

De Aires a Ayres: o conselheiro sem conteúdo

Cid Ottoni Bylaardt | UFC

Resumo: Este texto procura mostrar a metamorfose operada no personagem Aires de Esaú e Jacó para o Ayres de Memorial de Ayres, obra derradeira de Machado de Assis. Essa mudança pressupõe uma nova concepção de escrita literária em direção à rarefação, ao inacabamento, ao mesmo tempo em que a veia irônica do escritor se aplaca neste último romance, dando lugar a uma compreensão mais serena da vida e da velhice, e a uma concepção de escrita menos comprometida com modelos e convenções. É a linguagem fora do poder, que não funda nem alimenta certezas, construída em suas ambigüidades, em sua incompletude. O texto não tem planos para o futuro, não é fruto de um projeto, mas um mergulho irresponsável no reduto das sereias, no inferno de Eurídice. Dessa forma o personagem-escritura de Memorial de Ayres percorre seu território infinito, carente de limitações que estabeleçam uma ordem.

Palavras-chave: Aires/Ayres, inacabamento, rarefação.

Giorgio Agamben, em “A self-annihilating nothing”, retoma Hegel para falar da arte sem conteúdo, produto de um artista sem conteúdo, e dispara:

Limitless, lacking content, double in its principle, it wanders in the nothingness of the *terra aethetica*, in a desert of forms and contents that

continually point it beyond its own image and which it evokes and immediately abolishes in the impossible attempt to found its own certainty.¹

Leio em Blanchot que o reino da possibilidade é o da linguagem como poder, e que a *outra* relação é o pensamento da impossibilidade, a paixão pelo *fora*, fora de tudo e principalmente de poder; assim o ser humano nomeia apenas o possível; ao impossível ele responde na palavra literária: “Elle ne l’exprime pas, elle ne le dit pas, elle ne l’attire pas, sous l’attrait du langage”. Responde, sim, mas não para estabelecer respostas ou transmitir conteúdos de verdade desconhecidos do mundo das tarefas e dos amores, mas “réponse à ce qui n’est pas encore entendu, réponse elle-même attentive ou s’affirme l’attente impatiente de l’inconnu et l’espoir désirant de la présence”.²

Para completar o trio de citações pertinentes transcrevo fragmento de artigo de Ruth Silviano Brandão, notável apreciação sintética de *Memorial de Ayres*, de Machado de Assis:

A obra de Machado vai-se depurando cada vez mais, à medida que ele envelhece, num processo de desnarrativização, como acontece no *Memorial de Ayres*, 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 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.³

Memorial de Ayres é sem dúvida um livro estranho, sobre o qual raramente se fala com entusiasmo, nem para o bem nem para o mal; há mesmo uma certa condescendência com ele por ser o último suspiro de um escritor genial, mas ao mesmo tempo tem sua importância depreciada em relação aos outros romances do autor que se seguiram a *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Digamos que é um livro que provoca certo incômodo, e talvez aí é que esteja seu encanto, o que o torna incomparável na obra machadiana.

1. AGAMBEN, 1999, p. 56.

2. BLANCHOT, 1969, p. 69.

3. BRANDÃO, 2000, p. 193.

A ausência de conteúdo é às vezes tomada como um dos responsáveis pela estranheza. Entretanto, o que não falta é conteúdo, em seu sentido comum: “Este mês é a primeira linha que escrevo aqui. Não tem sido falta de matéria, ao contrário; falta de tempo também não; falta de disposição é possível”.⁴ Falta disposição ao narrador, ou diarista, para transformar esse conteúdo em verdades, ou seja, em conteúdo verdadeiro, conteúdo que tenha limite, que admita contornos e relações causais com o objetivo de suscitar no leitor a expectativa em relação ao processo e seu final. Há aí um vazio, mas não um vazio que se preencha com ironia, com malícia a ser deglutida por quatro estômagos, lacunas patéticas que, nos demais romances de Machado, completamos com excitação. É um vazio calmo, que se contenta em contemplar a escrita e as ações que ela delinea como um esboço impreciso, contemplando tanto o “limitless content” quanto o “lacking content” de que nos fala Agamben. Observemos que o ilimitado e o ausente se tangenciam, e é essa dualidade não-binária e não-dialética que vai servir de piso para este ensaio.

