

A ESCRITURA BARTHESIANA
E A NARRATIVA DE MACHADO DE ASSIS

Regina Céli Alves da Silva (UniverCidade e UERJ)
reginaceli2011@gmail.com

1. Introdução

Em 1980, Roland Barthes deixou a cena do mundo. No entanto, a vasta obra que produziu permite, às gerações posteriores, acompanhar suas reflexões. E, pela maneira singular com que as efetuou, continua, sem dúvida, fomentando um diálogo vigoroso e atual com as mais recentes correntes teóricas e críticas, tanto no campo da investigação literária, em particular, quanto no campo dos estudos de linguagem, em geral.

Por isso mesmo, a obra de Barthes tem ocupado lugar central em nossos estudos, sendo objeto de pesquisa em nível de pós-doutoramento. O texto que aqui apresentamos constitui parte de nosso projeto que, num primeiro momento, contempla três produções barthesianas: *O grau zero da escritura*, *Roland Barthes por Roland Barthes* e *Aula*.

Neste trabalho, nosso objetivo é sinalizar algumas ponderações do autor, inscritas em seu primeiro livro publicado, em 1953, *O grau zero da escritura*, para, nele, observarmos o que compreendeu como escritura, conceito que iria acompanhá-lo ao longo de toda a sua trajetória acadêmica. Tais sinalizações serão cotejadas com o romance *Esau e Jacó*, de Machado de Assis. O intuito da relação tecida entre os dois é expor, na prática literária, o que, em Barthes, vem arrolado teoricamente, identificando a obra do autor brasileiro como etapa fundamental numa história da escritura.

Ressaltamos, por fim, que esta exposição seguirá a seguinte ordem: primeiro, acolheremos momentos fundamentais de *O grau zero da escritura*, especificamente aqueles que dizem respeito ao que é a escritura; a seguir, voltamo-nos ao texto de Machado de Assis, de forma a coletarmos nele os expedientes necessários à relação que queremos demonstrar.

2. O grau zero da escritura: da escrita clássica ao neutro

Barthes declara, na Introdução de *O grau zero da escritura*, os objetivos que o norteiam para escrever tal texto. São eles: esboçar a ligação

existente entre o dilaceramento da consciência burguesa e a o surgimento da escritura; afirmar que existe uma realidade da forma (a escritura) que é independente da língua e do estilo; tentar mostrar que aquela também conecta o escritor à sociedade; “fazer sentir, enfim, que não existe Literatura sem uma Moral da linguagem.” (BARTHES, 1986, p. 120). Concluindo a exposição dos objetivos, ele diz que “se trata apenas de uma Introdução ao que poderia ser uma História da escritura” (BARTHES, 1986, p. 120). Isto é: trata-se, para Barthes, da História dos signos da literatura, dos seus modos de significar, daquilo que ela assinala e que, por isso mesmo, exibe sua relação com a sociedade e a caracteriza como um fazer literário.

Dividido em duas partes, o texto traz, na primeira, uma interrogação a respeito da escritura e uma explanação sobre duas de suas formas: a política e a romanesca; na segunda, faz uma breve história da escritura, partindo do nascimento de uma moral da linguagem, só possível a partir da formação dos Estados Nacionais, com consequente estabelecimento de uma língua nacional, e tendo como ponto de chegada a escritura de grau zero, neutra. Dessas duas etapas da obra, acolheremos da inicial, as explanações acerca do que é a escritura, seguidas de esclarecimentos sobre a forma do romance; a seguir, sinalizaremos momentos dessa Introdução à sua história.

Quando da indagação sobre o que é a escritura, Barthes, a princípio, divisa a língua e o estilo. Sobre aquela, afirma estar aquém da literatura, e este, quase além. Acompanhemos o autor:

O horizonte da língua e a verticalidade do estilo desenham, portanto, para o escritor, uma natureza, pois ele não escolhe nenhum dos dois. A língua funciona como uma negatividade, o limite inicial do possível; o estilo é como uma Necessidade que vincula o humor do escritor à sua linguagem. Naquela, ele encontra a familiaridade da História; neste, a de seu próprio passado. [...] entre a língua e o estilo, há lugar para outra realidade formal: a escritura. [Esta] é um ato de solidariedade histórica. [...] é a linguagem literária transformada por sua destinação social, é a forma apreendida na sua intenção humana e ligada assim às grandes crises da História. (BARTHES, 1986, p. 123-4)

