

A TRAVESSIA DA ESCRITA MACHADIANA

*Ruth Silviano Brandão**

RESUMO

A narração machadiana constrói-se de uma maneira tal que se pode falar de determinadas posições do sujeito da enunciação em relação a seus fantasmas. Assim, é possível pensar num trajeto que se pode chamar de travessia exatamente pelas modificações ocorridas na escrita de Machado de Assis até o **Memorial de Aires**.

Pode-se dizer que aquele que escreve atravessa sua escrita, sem permanecer indefinidamente nos mesmos pontos imaginários, nos riscos das mesmas paixões que se fazem grafias de uma dor que acaba por se revelar melancólica? Por outro lado realizaria uma travessia a escrita marcada por uma certa tendência euforizante sempre construindo monumentos grandiosos em cima da falta, sempre tecendo véus sobre o real, a face medusina do horror?

Seria possível enfim pensar a travessia da escrita como algo semelhante à travessia do fantasma, fazendo do texto seu sintoma, aí onde o escritor faria sua amarração, construindo de alguma forma um nome? Fazer da escrita um sintoma de tal forma que o escritor aí se sustente e viva, sem enlouquecer ou morrer, mas encontrando um lugar onde a escrita se faça corpo ou ele faça seu nome?

Os grandes escritores são geralmente aqueles que fazem da visão do abismo sua fascinação e seu horror, num escrever que bordeja o real, onde acaba por se construir como escritura, como um saber inconcluso, deixando exibir sua incompletude, seus restos, que finalmente se revelem causa de repetidas leituras e de novas escrituras.

Haveria, então, alguma forma de pensar a travessia da escrita como a travessia do fantasma, supondo um processo de desvestimento imaginário, de esvaziamento do significante, de descorporificação da subjetividade e ao mesmo tempo acesso a um saber ligado à lógica do não-todo?

* Universidade Federal de Minas Gerais. Escritora.

Para pensar essa questão, escolhi o escritor brasileiro do século XIX Machado de Assis, autor de romances e contos traduzidos para o francês, como **Dom Casmurro**, **Mémoires posthumes de Brás Cubas**, **Esau et Jacob** e seu último romance, **Memorial de Aires** traduzido como **Ce que les hommes appellent Amour**. Todos esses livros foram publicados pela editora Métailié, além de contos como “L aliéniste” e “La montre en or”.

Com suas inquietações metafísicas, seu nunca por demais criticado pessimismo, Machado de Assis parece seguir por uma via que nos permite falar de uma travessia. O trajeto de sua escrita nem sempre é linear, mas, ao contrário, constrói-se e desconstrói-se de forma oblíqua, como uma armadilha que captura seus leitores e críticos, deixando-os abandonados de suas convicções e certezas, quanto à matéria mesmo de sua leitura.

Talvez por isso e por não produzir uma obra de certezas e totalizações grandiosas, diz-se que Machado de Assis é um escritor pessimista e a crítica reduplicou tanto esse refrão até torná-lo um clichê, um estereótipo que acaba reduzindo a complexidade da leitura de seus textos.

Pessimismo é um significante que nos remete a vários significados possíveis, como ceticismo em relação ao homem e à condição humana, ou percepção de um mal-estar inerente à cultura. A esse mal-estar pode corresponder um estado de mórbida melancolia, marca de uma escrita feita de tons menores, às vezes repetitiva e destituída de um tonus vital, num ritmo ou numa dicção monótona feita da dor de viver.

