

**"FALO DAS LINHAS VISTAS":
UM ESBOÇO SOBRE A ARTE DO RETRATO
NO MEMORIAL DE AIRES**

Para Luiz Dantas, *in memoriam*

Onde reside a força poética, propriamente lírica, do último romance de Machado de Assis? O *Memorial de Aires* é um livro forte, a despeito de que dele se tenha dito, recentemente, que "por sutil e elegíaco que seja, é talvez tênue e lento demais para ser uma obra-prima".¹

Antes ainda de perguntar-nos por que razões um livro "tênue e lento" não pode ser uma obra-prima, vale notar que um paradoxo se evidencia, logo que se lê o *Memorial de Aires*. De fato, a força poética, isto é, a maneira como a construção do livro nos arrebatava, o poder enfim dessa obra, tem justamente a ver com sua fraqueza. Em outras palavras, a delicadeza, a discrição e a elegância são os elementos que dissimulam a penetração intelectual e a vastidão do horizonte literário. A lentidão e a tenuidade são cúmplices, porque juntas permitem uma espécie de mergulho profundo – e forte – no universo que compõem as personagens.

Mas de onde viria o desconforto diante da lentidão da narrativa, e desse caráter etéreo do último livro de Machado de Assis? Penso que compreender tal caráter nos leve a avaliar, ainda que por um breve instante, aquilo que é o olhar *simulado*, ou *dissimulado*, do conselheiro Aires. Olhar – fictício – a partir do qual se compõem afinal os retratos que se oferecem às vistas do leitor.

Como leitores, damo-nos conta de que o olhar de Aires varre a um só tempo o território da memória (o que passou) e o espaço da escrita (o que se passa diante do escritor), gerando a sensação de uma dupla temporalidade, que a crítica tem trabalhado intensamente, apontando ora para o plano intrincado em que se engendra a voz

¹ WOOD, Michael. Um mestre entre ruínas. Tradução Samuel Titan Jr. *Teresa – revista de Literatura Brasileira* 6-7. São Paulo: Ed. 34/Imprensa Oficial, 2006. p. 504.

narrativa, ora para o plano opaco em que se guarda e se gesta a consciência do narrador.²

Em um extremo teríamos, como possibilidade de interpretação, a análise formal do jogo da escrita. Pensada através de um esquema duro, mas talvez útil, tal escrita se alimenta ora da matéria circundante, fornecendo lenha para a fogueira dos historiadores, ora da matéria intratextual, que fornece combustível para uma fogueira vizinha, a dos críticos literários.³ Em um outro extremo, porém, teríamos a análise que busca a recomposição das camadas morais a conformar o olhar do narrador, cuja consciência é uma constante simulação, a desenrolar-se através de um complexo movimento cujo objetivo é atrair, senão traír, o leitor.

² Essa dupla temporalidade tem a ver, evidentemente, com o desdobramento que a sigla "M. de A." marca, logo na "Advertência" ao *Memorial de Aires*, gerando um signo de indecidibilidade em relação à autoria do memorial, ou à autoria, *tout court*. Para uma interpretação de tal inscrição, apontando sempre para a "crise da suposição do autor", veja-se BAPTISTA, Abel Barros. *Autobiografias: solicitação do livro na ficção de Machado de Assis*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. p.352-366. Em linha diversa, Márcia Lígia Guidin, em um belo estudo sobre a "velhice em Machado de Assis", identifica, na questão da sigla autoral, um lugar "onde se enraíza a identidade do escritor", que através do memorial de Aires (como peça ficcional) escreveria o *Memorial de Aires*, o qual seria, por fim, uma "releitura crítica" que Machado faz da própria obra. No *Memorial de Aires*, veríamos então atenuadas as arestas que ainda se fariam sentir em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, cujo "impulso irônico" seria, no livro derradeiro de Machado, submetido a um "freio retórico" que é justamente o objeto da crítica. Veja-se: GUIDIN, Márcia Lígia. *Armário de vidro: velhice em Machado de Assis*. São Paulo: Nova Alexandria, 2000, *passim*. Já para a postulação de uma "unidade diegética" que se coloca e expõe como problema, notando que, no *Memorial de Aires*, "o relato já não resulta da exposição de um universo diegético cuja totalidade o narrador possa abarcar", consulte-se: SARAIVA, Juracy Assmann. *O circuito das memórias: narrativas autobiográficas romanesecas de Machado de Assis*. São Paulo: EdUSP, Nankin, 2009. p. 145-189.