Sendo um compromisso “entre uma liberdade e uma lembrança” (BARTHES, 1986, p. 125), a escritura é escolha (momento) e duração. Isto é:

A linguagem de um escritor é algo que ele herda, e seu estilo é uma estrutura pessoal, talvez subconsciente, de hábitos e obsessões verbais; mas sua forma de escrever, ou *écriture*, é algo que ele escolhe, a partir das possibilidades historicamente disponíveis. Trata-se de “uma forma de conceber a literatura”, “um uso social da forma literária” (CULLER, 1988, p. 28)

Sobre a escritura do romance, o autor enfatiza dois aspectos que lhes são fundamentais: o uso do passado simples e da terceira pessoa do discurso. A seguir, registramos, em sequência, trechos nos quais Barthes a eles se refere:

[...] o passado simples, pedra angular da Narrativa, assinala sempre uma arte, faz parte de um ritual das Belas-Letras. Seu papel é reduzir a realidade a um ponto, e abstrair da multiplicidade dos tempos vividos e superpostos, um ato verbal puro, desembaraçado das raízes da existência e orientado para uma ligação lógica com outras ações, outros processos, um movimento geral do mundo: ele visa a manter a hierarquia no império dos fatos. (BARTHES, 1986, p. 133)

[...] é o tempo fictício das cosmogonias, dos mitos, das Histórias e dos Romances. Supõe um mundo construído, elaborado, destacado, reduzido a linhas significativas, e não um mundo jogado, exibido, oferecido. (BARTHES, 1986, p. 134)

O passado simples faz parte de um sistema de segurança das Belas-Letras. Imagem de uma ordem, constitui um desses numerosos pactos formais estabelecidos entre o escritor e a sociedade, para a justificação daquele e a serenidade desta. O passado simples significa uma criação: ou seja, ele a assinala e a impõe. (BARTHES, 1986, p. 134-5)

Essa função ambígua do passado simples encontra-se também em outro fato da escritura: a terceira pessoa do Romance. [...] O “ele” manifesta formalmente o mito; ora, no Ocidente pelo menos, [...], não há arte que não aponha sua máscara com o dedo. A terceira pessoa, assim como o passado simples, presta, pois, esse serviço à arte romanescas e fornece aos consumidores a segurança de uma fabulação crível, mas, por outro lado, permanentemente manifestada como falsa. (BARTHES, 1986, p. 136)

As citações, por si só, não carecem de maiores explicações, uma vez que deixam entrever, no próprio discurso de Barthes, percepções sobre a escrita do romance que, por um lado, conecta o leitor com a realidade que lhe é conhecida, ofertando-se como uma forma verossímil, crível, por outro, ao ser concebido segundo uma consciência que o tem como uma problemática da língua, não deixa de exibir também a máscara, o artifício.

No segundo momento do estudo apresentado em *O grau zero da escritura*, Barthes propõe que o aparecimento da escritura está atrelado à constituição de uma língua nacional, que se torna “uma espécie de negatividade, um horizonte que separa o que é proibido do que é permitido, sem se interrogar mais acerca das origens ou das justificações desse tabu” (BARTHES, 1986, p. 148). Ou seja: a escritura só se torna possível a partir do ponto em que os Estados Nacionais começam a se formar e, por isso mesmo, faz-se necessária uma língua nacional, aquela que carregará

os valores de tal nação constituída. Uma moral da linguagem é o que se delineia a partir de então. Questão claramente de cunho sociopolítico.

Assim, a escritura clássica francesa, consolidada depois da nacionalização da língua, de cunho universalizante, voltada para a tradição, “não provocava nunca repulsa por sua hereditariedade, sendo apenas um cenário feliz sobre o qual se elevava o ato do pensamento” (BARTHES, 1986, p. 148). Por volta de 1850, esse panorama começa a mudar devido mesmo às interferências históricas, que provocaram o nascimento de um “Trágico da literatura” (BARTHES, 1986, p. 150).

