



Balzac, Machado e a teoria dos espectros

Balzac, Machado, and the theory of spectra

Victor da Rosa

Universidade Estadual Paulista (UNESP). São José do Rio Preto, São Paulo / Brasil

PNPD (Capes)

victordarosa@gmail.com

Resumo: Neste artigo procura-se discutir alguns aspectos da ficção machadiana a partir de uma teoria em voga no século XIX, “a teoria dos espectros” – que se desenvolveu por meio do interesse de Balzac na “fisiognomia” (“arte de conhecer o caráter humano pelas feições do rosto”) e de alguma forma repercutiu no conceito benjaminiano de “inconsciente ótico”, que o filósofo desenvolveu em suas reflexões sobre a fotografia e Rosalind Krauss retomou décadas mais tarde. O artigo percorre certas passagens de *Esau e Jacó* relacionadas à personagem de Flora a respeito de imagens “fantasmagóricas e demoníacas”, e também procura associar as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, assim como alguns contos do autor fluminense, a exemplo de “Galeria póstuma”, ao debate da história da fotografia e da pintura sobre o subgênero “retrato mortuário”. O que se propõe, em linhas gerais, é indicar certas maneiras como Machado pôde captar, ainda no século XIX, uma espécie de energia onírica, diria Benjamin, ligada aos fantasmas.

Palavras-chave: Machado de Assis; teoria dos espectros; inconsciente ótico.

Abstract: This article attempts to discuss some aspects of Machado de Assis’ fiction from the perspective of a theory in vogue in the nineteenth century, “the theory of spectra.” This theory was developed through Balzac’s interest in “physiognomia” (“the art of knowing the human character by the features of the face”), and was somehow reverberated in Benjamin’s concept of the “optical unconscious,” which he developed in his reflections on photography and Rosalind Krauss recovered decades later. The article covers some passages from *Esau and Jacob* related to the character of Flora and the “ghostly and demonic” images, and it also seeks to associate the novel *The*

posthumous memoirs of Brás Cubas, as well as some short stories by the author, such as “Posthumous Gallery,” to the debate on the history of photography and painting related to the subgenre “mortuary portrait.” The purpose, in general lines, is to indicate some of the ways in which Machado could capture, still in the nineteenth century, some sort of oneiric energy, as Benjamin would say, tied to ghosts.

Keywords: Machado de Assis; theory of spectra; optical unconscious; mortuary portrait.

1 Teoria dos espectros

Se a crítica Rosalind Krauss, em ensaio sobre o fotógrafo Nadar, especula que Balzac foi o verdadeiro “inventor do daguerreótipo”, então Machado foi seu principal herdeiro no Brasil. No caso de Balzac, a especulação acontece em torno de sua “teoria dos espectros”, que, conforme Krauss argumenta, advém de uma reação “supersticiosa do romancista diante da fotografia, reação que o escritor formulou com alguma pretensão sob forma de teoria”, e que Nadar, em um de seus relatos sobre fotografia, explica por meio da ideia de “camadas infinitamente superpostas” (KRAUSS, 2002, p. 23) – imagem que nos remete às últimas linhas de *Dom Casmurro*, quando Bento se refere à Capitu como “a fruta dentro da casca”, afinal a menina da praia da Glória já estava dentro da outra de Matacavalos, de acordo com o narrador. Em sua teoria dos espectros, Balzac formula que “cada corpo na natureza se compõe de séries de espectros em camadas infinitamente superpostas, laminadas em películas infinitesimais em cada um dos sentidos em que a ótica percebe o corpo”, que nada mais seria do que a “operação daguerreana”, que “vinha então surpreender, destacar e reter ao aplicar-se uma das camadas do corpo visado” (KRAUSS, 2002, p. 24). É por isso que Krauss, ao perseguir uma teoria da fotografia que leve em conta o “estatuto de índice”, enxerga em Balzac um visionário, alguém que parecia ter plena consciência da importância da relação entre fotografia, índice e fantasmagoria, afinal o traço fisiognômico possuiria este poder de “transmitir o invisível” (KRAUSS, 2002, p. 33).