³ A contraposição clara entre os dois campos é equívoca, mas ainda assim marca uma tendência notável na crítica machadiana, desde que as interpretações seminais de Roberto Schwarz começaram a florescer em trabalhos, de resto hoje bastante diversos, como os de John Gledson e Sidney Chalhoub. Sabe-se que a contenda nem sempre se dá de forma galante, mas, na oposição e na "briga" pela interpretação da obra do escritor maior da literatura brasileira talvez estejam cifradas as grandes questões que animaram a interpretação literária no Brasil, desde pelo menos que Silvio Romero começasse a cobrar de Machado um compromisso com o país, e até que Antonio Candido notasse – abrindo a senda para a interpretação de Schwarz – que o "Brasil" pode entrar na obra através da *forma* literária, mesmo quando o texto se furta, mais ou menos, a referir o entorno social em que se movimentam suas personagens. Neste sentido, mais que em Schwarz, talvez deva-se buscar em Sidney Chalhoub o alvo que é principalmente buscado por Abel Barros Baptista, quando este reclama de uma "exaustão do paradigma que tem dominado os estudos machadianos no Brasil", sugerindo, em entrevista de dois anos atrás, que "leitores, estudantes, críticos dão evidentes sinais de cansaço diante das leituras historicistas e sociológicas", asseverando que "o Machado crítico subtil das elites dominantes, o Machado 'historiador' da escravidão e do século XIX brasileiro, começa a cansar, parece esgotado, incapaz de suscitar novas abordagens". Cf. BAPTISTA, Abel Barros. Entrevista a OLAMblogue, 18 nov. 2008. Disponível em: <http://olamtagv.wordpress.com/2008/11/18/abel-barros-baptista-sobre-machado-de-assis/>. Acesso em: 11/09/2010. Curioso que, mesmo distanciando-se do paradigma instaurado por Roberto Schwarz, Alfredo Bosi venha ultimamente propondo, num procedimento que ironicamente lembra a postura conciliatória do conselheiro Aires, que é preciso reconhecer as conquistas de cada uma das vertentes em pauta, que ele desdobra em três dimensões: "constitutiva e formalizante", "expressiva ou existencial" e "representativa ou reflexa". Cf. BOSI, Alfredo. Rumo ao concreto: Brás Cubas em três versões. *Luso-Brazilian Review*, v. 46, n.1, 2009. p. 7-15.

Pensemos nessa segunda instância: algo a que, na esteira da crítica machadiana, poderia chamar-se *a geologia moral do narrador*. O exercício genealógico do olhar é também, portanto, um exercício geológico, que permite atravessar e escavar algumas das obras da segunda fase machadiana, chegando ao *Memorial de Aires*, que é minha referência e meu porto final.⁴

Início pensando nas várias metáforas de luz e sombra que se encontram aqui e ali na crítica machadiana. Quando Alfredo Bosi estuda o célebre episódio de Eugênia, nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, a preocupação toda é com a bifocalidade do olhar desse narrador que *enxerga e se enxerga a si mesmo*:

A transparência, flagrada no relance do olhar honesto do outro, não converterá o nosso Brás; mas revela a natureza do seu caráter, que é frívolo na descontinuidade dos seus pensamentos, é constante até a morte na prática do egoísmo indefectível, mas é capaz de abrir frestas de luz no subsolo da sua consciência – a luz crua do moralismo pessimista ou apenas cético, limite ideológico do defunto autor.⁵

O que serão as frestas de luz no subsolo da consciência de Brás Cubas? Que luz vaza aí, de onde provém? Que luz é essa, que parece garantir não a força do que ilumina, mas antes o poder daquilo que deixa na sombra?