Num esforço para tentar delimitar a expressão “homem sem conteúdo” utilizada por Agamben, lembramos que ela está relacionada à noção de ultrapassagem do princípio criativo-formal clássico, à idéia de um conteúdo ilimitado, em que o excesso se confunde com a falta.

Sigamos o relato anódino do conselheiro. Ao fim das contas, a viúva Fidelia casa-se com Tristão e muda-se para o país onde morreu o primeiro amor. Dona Carmo e Aguiar retornam a sua condição de casal sem filhos, sem cachorro, sem adoções, repletos de ausências, como essa escrita velha que não tem mais caminhos, que não acha os nomes certos ou claros, que diz o que lhe parece a buscar algo, hesitante entre ir adiante ou desandar a senda, custando-lhe aceitar a dolorosa constatação de que “a mocidade tem o direito de viver e amar, e separar-se alegremente do extinto e do caduco”.⁵

Tão hesitante quanto a escrita é o Ayres que aqui aparece, e que não é o Aires de *Esau e Jacó*. Proponho, só para este texto, a diferença de grafia, primeiramente em atenção aos volumes de que disponho. *Esau e Jacó* deixaram de ser *Esau e Jacob* em meu volume de 1961. Nele, Aires é Aires, ostenta ares mais modernos. Meu *Memorial de Ayres*, entretanto, é de 1937, e exhibe toda a opacidade e o charme do y imemorial. Vou criar aqui minha *différance*, não para alimentar uma simples relação binária, indesejada de Ayres, mas ainda assim

4. MACHADO DE ASSIS, 1937, p. 76.

5. MACHADO DE ASSIS, 1937, p. 270.

convocando a idéia derridiana de complementaridade do signo. Aires não é Ayres, este é posterior àquele, mas sua representação gráfica é anterior conforme as edições utilizadas. Se Aires aspira ao centro, Ayres desloca-se indefinidamente; se Aires ainda cultiva o princípio da oposição, Ayres se presta melhor ao princípio da rarefação, possivelmente por ser mais extinto e mais caduco do que o outro. Não pretendo seguir uma metodologia de desconstrução de Aires/Ayres, mas apontar aí a diferença progressiva entre dois seres de ficção, sutilmente entalhada em um *y* que se escreve e que se lê, mas que não se pronuncia.

Sobre o Aires daquele romance, escrevi:

Na posição de participante da fábula, o conselheiro Aires é testemunha da estupidez da sociedade, e de certa forma participa dela e com ela é conivente, sustentando-se da parvoíce da tribo. Ele age como copista da vida, que registra sem contribuir para que nada mude, fugindo sempre do debate, mantendo sua cômoda posição.⁶

O conselheiro dos gêmeos tem predileção explícita pelas mulheres, alimenta sempre uma esperança de ser amado, apesar de sexagenário, como em relação a Natividade e Flora. Nessa perspectiva, a frase que lhe é atribuída e que constaria do *Memorial* (mas não consta), “– Na mulher, o sexo corrige a banalidade; no homem, agrava”,⁷ não tem nada de misteriosa. Isso não o impede de trair a confiança da jovem Flora, que lhe pedira que convencesse seu pai a não aceitar uma indicação para um cargo longe do Rio e Janeiro. Ele é um homem que impressiona por suas palavras, assumindo diante da sociedade uma espécie de grandeza subalterna, como se as frases determinassem verdades inquestionáveis. Ele é o conselheiro que não aconselha, mas joga com o discurso para granjear admiração, aproveitando-se da condição de seres acabados dos humanos, ministrando-lhes frases ou calando-se estrategicamente para preservar sua condição de sábio aos olhos das pessoas. As palavras finais do romance, referentes aos gêmeos, confirmam “a mesmice do ser humano, sua vaidade eterna, sua incapacidade de crescer e se desenvolver, mudando aqui e ali uma aparência ou colhendo uma frase para viver melhor e aproveitar as situações”:⁸