[...] a unidade ideológica da burguesia produziu uma escritura única e [...], nos tempos burgueses (isto é, clássicos e românticos), a forma não podia ser dilacerada, já que a consciência não o era; [...] pelo contrário, desde o momento em que o escritor deixou de ser uma testemunha do universal para tornar-se uma consciência infeliz (por volta de 1850), seu primeiro gesto foi escolher o engajamento da forma, seja assumindo, seja recusando a escritura de seu passado. A escritura clássica explodiu então e toda a Literatura, de Flaubert até hoje, tornou-se uma problemática da linguagem. (BARTHES, 1986, p. 118)

Barthes situa, no período compreendido por volta de 1650 até 1850, os tempos clássicos e românticos, observando que, a despeito da multiplicidade de formas literárias, neles predominava uma consciência do universal. Afinal, o escritor escrevia a partir de uma visão unívoca, sem divisões de classe. Destarte, uma preocupação com a forma não se constituía, ainda, como um apelo necessário. “A autoridade política, o dogmatismo do Espírito e a unidade da linguagem clássica são, portanto, as figuras de um mesmo movimento histórico” (BARTHES, 1986, p. 149). Desenvolvia-se a prática de uma escritura burguesa, sem divisões ideológicas.

Apenas quando, por volta de 1850, novos fatos históricos entram cena, esse panorama sofrerá radicais transformações. A ascensão do pensamento socialista, acarretando a modificação da democracia europeia; o avanço tecnológico, com intensificação do trabalho operário, substituição da indústria têxtil pela metalúrgica, organização de “conglomerados” econômicos e a divisão da sociedade francesa em classes antagônicas são aspectos que, em seu conjunto, irão lançar a burguesia em nova situação histórica.

O escritor, agora, está conectado a outras possibilidades ideológicas que, conseqüentemente, o afastam da ideia do universal. A literatura passa a ser considerada como um objeto e isso faz com que ela provoque sentimentos “que estão ligados ao fundo de qualquer objeto: sentido do

insólito, familiaridade, repugnância, complacência, uso, assassínio” (BARTHES, 1986, p. 118). Então:

[...] as escrituras começam a multiplicar-se. Doravante, cada uma delas, a trabalhada, a populista, a neutra, a falada, quer ser o ato inicial pelo qual o escritor assume ou renega sua condição burguesa. Cada uma é uma tentativa de resposta a essa problemática órfica da Forma moderna: escritores sem Literatura. [...] Cada vez que o escritor traça um complexo de palavras, é a própria existência da Literatura que se põe em questão; o que a modernidade permite ler, na pluralidade de suas escrituras, é o impasse de sua própria História. (BARTHES, 1986, p. 151).

A escritura se torna uma problemática da linguagem, que já não se dá apenas como “testemunha dos fatos burgueses” (BARTHES, 1986, p. 150). Não é mais um “cenário feliz” (BARTHES, 1986, p. 148), sem preocupação com sua hereditariedade, com um pensamento de classe. A multiplicidade de suas formas, enquanto triunfou a ideologia burguesa, era de cunho “instrumental e ornamental” (BARTHES, 1986, p. 148). Como instrumento, estava a serviço de um fundo; como ornamento, era decorada com “acidentes exteriores à sua função, tomados sem escrúpulo à Tradição” (BARTHES, 1986, p. 148). Preocupava-se com a retórica, com a persuasão. Ao ser confrontada, no entanto, com uma nova dinâmica social, política e econômica, na qual o escritor está consciente de ser parte de uma sociedade agora dividida, a linguagem literária, obrigatoriamente, é posta em questão, passando, daí por diante, a ser um problema, ou: a ser problematizada. Dessa forma, de Flaubert a Camus, a escritura literária se volta sobre si mesma e, ao “valor de uso” (BARTHES, 1986, p. 152), instrumental, portanto, característico durante a vigência da escritura burguesa triunfante, irá substituir o “valor– trabalho”, (BARTHES, 1986, p. 152) do escritor-artesão.

3. *Esau e Jacó: um momento na história da escritura*

Publicado em 1904, o romance do mestre Machado de Assis, ao ser analisado à luz das considerações barthesianas acerca da escritura, permite-nos observá-las exemplarmente. Comparecem em *Esau e Jacó* (bem como em toda a obra machadiana), os itens assinalados por Barthes.