Muitas vezes o próprio Machado repisa sobre esse “pessimismo” que pode ser mesmo uma máscara, sua máscara, esse lugar onde o escritor goza do fluxo de suas próprias palavras e do efeito que ela produz sobre seu público leitor. Ele mesmo fala em **Mémoires posthumes de Brás Cubas** numa dor taciturna que o fazia sofrer, mas produzia “uma sensação única, uma cousa a que se poderia chamar volúpia do aborrecimento”. (Assis, 1971, p. 546)

Mémoires posthumes de Brás Cubas é o 4º romance de Machado e é um livro escrito por um defunto: exatamente isso, o morto Brás Cubas escreve um livro em que revisita sua vida, falando de seus amores, principalmente a bela Virgília, amigos como Quincas Borba ou D. Plácida, que o ajudou a esconder seus segredos amorosos. Do livro diz seu autor:

En admettant que le commun usage soit de commencer par la naissance, deux considérations m'ont conduit à adopter une méthode différente: la première, c'est que je ne suis pas à proprement parler, un auteur défunt, mais un défunt auteur, pour qui la tombe fut un autre berceau; la seconde, c'est que l'ouvrage ne peut que gagner ainsi en agrément et en originalité. (1989, p. 15)

Em relação a esse romance de 1881, o autor afirma: “O que faz o meu Brás Cubas um autor particular é o que ele chama ‘rabugens do pessimismo’” (p. 512),

sublinhando ao leitor: “Obra de finado. Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia”. (p. 513)

No último capítulo, chamado “Das negativas”, repete de forma definitiva:

Este último capítulo é todo de negativas. Não alcancei a celebridade do emplastro, não fui ministro, não fui califa, não conheci o casamento. Verdade é que, ao lado dessas faltas, coube-me a boa fortuna de não comprar o pão com o suor do meu rosto. Mais; não padeci a morte de D. Plácida, nem a semidemência do Quincas Borba. Somadas umas cousas e outras, qualquer pessoa imaginará que não houve minguagem nem sobra, e consequentemente que saí quite com a vida. E imaginará mal: porque ao chegar a este outro lado mistério, achei-me com um pequeno saldo, que é a derradeira negativa desse capítulo de negativas: — Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria. (1971, p. 639)

Duas mortes e duas vidas são possíveis para o ser humano – a morte que leva à vida e a vida que leva à morte. A primeira pode ser uma morte por separação, por mudança de posição em relação ao vivido, por apagamento do sujeito; a segunda é aquela, a “morte natural”, que o corpo deseja, levado pela pulsão de morte.¹

É possível dizer que Machado as conheceu todas, por sua vida, por sua escrita. A opção pela vida mesmo sabendo de seus limites, mesmo abrindo mão de uma totalidade, está em seus escritos, outra forma de vida, onde o autor se inscreve e faz sua marca e seu nome.

A morte que leva à vida pode ser pensada como passagem para o simbólico, como possibilidade de sair do cárcere imaginário das paixões, possibilidade de sair do lugar de dor e ao mesmo tempo de gozo: a melancolia.

Como defunto-autor, Brás viveu a morte que leva à vida, saindo do lugar melancólico das frustrações de uma vida inconclusa, incompleta. No entanto, fez escrita de um lugar que deu sentido ao vivido e um passo a mais em direção a um certo saber de si mesmo, descolando-se das vicissitudes de suas paixões, da melancolia de suas perdas. É exatamente a persistência do sentimento de perda, a impossibilidade de seu luto, a repetição e retorno aos mesmos lugares que faz uma escrita melancólica: a de Dom Casmurro, não a de Brás, não a de Aires.

Passando por Pandora (“Vives: agora mesmo que ensandeceste, vives” diz-lhe Pandora), Marcela e Virgília, esses lugares do feminino, Brás revisitou sua vida com outros olhos, com ironia, é certo, e um distanciamento que talvez o tenha feito chegar a uma lógica outra que a da completude, da totalidade narcísica.

Talvez espante ao leitor a franqueza com que lhe exponho e realço a minha mediocridade; advirta que a franqueza é a primeira virtude de um defunto. Na vida, o olhar da opinião, o contraste dos interesses, a luta das cobiças obrigam a gente a calar os trapos velhos, a disfarçar os rasgões e os remendos, a não estender ao mundo as revelações que

¹ Sobre essa questão, leia-se o artigo de Freud de 1920, “Além do princípio do prazer”, em que ele apresenta o novo dualismo pulsional: Pulsões de vida X pulsões de morte.