6. BYLAARDT, 2003, p. 179.

7. MACHADO DE ASSIS, 1961, p. 124.

8. BYLAARDT, 2003, p. 449.

Aires sabia que não era a herança, mas não quis repetir que eles eram os mesmos, desde o útero. Preferiu aceitar a hipótese, para evitar debate, e saiu apalpando a botoeira, onde viçava a mesma flor eterna.⁹

No estudo “O mestre tornado refém”, examinamos problemas irresolvíveis de ambigüidade envolvendo os locutores e os seres que interagem com Aires. Embora em *Esau e Jacó* sejam complicadas as relações entre as vozes e os corpos, no que concerne à figura do conselheiro, que instabilizam a própria determinação do narrador-personagem, Ayres é ele mesmo em *Memorial de Ayres*, narrador e personagem. Aqui ele responde por sua folha corrida. Em sua visão de si mesmo, ele não é mais aquele ser ambicioso, que quer fazer sucesso na sociedade mediante um discurso sedutor. Embora fale pouco de si, esse Ayres apresenta-se mais terno, mais condescendente com os seres humanos, sem preocupação de se colocar como figura central.

Com relação à construção dos personagens, sabe-se que Machado criou os dois Aires/Ayres em épocas diferentes de sua vida, embora o derradeiro já se anuncie no primeiro. No mundo da ficção, os dois manuscritos teriam sido encontrados juntos após a morte do conselheiro, e o de *Esau e Jacó* levava o nome de *Último*. É de se supor que os cadernos do memorial em si tenham sido escritos antes. No mundo freqüentado pelo homem Machado, a escrita do *Memorial* foi posterior, entre a morte da mulher Carolina e a sua própria. No romance de Pedro e Paulo a atuação do conselheiro cobre um período de mais de duas décadas; no *Memorial*, ele faz um recorte de menos de dois anos, de janeiro de 1888 a agosto de 1889. Nesse período, em que convive com o casal Aguiar e a viúva Fidelia, o conselheiro já era amigo da família de Santos e Natividade, embora não haja nenhuma menção no *Memorial* aos personagens de *Esau e Jacó*.

O ato de escrever continua sendo sua atividade principal, embora o produto dela se destine a ser devorado pelo fogo, agora sem aquela pretensa determinação de estabelecer verdades mentirosas para preservar o *status quo* seja de quem for, mas como repositório de incertezas, de impossibilidades. A escrita é sempre falha, uma procurando completar a outra:

Gastei o dia a folhear livros, e reli especialmente alguma coisa de Shelley e também de Thackeray. Um consolou-me de outro, este desenganou-

9. MACHADO DE ASSIS, 1961, p. 446.

me daquele; é assim que o engenho completa o engenho, e o espírito aprende as línguas do espírito.¹⁰

Este fragmento é um dos textos mais ambíguos, mais polissêmicos da obra de Machado, rico de indeterminações, a começar pela dança dos pronomes, com predominância dos indefinidos. Inicialmente, “alguma coisa” das obras de Shelley e Thackeray. Cinco dias e cinco páginas depois de haver escrito o texto acima, Ayres refere-se a ele fazendo um pequeno recorte de Shelley, um verso “que relera dias antes, em casa, como lá ficou dito atrás, e tirado de uma das suas estâncias de 1921: *I can give not what men call love.*”¹¹ O narrador então nos dá uma pista da “alguma coisa” de Shelley. De Thackeray é que não dá pista alguma, e contentamo-nos com sua fama de crítico da burguesia. Assim, as “explicações” que a escritura¹² dá sobre a escritura só fazem confundir ainda mais o leitor, mesmo quando sabemos que o verso foi dito a respeito da “vistosa”, da “saborosa” Fídelia, assim sem acento na edição de 1937. “Parece feita ao torno, sem que este vocábulo dê nenhuma idéia de rigidez; ao contrário, é flexível”.¹³ Beleza torneada e flexível, “falo das linhas vistas; as restantes adivinham-se e juram-se”,¹⁴ beleza indescritível. Aí surgiu o verso de Shelley, a sugerir o que ele pensou da pessoa de Fídelia: “Eu, depois de alguns instantes de exame, eis o que pensei da pessoa”.¹⁵ Não contente com o efeito do verso, Ayres resolve compor um fecho para ele, num lamento que o desautoriza (?): “... e é pena!”.¹⁶ A confissão de Shelley, isto é, o verso não o fez “menos alegre”, assim como também a adjunção aposta, pode-se supor. O diarista dá a entender que sua escritura é feliz, e mais não se explica ao fogo que um dia consumirá essas “folhas de solitário”.