Quanto à língua, limite do possível, “corpo de prescrições e hábitos” (BARTHES, 1986, p. 121), guardiã da história e da tradição, das quais o escritor, por mais que o deseje, não consegue escapar, torna-se, no caso da literatura brasileira, um aspecto complexo e profundo a se es-

cavar, mormente quando se trata de refletir sobre o elo que existe entre ela e a formação dos Estados Nacionais. Mas, apesar da consciência de tal relação, não a abordaremos nesta oportunidade, deixando apenas registrada sua relevância, já indicada por oportunas anotações machadianas:

Não há dúvida que as línguas se aumentam e alteram com o tempo e as necessidades dos usos e costumes. Querer que a nossa pare no século de quinhentos, é um erro igual ao de afirmar que a sua transplantação para a América não lhe inseriu riquezas novas. A este respeito, a influência do povo é decisiva. Há, portanto, certos modos de dizer, locuções novas, que de força entram no domínio do estilo e ganham direito de cidade. (MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 808-9)

Percebemos, na inscrição, o conhecimento que o escritor tem do fato linguístico mencionado, de sua complexidade, bem como sua preocupação com este, principalmente naquilo que tange às produções literárias brasileiras, sobre as quais trata no texto, cuja conclusão revela:

Viva imaginação, delicadeza e força de sentimentos, graças de estilo, dotes de observação e análise, ausência às vezes de gosto, carências às vezes de reflexão e pausa, língua nem sempre pura, nem sempre copiosa, muita cor local, eis aqui por alto os defeitos e as excelências da atual literatura brasileira, que há dado bastante e tem certíssimo futuro. (MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 809)

É imbuído de tal reflexão, registrada em um texto de crítica, que o escritor elabora seus constructos literários. E lá está a língua, em *Esau e Jacó*, como “um horizonte humano que instala ao longe uma certa familiaridade” (BARTHES, 1986, p. 121), como uma necessidade, da qual não se pode fugir; impondo limites e mantendo a História e a Tradição, “dos usos e costumes” referidos por Machado.

E, certamente, no romance em destaque, esses usos e costumes, a história, a tradição estão expostos, talvez como em nenhum outro texto do escritor, enfaticamente.

O enredo é simples, como em geral se verifica nas obras de Machado. Trata-se da narrativa de um período da vida de dois irmãos gêmeos, Pedro e Paulo, que, junto com a personagem Flora, formam um triângulo amoroso construído ao longo da história. Assim, vamos encontrar nas páginas iniciais da trama, Natividade e Perpétua, mãe e tia, respectivamente, de Pedro e Paulo, subindo o Morro do Castelo para consultar uma cartomante, Bárbara, quando eles eram apenas recém-nascidos.

Os anseios dela em relação ao futuro dos filhos fazem com que, mesmo não querendo se expor à opinião pública, caso seja flagrada subindo àquele lugar, se arrisque na empreitada. Pertencente à classe abastada, Natividade não deseja comprometer, com comentários maliciosos, a confortável posição social que seu marido, Agostinho dos Santos, um banqueiro muito bem-sucedido, lhe proporciona. Portanto, cercando-se de muitos cuidados para não ser vista, a mulher vai ter com a adivinha e lá, após ser questionada sobre a gravidez, sobre o comportamento das crianças quando estas ainda se encontravam em sua barriga, sente-se obrigada a revelar que os dois pareciam, às vezes, brigar dentro do útero. Nenhum comentário faz a mulher nesse sentido, apenas garante à aflita progenitora que os filhos serão grandes. Feliz com a revelação, ainda que não a tenha entendido plenamente, a mãe retorna à casa, precavendo-se com os mesmos cuidados da ida.

A partir dessas linhas iniciais, flagramos a cidade do Rio de Janeiro, no período que precedeu a Proclamação da República, os eventos ocorridos durante a consolidação desse fato histórico e os momentos posteriores a este. Em decorrência, é apresentada a movimentação político-econômico-social dessa época, na qual se inserem as experiências existenciais dos dois rapazes, da jovem Flora e de suas famílias. A corte imperial, vivendo seus últimos momentos, cedendo, à força, seu espaço para a República. Nesse contexto, as vidas de Pedro e Paulo representam, por seu antagonismo anunciado desde o ventre materno, as duas pontas principais da política: a agonizante, e posteriormente extinta, monarquia, e a insurreta República. Pedro, partidário daquela e Paulo, desta, crescem num ambiente familiar alimentado pelos valores monarquistas e tudo quanto estes representavam.

Ao apreciarmos as personagens, constatamos, já na leitura de seus nomes, a inscrição de um discurso religioso, bíblico, cristão. Pedro e Paulo, os irmãos gêmeos, tiveram seus nomes escolhidos pela tia.

Um dia, estando Perpétua à missa, rezou o credo, advertiu nas palavras: "...os santos apóstolos São Pedro e São Paulo..." e mal pode acabar a oração. Tinha descoberto os nomes, eram simples e gêmeos. Os pais concordaram com ela. (MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 25)

Além disso, o próprio título do romance, *Esau e Jacó*, reduplica essa inferência bíblica na obra, uma vez que remete aos, também gêmeos, filhos de Isaac e Rebeca (personagens bíblicas) que, assim como Pedro e Paulo (os gêmeos do romance e os apóstolos), brigavam e rivalizavam.

