas. (Franceschi, 1984: 20; *apud* Sussekind, 1987: 52)

A notícia no calor da hora explicita o efeito de eco do fonógrafo: o aparelho repete, alguns segundos depois, o que acabou de ser dito. Essa similitude com o efeito do eco, explica o título de uma publicação mensal, criada em 1902, e que teve duração de dois anos, intitulada *o Echo phonographico*. Os números explicitam já o sucesso da “máquina falante”: o *Echo phonographico* tinha tiragem de doze mil exemplares (Sussekind, 1987: 56). A segunda exibição ocorre no dia 12 de novembro, e a terceira no dia anterior à Proclamação da República. Assim, comenta Sussekind:

O fonógrafo funciona, pois, de um ponto de vista político, como um arremedo mecânico do ultimo baile da Ilha Fiscal. Como uma espécie de derradeiro registro das “Vozes do Império” enquanto ainda poderosas. Registro, ao mesmo tempo, de efeito meio duvidoso. Pois, se fixa e reproduz tais vozes, parece, nesse mesmo movimento, como numa mágica cruel, tirar-lhes a aura anterior. Exemplo: a voz do imperador, gravada em 9 de novembro, uma semana depois já era de um ex-imperador. (1987: 53)

De modo semelhante, os romances de Machado de Assis atuam como “uma espécie de derradeiro registro das ‘Vozes do Império’”, e seus últimos suspiros. Por isso, também, vemos de uma forma tão proeminente, a sucessão de mortos, cadáveres, vermes, e as muitas ruínas apresentadas na ficção de Machado como emblemas e alego-

rias históricas. Como lembra Dain Borges, Machado de Assis deixou de ser visto como um escritor absenteísta em relação à representação dos dilemas sociais do Brasil a partir do estudo de Astrojildo Pereira em 1939, quando passa a ser descrito como o grande autor do panorama do final do Império (2005: 237-38).

MACHADO E O FONÓGRAFO

Na edição que prepararam das “Notas semanais”, na primeira crônica selecionada por Lucia Granja e John Gledson, de 2 de junho de 1878, há uma referência direta ao fonógrafo. Como diz Gledson, trata-se de “crônicas que Machado publicou em *O Cruzeiro* em 1878, quando acabara *Iaiá Garcia* e quando é bem provável que as *Memórias póstumas de Brás Cubas* estivessem sendo pensadas ou planejadas” (Gledson, 2011: 11-12). Na passagem da crônica que nos importa, Machado comenta notícia sobre a inauguração de uma linha de navegação entre o Rio de Janeiro e New York, e a invenção do fonógrafo. Tanto o vapor como o aparelho que deveria aportar no Brasil fariam parte “da boa amizade entre este país e os Estados Unidos” (Assis, 2008: 93). No entanto, o comentário, no estilo oblíquo do autor, mais fala pelo que cala:

O vapor é grande demais para estas colunas mínimas. (...) Mais depressa lhes falaria do fonógrafo, se o houvera escutado. O fonógrafo... creiam que agora é que trato de suster o vôo, porque estou a ver o fim da lauda, e o fonógrafo era capaz de levar-me até o fim da edição. Virá dia em que o faça com descanso. (2008: 93)

O silêncio que se segue à breve alusão ao fonógrafo, esse suspender da pena, é significativo para a abordagem desse ensaio. Podemos dizer que o fonógrafo suspende a escrita, no sentido de que vai colocá-la em crise (e renová-la). Essa é de certa forma a tese: a de que

Memórias póstumas de Brás Cubas é já a antecipação dessa suspensão das letras diante do novo tempo que está se anunciando com essas técnicas.