10. MACHADO DE ASSIS, 1937, p. 21.

11. MACHADO DE ASSIS, 1937, p. 26.

12. Utilizamos aqui o termo “escritura” no sentido que lhe atribui Leyla Perrone-Moisés em sua edição comentada de *Aula*, de Roland Barthes (2002, p. 74-79). A *écriture* barthesiana substitui a literatura no sentido reprodutivo, representativo, personalizado. Escritura, portanto, será utilizado aqui no sentido de texto, literatura produtiva, apresentativa, impessoal, como Ruth Silviano Brandão o utiliza no texto aqui transcrito. O termo escrita será utilizado preferencialmente como o ato de escrever, ou como oposição a fala.

13. MACHADO DE ASSIS, 1937, p. 25.

14. MACHADO DE ASSIS, 1937, p. 25.

15. MACHADO DE ASSIS, 1937, p. 25.

16. MACHADO DE ASSIS, 1937, p. 26.

Entram em cena então quatro pronomes que não declaram de imediato sua remissão: *um*, *outro*, *este*, *aquele*. Optamos, neste jogo, pela seguinte atribuição: *um* e *aquele* = Shelley; *outro* e *este* = Thackeray. Parece ser esta a fórmula que mais aproxima o conteúdo da suposta lógica do locutor, considerando inclusive que *este* e *aquele* remetem respectivamente a *outro* e *um*, os quais por sua vez recuperam de maneira recíproca a Thackeray e Shelley.

O leitor pode conjecturar várias hipóteses relacionadas ao fato de que o sexagenário sonhador usa o amor para se consolar das mazelas sociais, as quais por sua vez o desenganam de suas veleidades de paixão: nesse caso consolo e desengano andam juntos e para intensificar tanto um quanto outro apõe-se a cauda demoníaca: "... e é pena!". É o desacordo sobre o texto então acordado, o que não esclarece muita coisa.

Entretanto é lícito considerar-se também que *um* e *outro* podem conter uma noção de reciprocidade; nesse caso, *este* e *aquele* terminam por confundir mais ainda as referências, que permanecem instáveis, flutuantes.

Uma vez não resolvido o jogo dos pronomes, continuamos a leitura: "o engenho completa o engenho": uma escritura muda a outra e uma cabeça muda todas elas, e ficam sendo afinal o que a cabeça (in)determinou. Para completar o domínio da impossibilidade, "o espírito aprende as línguas do espírito". O espírito do homem de ficção aprende as línguas do espírito literário? Se for, temos um aprendizado do inverso, do que desliza sem paradeiro, do que escorrega sem rumo. Mais uma vez a literatura é desmentida para se fazer literatura. A mentira é reforçada quando, mais adiante, em 17 de agosto de 1888, Ayres refere-se novamente ao verso de Shelley que emendara: "Verdade é que já então citava eu o verso de Shelley, mas uma cousa é citar versos, outra é crer neles".¹⁷ Fica, pois, o dito pelo não dito. O que ele queria mesmo era poder amar Fidélia, e isso não pode ser determinado nas condições dominantes.

Fidélia, portanto, é um grande assunto, que de tão abundante e ilimitado, esvai-se pelas fendas da escritura sem conseguir compor um todo que satisfaça uma trama romanesca e, menos ainda, que satisfaça os impossíveis desejos do conselheiro, que permanecem desejos, inserindo-se entre as buscas da escritura que não se realizam. Tentando corrigir a falta, no dia 24 de maio de 1888 o escritor resolve tomar uma atitude em relação a Fidélia. Consultado pela moça se ela deve casar ou permanecer viúva, ele a aconselha a casar, mas com ele, ao que ela

17. MACHADO DE ASSIS, 1937, p. 115.

responde: “– Tinha justamente pensado no senhor”.¹⁸ Era tudo um sonho que o desejo lhe propiciara. Mas o sonho da escritura não é a escritura, e assim ela prossegue, voltando o delírio a importuná-lo ao final, quando o jovem casal já está no navio de partida para a Europa. Ela o visita novamente e ele a olha apaixonado, “desmentindo Shelley com todas as forças sexagenárias restantes”.¹⁹