A seguir, o nome da mãe, Natividade, de origem hebraica, fazendo alusão ao nascimento de Jesus, filho de Maria, e à própria Maria; em Agostinho dos Santos, o pai, aparece a referência a um dos maiores representantes da Igreja, Santo Agostinho, tendo também no sobrenome a reafirmação do vínculo religioso; quanto à família de Flora, ainda que os nomes sejam laicos, o sobrenome, Batista, designa ainda uma vez o campo em que nos encontramos; Bárbara, a cabocla do morro do Castelo, embora mantenha com seus clientes uma prática religiosa vinculada ao espiritualismo, seu nome remete a uma das santas católicas e, além disso, em sua casa, uma imagem de Nossa Senhora da Conceição adorna a parede da sala onde recebe os consulentes. O conselheiro Aires também não fica de fora dessa lista, pois carrega o José no meio do nome, como fica conhecendo ao ler o Memorial de Aires.

Além dos nomes das personagens citadas, em torno das quais se constrói a trama do romance, todo o texto é perpassado por um discurso religioso, que tanto faz referência ao contexto católico quanto ao espírito (como no caso do Plácido, amigo e mestre do Santos, no que concerne ao assunto), como também às devoções místico-espiritualistas da cabocla e às superstições e credências populares.

Ao lado da inscrição religiosa, flagramos o panorama histórico-político da época. Os gêmeos nascem 19 anos antes da proclamação da República, no dia quatro de abril de 1870. Quando crescem, Paulo demonstra explícita tendência republicana, enquanto Pedro, monárquica. Ao longo desse período de vida dos dois, múltiplos fatos importantes ocorridos no país se farão presentes no texto, que os aborda como ocorrências essenciais sobre as quais ele discute.

Para a história do Brasil, em particular, esse período é fundamental, sendo o ano de 1870 um marco, pois foi nessa data, no mês de dezembro, que se formou Partido Republicano, lançando um manifesto que ficou registrado nos anais da história como “Manifesto Republicano”. E, nas páginas que narram o desenvolvimento dos irmãos, desde a infância até a idade adulta, podemos acompanhar, através das ações e palavras das personagens (Natividade e santos, Dona Cláudia e Batista, Conselheiro Aires), os vários eventos que vão culminar na Proclamação da República. Os pais de Flora, extremamente envolvidos com a política, as inclinações exibidas por Pedro e Paulo e a importância auferida ao título nobiliárquico pelos pais dos dois rapazes conferem à narrativa o relevo do discurso político dentro da obra.

Desse modo, todo um saber, uma época, sua história, suas nuances são expostas nas linhas machadianas, num estilo que lhe é característico, e sobre o qual não vamos aqui nos alongar, uma vez já ter sido tão discutido por tantos teóricos e críticos. Vale, contudo, relembrar a imensa ironia que transpassa os textos, o famoso ceticismo, os jogos de linguagem que alvitra, verticalizando na língua sua “mitologia pessoal e secreta” (BARTHES, 1986, p. 122).

Finalmente, quanto à escritura de Machado, sua maneira de pensar a literatura, escolha e responsabilidade, “compromisso entre uma liberdade e uma lembrança” (BARTHES, 1986, p. 125), conferimos, em *Essaú e Jacó*, algumas passagens:

Um bom autor, que inventasse a sua história, ou prezasse a lógica aparente dos acontecimentos, levaria o casal Santos a pé ou em caleça de praça ou de aluguel; mas eu, amigo, eu sei como as cousas se passaram, e refiro-as tais quais. Quando muito, explico-as, com a condição de que tal costume não pegue. Explicações comem tempo e papel, demoram a ação e acabam por enfadar. (MACHADO DE ASSIS, 1984, p. 19)

Ora, aí está justamente a epígrafe do livro, se eu lhe quisesse por alguma, e não me ocorresse outra. Não é somente um meio de completar as pessoas da narração com as ideias que deixarem, mas ainda um par de lunetas para que o leitor do livro penetre o que for menos claro ou totalmente escuro. (MACHADO DE ASSIS, 1984, p. 35)

Eis aqui entra uma reflexão da leitora: “mas se duas velhas gravuras os levam a murro e sangue, contentar-se-ão eles com a sua esposa? Não quererão a mesma e única mulher? [...]”