O LIVRO COMO CONVERSA E CAIXA DE MÚSICA

A audição de vozes proporcionada pelo fonógrafo pode ser comparada com a técnica literária que vai ser acentuada por Machado de Assis a partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas*: o diálogo e a conversa constante de seus narradores-autores com os leitores. Esse recurso, que foi analisado por Hélio de Seixas Guimarães como tendo sido criado em função da falta mesma de leitores, como modo de reação e de atração de uma população pouco letrada, contrasta com o sucesso do que será a indústria do disco, ainda em vida de Machado de Assis. Se *Brás Cubas* narra para leitores posicionados em uma situação de escuta, a metáfora do livro como caixa de música é inspiradora para a leitura que aqui se propõe de Machado de Assis. A caixinha de música é a máquina para a qual apontou um estudo de Pedro Meira Monteiro, imagem que aqui se expande como o lugar que a escrita de Machado opera ou faz funcionar. No ensaio, “A cidade ausente de Machado de Assis” (2008), Monteiro compara o mecanismo meta-narrativo exposto nos livros da segunda fase de Machado de Assis com “a imagem de uma máquina de contar histórias que se desmontaria, pouco a pouco, diante dos olhos e dos ouvidos de um leitor incrédulo” (2008: 31). Ao comparar a imagem dessa máquina, sonhada por Macedonio Fernández e reatualizada no romance de Ricardo Piglia, Monteiro diz:

a [máquina] de Machado é apenas uma caixinha de música, em que mal se insinuem os desejos mórbidos de um narrador já consumido pela potência de morte. No entanto, para efeito de contraste, o que interessa perceber é que a manutenção da história é uma possibilidade que se abre

a partir de uma escuta, ou de um olhar que recai sobre a máquina narrativa que os desejos do leitor mantêm ligada. (2008: 33)

Não seria a máquina “falante” que, junto com a fotografia,⁹ estaria por detrás ou adiante de seus livros?

Na segunda crônica coletada na mesma edição acima citada, Machado faz referência “ao sistema telefônico” na elaboração das polcas populares,¹⁰ ao dizer que o título de uma, “Se eu pedir você me dá?”, é respondida por outra, “Peça só, e você verá” (Assis, 2008: 103). Já a crônica de 23 de junho de 1878 volta a falar do fonógrafo, e começa anunciando, “Somos entrados na quadra dos prodígios” (2008: 118). Dentre os muitos prodígios comentados, está a chegada da companhia lírica vinda do Rio da Prata. O interessante é o contraste que Machado estabelece entre a fonografia e a fotografia. Os cantores, diz Machado, deveriam ser promovidos pela voz e não por suas imagens, mas, ao final, reconhece que uma boa imagem vale mil vozes:

Não vão agora supor que tenho a mínima intenção de magoar as damas e o tenor da companhia Ferrari, vindos anteontem do Rio da Prata. Não sei se são bonitos; mas os retratos, há já muito expostos na confeitaria Castelões, dizem que o são excepcionalmente, e eu creio nos retratos, — às vezes mais ainda nos retratos que nas pessoas.

Não alcanço, todavia, o motivo por que, inventada a fonografia, que pode transmitir as vozes dos cantores, as empresas hão de continuar a usar da fotografia, que apenas transmite as caras, com as quais nada têm

9 Sobre a importância da fotografia, em especial em *Dom Casmurro*, ver Carvalho (2011) e Vezzani (2012), assim como o estudo de Strater (2009).

10 Ver, a esse respeito, o estudo fundamental de José Miguel Wisnik, *Machado maxixe: o caso Pestana* (2008).

os nossos ouvidos. (...) É como o artifício do vaso que torna a flor mais aprazível (...).

Viva portanto o Ferrari e mais as suas fotografias. (2008: 122-23)

Temos assim, novamente, uma observação aguda sobre as técnicas recém-chegadas, pois que a fotografia (presente no Brasil desde meados da década de 1830) antecede de algumas décadas o fonógrafo. Nessas crônicas, Machado de Assis revela o fascínio com as novas tecnologias anunciadas, e chega a relacionar as técnicas sonoras com a captação de ruídos inaudíveis até então, como ruídos e o silêncio, abordagem que fundamenta a teoria que Friedrich Kittler desenvolve, como veremos logo mais. Assim diz Machado, em relação ao microfone:¹¹

Provavelmente o leitor já teve notícia do microfone, um instrumento que dá maior intensidade ao som e permite ouvir, ao longe, muito longe, até o vôo de um mosquito. Leram bem: um mosquito. Não tarda outro que nos faça ouvir o germinar de uma planta e até o alvorecer de uma ideia. Talvez cheguemos à perfeição de escutar o silêncio. (2008: 122-23)

Na previsão “Kittleriana” de Machado a ampliação da capacidade do microfone não perderia as retículas sonoras das ranhuras do Real, pois “o germinar da planta” ou “o alvorecer de uma ideia” não são fatos como a atuação de uma voz clara e nítida: são o prolongamento do “vôo do mosquito” captado pelo instrumento, que permite “escutar o silêncio”. Como diz Kittler, a tecnologia torna literalmente o inaudível possível: “(...) technology literally makes the unheard-of possible” (1999: 36), pois microfones podem gravar qualquer sus-