Logo no início, quando a jovem viúva aparece, a narrativa promete uma emoção mefistofélica, com o desafio de Rita a Ayres. Ela aposta na fidelidade da viúva, como o Senhor aposta na integridade do ser humano. No *Fausto*, o diabo sai vencedor; aqui, Ayres perde sem tentar, uma derrota previsível numa luta rarefeita, revés em que sempre acreditou. Na conversa fraterna, Rita rejeita o prólogo no céu de *Fausto* e insta o irmão a refazer “o que lá vai desfeito”, outra expressão ambígua.²⁰ Refazer o desfeito seria ocupar o lugar do defunto no coração da viúva? Por outro lado, embora Rita despreze o prólogo de Goethe, ou qualquer outro prólogo que seja, sua fala reencontra o *Fausto* na escritura de Ayres; não é estranha, portanto, a relação que se pode estabelecer entre o amor impossível e ainda assim incentivado com a escrita do que não pode ser mas tem que seguir. Segue sem que se refaça o que lá vai desfeito, sem que se preencham lacunas que dêem ao texto uma lógica novelística.

Se o suporte literário falhou com Ayres em relação a Fidelia, tampouco contribui para romantizar o amor da bela moça com o primeiro marido, possivelmente porque quem escreve o diário não quer reconhecer a eternidade do amor do defunto rival. O conselheiro não permite que a tragédia de Romeu e Julieta engrandeça o esforço dos jovens para ficarem juntos a despeito das desavenças incontornáveis entre suas famílias. Para apagar qualquer rastro de superioridade desse sentimento amoroso, o narrador desautoriza até os amantes de Verona, cujas famílias teriam sido amigas e do mesmo partido, segundo os comentadores citados por ele: “também dizem que nunca existiram, salvo na tradição ou somente na cabeça de Shakespeare”.²¹ Inimizade minimizada, amor depreciado. Belo e inútil discurso. Tão inútil que será lançado ao fogo.

18. MACHADO DE ASSIS, 1937, p. 70.

19. MACHADO DE ASSIS, 1937, p. 267.

20. MACHADO DE ASSIS, 1937, p. 17.

21. MACHADO DE ASSIS, 1937, p. 17.

Um dos momentos mais significativos dessa escritura sem rumo talvez seja o descrito no dia 7 de abril de 1888, em que Ayres fala de seu olhar irreprímível. É irresistível recuperar o trecho:

Vim para o lado do Catete, elas continuaram para o da matriz. A pequena distância, lembrou-me olhar para trás. Poderia fazer outra coisa? É aqui que eu quisera possuir tudo o que a filosofia tem dito e redito do livre arbítrio a fim de o negar ainda uma vez, antes de cair onde ele perde a mesma aparência de realidade; acabaria esta página por outra maneira. Mas não posso; digo só que não pude reter a cabeça nem os olhos, e vi as duas damas, com os braços cingidos à cintura uma da outra, vagarosas e visivelmente queridas.²²

Mais uma vez, temos aqui um momento extremamente inquietante na escritura machadiana. Todas as considerações filosóficas sobre o livre arbítrio, se ele as tivesse, propiciar-lhe-iam sua negação, o que não o impediria de “cair onde ele perde a mesma aparência de realidade”. Se tivesse como usar o livre arbítrio para negá-lo, Ayres iria produzir uma obra bela e conforme com o que se espera de um romance, afastada, portanto, da realidade. Isso ele se considera incapaz de fazer. Assim, ele nega o arbítrio e conseqüentemente sua negação, deixando-se cair por completo no irresistível, na verdade da escrita.

Não há como deixar de estabelecer uma parceria entre nosso Ayres e Orfeu e, mais ainda, não se pode deixar de remeter essa atitude de Ayres em relação à escritura a uma das grandes figurações blanchotianas, a que associa o mito de Orfeu e Eurídice à exigência profunda de fazer arte.