A crítica recupera dois comentários a respeito de Balzac em torno dessa questão. O primeiro é de um escritor contemporâneo dele, Barbey d’Aurevilly, que costumava afirmar, com ar depreciativo, que a ficção balzaquiana havia feito da descrição “a doença de pele dos realistas”, criticando justamente “a técnica de que Balzac tinha mais orgulho”, justamente o estilo de escrita que “tinha por objetivo descolar a superfície de um sujeito e transferi-lo para a página de um romance” (AUREVILLY

apud KRAUSS, 2002, p. 25). Para Balzac, a vida externa era um “sistema organizado”, e por vida externa entende-se tanto a fisionomia dos personagens quanto as roupas que vestem, sendo a partir de tal sistema que a *Comédia humana* é composta, passando a impressão, pela precisão como os personagens são descritos, de que eles já *nascem vestidos*. A roupa será uma destas camadas, e não é em vão que o escritor formulou também, em seus tratados sobre a vida elegante, uma “fisiologia do vestuário”, pois “quem diz *homem*, na civilização, diz *homem vestido!*”. Quer dizer, “o homem nu”, para Balzac, na “ordem das coisas em que vivemos”, não é apenas “inacabado”, como também “a sociedade o repele” (BALZAC, 2009, p. 17). Entre os livros de Balzac, *As ilusões perdidas* é o romance que oferece o melhor testemunho a este respeito. O provinciano Lucien, ao chegar na capital, nota o luxo do vestuário dos parisienses, admitindo a “feiúra” da própria roupa e gerando tal reflexão no narrador: “A questão da indumentária é, aliás, de enorme importância para os que querem parecer ter aquilo que não têm, pois esta costuma ser a melhor maneira de possuí-lo” (BALZAC, 2011, p. 192-193). Em outro momento do romance, as roupas encontram um paralelo bélico: são como armas para uma guerra.

Krauss lembra ainda da reflexão clássica de Erich Auerbach, para quem Balzac, por trás dos detalhes do vestuário e da compostura com os quais seus personagens exibem a própria cobiça pequenoburguesa, percebe um conjunto de imagens “oriundas de um registro de estudo completamente diferente, imagens que criam a impressão de algo *espectral e repugnante*”. Para Auerbach, estas imagens formam uma espécie de significado subliminar na ficção de Balzac, distinto de seu sentido mais “racional”, e “muito mais importante do que ele”, que seria bem designado, diz o crítico, pelo adjetivo “endemoniado”, ou “diabólico” (AUERBACH apud KRAUSS, 2002, p. 27).

Em *Esau e Jacó*, de Machado de Assis, este imaginário diabólico aparece pelo menos em dois momentos, ambos ligados à semelhança dos gêmeos com os sonhos e alucinações de Flora. A certa altura do livro, a voz de Pedro e Paulo se confundem na cabeça da personagem, “de tão iguais que eram, e acabaram sendo uma só”, fazendo “dos dois moços uma pessoa única”. O “fenômeno” passou a se repetir diversas vezes, “ao piano, à palestra, ao passeio na chácara, à mesa de jantar”, e a sensação de engano dos ouvidos alcança também as vistas, já que a personagem passa a ter “dessas visões repentinas e breves”, coisa que Aires atribui a uma

falha da natureza. O narrador ainda explica este “espetáculo misterioso, vago, obscuro” por meio da passagem de “figuras visíveis” para visões “impalpáveis”, sendo que estas visões se transferem também para o sonho de Flora, e voltam depois para a realidade, que é quando a personagem “teve medo e pensou no Diabo”, pois “o único moço se desdobrou nas duas pessoas semelhantes”, e a “diferença deu às duas visões de acordada um tal cunho de fantasmagoria” (ASSIS, 2008, p. 1180).