11 Agradeço a Hélio de Seixas Guimarães por chamar minha atenção para essa passagem.

surro. Na sequência da mesma crônica, Machado fala na invenção “revolucionária” que está planejando:

Falei no telégrafo e no fonógrafo; é ocasião de dizer, que também eu trabalho em um invento que deitará por terra todos os anteriores. (...) O instrumento da minha invenção serve para a conversação, não remota, senão próxima; aplica-se ao coração dos outros – dos amigos, por exemplo, – e ao passo que a gente vai ouvindo as expressões da língua, o instrumento vai transmitindo as expressões do músculo. O resultado é muita vez a mais formidável cacofonia. (2008: 125)

Nos exemplos que ele oferece, o que se fala pela boca é retransmitido pelo instrumento que traduz o que o coração sente realmente. Assim:

PELA BOCA: – Adeus; lembranças à família. Olha lá, vê se te esqueces agora da carta... adeus!

PELO INSTRUMENTO: – Uf!

Dei a ideia do instrumento. (...) Aplicado ao amor, este instrumento é a última palavra; pode ser também empregado nos negócios, na propaganda política, em tudo o que traga relações pessoais. Palpita-me que vou fazer uma revolução. (2008: 125)

A REVOLUÇÃO DO FONÓGRAFO

A revolução técnica trazida pelo fonógrafo tem, de fato, uma relação muito íntima com a morte porque opera uma magia de difícil compreensão – a voz permanece independente do corpo, ou seja, a voz que ouvimos falando ou cantando no fonógrafo tem um aspecto póstumo ou espectral, porque está separada da co-presença do corpo. Que o texto fosse o domínio dos mortos é mais do que compreensível, justamente porque o texto é um código artificial: as letras do

alfabeto representam o vivido e imaginado, mas sem voz audível. Como é possível, porém, entender a junção entre voz e morte? A voz é necessariamente viva, ou assim pensávamos antes do fonógrafo, e assim pensamos desde Platão e a condenação da escrita como silenciosa por ser distante da voz viva e audível. Ou seja, como é possível que a voz continue viva, separada do corpo que lhe deu origem? Brás Cubas, pode ser assim definido: uma voz falante em um corpo, literalmente, morto. Brás Cubas é um corpo sendo roído em ruído enquanto escreve, assim como a agulha “roendo” o disco enquanto ouvimos as vozes que emanam dali. Brás Cubas também é isso: o livro virando fonógrafo e literatura mostrando-se como tendo encerrado um ciclo. Ou, seguindo a descrição de Kittler sobre a revolução do fonógrafo, Brás Cubas é a escrita simbólica sendo comida pelo real (dos vermes).

A grande mudança, de acordo com Kittler, a partir do esquema laciano, é a mudança de uma ordem em que o Simbólico domina para uma (des)ordem na qual o Real assume preponderância. O Real, diz Kittler, “forms the waste or residue that neither the mirror of the imaginary nor the grid of the symbolic can catch: the physiological accidents and stochastic disorder of bodies” (1999: 16). Ou seja, o fonógrafo registra não apenas palavras articuladas, mas os ruídos, os barulhos, os sussuros, em suma, a fisicalidade do corpo em ação. São esses ruídos incontroláveis e imprevisíveis, que Kittler chama de desordem estocástica (caótica) dos corpos. Além disso, o fonógrafo pode gravar e reproduzir os ruídos de fundo, algo que o texto não tem como representar, a não ser como alusão e referência. Com o fonógrafo, não estamos mais diante da mediação simbólica das letras do alfabeto, mas da gravação física na forma de ondas sonoras, como efeitos acústicos. Nesse sentido, é extremamente ilustrativa dessa desordem caótica dos corpos a crítica ao aparelho feita por Olavo Bilac, em crônica de 1907. A paisagem sonora que ele ouvia é a mesma que Machado ouvia ao passar pela Rua do Ouvidor:

De cada porta irrompe a voz esganiçada de u'a máquina falante ou cantante; são urros, gemidos, garganteios frenéticos, imprecações, gani-dos, carcarejos, miados, latidos, mugidos, arrulhos, guinchos, berros, grunhidos! E a mísera Rua do Ouvidor parece uma galeria do inferno, cheia de condenados e réprobos, prisioneiros em caldeiras de pez fer-vente, vociferando maldições e pedindo misericórdia. (Bilac, 1907; *apud* Sussekind, 1987: 20)

Em linhas gerais, Kittler estabelece o seguinte: quando a escrita era a única tecnologia para arquivar o passado, a escrita significava mais do que palavras escritas, e toda uma pedagogia vai ser desen-volvida no Romantismo alemão para realçar a carga de vivacidade da escrita poética e literária. A partir de 1880, mesma data da publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, a invenção do fonógrafo (hibri-dizando telégrafo e telefone) e do cinema (oriundo da fotografia e das cronofotografias) põe fim ao domínio do literário como arquivo único do passado. A partir de então, passa-se efetivamente a ouvir (no fonógrafo) e a ver (no cinema) o que a literatura só podia ofere-cer como alucinação imaginária – já que o texto escrito não tem voz nem imagem, a não ser mentais.

Seguindo a teoria de Kittler, podemos dizer que Brás Cubas per-sonifica o fim do texto escrito como o único meio de arquivar o pas-sado, ou, em outras palavras, a personificação do fim do livro como uma forma total sonhada pelos românticos alemães. Brás Cubas é mesmo apresentado como a materialização do livro códice. Se Qui-xote sonhava e vivia os livros que leu; Brás Cubas é o próprio livro... morto, portanto e, portanto, também, falante.

Logo depois, senti-me transformado na *Suma Teológica* de São Tomás, impressa num volume, e encadernada em marroquim, com fechos de prata e estampas; ideia esta que me deu ao corpo a mais completa imobi-

lidade; e ainda agora me lembra que, sendo as minhas mãos os fechos do livro, e cruzando-as eu sobre o ventre, alguém as descruzava (Virgília decerto), porque a atitude lhe dava a imagem de um defunto. (1994: 520)

É justamente Virgília que o retira da posição de livro e de morto... como as leitoras e leitores que o lêem. Já que ele está morto, Brás Cubas é tanto o passado glorioso da escrita como único domínio de registro, memória da humanidade, como o futuro porvir. Nesse sentido, não seria a afirmação da morte a condição de sua sobrevivência? É como se Machado de Assis intuisse e desse inteligibilidade ao fato de que a condição de sobrevivida da literatura seria a expressão de si como morta, e daí como ruína. Expor a morte, expor-se como morte, é que lhe dá a vida póstuma.

OUVINDO A MORTE

A distinção entre autor defunto e defunto autor faz toda a diferença em Machado de Assis e, efetivamente, marca a grande novidade de sua obra no panorama do romance mundial. Sabemos que as *Memórias póstumas* são póstumas, não porque foram publicadas depois da morte de seu autor, mas porque foram escritas depois da morte. O que importa realçar é que a afirmação da morte é a fonte da reviravolta estética de Machado de Assis. *É a morte, ou a intensidade* de uma expressão da morte nesse romance, que dá nascimento ao Machado de Assis moderno, e mesmo ao Machado de Assis pós-moderno, e, seguindo sua biografia como primeiro presidente da Academia Brasileira de Letras, uma instituição destinada a perpetuar o nome de autor, ao Machado de Assis “imortal”, como autor que adentra o panteão da literatura. Ou seja, a virada estética de *Memórias póstumas de Brás Cubas* tem como fonte a afirmação da morte.

O que isso quer dizer? É a pergunta muito pertinente que faz Michael Wood, ao realçar o mistério brasileiro e internacional de

Machado de Assis como um mestre (2002). Sobre a mudança radical de *Memórias póstumas* em relação aos romances anteriores, Wood comenta: “obviously there is something to be explained”. Rejeitando a explicação biográfica sobre a doença ou o pessimismo do autor, ele indaga sobre a mudança formal, que inclui digressões, narradores em primeira pessoa, proliferação de alusões, histórias incompletas, o uso de um capítulo sem palavras apenas com pontuação, títulos de capítulos idiossincráticos, a conversa com leitores imaginados, entre outras marcas da sua modernidade. Como lembra Wood, Roberto Schwarz analisou os processos históricos no tecido de constituição do romance machadiano, o nexos entre a realidade e o processo histórico social brasileiro e a forma dos romances, mas Schwarz não focaliza a morte, pois mostra que esse defunto, que fala e escreve, age como um vivo.¹²