Para Blanchot, essa atração incontrolável pela escritura que os vadios ostentam é a potência que descortina a noite dos infernos. Orfeu quer Eurídice, Ayres quer Fídelia, a arte, o desejo profundo de cada um, que se atinge pelo ponto obscuro que dá acesso a essa noite. É preciso trazer esse ponto para a luz do dia, para dar-lhe forma, e para tanto faz-se necessário obedecer à lei de Perséfone e Hades, desviar-se dele sem olhá-lo de frente. Há uma obra a cumprir, e Ayres deita-a a perder com seu olhar transgressor; ao mesmo tempo em que trai a obra, ele não poderia deixar de traí-la, o que configuraria infidelidade a seu movimento imprudente e desmedido. Se Orfeu sequer cogita do livre arbítrio, entregando-se

22. MACHADO DE ASSIS, 1937, p.55.

de corpo e alma ao erro, nosso narrador sabe igualmente que é inútil resistir, e declara que gostaria de ter um mastro para se amarrar *exatamente para não se deixar amarrar*, e poder atender ao canto das sereias correndo todos os riscos. A traição de Ayres/Orfeu é um movimento necessário para a arte; o que importa não é a obra em si, mas sua busca incessante.

Tanto não importa a obra que a destinação do escrito é o fogo. A pena é vadia, metonímia da escritura irresponsável. O escritor não é senhor do sentido, não há uma outra mão que racionalize seus impulsos, quem escreve não pode fugir da paixão. O papel é que deve cuidar de não receber o que o autor descuidado lhe deita; deve mesmo evitar a própria mesa de quem escreve. O próprio Ayres, quando se defronta com a provável reconciliação de Fidelia com o pai na hora da morte deste, lamenta o rumo dos acontecimentos, e argumenta que seria fácil “compor uma invenção” (p. 81); o texto, porém, se escreveu desta forma, e compara a situação de Fidelia com a de Osório, cujo pai também adoeceu, comentando em seguida: “Se isto fosse novela algum crítico taxaria de inverossímil o acordo de fatos, mas já lá dizia o poeta que a verdade pode ser às vezes inverossímil” (p. 82). Isso não é, portanto, segundo Ayres, uma novela, um gênero literário. Resta investigar o que seria a “verdade” do narrador, principalmente a verdade do narrador que nos chegou pela fala do poeta. Identificá-la com o chamado mundo real é uma solução simplória; temos motivos para atribuí-la ao relato, que é muito mais do que o mundo, um mundo do deslimite e da desmesura, e essa é a verdade desse discurso literário, a que não se contém em medidas miméticas, sejam do gênero discursivo ou da sociedade. E assim se desdobra a fábula, em seu percurso incompleto, inacabado, informe, que o narrador chama cinicamente “verdade exata”,²³ e aproveita a explicação para justificar umas palavras sobre seu joelho doente, e outro joelho doente, o de D. Carmo.

A verdade do relato é confirmada pela atitude do cão que ladra porque é cão, e o próprio animal manda a Ayres seu recado canino que lhe late no cérebro: “Meu amigo, não lhe importe saber o motivo que me inspira este discurso; late-se como se morre, tudo é ofício de cães, e o cão do casal Aguiar latia também outrora; agora esquece, que é ofício de defunto” (p. 149). O cachorro late porque o latir é próprio de sua constituição; assim o escritor escreve porque é o melhor que tem a fazer.

23. MACHADO DE ASSIS, 1937, p. 154.

Eis um romance sem intenções, que não pretende chegar a nenhum lugar. Eis um escritor refém de seu personagem, a escrever o vulgar e medíocre de maneira tão incontornável que ele se torna desproposital, numa reversão do gênero novela que o escritor Ayres várias vezes nega em sua escritura. Aquele que escreve não consegue acabar sua obra, completá-la de maneira conforme, novelística. Desconhecendo limites e fronteiras, o que ele propõe é o infinito, propriedade da escritura. Blanchot nos diz que é engano pensar que o privilégio do escritor é ser senhor de tudo; essa é sua angústia, porque o que ele possui é o infinito, o limite lhe foge. Não se age no infinito, porque faltam balizas; o escritor, portanto, não consegue agir no mundo; seu domínio é o da inação, do *desœuvement*, já que o infinito não comporta realização.