Com Benjamin, Krauss diria que se trata de uma tentativa de apreensão do “inconsciente ótico”, e por isso não surpreende que Flora depois elabore mais uma vez a mesma confusão, agora por meio de desenhos, que na verdade são “esboços”, afinal o inconsciente, diz Benjamin, não cabe na ótica natural por produzir imagens rápidas, pequenas e fugidias, já que “o olho apreende mais rápido do que a mão desenha” (BENJAMIN, 1994, p. 167).¹ Em outro capítulo do romance, Aires define os sentimentos de Flora em relação aos gêmeos como “sensações sem nome”, e por isso “indefinível e escabroso”: sob a luz da lamparina que “ia morrendo”, os fantasmas dos gêmeos – “fusão dos vultos” que se “mistura à meia claridade” – disputam o olhar atônito da moça (ASSIS, 2008, p. 1183). Trata-se de uma definição, nos termos de Raul Antelo em pequeno artigo sobre Machado, da própria melancolia negativa: aquela que “passa de um desejo a outro, sem poder satisfazer nenhum” (ANTELO, 2009, s/p).

Já no capítulo “Duas cabeças”, Flora mostra a Aires, embora contra a própria vontade, o esboço das “duas cabeças juntas e iguais”, e sabemos ainda que se trata do “único desenho a que ela não pôs assinatura”. Com estas imagens, começamos a entrar no território do demoníaco. À diferença dos outros desenhos, justamente por ser demoníaco e por não ter nome, a imagem acaba sendo destruída por Aires, que “rasgava calado o desenho e metia os pedaços no bolso” (ASSIS, 2008, p. 1202-1203). E finalmente no capítulo “Visão pede meia sombra”, que não deixa de ser por si uma definição de fotografia, sugerida ainda pela expressão “mecânica da alma”, que no caso é a alma de Flora, a personagem volta

¹ O crítico Eduardo Sterzi, em ensaio sobre o conto “O espelho”, argumenta nessa direção quando afirma que a ficção de Machado “desempenha simultaneamente as funções de *consciência* e *inconsciente*, em acepção psicanalítica, de nossa literatura e de nossa história”. Para o crítico, a função inconsciente seria desempenhada “à proporção que armazena ‘conteúdos recalçados’, isto é, enquanto preserva imagens e palavras aos quais se recusa a permanência no estrato consciente do aparelho psíquico” (STERZI, 2010, p. 235-236).

a ver fantasmas, mas agora temos mais uma informação: “No jardim era mais rápido o desaparecimento, talvez pela extrema claridade do lugar” (ASSIS, 2008, p. 1204). Digo que a ideia da visão como *meia sombra* sugere uma definição do fotográfico pensando mais uma vez na reflexão de Krauss, segundo a qual também “a sombra é uma espécie de traço, agente duplo do traço fotográfico”, e isso porque “o traço fotográfico, enquanto sombra projetada, é produzido pela projeção luminosa de um objeto sobre outra superfície” (KRAUSS, 2002, p. 36).

Walter Benjamin, ao definir “inconsciente ótico” em sua “Pequena história da fotografia”, propõe que “A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem”. E o filósofo explica ainda que o olhar humano pode até captar “o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços”, mas não capta a “sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo”. Só o olhar fotográfico seria então capaz de revelar tal atitude, inclusive por conta de seus recursos auxiliares, como a ampliação e a câmera lenta, dando às suas criações “um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós”, valor que é justamente “a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos (...)” (BENJAMIN, 1994, p. 93-94). Por isso, quando Aires diz que “o olho do homem serve de fotografia ao invisível”, e que “a própria ironia estava acaso na retina dele [do próprio Aires]”, o personagem está se referindo não exatamente a uma descrição da alma, e sim ao próprio inconsciente ótico que começa a ser imaginado com a fotografia. Com a fotografia, diz ainda Benjamin, e podemos encarar sua formulação à luz da ficção machadiana, o que se revela são

os aspectos fisionômicos, mundos de imagens habitando as coisas mais minúsculas, suficientemente ocultas e significativas para encontrarem um refúgio nos sonhos diurnos, e que agora, tornando-se grandes e formuláveis, mostram que a diferença entre a técnica e a magia é uma variável totalmente histórica. (BENJAMIN, 1994, p. 94-95).

Nesse sentido, a narrativa de *Esau e Jacó* poderia ser tomada como a própria encarnação do olhar fotográfico tal como imaginou Benjamin, e isso não apenas pela noção de duplo que o livro evoca, ou seja, da linguagem dividida em dois, da imagem espelhada, mas também porque

o romance possui diversas afinidades com o fantasmagórico e com o inconsciente, sendo repleto de imagens invisíveis, oníricas e diabólicas.