A hipótese principal de meu argumento é, porém, o de pensar o “defunto autor” – ou seja, deixar de lado por um átimo o fato de que este defunto autor fala como um vivo, e refletir sobre a materialização da morte no texto. Essa materialização – a de ser um defunto que escreve – é que altera o panorama e o paradigma da literatura a partir de 1880. Em contraponto, a leitura que mais se concentra na morte de Brás Cubas é a de Abel Barros Baptista, que a relaciona com as figurações e transformações da autoria, sendo Brás Cubas, por um lado, a culminância da autoria delegada na forma do romance Cervantino e, por outro lado, o primeiro autor fictício a apontar para sua própria ficcionalidade ao invés de ocultá-la. Se a tradição do “manuscrito encontrado” afirmava a veracidade do relato, mesmo que fosse fictício ou fantasioso, no caso do romance *Brás Cubas*, o autor suposto, Brás Cubas, vincula seu livro ao gênero do romance,

12 Referência aos estudos de Schwarz nos livros *Ao vencedor as batatas* (1977) e *Um mestre na periferia do capitalismo* (1990).

ou seja, é o primeiro que, antes de seu futuro “predecessor” Jorge Luis Borges, afirma a ficção da ficção. Assim, a dobra metaficcional que faz parte do gênero torna-se, com Machado, pela primeira vez, a afirmação da morte do autor real, enquanto *auctoritas*, e a assunção de sua ficcionalidade.

Para Wood, faltaria ainda responder em que consiste a maestria e a modernidade dos romances de Machado de Assis. Seguindo uma sugestão de João Adolfo Hansen, que encontra em Machado a primeira configuração de uma ruína moderna, ao final de seu texto Wood sugere que Machado é nosso contemporâneo por ter captado as mudanças históricas em movimento. Captar as mudanças e as diferenças históricas no seu movimento, enquanto ocorrem, e ainda ocorrendo, literal e fisicamente reproduzindo o movimento de sons, de vozes e de corpos, é o que as novas mídias produzem. Testo então a minha hipótese: com *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Machado de Assis capta um movimento histórico contemporâneo – a invenção das tecnologias modernas e a crise da literatura como arquivo único e dominante até então. Ou seja, escreve sobre e fora da literatura sem sair dela, como escreve sobre a vida sem deixar de estar morto.

Por tudo isso insistimos que Brás Cubas representa o fim da literatura: ele fala do túmulo, mas, ao mesmo tempo, é o início de uma nova era, pois o túmulo é também seu berço. Ele é um cadáver que já foi roído ou está sendo roído pelos vermes e que, no entanto, conversa com os leitores, vivos. Ao abrir as páginas do livro, os leitores deparam-se com aquela inquietante dedicatória: “Ao verme/ que / primeiro roeu as frias carnes/ do meu cadáver/ dedico / como saudosa lembrança/ estas / Memórias Póstumas” (1994: 511). As memórias póstumas não são, então, de um autor que já morreu e deixou seu texto escrito para a posteridade, mas de alguém que morreu, e depois de morto, tornou-se autor do livro que ora lemos, e que ele dedica, não a algum filho, parente ou pessoa de sua relação, mas ao verme

que o roeu. Ou seja, trata-se de um morto que reafirma a morte como única digna de receber o seu livro em agradecimento. Nenhum vivente, diz-nos esta dedicatória, tem mais estima ou valia do que o verme a roer o cadáver do autor.

VIAGEM À RODA DA VIDA

Se o ouvido tem uma relação íntima com a gestação e com o nascimento por vir como o primeiro sentido a se desenvolver no ambiente amniótico, qual a relação do ouvido com a morte, com o momento pós-vida? Um dos modos de pensar essa relação é lembrar as frequentes associações entre ventre e sepultura – em ambos está-se, seja como feto, seja como defunto, dentro e fora, num limiar que é anterior ou posterior ao nascer e ao viver. É assim que leio a expressão “à roda da vida” – que é como Machado de Assis define e distingue no “Prólogo à quarta edição” a viagem de Brás Cubas das viagens dos autores aos quais o próprio Brás Cubas, vincula a forma de sua obra: “Toda essa gente viajou: Xavier de Maistre, à roda do quarto, Garrett, na terra dele, Sterne, na terra dos outros. De Brás Cubas se pode talvez dizer que viajou à roda da vida” (1994: 513). Brás Cubas viaja à roda da vida, ou seja em torno da vida, nas suas bordas, ou no seu preâmbulo e no seu posfácio, digamos assim, para emular a relação livro-vida que ele mesmo estabelece por todo o romance. A viagem de Brás Cubas é a viagem daquele que do túmulo fez seu berço. Essa imbricação entre nascimento e morte constitui Brás Cubas, o autor que nasce morto (veja-se o paradoxo), “para quem a campa foi outro berço” (1994: 513).