Uma fenomenologia do olhar é sempre bem-vinda quando se trata de compreender esse jogo de luz e sombra que os leitores de Machado de Assis conhecemos tão bem. Vejamos.

Se há um enigma no que é visível, é porque se supõe, precisamente, que algo se esconde, como uma verdade que descansa no canto escuro dessa espécie de "porão" da consciência que o crítico perscruta. É claro, se há um enigma, não é porque o invisível foi revelado, mas porque algo insiste em permanecer fora do alcance da vista,

⁴ A raiz dessa vertente está, seguramente, em Augusto Meyer, e é Alfredo Bosi quem mais fundo levou as consequências críticas desse mergulho na consciência do narrador, ou mesmo das personagens. Cf. BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999. Recentemente, José Luiz Passos levou adiante a questão, tendo em vista a composição da "pessoa moral" em Machado de Assis. Cf. PASSOS, José Luiz. *Machado de Assis: o romance com pessoas*. São Paulo: EdUSP, Nankin, 2007.

⁵ BOSI, Alfredo. *Brás Cubas em três versões: estudos machadianos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p.14-15.

interrogando, como diriam não poucos psicanalistas.⁶ E no entanto nomeá-lo, ao enigma, é já sondar aquela escuridão e, no limite, tatear o que não se deixa tocar, ou talvez esquadrinhar o que não se deixa ver. Ainda assim, não é de todo impossível acreditar que algo exista *aí*, nesse território que guarda o que não se deixa ver nem tocar.

Mas como falar do inefável? Ou melhor, como *não falar* do inefável quando se adentra o escuro da consciência? Como penetrar o que apenas existe num estado de latência, e que além do mais é algo que promete desaparecer quando é penetrado, ou conspurcado? Que jogo é esse que tem a ver com a possibilidade de fazer o sujeito recuar até a escuridão da consciência? Poderíamos pensar aqui, porventura, em certa potência erótica do olhar, que opera a partir de uma pulsão letal, desejando fundir-se ao objeto anelado, como se os olhos do observador se guiassem pela eterna nostalgia daquele momento em que *tudo era um só*.⁷

Mas não nos percamos. Convém ater-se ao aspecto moral dessa investigação que sonda os desvãos da consciência. Uma investigação propriamente *moral*: que outra definição pode existir para o exercício de explorar o sótão alheio? Quem vasculha o porão alheio, senão aquele que está interessado no que o sujeito esconde? Mas o que se esconde não é justamente o que define o *ser*? O que quer que se esconda é em todo caso sempre inacessível àquele que só enxerga a parte visível da casa. É aos porões, sem dúvida, que nos leva Machado de Assis.

⁶ Penso aqui, em especial, nos trabalhos de Lucia Serrano Pereira sobre *Dom Casimiro* e sobre a questão da "vertigem" nos contos machadianos. Cf. PEREIRA, Lucia Serrano. *Um narrador incerto, entre o estranho e o familiar*: a ficção machadiana na psicanálise. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2004. PEREIRA, Lucia Serrano. *O conto machadiano, uma experiência de vertigem*: ficção e psicanálise. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008.

⁷ O olhar de Aires cumpre afinal a função de sondar a morte que se aproxima. É curioso que daí nasça uma potência erótica, que não é fruto, simplesmente, de alguma experiência vicária ou senil, mas é sim um exercício de sondagem daquilo que inevitavelmente o separa do Outro – um Outro que é seu objeto-sujeito (um *sujet*, no sentido ambíguo que a língua francesa sustenta). Penso em Bataille, para quem "*nous sommes, vous et moi, des êtres discontinus. Mais je ne puis évoquer cet abîme qui nous sépare sans avoir aussitôt le sentiment d'un mensonge. Cet abîme est profond, je ne vois pas le moyen de le supprimer. Seulement nous pouvons en commun ressentir le vertige de cet abîme. Il peut nous fasciner. Cet abîme en un sens est la mort et la mort est vertigineuse, elle est fascinante*". BATAILLE, Georges. *L'érotisme*. Paris: Éditions de Minuit, 2007. p. 19. "Somos, vocês e eu, seres descontínuos. Mas não posso evocar esse abismo que nos separa sem, logo em seguida, experimentar o sentimento de uma mentira. Esse abismo é profundo, não vejo o meio de suprimi-lo. Só podemos sentir em comum a vertigem desse abismo. Ele pode nos fascinar. Esse abismo, em um sentido, é a morte, e a morte é vertiginosa, fascinante." (BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Cláudia Fares. São Paulo: ARX, 2004. p. 22)

