A PROFUNDIDADE DO CORTE: AS FORMAS BREVES NO *MEMORIAL DE AIRES*

JEFFERSON AGOSTINI MELLO

Em um texto de 1968, intitulado "Esquema de Machado de Assis", Antonio Candido assinala um aspecto da obra deste escritor brasileiro que poderia servir de mote para o presente ensaio. Ele comenta que, num momento em que Flaubert apagava o narrador atrás da objetividade da narrativa e Zola preconizava o inventário maciço da realidade, observada nos menores detalhes, Machado cultivava livremente o elíptico, o fragmentário, em um tom que lembrava não apenas Sterne, como também o "conte philosophique", à maneira de Voltaire. Porém, segundo Antonio Candido, depois das tendências de vanguarda do nosso século, este arcaísmo, "uma forma sutil de negaceio", de Machado, parece bruscamente moderno, sugerindo o todo pelo fragmento, a estrutura pela elipse, a emoção pela ironia e a grandeza pela banalidade. (CANDIDO, 1970: p. 22)

Com efeito, para conferirmos isto que nos conta Candido, basta lermos as obras da chamada "segunda fase" de Machado, que inicia com as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*[1]. Mas talvez seja no *Memorial de Aires*, um simulacro de diário íntimo, que Machado de Assis vá ao encontro de uma forma textual ainda mais fragmentária e elíptica.

Publicado em 1908, o *Memorial de Aires* é o último romance de Machado. Trata-se de uma narrativa em forma de diário que o Conselheiro Aires, diplomata aposentado e personagem de um outro dos seus romances, *Esaú e Jacó*, escreve para passar o tempo no trajeto da barca de Petrópolis. Isto vem explicado na nota de "Advertência" que abre o livro, onde o suposto editor M. de A. nos conta também que, além de diário, o *Memorial*, assim apresentado à impressão, é um recorte feito arbitrariamente por ele. Ou seja, M. de A. recortara os anos correspondentes a 1888-9 do diário do Conselheiro e desbastara-o, dando ao material bruto, "apesar" da sua forma, uma narrativa corrida que "talvez" interessasse ao leitor. Suspeitamos, desde já, que, agindo sobre as folhas

[1] Sobretudo as que apresentam um narrador em primeira pessoa, cujo ponto de vista é relativizado, sem onisciência.

mortas de Aires, o objetivo do editor seria o de transformar o seu diário em um romance[2].

Contudo, o que lemos é, aparentemente, um romance escrito *como se fosse* no calor das recordações recentes, composto de anotações fragmentárias provenientes de informações de segunda mão, onde as entradas, divididas em dias, ao invés de capítulos, dificilmente ultrapassam uma página. Lembramo-nos automaticamente de *Dom Casmurro*, outro romance de memórias de Machado de Assis, onde o narrador faz questão de dizer que escreve à medida que lembra e que lembra à medida que escreve.[3] O *Memorial*, igualmente, simula uma escrita fruto da memória do narrador. E, mais, simula também uma narrativa sem compromisso com o mundo externo, para ser lida apenas por seu narrador, constituindo-se, *a priori*, em um espaço onde tudo pode ser dito. Todavia, não nos esqueçamos que Aires é diplomata e, como já demonstrou Alfredo BOSI (1999: p. 131), a atenuação da exposição é uma das marcas do narrador. Sua vocação de encobrir "não permite que os fatos brutos perpetuem as suas arestas de origem". Mas a isto voltaremos em seguida.

Ainda sobre os traços mais gerais do *Memorial*, devemos nos reportar aos tempos que conformam esta narrativa de Machado. Em *O tempo da narrativa*, Benedito NUNES (1995) faz um apanhado geral das figuras de duração no romance em geral. Duas, segundo ele, o sumário e o alongamento têm relação com os movimentos da sonata: o *alllegro* e o andante. O sumário, informa Nunes, é recurso comum do romance tradicional, romântico ou realista. Ele abrevia acontecimentos num tempo menor do que o de sua suposta duração na história (NUNES, obra citada, p. 34). Neste sentido, o sumário parece ser quase regra neste diário de Aires: uma narrativa corrida, segundo já nos dissera o "editor" na "advertência" inicial, que conta, da forma a mais concisa possível, o

[2] O aparecimento desta segunda autoria, o "organizador" dos papéis - que Aires passa a narrativa toda prometendo jogar ao fogo - disfarçado com as iniciais do romancista Machado de Assis, possui, aqui, uma função estratégica, como possuem muitas advertências de romances históricos que dizem apoiar-se em documentos verdadeiros. Sua intenção pode ser a de legitimar uma escrita híbrida, um diário romanceado.