2 A luz que emana dos fantasmas

Ao definir o duplo a partir de uma fotografia que Nadar faz de um mímico, Krauss leva em conta alguns aspectos que também dizem respeito ao romance machadiano. Em primeiro lugar, em tal fotografia, o mímico desempenha ao mesmo tempo o papel de fotógrafo e fotografado, o que lembra o personagem de Aires, que, no estranho movimento narrativo de *Esau e Jacó*, narra a própria vida em terceira pessoa – ou seja, é como se fotografasse e simultaneamente fosse fotografado. Para a crítica, este movimento é importante porque cria uma “figura peculiar da consciência onde a linha que une sujeito e objeto se volta sobre si para terminar e recomeçar no mesmo ponto”, ou seja, o mímico, assim como a narrativa de Aires, joga com o fato de ver-se enquanto é visto, de “produzir-se como aquele para quem se olha” (KRAUSS, 2002, p. 36).² E o efeito de duplicação é exposto no romance em dois níveis: no primeiro plano, como assunto, por meio da semelhança entre os irmãos Pedro e Paulo; e depois pela maneira como a narrativa de Aires é espelhada. Krauss argumenta que na fotografia de Nadar, argumento que também podemos estender ao romance de Machado, não está em jogo apenas uma espécie de *registro* da duplicação, mas também a sua *recriação* “por meios intrínsecos à fotografia, a saber, um conjunto de signos produzidos pela luz” (KRAUSS, 2002, p. 38).

Francisco Foot Hardman, em seu *Trem-fantasma*, em que também analisa a ficção machadiana, sugere que no século XIX começam a ser forjados “novos cenários, atores e público para uma arte de representar mais ampla e profana” (HARDMAN, 2005, p. 36). O que interessa a Hardman é refazer o debate a respeito da perda dos referenciais óticos na sociedade moderna. E em comentário ao conceito de arquitetura que nascia, são enfatizados justamente os “efeitos de luz inusitados” que acentuam “linhas ambíguas de passagem entre interior e exterior” (HARDMAN, 2005, p. 40). Ao tratar da paisagem da cidade moderna, definida como “cidade-

² Silviano Santiago, em seu recente *Machado*, insiste na figura do “mímico”, em oposição à do “bruxo”, para retratar o escritor nos últimos anos de sua vida, chegando a compará-lo diversas vezes com o ator Buster Keaton.

fantasma” por conta de seus “primitivos espetáculos de fantasmagoria”, a visão surge “repleta de fundos falsos, jogos de espelhos e luzes diabólicas” (HARDMAN, 2005, p. 45). As luzes diabólicas não são outras senão aquelas emitidas pela câmera, seja o daguerreótipo ou a câmera portátil, no momento de captar, magicamente, a imagem do outro. Ou seja, nada mais parece ser sólido, estável ou verdadeiro, lembrando ao mesmo tempo a máxima do *Manifesto* de Marx e Engels escrito em 1848, lido por Hardman como o “primeiro manifesto modernista”, e colocando em cena a imagem do espelho, central em sua reflexão: “Já não se sabe ao certo de que lado do espelho se está” (HARDMAN, 2005, p. 47).

Nesse contexto, o crítico comenta que o delírio do século guarda relação não mais com “regiões sombrias, mas, ao contrário, desponta em plena luz solar”: “a ilusão vem mais do brilho que ofusca do que da treva que esconde” (HARDMAN, 2005, p. 40). À medida que o espaço urbano vai assumindo a figura da *aparição*, a cidade se torna ela própria uma *cidade-fantasma*, alcançando por inteiro “o território da objetividade espectral analisada por Marx no capítulo de *O capital* sobre o fetiche das mercadorias”. Trata-se não apenas da luz que ofusca pelo excesso, mas também das “manifestações fugazes, que desaparecem na velocidade dos novos meios de transporte, na mudança célere da paisagem industrial, no arruinamento das forças produtivas”, ou seja, da luz que incide sobre o rosto do modelo a ponto de fazê-lo, por um momento, perder a visão, mas também dos bondes, dos espaços abandonados, “cemitérios de trens, bairros novos já envelhecidos” (HARDMAN, 2005, p. 41-42).