Não posso deixar de lembrar aqui um momento fundamental no célebre capítulo sobre "O delírio", nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Incomodado com sua excursão no lombo de um hipopótamo rumo ao início dos tempos, o moribundo Brás se queixa da inutilidade da viagem, do desconforto da cavalgada, e remata dizendo que, ademais, o resultado daquela excursão lhe parecia "impalpável".

Mas o que é o impalpável? O que se apreende, diante do impalpável?

Em sua obsessão por Paul Klee, Maurice Merleau-Ponty – num esplêndido ensaio concebido pouco antes de sua morte, escrito no Tholonet, nos entornos de Aix-en-Provence, num local cuja luz não se compreende jamais se não se viu uma tela de Cézanne – Merleau-Ponty, em sua obsessão por Klee, pensa que "alguma coisa" deve invadir o corpo do pintor. E ainda assim, o que resta do olhar é o enigma. O enigma da inscrição que cobre a tumba de Paul Klee, e que o próprio pintor escrevera com trinta e sete anos de idade: "*Je suis insaisissable dans l'immanence*" ("eu sou inapreensível na imanência").⁸

Se saltamos para outras tumbas e outras inscrições, veremos que a prosa de Machado de Assis tem algo também a dizer sobre o inatingível, sobre aquilo com que o olhar se compromete, ou aquilo em que o olhar se perde, sem que a pena, entretanto, possa esclarecê-lo totalmente.

O *Memorial de Aires* não é, dos textos machadianos, aquele que mais profunda e sistematicamente se aproxima do inefável? Como terminar de compreender o que a expressão "saudade de si mesmos" significa? Que saudade é essa que o sujeito sente de si próprio? O que separa o sujeito dele mesmo? Que espaço é esse que a prosa de Machado de Assis franqueia?

Pensemos nas tumbas e inscrições que dão partida ao *Memorial de Aires*. Já nos primeiros dias do diário tornado livro, um dantesco "caminho entre campos" é o espaço por que Fidélia, a deliciosa viúva Noronha, se desloca. É a ela, precisamente, que se prenderá o olhar do conselheiro, um *voyeur*, em toda a extensão do termo.⁹

⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'oeil et l'esprit*. Paris: Gallimard, 1985. p. 87.

⁹ Sobre a questão do voyeurismo e do olhar do conselheiro Aires, consulte-se: PAES, José Paulo. Um aprendiz de morto. In: _____. *Gregos & baianos: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 13-36. Ver também: MONTEIRO, Pedro Meira. "*Oui, mais il faut parler*": fidelidade e dúvida no *Memorial de Aires*. *Estudos Avançados*, v. 22, n. 64, 2008. p. 291-324.

Regressando a Merleau-Ponty, é interessante que o que o incomoda em Descartes seja o fato de que o quadro – e a cena inaugural do cemitério, no *Memorial de Aires*, é um quadro – seja comparável a um texto que se apresentaria, seco e mecânico, à nossa leitura. Assim, cartesianamente, a imagem não seria mais que um conjunto de índices que excitam o pensamento. Merleau-Ponty, no entanto, se horroriza diante dessa concepção da imaginação que prescinde daquele momento em que, segundo ele, se dá a "*promiscuité du voyant et du visible*" ("a promiscuidade entre aquele que vê e o visível").¹⁰