[3] Assis, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*; *Dom Casmurro*. São Paulo, Abril Cultural, 1982. Por exemplo, quando recorda a vez que penteou os cabelos de Capitu, no capítulo "O penteado", o narrador escreve: "Uma ninfa! Todo eu estou mitológico. Ainda há pouco, falando dos seus olhos de ressaca cheguei a escrever Tétis; risquei Tétis, risquemos ninfa." Em outro momento, ao relatar a despedida com Capitu, antes de ir ao seminário, Bentinho/Dom Casmurro hesita: "talvez risque isto na impressão, se até lá não pensar de outra maneira; se pensar, fica. E desde já fica, porque, em verdade, é a nossa defesa." p.243

que é dito pelos outros. Basta pensarmos que os acontecimentos de dias, às vezes de anos - como é o caso do relato da "adoção" de Tristão pelos Aguiar - são resumidos em poucas linhas ou páginas. O efeito de alongamento, em que o discurso dura mais do que a história, preponderante nos romances que juntam narração e digressão (NUNES, obra citada: p.35), aparece no *Memorial* apenas quando o Conselheiro faz alguma reflexão sobre si mesmo, sobre os outros, ou sobre a vida, ou, ainda, quando sonha, como é o caso da passagem em que Fidélia declara seu amor por ele. Porém, devido à vontade de contar apenas para si o que acontece na "casa do Flamengo", as digressões do narrador são breves, fazendo com que seu ritmo tenda mais para o *alllegro* do que para o andante. Auxilia aquela figura de duração a sintaxe abreviada, com períodos curtos e sem muitos termos acessórios.

Vejamos o modelo das orações de um parágrafo da entrada de 4 de fevereiro, com efeito, uma das maiores do diário, onde o Conselheiro, ao mesmo tempo, resume a vida dos Aguiar e introduz o personagem Tristão. Escreve Aires sobre a gente Aguiar:

> A pobreza foi o lote dos primeiros tempos de casados. Aguiar dava-se a trabalhos diversos para acudir com suprimentos à escassez dos vencimentos. D. Carmo guiava o serviço doméstico, ajudando o pessoal deste e dando aos arranjos da casa o conforto que não poderia vir por dinheiro. Sabia conservar o bastante e o simples; mas tão ordenadas as coisas, tão completadas pelo trabalho das mãos da dona que captavam os olhos ao marido e às visitas. Todas elas traziam uma alma, e esta era nada menos que a mesma, repartida sem quebra e com alinho raro, unindo o gracioso ao preciso. Tapetes de mesa e de pés, cortinas de janelas e outros mais trabalhos que vieram com os anos, tudo trazia a marca da sua fábrica, a nota íntima da sua pessoa. Teria inventado, se fosse preciso, a pobreza elegante. (ASSIS, s/d: 19)

Como podemos notar, em orações curtas, Aires vai traçando o caráter da personagem. O narrador não se delonga em nenhum aspecto, é breve; não descreve, por exemplo, nenhum móvel por ela feito, mas possui precisão na escolha dos vocábulos, ao ponto que podemos "ver" um dos seus tapetes. Neste sentido, inferiríamos que o narrador possui o estilo de D. Carmo, a saber, pobre mas elegante, que é possibilitado, em parte, pelo fato de tratar-se de um diário onde muito do que é escrito é resultado de conversas com outros, das quais só é retido o essencial do

conteúdo por assim dizer oral. Se os relatos do narrador fossem mais alongados, adornados, a verossimilhança da obra estaria comprometida.

Como já mostrou José Paulo Paes, há neste último romance de Machado o gosto pela concisão, que é ilustrado anedoticamente no momento em que Aires chega ao cúmulo de marcar no relógio o tempo que a sua irmã leva para contar-lhe a história do primeiro casamento de Fidélia (PAES, 1985: p. 16)