Por mais que o sentido, o conteúdo tente se impor na obra, ele se perde constantemente. Assim lemos o texto que deve ser queimado, uma bela linguagem que se repete indefinidamente, um acúmulo de termos opacos, feitos de uma substância que se consome e se reconstitui no esforço inútil de se transformar em algo, e ao mesmo tempo em nada.

O texto resiste, entretanto, ele está ali e nós o lemos, buscando um sentido que se torna o desaparecimento de qualquer sentido ou o advento de fragmentos de significados que de alguma forma se manifestam por trás do sentido. O texto não tem planos para o futuro: ele não pode ser produto de um projeto, tornando-se *ipso facto* um mergulho irresponsável no reduto das sereias, no irresistível olhar de Orfeu, na busca ensandecida de Moby Dick por Ahab. Assim é a literatura: não há fim. Por isso não há morte: não há o que matar. A morte é a esperança da linguagem, mas a linguagem é a vida da morte, carrega a morte, está sempre a morrer e nunca morre. Dessa forma o personagem-escritura de *Memorial de Ayres* percorre seu território infinito, carente de limitações que estabeleçam uma ordem.

Ainda mais do que em *Esau e Jacó*, a voz que fala em *Memorial de Ayres* abandona sua posição clássica de potência para assumir a desordem do relato. Os parâmetros reguladores das convenções tradicionais evadem-se, forçando o escritor a romper com as regras do edifício mimético, assumindo as paixões e erros de seus personagens, deixando falar, aqui de uma maneira terna e compreensiva, toda a tolice do sempre já dito do mundo, sem grandeza, sem notáveis encenações.

Em meio a um grande silêncio, um incômodo silêncio, termina a narrativa, num fragmento intitulado *Sem data*. Após a sucessão de perdas relatadas,

o escritor do diário conta a visita que vai fazer a D. Carmo e Aguiar. Achando aberta a porta do jardim, ele entra e logo se depara com a cena fotográfica:

Ao fundo, à entrada do saguão, dei com os dois velhos sentados, olhando um 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 no 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.²⁴

O relato não termina; congela. A posição dos dois velhos desamparados e calados aponta para a impossibilidade de dizer. A hesitação do visitante “entre ir adiante e desandar o caminho” é a própria inação da narrativa, o *desœuvrement*. Não há como seguir adiante, ou voltar atrás ainda é seguir adiante, tomando outro caminho. O que não se estrutura não se conclui, ou concluído está, a tentar consolar o que não tem consolo.

Abstract: This paper intends to show the metamorphosis operated in the character Aires, of Esaú e Jacó, in the direction of the Ayres of Memorial de Ayres, the last novel by Machado de Assis. That change presupposes a new conception of literary writing towards the rarefied, the unfinished, at the same time that the writer's ironic vein calms down in this last romance, giving place to a more serene understanding of life and of old age, and to a conception of less committed writing with models and conventions. It's an out of power language, which doesn't found nor feed certainties, built in its ambiguities, in its incompleteness. The text doesn't make plans for the future, it is not the result of a project, but an irresponsible dive in the stronghold of the mermaids, in the hell of Euridice. In that way the character-writing of Memorial de Ayres travels his infinite territory, lacking limitations that would establish an order.
Keywords: Aires/Ayres, unfinished, rarefied.

24. MACHADO DE ASSIS, 1937, p. 271.

R e f e r ê n c i a s

AGAMBEN, Giorgio. *The man without content*. Trad. Georgia Albert. Stanford: Stanford University Press, 1999.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. e posfácio Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2002.

BLANCHOT, Maurice. *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969.

_____. *La part du feu*. Paris: Gallimard, 2003.

BRANDÃO, Ruth Silviano. A travessia da escrita machadiana. *Scripta: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros da PUCMinas*, Belo Horizonte: Ed. PUCMinas, v. 3, n. 6, p. 187-193, 1º sem. 2000.

BYLAARDT, Cid Ottoni. O mestre tornado refém: a tolice do mundo em *Esau e Jacó*. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, v. 23, n. 32, p. 169-180, jan-dez 2003.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Memorial de Ayres*. Rio de Janeiro: Jackson, 1937.

_____. *Esau e Jacó*. Rio de Janeiro: Jackson, 1961.