Espero que já seja possível vislumbrar o caminho que tomo, e que aqui apenas esboço. Não se trata de propor uma leitura fenomenológica do romance machadiano, mas sim de reconhecer que o quadro desenhado pela pena de Machado de Assis permite enxergar para além dos índices. É na imanência inapreensível de Fidélia, movendo-se entre mortos e vivos, que se guarda um segredo que jamais descobriremos qual é. Haverá sempre um crítico, aquém ou além-mar, para quem os índices serão suficientes para a compreensão do texto. Para tal crítico, aliás, a fenomenologia do olhar proposta por Merleau-Ponty será risível, porque com ela nos entregamos afinal à crença no *invisível*, naquilo que resta sempre *além do índice que*, numa visão cartesiana, é *permitido ao olho captar*. Mas deixemos que o nosso crítico ria à vontade. Eu prefiro a provocação de Merleau-Ponty, para quem "*toda teoria da pintura é uma metafísica*".¹¹

Refiro-me então, por fim, a uma passagem, também ela uma pequena pintura, em que Fidélia se revela, sem que no entanto o mistério se esvaneça, antes pelo contrário.

¹⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'œil et l'esprit*, cit., p. 40. Comentando a interpretação que Aires faz de uma carta de Fidélia, Juracy Assmann Saraiva sugere que, "embora questionável o julgamento do narrador, pela atração que Fidélia sobre ele exerce, sobressai o recurso pelo qual ele avalia a personagem: o sinal gráfico, em sua funcionalidade, não é apenas forma transmissora de mensagens, é organização significativa apta a iluminar a opacidade do sujeito. Se o nome é sinal que se sobrepõe ao indivíduo, impregnando-o de qualificações, a escrita é o transferir-se da subjetividade ao ato em que ela se enuncia". SARAIVA, Juracy Assmann. *O circuito das memórias: narrativas autobiográficas romanescas de Machado de Assis*, cit., p. 177-178. Há uma questão que resta aí, irrespondida ou talvez irrespondível, sobre o quanto a "opacidade" de Fidélia será invadida pela "função desveladora da escrita". Nesse sentido, a presença do *chiaroscuro* nos retratos traçados no *Memorial de Aires* é um tema que mereceria desenvolvimento ulterior, tanto no que se refere à composição das personagens, quanto àquilo que toca o delicado jogo da intertextualidade. Investigar o que resta claro, o que se desloca, o que se esconde e o que se altera a partir de uma complexa *transtextualidade* (para utilizar o termo de Genette que Juracy Saraiva recupera em sua análise do *Memorial*), complexifica sobremaneira o plano da interpretação, que a mesma ficção machadiana termina por colocar em sutil evidência, por assim dizer.

¹¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'œil et l'esprit*, cit., p. 42.

No dia 25 de janeiro de 1888, o conselheiro Aires visita os Aguires e vê, pela segunda ou terceira vez, a jovem viúva. Fidélia é toda ambivalência: dois corais às orelhas, e o medalhão com o retrato do marido morto à lapela. "*As joias e um raminho de miosótis à cinta vinham talvez em homenagem à amiga*", sentencia Aires. Eis aí o "talvez" machadiano, pura gota de veneno vertida sobre a composição moral do indivíduo que se vê esplêndido.

Mas eis aqui a passagem:

Ao vê-la agora, não a achei menos saborosa que no cemitério, e há tempos em casa de mana Rita, nem menos vistosa também. Parece feita ao torno, sem que este vocábulo dê nenhuma ideia de rigidez; ao contrário, é flexível. Quero aludir somente à correção das linhas, – falo das linhas vistas; as restantes adivinham-se e juram-se. Tem a pele macia e clara, com uns tons rubros nas faces, que lhe não ficam mal à viuvez. Foi o que vi logo à chegada, e mais os olhos e os cabelos pretos; o resto veio vindo pela noite adiante, até que ela se foi embora.¹²

Não é estranha à leitura corrente do *Memorial de Aires* a ideia de que o conselheiro deseja a viúva, e que o próprio casamento de Fidélia – que é afinal a *traição* que fora objeto da aposta mefistofélica entre Aires e mana Rita, no início do romance – seja uma realização vicária, como se a serenidade da apreciação estética escondesse o desejo impetuoso e delicado que dá tantas vezes o tom à narrativa machadiana. *Aires deseja Fidélia, e vive sua paixão como puro olhar*.¹³

¹² ASSIS, Machado de. *Obra completa*. v. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 1.103.