Além da escrita concisa e de um enredo simples e sem tensões, diferentes dos romances que o leitor da época vinha conhecendo através dos modelos franceses Flaubert, Stendhal e Zola, não lemos, no *Memorial*, páginas de um diário íntimo *stricto sensu*. Ali o narrador pouco se expõe, pouco fala de si, das suas experiências, das suas decepções e/ou alegrias. Assim, só conhecemos Aires a partir do que diz dos outros. Além do mais, estamos sujeitos a seu espírito de diplomata, ao seu mais ouvir do que falar e, portanto, de mais ver do que escrever. Alfredo Bosi já assinalou que "o ofício do diplomata é pensar a mediação dos interesses e das paixões" (BOSI, obra citada: 131), e comentou o largo uso que faz o escritor de expressões como "talvez", "acaso", "provavelmente", "parece", "acho", "creio", "pode ser", "quem sabe". Entretanto, argumenta o crítico, quando surgem tais expressões é, paradoxalmente, quando ouvimos "a palavra mais grave, a decisão mais drástica, a pancada mais forte" (BOSI, obra citada: 136). E deduz que estas palavras atenuantes apresentam uma neutralidade que pode ser ambigüidade. Por exemplo, ao analisar a cena do cemitério, na qual o narrador nota que Fidélia "*parecia* rezar" diante do túmulo do marido, Bosi escreve:

> O narrador em primeira pessoa não é onisciente, mas tem olhos e tem consciência: com os olhos de fora vê a bela viúva em atitude de prece pelo morto; com a consciência de olheiro suspende a certeza ('parecia rezar') e deixa margem a crer que o gesto pode, ou não, corresponder à alma; divide, afasta o leitor da imagem, embora esta, uma vez dita, já não possa mais apagar-se. Eu não sei se Fidélia reza de fato, ou apenas parece rezar. Aires desvendou o rosto da moça diante do leitor para depois vendá-lo com a máscara, mas não de todo, porque o verbo 'parecer' já não permite que a máscara se sobreponha cabalmente à face da viúva em ato de prece. (BOSI, obra citada: pp. 133-134)

As atenuantes, neste caso, não atenuam nada, pelo contrário, mostram a face e a máscara (BOSI, obra citada: p. 136). No meu entender,

Machado lança mão de uma estratégia similar quando concebe a forma do seu texto. Mesmo utilizando uma forma breve, fragmentária, para uma história simples, "descolorida" (são as palavras de PAES ao comparar esta obra às outras da segunda fase de Machado[obra citada]) ele não alivia a impressão final. Pelo contrário, pode-se ler, no livro, uma tese aguda sobre a alma humana, de modo que esta escrita construída com certo descaso, com um foco narrativo limitado e com um ritmo acelerado, possui as qualidades de um raio: é veloz e intensa.

Ao analisar as *Iluminações* de Rimbaud, André Guyaux coloca que o fragmento é também uma forma ideológica: "valorizando a falta, ele busca ser mais verdadeiro do que a fábula ou a máxima, às quais nada falta." (GUYAUX, 1985: p. 8) Talvez seja demasiado compararmos a fatura do diário de Aires com a dos poemas em prosa de Rimbaud, entretanto não nos custa ver traços semelhantes entre os dois tipos de texto, sobretudo porque articulam brevidade e intensidade. Segundo Guyaux, ainda referindo-se à obra do poeta francês, "uma palavra, um adjetivo, teve um destino particular: 'fulgurante', porque ele traduzia esta brevidade e rapidez e ecoava um significado do título *Iluminações*" (GUYAUX, 1985: p. 191). Dentre os momentos que poderíamos denominar fulgurantes, na narrativa do *Memorial*, está aquele que o encerra. Assim, gostaria de centrar minha análise nesta última cena, apostando que, a partir dela, do fragmento, Machado sugere os significados mais gerais do seu romance.

> Há seis ou sete dias que eu não ia ao Flamengo. Agora à tarde lembrou-me lá passar antes de vir para casa. Fui a pé; achei aberta a porta do jardim, entrei e parei logo.
>
> — Lá estão eles, disse comigo.
>
> Ao fundo, à entrada do saguão, dei com os dois velhos sentados, olhando uma para o outro. Aguiar estava encostado ao portal direito, com as mãos sobre os joelhos. D. Carmo, à esquerda, tinha os braços cruzados à cinta. Hesitei entre ir adiante ou desandar o caminho; continuei parado alguns segundos até que recuei pé ante pé. Ao transpor a porta para a rua, vi-lhes o rosto e na atitude uma expressão a que não acho nome certo ou claro; digo o que me pareceu. Queriam ser risonhos e mal se podiam consolar. Consolava-os a saudade de si mesmos (p. 108)