Hardman entende que grande parte da literatura escrita no século XIX não passou imune por essas questões, às vezes se antecipando à própria fotografia. Embora não lembre de Balzac, o crítico analisa *Avenida Niévski*, novela de Gogol escrita em 1836 em que a avenida é o principal assunto e as personagens seguem desconhecidas, já que o texto termina com a conclusão de que “tudo é sonho, tudo é ilusão, nada é o que parece” (GÓGOL, 2012, p. 132). Hardman comenta que a trama amorosa é secundária – não passaria de uma “fantasmagoria” – servindo apenas para ilustrar o poder de encantamento da avenida, que “era tão estranha quanto um livro de contabilidade para um poeta” (HARDMAN, 2005, p. 48). Os personagens falam de maneira “a não aparentar uma inteligência excessiva, nem um espírito cômico excessivo, a fim de manter em tudo aquela banalidade que agrada as mulheres”, (GÓGOL, 2012, p. 65), pois no mundo burguês não existiria mais a velha separação entre aparência e essência, forma e conteúdo.

A avenida de Gógol induz ao erro, ao mal-entendido e à ilusão, indução que é enfatizada pelo narrador: “Oh, não acredite na avenida Niévski! Eu, quando passeio por ela, me envolvo em meu capote mais firmemente e tento não fixar a vista nos objetos que vêm ao meu encontro” (GÓGOL, 2012, p. 42). Ora, seria este o mesmo aspecto diabólico de que trata Hardman ao falar do Palácio de Cristal.³ O crítico mostra ainda de que maneira a ideia de uma *cidade-fantasma* atravessa, algumas décadas depois, a literatura de Dostoievski, sobretudo *Noites brancas* e o conto “Um coração fraco”, e em contexto e clima diversos analisa cenas dos romances de Flaubert. Enquanto no conto russo Hardman lembra de um efeito visual provocado “pela incidência da luz solar sobre a cobertura de neve”, reaparição da imagem da solidez que se desmancha no ar e de uma “nova cidade nas nuvens”, em *Madame Bovary* os personagens são conduzidos a uma visita insólita: “num campo desolado, ergue-se um estabelecimento fabril; mas as obras estão inconclusas, há ferrugem e mato entre os objetos (...)”, ou seja, trata-se do “esqueleto de uma obra fantasmática” (HARDMAN, 2005, p. 46-47).

O que está em questão na análise de Hardman é que o século XIX, com seus novos salões, fantasmagorias próprias e espaços baldios, seus fundos falsos, trajes emprestados, objetos artificiais, enfim, com toda a sua série de artefatos de ilusão, irá forjar novas maneiras de representar e com isso suspender a própria ideia de representação; em suma, a *arte da representação será herdeira dos espetáculos*. É nesse momento que o próprio Machado torna-se objeto das análises de Hardman. Ao comentar sobre “A evolução”, conto de 1884, o crítico comenta que “A retórica dominante necessitava antes de tudo auto-iludir-se para tornar seus ouvintes ainda mais receptivos ao ensaio geral das ilusões” (HARDMAN,

³ Conduzido pelas mãos de Benjamin e provavelmente sob o olhar desconfiado de Marx, Hardman define o Palácio de Cristal, onde eram realizadas as primeiras exposições universais em Paris, como um “gigantesco fantascópio”. O crítico lembra de uma descrição que o político conservador Lothar Bucher fez do Palácio para introduzir “os efeitos alucinógenos da arquitetura revolucionária de Joseph Paxton”, em que “o vidro e o ferro uniram-se magicamente”. Diante do monumento, Bucher intui que o Palácio era “uma obra que não podia ser julgada através do mesmo padrão pelo qual havia sido avaliada até então a arquitetura”. Segundo sua impressão, a construção apresentava uma “delicada malha de linhas sem referência alguma que nos ajude a poder julgar qual é sua dimensão real ou a que distância está dos nossos olhos”, ou seja, “uma perspectiva sem fim que parece desvanecer-se no horizonte” (2005, p. 38-39).