faz à consciência; e o melhor da obrigação é quando, à força de embaçar os outros, embaça-se um homem a si mesmo, porque em tal caso poupa-se o vexame, que é uma sensação penosa, e a hipocrisia, que é um vício hediondo. Mas, na morte, que diferença! que desabafo! Que liberdade! Como a gente pode sacudir fora a capa, deitar ao fosso as lentejoulas, despregar-se, despintar-se, desafeitar-se, confessar lisamente o que foi e o que deixou de ser! (1971, p. 545-546)

Dom Casmurro continuou preso às mesmas paixões e decepções de Bentinho e sua posição, como escritor de memórias, é a mesma do ciumento e ressentido: a mesma ferida permaneceu aberta, sem se fechar. Sua decepção em relação a Capitu é simétrica à sua idealização infantil, sua escrita tem o mesmo traço de melancolia daqueles que viveram e não superaram o luto de uma perda.

Talvez ele tenha mesmo conseguido o que queria, “atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência” (DC, p. 810), já que sua vida não sofreu uma disjunção, como a de Brás, não mudou ele de ótica em relação aos fatos. De certa forma ele é o mesmo menino de antes, o homem de hoje estava no menino de ontem, aquele que sempre retorna aos mesmos lugares e sofre com as mesmas decepções.

A perda que se abre como uma fenda, no momento de uma escolha entre dois, fere Maria Regina de “Trio em lá menor”, conto de “Várias histórias” (1896), mas permite que o narrador fale dela sem com ela se identificar:

Maria Regina viu dentro de si a estrela dupla e única. Separadas, valiam bastante: juntas davam um astro esplêndido. E ela queria o astro esplêndido. Quando abriu os olhos e viu que o firmamento ficava tão alto, concluiu que a criação era um livro falho e incorreto, e desesperou. (“Trio em lá menor”, p. 524)
É a tua pena, alma curiosa de perfeição; a tua pena é oscilar por toda a eternidade entre dous astros incompletos, ao som desta velha sonata do absoluto: lá, lá, lá... (“Trio em lá menor”, p. 525)

A opção pela vida mesmo sabendo de seus limites, mesmo abrindo mão da totalidade, faz em Machado uma diferença em relação a sua personagem. Se é possível pensar num agnosticismo borgiano no final de “Trio em lá menor”, mesmo essa criação falha não desdiz a vida na obra machadiana: ela, ao contrário, se confunde com o escrever, numa mudança contínua de posição em relação ao vivido, num processo permanente de acesso ao saber, o que é uma forma de satisfação, talvez a maior.

Entretanto, se se pensar uma escrita pessimista como uma escrita da depressão ou da melancolia, podemos lembrar de um certo tom plangente quase confessional, em contos como “Cantiga de esponsais”, de **Histórias sem data** em que a impossibilidade do amor fusional se exhibe não só na impossibilidade de criação de Mestre Romão, como na música inatingível, ouvida no mesmo lá musical, feminino e distante do “Trio em lá menor”. Um lá, entretanto, que repete noutra lugar o amor de lá de Romão que, se não termina sua cantiga, obriga o dizer de um texto dos mais poéticos de Machado.

Uma lógica outra que permite a vida e o escrever, uma lógica da não-plenitude imaginária, delinea-se numa afirmação pinçada em **Esaú e Jacó**, obra de 1904: “O tempo é um tecido invisível em que se pode bordar tudo, uma flor, um pássaro, uma dama, um castelo, um túmulo. Também se pode bordar nada. Nada em cima de invisível é a mais sutil obra deste mundo, e acaso do outro”. (EJ. p. 976)

Esse minimalismo machadiano pode ser lido como a saída para a vida que faz sentido numa escrita que se escava na letra, construindo aí a singularidade possível de cada indivíduo que se faz sujeito de sua vida, não numa suposta verdade *a priori*, mas nessa plural que se faz e se inventa a cada traço do bordado.