Nesta cena derradeira, Machado utiliza uma técnica semelhante àquela de que lançou mão no episódio do cemitério, quando Fidélia, pró-

xima ao túmulo do marido, "talvez quisesse beijar a sepultura." Nos dois trechos, temos a presença da pausa, outra categoria do tempo da narrativa, elencada por Benedito Nunes. A pausa, explica Nunes, corresponde à descrição, "um quadro estático salientando o espaço" (NUNES, obra citada: p. 35). Na verdade, são poucas as vezes em que o narrador do *Memorial* capta um instante e o apresenta de modo que se nos torne "visível", constituindo uma espécie de quadro imóvel. É curioso que, tanto na abertura quanto no fechamento, o narrador lance mão de técnicas semelhantes. De qualquer forma, o "quadro" do cemitério é mais longo, antecede-lhe toda a impressão que tem Aires do total do espaço. Nesta cena final, ao contrário, não temos mais que um *flash*, uma fotografia do momento. Tudo o que sabemos nos é dado por um narrador que vê à distância e rapidamente, que não pode demorar-se na observação pois sua presença pode ser notada. A escrita, por sua vez, imita a rapidez do olhar, fornecendo-nos poucos dados sobre o que acontece no ambiente.

Antes da pausa propriamente dita, Aires narra sua chegada à casa dos Aguiar e encontra o portão do jardim aberto. Há mais ou menos uma semana não punha os pés ali, ausência que é diametralmente oposta a uma freqüência quase diária, segundo nos mostra a entrada do dia 26 de maio: "nestes últimos dias só tenho visitado o casal Aguiar, que parece meter-me cada vez mais no coração" (p. 102). Mas no caminho, "lembra-se" de lá passar, "antes" de voltar para casa. Temos o indício de que esta passada é fruto menos da vontade própria, do desejo, do que de um certo compromisso moral. É como dizer, "já que estou indo para casa, não me custa passar por ali ver como estão aqueles cuja casa freqüentei até a semana passada." Mas o Conselheiro desiste de se anunciar no recinto. A visão do que lá dentro se passa faz com que mude de idéia; e recua lentamente para não ser percebido. Mais uma vez olha, e foge, deixando-nos apenas a oração final como resultado da sua visão.

Mas o que terá visto de tão desagradável que o fez retornar, desistir dos Aguiar? Em três orações apenas, Machado imobiliza o instante, cuja força parece residir menos na descrição detalhada do que na escolha da palavra justa. Cada significante desta brevíssima passagem é dotado de forte carga semântica, fazendo com que a visão do todo corresponda a uma fulguração. Destaquemos somente a pausa: "Ao fundo, à entrada do saguão, dei com os dois velhos sentados, olhando uma para o outro. Aguiar estava encostado ao portal direito, com as mão sobre os joelhos. D. Carmo, à esquerda, tinha os braços cruzados à cinta".

A primeira expressão que devemos reter é "ao fundo". Ela denuncia, antes de tudo, uma separação radical entre o olho e o seu objeto, no sentido que a imagem se encontra não apenas distante, mas ao fundo, sugerindo um quase fora de foco para o narrador que está posicionado logo após a porta do jardim. De fato, as figuras ao fundo dificilmente possuem tanta nitidez como as que se nos apresentam logo à frente. Mas além da complicação visual, de uma possível obnubilação do foco, tal expressão pode conotar, também, que os personagens não se encontram mais à frente dos acontecimentos, ou não fazem parte do campo de interesse de quem olha. De certa forma, eles só interessavam a Aires porque abrigavam junto de si Fidélia e Tristão. O narrador se comprazia vendo os quatro juntos, formando uma relação parental peculiar. Com a ausência dos jovens, os outros dois tornaram-se desinteressantes.

De qualquer forma, lá estão eles, focalizados pelo olhar do narrador. Aires os denomina "dois velhos", adjetivo com função de substantivo, usado mais vezes durante a narrativa, mas que aqui reforça o aspecto decadente do quadro e o afastamento do narrador em relação a ele. Aires não se identifica com os "velhos" ao fundo, ficando à vontade para usar este substantivo. Mas a não-identificação do Conselheiro com os Aguiar confirma-se, também, pela posição dos personagens na cena. Aquele está de pé e estes sentados, o que sugere uma assimetria e, conseqüentemente, uma diferença de poder. Agora, prestemos atenção à oração auxiliar reduzida de gerúndio que fecha esta seqüência: "olhando um para o outro".