¹³ Para uma leitura deliberadamente detetivesca do trecho, tomando-o num nível alegórico que muito ilumina o contexto e a arte sutil de Machado (embora deixe pouquíssimo ou nada na sombra), leia-se: GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986. p. 215-255. Para uma leitura que compreende Fidélia como mais uma personagem numa feminina linhagem de "figuras ambíguas e calculistas" na obra de Machado, revisitando portanto a ideia da *traição*, veja-se: PEREIRA, Cilene Margarete. *A assunção do papel social em Machado de Assis: uma leitura do Memorial de Aires*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2007. p. 144-154. Para uma interpretação que me parece mais certa, mergulhando na delicada questão da alusão a Shelley, mas sobretudo respeitando o que no romance é a irredutível ambivalência de sua "trama esgarçada", leia-se: SENNA, Marta de. A tradução do Conselheiro: *Memorial de Aires*. In: _____. *Alusão e zombaria: citações e referências na ficção de Machado de Assis*. 2. ed. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008. p. 97-112.

Mas o que penetra o olhar, senão o espaço sagrado, e em princípio intocável, da mulher do outro, que é porventura a mulher de todos os outros? Aquela a que eu, sujeito, não tenho acesso; aquela que me nega o amor dado a outro homem?¹⁴

Não pretendo transformar Fidélia numa mulher pervertida. Nem é preciso tanto. Ao apostar no visível, naquilo a que Merleau-Ponty chama o "enigma" da visibilidade, o autor ficcional do diário termina por mergulhar o objeto de seu desejo na zona obscura da concupiscência e dos interesses mundanos, formando um campo de visão que é o de um *moralista*, no sentido clássico, e francês, do termo.¹⁵ Mas o que resta, daí?

Talvez a passagem recém-citada nos responda: o que resta é um quadro onde as paixões se revelam e tomam de assalto o sujeito, onde o que se vê cede espaço ao que se adivinha e ao que se jurará, ao final, que se viu. "*Falo das linhas vistas; as restantes adivinham-se e juram-se*", escreve o conselheiro Aires.

A indeterminação é a marca dos contornos. O torno, aliás, que deu forma a Fidélia, deveria ser lido, segundo o narrador, como algo que convida à flexibilidade, não à fixidez. Mas de que contorno estamos falando? Do corpo, da alma, do sujeito? Quais as linhas que aqui se desenhavam, ali se insinuam, aqui se juram, logo mais se desfazem?

Voltando a Merleau-Ponty, parece que no fundo o que lhe interessava era compreender que um artista como Cézanne respirara com a natureza, e fora um só com

¹⁴ A pergunta freudiana sobre o que quer uma mulher admite respostas diversas, por certo. Trata-se de um tema profundamente machadiano também, que pode ser equacionado de duas maneiras, ao menos. Em primeiro lugar, pode-se compreendê-lo a partir daquilo que seria uma afronta ou um desafio impostos à herança patriarcal brasileira que, no fundo, não mais se sustenta no contexto das personagens machadianas, bem como num contexto histórico específico, que Machado teria impresso em filigrana na sua ficção. Em segundo lugar, poderíamos compreender o problema a partir daquilo que seria a ferida narcísica, isto é, a abertura de uma fenda na sustentação psíquica do personagem masculino, que oscilaria, diante daquele esquivo desejo feminino, entre os polos do *estranho* e do *familiar*, postulados pelo mesmo Freud. Para um passeio pelos dois extremos interpretativos, convergentes em tantos aspectos, leia-se, tendo sempre Capitu como índice de indefinição: SCHWARZ, Roberto. A poesia envenenada de *Dom Casmurro*. In: _____. *Dois meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 7-41. E, finalmente: PEREIRA, Lucia Serrano. *Um narrador incerto entre o estranho e o familiar: a ficção machadiana na psicanálise*, cit.