A correlação nascimento/morte é explicitada no capítulo I que narra o “óbito do autor”: “Algum tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte” (1994: 513). É então que vem a famosa passagem: “Suposto o uso vulgar seja começar

pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço; a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo” (1994: 513).

A sequência da narração de sua própria morte prossegue até o capítulo IX, chamado “Transição”, quando da beira da morte passa-se ao nascimento, reforçando o vínculo entre ambos. Antes disso, no diálogo com Pandora, fica ainda mais explícita a relação ventre e túmulo: “Vamos lá, Pandora, abre o ventre, e digere-me; a coisa é divertida, mas digere-me” (1994: 523).

A ORQUESTRA DA MORTE

A inversão entre nascimento e morte também explica como Brás Cubas morre. Ele morre, como um feto, envolto em um ambiente sonoro. Ao morrer, ele escuta e narra para ouvintes que se encontram também em uma situação de escuta. Brás Cubas faz aquilo que nenhum autor pode fazer: narrar sua própria morte. E Brás Cuba morre ouvindo, como mostra uma das passagens mais belas do romance:

Agora, quero morrer tranqüilamente, metodicamente, ouvindo os soluços das damas, as falas baixas dos homens, a chuva que tamborila nas folhas de tinhorão da chácara, e o som estrídulo de uma navalha que um amolador está afiando lá fora, à porta de um correeiro. Juro-lhes que essa orquestra da morte foi muito menos triste do que podia parecer. De certo ponto em diante chegou a ser deliciosa. A vida estrebuchava-me no peito, com uns ímpetos de vaga marinha, esvaía-se-me a consciência, eu descia à imobilidade física e moral, e o corpo fazia-se-me planta, e pedra e lodo, e coisa nenhuma. (1994: 514)

Há uma alta carga poética na passagem, como um poema em prosa, que emula o verso dos sonetos quinhentistas e a tópica da efe-

meridade da vida. A orquestra da morte é constituída não de palavras articuladas ou de alguma mensagem a ser decodificada como tal, espécie de último recado aos que ficam, mas é composta apenas de ruídos, de um pano de fundo sonoro, com soluços, falas baixas, o rumor da chuva “tamborilando nas folhas” (1994: 514) e “o som estrídulo de uma navalha que um amolador está afiando lá fora” (1994: 514). E mais: o estrebuchar da vida no peito cujo som e movimento se assemelham “com uns ímpetos de vaga marinha” (1994: 514) até chegar à total imobilidade, e ao fim, ao nada. A passagem é fabulosa pelo que capta daquilo que Lacan denomina o Real, e que Kittler vai associar ao que traz o fonógrafo: a audição de rumores, ruídos, e barulhos, o fundo sonoro que o texto não pode fazer ouvir, a não ser nas fissuras de toda paisagem simbólica. Lembrando nossa analogia acima, corresponderia a uma espécie de morte anunciada do texto como principal registro do passado e do vivido, em função da ascensão do Real como no fonógrafo. Paisagem ruidosa que vem do “estrebuchar” do corpo que o registro fonográfico capta.

A USINA DE RUÍDOS

O fonógrafo é um aparato técnico em que a vibração acústica é transferida para a ponta da agulha, que grava linhas no disco de cilindro que gira formando sulcos. Kittler estabelece a diferença entre o fonógrafo e os ouvidos humanos: enquanto os ouvidos são treinados para escutarem a linguagem articulada e os sons, eliminando o pano de fundo dos ruídos, o fonógrafo registra o evento acústico como tal, na sua integralidade, ou seja, incluindo o não articulado (1999: 23).