2005, p. 109). O conto é publicado quinze anos antes de *Dom Casmurro*, mas o tema da auto-ilusão já está em pauta. E a definição é exata porque a ilusão não será outra coisa senão um ensaio geral, um esboço, uma obra inacabada, a exemplo dos desenhos de Flora. O crítico descreve a trama do conto como “feita dos enganos das palavras pueris, discursos enviesados e vazios, mas capazes, entretanto, de embasar uma carreira política bem-sucedida, mesmo se medíocre de ideias e rasteiramente oportunista”. Na leitura do crítico, Machado supera a cisão entre verdade e falsidade, à medida que não importa mais “o caráter verídico ou falso de fatos e proposições, mas especialmente os ingredientes e receitas da arte de iludir” (HARDMAN, 2005, p. 110).

O discurso será vazio e despojado de interesses como a paisagem das novas cidades. O terreno baldio de *Madame Bovary* apresenta, conforme a leitura de Hardman, “sinais sem vida”, inorgânicos, e a avenida Niévski terá aspecto diabólico. Além da sensação de que o tempo pulverizou-se, as imagens passam também a figurar por meio do revezamento contínuo entre aparição e desaparecimento. Ou através do jogo da separação, como ilustra o nascimento da vitrine, miniatura do salão, “maneira mais cínica através da qual o luxo se deixa entrever, assinalando, ao mesmo tempo, seu preço e seu dono” (HARDMAN, 2005, p. 49).

3 Retrato mortuário

Como uma espécie de negativo do retrato de salão, a prática de fotografar defuntos rapidamente também tornou-se moda. “Desde seus primeiros tempos, essa forma de perpetuar a imagem do homem em sua plenitude era também empregada para perpetuar sua mórbida aparência *após a vida*”, escreve Kossoy (1980, p. 54). Os retratos podiam ser realizados tanto no leito de morte quanto no esquife, ou seja, era preciso que nesse caso o fotógrafo se deslocasse, e não, claro, o modelo. Kossoy relata que grande parte dos estúdios eram preparados para “possuir a verdadeira semelhança do objeto finado”, conforme descrição de Cincinato Mavignier, um retratista que atuava em Recife. Mesmo os estúdios mais sofisticados, como a Photographie Française de Labadie, anunciavam como parte de seus serviços os “retratos a domicílio de defuntos, doentes etc.” (KOSSOY, 1980, p. 54-55). E havia ainda outra curiosa característica dos retratos *post-mortem*, como se a fotografia, magicamente, em uma estranha reviravolta, pudesse recuperar a vida,

justamente por meio da salvação da imagem: quando os mortos, em seus retratos, se passavam também por vivos, maquiados e às vezes posicionados ao lado de familiares.

Daí todo um conjunto de cruzamentos que a fotografia constrói com a noção de morte, inclusive a partir da relação entre ciência e espiritismo, cruzamentos mencionados nas histórias da fotografia, conforme lembra Krauss, embora pouco analisados. É nos anos 1860, com a industrialização do retrato fotográfico, que surge a produção em massa de fotografias de pessoas em seu leito de morte. Nesse caso, o argumento de Krauss consiste na hipótese de que, para encontrar as raízes da concepção de fotografia, seria preciso “unir ciência e espiritismo”, casamento que teria ocorrido neste período, gerando então uma rica descendência. O próprio Nadar, embora rejeitasse tais premissas, reconheceu a existência delas e chegou a utilizá-las como assunto, por exemplo quando produziu a fotografia de Victor Hugo – escritor que participava de sessões espíritas – em seu leito de morte. Além disso, o fotógrafo “escolheu as catacumbas de Paris como tema de sua primeira série de fotografias subterrâneas, onde esqueletos empilhados constituem por si, de maneira arqueológica, seu próprio arquivo de morte”, como lembra a crítica, que ainda argumenta que o fato de Nadar abrir suas memórias pela teoria dos espectros não deixa de ser uma espécie de homenagem ao tema (KRAUSS, 2002, p. 34). Ora, a relação da ficção machadiana com a aparição de uma imagem espectral é marcante, por exemplo, nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, afinal o romance, concebido no final dos anos 1870, sofre certa influência do fenômeno do retrato mortuário, e Brás, como tal, é um morto ainda entre os vivos.⁴