No encerramento deste período, o narrador torna-se efetivamente superior ao seu objeto de visão. Vejamos por quê. Em primeiro lugar, ele tem o privilégio de testemunhar o acontecimento à distância e ninguém sabe de sua presença; seu olhar e seu corpo movem-se de acordo com o seu desejo. Do outro lado, os velhos estão imóveis, e o seu olhar fixo um no outro; seu único movimento é, quem sabe, em direção à morte. Enquanto isso, Aires ainda pode optar ou pelo mundo dos vivos ou dos mortos; simbolicamente, ele encontra-se na linha divisória dos dois mundos: não entrou nem saiu da casa. Os outros dois, ao contrário, olham-se mutuamente, já enredados um no outro, de forma tautológica. Inferiríamos que, para eles, o mundo externo desapareceu juntamente com Tristão e Fidélia, que se foram, talvez para nunca mais. Mas, reduzamos um pouco mais o foco: "Aguiar estava encostado ao portal direito, com as

mãos sobre os joelhos. D. Carmo, à esquerda, tinha os braços cruzados à cinta".

Continuamos com a imagem dos dois velhos, estáticos, olhando um para o outro. À direita está Aguiar, mãos sobre os joelhos, caídas, e encostado ao portal. Na posição das suas mãos e do seu corpo lemos a desistência da vida. Ele não está ereto, mas caído para trás, diríamos mesmo desamparado. Suas mãos não gesticulam, estão paradas. Sua mulher, à sua frente, mas à esquerda do narrador, tem os braços cruzados e abaixados, na região da cintura, indicando um leve arqueamento da coluna. Os braços cruzados e a curvatura do corpo apontam para a inação do personagem, para o fechamento em si, um recolhimento do exterior para o interior. E pensar que um ano antes Aires maravilhava-se com a vivacidade de D. Carmo, com as suas "várias idades"[4].... Nesta pausa, que congela o tempo linear, vemos os Aguiar sem nenhuma força vital. Não sabemos se eles conversam, mas, de qualquer forma, o olhar contemplativo de um para o outro e a descrição dos seus corpos fazem-nos perceber o silenciar da vida.

Em seu estudo *La mélancolie au miroir: trois léctures de Baudelaire*, Jean Starobinski lê o verso "Je suis le sinistre miroir" do poema "L'héotontimorouménos" e argumenta que ali temos a alegoria do eu transformando-se em um objeto. Escreve ainda que a alegoria está ligada a uma despersonalização, a uma desvitalização. Ou seja, transformar-se em espelho, significa reduzir-se a mera superfície refletora. A consciência muda, em espelho, experimenta a reflexão passiva. Ela adquire apenas as formas das criaturas colocadas defronte (STAROBINSKI, 1989: p. 35). E a vitrificação, segundo Starobinski, pode ser entendida como uma variante da petrificação. (STAROBINSKI, obra citada: p. 36) De fato, não nos custa ver na descrição que o Conselheiro faz dos Aguiar a transformação destes em espelhos, em vazios de vida, um refletindo o outro, e a sua conseqüente petrificação. Ora, os personagens se parecem com duas estátuas que se olham fixamente.

Mas esta imagem é tão instantânea quanto o tempo que fica Aires a olhar a cena. Quando retoma a narração, o primeiro verbo é "hesitar".

[4] Escreve Aires, na notação de 25 de janeiro: "D. Carmo possui o dom de falar e viver por todas as feições, e um poder de atrair as pessoas, como terei visto em poucas mulheres, ou raras. Os seus cabelos brancos, colhidos com arte e gosto, dão à velhice um relevo particular, e fazem casar nela *todas as idades*." (ASSIS, obra citada: p. 16) Grifo meu.

Aires, que sempre costumava fazer visitas à casa do Flamengo, agora hesita, não sabe se vai ou volta. Como já disse acima, esta indecisão pode simbolizar a escolha entre a vida e a morte, a juventude e a velhice. Porém, fica parado mais alguns segundos, talvez pudesse ficar ainda mais, mas já é o suficiente para ver a tristeza reinante no ambiente e, ainda por cima, podem-lhe notar a presença. Em seguida, como se fugisse de alguma coisa, recua, "pé ante pé". Mas não resiste, e olha mais uma vez. A imagem agora é mais breve ainda, devido à desfiguração da imagem. Na verdade, ele nem sabe dar nome para o que vê, representar com palavras uma imagem mal formada. Assim, arrisca um palpite. Mas, sendo ele nosso único ponto de vista da narrativa, ficamos sujeitos aos seus juízos, e o seu juízo, neste caso, apesar da sua pouca visão, é, paradoxalmente, contundente: "consolava-os a saudade de si mesmos".