De um lado, o fonógrafo é o melhor instrumento a ser comparado ao funcionamento cerebral, pois as células cerebrais funcionariam de modo análogo. De outro lado, o fonógrafo não é capaz de reproduzir a voz com todas suas nuances, o “quente” da voz, pois a voz no aparato permanece fria e tem algo de abstrato (Kittler, 1999:

32). Ou seja, se o fonógrafo fosse auto-consciente e pudesse ouvir-se reconheceria a diferença entre a voz de fora e a que foi registada como sendo apenas um eco da primeira (1999: 32). No entanto, diz Kittler, a consciência é inferior ao fonógrafo, porque trata de tentar compreender os traços, ao invés de apenas ouvir os eventos acústicos aleatórios. “Phonographs do not think, therefore they are possible” (1999: 34). Outro vínculo do fonógrafo com o Real está na possibilidade de manipular a velocidade do que se ouve, podendo-se alterar a voz gravada aumentando ou diminuindo a rotação.

Compreender o fonógrafo como o Real lacanianiano é uma forma de encontrar uma referência ao universo do “nada”. O fonógrafo (enquanto Real) descorporifica a oralidade e sobrepõe temporalidades tornando presente o que já foi voz humana um dia. A contextualização do fonógrafo com o Real igualmente remete ao conceito de arqui-escritura de Derrida, imerso na própria estrutura do pensamento e na fissura que habita a fala, ao destacar que a oralidade já pertence à escrita. É por isso que todos os conceitos de traços, incluindo o de Derrida, estão baseados no fonógrafo (1999: 34).

O narrador defunto autor seria como uma espécie de presença espectral entre a morte e a vida, o nada e o simbólico, que inaugura, concomitantemente, a morte da autoria por meio da presença de uma voz autoral que só se torna possível postumamente. Como se fosse possível que as ranhuras do crânio representassem as ranhuras da cera ou do disco no fonógrafo. Essa analogia foi elaborada por Rainer Maria Rilke em texto de 1919 citado por Kittler: o que seria audível, perguntava-se Rilke, se nós tocássemos as ranhuras do crânio? Podemos falar dos machadianos arruídos, sussurros, soluços, os sinais, as saliências, os declives, as lixas grossas (o fonógrafo novamente), a porta da alcova, os espasmos, o tremer, os soluços das damas, os gestos, os meneios, a suspensão da pena antes de tocar o papel, o burburinho surdo das conversas, o bulício, a hesitação do

autor, o diálogo entre Adão e Eva, o palavrear de estômagos, os vermes, as ruínas sonoras, e que pode ser sintetizado pelo chocalho de Brás Cubas,¹³ e pelo “som estrídulo de uma navalha que um amolador está afiando lá fora, à porta de um correeiro”, ou seja, o “som estrídulo de uma navalha” de um amolador é, também, o som do fonógrafo: a não-linguagem nos ruídos que apenas pode atuar pelo não-sentido que perpassa pela escrita e só pode ser compreendido pela escuta. São, então, ruínas de uma espécie de pentateucos da linguagem original, que volta a se manifestar na e por meio da morte: “As bexigas tinham sido terríveis; os sinais, grandes e muitos, faziam saliências e encarnas, declives e aclives, e davam uma sensação de lixa grossa, enormemente grossa” (Assis, 1994: 557).

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado de (1994). *Memórias póstumas de Brás Cubas. Obra completa*. Vol. I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- ASSIS, Machado de (2008). *Notas semanais*. Organização, introdução e notas de John Gledson e Lúcia Granja. Campinas: Editora da Unicamp.
- BAPTISTA, Abel Barros (2003). *Autobiografia: a solicitação do livro na ficção de Machado de Assis*. Campinas: Editora da Unicamp.
- BORGES, Dain (2005). “The Relevance of Machado de Assis”, in Jessé Souza e Valter Sinder (eds.), *Imagining Brazil*. Lanham, MD: Lexington Books. 349-67.
- CARVALHO, Carolina Sá (2011). “Fotografia e fantasmagoria em *Dom Casmurro*”. *Machado Assis em Linha*. 4.8: 51-66.

13 Apesar de não poder desenvolver o tema no espaço desse artigo, minha abordagem é devedora do estudo iluminador de Paul Dixon, intitulado, justamente, *O chocalho de Brás Cubas* (2009).