⁴ Schwarcz não atribui maior importância para a vida póstuma de Brás Cubas, ao afirmar que a situação do “defunto autor” é uma “agudeza intencionalmente barata, que “não desmancha a verossimilhança realista”, e questiona a própria indicação dada por Brás, quando o narrador diz que a “liberdade” e o “desabafo” devem ser atribuídos ao descompromisso de um defunto, certo “desdém dos finados”. O crítico argumenta que tal indicação foi aceita pela crítica, mas que não vai longe, afinal esta avaliação a) “desconhece o que há de farsa na situação, b) não nota que “os vivos têm momentos ‘absolutos’ de fastio, desilusão, crueldade” e c) “oculta o principal, a saber, que o Brás Cubas ‘desafrentado da brevidade do século’ é tão mesquinho e perseguido por vaidades sociais quanto a mais lamentável de suas personagens” (SCHWARCZ, 1990, p. 60-61). Por outro lado, se Brás não fosse um morto-vivo, talvez ele não pudesse viajar entre os séculos, no

A relação entre retrato e morte é uma velha questão da história da arte, e não tem início apenas com a invenção da fotografia. A seu modo, com a história da pintura, ela nos leva também à ideia balzaquiana de fisionomia. O historiador Enrico Castelnuovo, em seu *Retrato e sociedade na arte italiana*, mostra como as “imagens que fazem parte de monumentos funerários, obtidas graças à prática da máscara moldada diretamente sobre o rosto do defunto”, possuem afinidade com um movimento maior de mudança que diz respeito a um rompimento com o sistema figurativo medieval e, sendo assim, um rompimento também com a concepção de retrato que até então prevalecera. Em sua análise, Castelnuovo argumenta que a passagem do retrato “típico” (que privilegia “categorias” e “certos tipos de situação social”) para o retrato do “indivíduo”, até chegar finalmente no que o crítico chama de “retrato fisionômico”, revela que “vai aumentando o interesse preciso pela individuação”. Quer dizer, o emprego da máscara mortuária tem origem em uma prática cultural que diz respeito ao desejo de “conservar uma imagem precisa e verdadeira dos traços exteriores de seu modelo”, mas o procedimento está ligado também a uma concepção de imagem, cujo sentido consiste não mais em fazer o retrato “homem particular”, e não mais do papa, do imperador CASTELNUOVO, 2006, p. 18-19). No caso da obra de Machado, tal associação não é explorada apenas em *Memórias póstumas...*, embora a relação do livro com o retrato mortuário seja crucial para entender o próprio romance, diferentemente de *Dom Casmurro*, que deve ser associado ao “álbum de família”.

Também os contos do autor são repletos destas imagens mórbidas. Vários deles fazem alusão à morte desde o título, como “Marcha fúnebre”, “Verba testamentária” e “Galeria póstuma”, e este último é centrado também na relação com o retrato. Como em muitos outros contos machadianos, “Galeria póstuma” gira em torno de um manuscrito que é encontrado após a morte de seu autor, Joaquim Fidélis. Da mesma maneira que as *Memórias...*, tal manuscrito se dedica a enumerar uma série de improperios, em forma de “retratos”, a respeito de outros personagens

capítulo que talvez seja o mais importante do romance. E Susan Sontag, sensível ao fotográfico, talvez discordasse do crítico brasileiro, pois em seu artigo sobre o romance chega a afirmar que “só uma vida completa revela a sua forma e o sentido que uma vida pode ter”, ou seja, “uma biografia que se pretende definitiva deve esperar até a morte do seu tema”. (SONTAG, 2005, p. 48).

que tinham alguma relação com o defunto. O manuscrito é dividido por nomes, “que eram curtos e substanciais, às vezes três ou quatro rasgos firmes, com tal fidelidade e perfeição, que a figura parecia fotografada”, ou seja, “o finado era exímio nos retratos”: Diogo Vilares é pintado como “estúpido e crédulo”; Elias Xavier, “um espírito subalterno”; Fragoço possui uma conversação “vulgar, polida e chocha”; e assim por diante (ASSIS, 2008b, p. 374).