O romance termina aí, neste quadro fulgurante e enigmático que guarda parentesco com o fazer poético devido à sua concentração de significações. No meu entender, o todo do livro decorre desta visão de Aires - e da sua reação face a ela. Dito de outro modo, a intensidade desta passagem nos conduz, obrigatoriamente, a uma leitura retrospectiva do todo do diário. Muito embora as leituras possam ser várias, pois o sentido do *Memorial* não se fecha. E é isto o que mais perturba o leitor. Um dos apontamentos de André Guyaux sobre a relação da brevidade com o enigma pode ser usado para pensarmos este final do romance. Escreve Guyaux que muitos gêneros convencionais como a máxima, a fábula, o epigrama, os sonetos, são curtos. Entretanto, aponta o crítico, todas estas formas articulam a brevidade a um certo fechamento do texto, o qual, segundo ele, não parece ser o caso das *Iluminações* de Rimbaud (GUYAUX, obra citada: p. 192). Nem, diríamos nós, deste livro de Machado. De qualquer forma, uma articulação do fragmento com outras passagens do livro pode nos dar indícios para uma compreensão do todo e, conseqüentemente, para uma possível interpretação do *Memorial*.

Assim, no intento de realizar uma leitura própria, partirei da reação de Aires frente àquela figuração da melancolia, fazendo a seguinte pergunta: Por que Aires recua? Poderíamos especular que ele vai embora porque estaria vendo naquela cena a sua própria morte, a emergência do sinistro, do radicalmente outro, tal qual podemos ler no famoso texto de Freud, traduzido para o português como "O estranho" (FREUD, 1987). Todavia, se fosse esta a razão do seu recuo, ele nem mesmo hesitaria, saindo "pé ante pé". Nem, muito menos, voltaria o rosto para olhar outra

vez, como que examinando a expressão dos velhos. Teríamos, ao contrário, o relato de uma fuga desesperada.

No meu ver, Aires recua porque, como já coloquei, o que vê não lhe diz respeito: dois velhos que parecem ter desistido de viver. Mas, se é verdade que o Conselheiro, enquanto escrevia a obra, preparava-se para morrer, proferia uma arte de envelhecer[5], por que ele evita ir ter com os velhos? Se já estivesse habituado à idéia da morte, como o monge que no claustro olha todas as noites para a caveira antes de dormir, por que hesitaria junto ao portão para depois desandar? Creio que, mesmo admitindo não poder conquistar Fidélia, é o que podemos ler através da citação de Shelley, e apesar dos seus 62 anos, Aires não desistiu de viver, não se desprendeu da vida e, por isso, seus olhos continuam "na gente que fica" (p. 102).

Com um certo estoicismo, ele reconhece a fuga do tempo, o escoamento inevitável dos seus dias, por outro lado, epicurista a seu modo, ainda quer tirar proveito da existência, gozar a vida, como ilustram algumas passagens que denunciam que o prazer do Conselheiro concentra-se não só no "ouvir" mas no "ver" a vitalidade dos outros. Vitalidade esta que lhe serve de alimento.

Já na entrada de 25 de janeiro, uma das primeiras do romance, Aires anota: "eu deixei-me estar na sala, a mirar aquela porção de homens alegres e de mulheres verdes e maduras, dominando a todas pelo aspecto particular da velhice de D. Carmo, e pela graça apetitosa de Fidélia." (p. 16). Aqui, como se pode notar, as pessoas adquirem as características dos frutos, são verdes e maduras, ao mesmo tempo que a graça de Fidélia faz bem ao paladar: é apetitosa. Bem mais adiante, em 15 de fevereiro do outro ano, ao comentar o namoro de Tristão e Fidélia, escreve o narrador: "Noite boa para todos. Eu próprio achei prazer em observar os dois" (p. 19). Mas a "observação prazerosa" já aparece três dias antes, em 12 de fevereiro, onde lemos: "Estava com desejo de ir passar um mês em Petrópolis, mas o gosto de acompanhar aqueles dois namorados me fez hesitar um pouco" (p. 89). Contudo, a declaração explícita do seu prazer de olhar, onde se nota que o narrador gostaria de possuir certa onisciência, ver sem ser visto, aparece na entrada de 22 de fevereiro do mesmo ano:

[5] Esta é uma das teses de J. P. PAES: "Aires se alinha, não com a vida e a mocidade, mas com a velhice e a morte." (obra citada. p.34).