- DELEUZE, Gilles et. al (2012). *L'abécédaire de Gilles Deleuze avec Claire Parnet*. Los Angeles: Semiotext(e).
- DIXON, Paul. (2009) *O chocalho de Brás Cubas: uma leitura das Memórias póstumas*. São Paulo: Edusp; Nankin.
- FRANCESCHI, Humberto Moraes (1984). *Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil*. Rio de Janeiro: Studio HMF.
- GLEDSON, John (2011). “Dossiê: duas crises Machadianas”. *Machado Assis em Linha*. 4.8: 10-31.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich (2014). *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC do Rio.
- KITTLER, Friedrich (1999). *Gramophone, Film, Typewriter*. Trad. Geoffrey Winthrop-Young e Michael Wutz. Stanford: Stanford UP.
- LIBRANDI-ROCHA, Marília (2014). “Certo sentido íntimo: a audição na literatura brasileira”. *(Des)conexões Brasil-EUA. Revista Literature D'America*.150: 19-33.
- LIBRANDI-ROCHA, Marília (2015). “Escritas de ouvido na literatura brasileira”. *Literatura e Sociedade*. 19: 131-48.
- MIGUEL-PEREIRA, Lúcia (1936). *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- MONTEIRO, Pedro Meira (2008). “A cidade ausente de Machado de Assis”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. 46: 29-41.
- Schwarz, Roberto (1977). *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades.
- Schwarz, Roberto (1990). *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades.
- STERNE, Jonathan (2003). *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham: Duke UP.
- STRATER, Thomas (2009). “De retratos, espelhos e reproduções: o olhar fotográfico de Machado de Assis”, in Benedito Antunes e Sérgio

- Vicente Motta (orgs.), *Machado de Assis e a crítica internacional*. São Paulo: Editora Unesp. 91-128.
- SUSSEKIND, Flora (1987). *Cinematógrafo de letras*. São Paulo: Companhia das Letras.
- VEZZANI, Cíntia Kozonoi (2012). “Flashes intermitentes: a presença da fotografia em *Dom Casmurro*”. *Machado Assis em Linha*. 5.10: 122-34.
- VITOR, Nestor (1979). *Obra crítica de Nestor Vitor*. Vol. 3. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa.
- WISNIK, José Miguel (2008). *Machado maxixe: o caso Pestana*. São Paulo: PubliFolha.
- WOOD, Michael. “Master among the Ruins”, *The New York Review of Books*, 18 July 2002. Web. Available at www.nybooks.com. Accessed 20 Mar. 2016.

RESUMO

Esse ensaio analisa a imbricação entre morte e nascimento na estrutura do romance de Machado de Assis, e indaga sobre a relação da escuta com a morte na forma inaugural de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Qual a relação entre a escrita da morte (“memórias póstumas”) e a escuta da vida ou entre a escrita da vida (autobiografia) e a escuta da morte, que compõem a revolução estética de *Memórias póstumas*? Para responder, estabeleço uma analogia entre o surgimento simultâneo desse romance, em 1880/1881, e o aparecer das novas tecnologias na mesma década, em especial aquela que desde seu anúncio mais se aproxima da morte – o fonógrafo, patenteado por Thomas Edison em 1877. A partir dessa coincidência histórica, indaga-se se seria possível ler *Memórias póstumas de Brás Cubas* como um “romance-fonógrafo”?

Palavras-chave: Machado de Assis; *Memórias póstumas de Brás Cubas*; fonógrafo; estudos de som e literatura

ABSTRACT

This essay analyzes the overlap between death and birth in the structure of Machado de Assis's novel, and asks what is the relationship between listening and death in the inaugural form of *The Posthumous Memoirs of Brás Cubas*? What is the relationship between the writing of death ("posthumous memories") and listening to life, or between the writing of life (autobiography) and listening to death, that makes the aesthetic revolution of *The Posthumous Memoirs*? To answer this question, this essay establishes an analogy between the simultaneous emergence of this novel in 1880/1881, and the appearance of the new media in the same decade, especially the one that, since its announcement, is closest to death – the phonograph, patented by Thomas Edison in 1877. From this historical coincidence, this text asks: is it possible to read *The Posthumous Memoirs of Brás Cubas* as a "phonographic novel"?

Keywords: Machado de Assis; *The Posthumous Memoirs of Brás Cubas*; phonograph; sound studies and literature