¹⁵ A questão mereceria um tratamento mais profundo, resgatando porventura a noção de um jansenismo "laicizado", que explicaria a mirada desabusada e cética de um La Rochefoucauld, e a herança agostiniana de toda uma linhagem de *moralistas*, em que se inclui, evidentemente, o Pascal que Machado sempre leu com paixão. Sobre a ideia de uma *laicização* do jansenismo e de sua matriz agostiniana, leia-se: LAFOND, Jean. *La Rochefoucauld: augustinisme et littérature*. Paris: Klincksieck, 1986.

ela: olho e espírito. Mas a pergunta que legitimamente podemos dirigir a Machado é a seguinte: qual a natureza com que respira o retratista? Com que grau do invisível ele se compromete quando deixa trabalhar sua pena?

Penso que não seja difícil compreender que é a natureza moral do sujeito, da pessoa, que se coloca no centro de uma análise que é menos dissecação, e mais insinuação. Não é um cientista que descreve, mas um poeta que simula.

Contudo, restaria daí uma última questão, em que mal se resvalou ainda. É que o exercício de revelação e ocultamento, que franqueia o espaço entre o visto e o adivinhado, vem de uma consciência aguda sobre a finitude do ser, o que leva o narrador a trabalhar sob a marca da melancolia, trazendo a *saudade* ao primeiro e ao último planos da narrativa.¹⁶

É pena que o crítico José Luiz Passos não tenha chegado ao *Memorial de Aires* em sua análise das personagens machadianas. Mas sua investigação de fôlego sobre a composição moral da pessoa no romance de Machado de Assis pode ajudar a compreender também a última narrativa do nosso autor. O conselheiro Aires, afinal, é personagem e é também narrador a meias em *Esaú e Jacó*. Aí é que a investigação crítica da composição moral da personagem pode ajudar a compreender o sentido das "saudades de si mesmo", que é o que marca o sujeito, desde que ele descobre *estar e ser* no mundo:

A solução de Aires para este mundo é bastante característica: "Alonguei-me fugindo e morei na soedade" (*Esaú e Jacó*, capítulo XXXII); Aires recorre ao padre Bernardes para glosar a sua desunião com o tempo e seu ambiente. Não é preciso acrescentar que a saudade, a reminiscência ruínosa, é talvez o modo mais marcante da segunda fase de Machado, povoada que está de heróis que desconfiam da modernidade. Sofrem da perda de si Brás Cubas, Rubião, Bento Santiago e Aires. A saudade é um sentimento marcado pela ausência. Em Machado, ela parece ser um componente essencial da

¹⁶ Valeria a pena então atentar para as epígrafes do *Memorial de Aires* ("Em Lixboa, sobre lo mar" etc.) a partir do que elas evocam de uma distância inacessível à vista, e também para aquilo que Michael Wood identifica em Machado como uma "sabedoria melancólica: ligeiramente cansada, ligeiramente amarga, altamente divertida". A inspiração benjaminiana, que nunca desaparece na análise crítica que Wood faz da interpretação de Schwarz, leva-o a lembrar que em "seu ensaio sobre 'O narrador', Walter Benjamin escreveu que um provérbio é 'uma ruína no lugar de uma velha história', e poderíamos dizer que Machado escreveu provérbios narrativos irônicos, que sabem de seu próprio desamparo. Nada mais moderno que uma ruína dessas". WOOD, Michael. Um mestre entre ruínas, cit., p. 507.

caracterização da personagem como pessoa: vidas só dão a impressão de terem sido vividas quando olham para trás em busca de unidade e reparação. Neste sentido, esses narradores do tempo perdido desatam fantasias rumorosas para lidar com a ideia da sua própria falta.¹⁷

Perguntava-me acima o que eram as "*frestas no subsolo da consciência*" de Brás Cubas. Penso que a esta altura já se possa apostar, dizendo que as "frestas" dizem respeito ao sujeito que se pergunta sobre si mesmo, e que sente que sua integridade moral é uma fantasia que a realidade desmente a cada passo seu. De toda forma, o empenho moral do crítico (naquele caso, Alfredo Bosi) diante da personalidade algo torpe de Brás Cubas leva a buscar a luz ali onde quase tudo é escuridão.