> Eu gosto de ver impressas as notícias particulares, é bom uso, faz da vida de cada um ocupação de todos. Já as tenho visto assim, e não só impressas, mas até gravadas. Tempo há de vir em que a fotografia entrará no quarto dos moribundos para lhes fixar os últimos instantes; e se ocorrer maior intimidade entrará também (p. 93).

Todavia, Aires gosta de olhar o que possui força vital: "a vida de cada um". Neste caso, as fotografias de moribundos, como aquela que "tira" dos Aguiar, são as que menos lhe interessam, são-lhe sem vitalidade. Porém, antes de reduzir Aires a um simples "voyeur" seria importante analisar o que subjaz à sua vontade de ver. Neste sentido, voltamos à última cena, lendo, agora, a conclusão, o resultado do olhar passado pelo filtro da consciência: "Queriam ser risonhos e mal se podiam consolar. Consolava-os a saudade de si mesmos."

Por que o narrador escreve que a saudade é de "si mesmos" se os que se mudaram para Europa foram Fidélia e Tristão? É possível percebermos aqui um diálogo com o conto "O espelho" (in; ASSIS, 1995), do próprio Machado, uma vez que esta expressão do Conselheiro parece se relacionar com a teoria das duas almas, exposta pelo personagem e narrador do conto, o Jacobina. Do mesmo modo que a vida deste estava até certo ponto garantida pela sua segunda alma, a alma exterior, que no caso era o título de alferes, a dos Aguiar estava assegurada pela presença dos filhos "adotivos", que assumiam esse papel de alma exterior. A partida destes resultou na perda da segunda alma que, ao fim e ao cabo, dava sentido às suas vidas, de modo que podemos afirmar que o "si" só existia por causa do "outro". Este foi-se e carregou aquele consigo.

Vemos, portanto, que Machado aborda o tema do vazio essencial do ser humano, mostrando que este só consegue ser (tomo este vocábulo nas duas acepções: verbo e substantivo) a partir de um outro. O próprio Aires, solteiro e solitário, só vive a partir dos outros, e não apenas de Tristão, como demonstrou Paes, mas das relações entre velhos e jovens que tomam forma no seu diário e, sobretudo, do próprio ato de escrever sobre si e sobre os outros. E, se Aguiar e D. Carmo vivem graças aos filhos postiços, estes se aproveitam dos velhos para viver. Ora, não são os últimos que propiciam o casamento de Fidélia e Tristão?

Porém, há uma diferença essencial entre os Aguiar e Aires, simbolizada pela assimetria (em pé e sentados) da cena final. De certa maneira, ela diz respeito ao excesso de D. Carmo, à compensação da sua

maternidade frustrada nos filhos adotivos, segundo a leitura de Paes. No entanto, Aires também é, a seu modo, excessivo. Passa quase dois anos escrevendo sobre o mesmo tema, obcecado pela vida dos outros. No meu ver, a diferença está na consciência que Bosi diz haver em certos personagens de Machado, que os aproxima da categoria da "pessoa"[6]. Explico melhor: o Conselheiro também obtém prazer no convívio com os jovens, compraz-se de olhá-los, de sonhar em possuir Fidélia, de se ver em Tristão, de admirar os quatro juntos, como se formassem uma família. Mas, ao contrário dos outros dois velhos, tem consciência da precariedade humana. Como bom diplomata, sem filhos, sem vínculos, Aires reconhece a ilusão da permanência, sabe que *les morts vont vite*, mas nem por isso renuncia à gente que fica. Exemplo disso é o fato de, como Jacobina, o Conselheiro se furtar à toda espécie de discussão, preferindo fazer da sua alma um compasso, abrindo a ponta aos dois extremos. Ambos reconhecem, como o *Eclesiastes*, que "tudo é vaidade".[7] Os Aguiar, por outro lado, acreditam na permanência e eternidade da alma exterior. Apostam todas as suas fichas na recuperação da paternidade/maternidade perdidas. Enquanto os jovens estão por perto, sentem-se completos, vivos, mas, quando estes os abandonam morrem em vida, do mesmo modo que "morrera" Jacobina, sozinho na fazenda.