Esse bordar tudo ou bordar nada diz de uma infinita possibilidade de o sujeito se inventar ou, ao contrário, de reduzir os arabescos, os fios labirínticos do bordado a um nada, esvaziado de todos os excessos que a cadeia significativa, em sua sangria indomada, pode às vezes provocar, como na metáfora do enxurro Brás Cubas: “O espírito, como um pássaro, não se lhe deu da corrente dos anos, arrepiou o vôo na direção da fonte original, e foi beber da água fresca e pura, ainda não mesclada do enxurro da vida”. (MPBC. p. 544)

Lembro um outro conto, “A desejada das gentes” de **Várias histórias**, que provocou um certo mal estar na crítica. De Quintília, a personagem que recusa todos os pretendentes que a cortejam, para enfim casar-se com o narrador “às portas da morte”, afirmou-se que seria “a ponta que sobra” (Lima, 1984. p. 252). Sobra, por não ter sentido, sobra pela gratuidade de sua escolha talvez. Ao contrário Flora, de **Esaú e Jacó** que hesitaria apenas entre Pedro e Paulo, dois iguais, como a monarquia e a república, apontando o texto assim para um sentido político e social.

Quintília, “a ponta que sobra” é sem sentido, sem sentido em relação à lógica fálica, à impossibilidade de resposta ao enigma do texto, resistência à interpretação, mas abertura a novas leituras, novas escrituras, aí nesse lugar que nega o senso comum e as expectativas do suposto desejo de uma mulher.

Como outras personagens femininas de Machado, Quintília abre uma brecha no saber constituído, feito de saberes que se revelam precários e assim permanecem até “às portas da morte”, frustrando nosso desejo de saber tudo, compreender tudo. Prova disso é que ainda hoje continuamos às vezes a nos debater com a “questão” Capitu.

A propósito da verdade e da impossibilidade de a encontrarmos toda, para aplacar nossas incertezas e nossa insaciável fome de garantia para viver, Machado já mostrava em **Dom Casmurro** como há uma constante corrosão das verdades, obra permanente dos vermes que moram nos livros:

Meu senhor, respondeu-me um longo verme gordo, nós não sabemos absolutamente nada dos textos que roemos, nem escolhemos o que roemos, nem amamos ou detestamos o que roemos; nós roemos.

Não lhe arranquei mais nada. Os outros todos, como se houvessem passado palavra, repetiam a mesma cantilena. Talvez esse discreto silêncio sobre os textos roídos fosse ainda um modo de roer o roído. (DC. p. 827)

Sobre a verdade do desejo, no início de sua obra, Machado faz um conto aparentemente leve e superficial que fala desse seu deslizar que faz sua possibilidade: “Miss Dolar” em **Contos fluminenses**.

Miss Dolar é uma cachorrinha, pretexto para contar uma história banal de amor. Miss Dolar traz na coleira um escudo com os dizeres *De tout mon coeur*, aí está um texto, uma carta cuja mensagem pode ser lida claramente, abertamente, de maneira tão óbvia que, entretanto, ninguém lê, porque se encena de forma deslocada. No entanto essa carta faz seu trajeto e chega a seu destinatário. É possível que ela esteja dizendo e continue sempre a dizer um amor pela escrita, que está onipresente no texto machadiano, de *tout son coeur*, de *tout mon coeur*, diria ele, se se permitisse esses derramamentos.

Esse amor à escrita pode ser o que o permitiu chegar à morte que a vida leva. Talvez a possibilidade de fazer, não digo a travessia radical e absoluta da escrita, do fantasma, da vida, mas travessias, o que reside em fazer algumas retificações subjetivas, alguns movimentos de torção, para enfim poder admirar suas relíquias, como Aires e seu armário envidraçado a que se refere o narrador de **Esaú e Jacó**:

Mandou fazer um armário envidraçado, onde meteu as relíquias da vida, retratos velhos, mimos de governos, e de particulares, um leque, uma luva, uma fita e outras memórias femininas, medalhas e medalhões, camafeus, pedaços de ruínas gregas e romanas, uma infinidade de cousas que não nomeio, para não encher papel. (EJ. p. 988)

A composição do Memorial, em que Aires revisita o passado em seus fragmentos, em mínimas memórias de coisas grandes ou pequenas, é contemporânea desse armário que guarda as relíquias que afinal compõem a vida, com a possibilidade de uma mudança de posição em relação ao vivido, um certo distanciamento dos amores, das paixões, uma disposição maior em ver e viver o espetáculo da vida, sem as feridas de Dom Casmurro, sem a ironia às vezes amarga de Brás Cubas, sem o imperativo de morrer como Mestre Romão, que não terminou sua cantiga.