Francamente, eu não gosto de gente que venha adivinhando e compoendo um livro que está sendo escrito com método. A insistência da leitora em falar de uma só mulher chega a ser impertinente. Suponha que eles de veras gostem de uma só pessoa; não parecerá que eu conto o que a leitora me lembrou, quando a verdade que eu apenas escrevo o que sucedeu e pode ser confirmado por dezenas de testemunhas? (MACHADO DE ASSIS, 1984, p. 58-9)

Todas as histórias, se as cortam em fatias, acabam com um capítulo último e outro penúltimo, mas nenhum autor os confessa tais; todos preferem dar-lhes um título próprio. Eu adoto o método oposto; escrevo no alto de cada um dos capítulos seguintes os seus nomes de remate, e, sem dizer a matéria particular de nenhum, indico o quilômetro em que estamos na linha. (MACHADO DE ASSIS, 1984, p. 217)

Nos trechos apresentados, ainda que desvinculados dos contextos em que estão inseridos, podemos perceber que, ao lançar mão de vários expedientes narrativos, Machado compôs o romance, segundo nos afirma Barthes, apontando com o dedo a máscara, ao mesmo tempo em que o torna verossímil, crível. A escritura se faz justamente por essa consciên-

cia do escritor de ser a narrativa uma problemática de linguagem, com a qual ele se encontra envolvido. Os fragmentos assinalados o comprovam, pois neles constata-se observações do narrador que chamam o leitor ao verossímil da página, mas, também, dão a ver um processo produtivo metodicamente engendrado.

Machado, confrontando-se com a sociedade em que viveu, com a história e a tradição das quais a língua não pode se apartar, carrega para as laudas ficcionais esse contato, produzindo uma escrita “de classe”, conforme indicou Barthes. Contudo, a sua escolha, seu momento de liberdade, ressoa no romance. E este se faz sentir nas estratégias de construção e em pequenas sutilezas adotadas pelo autor. É o caso, por exemplo, do adjetivo “inexplicável”, que o Conselheiro Aires aplica à Flora, personagem feminina, outra ponta do triângulo formado com os gêmeos Pedro e Paulo.

Ela, do início à conclusão da narrativa, inexplicável permanece. Muitos são os críticos das obras de Machado que, com diferentes olhares a analisam e, com diferentes percepções a descrevem. Porém, a personagem continua gerando indagações a respeito de seu comportamento e de suas sutis ações. É possível mesmo correr o risco e dizer que o autor concentra em Flora a fuga do texto em direção à liberdade de escolha, prolongando-a para além das forças da história e da tradição, que acorrentam a língua, irremediavelmente, aos seus elos.

4. Conclusão

A leitura dos apontamentos deixados por Roland Barthes, no vasto material teórico-crítico que nos legou, continua sendo um estímulo para nossas indagações. No primeiro trabalho publicado em livro, em 1953, a noção de escritura é trazida, mais do que como um saber, mas como um sabor (como ele também gostava de dizer dos textos), que nos aguça o paladar em relação aos estudos de linguagem, em geral, e de literatura, em particular.

A escritura, como produção de um indivíduo que, por reviravoltas históricas, foi lançado dentro de uma consciência de classe, dividida então, não podendo mais acomodar-se ao “conforto” de um pensamento universal, expõe a percepção da língua/linguagem como uma problemática, da qual o escritor não pode mais se retirar.

ANAIIS DO XV CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

E, embora as conclusões de Barthes tenham sido efetuadas com base na leitura, principalmente, dos escritores franceses, Machado de Assis, o mestre brasileiro, não indiferente aos mesmos apelos históricos citados pelo mestre francês, não poderia deixar de constar numa história da escritura.

Nosso texto, portanto, teve como objetivo inscrever o aclamado escritor brasileiro nessa história, exibindo, primeiramente, as constatações barthesianas e, a seguir, conjugando-as com um dos escritos de Machado, o romance *Esau e Jacó*. Nessa amostragem, conferimos, na prática literária machadiana, as observações de Roland Barthes acerca da escritura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, R. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1986.

CULLER, J. *As ideias de Barthes*. São Paulo: Cultrix, 1988.

MACHADO DE ASSIS, J. M. *Esau e Jacó*. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.

MACHADO DE ASSIS, J. M. *Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de Nacionalidade*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. V. III.