Articula-se a esta reflexão sobre a precariedade humana, que tentei ler a partir do diálogo do romance com o conto, um tratado sobre o egoísmo que estaria na essência do ser: o outro só me interessa enquanto dele posso tirar a vida que me é tolhida. Acabou a vida do outro, vou-me embora. É isto que pode ter feito Aires recuar. Mas, igualmente, Fidélia e Tristão em outro momento. Os Aguiar, por sua vez, também receberam a vida alheia que lhes coube, entretanto acreditaram que esta fosse eterna. Basta compararmos o vazio e a imobilidade deste último instante do livro com a descrição que faz o Conselheiro da alegria de D. Carmo nas suas bodas de prata, "ao lado de Fidélia." Assim, a amarga lição, no final do romance, seria a de que, quando o sangue do outro se esgota,

[6] "A pessoa, enquanto capaz de exercer a vontade e refletir as suas relações com os outros, é mais concreta, mais autoconsciente e, por hipótese, mais livre do que o tipo; o que não significa que a sua existência se desenrole em um plano ideal, fora das pressões sociais; ao contrário, a força da pessoa se afirma dentro da máquina social e, em certos momentos, contra esta." (BOSI, obra citada: p.160)

[7] Citado em BOSI (obra citada: p.173). Na última parte deste livro, Alfredo Bosi coleta "fragmentos significativos, balizas de um pensamento de que Machado nos deu uma singular e complexa variante" (p.169) e inclui, justamente, este trecho do *Eclesiastes*.

denuncia-se o vazio do sujeito e, tudo o que lhe resta é, ou procurar a vida em outro lugar ou sentir saudade de si mesmo.

Há, portanto, neste último romance de Machado de Assis uma perfeita concordância entre a forma e o tema. Se considerarmos que um dos temas do *Memorial de Aires* é a precariedade dos sujeitos, das relações, enfim, das certezas, então teremos uma articulação entre o dito e o escrito. E mais, entenderemos que a escolha pela forma do diário não é gratuita; sendo breve, ela dialoga com o que há de mais profundo na obra: a impressionante brevidade das coisas que acreditamos ser permanentes[8].

Referências Bibliográficas

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas; Dom Casmurro*. São Paulo, Abril Cultural, 1982.

_____. Memorial de Aires. In: *Obras completas de Machado de Assis*. São Paulo, Formar, s/d. p.19.

_____. "O espelho" in. *Papéis avulsos* in. *Machado de Assis. Obra Completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1995.

BOSI, Alfredo. "Uma figura machadiana" in. *O enigma do olhar*. Ática, S. Paulo, 1999.

CANDIDO, Antonio. "O esquema de Machado de Assis" in. *Vários escritos*. São Paulo, Duas Cidades, 1970.

FREUD, Sigmundo. "O estranho" in. *Obras completas de Sigmund Freud — vol. XVIII*. Trad. Jayme Salomão, Rio de Janeiro, Imago, 1987.

GUYAUX, André. *Poétique du fragment: éssai sur les Illuminations de Rimbaud*. Neuchâtel, La Baconnière, 1985.

NUNES, Benedito. *O tempo da narrativa*. Série fundamentos. São Paulo, Ática, 1995.

PAES, José Paulo. "Um aprendiz de morto" in. *Gregos e baianos*. São Paulo, Brasiliense, 1985.

ROSENFELD, Anatol. "Literatura e personagem" in. *Personagem de ficção*. São Paulo, Perspectiva, 1998.

STAROBINSKI, Jean. *La mélancolie au miroir: trois léctures de Baudelaire*. Paris, Julliard, 1989.

[8] Anatol Rosenfeld ensina que a relação entre a camada quase-sensível e a camada espiritual da literatura *stricto sensu* não é nada convencional: "em casos extremos (particularmente na poesia) a mais ligeira modificação da camada exterior (...) destrói o sentido de toda a obra, devido ao valor expressivo das palavras, agora usadas como se fossem relações de cores ou sons na pintura ou na música. A camada verbal adquire, pois, valor próprio e passa a fazer parte integral da obra. Isso vale particularmente para contextos maiores, que passam a constituir o ritmo, o estilo, o jogo das repetições e associações e que se tornam momentos inseparáveis do todo, de modo que a modificação da estrutura das orações e da maneira como se organizam os significados afeta profundamente o sentido total da obra (imagine-se uma edição de Proust com as orações 'simplificadas'!)." "Literatura e personagem" in. ROSENFELD (1998. p.39)