O conceito lacaniano de letra, diferente do de significante permite pensar a escrita ou o ato de escrever como algo que se produz de uma forma material, concreta, na escavação de um real que se encena nesse lugar do impossível, nesse lugar resistente a toda significação prévia, onde alguma coisa de legível falha, talvez o ponto mesmo em que o amor, tal como o esperamos se revela impossível na sua desejada especularização. Dessa falha exibida em determinadas escritas, talvez sem que elas queiram, sem que dela se saiba, dessa lacuna se produzam as verdades da escritura, em sua brevidade momentânea.

Nos entre-atos das peças a que assistiam os pretendentes de Quintília, na breve torção que se fez na brecha que separa a vida e a morte de Brás Cubas, nos desfiladeiros de Pandora, no silêncio de Capitu, no espaço que separa os dois astros de Maria Regina, nas reticências do lá da cantiga de mestre Romão, nesse lugar entre o real e o mundo da linguagem, entre o aberto do infinito e o ponto *aleph* que condensa o finito, aí se faz a escritura.

A obra de Machado vai-se depurando cada vez mais, à medida que ele envelhece, num processo de desnarrativização, como acontece no **Memorial de Aires**, julgado injustamente como um texto menos importante que seus antecessores, por sua simplicidade temática, pela brevidade da trama, pela menor dimensão imaginária do texto. Entretanto é a esse processo que estou chamando de travessia da representação, a esse ponto de quase silêncio, a esse ponto de desvestimento imaginário das grandes narrativas, das grandes personagens, das grandes encenações dramáticas, quando a referencialidade se torna secundária, quando se faz escritura.

Machado de Assis deixa uma obra que tem seu nome, a marca do traço de sua vida, M de A, **Memorial de Aires**, Machado de Assis. O armário envidraçado que guarda as relíquias de Aires condensa toda uma relação com a vida, que supõe enodados um mundo imaginário, o simbólico de sua organização e uma fina lâmina do vidro que os separa e os enlaça ao real.

Na letra mesmo de seu nome, Machado sustenta uma escrita que é o lugar por onde ele passou, que ele atravessou e o atravessou, fazendo-se destacável, materializável e transmissível. Esse traço sulcado nas letras de seu nome e de seu livro é a marca digital de seu estilo/seu *stylo*, o que o torna para sempre singular, único: Machado de Assis.

ABSTRACT

Machado de Assis' narrative is built in such a way that it allows the reader to point out to certain positions of the subject of enunciation in relation to his/her phantoms. Therefore, it is possible to think of a route that may be called a *crossing*, exactly due to changes that occurred in Machado de Assis' writing up to the writing of **Memorial de Aires**.

Referências bibliográficas

- ASSIS, Machado de. **Mémoires posthumes de Bras Cubas**. Paris: Métilié, 1989.
- ASSIS, Machado de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1971. v. 1. p. 511-639: Memórias póstumas de Brás Cubas; p. 807-944: Dom Casmurro; p. 945-1.093: Esaú e Jacó; p. 1.095-1.200: Memorial de Aires.
- ASSIS, Machado de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1971. v. 2. p. 386-390: Cantiga de sponsais; p. 504-511: A desejada das gentes; p. 519-525: Trio em lá menor.
- COSTA LIMA, Luiz. **O controle do imaginário: razão e imaginação no ocidente**. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 242-261: Machado e a inversão do veto.
- COUTINHO, Afrânio. Estudo crítico. In: ASSIS, Machado de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1971. v. 1: Machado de Assis na literatura brasileira.