Pensando no conselheiro, esse subsolo talvez seja outro, porque afinal Aires é um sujeito fugitivo, ao contrário de Brás Cubas, que compensa, com sua pena galhofeira e enganadora, a inutilidade de seu ser. Na última narrativa machadiana, contudo, a inutilidade do ser é tão amarga e ampla que quase não há mais galhofa, como se a pena tivesse sido substituída, mas não a tinta que todos conhecemos.

Resta, para encerrar, perguntar o que têm a dizer aquelas "*fantasias rumorosas*" do sujeito que sente sua própria falta. Talvez antes devêssemos perguntar, entretanto, quão "rumorosas" são de fato tais fantasias. Afinal, o rumor nervoso que se flagra na escrita ficcional de um Bento Santiago não é o mesmo rumor que sabemos na escrita simulada do conselheiro Aires, sempre mais recatada, ou menos ressentida, em todo caso. Ainda assim, não estará aí, devidamente cifrada na linguagem crítica que fala em "fantasias rumorosas", a "saúde de si mesmos" que aflora no quadro melancólico que fecha o *Memorial de Aires*? E não será essa a principal oferta machadiana, isto é, o consolo de um quadro em que o sujeito percebe, ao final, que não há nem "unidade" nem "reparação" possíveis?

Aí está Machado, entocaiado em sua prosa, como sugere Augusto Meyer.¹⁸ Aí está ele, falando de um mundo que é pura falta, mas que é afinal o que nos restou depois

¹⁷ PASSOS, José Luiz Passos. *Machado de Assis: o romance com pessoas*, cit., p. 238.

¹⁸ A famosa passagem aparece num estudo dedicado a Lúcia Miguel Pereira: "A grande sensualidade em Machado de Assis é a das ideias. Para o monstro de lucidez que se criara aos poucos dentro dele, olhos bem abertos, narinas palpitantes, poderia haver uma volúpia mais aguda do que essa alegria de caçar as essências que transparecem na obra dos moralistas e psicólogos? Quem abre ao acaso um *La Rochefoucauld*, um *La Bruyère*, logo sente, por contágio, o prazer do tiro certo, da flecha que ainda

da Queda. São as ruínas das certezas do homem, cujo orgulho e glória Machado de Assis destrói pouco a pouco, com a segurança demoníaca de um trabalho surdo e constante, corrosivo e nunca, jamais, edificante.

Pedro Meira Monteiro
Princeton University
Princeton, Estados Unidos

Pedro Meira Monteiro é professor de Literatura Brasileira na Princeton University. É autor de *Um moralista nos trópicos* (Boitempo), co-organizador de *Sérgio Buarque de Holanda: perspectivas* (Editora da Unicamp/EdUERJ), e atualmente prepara um livro sobre o *Memorial de Aires*, de Machado de Assis. E-mail: pmeira@princeton.edu

vibra, cravada no alvo. São caçadores de raça, e a paixão deles é um esporte abstrato, jogado com palavras, mas dá sensações tão violentas como o exercício dos músculos numa cancha batida de sol. Há um Machado de Assis que descende dessa mesma raça. Lá está ele, entocaiado no pretexto de sua ficção, fazendo mira, dormindo na pontaria. Atingir, além da máscara superficial, gestos e palavras, a essência turva do homem, não pode haver, para o 'grande lascivo', volúpia mais mordente". MEYER, Augusto. Da sensualidade. In: _____. *Machado de Assis (1935-1958)*. Rio de Janeiro: José Olympio; ABL, 2008. p. 105.