Se a história começa, em tom fúnebre, com o próprio cadáver de Fidélis sendo olhado pelo sobrinho, como se fosse um retrato mortuário, “na cama, frio, olhos abertos, e um leve arregaço irônico ao canto esquerdo da boca”, expressão que é “consertada” pelo sobrinho, dando “expressão trágica” à aparência do tio, embora “a originalidade da máscara” tenha se perdido, enfim, logo depois o conto ganha um contorno irônico, quando as expectativas em torno dos personagens são quebradas, inclusive em torno do próprio protagonista: no começo o leitor vê o retrato de Fidélis conforme a indicação do narrador, “tão amado que ele era, com os modos bonitos que tinha”, mas no final a impressão já não é a mesma (ASSIS, 2008b, p. 376).

Ana Luiza Andrade propõe uma leitura de “Galeria póstuma” por meio justamente da ideia de “inverso negativo”, sugerindo que, “ao refletir esta dobra da morte na vida”, o conto lembra o processo de revelação fotográfica. Em suas palavras, “Joaquim Fidélis se revela no inverso negativo exato e correspondente à dobra positiva com que o retrataram”. Sem negligenciar o sentido político do conto, que deve espelhar também os sentidos invertidos das trocas de favores de uma oligarquia hipócrita, a crítica privilegia sua semelhança com o fotográfico, afinal trata-se de um texto que se fabrica a partir da “morte da matéria-prima orgânica”, que passa então ao industrial e ao serial. Os retratos seriam semelhantes a um “processo de dissecação”, já que se misturam ao olhar de um cadáver, extraindo “a vida da matéria através da máquina de cortes” (ANDRADE, 1999, p. 249-251).

O procedimento não é o mesmo que o das *Memórias...*, mas é semelhante: a rigor, só lemos os manuscritos de Fidélis porque ele está morto, e nesse aspecto o conto é semelhante também a “Verba testamentária”, já que ambos investigam uma escrita que tem afinidade com o inorgânico, com um relato pós-morte, com a própria máscara mortuária que capta o particular, o indivíduo em seu detalhe, sem nome, em suma, o próprio inconsciente óptico.

Referências

- ANDRADE, A. L. *Transportes pelo olhar de Machado de Assis*. Chapecó: Grifos, 1999.
- ANTELO, R. Relendo Machado de Assis. In: *Revista Sibila*. Disponível em: <<http://sibila.com.br/critica/relendo-de-machado-de-assis/3102>>.
- ASSIS, M. Esaú e Jacó. In: *Obra completa*. v. I: Romance. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.
- ASSIS, M. Memórias póstumas de Brás Cubas. In: *Obra completa*. v. I: Romance. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.
- ASSIS, M. Galeria póstuma. In: *Obra completa*. v. 2: Conto. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008b.
- BALZAC, H. *Tratados da vida moderna*. Trad. Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.
- BALZAC, H. *Ilusões perdidas*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CASTELNUOVO, E. *Retrato e sociedade na arte italiana: ensaios de história social da arte*. Trad. Franklin de Mattos. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- GÓGOL, N. *Avenida Niévski*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- HARDMAN, F. F. *Trem-fantasma: a ferrovia Madeira-Mamoré e a modernidade na selva*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- KOSSOY, B. *Origens e expansão da fotografia no Brasil – século XIX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.
- KRAUSS, R. *O fotográfico*. Trad. Anne Marie Davée. São Paulo: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- SANTIAGO, S. *Machado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- SCHWARCZ, R. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1990.

SONTAG, S. Vidas póstumas: o caso de Machado de Assis. In: *Questão de ênfase*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

STERZI, E. Presença inquietante: espelho de Machado. In: FANTINI, M. (Org.) *Machado e Rosa: leituras críticas*. São Paulo: Cotia / Ateliê Editorial, 2010.

Recebido em: 25 de julho de 2017.

Aprovado em: 06 de fevereiro de 2018.